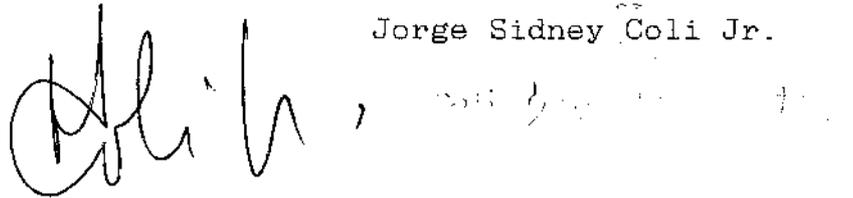


Cristiane Maria Rebello Nascimento

**A DIANA ADORMECIDA DO MUSEU DE
ARTE DE SÃO PAULO:
UM CASO DA ESTATUÁRIA BARROCA.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História da Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas,
realizada sob a orientação do Prof. Dr.
Jorge Sidney Coli Jr.



Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
28/11/1994.

Campinas
novembro/1994

UNIDADE	3C
N.º CHAMADA	TI UNICAMP
V.	N/d
Tomado em	23/9/94
PROD.	433/95
	<input type="checkbox"/> C <input type="checkbox"/> D <input checked="" type="checkbox"/> X
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	27/01/95
N.º OPD	

CM-00065376-2

I - INTRODUÇÃO

Breve notícia da compra da estátua da <i>Diana adormecida</i> pelo Museu de Arte de São Paulo.....	3
Outras questões que cercam a <i>Diana adormecida</i> do Museu de Arte de São Paulo.....	6

II - CAPÍTULO PRIMEIRO: EXAME DOS ARGUMENTOS DA ATRIBUIÇÃO

A fortuna crítica da <i>Diana adormecida</i> e sua atribuição a Gian Lorenzo Bernini.....	10
A atribuição do Prof. Pietro Maria Bardi.....	15
Aspectos da escultura do século XVII: estudos do antigo e restauração de antigualhas.....	20
Uma reconsideração da autoria berniniana.....	34
Aspectos da escultura tardo-barroca em Roma.....	40

III - CAPÍTULO SEGUNDO: PISTAS DE UMA NOVA AUTORIA

Um novo escultor.....	46
A atribuição a Giuseppe Mazzuoli.....	50
Os anos de Formação.....	54
Traços distintivos dos trabalhos de Mazzuoli.....	64
A <i>Diana adormecida</i> e o antigo.....	68
Traços distintivos da <i>Diana</i> do MASP.....	73

IV - CAPÍTULO TERCEIRO: CENAS DO MITO E FORMAÇÃO DA ICONOGRAFIA DA DIANA ADORMECIDA

O mito de Ártemis-Diana na tradição clássica.....	83
Violência dos caracteres.....	91
Singularidade erótica da Diana.....	94
Novidade do Sono.....	96
As origens.....	98
O modelo da <i>Hyperotomachia</i>	101
As ninfas de Cranach.....	107

V - CAPÍTULO QUARTO: TEMPERAMENTOS DAS DIANAS SEICENTISTAS	
Diana e o novo gosto mitológico.....	111
O caso Rubens.....	112
A Diana galante.....	118
O caso Pietro da Cortona.....	119
A <i>Noite</i> do Palácio Corsini.....	122
A localização da <i>Diana</i> e outras associações.....	126
Indícios de uma Diana árcade.....	130
VI - BIBLIOGRAFIA.....	136
VII- ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES.....	148

Agradecimentos

Meus agradecimentos ao CNPQ. A Ivani, a Eugênia e a Sr. Maria Eunice, do MASP. A Maria Alice, diretora da Biblioteca de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. A Dra. Monica Butzek e a Anchise Tempestini do Instituto Germânico de Florença. À biblioteca Hertziana de Roma. Aos professores Pedro Paulo Funari e Luciano Migliaccio, pela valiosa contribuição dada à época da qualificação. A minha amiga Daniela Cabrera pelos textos que enviou-me da Itália. Ao meu orientador e amigo Jorge Coli, e a um grande parceiro de trabalho, Antonio Alcir Bernárdez Pécora.

INTRODUÇÃO:

AS ENTRADAS DO LABIRINTO

Breve notícia da compra da estátua da *Diana adormecida* pelo Museu de Arte de São Paulo.

Em 1949, o Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" adquiriu do Palácio Barberini de Roma a estátua em mármore de uma *Diana adormecida* (fig. 1, 2), em tamanho pouco maior que o natural, juntamente com um sarcófago do século II d.C., decorado com uma cena da "morte de Meleagro", sobre o qual a estátua se encontrava. Acreditava-se ser esta *Diana* um trabalho do maior escultor do barroco romano, Gian Lorenzo Bernini (Nápoles 1598 - Roma 1680). A favor dessa autoria, havia, concretamente, entretanto, apenas uma atribuição tradicional existente em Roma desde pelo menos meados do século XVIII¹.

O conjunto, compreendendo a estátua e o sarcófago, foi comprado pelo valor, à época, de três mil cruzeiros, contando com o patrocínio da "Cia. Siderurgica Belgo-Mineira S.A", e do "Banco do Estado", representado pelos senhores Antonio Larragoiti Jr., Miguel Maurício e Clemente de Faria. Em março desse mesmo ano, a estátua chegou ao porto do Rio de Janeiro pela mala diplomática do Sr. Austragésilo de Athayde. O conhecido Presidente da Academia Brasileira de Letras era, então, diretor de *O Jornal*, empresa ligada aos *Diários Associados*, cujo proprietário, como se sabe, era Assis Chateaubriand, empresário diretamente responsável pela criação e sustentação do MASP durante todo o primeiro período de sua existência. O conjunto escultório permaneceu por volta de dois meses em um dos armazéns da Alfândega, e por quase sete meses em um dos depósitos dos *Diários Associados*, sendo posteriormente despachado para o Museu de Arte de São Paulo, em 27 de fevereiro de 1950².

¹ Essa tradição está documentada em FRASCHETTI, 1900 e MUNOZ, 1916.

² Cf. Documentação referente à estátua, arquivada no Museu de Arte de São Paulo.

A compra da estátua da *Diana adormecida* pelo MASP só foi possível por ocasião de sua exclusão do fideicomisso, vale dizer, da obrigação legal celebrada em 1948 entre os herdeiros Barberini e o governo italiano, estabelecendo que o conjunto da herança não poderia ser dissolvido ou separado³. O motivo desta exclusão nunca foi objeto de nenhuma explicitação ou justificativa particular. Não é difícil supor, porém, que isto se tenha dado em função da forte evidência de que não se tratava de uma obra autêntica de Gian Lorenzo Bernini. Seja como for, a circunstância da exclusão, acrescida do preço bastante baixo pedido pela estátua, foram fundamentais para a decisão do MASP de adquiri-la. Ademais, a atribuição tradicional não estava definitivamente descartada, e sempre havia a possibilidade de o Museu vir a possuir um Bernini original.

Obras compradas nestas condições constituem, de resto, a maior parte do acervo do MASP, formado, substancialmente, nos primórdios anos de sua existência. A escolha das obras e a decisão final de comprá-las ficavam a cargo do Prof. Pietro Maria Bardi, conhecido pelo talento especial em descobrir obras primas dispersas pelas galerias e antiquários da Europa e dos Estados Unidos, depois da Segunda Guerra. O financiamento da compra, por sua vez, cabia ao grande mecenas do Museu, Assis Chateaubriand, que, para isso, valia-se sobretudo da influência (muitas vezes sabidamente truculenta) que gozava junto aos meios financeiros e políticos do país.

Este procedimento, evidentemente, oferecia certos riscos. O mais provável era o de muitas dessas obras ficarem no limbo por algum tempo, até que fossem aceitas como originais pela opinião especializada internacional, o que chegou mesmo a abalar, por um curto período, as pretensões do Museu de igualar-se em importância aos principais Museus europeus e norte-americanos, tendo em seu acervo quase que exclusivamente obras primas. Exemplo privilegiado desse tipo de risco - e com final feliz -

³ *Museu de Arte de São Paulo*, 1973, p. 35.

foi o caso da *Ressurreição* de Rafael Sanzio. A obra, adquirida em 1954 de um antiquário em Nova York, permaneceu com a atribuição sem crédito durante onze anos, até que Roberto Longhi, em um estudo publicado na revista *Paragone*, em 1965, colocou-o definitivamente entre os trabalhos de juventude do pintor⁴.

Os riscos, no fim das contas, foram compensadores. A maior parte do acervo, reunido até 1953, já seguiu, nesse mesmo ano, para uma exposição itinerante pela Europa, que começou pela *Orangerie* em Paris e só retornou ao Brasil em 1955⁵. Suas obras foram largamente aclamadas e a reputação do Museu, por assim dizer, estava firmada.

A *Diana*, atribuída a Bernini, não teve, contudo, a mesma sorte das demais obras primas. A incerteza acerca de sua autoria permanece sem solução até hoje. Na etiqueta que acompanha a estátua ainda se lê simplesmente:

"Gian Lorenzo Bernini, atribuída a".

Nenhuma prova concreta veio confirmar tal atribuição. Não consta nas biografias de Bernini - tanto na escrita por Baldinucci, quanto naquela escrita pelo filho caçula do escultor, Filippo - a informação de que teria esculpido qualquer estátua do gênero. Os inúmeros estudos realizados a respeito de suas obras, assentados em minuciosas pesquisas de arquivo, não vieram tampouco confirmar esta informação. Na verdade, parece quase inevitável pensar que a localização da estátua no Palácio Barberini de Roma tenha sido o motivo fundamental do estabelecimento de uma relação direta entre a obra e o escultor. Isto explica-se pelo fato de Bernini ter servido quase de maneira exclusiva, ao longo de sua vida, à família do Pontífice Urbano VIII, Barberini. Acrescenta-se a isso, obviamente, a qualidade de

⁴ IDEM, p. 26-29.

⁵ TENTORI, 1990, p. 209.

obra e uma certa semelhança formal, genérica embora, que apresenta em relação ao estilo de Bernini.

Outras questões que cercam a *Diana adormecida* do Museu de Arte de São Paulo.

A segunda questão fundamental que apresenta a obra do Masp, além da incerteza quanto à autoria de Bernini, já relatada, diz respeito à sua iconografia. Ora, pensando-se do ponto de vista estrito da mitologia clássica, uma Diana *que dorme* é quase inverossímil. É bem sabido que o traço fundamental que une as versões do mito da deusa caçadora, pelo menos no interior de seus desdobramentos na Antigüidade, é aquele que a define como uma divindade absolutamente ativa.

Afora este aspecto essencial, a *Diana adormecida* conserva os principais caracteres e atributos que são conferidos à deusa pela tradição clássica. Está vestida com uma túnica longa e calça sandálias que deixam os dedos dos pés à mostra; traz consigo a aljava, presa às costas, e também o arco, que está deitado no chão; tem os cabelos recolhidos em coque, à moda das virgens - como Winckelmann define este tipo de penteado; a sua frente está ornada de uma **crescente**, que, segundo o mesmo autor, é um atributo tardio da deusa no interior da arte clássica⁶.

⁶ Winckelmann assinala as seguintes características como sendo as mais recorrentes dentro do tipo helênico da "Diana caçadora": "*Ses cheveux sont relevés de tous les côtés sur la tête et forment, par derrière, sur le cou, un noeud, à la manière des vierges; mais son front n'est pas ceint du diadème et ne porte aucun de ces ornements qu'on lui a donnés dans les temps modernes. Sa taille est plus légère et svelte que celle d'une Junon et d'une Pallas(...). Le plus souvent, Diane n'a que un léger vêtement retenu autour des reins et qui ne lui descend que jusqu'aux genoux; mais elle est aussi représentée avec une longue draperie, et c'est la seule déesse quelquefois figurée avec le sein droit découvert*". In: Larrousse du XIX siècle, vol. , p. 727.

Contrariando o modelo figurativo antigo da deusa caçadora, cujo exemplo mais conhecido é a *Diana de Versalhes* (fig. 3)⁷, o escultor escolheu representá-la reclinada - posição própria, na arte antiga, apenas das divindades menores, ninfas e hermafroditas -, sobre a relva, e disposta quase frontalmente. Sua cabeça está apoiada em uma espécie de pequeno monte, ligeiramente inclinada para trás. Sob o rosto, quase sem tocá-lo, coloca-se a mão esquerda. O braço direito estende-se à frente do corpo, e a mão ainda segura suavemente o arco que a deusa acaba de depor bem próximo a si. Sobre o arco, repousa a perna esquerda, que está mais recolhida e totalmente coberta pela túnica. A outra perna está descoberta até pouco acima do joelho; o ombro direito e o colo, da mesma maneira, são deixados à mostra, a ponto de o seio deste lado estar quase completamente visível. Da aljava, pode-se ver apenas as pontas das flechas e a correia que cruza em diagonal o tórax da deusa. Eis aí, numa primeira observação por inteiro, a *Diana* do MASP. Do ponto de vista da iconografia, considerando-se a estátua em cada uma de suas partes, e revendo-as na disposição do conjunto, algumas perguntas se impõem de imediato. Uma delas, sem dúvida, interroga o sentido desse sono descuidado que atinge uma deusa tão alerta. E a deposição de suas armas temíveis, como entendê-la? Fazê-lo certamente implicaria descobrir e examinar alguma série iconográfica a que fizesse referência particular ou em que pudesse ser inserida com propriedade histórica, cultural e artística. Tarefas desse gênero, nada simples, como se vê, necessariamente terão que ser enfrentadas por este estudo.

E ainda no interior da questão iconográfica da *Diana adormecida*, deve-se considerar igualmente a sua associação, documentada a partir de 1916, com o sarcófago romano mencionado anteriormente. Uma possível aproximação temática entre as duas obras justificaria a ocorrência dessa associação? Pois, de fato, a cena que se desenrola nas laterais do sarcófago - a da morte de

⁷ HASKELL e PENNY, 1988, p. 196-197, fig. 102.

Meleagro -, em uma das versões do mito, foi causada justamente por Diana. Restaria saber em que exato momento tal articulação teria sido efetivada. Seria uma solução da época mesma em que foi esculpida ou, ao contrário, entrevista posteriormente? De qualquer maneira, uma vez estabelecida a associação, a *Diana adormecida* passou a servir de cobertura para o sarcófago, a exemplo da estatuária funerária etrusca que, tradicionalmente, colocava sobre os ataúdes figuras humanas deitadas.

E há outro aspecto decisivo a ser levado em conta. Esse gênero de associação está, por sua vez, perfeitamente de acordo com o gosto colecionista que imperava na Roma do século XVII. De que modo particular, nesse caso, no campo da escultura do período, foram assentadas culturalmente tais relações entre as várias versões da mitologia da deusa, a tradição do sarcófago e o caráter das grandes coleções de antigüidades reunidas no século do barroco? Questões como essas devem organizar as várias entradas admitidas neste verdadeiro labirinto delineado pela estátua, tão complexo quanto instigante. Para obter êxito na empreitada, entretanto, convém impor-se ordem, e etapas próprias. É o que se tentará efetuar, a seguir.

CAPÍTULO PRIMEIRO:
EXAME DOS ARGUMENTOS DA
ATRIBUIÇÃO

A fortuna crítica da *Diana adormecida* e sua atribuição a Gian Lorenzo Bernini.

Os textos mais antigos que discutem a atribuição da estátua da *Diana adormecida*, embora ressaltem nela ressonâncias do estilo de Bernini, jamais confirmam a sua autoria. A atribuição permanece, ainda, assentada em dados relativos quase exclusivamente à ordem da aproximação estilística.

Ao que tudo indica, o primeiro a debruçar-se sobre a questão, foi Stanislaw Frascchetti, em 1900, dentro de sua conhecida biografia do artista. Tendo como parâmetro a atribuição de tradição local, Frascchetti procura reconhecer na obra que descreve minuciosamente alguns traços particulares que, segundo pensa, recordam o estilo de juventude do escultor. Em primeiro lugar, os cabelos enrolados em festões, à maneira da *Dafne*:

"In un Salone del grande Palazzo di Capo le Case si trova una bellissima statua raffigurante una Diana in riposo, la quale ha nelle pieghe del manto finissimo e nei capelli sottili, la carezza serica dello stile berniniano. La statua è grande poco piu del naturale e la bella figliola di Giove e di Latona si vede dolcemente addormentata nel marmo. Ha gli occhi velati, nelle palpebre chiuse, da un'ombra di stanchezza e il naso delle fanciulle greche, la bocca semiaperta come un bocciuolo di rosa. I capelli si vedono attorti in festoncini che ricordano un poco quelli della Dafne e sulla fronte pura si alza la piccola luna falcata come una gemma"⁸.

Para Frascchetti, todavia, a expressão estilizada que a estátua apresenta - comum às imitações modernas dos modelos clássicos -, parecia-lhe indicativa de que a obra fôra executada por um escultor que tinha completo domínio técnico sobre sua arte, mas ao qual, para considerar-se como sendo verdadeiramente

⁸ FRASCCHETTI, 1900, p. 138-139.

Bernini, parecia faltar certa capacidade de interpretação mais profunda:

"Tuttavia la testa risulta fredda e senza spirito, plasmata con una sterile imitazione dei modelli classici, ma il magistero profondo dell'artista si ritrova nelle mani tenere, morbide, delicatissime e nel manto serico che le modella le agili membra verginali, distese così soavemente sul prato fiorito. Sul petto turgidetto si allaccia il peplo finissimo come una foglia, attraversato da una fascia che sul tergo sorregge la faretra ricolma di dardi sottili. In terra fra le erbucce sbocciate si vede abbandonato il lungo arco lunato. Le braccia sono carnose, delicate, e le gambe, scoperte fin sopra il ginocchio, sono bellissime, come pure i piedini, muniti di sandali"⁹.

A despeito de Fraschetti excluir, portanto, explicitamente a autoria berninia da *Diana*, sua análise me parece muito esclarecedora. Ele sequer a cogita em relação ao conjunto das obras de Gian Lorenzo, mas apenas àquelas de sua juventude. Quando fala do trabalho do cabelo, traço típico do escultor, exemplifica-o com a *Dafne* e não, por exemplo, com o tardio *Busto de Luís XIV*¹⁰. Do mesmo modo, para o autor, a *Diana* apresenta uma leveza e uma graciosidade que só seria possível identificar-se nas primeiras realizações de Bernini:

⁹ IDEM, ibidem.

¹⁰ Na *Dafne* pode-se ver já o tipo de tratamento dos cabelos que se tornará constante na obra madura de Bernini. A técnica, ou seja, o uso do trépano, é substancialmente a mesma utilizada por seu pai, Pietro Bernini; os resultados, porém, não poderiam ser mais díspares. Os cabelos nos trabalhos do pai não têm uma aparência uniforme, e nos cachos isolados que formam a cabeleira, vê-se nitidamente os profundos furos deixado pelo trépano; nos de Bernini, os furos do instrumento quase não são percebidos, e, no lugar de cachos isolados, tem-se mechas mais ou menos uniformes, produzindo um resultado que a tradição tem considerado muito mais "natural". Cf. LAVIN, 1968, p. 232.

"L'abbandono profondo della deliziosa figura, così castamente armonica, fa in qualche modo ricordare la gracia del Bernini nelle sue prime opere, sebbene la statua non si dimonstri condotta da lui"¹¹.

A situação da *Diana adormecida*, tal como ela se deixa examinar por Frascchetti, ou seja, tendo como referência a primeiríssima produção berniniana, não é de todo estranha por várias razões. A mais forte delas é que o escultor ocupou-se da encomenda colecionista de obras de tema mitológico, como parece ser o caso da *Diana*, somente durante os anos iniciais de sua atividade, vale dizer, até cerca de 1625. Posteriormente, é verdade, os temas da mitologia reaparecerão nas fontes que projeta para as várias praças de Roma. Mas neste caso, trata-se sempre de encomenda pública, e o tamanho das figuras, em geral, ultrapassa muito o da *Diana*.

Em 1916, novo autor vai tratar do caso. Em um artigo intitulado *La scultura barocca e l'antico*, Antonio Muñoz lembra certa passagem da correspondência de viagem do Presidente da Borgonha, Charles De Brosses (1709-1777), que toca no assunto¹². A propósito de sua visita a Roma, De Brosses comenta a existência de um grupo escultório de *Latona, Apolo e Diana*, localizado no Palácio Barberini de Roma, cuja autoria seria de Bernini¹³. O trecho da carta que aqui interessa é o seguinte:

"Fra le statue antiche si nota *Adone morente, il bel Leone in marmo, la Venere addormentata, la Parca Atrope, Adriano, Traiano ecc.* Tra le moderne, il gruppo di *Latona, Apollo e Diana*

¹¹ IDEM, ibidem.

¹² MUNOZ, 1916, p. 154.

¹³ Esta obra encontra-se hoje no primeiro lance da escada que conduz ao andar superior do palácio, e, parece ser uma obra do século XVI.

*del Bernini (...)*¹⁴.

Na opinião de Muñoz, todavia, De Brosses confundiu-se ao citar esse grupo, pretendendo, em realidade, referir-se à *Diana adormecida* que se encontrava, já à época, neste Palácio:

*"Può darsi che l'arguto gentiluomo borgognone abbia ricordato male, e che si sia voluto riferire alla sola figura di Diana addormentata, che vedesi nel Salone di Pietro da Cortona nel Palazzo Barberini, collocata sopra un sarcofago antico(...)"*¹⁵.

A visita de De Brosses a Roma, em 1740, fez parte de sua viagem à Itália, iniciada no ano anterior, toda ela relatada em forma de cartas e publicada posteriormente sob o título de *Lettres Familières*. De todas as cartas referentes a esta viagem, sabe-se, ao certo, que apenas nove delas tinham sido expedidas diretamente da Itália. As que descrevem as visitas de Roma foram redigidas muito tempo depois de seu retorno, entre 1745 e 1755¹⁶. Esta informação fortalece a opinião de Muñoz a propósito de um provável equívoco por parte do autor no momento da menção ao grupo escultórico: neste lapso de tempo, a memória do viajante pode tê-lo traído no tocante às obras que apreciara em sua estada romana. Se o equívoco for real, a notícia de De Brosses atesta a existência, já no primeiro quarto do século XVIII, de uma atribuição local da estátua a Gian Lorenzo.

Muñoz, contudo, compartilha da opinião de Frascchetti

¹⁴ DE BROSSES, 1979, p. 67-68.

¹⁵ MUÑOZ, 1916, p. 154.

¹⁶ MINGUET, 1979, p. 16, refere-se à edição de 1931 de *Lettres Familières sur l'Italie* de Charles De Brosses, com introdução e notas de Yvonne Bézard.

acerca da atribuição da *Diana adormecida*, cuja feitura também interpreta como sendo uma tentativa de fabricação à antiga, e que, por isso mesmo, de modo algum supõe ser obra de Bernini:

*"Bernini non fece mai, a quanto si sa, imitazioni o copie di statue antiche(...). È opera certamente dell'ultimo quarto del 600, ed è attribuita dalla tradizione locale al Bernini"*¹⁷.

Seu juízo, entretanto, a respeito da qualidade da obra, ao contrário do de Frascchetti, não é nada concessivo. Os adjetivos que usa para caracterizá-la são esclarecedores - "gorducha" e "insignificante":

*"Non mi pare affatto che in questa figura, piuttosto grossocia ed insignificante, si ritrovi la maniera della Dafne o della Proserpina del Bernini; la Diana è opera di cinquant'anni almeno posteriore, dovuta ad un maestro che già preannuncia il Settecento e che col Bernini nulla ha a che fare"*¹⁸.

Golzio, ainda outro autor a tratar da questão, em um artigo intitulado *Il Palazzo Barberini e la sua Galleria di pittura*, que data provavelmente da década de 40¹⁹, também inclui, como Muñoz, entre as obras do Palácio, uma estátua de *Diana adormecida* feita à antiga:

"Un'altra statua fatta a imitazione dell'antico di incerta attribuzione è la Diana dormiente posta nella sala cosiddetta delle statue. Il Barocco, proseguendo la tradizione del

¹⁷ MUNOZ, 1916, p. 154.

¹⁸ IDEM, ibidem.

¹⁹ Não consta na edição a data de publicação.

*Rinascimento, imitava l'antico, ma con ben diverso spirito*²⁰.

Embora Golzio não a descreva, parece certo tratar-se da mesma estátua que hoje está no Museu de São Paulo. A razão mais evidente é que jamais foi documentada a existência de outra *Diana adormecida* no Palácio Barberini, além daquela que aqui interessa discutir.

A atribuição do Prof. Pietro Maria Bardi

Em 1952, o Prof. Pietro Maria Bardi, diretor do MASP e responsável pela compra da *Diana* três anos antes, publica um artigo na revista *Habitat*, que dirigia junto com a esposa e arquiteta Lina Bo Bardi, endossando a atribuição tradicional a Bernini. Nele, o Prof. Bardi desconsidera a documentação que, ao discutir a atribuição da obra, recusa a autoria berniniana - sabidamente, constituída pelos textos de Frascchetti e Muñoz, já comentados -, referindo-a pejorativamente com o termo "crônicas":

*"Di filologico, per questa statua, le cronache non ci danno che suggestioni e ipotesi non approfondite, e la tradizionale attribuzione dell'opera a Gian Lorenzo Bernini"*²¹.

Partindo, então, da atribuição tradicional, o Prof. Bardi estabelece um paralelo entre a *Diana* e o *Hermafrodita* helenístico (fig. 4), sob o qual Bernini havia esculpido um colchão durante a juventude²². Ele sugere que a *Diana* seria, assim como o colchão do *Hermafrodita*, uma complementação de uma obra antiga já existente - no caso, o sarcófago romano do século

²⁰ GOLZIO, p. 20.

²¹ BARDI, 1952, p. 55.

²² HASKELL e PENNY, 1988, p. 234-236, fig. 120.

II aC. Ao fazê-lo, tomaria como exemplo a estatuária funerária etrusca que colocava figuras humanas adormecidas sobre as urnas. Nisto, o Prof. Bardi não discorda das "crônicas" anteriores, já que, também para ele, a *Diana* tem as características de uma obra feita à antiga:

"Una volta il Bernini aveva scolpito, sotto un delizioso ermafrodita ellenistico (ora al Louvre) un enorme e gonfio strapuntino, perchè quelle gracili membra, chiuse in una linea così respiroso e aerea, sembrassero più morbidamente posare. Nella nostra "Diana", al contrario, sopra un duro simbolo della morte, sull'arido lastrone del sarcofago antico, ha disteso un immaginario praticello, una radura boschiva, e vi ha disteso una Diana. Come facevano gli etruschi, sdraiando sul sarcofago o sull'urna cineraria, immagini umana dormienti. E come fecero anche gli scultori romani (e qui ricordiamo, di epoca romana "flavia" il sarcofago di Ulpia Epigone, dolce e grave nel sonno)"²³.

Em termos mais gerais, o texto se propõe a fazer um estudo filológico da estátua, que se aplica tanto à identificação dos textos literários que poderiam ter determinado a escolha de uma iconografia tão inusitada, quanto das esculturas antigas que teriam servido de modelo para a *Diana*. Partindo da idéia de uma "Diana adormecida" como relativa a um esvaziamento formal do mito clássico, o Prof. Bardi vai conciliar a estátua particular do MASP com um extenso rol de exemplos literários e escultórios da antiguidade:

"In una carezzata stesura di marmi tondeggianti, resa più molle e più sensuale dalla parvenza anonima del volto romaneggiante, in un turgido labirinto di leggere superfici liminose e di curve lentissime, spira la storia di Artemide

²³ IDEM, ibidem.

(...).Dal passo concitato e prepotente dell'antica figurazione greca, dove Artemide veste lungo peplo, grossi sandali e diadema, sono passati venti secoli. (...) La "icheaira", inquietante e grata, dispensatrice di dardi che fanno morire dolcemente; ora ha depresso la faretra e l'arco sull'erba, e dorme. (...) Ma l'idea, e l'esigenza poetica di una Diana immersa nel sonno, poteva essere incoraggiata da esemplari diretti della plastica greca ed ellenistica, attraverso il detatto delle inesauribili copie romane(...)24

Esta relação de exemplos escultóricos e literários da antigüidade é representativa daquilo que o autor define como sendo próprio de um "classicismo dionisiaco-romântico", responsável pela veia helenística que se manifesta na linguagem formal barroca, e de modo especial, na produção berniniana²⁵:

²⁴ IDEM, p. 55-56.

²⁵ É recorrente na tradição crítica a idéia de que Bernini - ao contrário dos escultores de tendência mais clássica do período, cujo maior expoente era Alessandro Algardi - tinha uma clara predileção pela estatuaría helenística, "más afines a su propia orientación hacia lo pitoresco y lo patetico", como diz FALDI, 1961, p. 42-43, em detrimento daquela da antigüidade do período dito clássico. Esta opinião é compartilhada por GRASSI, 1964, p. 173, e assenta-se em grande parte nas próprias palavras de Bernini. Por ocasião de sua viagem a França, declara a Chantelou sua predileção pelas estátuas helenísticas que estudara exaustivamente durante sua juventude: em primeiro lugar, o *Torso* e o *Pasquino* que estavam incompletos, e por último o *Laocoonte*, in CHANTELOU, 1981, 8 jun., p. 30-31. Recentemente, Montagu reconsiderou completamente este tipo de critério, que distribui de maneira tão cômoda e esquemática as áreas de atuação dos dois maiores nomes da escultura seiscentista italiana. A propósito de um *Putto com máscara* que Algardi restaurara, ela diz: "(...) *this putto sticking its hand though the mouth of a mask held before its face must have been a hellenistic sculpture. There is no particular reason to believe, as has been suggested, that Algardi preferred a more classic peroid of antiquity, and still less to assume that his patrons would have given him any say in the choise of the statues he was to repair for them*", in MONTAGU, 1985, p. 15. Retomando, por sua vez, as escolhas feitas por Bernini, vê-se que ao contrário do que se esperaria tendo em vista a sua propalada preferência pelo patético helenístico,

Il classicismo, in quel suo margine dialettico, più violento e più popolare, che possiamo genericamente definire dionisiaco-romantico, aveva pensato al sensuale tormentoso, all'incanto del corpo femminile nudo e seminudo giacente nel sonno. Sono gli elementi di questa poetica [do barroco romano] che permettono alla scultura di esercitare un virtuosismo violento, tutto esterno e tutto atmosfera, di una ritmicità dionisiaca, con la presenza dominante del vento, simbolo e aspetto dell'universa natura nel suo moto'²⁶.

Confrontando a *Diana* com algumas das obras de Bernini - a estátua da *Santa Bibiana*, da *Beata Albertoni* e da jovem pensativa que representa a *Justiça*, no monumento de Urbano VIII, que acreditava erroneamente estar adormecida -, o Prof. Bardi considera que a sua feitura, mais clássica, torna menos evidente os fortes contrastes luminosos típicos do estilo berniniano:

"Nella Diana berniniana, più che la sottigliezza del traforo, più che la fonda penetrazione del trapano che inchioda ombre fonde, più che la fredda e schematica violenza del frastaglio e dell'ondulato, più che la retorica del cavo e del sottoquadro mezzi tecnici del Bernini all'apice della sua vena, abbiano invece una semplice e turgida modulazione delle superfici in questo senso più classicheggiati e scopadee, più elenistiche e più boeziache di quanto non sia nelle maggiori creazioni berniniane: la donna dormiente nel monumento di Urbano VIII in San Pietro; la santa Bibiana, nella chiesa omonima; la beata

Bernini tinha ainda maior consideração pelos fragmentos do *Torso* e do *Pasquino* - devido, como afirma, a sua mais perfeitamente proporcional imitação da natureza e às inúmeras oportunidades de recriação que oferecia -, que pelo grupo do *Laocoonte*, o qual antes de mais nada chamava a atenção pelo exemplo da expressão do afeto: um exemplo magnífico, porém acabado.

²⁶ BARDI, 1952, p. 56.

*Ludovica Albertoni*²⁷.

A série de modalizações a que é obrigado a recorrer o Prof. Bardi quando passa da caracterização geral das obras de Bernini para a leitura particular da estátua, deixa clara a distância entre a contenção "clássica" da *Diana* e a eloquência do estilo berniniano. É obrigado, assim, a admiti-la como uma exceção dentro do conjunto da produção do escultor, e, a partir daí, a argumentar em favor da liberdade das "poéticas" frente a "enérgica severidade do desenvolvimento da linguagem figurativa":

*"Non è la prima volta che si potrà constatare il largo passaggio delle poetiche anche al di là e al di sotto delle condizioni strettamente formali delle fratture in cui si sono rivelate. La grande avventura, irrequieta e nebulosa, intermittente e sussultoria, delle poetiche, spesso appare autonoma rispetto alla più coerente storia delle forme e degli stili, rispetto alla energica severità degli sviluppi del linguaggio figurativo"*²⁸.

Apenas enquanto exemplar do exercício desse tipo de liberdade poética, que reúne em cada obra específica elementos formais diversos em um arranjo único, a *Diana adormecida* poderá figurar entre as obras de Bernini:

La nostra Diana ci appare dunque, nella sua meravigliosa qualità di esemplare di come molteplici frammenti di antichissime e spezzate intuizioni formali, di sintomi poetici svariati e perfino contraddittori possano confluire al di là delle fratture storiche, in una specie di sintesi figurativa, per

²⁷ IDEM, p. 57.

²⁸ IDEM, ibidem.

*sprimere una nuova e densa poetica (...)*²⁹.

Ao final, todo o esforço argumentativo do Prof. Bardi para contemplar a especificidade da *Diana* e, ao mesmo tempo, inseri-la na produção escultória de Bernini termina por dar características cada vez mais genéricas ou elásticas ao conjunto de sua obra. Resulta desse procedimento, afinal, uma outra evidência: a de que a sua análise da *Diana* encaixa-a com enorme dificuldade ao estilo do escultor.

Aspectos da escultura do século XVII: estudo do antigo e restauração de antigualhas

Hipoteticamente, caso a *Diana* se tratasse de um autêntico Bernini, o mais provável seria que este a tivesse esculpido durante a sua juventude. Isto pela razão já antes trazida à discussão: o escultor ocupou-se da realização de estátuas de tema mitológico para a encomenda colecionista, como é o caso da *Diana*, apenas durante os primeiríssimos anos de sua carreira. Neste gênero, as suas obras mais importantes são os grupos escultóricos para o Cardeal Scipione Borghese: *Rapto de Proserpina*, 1612-1622, (fig. 5), *Enéas e Anquise*, 1618-1619, *Apolo e Dafne*, 1622-1624, (fig. 6), e *David*, 1623, (fig. 7).

Depois de um parêntesis de certo modo clássico, entre 1630 e 1649 - período em que Muñoz vê o início de sua segunda fase, a de uma "*maniera enfática e declamatoria*"³⁰ -, Bernini caminhou, como bem descreveu Faldi, "*hacia modos de apasionamento cada vez más encendido, de fervor místico y de exaltación*

²⁹ IDEM, *ibidem*.

³⁰ MUÑOZ, 1916, p. 137.

*expressionista*³¹. Pensar que Bernini tenha executado a *Diana adormecida* em tempo posterior aos seus anos de formação parece, portanto, inverossímil. Já por tratar-se de um tema típico da encomenda colecionista, que visava à complementação das antigualhas reunidas nos acervos, esse tipo de trabalho estava em geral reservado a artistas secundários ou em início de carreira. Bernini muito dificilmente se interessaria por esculpir algo do gênero na maturidade.

³¹ cf. FALDI, 1961, p. 27. WITTKOWER, 1985, p. 144-152, estabelece cinco fases na produção de Bernini. A do aprendizado, que dura até o fim da primeira década do século, ao qual pertencem os grupos da *Cabra Amaltea* (Gal. Borhese), *S. Lorenzo* (col. Contini Bonacissi, Florença), o *S. Sebastião* (col. Thyssen-Bornemisza), e os retratos de *Santori* e *Vigevano* (S. Prassede e S. Maria sopra Minerva, Roma). A fase seguinte inicia-se com o grupo de *Enéas e Anquise*, realizado para o Cardeal Borghese; pertence também a esta fase a *S. Bibiana* (1624), na igreja homônima, terminada com o início do *S. Longino* (1629-1638). Ao período clássico da década de 30, pertencem *monumento fúnebre da Condessa Matilde* (1633-1637) em S. Pedro; o grande relevo *Paces oves meas* (1633-1643) no interior do pórtico da porta central da basílica; a cabeça da *Medusa* (1636c.), no palácio dei Conservatori; os retratos de *Paolo Giordano II Orsini*, duque de Bracciano, e aquele de *Thomas Baker* (1638), no Victoria and Albert Museum. A década seguinte, chamada por Wittkower de "período médio", foi a mais importante e criativa de toda sua carreira. Revolucionou o tipo comum de monumento fúnebre com a execução do *monumento de Urbano VIII* (1639-1647); concebeu a idéia de unificar todas as artes, e descobriu as possibilidades da luz escondida e dirigida, concretizada pela primeira vez na Capela Raimondi em S. Pietro in Montorio, e depois na Capela Cornaro. Concebeu também a *Fonte dos quatros rios*, primeira fonte rústica e monumental em uma praça; e solucionou finalmente o problema do *monumento equéstre (estátua de Constantino)*, 1654-1668). No princípio dos anos 60, ocorre a transição para o período tardio, caracterizado pelos "*corpos etéreos y las extremidades sumamente alargadas*"; pertencem a esta fase as estátuas de *Habacuc e o anjo* (1655-1661), S. Maria del Popolo; o *Daniel* (1655-1657) e a *Madalena* (1661-1663), respectivamente na Capela Chigi em S. Maria del Popolo, e na Catedral de Siena; *os anjos para Ponte de S. Angelo* (1668-1671), em S. Andrea del Fratte. Na última década, leva ao limite seu interesse pela ornamentação dinâmica da forma, como por exemplo nas vestes dos *Anjos de bronze* (1673-1674) no altar da Capela do Sacramento em S. Pedro.

Este ponto, entretanto, exige maior aprofundamento. No fim do século XVI e início do XVII, ocorre uma importante modificação no quadro da estatuária romana, qual seja, o retorno aos temas pagãos, uma vez que a Contra-Reforma havia imposto, por décadas, um repertório que se reduzia praticamente a santos e profetas³². Esta modificação surgira, de fato, na geração dos escultores maneiristas que antecede Bernini. São exemplos desse novo gosto o grupo de *Vênus e Adônis*, a *Cleópatra* de Cristoforo Stati, e também os bustos de *Antonio, o negro* e *São Pedro*, de Nicolas Cordier, escultor que ficou conhecido pelo arqueologismo erudito³³. Mais indicativas ainda deste novo gosto são as restaurações feitas por Cordier a partir de fragmentos clássicos, entre elas, a *Santa Agnes*³⁴ da Igreja de Sant'Agnese, completada em bronze a partir de um torso drapeado de alabaastro de uma antiga estátua votiva³⁵.

O estudo da estatuária da Antigüidade, e sua restauração, fazia parte da boa formação de um escultor no século XVII. Giovanni Baglione (Roma 1578-1644), pintor do tarde maneirismo e historiógrafo da arte, é autor de um trecho, de 1642, que ilustra bem essa exigência:

"Hoggi a Roma lo studio delle memorie di pietre, de' bassorilievi, e delle statue antiche ad essemplio et emulatione di questi antiquarii si è così fortemente disteso, e da per tutto

³² IDEM, p. 4.

³³ FALDI, 1961, p. 4-5.

³⁴ Cf. também MUÑOZ, 19, p. 143-144.

³⁵ Para o Cardeal Borghese, Cordier, conhecido como o Franciosino, restaurou as *Três Graças*, hoje no Louvre, a estátua do *Mouro*, da *Cigana*, cujo fragmento original é um torso de mármore escuro. As duas últimas foram compradas por Napoleão e colocadas em Versalhes. SÉNÉCHAL, 1988, p. 49, ressalta nestes trabalhos a naturalidade das junções, fruto da habilidade do escultor, e o fausto decorativo. Para um estudo particular das restaurações de Cordier cf. PRESSOUYRE, 1984.

*accresciutto, che le muraglie dei palazzi, i cortili, e le stanze ne sono piene, e dovitiöse; ed i giardini come son vaghi d'ordini di piante, così sono ricchi d'opere di marmi; e co' l loro testimonio al mondo fanno anch'oggi fede delle grandezze di questa Reggia dell'Universo"*³⁶

De fato, a crer em seu filho Domenico, Bernini se dedicou, durante três anos, infatigavelmente, ao estudo das esculturas antigas reunidas no Belvedere. Ele conta que, durante esse período, Bernini passava os dias inteiros ao lado das estátuas, as quais chamava "le sue innamorate", e que embora se alimentasse mal, a felicidade que elas lhe proporcionavam era suficiente para mantê-lo com forças. A passagem é pitoresca:

*"Per lo spazio di tre anni, si partì quasi ogni mattina da S. Maria Maggiore presso cui Pietro suo padre haveva fatto fabbricare un commodo Casino, et andava a piedi al Palazzo Vaticano di S. Pietro e quivi fin'al tramontar del Sole si tratteneva a disegnar hor una, hor l'altra di quelle meravigliose Statue, che l'antichità hà tramandato a Noi, e chi hà conservato il tempo in beneficio, e dote della Scultura. Nè altro refrigerio prendeva in tutti quei giorni, che di poco vino, e cibo dicendo che il solo gusto della viva lezione di quelle morte Statue gli faceva ridondare nel Corpo ancora una sò qual dolcezza, ch'era sufficiente a mantenerlo in forze gl'intieri giorni. Sicchè era cosa così solita il non comparire in Casa Gio:Lorenzo, che il padre non vedendolo per giorni intieri, nè pure domandava di che ne fosse, certo già della dimora di lui nello Studio di S. Pietro, dove, al dir del Figliuolo, stavan di Casa le sue Innamorate, intendendo delle Statue che vi erano"*³⁷.

³⁶ BAGLIONE, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti*, Roma 1642, p. 74 in MUÑOZ, 1916, p. 129.

³⁷ Cf. BERNINI, 1713, p. 12.

Embora um pouco mítica, e marcada pelo vivo propósito de exaltar a dedicação de Bernini ao seu ofício, a passagem deixa evidente a importância do estudo dos modelos clássicos na formação das idéias artísticas de Gian Lorenzo. Domenico continua a narração nomeando quais eram as suas "innamorate", segundo o que o próprio escultor costumava contar, já em sua maturidade:

"Quali poi fossero li suoi Studii, dobbiamo raccogliarlo da ciò, che esso diceva nella sua maggiore età, quando cominciò a provarne gl'effetti. Dunque le sue più attente applicazioni furono per lo più sopra quelle due singularissime Statue l'Antinoo, e l'Appolo, quelli miracoloso nel disegno, questi nel lavoro, et era solito dire, che ambidue queste qualità erano più perfettamente ancora ristretti nel famoso Laocoonte, opera di Artemidoro Agesandrò e Polidoro Rhodiotti, di così bene regolata, et isquisita maniera, che forse volle la fama attribuirle tre Artefici, per giudicarla troppo superiore ad un solo"³⁸.

De resto, a importância do estudo a partir do antigo é reafirmado por Gian Lorenzo durante toda a sua vida. Em suas conversas com os eventuais visitantes de seu gabinete durante o período de sua permanência na França, no ano de 1665, as quais foram reportadas pelo "amateur" Paul Frèart de Chantelou, Gian Lorenzo insiste na necessidade do estudo dos belos exemplos antigos na formação e educação dos jovens aprendizes. Também no discurso que fez quando da sua visita à recém formada Academia Francesa de Pintura e Escultura, ele retoma a questão, afirmando que, antes do estudo a partir da natureza, é preciso preencher a mente com as nobres idéias dos antigos, que serão úteis para o resto da vida, e sem as quais não se pode produzir nada que seja belo ou grandioso. Chantelou narra o episódio da seguinte maneira:

³⁸ IDEM, ibidem.

"Après, s'étant tenue debout au milieu de la salle, environné de tous ceux de l'Académie, il a dit que son sentiment était que l'ont eût dans la Académie des plâtres de toutes belles statues, bas-reliefs et bustes antiques pour l'instruction des jeunes gens, les faisant dessiner d'après ces manières antiques, afin de leur former d'abord l'idée sur le beau, ce qui leur sert après toute leur vie; que c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement d'après nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que, leur imagination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais produire rien qui ait du beau et du grand, qui ne se trouve point dans le naturel"³⁹.

Uma vez que a natureza, continua ele, não possui nada inteiramente belo, o artista deve dedicar-se a ela apenas depois de ter examinado suficientemente os exemplos da Antigüidade, e ser experiente o bastante para saber distinguir o que na natureza é digno de ser representado:

"(...) que ceux qui s'en servent doivent être déjà fort habiles pour en reconnaître les défauts et les corriger, ce que les jeunes gens qui n'ont point de fond ne sont pas capables de faire. Il a dit, pour prouver son sentiment, qu'il y a quelquefois des parties dans la naturel qui paraissent relevées qui ne le devraient être, et d'autres les devraient être

³⁹ Cf. CHANTELOU, 1981, 5 set., p. 156-157; MONTAGLON, M. Anatole de, *Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Société de l'histoire de l'art française*, Paris, 1875, p. 290, reproduz a seguinte descrição desta visita, existente nos arquivos da Academia: "Ledit sieur Chevalier Bernin a confirmé par ses avis les sentiments de la Compagnie touchant l'éducation des esleves, assavoir qu'avant d'estudier d'après nature, il faust leur remplir l'esprit des belles hidées del'antique" in BARTON, 1945, p. 86, nota 6. Neste artigo Barton demonstra que as dispersas idéias artísticas de Bernini constituíram a base fundamental da doutrina da academia francesa, a começar pelo estudo do antigo.

lesquelles ne les paraissent point; que celui que possède le bon dessin laisse ce que naturel montre, qui néanmoins ne devrait pas paraître, et marque ce qui doit être et ne paraît pas, et encore une fois, a-t-il dit, un jeune garçon n'est pas capable de faire, n'ayant ni possédant pas la connaissance du beau. Il a dit après qu'étant encore fort jeune, il dessinait souvent l'Antin (Antinoo) comme son oracle"⁴⁰.

O mesmo Chantelou narra que, poucos dias depois, ao contar ao Rei como se passara sua visita à Academia, Bernini complementa seu discurso com uma sutil crítica ao gênero de educação recebida pelos artistas na França e na Espanha, limitada apenas ao "mesquinho" estudo a partir da natureza:

"(...) que le naturel était partout, que néanmoins l'ont voit que les peintres se font plus à Rome qu'en France et en Espagne, et que cela ne procède que du grand nombre de statues grecques et des beaux bustes antiques qui sont à Rome, lesquels on ne voit point d'ailleurs, ce qui aide merveilleusement aux professions de peinture et de sculpture"⁴¹.

Esta é também a opinião de Giovan Pietro Bellori (Roma 1613-1696), figura central do classicismo no século XVII. Dedicou sua obra mais importante como teórico e crítico de arte, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, publicada em 1672, a Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luís XIV, que elaborou os estatutos e regulamentos da Academia de pintura e escultura francesa. No discurso preliminar sobre *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*, Bellori prescreve o estudo das esculturas antigas como meio indispensável de alcançar a beleza:

⁴⁰ IDEM, *ibidem*.

⁴¹ IDEM, 9 de set., p. 172; cf. também 6 set., p. 161.

*"Chi resterebbe il dire che gli antichi scultori avendo usato l'idea meravigliosa, come abbiamo accennato, sia però necessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perchè ci guidino alle bellezze emendate della natura"*⁴².

Na Roma da época, tudo parecia reforçar esse princípio. O acúmulo das antigualhas, recém retiradas do solo da Cidade, nos acervos das inúmeras coleções formadas no decorrer do século⁴³, teve um importante papel na produção escultória do período, pois tornou frequente a prática do estudo dos modelos antigos. Ainda mais, alimentou um novo tipo de encomenda. Este poderia ser subdividido em duas categorias distintas, que, entretanto, complementavam-se: a primeira delas referia-se à restauração das peças antigas mantidas em coleções, e a segunda, quando era menor o número de originais existentes no acervo, referia-se à realização de obras modernas produzidas a partir dos modelos clássicos. Na falta de estátuas antigas originais, como o diz Muñoz,

"i ricchi committenti si accontentavano di opere moderne, di cui fosse antico almeno il soggetto, e richiedevano agli artisti barocchi figurette di Veneri con amorini, di Fauni, di Satiri, o riproduzioni in piccolo di famose sculture antiche. Come nel Rinascimento, si traevano i soggetti dagli scrittori classici da Virgilio, da Ovidio, da Apuleio: il Cardeal Scipione

⁴² BELLORI, 1672, p. 23.

⁴³ MUÑOZ, 1916, p. 130-131. Anteriores ao século XVII, em Roma, são as coleções de antigualhas do Belvedere, no Vaticano, e aquela do Campidoglio, fundada por Sisto IV, em 1471, e aumentada com o envio de 147 mármores profanos do Vaticano durante a Contra-reforma, em 1566, por ordem de Pio V. As coleções mais importantes formadas no princípio do século foram a do Cardeal Ippolito Aldobrandini, em sua Villa de Frascati; aquela do Cardeal Scipione Borghese na Villa Pinciana; a do Cardeal Ludovico Ludovisi, na Villa Ludovisi, hoje Museu Nacional Romano; e as menores, dos Barberini, iniciada por Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII; assim como a dos Pamphili.

Borghese, volendo decorare di statue il Casino della sua Villa Pinciana, commetteva al Bernini di rappresentare Apollo e Dafne, il Ratto di Proserpina, Enea e Anchise fuggenti da Troia"⁴⁴.

Do ponto de vista estilístico, de modo geral, não havia uma grande distância entre as obras modernas de tema mitológico e as restaurações. Não que as primeiras fossem repetições ou cópias exatas das estátuas antigas: o caso é que as restaurações tampouco o eram. A rigor, não havia qualquer diferença notável entre a liberdade de uma execução moderna e a de uma restauração. Aquelas realizadas durante o século XVII, em especial, não se preocupavam estritamente em serem fiéis à concepção primeira da obra e à sua função original. Os fragmentos antigos não interessavam por eles mesmos, enquanto objetos de uma pura investigação arqueológica, mas sim enquanto indícios que insinuavam vasta possibilidade de recriação. As **integrações**, portanto, faziam-se segundo o gosto da época, e seus fins eram os mais díspares possíveis⁴⁵.

A estátua honorífica, no Museu do Capitólio, do irmão de Urbano VIII e ex-general das tropas papais, **Carlo Barberini** (fig. 8), é um exemplo muito ilustrativo do que se está comentando. A antiga couraça romana, tudo o que restara da estátua de algum imperador, transformou-se, sem dificuldade, na figura de um herói cristão. Adaptação ainda mais extraordinária é a já citada **S. Agnes** de Cordier, cujo torso de alabastro de uma antiga estátua icônica feminina, completada pela cabeça, mãos e

⁴⁴ IDEM, p. 132.

⁴⁵ "Il restauro, diz Muñoz, non era naturalmente inteso con il criterio moderno, di massimo rispetto dell'antico; i maestri barocchi, seguendo l'esempio dei cinquecentisti, e seguite in questo anche dai neoclassici del Settecento, si abbandonavano ad un radicale completamento delle mutile statue antiche, rifacendo gambe e braccia e teste, quasi sempre dando atteggiamenti del tutto arbitrarii, aggiungendo elementi e attributi congetturali; talora persino unendo insieme pezzi di figure diverse", MUÑOZ, 1916, p. 139.

pernas de bronze, servia agora à representação de uma santa cristã.

O resultado final da estátua de Carlo Barberini, diga-se, não é de todo considerado satisfatório: a cabeça parece pequena em relação aos membros⁴⁶. Bernini realizou a parte mais nobre, a cabeça, e a Alessandro Algardi (Bolonha 1698 - Roma 1654) - que ao lado de Andrea Sacchi e Francesco Duquesnoy representa a linha mais purista do "classicismo do alto barroco", como denominou-o Wittkower⁴⁷ -, foi deixada a restauração do torso e a execução dos membros. A questão hierárquica é curiosa. Para Frascchetti, o motivo fundamental da desvantagem de Algardi em relação a Bernini era político: decorria do fato de que este monopolizava o favor papal⁴⁸. Muñoz, contudo, dá uma explicação mais técnica para o fato. Em 1630, data da encomenda da estátua, Algardi, que chegara em Roma há apenas cinco anos, era mais afamado como executor de pequenos objetos em marfim e prata, e como hábil restaurador, do que como escultor. Por esse motivo, sobretudo, ter-lhe-ia sido destinada a restauração do torso e a complementação dos membros⁴⁹.

A proximidade de Algardi com a corrente clássica deu lugar à idéia corrente, cultivada por Bellori, de que ele teria sido capaz de uma maior compreensão do estilo clássico que Bernini. Nada mais enganoso, porém; prova disso é o *Hércules* do

⁴⁶ MONTAGU, 1985, p. 27-28.

⁴⁷ WITTKOWER, 1985, p. 269-278.

⁴⁸ FRASCHETTI, 1900, p. 95. A este respeito, é interessante citar a opinião de Giovan Battista Passeri (Roma 1610-1679), pintor e escritor inimigo de Bernini. Na sua *Vite*, concebida como continuação da obra de Baglioni, e publicada em 1772, julga que Bernini era: *Qual dragone custode vigilante degl'Orti d'Esperia, premeva che altri non rapisse li pomi d'oro delle grazie Pontificie, e vomitava da per tutto veleno, e sempre trametteva spine pungentissime d'avesione per quel sentiero, che conduceva al possesso degl'alti favori*, PASSERI, 1934, p. 236, na vida de Guidobaldo Abbatini.

⁴⁹ MUÑOZ, 1916, p. 142.

Campidoglio que Algardi restaurara. Ao fragmento original, encontrado próximo à basílica de S. Agnese fuori le Mura, faltavam os braços, a perna esquerda e parte da direita. Algardi interpretou-o como um Hércules que mata a Hidra queimando sua cabeça. De acordo com isto, colocou em sua mão direita um ramo em chamas, e com a esquerda o fez estrangular o pescoço do animal, cujo corpo de dragão caía próximo à perna esquerda. Segundo Maffei, um erudito do início do século XVII, as escavações naquele lugar, trouxeram finalmente à luz do dia a perna que faltava, que coincidentemente era muito semelhante àquela concebida por Algardi. A perna original, então, passou a ser exposta ao lado da estátua restaurada para atestar a profunda compreensão que o artista tinha da arte antiga. Ou, como diz o autor, para

"far vedere, che tra i moderni artefici, v'è stato chi ha saputo non emulare, ma imitare il valore degli antichi; ancorchè si sappia per esperienza, quanto nelle opere della mano sia difficile il partirsi dalla propria maniera per seguire con perfetta imitazione l'altrui. Tutto ciò manifesta quanto grande fosse l'intelligenza dell'Algardi che seppe dalle proporzioni de' muscoli di quel tronco rintracciare quella delle parti che si dovevano far di nuovo"⁵⁰.

Em 1894, porém, um estudioso alemão, L. Palat, põe em dúvida a excepcionalidade de Algardi no tocante à compreensão das idéias dos antigos mestres. A suposta perna original teria sido encontrada antes ainda que o escultor houvesse terminado a restauração, e, de fato, não se adaptara ao torso restante por pertencer, provavelmente, a um Hércules que luta com a Cerva de

⁵⁰ Cf. MUÑOZ, 1916, p. 140-141, a citação é de DE ROSSI-MAFFEI. *Raccolta di statue antiche*, Roma, 1704, p. 127-128.

Cirenea⁵¹, e não contra a Hidra. Mas nem mesmo esta versão parece ser verdadeira. Em 1912, H. Stuart Jones julgou levantar indícios suficientes para defender a idéia de que a perna extra não era sequer antiga, e sim uma restauração um pouco anterior à de Algardi. A maior evidência disto era que seu mármore apresentava veios inexistentes no torso. Esta hipótese mostra, no mínimo, que Algardi participava inteiramente dos interesses, nada puristas, de sua época. Longe de olhar estritamente para os exemplares antigos, ele retomou a solução dada por uma restauração moderna⁵².

O caso repete-se no *Hermes Logio* (fig. 9), conhecido também como *Mercúrio Facondo*, que Algardi restaurou para o Cardeal Aldobrandini. Uma comparação com o *Germanicus* (fig. 10) do Louvre⁵³, cuja concepção geral é semelhante ao fragmento, demonstra que o braço direito da estátua, inteiramente refeito, levantado à frente em gesto de eloqüente discurso, é pouco adequado à expressão pensativa da figura⁵⁴.

A experiência de Algardi como restaurador profissional é, entretanto, indiscutível. Um de seus primeiros encargos, recém-chegado a Roma, foi o de restaurar as obras da coleção de seu protetor bolonhês, o Cardeal Ludovisi. Segundo o próprio Bellori, o escultor foi obrigado a contentar-se com

⁵¹ IDEM, p. 141, cf. PALLAT, L. *Heracles mit der Hydra im alten Capitolinischen Museum, Römische Mittheilungen*, IX, 1894, p. 334-348. Segundo este autor, a presença de dois fragmentos de diferentes estátua de Hércules, do mesmo mármore e de fatura semelhante, acusa a existência no lugar da escavação de um grupo estatuário que representava os trabalhos do deus.

⁵² MONTAGU, 1985, II, p. 400. Cf. JONES, 1912, p. 134-137.

⁵³ HASKELL e PENNY, 1988, p. 219-220, fig. 114.

⁵⁴ MONTAGU, 1985, p. 11-12, sugere como modelo para a restauração, não uma obra antiga, mas a estatueta em bronze do século XVI, feita na corte dos Gonzaga, em Mântua (agora em Viena), onde Algardi serviu por alguns anos. Com relação às restaurações de Algardi e àquelas da Villa Pamphili cf. NEUSSER, 1928, p. 3-9, e CELLINI, 1963, p. 25-37.

encomendas menores, ainda por muitos anos, para poder se sustentar⁵⁵:

*"Sentiva Alessandro in questo operar suo le commendazioni de gli artefici, ma con tuttociò gli mancava ogni occasione di esercitarsi; e se la passava in far modelli di putti, figurine, teste, crocifissi ed ornamenti per gli orefici, non essendo all'età nostra in uso le sculture come erano anticamente nella magnificenza de' Romani; e ricercando ciascuno le statue antiche, molti scultori vivono con le restaurazioni de' vecchi frammenti e rovine che di Roma si trasmettono in tutte le parti. Spese però Alessandro molti anni in questi ocupazioni, restaurando statue antiche, ed alcune particolarmente che'l signor Mario Fragipani mandava in Francia"*⁵⁶.

Os artistas secundários especializados em restaurações, na maior parte das vezes, eram ainda menos atenciosos às condições e à função original dos fragmentos. A este propósito, é interessante a comparação que faz Bruand entre o procedimento de restauração de Bernini e Ippolito Buzzi ou Buzio (Viggiù 1592c. - Roma 1634). Bernini, como diz este autor,

⁵⁵ MONTAGU, 1985, p. 10, chama a atenção para a situação do mecenatismo romano durante o século XVII: *Outside the patronage of the Papal family opportunities for a sculptor were relatively few, and for the most part unexciting. He could contribute to the numerous ephemeral structures put up for feasts and celebrations; he might be commissioned to carve a portrait bust or tomb; he might even get the opportunity to participate in the decoration of a chapel, possibly with marble figures, but more likely in stucco, and almost never from his own designs. He could make small sculptures in ivory or bronze, or a cheaper terracotta or plaster. But for a living he would have to rely on two equally modest and anonymous activities: the supply of models for goldsmiths and silversmiths, and the restoration of antique sculptures.* A primeira encomenda pública de importância que Algardi obteve foi o Monumento de Leão XI; vai gozar de certo privilégio durante o pontificado de Inocêncio XI, quando Bernini, embora por pouco tempo, cai em desgraça.

⁵⁶ IDEM, p. 402.

procurava talhar

"les morceaux de marbre rajoutés selon la forme de la brisure, alors qu'Ippolito Buzzi, par exemple, préférait la section franche et pour cela n'hésitait pas à couper l'ancienne cassure"⁵⁷.

Sénéchal vê no procedimento de Bernini uma preocupação ilusionista e de emulação do antigo que estimulava o virtuosismo, enquanto Ippolito considerava o fragmento apenas como um bloco de pedra prestigioso a ser reaproveitado⁵⁸. Outro escultor do período especializado em restaurações é Nicolò Benghini ou Menghini (aproximadamente 1610-1665), colaborador de Bernini em São Pedro, nos anos 40, e administrador da coleção de estátuas antigas dos Barberini, no período em que esta estava sob os cuidados do Cardeal-sobrinho Francesco Barberini, sendo ele mesmo responsável por diversas restaurações. A sua pesada *S. Martina* de 1635 (fig. 11), sob o altar-mór de SS. Martina e Luca, inspirada na *S. Cecilia* (1600), na igreja romana homônima, de autoria de Stefano Maderno, deixa claro o quanto Benghini devia ter sido mais bem sucedido como restaurador do que como criador de obras originais.

Ao contrário do suposto rival bolonhês radicado em Roma, as restaurações executadas por Bernini são pouco conhecidas. Além da estátua de Carlo Barberini, complementou, como se sabe, o *Hermafrodita* helenístico da coleção Borghese, e o *Ares Ludovisi*, ao qual acrescentou um pequeno Eros que brinca aos seus pés⁵⁹. Embora as restaurações sejam de grande interesse

⁵⁷ BRUAND, 1956, p. 404.

⁵⁸ SÉNÉCHAL, 1988, p. 48.

⁵⁹ MONTAGU, 1985, p.11. Entre dezembro de 1992 e abril de 93, houve uma importante mostra de várias obras restauradas por Bernini e Algardi, intitulada *La collezione Boncompagni-Ludovisi: Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, sediada no Palácio

para o melhor conhecimento de seu período de formação, é mais significativa, no jovem Bernini, a sua capacidade de recriação original a partir do antigo. As soluções formais tratadas na estatuária antiga permanecem, ao longo de toda sua carreira, uma fonte de inspiração para as suas composições, e não eram empregadas necessariamente em relação às obras de tema clássico. A cabeça do *Apolo* que rapta Dafne é uma cópia quase idêntica da cabeça do *Apolo Belvedere* (fig. 12)⁶⁰. O *Fauno Barberini* (fig. 13)⁶¹ serviu de modelo para o *S. Sebastião* (fig. 14), datado ao redor de 1618, que hoje encontra-se na Gliptoteca de Munique; e o *Laocoonte* (fig. 15)⁶² parece ser o ponto de partida do *Abacuc* (1655-1657), na igreja de Santa Maria del Popolo (fig. 16).

Uma reconsideração da autoria berniniana

Interessam aqui, em particular, por encaixar-se no segundo tipo de encomenda proposto pelo colecionismo, os grupos escultóricos que Bernini executou para o Cardeal Borghese entre 1612-23: *Apolo e Dafne*, *Rapto de Proserpina* e *Eneas e Anquise*, além do *Davi*, único que não se refere à mitologia pagã. As inovações formais introduzidas então pelo artista distanciaram-no definitivamente da produção mansirista, dentro da qual teve a sua formação, e que, embora já sem vigor, dominava ainda a escultura romana.

Nos anos anteriores, Gian Lorenzo colaborou com o pai, Pietro Bernini, na execução de várias estátuas, a maior parte delas de inspiração helenística, para a decoração de jardins. Destes trabalhos, poder-se-iam citar a *Flora e Priapo*; o

Ruspoli em Roma.

⁶⁰ HASKELL e PENNY, 1988, p. 148-151, fig. 77.

⁶¹ IDEM, p. 202-205, fig. 105.

⁶² IDEM, p. 243-247, fig. 125.

Grupo Báquico, no Metropolitan Museum; a *Fonte com sátiro e pantera* do Museu de Berlim⁶³; as *Quatro estações* para a Villa Aldobrandini⁶⁴. Para o jardim Borghese, além do conhecido grupo da *Cabra Amaltea*⁶⁵, tradicionalmente considerado o primeiro trabalho do artista, realizou o *Menino com um dragão*, cuja data provável é 1614, que era destinado a uma fonte e hoje encontra-se em uma coleção privada em Nova York, e ainda um *Hércules criança matando as serpentes*. Para a Villa Ludovisi⁶⁶, Gian Lorenzo esculpiu um *Putto mordido por uma serpente*⁶⁷, segundo Bellori, um *pendant* do *Putto sentado sobre uma tartaruga que toca flauta*, de Alessandro Algardi⁶⁸. Em todas estas estátuas, o estilo de Gian Lorenzo confunde-se com o do pai. Contudo, a qualidade de sua feitura, e a inovação manifesta na interpretação tida como mais naturalista dos detalhes, já estão presentes. A transição desses primeiros trabalhos, de pequena dimensão, para os grupos monumentais Borghese, pode ser bem analisada no *S. Lourenço*, na coleção florentina Contini-Bonacossi e no *S. Sebastião* em Lugano, iniciados em torno de 1614⁶⁹.

Visto que, após a execução desses grupos, Bernini só

⁶³ CELLINI, 1982, p. 30.

⁶⁴ IDEM, p. 32.

⁶⁵ LAVIN, 1968, p. 229, nota 47, propõe que este grupo faz parte do mesmo programa decorativo para o qual foi executado, em 1609, um grupo semelhante de inspiração helenística, representando três *putti* adormecidos. Em outubro deste mesmo ano, o Papa Paulo V, Camillo Borghese (1605-1621), comprou uma considerável coleção de esculturas antigas que pertenceu ao escultor Tommaso della Porta (cf. PASTOR, XXVI, 448).

⁶⁶ Para a coleção de estátuas antigas da família Ludovisi, cf. PÉLISSIER, 1893; BRUAND, 1956; IDEM, 1959; e GARAS, 1967.

⁶⁷ O tema báquico que se repete nestas obras tinha como precedente trabalhos anteriores de Pietro ainda em Nápolis.

⁶⁸ IDEM, p. 231, nota 67.

⁶⁹ LAVIN, 1968, p. 223-224.

retornará esporadicamente aos temas da mitologia antiga, como no caso da realização de certas fontes, seria tentador incluir a *Diana* entre as estátuas de juventude do escultor. Quando se consideram, no entanto, as demais inovações que as obras produzidas para o Cardeal Borghese trazem consigo, essa inclusão revela-se insustentável.

De clássico nestas estátuas só restou o tema⁷⁰. A interpretação que Bernini dá aos grupos Borghese elege, invariavelmente, como núcleo de sua realização, o momento capital no desenrolar de uma ação, aquilo que se poderia considerar o seu *momento dramático* por excelência. Tanto *Plutão e Proserpina* quanto *Apolo e Dafne*, prestam-se admiravelmente a este tipo de interesse. O momento do rapto, no primeiro grupo, requer das figuras uma forte movimentação e muita tensão muscular, visível também na semblante das figuras.

No caso de *Apolo e Dafne*, a dramaticidade é muito acentuada pela captura do exato momento de **transformação** da ninfa em árvore: seu corpo representa-se já preso ao solo pela casca da árvore que a recobre até a cintura, e as suas mãos começam a se transformar em galhos. O mesmo gosto impera no *David*, habitualmente considerada como a primeira escultura propriamente **barroca**⁷¹. O herói bíblico é representado na *iminência* de arremessar o dardo contra Golias, momento que pressupõe a determinação de uma força física excepcional, estampada já na expressão carregada do rosto.

Ao executar essa estátua, Bernini dá certamente um novo passo frente aos grupos anteriores, nos quais a ação ainda

⁷⁰ A fonte para esses grupos é literária, já que não havia exemplos escultóricos antigos. WITTKOWER, 1985, p. 145, nota 3, afirma que o modelo visual para esses grupos era o teto Farnese pintado por Annibale Carracci: "*La belleza algo fría del cuerpo de Proserpina deriva también del techo de Annibale Carracci. Además, el David está en deuda con la figura del Polifemo del fresco Polifemo matando a Acis*". Em relação ao teto Farnese, cf. BRIGANTI, CHASTEL E ZAPPERI, 1987.

⁷¹ BARGELLINI, 1963, p. 160.

se desenrola com certa autonomia em relação à presença do observador. Ao contrário, a existência do *Davi* enquanto agente da ação pressupõe e depende completamente dessa presença: toda a fúria do herói é dirigida ao expectador-Golias. Rege por inteiro a concepção desta estátua o sentido e a sensibilidade teatral, reconhecidamente cenográfica, que Bernini vai desenvolver de maneira cada vez mais elaborada ao longo de sua obra.

Os projetos decorativos que realizou mais tarde, nesse aspecto, são de um requinte extraordinário. O *Extase de Santa Teresa* (fig. 17), 1645-1652, na Capela Cornaro em S. Maria della Vittoria, poder-se-ia assinalar, é o exemplo mais elevado deste tipo de concepção: toda a Capela transforma-se em um pequeno teatro. Ao fundo, aparentando um retábulo, está o conjunto da Santa banhado por uma luz radiante; nas laterais, dispostos em uma espécie de camarote, Bernini representou os membros da família Cornaro, eles também expectadores, que maravilham-se diante do êxtase vivido por ela.

Parece inevitável concluir-se, portanto, que o interesse de Bernini por um determinado tema estava fortemente ligado à possibilidade de adequá-lo a uma ocasião de extrema carga dramática. Isto admitido, não fica claro por quê tal escultor poderia interessar-se por uma figura adormecida. E a questão toma ares realmente paradoxais quando se leva em conta a especificidade do mito de Diana.

Como já foi ressaltado antes, trata-se de uma deusa com caracteres acentuadamente ativos. Na estatuária antiga, ela é quase sempre representada no próprio ato da caça, caminhando com o arco na mão e ao lado de um cervo ou cão, a exemplo da famosa estátua da *Diana de Versalhes*. Este e outros episódios conhecidos da vida da deusa, representados inúmeras vezes na pintura do século XVI, parecem mais coerentes com as escolhas temáticas de Bernini, assim como mais apropriados ao tipo de pesquisa formal que o escultor desenvolvia neste momento. Em vez disso, o que se tem é uma Diana mergulhada em um sono profundo, momento *distendido*, e não dramático.

Na *Diana* do MASP, na verdade, de berniniano resta apenas uma semelhança formal genérica, como o tratamento dos cabelos e do panejamento. Com efeito, se a estátua de *Diana* se revelasse como sendo de Bernini, ela seria também o único caso conhecido de representação sua em mármore relativa a uma figura adormecida⁷².

Na verdade, a única composição do escultor de uma figura deitada, que se pode considerar genericamente similar à *Diana*, é a tardia *Beata Ludovica Albertoni* (fig. 18), de 1674, na Capela Altieri em S. Francesco a Ripa: o corpo alongado, a cabeça recostada em um lugar mais elevado. Porém, há uma diferença essencial: a *Beata* é representada no momento exato da morte, não antes, nem depois, porque apenas neste momento, condensa-se a dramaticidade dos gestos. A agitação de cada uma das faces do tronco, que carrega consigo todo o panejamento, cria justamente aquela "violência dos recortes" de que fala o Prof. Bardi.

Na *Diana*, as várias partes do corpo mostram-se claramente, e apenas uma das pernas está encoberta. Na *Beata*, só é possível enxergar-se um antebraço direito e a mão esquerda, que irrompem, inexplicavelmente, de dentro do panejamento⁷³. Aquilo

⁷² Luigi Grassi requer a autoria de Bernini para um desenho representando um *nu adormecido*, pertencente à Coleção Tadolini em Roma. Ele faria parte de uma série de desenhos executados entre 1648-51, período em que o artista dedicava-se à concepção das figuras dos quatro Rios para a Praça Navona. Cf. GRASSI, 1964, p. 178. A despeito desse desenho, que coloca o tema na esfera do escultor, ele jamais é perpetuado em mármore.

⁷³cf. WITTKOWER, 1985, p. 145-146: "*Más tarde consideró, cada vez más, la ropa y cortinajes como un medio para apoyar un concepto espiritual por un juego abstracto de pliegues y grietas, de luz y de sombra*". Mesmo numa obra tardia como a *Madalena* (1661-1663), em Siena, onde Bernini deixa descoberto grande parte do corpo, o panejamento tem uma função dramática fundamental (IDEM, p. 151); MUNOZ, 1916, p. 145. já havia notado que, depois das obras de juventude, Bernini quase não esculpe mais nus, preferindo trabalhar com panejamento, elemento talvez mais próprio à ênfase dramática dos gestos: "*Così vediamo compiacersi l'Algardi nella trattazione del nudo, che nel Bernini, tranne che nell'età giovanile, è meno frequente, avendo egli bisogno del panneggio*

que na *Beata* aparece como um pesado manto, indistinto das formas corpóreas, torna-se na deusa uma veste mais delicada, sobreposta ao corpo, de tal maneira que está bem clara a sua autonomia em relação a ele. Uma vez que a construção do corpo independe do panejamento, que já não tem a função de criar volume, os recortes deste, semelhantes a incisões, são elaborados de maneira mais arbitrária e intrincada, e também com um jogo mais suave de luz e sombra.

Essa espécie de generalização no tratamento do panejamento repete-se no rosto da deusa, que guarda uma expressão serena, obtida através de acentuada simplificação formal. Nariz e olhos são assinalados com um único traço, e estes estão fechados, assim como a boca. Isto tudo parece perfeitamente adequado não à escultura berniniana, mas a certos traços característicos da estátuária do fim do século XVII, observados por Moschini:

*"Pensiamo quanta scarsa importanza ebbe anche nelle statue di questo periodo il volto umano, quasi sempre manierato e senza nessuna significazione profonda e quanta invece ne ebbero i drappi ed i panneggi della figure"*⁷⁴.

O tratamento da relva é também muito distante daquele que Bernini dá, por exemplo, ao grupo de *Apolo e Dafne*, em que a vegetação não tem um valor independente, pois participa da transformação da jovem em árvore. Na *Diana*, o seu caráter é muito

per farlo svolazzare e ripiegare in mille accartocciamenti come nel Longino, per farlo fremere e palpitare come nella Santa Teresa e nella Beata Albertona. E quando fa il nudo il Bernini non modella torsi poderosi e robuste membra maschili, o fresche e sode forme femminili, ma cerca l'effetto della mollezza delle carni, vuol renderne la morbidezza, e la grazia e fa increspare la pelle sulla gamba di Anchise, e fa affondare le mani nella carnosa nudità di Proserpina." O artifício de sugerir os membros através do panejamento, deixando visíveis apenas certas partes deles, é recorrente em Bernini e, ademais, uma reconhecida invenção da retratística romana. Cf. LAVIN, 1968, p. 238.

⁷⁴ MOSCHINI, 1932, p. 246.

menos fluido e agitado, e as flores são desenhadas quase. A sua função compositiva está restrita à animação da cena, o que lhe empresta um aspecto sobretudo decorativo.

Na *Diana* do MASP, enfim, nenhum elemento inequivocamente constitutivo da poética berniniana está presente. A deusa repousa lânguida e serenamente sobre a relva, da mesma maneira que a sua expressão não deixa transparecer qualquer perturbação interior. Todas essas diferenças confirmam que dificilmente será correta a inserção da *Diana adormecida* no conjunto das obras de Bernini. Parece muito mais razoável, portanto, que se deva rastrear entre seus colaboradores, sobretudo da geração tardo-barroca, o autor da *Diana* do MASP.

Aspectos da escultura tardo-barroca em Roma

Jennifer Montagu, no mais importante estudo recente da obra de Alessandro Algardi, reúne uma série de relatos de época que revelam que o escultor, por volta da metade do século, tinha se tornado, enfim, tão conhecido quanto Gian Lorenzo Bernini.

Em 1645, o inglês John Evelyn anota em seu Diário que "*for sculptors and architects Cavalier Bernini and Algardi (sic) were in greatest esteeme*"⁷⁵. Em 1651, outro inglês, Richard Symonds, ouviu em Roma que Algardi "*far excells Bernino in statuary*"⁷⁶. No ano seguinte, ao informar a rainha Cristina, que ainda estava na Suécia, sobre o estado das artes em Roma, o Duque de Bracciano orgulha-se do grande momento vivido por elas, e que não se devia apenas a Bernini:

"La scoltura in questi tempi ha bravi artefici perchè

⁷⁵ MONTAGU, 1985, p. 205, cf. EVELYN, 1955, II, p. 399.

⁷⁶ IDEM, ibidem.

oltre a quelli di minor nome sono in Roma il cavalier Bernino mentionato di Vostra Maestà e'l cavaliere Algardi, ambedue eccellentissimi scultori, per altro ancora huomini di molto garbo e miei amorevoli che havendo sentito da me predicare le heroiche qualità della Vostra Maestà sono restati al suo glorioso e real nome grandemente devoti"⁷⁷.

Algardi, no entanto, que morre em 1654, desfrutará por pouco tempo da fama alcançada tardiamente. Seus seguidores, voltam-se, quase todos, para a esfera da influência de Bernini, que morrerá apenas em 1680, e que continuará a concentrar em suas mãos as decorações escultórias mais significativas.

Em 1664, é fundada em Roma a Academia Francesa de Belas Artes, um dos centros artísticos mais importantes da arte romana do fim do século XVII. Os jovens *pensionati* franceses passam, a partir de então, a engrossar a população de artistas estrangeiros que afluía à cidade, durante a primeira metade do século, atraída pelas oportunidades de trabalho oferecidas pelo mecenatismo papal, que estava então no auge. Tais escultores *pensionati* - o primeiro e mais importante deles, Pierre Legros, e depois Monnot, Théodon e outros -, contribuíram marcadamente para o desenvolvimento de um "*barocco atenuado e composto*"⁷⁸.

Na década seguinte é a vez dos toscanos. Cosimo III de Medici, descontente com a estagnação das artes em Florença, funda, em 1673, também em Roma, a Academia Florentina de Belas Artes, que será dirigida por Ercole Ferrata e Ciro Ferri (Roma 1634-1689)⁷⁹. A nova geração de artistas, formada nas Academias, vai ser responsável pela difusão de certas diretrizes

⁷⁷ IDEM, *ibidem*, nota 4, cf. BILDT, 1906, p. 29-30. A carta é de 26 de julho de 1652.

⁷⁸ IDEM, pg. 242.

⁷⁹ Ciro Ferri foi aluno de Pietro da Cortona, e trabalhou em Florença na finalização da Sala de Saturno no palácio Pitti (1659-1665), deixado inacabado por Cortona.

do barroco por toda a Europa, onde espalham-se as suas obras, e até pela América. Neste quadro, novos elementos, e de matizes variadas, sobrepõem-se ao estilo do "alto-barroco" berniniano.

A propósito deste aspecto, seria útil evocar algumas observações a respeito das mudanças ocorridas na sensibilidade desses artistas. A primeira delas refere-se à preocupação com o preciosismo da matéria. A mistura de mármore de cores diversas com bronzes escurecidos, utilizada por Bernini como recurso dramático, por exemplo, no *monumento fúnebre de Urbano VIII* e no *Éxtase de Santa Teresa*, torna-se agora puro efeito pictórico:

"E i nuovi scultori che furono tanto restii ad un *pathos grandioso*, languirono in una *sensiblerie vaga* di dolcezze delicate, di pallori alabastrini, espressero il pittorico nella plastica con effetti sempre piú coloristici pulendo i marmi fino all'estremo o collocando le statue marmoree in ambiente di intensa policromia che dessero rissalto al loro niveo candore"⁸¹.

A mais alta concretização desses valores artísticos pode ser testemunhada no relevo de *S. Catarina em éxtase* (fig. 19) da igreja de S. Caterina di Siena a Magnanapoli, em Roma, de

⁸⁰ No que se refere às gerações posteriores a Bernini, ver MOSCHINI, 1923, p. 241-247 / 344-357. O autor chama a atenção para o perigo de se agrupar esses escultores posteriores a Bernini, sob a designação genérica de "berniniani", ainda que, em sua opinião, tampouco possa ser sustentada "l'esistenza di un *profondo rinnovamento nella visione della forma*", p. 247. "Nè ci si poi sbrigare di tali scultori definendoli in blocco como berniniani, perchè se il Bernini ebbe per taluni di essi importanza assai grande, molti furono quelli che rivelarono aspetti molteplici e nuovi di motivi e di stati d'animo del precedente barocco e che talora ebbero anche coscienza della necessità di un rinnovamento, anche se concretato senza stacchi violenti e radicali", p. 241.

⁸¹ IDEM, p. 242-243.

autoria de Melchiorre Caffà (Malta 1638 - Roma 1667), obra que tem sido considerada pela crítica atual como responsável primeira pela instituição desta nova ordem expressivas⁸².

Os temas e inovações formais de Bernini e Algardi continuam, entretanto, fornecendo o ponto de partida para esta geração de escultores tardo-barrocos. O grupo escultório do *Anjo que anuncia a José a concepção de Maria* (fig. 20), que Domenico Guidi esculpe para a igreja de S. Maria della Vittoria, repete sem sucesso a resolução de Bernini para o *Êxtase de Santa Teresa*, que fica à sua frente. O sentimento quase real da manifestação divina que o expectador experimenta desaparece diante do grupo de Guidi. O caráter decorativo, inexistente em Bernini, expresso em especial na relva sobre a qual S. José repousa, compete com a narração da cena. O mesmo ocorre na *S. Anastásia* (fig. 21), na igreja romana homônima, inspirada na *Beata Albertoni*. O projeto é de Ercole Ferrata, mas a escultura foi terminada de uma maneira medíocre em seu ateliê, por Francesco Aprile. Desconsiderando a inabilidade de Aprile, patente nesta obra, pode-se ver que o caráter decorativo manifesto na composição de Guidi reaparece também aqui. No lugar da simples almofada que serve de apoio para a cabeça da Beata, Ferrata escolhe um desajeitado amontoado de gravetos. É interessante notar que os santos são colocados igualmente sob um fundo de "pastorale paese", como diz Moschino, solução que tende a repetir-se inúmeras vezes no último quarto do século⁸³.

⁸² PREIMESBERGER, 1973, p. 231; JEMMA, 1981, p. 53.

⁸³ MOSCHINI, 1923, p. 243. Comparando a *Beata Albertoni*, de Bernini, e a *S. Ana*, de Giovanni Battista Maini (Cassano Magnano 1690 - Roma 1752), em S. Maria della Fratte, Moschini considera que os artistas da virada do século eram levados a sentir "elegiacamente in dolci lumi e duttile materia estasi piú contemplative che mistiche, con visi ritondenti ed occhi volti al cielo alla bolognese, su sfondi di drappi o di, enquanto que nas obras de Bernini, "troppo v'era in queste di spasimo e di ebbrezza mistico-sensuale condotta ai gradi piú estremi, troppo di eccessivo e di ridondante".

Em particular, para esta geração de artistas, a **graciosidade** torna-se uma qualidade intensamente buscada, como se pode ver nas inúmeras **Virtudes** dos monumentos fúnebres erigidos durante o período tardo-barroco. Neste aspecto, o conjunto das **Virtudes** esculpido por Giuseppe Mazzuoli, entre 1710-1719, para a Capela Pallavicini-Rospigliosi em S. Francesco a Ripa é amplamente considerado como uma das mais bem acabadas realizações deste tipo de valor artísticos⁸⁴.

Nestas figuras, longe da preocupação anterior com as dimensões monumentais, ressaltam a delicadeza dos gestos, a textura refinada, a suavidade juvenil dos semblantes, uma certa serenidade visível tanto nos recortes do panejamento quanto na disposição dos corpos. Qualidades e cuidados que estão todos presentes na **Diana Adormecida** do MASP. Mais uma vez, portanto, os exames efetivos das obras apontam para um autor da estátua cujo nome é, não o de Bernini, mas o de algum dentre os artistas do período imediatamente posterior a ele.

⁸⁴ IDEM, *ibidem*.

CAPÍTULO SEGUNDO:
PISTAS DE UMA NOVA AUTORIA

Um novo escultor

A indicação de um novo escultor para a *Diana adormecida* surge no interior da correspondência do Prof. Bardi referente à estátua, bastante confusa em seu conjunto, arquivada pelo Museu. Quase dez anos depois da compra da estátua, o Prof. Bardi, não muito certo da atribuição que endossara em 1952, começou a fazer contato com diversos especialistas, na tentativa de obter dados que confirmassem a autoria berniniana da obra.

Cronologicamente, a primeira carta conservada pelo arquivo do MASP, expedida em 14 de janeiro de 1960, é uma resposta à consulta do Prof. Bardi, enviada pela Dra. Ursula Schlegel, especialista em escultura do século XVII, e, à época, diretora do Museu Berlin-Dahlen. Ela o informa de que há na literatura especializada - sem especificar qual seja - referência a um mármore, em Roma, com o tema da Diana, que acreditava ser o mesmo adquirido pelo MASP, e cujo autor era Giuseppe Mazzuoli. A missivista solicita ainda ao Prof. Bardi uma foto da estátua, que lhe foi prontamente enviada no dia 22 do mesmo mês. Reproduzo aqui o trecho fundamental da carta da Dra. Schlegel:

"Aus der Literatur entnahm ich, daß Sie vor einigen Jahren aus Rom die Marmorfigur einer Diana von Giuseppe Mazzuoli erworben haben.

Wir bitten Sie, uns für Studienzwecke Photographien dieses Stückes zu senden".

A correspondência então cessa, ou, se não é esse o caso, deixa-se de arquivá-la, pois não há qualquer registro de novas cartas a propósito da *Diana* durante os próximos dez anos. Apenas passado esse tempo, e, partindo agora da nova indicação dada pela Dra. Schlegel, o Prof. Bardi escreve desta vez para o Prof. David Leonard Bershad, da Universidade do Arizona (U.S.A.), pedindo-lhe o seu parecer a respeito da atribuição da estátua ao desconhecido escultor. Em sua resposta, datada de 16 de fevereiro

de 1971, o Prof. Bershad não se mostra convicto da autoria proposta por Schlegel e refere-se mesmo a um outro escultor como sendo o seu provável autor. O nome deste, entretanto, afirma preferir omitir até obter informações mais seguras a seu respeito na viagem a Roma que programara para o próximo verão. O trecho afirma exatamente o seguinte:

"Thank you very much for the many kindnesses and courtesies which you showed to my wife while she was in São Paulo and for the photograph of the Diana. It is a very handsome work but I would treat the attribution of the statue to Mazzuoli very cautiously. Would it be possible to obtain a photograph of the entire sarcophagus? I have an alternative sculptor in mind but since I cannot present any documentation at this time I hesitate to offer his name. Since I plan to be in Italy during the summer I hope to be able to provide you with some concrete information".

A carta que vem a seguir, datada de 12 de junho do mesmo ano, não será proveniente de Roma, como se esperaria, mas de Londres. O Prof. Bershad informa então que, na Heim Gallery daquela cidade, encontrara uma versão de pequenas dimensões da mesma estátua:

"I find a small marble version of your Diana at Heim Gallery in London which may be of interest to you".

Na carta imediatamente seguinte, o Prof. Bershad envia uma foto da estatueta, atrás da qual está anotado o nome de Bernardino Ludovisi (1713-1749), um escultor menor, proveniente de Carraraas, o qual o especialista americano devia acreditar

as Bernardino Ludovisi, escultor romano (1713-1749). Suas obras mais importantes realizadas em Roma são as estátuas dos 4 evangelistas para a Fachada de S. Trinità dei Pellegrini; algumas estátuas do altar-mor de S. Maria dos Anjos; um anjo que está acima do altar-mor de S. Appolinaire, e a estátua do *Verão*

ser o autor da *Diana*, quando de sua primeira carta. Esta peça, no entanto, dada a sua evidente má qualidade, revelou ao Prof. Bershad tratar-se, não de uma versão menor autógrafa da *Diana adormecida* do Masp, mas apenas de uma cópia precária dela (fig. 22). Na verdade, curiosamente, a partir desse momento, o Prof. Bershad sequer dá mostras de que pretendia continuar a investigação. Ao menos, é isto o que dá a entender a resposta que lhe remete então o Prof. Bardi, com data de 27 de outubro. Esta, longe de concentrar-se na questão cada vez mais intrincada da autoria da *Diana*, parece admitir que se dilua entre outras referências ou que fique adiada para um futuro vago e não particularmente promissor:

"Thank you very much for your letter 15 september past, for the explendid catalogue of the Antiques Fair at Grosvenor House, the photo of the bust of Innocent XI, by D. Guidi and specially for the one of the Diana at Heim Gallery.

It is a work particulary interesting to us. I ask you if you have another information concerning this sculpture".

Daí em diante a correspondência entre os dois parece interromper-se, ao menos, no que toca à documentação da estátua existente no MASP. Aquilo que se anunciava como uma troca de informações muito positivas, e que inclusive criava a expectativa de um desfecho breve para a questão - tão breve que nem mesmo dava margem a uma especulação em torno de nomes, já que parecia tratar-se apenas de confirmar *in loco* a solução já antevista - acaba terminando de uma maneira vaga, formal quase, e, de qualquer modo, muito decepcionante, sem qualquer insistência na solução do problema inicial por parte de nenhum dos missivistas.

Uma carta endereçada ao Museu de Varsóvia, em 27 de janeiro de 1977, parece ter sido a derradeira tentativa por parte

na Fonte de Trevi. Em Lisboa, ainda, há um relevo de São João Batista na Igreja de São Roque. Cf. BENEZIT, 1976.

do MASP de encontrar pistas que aproximassem a estátua da obra de Bernini. O Prof. Bardi anexa à carta uma foto da estátua atribuída a Bernini, pois acredita que ela deva interessar ao autor de um artigo sobre a *Niobe* berninianas. Este autor, por sua vez, talvez nunca tenha tomado conhecimento da carta do Prof. Bardi, ou, se o fez, talvez não tenha encontrado motivos para estabelecer qualquer aproximação entre as obras de Bernini e a estátua da Diana: o certo é que jamais se manifestou à respeito.

Contudo, se nada mais há registrado a respeito na documentação preservada pelo MASP, algo mais poderia ser aí acrescentado a partir de minha própria experiência pessoal na investigação do caso. Em visita ao Instituto Alemão de Florença, em dezembro de 1991, na companhia do Prof. Jorge Coli, orientador deste trabalho, tive oportunidade de conversar a propósito do estado de coisas no tocante à *Diana* com a Dra. Monica Butzek, estudiosa da obra de Giuseppe Mazzuoli, o escultor indicado pela Dr. Ursula Schlegel como sendo o seu verdadeiro autor. Ela contou-nos que, em certa ocasião, chegara a receber uma carta do Prof. Bardi solicitando-lhe informações a respeito da estátua. Da mesma maneira que a Dra. Schlegel, respondeu-lhe sugerindo que, a julgar pelas indicações, devia realmente tratar-se de uma obra de Giuseppe Mazzuoli. Segundo seu relato, solicitou ainda ao Prof. Bardi uma fotografia da estátua, que hoje, de fato, encontra-se arquivada no mesmo instituto.

O mais intrigante, nesse caso, é que não constam do dossiê da estátua, no MASP, nem uma cópia da carta do Prof. Bardi, nem a resposta da Dra. Butzek, e, aparentemente, não há motivo para essa omissão, já que a sugestão da autoria a Mazzuoli, nessa altura, não era mais novidade. É possível, talvez, que tudo não passe de lacunas decorrentes, enfim, de alguma compreensível desorganização no estabelecimento inicial do arquivo. De qualquer modo, é certo que a falta dessa correspondência significou que se perdeu, já naquele momento, a

possibilidade de reunião de vários indícios que tendiam a fortalecer bastante a suposição da autoria de Mazzuoli, e, em sentido contrário, tendiam a descartar, de uma vez por todas, a de Bernini.

A atribuição a Giuseppe Mazzuoli

Lione Pascoli no início do relato da vida de Giuseppe Mazzuoli, publicada em sua *Vite* (1730-1732), avisa ao leitor que noticiará apenas as obras mais célebres do escultor. Isto não por negligência ou falta de informação, mas porque eram tantas que mesmo seus seguidores e parentes não puderam lembrar-se de todas elas:

*"Quanti marmi si rimarrebbero mutoli, e solitari nelle materne cave, se la provvidenza degli scultori svellendoveli non li portasse ad ubbidire a ferro creatore per dar lor vita, e favella. E quanti ne vivono, e favellano in diverse cittadi d'Italia mercè delle maestrevoli fatiche del nostro Giuseppe, le quali daranno a me pure, che ho impreso a scriverne, larga materia di favellare. Sonò elle per vero dir tante, e tante, che malagevol farà a rinvenirle tutte, quantunque tutte procuri di rammentarle. Nè potrà il lettore, che avesse notizia di quelle non rammentate da me accusarmi, o di negligente, o di mal informato, quando lo stesso facitore non lo sapeva tutte indicare, e gli stessi scolari, e congiunti; che ne sono stati più fiato ricercati ne an perdita la memoria. Rammenteronne nulladimeno moltissime, e saranno le più celebre, e essenziali(...)"*⁸⁷.

Entre estas obras mais conhecidas, Pascoli recorda uma Diana, encomendada pelo Cardeal Barberini na mesma ocasião em

⁸⁷ PASCOLI, 1772, p. 477-478.

que comprou a estátua recém terminada de um Adônis:

*"e presala ancora col Cardinal Barberini gli fece una Diana, e gli vendè il mentovato Adone, che giusto allora avea compito"*es.

Segundo o biógrafo, este **Adônis** (fig. 23), que hoje encontra-se no Museu Ermitage, em São Petersburgo, tinha sido iniciado por Mazzuoli, por vontade própria, no momento em que esculpia os dois **Anjos porta-candelabros**, entre 1677-1679 (fig. 24, 25)es, para o altar-mór da Igreja de S. Agostinho, em Siena. O escultor devia ter por esta estátua uma afeição especial, pois passou vários anos, quase três décadas, dedicado a sua execução:

*"E nel tempo stesso avea cominciate ad abbozzare per suo studio, e divertimento la celebre statua dell'Adone, che a poco a poco finì, e vende siccome a suo luogo diremmo"*eo.

Ao terminá-la, Giuseppe assinou-a e inscreveu a data

es IDEM, p. 482. Consta da biografia de DELLA VALLE, 1786, p. 445: *"Convenne poi con i Principi Barberini di comporre per essi Adone, e Diana"*.

es SCHLEGEL, 1972, p. 6-7, data a execução dos anjos entre 1677-1679, e aponta afinidades com a magnífica terracota de um anjo ajoelhado, de Mazzuoli, na coleção Chigi-Saracini. Em relação a esta terracota, cf. GENTILINI, 1992, p. 299-301, cat. 80, o catálogo sugere a existência de um *bozzetto* romano, realizado, talvez, na *bottega* de Bernini. Os modelos reconhecidos como mais próximos são os **Anjos** de Bernini (1667-1669) - o que segura a coroa de espinhos e o outro com *cartiglio* -, executados inicialmente para a Ponte Sant'Angelo, e colocados na igreja de Santa Andrea delle Fratte. Estes são frequentemente evocados por Giuseppe, como *"un canone compositivo passibile di suggestive varianti"*, que reaparece, por exemplo, nos **Anjos porta-candelabros** para S. Martino, em Siena.

eo PASCOLI, 1772, p. 479.

de 1709⁹¹. Portanto, a crer no que diz Pascoli, que a *Diana* é contemporânea à conclusão do *Adônís*, deve-se tomar o ano de 1709, como data limite para sua execução, o que a coloca entre as obras maduras do escultor.

Outra informação inicial importante é a de que a *Diana* é introduzida na recente literatura a propósito de Giuseppe Mazzuoli por Valentino Suboff, em 1928. Este autor, no entanto, não confia completamente na informação de Pascoli - que é afinal a sua fonte básica - de que o artista esculpira uma Diana adormecida para o Cardeal Barberini. Assim, ele alega que a obra está desaparecida, e que não há provas de que Giuseppe tenha chegado a realizá-la⁹².

Contudo, em 1930, no Thieme-Becker, o mesmo Suboff já elenca entre os trabalhos de Mazzuoli, uma "*Diana, für d. Kard. Barberini*", cujo paradeiro ainda acredita permanecer desconhecido. Esta informação, no entanto, parece completamente despropositada: é certo que, durante a primeira metade do nosso século, a *Diana* não foi retirada do Palácio romano. Viu-se, no capítulo anterior, que Frascchetti, em 1900, Muñoz, em 1919, e Golzio, provavelmente na década de 40, localizam-na exatamente no Palácio Barberini.

Também Riccoboni, ao discutir a atribuição da estátua a Giuseppe Mazzuoli, em 1942, vai julgar inexplicável o fato de Suboff considerá-la perdida. Uma hipótese que talvez explique o engano cometido por ele, seria que, desconhecendo pessoalmente o palácio, imaginasse que a *Diana* tivesse tido uma destinação semelhante à do *Adônís*. Segundo Faldi, esta última estátua, possuindo como suposto comprador o rei da Dinamarca, acabou sendo adquirida pelo Cardeal Barberini, e este, em 1717, ofereceu-a como presente ao coetâneo pretendente do trono da Inglaterra.

⁹¹ FALDI, 1961, p. 133-134, lám. 38.

⁹² SUBOFF, 1928, p. 43: "*Ein Bildnis Clemens XI, für den Kardinal Fabroni und eine Diana für den Kardinal Barberini sind nicht nachzuweisen*".

Ficou desaparecida então por quase dois séculos, reaparecendo apenas durante a revolução russa nas escadarias de um palácio em Leningrado, e posteriormente sendo levada para o Museu Ermitage em 1923.

Ao identificá-la com a estátua do Palácio Barberini, Riccoboni encontra a prova que faltava a Suboff para introduzir a *Diana adormecida*, definitivamente, dentro do **corpus** de obras de Giuseppe Mazzuoli, e assim, afastar, de uma vez por todas, qualquer tentativa de atribuição a Bernini. Havia agora uma base concreta com a qual Riccoboni podia confirmar a opinião, já expressa por Muñoz, de que a *Diana* era obra de um escultor posterior a Bernini:

*"Si sa che il Mazzuoli aveva fatto per il Card. Barberini una Diana, ma non è spiegabile perchè il Thieme-Becker la consideri perduta e perchè da altri questa bella figura della Dea addormentata sia attribuita al Bernini. Di berninisco non ha che quel tanto di forma che più o meno tutti gli scultori della sua generazione e seguenti hanno da lui assorbito, ma per il resto ne siamo ben lontani"*⁹³.

E, de fato, a identificação desta estátua leva a reconhecê-la, sem dar margens a dúvidas, como tratando-se da mesma *Diana adormecida* adquirida pelo Museu de Arte de São Paulo do Palácio Barberini de Roma. Um grupo escultório

"di Adone col cinghiale, fatto da Mazzuoli, scolaro di Bernini"

é descrito como fazendo parte da coleção do palácio, em um guia da cidade de Roma publicado em 1818⁹⁴. E se, como afirma

⁹³ Cf. RICCOBONI, 1942, p. 233-234.

⁹⁴ MANAZZALE, 1818, p. 144.

Pascoli, as duas estátuas foram compradas na mesma ocasião, parece muito provável que o destino da *Diana* fosse, também, o palácio romano dos Barberini, para onde inicialmente fora conduzido o *Adônis*.

Os anos de Formação

Giuseppe nasceu em Volterra no dia primeiro de janeiro de 1644. Logo após seu nascimento, o pai, um arquiteto proveniente de Cortona, foi chamado a Siena pelo Príncipe Mattia para os trabalhos de reedificação do Palácio. Nesta cidade, iniciou o aprendizado do ofício com o irmão mais velho, Gian Antonio, escultor e estucador. De acordo com Pascoli, a decisão da família, motivada por seus dotes precoces, de enviá-lo a Roma para estudar com Ercole Ferrata (Pellio Inferiore - Como 1610 - Roma 1686), artista renomado na Toscana, foi protelada até que tivesse mais idade. O biógrafo enganou-se, entretanto, ao afirmar que Giuseppe ingressou em seu ateliê quando Ferrata já ensinava na Academia florentina:

*"E come Ercole Ferrata aveva in Toscana non piccola rinomanza di grande scultore; tuttochè vivo fosse il Bernini, e piena era la di lui scuola di Fiorentini, in quella tostochè giunto fu, l'introdusse monsignor de'Vecchi caldamente raccomandandoglielo"*⁹⁵.

A Academia florentina, na verdade, só começou a funcionar em 1673, e Giuseppe deve ter chegado a Roma bem antes de 1667⁹⁶. Isto porque, uma vez no ateliê de Ferrata, o seu

⁹⁵ PASCOLI, 1772, p. 478.

⁹⁶ Cf. RICCOBONI, 1942, p. 231. Confiando na informação de Pascoli de que o escultor tinha ido àquela cidade com a finalidade de estudar na Academia Florentina, o autor afirma que

aprendizado ficou mais diretamente a cargo de um dos seus discípulos, o maltês Melchior Caffà (Malta 1638 - Roma 1667) e este morre em 1667, como informa o próprio Pascoli, sem dar-se conta da contradição entre as datas:

*"Lavorava seco Melchior Caffà Maltese, ed a lui Ercole lo consegnò, acciò gli avesse di continuo gli occhi addosso, e lo facesse continuamente applicare"*⁹⁷.

Levando em conta tais dados, a crítica atual tende a tomar como data mais provável para sua entrada no ateliê de Ferrata a de 1655, que, por sua vez, desconsidera a idéia de que a família protelara o seu envio a Roma.

Ao contrário de Domenico Guidi (Torano 1625 - Roma 1701), considerado o herdeiro efetivo de Alessandro Algardi, Ercole Ferrata foi o seguidor que mais se manteve próximo do tipo de sensibilidade de seu mestre. Pode-se reconhecer em seus trabalhos a delicadeza do toque, a apreciação da beleza física, e algo do senso rítmico, que foram qualidades caras a Algardi. O **studio** de Ferrata era o maior, e um dos mais frequentados, da Roma da segunda metade do século XVII. Em razão disto, talvez, e de sua filiação clássica, Cosimo III de Medici escolheu-o para ensinar escultura na Academia Florentina em Roma, que funcionou de 1673 a 1686, no palácio Madama. Neste local, Giuseppe

Mazzuoli permaneceu em Siena até 1673, ano de fundação da Academia.

⁹⁷ IDEM, *ibidem*.

⁹⁸ GENTILINI e SISI, 1989, vol. II, p. 267. Os autores também estão de acordo com a precoce data de 1655 para a sua ida a Roma.

⁹⁹ CELLINI, 1982, p. 153. A Academia formou uma geração de escultores florentinos tardo-barrocos, entre os quais, podem-se citar, entre os mais significativos, os nomes de Giovanni Battista Foggini (1652-1725), Massimiliano Soldani Benzi di Montevarchi (1656-1740), Carlo Marcellini (1646-1713), Giuseppe

Mazzuoli estudou tanto a partir da escultura antiga quanto das obras de Algardi e Bernini. O inventário feito depois da morte de Ferrata, em julho de 1686, lista, entre os objetos que se encontravam em seu *studio*, um grandíssimo número de moldes e modelos de estátuas antigas, das quais Mazzuoli certamente deve ter realizado cópias. Eis a relação de algumas delas:

"Il torso di Laocoonte di Belvedere di gesso più del naturale; una panza dell'Apollo di Belvedere; una testina di Laocoonte di Belvedere; due gambe del Satiro di Borghese di gesso; un bassorilievo della colonna Traiana; un mezzo busto di Laocoonte in faccia, di gesso; una testa di gesso fatta sopra l'antico; un ginocchio pure di gesso fatto sopra l'antico; un mezzo piede di Laocoonte del Belvedere; una testa con suo petto di gesso dell'Aleoconte (sic); due rabeschi di bassorilievi antichi; un bozzetto piccolo di creta cotta dell'Aleoconte; una testa di Traiano di gesso; un pezzetto di panza dell'Apollo; una testa di Solone; una gamba dell'Apollo; e un piede del detto; un braccio di una Venere di gesso; una testa di un imperatore di gesso antica; la punta di un piede di una Venere; una maschera di gesso antica; un pezzo di torso della Colonna Traiana di gesso; la Venere di Belvedere senza le braccia di gesso; la Venerini dei Medici; una femmina in bassorilievo antica; quattro pezzi di bassorilievo della colonna Traiana; un petto di una Venere di gesso antica; un modello d'un busto di creta di Venere; una testa di gesso d'una Venere della Regina (Cristina di Svezia); una testa di Caracalla di gesso; una testa di Marco Aurelio di gesso; una testa di un satiro antica; un bassorilievo di tre teste di cavallo di Campidoglio; tredici pezzi di bassorilievi della

Piamontini (1664-1742), Anton Francesco Andreozzi, e Giovanni Cammilo Cateni (1662c. - 1732).

Colonna Traiana, etc."100.

O inventário relaciona também estátuas antigas e fragmentos de mármore, como, para citar alguns exemplos,

*"una testa di una Venere; una testa antica di uomo; una di una donna antica; un bassorilievo antico di marmo alto palmi 4 1/2 largo 2 pollici 1/2"*101.

Os alunos eram obrigados, igualmente, como disse, a realizar moldes e cópias em gesso de esculturas de Bernini e Algardi¹⁰². A esse respeito, Filippo Della Valle (Florença 1697 - Roma 1768) conta, em uma de suas cartas, que seu professor Camillo Rusconi (Milão 1658 - Roma 1728) foi encorajado por Ferrata a modelar mãos, particularmente, a partir dos melhores trabalhos daqueles escultores:

*"(...) alcune mani, ricavandole dalle più belle statue dall'Algardi e del Bernino, de quali modelli si soleva servire per suo studio"*103.

Giuseppe Mazzuoli deve ter sido submetido ao mesmo tipo de exercício. Contudo, seu interesse por Bernini

100 MUÑOZ, 1916, p. 159. O inventário, inédito até a época de sua publicação por Muñoz, está conservado no **Archivio notarile** de Roma.

101 IDEM, *ibidem*.

102 cf. MONTAGU, 1985, p. 209, nota 32. Giuseppe Maria Crespi, o Espanhol, diz, a propósito das inúmeras cópias em gesso do **S. Paulo** de Algardi: *"(...) del quale sono state formate innumerabili copie in gesso, ne v'è studio o di Pittori, o di Dilettanti, in cui non si ammiri"*; extraído da Biblioteca Comunal de Bolonha M. S. P. 13.

103 MONTAGU, 1985, p. 211, nota 35; cf. BOTTARI E TICOZZI, 1822-1825, vol. II, carta XCVI, p. 312.

ultrapassará a simples prática da cópia de partes específicas das estátuas. Embora estudasse no ateliê de um escultor de formação algardiana, Giuseppe foi treinado, como ficou dito, por Melchiorre Caffà, um escultor muito mais próximo de Bernini do que se esperaria de um pupilo de Ferrata¹⁰⁴. Para Fleming, a *S. Rosa* (fig. 26), de 1669, na igreja de Santo Domingos em Lima, chega a ser quase um plágio da *S. Teresa* e da *Beata Albertoni*. Embora tenha vivido pouco, e terminado, com certeza, apenas uma de suas obras, o *Êxtase de S. Catarina*, Caffà é mesmo considerado um artista superior a Ferrata¹⁰⁵, e com uma habilidade enorme para os desenhos¹⁰⁶.

No quadro da escultura do último quarto do século, Giuseppe Mazzuoli será o escultor que permanecerá mais próximo da tradição berniniana, sendo também grandemente responsável pela sobrevivência desta ao longo do século XVIII. Em Roma, onde uma renovação formal de tendência mais clássica é imposta pelos escultores franceses e pelo pintor romano Carlo Maratta, Giuseppe ficará relativamente isolado. Sua maior importância, em termos gerais, reconhece-se como residindo na sua decisiva contribuição para o desenvolvimento da arte sienense, através dos projetos de decoração realizados em conjunto com o ateliê da família na cidade¹⁰⁷.

¹⁰⁴ FLEMING, 1947, p. 86, é da opinião que a admiração e o estudo de Bernini foram alimentados, em Caffà, pelo amigo íntimo, Giovanni Battista Gaulli, o Baciccio (Genova 1639 - Roma 1709).

¹⁰⁵ IDEM, *ibidem*: "Throughout his work Caffà displays a much greater feeling for the dramatic and plastic qualities of baroque sculpture than does Ferrata, and he may well be regarded as in superior to his master", p. 89; e Fleming conclui: "Caffà was, I think, the most brilliant of the sculptors who followed Bernini (...)"

¹⁰⁶ MONTAGU, 1984, p. 50-61. Para outros importantes estudos sobre Caffà cf. CELLINI, 1956, p. 17-31; JEMMA, 1981, p. 53-58.

¹⁰⁷ Terceiro dos cinco filhos do arquiteto Dionísio Mazzuoli ou Mazzola, todos artistas, Giuseppe, conhecido como O Velho, era o mais capacitado deles. Francesco, o primogênito, era arquiteto,

Na verdade, os primeiros trabalhos independentes de Giuseppe foram o relevo representando *Cristo morto* em mármore com fundo de alabastro (fig. 27), inspirado diretamente na terracota de mesmo tema de Caffà (fig. 28), para o antipêndio do altar de S. Maria della Scala, no Duomo de Siena¹⁰⁸, e dois *putti ajoelhados*, terminados por Giovan Antonio (fig. 29,30)¹⁰⁹. É provável que estas duas obras fizessem parte do mesmo projeto para o altar-mór da igreja, elaborado pelos irmãos mais velhos de Giuseppe, Francesco e Giovan Antonio, só terminado em 1671¹¹⁰.

além de decorador, e trabalhou em Volterra e Siena (morto depois de 1670); o segundo, Giovan Antonio, escultor e estucador ativo em Siena (morto em 1706), foi o responsável pela iniciação de Giuseppe nas artes, colaborando com este no acabamento de muitas obras; vem então Giuseppe, e, por último, Agostino, pintor e escultor (morto em 1673). Bartolomeo (1674 - 1748), filho de Giovan Antonio, foi o principal colaborador do tio, Giuseppe, o Velho. Para a decoração do jardim da *Villa chigiana Cetinale*, executou além de alguns bustos e estátuas de frades na Tebaida, o relevo em mármore da *Visita de Cosimo III a Cetinale*, de 1707; em 1725, completou o monumento fúnebre de Marcantonio Zondadari, iniciado por Giuseppe, no Duomo. Depois de 1725, executou para a Capela Sansedoni, a partir de modelos do tio, dois relevos em mármore representando *O sonho de S. José* e *Cristo deposto com anjos*. Também trabalhou no mármore, já iniciado pelo tio, da *Virgem com o menino Jesus e S. João Batista criança*, terminado por Francesco Bosio e comprado pelos Sansedoni em 1777.

¹⁰⁸ Cf. SCHLEGEL, 1967, p. 395. Para esta composição, Giuseppe partiu do *bozzetto* de um Cristo morto de Caffà; a policromia resultante da figura em mármore branco sobre o fundo de alabastro foi também uma solução elaborada por Caffà no relevo da S. Catarina.

¹⁰⁹ SCHLEGEL, 1972, p. 6, sugere que tenham sido terminados por Giovan Antonio, que retomou-os no anjo da esquerda da cópia de terracota para o relevo da *Morte de Madalema*, no Museu de Berlim.

¹¹⁰ Segundo PANSECCHI, 1959, p. 34-35, a encomenda é com certeza de 1670, pois nesta data seus dois irmãos mais velhos, Francesco e Giovan Antonio, assinaram o desenho para o altar-mór da igreja, completado somente no ano seguinte. Deve ser também desse ano o modelo preparatório em terracota da coleção Chigi-Saracini em Siena (GENTILINI, 1989, p. 268, data a execução ao redor de 1673); faz parte também dessa coleção um pequeno mármore, de mesmo tema, identificado pela autora com sendo uma Pietà referida por PASCOLI, 1772, p.486, na passagem em que elogia a

Impressionado com a obra, o Cardeal sienense Flavio Chigi, recomendou-o a Bernini para os trabalhos de execução da estátua da *Caridade* (fig. 31), 1673-1675, do monumento fúnebre de seu tio, Alessandro VII, em S. Pedro. O resultado final deve ter agradado muito ao grande escultor, que o encarregou, logo depois, da confecção do modelo para a outra Virtude do monumento, a *Verdade* (fig. 32)¹¹¹, cuja execução foi deixada a cargo de um outro artista, Giulio Cartari, um dos colaboradores prediletos de Bernini, para o qual fez também o *Anjo com o título da Cruz* da Ponte de Sant'Angelo.

A primeira encomenda que Giuseppe Mazzuoli recebeu de Flavio Chigi, seu mais constante protetor, foi a de dirigir os trabalhos de decoração na *Villa Cetinal*, próxima à cidade. A grande atividade de Mazzuoli nessa época, pode ser comprovada através da contabilidade do Cardeal, depositada no Arquivo Chigi, e publicada por Golzio em 1936¹¹². De acordo com esta documentação, ao fim de três meses de trabalho, março a julho de 1677, Giuseppe esculpira nada menos que dezoito bustos à imitação do antigo. Entre eles, Pansecchi reconhece alguns "*che nella loro maniera sono ancora oggi bell'ornamento al piccolo "teatro" del Parco Cetinale*"¹¹³.

Nesta empreitada, Giuseppe teve a colaboração de seu sobrinho, Bartolomeo, também escultor, que executou estátuas de "*fantaccini*", soldados da infantaria, localizados na exedra, ao

simplicidade dos hábitos de Giuseppe: "*Era modestissimo, ed affatto staccato dalla boria, dal fasto, e dal fumo, ed alla modestia aggiungneva una somma divozione. Aveva perciò fatta una piccola Pietà di marmo, che teneva sovra d'un tavolino in camera, ed a questa faceva continue orazioni inginocchione. trovò più volte a venderla; e tuttocchè gli fossero stati offerti dugento scudi non volle mai darla*".

¹¹¹ TITTI, 1987, 31c., p. 23.

¹¹² Cf. GOLZIO, 1939, p. 209-210, e PANSECCHI, 1959, p. 35-36. Pascoli não faz menção desta encomenda.

¹¹³ PANSECCHI, idem.

fim da alameda que corre por trás do palácio. A alameda central parte do jardim da frente, onde se encontram várias estátuas de divindades campestres, atravessa o bosque e leva ao "parque" da Tebaida¹¹⁴. Ao longo deste percurso, está ladeada de estátuas de animais, de edículas pintadas com motivos religiosos, além de esculturas de frades penitentes. Entre estas, está uma que repete a composição geral do *S. João Batista* (fig. 33) e do *S. João Evangelista* (fig. 34), que Giuseppe realizou, entre 1678-1680¹¹⁵, para o altar-mór de Gesù e Maria, igreja que reúne os nomes mais importantes da escultura romana do tardo-barroco romano. No alto da colina, um solene ermitério, que abriga bustos de santos, completa o severo misticismo que invade o ambiente silvestre¹¹⁶.

No mesmo ano, Giuseppe foi encarregado pelo Cardeal da restauração de quatro fragmentos antigos de gladiadores¹¹⁷, que antes estivera destinada a Antonio Raggi (Vico Morcote, Canton Ticino 1624 - Roma 1686)¹¹⁸. No recibo do pagamento da obra, está discriminado que o escultor fez "*a uno la testa, e a tutti a chi coscie e gambe e braccie e altro*"¹¹⁹. As estátuas foram colocadas na sala das fontes do palácio Chigi ai SS. Apostoli, e, já no século XVIII, passaram a fazer parte da coleção de antigüidades de Dresden.

¹¹⁴ O tema da Tebaida repete-se na vila romana dos Chigi em Salaria.

¹¹⁵ BUTZEK, 1988, p. 80, nº 16.

¹¹⁶ Cf. TAGLIOLINI, 1994, p. 253-254. O projeto da vila é de Carlo Fontana (Brusata 1634 - Roma 1714).

¹¹⁷ GOLZIO, 1939, p. 320-323.

¹¹⁸ Raggi foi colaborador de Algardi e Bernini. Para este último realizou a estátua do *Danúbio* (1650-51) na *Fonte dos quatro rios*. Especializou-se na decoração em estuque, como pode-se ver na igreja do Gesù em Roma. Sua obra mais importante é o grupo do *Batismo de Cristo* em S. Giovanni dei Fiorentini (Roma).

¹¹⁹ Este trecho é citado por PANSECCHI, 1959, p. 36, nota 20.

Logo depois, Mazzuoli iniciou, novamente para o Parque Cetinale, a estátua colossal de *Hércules*, que domina a alameda de entrada da vila. Ela foi terminada, com a ajuda de seu irmão Giovan Antonio e do sobrinho Bartolomeo, apenas em 1687. Pansecchi julga reconhecê-la em um *bozzetto* da coleção Chigi-Saracini (fig. 35), inspirado, basicamente, no *Hércules Farnese* (fig. 36)¹²⁰. O mármore, entretanto, na sua opinião, é mais livre da "*impostazione accademica*": a movimentação da figura, a partir de linhas diagonais, torna-a mais leve e facilita a inserção harmônica na natureza que a circunda¹²¹.

Sabe-se hoje, entretanto, que o *bozzetto* não era de Giuseppe, mas sim de seu irmão, Giovan Antonio, e que não estava diretamente relacionado com a obra em mármore. Esta terracota fazia parte da coleção de modelos e esboços pertencentes ao sobrinho-neto de Giuseppe, Giuseppe Maria Mazzuoli (1727-1781), que a descreve em seu inventário, publicado por Monika Butzek em 1988, como "*un Ercole, modello in creta, copia de dal greco, opera di Gio. Antonio sudetto*"¹²².

Este inventário, redigido pelo próprio Giuseppe Maria, em 1767, listava 199 dos 300 objetos do ateliê sienense - modelos, cópias, moldes em argila, cera e gesso -, parte dos quais era proveniente do *studio* de Giuseppe, em Roma. Um número considerável destes modelos, cerca de um quarto daqueles originalmente atribuídos a Giuseppe Mazzuoli, ficou, no início do século XIX¹²³, para a coleção Chigi-Saracini, e terminou passando para o conhecimento público, em 1920, como sendo da

¹²⁰ HASKELL e PENNY, 1988, p. 229-232, fig. 118.

¹²¹ IDEM, *ibidem*.

¹²² BUTZEK, 1988, p. 78, nº 6. Conheci os comentários da autora a respeito das obras elencadas no inventário, graças à tradução do alemão para o italiano, generosamente realizada pelo Prof. Luciano Migliaccio, da Universidade de Pisa, que esteve na Unicamp como professor visitante.

¹²³ IDEM, p. 75-77.

lavra de Bernini¹²⁴. O que demonstra, à primeira vista, a existência de efetiva proximidade estilística entre Mazzuoli e o escultor do grande barroco romano.

O conhecimento destas peças não deixa dúvidas quanto ao procedimento de trabalho do escultor. Para quase todas as obras de Giuseppe, é possível localizar ao menos um *bozzetto* cuja composição assemelha-se a elas. Butzek afirma mesmo que se pode falar em modelos acabados, e não apenas em esboços em argila de suas idéias plásticas. Com efeito, Giuseppe só se punha a realizá-las quando a composição já tinha sido bastante esclarecida através de seus desenhos.

A publicação do inventário permitiu ainda distinguir, com maior segurança, os modelos originais de Giuseppe das cópias posteriores de seus ajudantes, sejam aquelas feitas a partir de seus *bozzetto* ou de suas obras terminadas, as quais atestam a prática, no ateliê, de confecção de réplicas dos temas mais requisitados. É este o caso de uma segunda terracota do Hércules, uma cópia de tamanho semelhante à primeira, e também o de um mármore, há pouco localizado em um depósito, ainda inacessível, do palácio Chigi-Saracini¹²⁵.

Em relação ao estudo do antigo, pode-se concluir que este era praticado com frequência por Giuseppe e por seus familiares, pois o inventário elenca nada menos do que 70 cópias, em gesso e terracota - incluindo-se neste número o Hércules citado -, efetuadas justamente a partir dos modelos antigos. De acordo com este mesmo documento, na coleção dos Mazzuoli, havia ainda 8 *bozzetti* originais de Bernini, 5 de Algardi e mais 5 de sua escola, 5 de Duquesnoy, 3 de Ferrata, 1 de Legros, 1 de Raggi, e 2 de Michelangelo.

Os modelos, muitos já devidamente atribuídos graças

¹²⁴ VIGLIARDI, 1920, p. 36-38.

¹²⁵ GENTILINI e SISI, 1992, p. 338-341, cat. 96-97. Especificamente em relação à este mármore, cf. SCHLEGEL, 1972, p. 8.

ao inventário, permitem acompanhar melhor o desenvolvimento particular das idéias plásticas de Giuseppe, difícil de ser delineado sem ele, sobretudo nos últimos anos de atividade, quando costumava empregar ajudantes para a execução das obras.

Traços distintivos dos trabalhos de Mazzuoli

Segundo é dado ver, Giuseppe demora algum tempo até conseguir elaborar um estilo próprio, permanecendo longamente atado aos ensinamentos dos anos de aprendizado, que Schlegel considera concluídos apenas com as atividades realizadas para Bernini, vale dizer, com a execução das Virtudes do monumento de Alessandro VII, que se deu em torno de 1675. De acordo com esta mesma autora, somente na virada do século aflora com nitidez em suas obras uma sensibilidade mais próxima de Ferrata e Caffà, sendo possível distinguir nelas a graciosidade e a delicadeza das figuras, traços distintivos na produção madura do artista. Nos últimos anos de vida, porém, sua obra será marcada por um certo academicismo, traduzida em um "bernianismo" muito estilizado, como ocorre na *Caridade* de Monte Pietà (fig. 37), cujo modelo data de 1713, mas que foi terminada, somente, em 1723. Nesta obra Giuseppe Mazzuoli assina "*Mazzuoli 79 anni*", repetindo o gesto de Bernini que havia deixado inscrita sua idade em sua última obra, o busto do *Cristo Salvador*. Nesta fase, Schlegel julga adequado aplicar ao artista a denominação, um tanto pejorativa, de "*the cemetery sculptor*"¹²⁶.

O pequeno baixo-relevo representando a *História de Latona* (fig. 38) reúne duas composições berninianas, uma delas, a da *Caridade*, muito cara a Mazzuoli. A descoberta desta obra, pertencente ao Marquês G. Incisa della Roccheta (Roma), deve-se a

126 SCHLEGEL, 1967, p. 395.

Pansecchi¹²⁷. Embora o douramento a que foi submetido o relevo, no século XIX, tenha atenuado algumas particularidades da execução, em especial aquelas da paisagem ao fundo, reconhece-se no grupo da Latona com os dois filhos a presença da composição de Bernini para a *Caridade* do monumento de Urbano VIII. Na verdade, reconhece-se mais do que isso: a *Caridade*, aí, está reposta sobretudo através da interpretação que Caffà dá a ela na terracota do grupo de mesmo tema que produz para o altar de S. Tomás de Villanova, na igreja romana de S. Agostino (fig. 39). Quanto à figura do camponês, ao centro, Giuseppe inspira-se nitidamente no *David* de Bernini. E embora esta terracota, realizada entre 1677 e 1680, ainda faça parte das experimentações juvenis do artista produzidas a partir dos modelos berninianos, Pansecchi considera que nela já se insinua a graça dos gestos e das formas, característica das suas obras maduras. Em parte, porque o tamanho reduzido do modelo (m. 0,52 x 0,66), parece mais adequado a este tipo de afeto, caro a Mazzuoli:

*"La grazia ricercata degli atteggiamenti e delle forme, caratteristica delle opere tarde del Mazzuoli è qui già ricinoscibile forse proprio perchè le piccole dimensioni della terracota gli permettono di esprimere meglio il suo più vero modo si sentire"*¹²⁸.

¹²⁷ PANSECCHI, 1959, p. 37, nota 24. De acordo com o próprio Marquês, a terracota é descrita no nº 164 de um inventário do palácio SS. Apostoli como "un quadro di tre palmi cornice nera di pero con festoncino dorato, di terracotta, che significa l'Historia di Latona, mano nel Marzuoli (sic)"; o episódio, representando a transformação dos camponeses da Lícia em rãs, faz parte do gosto pelo horrendo caro aos artistas barrocos. Um exemplo contemporâneo é o quadro de mesmo tema de Giuseppe Chiari (Roma 1654 - 1727), na Galleria Spada. Cf. também BUTZEK, 1988, 85-86. A terracota publicada por Pansecchi é a mesma que se encontrava na casa de Bernini na *Via del Boschetto*, em Roma, e que é citada em "un inventario di tutti li quadri, mobili, argenti, ed altro che possiede il signor Giuseppe Mazzuoli", cf. BUTZEK, 1988, p. 85, nº 41.

¹²⁸ IDEM, p. 38.

E esta opinião, relativa à terracota da coleção Incisa della Roccheta, reforça-se com a observação que faz a autora a propósito do resultado final, menos feliz, das estátuas de *S. João Batista* e de *S. João Evangelista* na igreja de Gesù e Maria, obras de tamanho maior que o natural:

*"Nelle opere di grandi proporzioni infatti lo scultori raramente raggiunge la qualità di questi piccole cose. Così vediamo che negli stessi anni il Mazzuoli scolpiva un S. Giovanni Battista e un S. Giovanni Evangelista per la chiesa di Gesù e Maria in Roma"*¹²⁹.

Pansecchi, acima de tudo, vai enfatizar a graciosidade - que parece ser o traço que melhor descreve a produção mais original de Giuseppe -, manifesta no relevo em mármore da *Visão de S. Ambrosio Sansedoni* (fig. 40), na Capela Sansedoni, terminado por Giuseppe antes de 1694¹³⁰:

¹²⁹ IDEM, ibidem.

¹³⁰ IDEM, p. 39. Participaram da decoração da Capela, que Pansecchi afirma ser o ambiente sienense que representa de maneira mais coerente e harmônica as melhores vertentes do barroco tardio, e do barroco toscano, no palácio da família em Siena, iniciada em 1692, os florentinos Anton Domenico Gabbiani (1652-1739), responsáveis pelos afrescos; Massimiliano Soldani, que fundiu em bronze as histórias da vida do Santo; e os Mazzuoli. Giovan Antonio esculpiu os relevos, em mármore, ao lado do altar, e Giuseppe o grande relevo central representando *A visão de S. Ambrosio Sansedoni*. Na sua composição geral, Pansecchi reconhece que este relevo aproxima-se de obras de Carlo Maratta, como o quadro da *Visão de S. Filippo Neri* na Galeria Pitti, e de alguns relevos de Raggi e Ferrata. A mesma autora julga, no entanto, que em certos detalhes, como o grupo da Virgem com o menino Jesus e a posição das figuras ajoelhadas em primeiro plano, Giuseppe Mazzuoli parece ter seguido muito próximo o relevo que Gian Battista Foggini esculpiu para a capela Corsini na igreja florentina do Carmine, entre 1685 e 1691, representando a *Aparição da Virgem a S. Andrea Corsini*. Para ela, ainda, o estilo de Foggini era particularmente próximo da sensibilidade de Giuseppe Mazzuoli (p. 40).

"(...) è opera che introdusse a modi e forme più composte e delicate dello scultore senese che, ormai cinquantenne, partecipò con una sensibilità eccezionale alle ricerche formali della scultura post-berniniana, evolvendo il suo stile in armonia con i tempi nuovi"¹³¹.

A qualidade superior, apontada pela autora, dos fragmentos em terracota da cabeça da Virgem (fig. 41) e do anjo (fig. 42), na coleção Chigi-Saracini, em relação ao mármore, vem confirmar o que já havia dito a respeito da pequena dimensão do modelo estar mais de acordo com a sensibilidade de Mazzuoli:

"(...) il putto che sorregge il libro, tanto migliore di quello un po' grossolano del rilievo, e la dolcissima testa della Madonna. Il putto è un dei più belli che il Mazzuoli, così attento e sensibile alla grazia infantile, amò scolpire a decorazione di monumenti funebri (come quelli graciosissimi dei Altieri). La testina della Madonna si rivela, pur nella sua frammentarietà ancora più bella che nel marmo"¹³².

O fragmento da cabeça da Virgem, em particular, devido a "l'espressione dolce e accorata, la pureza dei lineamenti giovani, quasi infantili, il volgersi morbido del collo", é, para Pansecchi, uma das criações mais "sinceras" de Giuseppe¹³³. A peça, entretanto, não parece estar diretamente relacionada com o relevo Sansedoni, sendo provável que fosse apenas um modelo, do início do século XVII, empregado no *studio*

¹³¹ IDEM, ibidem.

¹³² IDEM, p. 40.

¹³³ IDEM, ibidem.

de Mazzuoli para efeito de estudo fisonômico¹³⁴.

Algo da doçura aí reconhecida, pode ser igualmente entrevista mais tarde na *Imaculada Conceção* (fig. 43), esculpida entre 1718 e 1721 para acompanhar a série dos doze apóstolos que Giuseppe realizara bem antes, entre 1679 e 1689, com a ajuda de seus familiares, para o Duomo de Siena¹³⁵. Pode-se observar a mesma qualidade no rosto da Virgem do relevo do *Sonho de José* (fig. 44), idealizado por Giuseppe para a Capela Sansedoni, e apenas acabada por Bartolomeo, após 1725¹³⁶.

A *Diana adormecida* e o antigo

A questão do gosto colecionista, no século XVII, e

¹³⁴ O fragmento do anjo, por sua vez, apresenta maiores semelhanças com a figura do menino Jesus do que com aquela do anjo da obra final que aparece segurando um livro, diferentemente do que julgava Pansecchi. Isto fica claro, se se levar em conta que, na terracota, a criança está delineada apenas na parte do corpo equivalente àquela que, no trabalho acabado, parece estar saindo do panejamento, que recobre tudo o mais. GENTILINI e SISI, 1992, vol. II, p. 320-321, não consideram este fragmento tão excepcional quanto o julga Pansecchi, mas "*invero assai modesto*" e "*non cosi entusiasmante*". Pensam ser mais plausível que se tratasse de um estudo para o grupo marmóreo *Virgem com o menino e S. João Batista criança*, terminado por Bartolomeo, ou ainda, para "*un putto in creta idealmente composto*" de Giovan Antonio, referido no inventário de Giuseppe Maria, cf. BUTZEK, 1988, p. 87.

¹³⁵ Cf. BUTZEK, 1988, p. 81-82. A *Imaculada Conceção* foi encomendada junto com a estátua de um *Cristo*. Ambas as estátuas encontram-se desaparecidas desde a venda dos doze apóstolos para o Brompton Oratory em Londres no século XIX. Restaram-nos, felizmente, as terracotas que reproduzo aqui. No que diz respeito à fortuna dos apóstolos, que caíram em desgraça já na primeira metade do século XVIII, cf. ROMANO, 1975, p. 85-100. Exemplo limite do tipo de crítica que estas estátuas, assim como outras obras de Mazzuoli, sofreram durante todo o século XVIII, é o que escreve Ettore Romagnoli (1772-1838), cf. ROMAGNOLI, 1835, p. 275-280.

¹³⁶ GENTILINI e SISI, 1992, vol. II, p. 319-320.

sua manifestação na escultura do período, já discutida aqui, pode ser repensada tendo em vista a *Diana adormecida* do Masp. Entrando mais particularmente na análise da estátua, Riccoboni vai afirmar que a composição da *Diana* é uma solução tipicamente inspirada na arte do século XVI, sugerindo como protótipos possíveis as figuras de mortos sobre os sarcófagos realizadas a partir dos modelos esculpidos por Sansovino e Della Porta:

*"La fiorentina donna è placidamente addormentata in una posa che sa di Cinquecento e che - volendo arrivare fino in fondo nei confronti -, ricorda quella delle figure di defunto sopra i sarcofagi, dal Sansovino e dal Della Porta in poi"*¹³⁷.

Em 1959, Fiorella Pansecchi publica uma importante descoberta em relação à estátua Barberini, que vem confirmar o tipo de gosto presente na *Diana adormecida* do Masp. A descoberta é que, contrapondo-a ao *Hércules* colossal que Giuseppe esculpira para o Cardeal Flávio Chigi, inspirado diretamente nos modelos clássicos, a autora mostra como a *Diana*, ao contrário, toma um modelo de execução historicamente muito mais próximo. O que, por outro lado, de modo algum significa, como equivocadamente supunha Pansecchi ao fazer a descoberta deste modelo recente, que a *Diana* estava distante de um interesse pelo antigo. Assim, a autora se engana quando afirma:

*"L'interpretazione in senso del tutto esteriore del mondo antico è testimoniata anche dalla Diana "Barberini" (ora a S. Paulo nel Brasile) terminata dal Mazzuoli nel 1709"*¹³⁸.

Ora, se é correto considerar que a estátua não toma o caráter antigo diretamente de um modelo da Antigüidade - e nem

¹³⁷ RICCOBONI, 1942, p. 233-234.

¹³⁸ PANSECCHI, 1959, p. 36-36, nota 23.

poderia fazê-lo, como se vai ver, uma vez que não se produziram naquele período exemplos de Dianas Adormecidas -, também é certo que a *Diana* vai procurar obtê-lo através da mediação deste modelo moderno, mas fortemente evocador do antigo, que Pansecchi vai identificar com precisão. Ao idealizar a estátua, Mazzuoli, sem ter um exemplar clássico para observar, olhou para uma estátua de mesmo tema, do fim do século XVI, que retomava o modelo antigo da figura feminina adormecida, e que encontrava-se localizada bem próxima ao palácio de seu comitente. Trata-se da estátua da Diana adormecida que orna a fonte construída no ângulo do palácio Barberini com a *Piazza della Quattro Fontane*:

"Non era mai stato notato che quest'opera chiaramente si ispira alla Diana (e non la "Fedeltà") scolpita da un ignoto scalpellino per committenti privati circa nel 1588-1593 (cf. D'Onofrio, Le Fontane di Roma, 1957, p. 103-104) per la fontana addossata al lato del Palazzo Barberini nella Piazza delle Quattro Fontane. Il Mazzuoli ripeté, invertendolo, il motivo della donna semisdraiata (ripreso dalle immagini distese sui sarcofagi classici) e fu particolarmente felice nel modellato della veste sottile tutta curve molli e aggraziate e nella levigatezza delle superfici; presentimenti settenceteschi quali ancora in quelli stessi anni si scoprono nel bellissimo Adone di Leningrado"¹³⁹.

Essa estátua de Diana a que se refere Pansecchi, modelo imediato da realizada por Mazzuoli, encontra-se ainda hoje sobre a fonte no ângulo do palácio Barberini. Ela foi documentada pela primeira vez no vasto estudo de Cesare D'Onofrio, autor citado por Pansecchi, a respeito das fontes de Roma. Em 1598, Domenico Fontana é encarregado por Mutio Maffei da construção de quatro fontes com as pedras de *peperino* retiradas do Settizonio, o célebre e altíssimo edifício romano aos pés dos *palazzi*

¹³⁹ IDEM, *ibidem*.

Imperiali, próximo à *via Appia*. O local escolhido para colocá-las situava-se em um dos ângulos de sua propriedade, entre a *Strada Felice* e a *Strada Pia*, lugar conhecido hoje como *Quadrivio delle quattro fontane*.

Em nichos de dimensões diversas, e sobre bacias, foram inseridas quatro estátuas deitadas, representando dois rios, o Tevere e o Arno, e mais duas divindades femininas, Juno e aquela que pode ser uma Diana adormecida, a julgar pelo cão que a acompanha e pela *crescente* na frente (fig. 45). O monte triplo sobre o qual está apoiada, assim como as estrelas e a cabeça de leão na borda da bacia, por sua vez, fazem pensar no emblema sistino. Das quatro estátuas, a que representa Diana é a menos bem realizada, o que faz com que D'Onofrio sugira que tenha sido executada por um escultor que não se distanciava muito de um hábil artesão¹⁴⁰.

Na sua *Diana*, Mazzuoli repete não apenas a composição geral dessa figura, invertendo-a, mas também detalhes como a *crescente* e os cabelos repartidos ao meio, presos em coque. A escolha pessoal de uma interpretação moderna do tema da figura feminina adormecida, não é nada surpreendente à época, como já foi anteriormente demonstrado a propósito do *Hermes Logio* restaurado por Algardi: o interesse pelo antigo não exigia ou postulava de nenhum modo rigor arqueológico na determinação original do modelo.

Isto não quer dizer, tampouco, que Giuseppe tivesse pouca familiaridade com as estátuas verdadeiramente antigas remanescentes em Roma. Durante os anos em que esteve no ateliê de Ercole Ferrata, como se viu, Giuseppe Mazzuoli estudara

¹⁴⁰ D'ONOFRIO, 1994, p. 222-226. Desconhece-se o executor dessas estátuas; uma delas parece ter sido terminada com a ajuda financeira de Giacomo Gridenzoni (nota 13); aquela de Juno, em Travertino, foi inspirada nas formas alongadas de Ammannati. Os rios com seus respectivos atributos parecem ter sido inspirados nos temas análogos de Vasari-Ammannati existentes na "fonte secreta" da Villa Giulia, cujos arquétipos eram as estátuas de *Ariadne* e do *Tigre* no Vaticano.

atentamente a partir dos modelos antigos, vários dos quais citados acima, que o mestre conservava consigo. De fato, o próprio Mazzuoli possuía uma coleção particular de cópias a partir do antigo, duas das quais, autógrafas, estão descritas no inventário de Giuseppe Maria:

*"Una Lucrezia romana, originale del sudetto Giuseppe; una testa in creta, copia di detto Giuseppe del Laocoonte di Bel Vedere"*¹⁴¹.

Parece, portanto, bastante improvável que Giuseppe ignorasse as representações de ninfas adormecidas, em especial as de Ariadne, nas decorações dos sarcófagos antigos, espalhados por Roma, ou mesmo estátuas análogas, como é o caso da *Ariadne* do Vaticano. Na verdade, o que ele não tinha à disposição era um modelo antigo de *Diana adormecida*. Antes de mais nada, é a inexistência mesma de modelos figurativos antigos da deusa nessa situação particular que o obriga a voltar-se para uma solução moderna do tema, no caso, a *Diana* quinhentista do Quadrivio. Trata-se do único exemplo que conheço, em escultura, relativo ao tema da deusa caçadora adormecida, anterior àquele realizado pelo próprio Mazzuoli. E este, embora hábil, não era um escultor particularmente engenhoso: pouco dado a invenções, restringia-se, com frequência, a reelaborar, com algumas modificações de êxito variável, as composições de seus mestres, Bernini e Caffà. Desse ponto de vista, não parece inteiramente infundada a afirmação de Cellini de que Caffà foi incumbido por Ferrata de treinar "*da solo l'arido ingegno del Mazzuoli*"¹⁴².

141 BUTZEK, 1988, nº 7 p. 78 e nº 159, p. 96.

142 CELLINI, 1956, p. 24.

Traços distintivos da *Diana* do Masp

Para uma consideração mais precisa das propriedades estilísticas da estátua *Diana adormecida*, penso ser fundamental retormar ao *Adônis*. Esta obra, como já foi dito, iniciou-se ainda no primeiro período de atividade do escultor, "*per suo studio e divertimento*", e foi terminada apenas 30 anos depois, apresentando no todo uma execução bastante próxima da *Diana*.

Ursula Schlegel publica, em 1972, o *bozzetto* em terracota do *Adônis* (fig. 46), localizado na ocasião em uma coleção privada em Leningrado. O *bozzetto*, anteriormente atribuído a Bernini por Kauffmann¹⁴³, revela que Giuseppe seguia estudando os modelos berninianos, quando já havia deixado o ateliê de Ferrata e se estabelecera por conta própria na *Via Ripetta*¹⁴⁴. De modo geral, é possível dizer que a resolução compositiva desta terracota é ainda muito escolar. O escultor procura emular Bernini, sem muito sucesso, tanto nos detalhes anatômicos, quanto no tipo de movimentação a ser impresso na obra. Esta é, ao menos, a opinião de Schlegel, que data o modelo de 1672:

"In questo bozzetto in argilla, eseguito probabilmente nel 1672, Mazzuoli si esercitò nel motivo del movimento ideato dal Bernini. Nella modellatura delle membra, nelle spalle tondeggianti, nelle articolazioni duramente incise e nei grandi piedi appiattiti si riconosce, a mio avviso, il suo modo meno differenziato e meno ricco di tensione di concepire la

¹⁴³ KAUFFMANN, 1970, p. 317.

¹⁴⁴ PASCOLI, 1772, P. 479. "*Se prima gl'intendenti, e i dilettranti ne avevan concetto crebbe in lor di gran lunga, quando videro il bel lavoro [a Caridade para o monumento de Alessandro VII], e lo consigliarono a tor da se casa a pigione, e da se senz'alcun direttore, a lavorare. Abbracciò il consiglio, ed ito ad abitare a Ripetta*".

forme"¹⁴⁵.

A despeito das limitações criativas da terracota, próprias do período juvenil do artista, sua qualidade de execução mostra-se, para a especialista, superior àquela que apresenta em relação ao mármore. Na sua opinião, o modelado delicado e fluido da terracota decai na obra final em algo que parece muito mais duro e pomposo:

"Tale ipotesi sembra del tutto convincente se si esamina il bozzetto e si mette a confronto la sua modellatura morbida e scorrevole con quella delle opere precedenti che non a nulla in comune con la maniera dura e pomposa di trattare il marmo. Anche i capelli sulla testa rovesciata all'indietro cadono ancora in modo naturale"¹⁴⁶.

A *Diana*, esculpida nos mesmos anos em que Giuseppe finalizava o *Adônis*, apresenta o mesmo tipo de feitura um pouco enrijecida, que não tem o mesmo grau de delicadeza e da elegância de obras superiores, como por exemplo o relevo sienense de *Visão de S. Ambrosio Sansedoni*. Na minha opinião, entretanto, ela parece ser melhor resolvida em seu conjunto, graças em grande parte à abolição do movimento. Os gestos que teatralizam o desespero do pastor, que joga o corpo para trás enquanto tenta caminhar para frente, torna a composição do *Adônis* não só deselegante como pouco convincente em relação a este estado de ânimo.

De fato, a inabilidade do escultor na representação do movimento é um traço corrente em sua vasta produção. Esta é, aliás, uma das evidências em que Schlegel se baseia para comprovar a autoria de Giuseppe Mazzuoli em duas estatuetas de

¹⁴⁵ SCHLEGEL, 1972, p. 7.

¹⁴⁶ IDEM, ibidem.

Caridades. A primeira, em bronze, propriedade dos Museus de Berlim, (fig. 47), e uma segunda, em terracota, no Victoria and Albert Museum, em Londres, (fig. 48). Ambas encontram-se, é curioso notar, em uma posição indeterminada, que não deixa saber se estão em pé, sentadas, ou ajoelhadas¹⁴⁷.

Schlegel vai mostrar que Giuseppe terá sempre como modelo primeiro para estas estatuetas, as *Caridades* criadas por Bernini: a do monumento de Urbano VIII e a do monumento de Alessandro VII, executada por Mazzuoli, como já foi dito. O modelo para esta última (fig. 49), que fazia parte dos objetos reunidos no *studio* romano do escultor, não é de sua autoria como pensou Schlegel, mas sim de Bernini:

*"una Carità in creta, originale del Bernino"*¹⁴⁸.

- é assim, ao menos, que a peça aparece descrita no nº 75 do inventário de Giuseppe Maria.

Nos dois monumentos, as Caridades de Bernini movem-se em direção à figura do papa a fim de que este possa abençoar as crianças desprotegidas que trazem consigo. Portanto, neste caso particular, o movimento está perfeitamente justificado. O curioso é que Giuseppe continuará a repetir essa mesma forma composicional em situações em que o movimento não tem qualquer finalidade aparente, e cujo resultado tenderá a parecer pouco satisfatório. Este é o caso, por exemplo, das estatuetas localizadas em Berlim e Londres.

Quanto à *Diana adormecida*, livre desde o início deste eventual prejuízo do movimento, creio ser possível assinalar como seu modelo, além da estátua quinhentista da Diana adormecida, um precedente berniniano: a figura alegórica da *Justiça*, no monumento de Urbano VIII (fig. 50). A parte superior da estátua

¹⁴⁷ SCHLEGEL, 1967, p. 388-389.

¹⁴⁸ BUTZEK, 1988, p. 87.

assemelha-se muito à da Diana no ângulo do palácio Barberini, assim como àquela da *Diana* de Mazzuoli.

A *Justiça*, recostada no sarcófago papal, apóia a cabeça nas costas da mão direita, e seu braço esquerdo está disposto à frente do corpo, da mesma maneira que ambas as Dianas. Na composição geral, todavia, Mazzuoli parece seguir ainda mais de perto o exemplo de Bernini, pois a sua *Diana* não está semi-reclinada como ocorre com a figura da fonte, mas quase totalmente deitada, o que lhe dá uma disposição mais alongada, muito semelhante nisto à Virtude, que está de pé.

Na *Diana*, assim, da mesma maneira que no *Adônis*, reconhecem-se, sem dificuldades, certos detalhes de execução tomados de Bernini. Riccoboni notara já uma certa semelhança da veste da deusa com o panejamento da *Caridade*, esculpido por Mazzuoli a partir do modelo de Bernini, que o faz enrolar-se ao redor da perna:

*"Le forme piene, tondeggianti, sono in parte coperte da una veste leggiera che lascia intravedere il petto oltre la scavata sinuosità della pieghe e che s'aggroviglia attorno alle gambe (cfr. alcune particolarità del panneggio con quello della Carità, v. più sopra)"*¹⁴⁹.

Esta maneira de desenvolver o panejamento é, aliás, típica na obra do escultor. O panejamento na *Diana*, mais delicado e que deixa ver uma das pernas da deusa, difere entretanto do tipo berniniano presente na *Caridade* do monumento de Alessandro VII. Aqui, Giuseppe parece ter se voltado para uma sua anterior reelaboração de outro modelo berniniano, produzida ao final dos anos 90. Para que isto fique claro, será necessário referir, em

¹⁴⁹ RICCOBONI, 1942, p. 231.

particular, ao *bozzetto* em terracota do anjo porta-candelabro¹⁵⁰, da coleção Chigi-Saracini (fig. 51)¹⁵¹. Aí, o modo de Mazzuoli conceber o panejamento repete genericamente a solução que Bernini deu para os anjos da ponte de Sant'Angelo, e, em especial para o *Anjo com a coroa de espinhos* (1667-1669), no altar-mór da igreja romana de Sant'Andrea delle Fratte (fig. 52), modelo já utilizado pelo artista nos anjos de S. Agostino em Siena.

Bernini é ainda o exemplo fundamental que Mazzuoli segue para a execução das mãos e pés de suas figuras, os quais já copiara com atenção no ateliê de Ferrata. O artista deve ter mesmo conservado alguns destes estudos, a julgar pelo que está relacionado no inventário de 1767. De acordo com ele, o ateliê sienense dos Mazzuoli possuía 20 peças do gênero:

"(...) *mani di gesso, parte del Bernino, Michelangelo, Langardi (sic) e di detti Mazzuoli*"¹⁵².

Mazzuoli estabelece, sempre de acordo com o modelo genérico berniniano, uma verdadeira tipologia para estas partes. Tomando-se deste, como exemplo, o grupo de *Plutão e Proserpina*, é fácil ver que o grande escultor tem um tratamento diferenciado para mãos masculinas e femininas, que Mazzuoli vai adotar para si. Todavia, as mãos executadas pelo discípulo caracterizam-se, invariavelmente, pela falta de uma estrutura óssea convincente, em um gênero ou outro. As mãos masculinas são largas, com as juntas vincadas por finas pregas de carne, e os dedos, angulosos,

¹⁵⁰ PANSECCHI, 1959, p. 38, nota 26, relaciona este modelo com o anjo porta-candelabro da direita, no altar-mór de S. Martino, em Siena, cuja execução é tradicionalmente atribuída a Giovan Antonio. Cf. ROMAGNOLI, 1835, XI, p. 193, e Thieme-Becker, 1930, p. 317 (texto de Suboff).

¹⁵¹ GENTILINI e SISI, 1992, p. 295-298, cat. 79.

¹⁵² BUTZEK, 1988, p. 98.

terminam bastante retos. É o que se pode observar, entre outras figuras, na de S. José, que faz parte do relevo oval que representa a *Educação da Virgem* (fig. 53, 54), esculpido por volta de 1700, hoje no Museu de Cleveland¹⁵³. As mãos femininas, ao contrário, são gordinhas e planas, constituindo-se quase em uma espécie de prolongamento do braço; os dedos têm forma nitidamente cilíndrica e parecem estar apenas encaixados na mão. Esta descrição, que segue em linhas gerais aquela já feita por Schlegel a propósito da mão do modelo em terracota, de 1713, para a estátua da *Caridade* no monumento Pallavicini¹⁵⁴, na Pinacoteca de Siena, serve perfeitamente para a mão da *Diana adormecida* (fig. 55).

A dificuldade do escultor em dotar suas figuras de uma estrutura óssea convincente, manifesta-se também nas demais partes do corpo, e não apenas nas mãos e pés: as articulações arredondadas, em especial os ombros, além dos pescoços e peitos dos pés inchados, são características inconfundíveis do estilo maduro de Giuseppe Mazzuoli. Desse ponto de vista, na *Diana*, tudo corresponde às escolhas usuais do escultor, menos, como é curioso notar, o pé, cuja forma é plana (fig. 56), muito semelhante àquela que recobre os pés do *Adônis*, nos quais Pansecchi julga ver o "*il suo modo meno differenziato e meno ricco di tensione di concepire la forme*"¹⁵⁵. No *Adônis*, contudo, Giuseppe seguia um modelo que realizara há quase 30 anos.

No caso da *Diana*, uma explicação como essa pareceria insuficiente uma vez que, tanto o modelo quanto a execução da obra no mármore, foram trabalhos realizados nos mesmos anos. A hipótese que suponho mais provável para Mazzuoli ter retornado a uma solução de juventude, como a do *Adônis*, leva em conta sobretudo o fato de a estátua estar calçada. Este detalhe não é

¹⁵³ HAWLEY, 1973, p. 295.

¹⁵⁴ SCHLEGEL, 1967, p. 391, tav. 6.

¹⁵⁵ SCHLEGEL, 1972, p. 7.

comum na obra de Mazzuoli. Afora a *Diana*, ele ocorre apenas em uma de suas estátuas, maior que o natural, de *Cosimo III* (1681-1687), encomendada pelo Cardeal Chigi e que encontra-se, hoje, nos jardins dos *Orti Leonini*, em San Quirico, próximo de Siena¹⁵⁶. Giuseppe deve ter utilizado, para esses dois casos, uma de suas cópias juvenis, em gesso, de pé calçado por sandálias. Poder-se-ia pensar mesmo em alguma das cópias produzidas a partir dos delgados pés do *Apolo* de Bernini (fig. 57).

No que diz respeito à cabeça, parte mais nobre da hierarquia anatômica adotada, Riccoboni julga que a sua execução na estátua da *Diana* é a única parte sua mal resolvida. Ele afirma:

*"L'armonioso insieme è appena menomato dalla meno felice realizzazione di qualche particolarità, come la testa che risulta pesante, un po' grossa e priva di finezza"*¹⁵⁷.

Na minha opinião, entretanto, embora a expressão da *Diana* seja acentuadamente estilizada, a graciosidade, comum aos rostos femininos esculpidos por Mazzuoli, está mantida. Ela é estranha certamente tanto às expressões adocicadas de suas Virgens quanto às das tardias Virtudes - a *Prudência*, a *Caridade*, a *Fortaleza* e a *Justiça* (fig. 58, 59, 60, 61)¹⁵⁸ - com seus rostos adolescentes e seus narizes levemente arrebitados, nos monumentos fúnebres Pallavicini-Rospigliosi, mas não à *Diana adormecida* do MASP. Esta possui uma economia fisionômica que se deve, segundo creio, ao esforço notório de Giuseppe para dar à estátua um tom de imitação do antigo, como era mister no caso das

¹⁵⁶ BUTZEK, 1988, p. 81.

¹⁵⁷ RICCOBONI, 1942, p. 234.

¹⁵⁸ A respeito da decoração da Capela da família na igreja de S. Francesco a Ripa, cf. NEGRO, 1987.

encomendas colecionistas.

Semelhante economia fisionômica é repetida pelo escultor no rosto da estátua da Cleópatra (fig. 62, 63), que é amparada por sua serva no momento da morte. Este grupo escultórico datado de 1723, foi iniciado dez anos antes, assim como o *Adônís*, "per suo divertimento", e deve ter sido terminado com a ajuda do sobrinho Bartolomeo. Ao menos é isto o que Butzek conclui a partir da indicação da obra como trabalho incompleto no testamento do artista, realizado em julho de 1714¹⁵⁹. Segundo o que anotou o pintor Pier Leone Ghezzi nas margens de um desenho datado de 18 de dezembro de 1723, este grupo foi oferecido a nobres ingleses pelo preço de mil escudos. Sua compra, contudo, não foi efetuada, e a obra permaneceu no ateliê sienense após a morte de Giuseppe em 1725¹⁶⁰. Ao redor de 1736, Pascoli informa que teria sido finalmente vendida a um agente da coroa portuguesa pelo valor de três mil e trezentos escudos, e encontra-se desde 1737 no jardim do Hospital do Ultramar em Lisboa¹⁶¹. Seu estado de conservação é atualmente lastimável: da serva, faltam a cabeça e a mão direita, e da Cleópatra, a ponta do nariz, parte do pé direito e a mão direita.

Ao contrário do que julgava Riccoboni, o rosto "antigo" da *Diana adormecida* foi considerado por seu ateliê uma solução bem sucedida. Prova disso é a terracota de uma cabeça feminina (fig. 64), da segunda metade do século XVIII, atribuída a Giuseppe Maria Mazzuoli (Siena 1727-1781), aluno e sobrinho de Bartolomeo, conservada no Palácio Chigi-Saracini em Siena. A figura está igualmente adormecida, e repete a posição inclinada da cabeça da deusa, com o longo pescoço estirado. É esta ao menos a opinião expressa no catálogo da coleção sienense, que a

¹⁵⁹ BUTZEK, 1988, p. 83. O modelo em terracota desta grupo encontra-se hoje em uma das salas da *Soprintendenza ai Monumenti di Siena*.

¹⁶⁰ cf. PANSECCHI, 1959, p. 43.

¹⁶¹ PASCOLI, 1772, p. 482.

relaciona com a cabeça da *Cleópatra* e da *Diana adormecida*:

"Il modello è forse in relazione con la testa reclinata di Cleopatra (...), o dalla testa egualmente reclinata e patetica della *Diana* del Museo di San Paolo, eseguita da Giuseppe per il cardinale Barberini nel 1709"¹⁶².

No caso específico de Mazzuoli, a tentativa de dar à obra um caráter "antigo", expressa no rosto da *Diana adormecida* deve estar mesmo relacionado com o fato de constituir uma encomenda de tipo colecionista. Em contraposição a suas obras do gênero, estão o *Adônis* e o grupo da *Morte da Cleópatra*, iniciados como diz Pascoli por vontade própria do artista. Nestas situações em que escolhe o tema, e a maneira de executá-lo, Giuseppe opta, a exemplo de Bernini, em ambas as obras, pelo tom patético e dramático. Isto, evidentemente, não poderia se aplicar a uma figura adormecida, que é o caso da *Diana* Masp.

Por tudo isto, não parece haver dúvida razoável para se retirar de Giuseppe Mazzuoli a autoria de sua *Diana*. É o momento já de se tentar compreender o segundo grande mistério que, como esfinge, reapresenta, a cada vez, a seus expectadores e estudiosos: como interpretar a sua iconografia incomum? Com que série iconográfica pode apresentar algum parentesco? Que momentos fundamentais podem ser discernidos nesta série eventual a ser levantada? É o que se tentará responder, cruzando diferentes pistas semeadas pela deusa, nos capítulos seguintes desta dissertação.

¹⁶² GENTILINI e SISI, 1992, cat. 117, p. 381-382.

CAPÍTULO TERCEIRO:
CENAS DO MITO E FORMAÇÃO DA
ICONOGRAFIA DA *DIANA ADORMECIDA*

O mito de Ártemis-Diana na tradição clássica

Diana, tal como a conhecemos através das *Metamorfoses* de Ovídio, é uma divindade itálica - a princípio, apenas uma divindade da natureza - identificada pelos romanos com a Ártemis helênica, cuja origem precisa, de resto, é desconhecida. Para alguns mitógrafos seu nome seria especificamente grego, para outros tratar-se-ia de uma divindade de origem nórdica, ou ainda, oriental, proveniente talvez da Lídia ou de certas regiões do mar Egeu. Seu nome, de qualquer maneira, já parece constar entre aqueles referentes aos deuses do panteão grego desde o século XII AC. A partir do século VIII AC, podem ser identificados com nitidez alguns dos traços mais comuns da Ártemis, os quais fazem dela uma divindade tipicamente grega, com funções que lhe são exclusivas¹⁶³.

Os egípcios, pelo que dá a conhecer um texto de Esquilo relatado por Pausânias¹⁶⁴, acreditavam que Ártemis fosse filha de Zeus com Deméter, a "Terra-Mãe" ou "Mãe dos Grãos". Em outra variação do mito, também de origem egípcia, e relatada desta vez por Heródoto¹⁶⁵, ela é filha de Dionísio com Íris; Latona, nesta versão, seria apenas a sua ama de leite. Na Arcádia, havia uma tradição muito vaga em que Ártemis aparece com o nome de Calisto, comumente conhecida apenas como sendo uma das ninfas de seu séquito¹⁶⁶. Cícero relata mais três variações do mito: a primeira, conta que seria filha de Júpiter e Proserpina, e mãe de Eros; a segunda, que teria nascido de Opis e

¹⁶³ VERNANT, 1988, p. 16.

¹⁶⁴ *Dictionnaire des Antiquités Romaines*, p. 130, nota 1, PAUSANIAS, VIII, 37,6.

¹⁶⁵ IDEM, ibidem, nota 7, HERODOTO, II, 158.

¹⁶⁶ IDEM, p. 131, nota 8, APOLODORO, 3, 8, 2.

Glauco¹⁶⁷ - lenda relativa em particular aos países hiperbóreos; e a terceira, enfim, relata que seria filha de Júpiter e Latona, ou Leto. Esta última versão, justamente, foi a que predominou entre os antigos: esta a que se reconhece como a verdadeira Ártemis helênica, a Ártemis dos gregos, cujos feitos Homero e os poetas da antiguidade mais celebraram.

Na tradição homérica, como é sabido, Leto foi seduzida por Zeus e, grávida, é perseguida pela ciumenta Hera. Como todas as demais ilhas recusassem-lhe abrigo, temerosas de incorrer na ira da esposa traída, Leto chega enfim à ilha flutuante de Délos, que logo torna-se fixa. É neste lugar, às margens do rio Inôpos, que, apoiada numa palmeira ou oliveira, dá luz aos gêmeos Ártemis e Apolo. Nascendo um dia antes do menino, Ártemis chega a ajudar em seu parto, mas, ao testemunhar os enormes sofrimentos da mãe, concebe profunda aversão ao casamento e obtém de seu pai permissão para conservar-se virgem para sempre. Júpiter a faz então rainha dos bosques, arma-a com arco e flecha, como ao seu irmão - instrumentos que servem tanto à caça quanto à guerra -, e dá-lhe ainda um cortejo de sessenta ninfas Oceânidas e vinte Ásias.

Calímaco, em seu *Hino à Ártemis*, tem uma descrição graciosíssima do momento preciso em que a deusa vai implorar ao pai por sua castidade eterna, que é importante para se compreender seus caracteres fundamentais:

"Nous chantons Artémis - malheur à qui, chantant, l'oublie - Artémis, qui aime l'arc et les chasses, et les chœurs nombreux, et les jeux sur la montagne; et d'abord nous dirons comment, tout jeune enfant, assise sur les genoux de son père, elle lui parla: "Donnez-moi, petit père, la virginité éternelle, donnez-moi d'être appelée de beaucoup de noms, pour que j'en défie Phoibos lui-même, donnez-moi arc et flèches(...). Mais non,

¹⁶⁷ IDEM, p. 130/131, nota 6 e 9, CÍCERO, *De nat. deor.* III, 23 2 L, L.

père, je ne veux de toi ni carquois ni grand arc; les Cyclopes vont à l'instant me forger et les traits et l'arc recourbé(...) plutôt donnez-moi de porter les torches et de ceindre jusqu'au genou la tunique frangée, pour chasser les bêtes fauves. Donnez-moi un choeur de soixante Océanides, toutes de neuf années, toutes filles sans ceinture; et donnez-moi aussi vingt servantes, vingt nymphes de Amnisos, qui prendrons soin de mes sandales de chasse, et, quand j'en aurai fini de frapper lynx et cerfs, de mes chiens rapides"¹⁶⁸.

A *Ártemis* helênica é, portanto, uma deusa virgem, vigorosa e devotada à caça, seu atributo mais importante na tradição e também aquele que mais lhe apraz. Por isso mesmo, reina sobre os bosques e montanhas, os rios e fontes, assim como sobre os animais, domésticos ou selvagens. Seu temperamento é afeito às correrias e manobras das caçadas através dos montes, sobretudo em expedições noturnas, e daí deriva o fato de ser considerada protetora e guia dos caçadores, pronta a iluminar-lhes a floresta, e, deste modo, facilitar-lhes a perseguição aos animais em fuga. De acordo com a tradição, anda acompanhada de um séquito numeroso de ninfas e de uma feroz matilha de cães, e agrada-lhe descansar, ao lado das jovens companheiras, à beira de fontes e rios que lhe são consagrados. Assim, exemplarmente, descreve-a Ovídio:

"O crescente da Lua ressurgira pela nona vez em seu disco, quando a deusa, caçando, fatigada com o calor, encontrou um bosque muito fresco, por onde corria um regato murmurante, revolvendo a areia com suas águas. Diana agradou-se do lugar e tocou com o pé a superfície da água. E, depois de manifestar a sua aprovação, assim falou: "Estamos longe de qualquer

¹⁶⁸ CALLIMACO, 1948, 1-17, P. 236.

*espectador. Banhemos nesta água os corpos nus*¹⁶⁹.

Os escultores do século IV AC estabeleceram um tipo muito preciso de Diana caçadora, que tem como modelo mais conhecido a *Diana de Versalhes*¹⁷⁰. A deusa caminha apressadamente, vestida com uma túnica curta presa à cintura para permitir maior agilidade de movimentos; seus braços e pernas estão nus, os pés calçados por delicadas sandálias cujos cordões sobem-lhe até os tornozelos, e os cabelos estão presos em coque. Com a mão direita toca a aljava e com a esquerda segura o arco; em geral, faz-se seguir por um cervo - em outros exemplos, por um cachorro. Winkelmann, em uma descrição que faz deste tipo específico, observa que a Diana caçadora é a única deusa que algumas vezes é representada com o seio direito descoberto¹⁷¹. Ainda existem representações em que ela maneja o arco ou em que lança um dardo; em muitos casos, está vestida com uma longa túnica que lhe encobre os pés.

Ártemis é também divinizada sob a forma de deusa lunar, e da mesma forma que a Ártemis caçadora, está associada a seu irmão gêmeo¹⁷²: Apolo ou Feba, é o Sol resplandescente, e

¹⁶⁹ OVIDIO, *Met.* livro II, p. 38/39.

¹⁷⁰ HASKELL e PENNY, 1988, p. 196/197, fig. 102.

¹⁷¹ WINKELMANN, 1783/84.

¹⁷² Outro ponto em comum entre Ártemis e Apolo, é que ambos presidem ao canto - ela também é detentora da lira. A respeito do papel da poesia bucólica na sociedade grega, gênero poético descrito comumente segundo o esquema ideal da passagem do estado de barbárie ao de cultura, e que, aproximativamente, a tradição mítica postulava ser conduzida por Ártemis, ver DUCROUX, 1981. A bucólica designava os concursos de canto, em que o critério de seleção era dado pelo que se chamava de "*mimesis dos pastores*", isto é, seriam considerados vencedores aqueles que melhor soubessem imitar o pastor - portanto, aqueles que tivessem maior grau de consciência da distância entre o rústico e a imagem do rústico. Do ponto de vista da *polis*, a autora considera, em termos gerais, que os cantos traduziriam a passagem da alteridade à identidade do cidadão helenizado.

ela o seu reflexo atenuado, a Lua. Sua virgindade, sinal destacado de pureza, assim como a de seu irmão, está nitidamente associada a seu caráter luminoso: ambos são puros como a luz é pura¹⁷³.

Entretanto, pode ser também uma divindade infernal; é então chamada de Hécate ou Proserpina. Algumas vezes recebe o nome de Trívia, devido ao fato de que, habitualmente, nas encruzilhadas, eram colocadas estátuas da deusa. Horácio refere-se a ela como "*Déesse aux trois formes*"¹⁷⁴. E Catulo compõe-lhe uma bela prece que ressalta alguns de seus atributos lunares, relativos à proteção dos partos e à regulação das estações e colheitas ao longo do ano:

*"Diane nos protège, jeunes filles et chastes garçons;
Chantons Diane, chastes garçons et jeunes filles.
O fille de Latone, grande déesse qu'engendra le très
grand Jupiter, toi que ta mère mit au monde après de
l'olivier de Délos.
pour que tu règues sur les montagnes, les vertes
forêts,
les bocages mystérieux et les rivières sonores,
C'est toi que les femmes invoquent sous le nom de
Junon Lucine dans les douleurs de l'enfantement, toi
encore qu'on appelle la puissante Patronne des
carrefours et l'astre à la lumière empruntée, la
Lune.
C'est toi, déesse, qui, divisant à la mesure de ta
course mensuelle la route de l'année, emplis de
riches moissons les toits rustiques du laboureur.
Sous quelque nom qu'il te plaise, reçois nos*

¹⁷³ Dictionnaire des Antiquités Romaines.

¹⁷⁴ HORACE, Odes, XXII: sua forma tripla refere-se a suas diferentes funções: Ártemis ou Diana sobre a terra, Lua ou Feba no céu, e Hécate ou Proserpina no inferno.

hommages et accorde à la race de Romulus, comme tu l'as toujours fait de toute antiquité, ta bienfaisante protection"¹⁷⁵.

O culto de Ártemis como deusa lunar é, com efeito, bastante antigo. Na Ática, por exemplo, cultuava-se Ártemis **Muniquia**, divindade que apenas se mostrava à noite. Nos poemas homéricos, no entanto, Ártemis é ainda distinta da Lua, que é divinizada sob o nome de Hécate. Os atributos de uma e outra, contudo, não tardam a ser confundidos entre si. Plutarco, querendo se referir aos cachorros consagrados a Ártemis, cita o seguinte verso de Eurípides:

*"(...) tu deviendras un chien, symbole d'Hécate lumineuse"*¹⁷⁶.

Para alguns mitógrafos, a tripla forma da deusa, Ártemis-Feba-Hécate, está relacionada justamente ao seu caráter lunar. A primeira seria a lua que clareia as florestas, e cujas flechas ou raios prateados agem de modo a influenciar os humores das plantas e dos homens; a segunda, a lua que brilha no céu e conduz o séquito de estrelas; a terceira, a lua que surge envolvida em vapores e nuvens, e cuja claridade ilumina os horrores da noite e rege aos encantamentos¹⁷⁷.

Enquanto personificação da Lua, Diana é também deusa da fecundidade. Governa as quatro estações do ano, e é responsável pela germinação e crescimento das plantas, como fica nítido na passagem de Catulo citada acima. Da mesma maneira, é ela que controla o ciclo mensal a que estão submetidas as

¹⁷⁵ CATULLO, 34.

¹⁷⁶ Dictionnaire des antiquités romaines, p. 133, nota 58; PLUTARCO, *De Isid. et Osir*, 71.

¹⁷⁷ Encyclopedie Larrousse du XIXe siècle, vol. , p. 726.

mulheres e as fêmeas das outras espécies, o que faz com que seja considerada protetora dos partos, e, genericamente, de todas as formas de vida. Na maior parte das representações associadas a essas qualidades, Ártemis segura uma tocha em fogo e tem a fronte ornada por uma crescente lunar, signo ligado ao culto de Ártemis **Táurica**¹⁷⁸.

Nos cultos religiosos era invocada tanto pelas noivas, que lhe ofereciam uma mecha de cabelo e uma peça de roupa, a fim de obter proteção e fertilidade, quanto pelas grávidas, que solicitavam seus favores para ter um parto sem dores:

*"J'habiterai les monts, et ne frequenterai les cités des hommes qu'appelée à l'aide par les femmes que tourmentent les âpres douleurs; les Moires, à l'heure même où je naquis, m'ont assigné de les secourir, car ma mère me porta et m'enfanta sans souffrance, et sans douleurs déposa le fruit de ses entrailles"*¹⁷⁹.

Após o parto, era costume que as mulheres lhe oferecessem as vestes e sandálias em retribuição à proteção recebida: a estátua da **Diana de Gabies** (fig. 65) parece ter servido precisamente para este tipo de culto. Não se sabe bem se esta figura apresenta a deusa vestindo-se ou, ao contrário, despindo-se, e isto, de qualquer modo, pode significar que a

¹⁷⁸ Ártemis **Táurica** é denominação relativa a certa variação do culto da deusa sob a forma lunar. Sua origem parece estar ligada ao sacrifício de Ifigênia: no momento em que a heroína está para ser morta, Ártemis a salva e leva para o templo que possuía na Táurida. Posteriormente, através da homofonia dos nomes, estabeleceu-se uma relação direta da deusa com o touro: montada no dorso deste animal Ártemis teria emigrado da Táurida. A crescente, de resto, parece ser uma alusão aos cornos do touro.

¹⁷⁹ CALIMACO, *Hino a Artemis*, 19-24.

deusa aceita e usa as vestimentas oferecidas por suas votárias¹⁸⁰.

Além de favorecer-lhes o nascimento, os cuidados que dispensa aos filhos dos homens estendem-se até a idade em que atingem a plena sociabilidade e ingressam na comunidade adulta: é ela, portanto, que tradicionalmente preside o ritual de passagem da vida juvenil para a vida madura. Calímaco, em seu hino, refere ao culto de *Ártemis Coria*, que ameniza o humor selvagem dos adolescentes; menciona igualmente o culto de *Ártemis Hemera*, que os reconduz à casa paterna após "*leurs courses errantes*" pelas montanhas¹⁸¹. Em certos lugares, era celebrada apenas pelas jovens ainda virgens; em outros, grupos de adolescentes de ambos os sexos dançavam nas procissões em sua homenagem, vestidos todos à maneira da deusa.

Ademais, *Ártemis* é bela, certamente. Calímaco a designa como "*reine au beau visage*"¹⁸²; Eurípides, em *Os Fenícios*, chama-a de "*fille de Zeus, aux boucles d'or*"; Homero também elogia sua vistosa cabeleira¹⁸³. Mas ao contrário de *Vênus*, esta que é propriamente deusa da beleza e do amor, *Ártemis* não traduz um ideal de belo delicado e voluptuoso: seus atributos comumente fazem dela uma deusa austera.

A virgem que se dedica às caçadas e habita as florestas inóspitas, junto das bestas feras, é naturalmente uma deusa dotada de porte atlético. É assim que a descreve Virgílio no Livro I da *Eneida*:

*"Telle, dans tout l'éclat de sa divinité,
Quand Diane paraît, quand ses jeunes compagnes
Les nymphes des forêts, des volcans, des montagnes,*

¹⁸⁰ cf. BIEBER, 1961, p. 21 e HASKELL e PENNY, 1988, p.198-199.

¹⁸¹ CALIMACO, *ibidem*, p. 234-236.

¹⁸² IDEM, *ibidem*, p. 204.

¹⁸³ HOMERO, *Odisséia*, XX, p. 80.

*Sur les hauteurs du Cynthe, aux bords de l'Eurotas,
Bondissant en cadence, accompagnent ses pas,
A la tête des chœurs, Diane au milieu d'elles,
Surpasse en majesté toutes ces immortelles;
Jeune, le front paré de son croissant divin,
Un carquois sur l'épaule, et son arc à la main,
Elle marche sa grâce en marchant se déploie,
E le coeur de Latone en palpite de joie"184.*

Violência dos caracteres

Seu caráter costuma ser descrito como indomável e, por vezes, a deusa manifesta-o em ações que beiram a brutalidade e a selvageria, sendo capaz mesmo de verdadeiras atrocidades quando desafiada por um mortal ou um deus inferior a ela. O comportamento de suas ninfas, de resto, assemelha-se frequentemente ao dela própria. No momento em que são descobertas por Ácteon, Ovídio mostra-as tomadas por movimentos frenéticos, comparáveis aos de verdadeiras feras:

"Desde de que entrou na gruta onde corria a água da fonte, as ninfas, nuas como elas estavam, ao verem aparecer um homem, esmurraram o peito, encheram todo o bosque com seus gritos agudos e, cercando Diana, fizeram uma muralha com seus corpos"185.

Ártemis revela-se ainda completamente ciosa de todos os seus atributos, a começar pelo da virgindade. Manteve-se

¹⁸⁴ VIRGILIO, *Eneida*, ed. Delille, trecho extraído da *Encyclopedie Larrouse du XIXe siècle*, p.726.

¹⁸⁵ OVIDIO, *Met.* livro III, p. 54.

inviolada, apesar das muitas tentativas e artimanhas dos deuses¹⁸⁶, e mostrou-se invariavelmente severa, senão brutal, com todos aqueles que ousaram atentar contra sua castidade. O exemplo mais significativo, e também o mais conhecido, foi exatamente o de Ácteon, que, por tê-la surpreendido nua, no banho, sofre uma das vinganças mais cruéis imposta pela deusa: o jovem caçador é transformado em cervo e devorado por seus próprios cães. Ovídio inicia assim a descrição do célebre episódio:

"E, embora o grupo de suas companheiras se cerrasse em torno dela, virou-se de lado e olhou para trás, desejando ter as setas ao alcance das mãos; lançou mão do que tinha, e atirou água, molhando o rosto do homem. E enquanto jogava sobre os cabelos a água vingadora, acrescentou estas palavras, núncias da desgraça que o atingiria: "E agora, vai contar, se puderes, que me vistes sem roupa!"¹⁸⁷.

Com igual rigor, a deusa exigia de suas ninfas o cumprimento do voto de castidade. Quando, desgraçadamente, descobre a gravidez de Calisto - que, não sem muita recusa e relutância, finalmente sucumbe à sedução por Zeus, que se aproximara da ninfa utilizando, como ardil, a falsa forma da própria Diana -, a verdadeira, e implacável, expulsa-a de seu séquito:

"Todas se despem; ela procura retardar. Como insiste, arrancam-lhe a roupa, e, então o seu corpo nu revela a culpa.

¹⁸⁶ Os mitos relativos aos amores de Diana, sob a forma lunar - Selene -, com Endimião, são bastante recentes e não alteram o peso da tradição que lhe confere uma natureza essencialmente casta. Segundo a versão narrada por Pausânias, Diana teria tido cinquenta filhos com Endimião.

¹⁸⁷ OVIDIO, Met. livro III, p.54.

"Para longe daqui!", exclama Cíntia. "Não poluas as fontes sagradas!" E ordena-lhe que se afaste das outras¹⁸⁸.

O esquecimento de seus altares também era punido com extrema severidade. Na *Iliada*, por exemplo, Ártemis impede que os gregos atravessem o mar para chegar a Tróia, até que Agamenon se decida a entregar a filha Ifigênia em seu sacrifício. Pelo mesmo motivo, envia à Caledônia um gigantesco javali, e ferocíssimo, que devasta as plantações e mata os guerreiros que tentam combatê-lo.

Vê-se, portanto, que Ártemis não é apenas uma divindade protetora e benfazeja, mas também uma deusa que conhece a crueldade e sabe ser uma vingativa impiedosa. Sua natureza é, assim, um tanto ambígua. Plena de fertilidade, ela dá a vida, mas, ciosa dos deveres de seus súditos, também não hesita em tirá-la. Calímaco, fazendo ressaltar essa ambigüidade, pergunta-lhe:

*"Combien de fois essayas-tu, déesse, ton arc d'argent? Une fois contre un orme; une fois contre un chêne; la troisième fois contre un fauve; la quatrième, non plus contre un fauve, mais contre une cité de méchants, chargés de crimes et sur leur frères et sur leur hôtes. Malheureux! Tu leur fais sentir ta dure colère; la peste ravage leurs troupeaux et la gelée leurs champs; les vieillards chez eux coupent leur chevelure pour pleure leurs fils; et les femmes meurent en couches, d'un coup subit, ou, si elles échappent, mettent au monde une progéniture qui ne se tient pas droit et ferme"*¹⁸⁹.

Tudo se passa diferentemente entre aqueles a quem a deusa empresta proteção, que ganham longevidade e são recobertos

¹⁸⁸ IDEM, livro II, p.39.

¹⁸⁹ CALIMACO, ibidem, 118-129, p. 244.

de harmonia familiar:

*"Mais à ceux que tu regardes avec bienfaisance et faveur, à ceux-là les belles moissons, et le bon croît du bétail, et le bien qui prospère. Chez eux, on n'approche des tombes que pour y porter un corps usé par l'âge; et la discorde ne fait pas ravage, qui tant de fois mina les maisons les mieux assises; autour de la même table de fête, les femmes de frères et soeurs du mari, toutes les belles-soeurs prennent leur place"*¹⁹⁰.

A singularidade erótica da Diana

A versão mais conhecida e difundida do mito de Diana no período moderno é aquela dada por Ovídio nas *Metamorfoses*, obra que torna-se uma espécie de receituário mitológico para eruditos e artistas, sobretudo do século XV em diante¹⁹¹. Ao caráter casto e cruel da deusa, ressaltado nas demais versões clássicas, Ovídio acrescenta uma certa dose de sensualidade ao descrever, nos episódios de Calisto e Ácteon, os corpos nus da deusa e de suas ninfas que se banham nas águas cristalinas de um riacho, depois de um exaustivo dia de caça. Esta célebre passagem, em Ovídio, começa pela descrição do *locus amoenus* em

¹⁹⁰ IDEM, *ibidem*, 129-163, p. 244-245.

¹⁹¹ GINZBURG, 1989, pg. 138. Os artistas, de modo especial, dependiam de traduções para o vernáculo das obras literárias da antiguidade, já que pouquíssimos dominavam o latim ou o grego. A primeira vulgarização das *Metamorfoses* de Ovídio foi feita por Giovanni del Virgilio, um contemporâneo de Dante. Em 1370 surge a vulgarização de Giovanni Bonsignori di Città di Castello, publicada várias vezes a partir de 1497. Entre estas duas, de cunho predominantemente medieval, e as realizadas no século XVI, uma delas empreendida por Giovanni Andrea Anguillara (Veneza), em 1555, está a de Nicolò degli Agostini, publicada em 1522. As ilustrações produzidas para essa vulgarização constituíram para os artistas do século XVI, como mostra Ginzburg a propósito de Ticiano, uma fonte de inspiração tão importante quanto o próprio texto vulgarizado.

que a deusa é despida e banhada dedicadamente pelas suas ninfas:

"Havia um vale onde cresciam muitos pinheiros e empinados ciprestes, chamado Gargafia, consagrado à Diana caçadora, em cuja extremidade ficava uma gruta nemurosa, em coisa alguma alterada pela arte: a natureza, por seu próprio engenho, simulara arte, pois, com a pedra pomes bem limpa e tufo delicados, formara uma abóboda natural. À direita, uma fonte cristalina lançava, murmurando, um fio de água, enchendo um boqueirão cercado de grama. Ali, a deusa das florestas, quando cansada da caça, costumava banhar na água cristalina seu corpo virginal. Depois de ter entrado, entregou a uma das ninfas as armas, o dardo, o carcás e o arco distendido; outra recebeu nos braços o vestido que ela entregou; duas outras tiram as sandálias presas aos seus pés. Mais destra de todas é Crolale, filha de Ismemo, que ajunta os cabelos caídos sobre o pescoço para fazer um coque, se bem que ela os usa-se soltos. Nefele, Hiale, Ranis, Pseca e Fialé apanham a água e despejam as grandes vasilhas"¹⁹².

Essa pequena pausa noturna, de que fala Ovídio, não se resume apenas aos preparativos e cuidados com o corpo necessários para a próxima caçada: é o pretexto necessário para expor aos olhos de suas vítimas e do expectador a nudez da mais casta do Olimpo. Mesmo que esta não se apresente explicitamente a serviço da sedução, e sim como aspecto destinado a reforçar, em teoria, a compreensão do seu caráter casto, não se pode deixar de perceber que, no conjunto, nudez e vergonha, surpresa e reação violenta constituem-se como um admirável recurso retórico a colocar em destaque justamente as insinuações veladas e os gestos proibidos.

No episódio de Calisto, o frescor do banho ao luar e o desnudamento dos corpos fatigados das caçadoras são

¹⁹² OVIDIO, Met. livro III, p. 54.

imprescindíveis à descoberta da gravidez de Calisto e sua expulsão exemplar do séquito, por traição ao voto de castidade. Também na passagem relativa a Ácteon, a sua punição é explicada, nas próprias palavras iradas da deusa, em função da visão de sua nudez:

"E agora, vai contar se puderes, que me vistes sem roupa!".

A vingança é, aqui, certamente, uma afirmação da castidade da Diana, mas, ao mesmo tempo, afeto violento que associa à beleza de seu corpo nu a atração de certo **voyerismo** proibitivo, de consequências fatais, e, por isso mesmo, de inegável e particular configuração erótica.

A novidade do sono

Pelo que se reviu da tradição clássica do mito, a vinculação de Diana com o sono constitui uma evidente inovação. Algo bem diferente da previsibilidade tradicional da cena de uma Ariadne adormecida, por exemplo, que ilustra a passagem mais conhecida da existência desta ninfa, relativa ao momento em que, abandonada por Teseu na ilha de Naxos, é descoberta por Baco. Diana, entretanto, mesmo nos momentos de repouso, como já se viu, mantém-se alerta.

Com efeito, a mitologia está repleta de histórias de ninfas que, adormecidas, são surpreendidas por deuses, faunos ou simples humanos. Exemplos não faltam: além de Ariadne e Baco, poder-se-ia citar Vesta ou Lotis e Priapo, Rea Silvia e Marte¹⁹³, Amimone e Netuno. Todos esses episódios guardam sempre um evidente traço erótico. O abandono da ninfa ao sono oferece a ocasião propícia ao assédio do deus ou fauno, e à

¹⁹³ MACDOUGALL, 1975, fig. 9.

possível violação. É o que ocorre com Vesta e Rea Silvia; Amimone apenas é salva a tempo, graças à intervenção de Netuno, do sátiro que a espreitava lascivamente.

Esta mesma situação, transportada agora para o mito de Diana tende a reforçar o erotismo velado e **voyeur**, presente no conjunto de seus atributos essenciais. A entrega ao sono, de maneira ainda mais nítida que o desnudamento exigido pelo banho, constitui a ocasião por excelência de uma espécie de vulnerabilidade de sua castidade ao olhar de um eventual observador, casual ou não. O sono, por assim dizer, expõe a sua castidade; e, mais do que isso, exhibe-a sensualmente, provocando o risco irresistível do olhar concupiscente, que ainda mais o é, porque pode entregar-se por inteiro a ele, sem ser notado.

O estado eternamente alerta de Diana, que mesmo à noite revelou-se fatídico para o caçador Ácteon, projetado agora na situação do sono, em princípio, faz tanto crescer a exposição raríssima de seu corpo desarmado, quanto o efeito de suspense implícito em sua contemplação proibida.

As representações particulares examinadas a seguir exploram de diferentes maneiras esses aspectos ambíguos presentes na estrutura do mito da *Diana*. Talvez isso explique, em parte, o fato de que, enfim, possa dormir uma deusa tão ativa, que velara por séculos.

Na tentativa de precisar novas pistas a propósito da escolha do tema da "Diana adormecida", procurei realizar um levantamento sistemático dos exemplos dessa iconografia produzidos entre os séculos XVI e meados do XVIII. Por esse levantamento, ao menos em seu estado atual, constata-se a raridade do tema, representado pouquíssimas vezes em comparação com as demais cenas de Diana.

Contudo, antes de considerar cada um desses casos, parece-me fundamental conhecer em que condições específicas surge esta iconografia algo desconcertante.

As origens

Na última década do século XV, em Roma, surge uma iconografia particular - a da ninfa adormecida ao lado de uma fonte, na qual também se encontra uma lápide em que se verifica alguma inscrição. A prática anterior de colocar inscrições ao lado de fontes, estava diretamente ligada à recuperação dos aquedutos romanos e ao reestabelecimento, após séculos, do fornecimento de água a toda cidade. Em troca de uma certa quantidade de água potável, as famílias mais abastadas, proprietárias de vastos jardins ou *vignas*, como eram então chamados, ficavam obrigadas a construir fontes semipúblicas - geralmente em um ponto do muro exterior de sua residência - para que a população daquela determinada região usufruísse desse benefício. A água que vertia continuamente na bacia era destinada ao proprietário. As inscrições, no interior dessa prática, tinham a função de louvar a benevolência do distinto senhor para com os demais.

Uma vez estabelecido o fornecimento de água, estes ricos senhores passaram a construir fontes particulares, dentro de seus aprazíveis jardins. O primeiro exemplo de fonte com ninfa adormecida e lápide inscrita parece ser aquela construída nos jardins do Cardeal de São Clemente, Domenico della Rovere, sobrinho de Sisto IV e primo de Giuliano della Rovere, futuro Júlio II. Tal fonte devia encontrar-se no Palácio situado no **Borgo nuovo**, hoje **via della Conciliazione**, e, segundo D'Onofrio, era tão original que inspirou fontes semelhantes em outros jardins romanos. Entre as mais importantes está aquela dos jardins Cesi, célebre pela coleção de estátua antigas¹⁹⁴. Também é bastante reputada a fonte existente nos famosos **horti colotiani**, conhecida através de duas gravuras de Jean Jacques

194 D'ONOFRIO, 1986, p. 156.

Boissard (fig. 66)¹⁹⁵, e da detalhada descrição feita no século XVII por Federico Ubaldini na biografia do Cardeal. Essas três fontes possuem em comum a mesma inscrição:

*"Huius nymphe loci, sacri custodia fontis,
Dormio, dum blandae sentio murmur aquae.
Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum
Rumpere. Sive bibas sive lavare tace"*¹⁹⁶.

Acreditou-se por muito tempo que estes versos - um aviso de silêncio e respeito aos que se aproximassem da gruta onde a ninfa dormia - fossem realmente antigos¹⁹⁷. Este tipo

¹⁹⁵ IDEM, p. 156/158. Também BOISSARD, *Topografia*, 1602, VI, t. 25 e frontespício do livro V.

¹⁹⁶ Uma tradução possível seria: "Ninfa destes lugares, guardiã das sagradas fontes / Durmo enquanto sinto o murmúrio da branda água. / Abstem, quem quer que toque esta fonte, de meu sonho interromper. / Quer bebas, quer te laves, fique calado". O mesmo epigrama foi usado na fonte construída por Angelo Colocci, MACDOUGALL, 1975, p. 357. A tradução utilizada por KURZ, 1959, p. 177, foi realizada em 1725 por Alexander Pope, e afasta-se um pouco do sentido literal: "*Nymph of the grot, these sacred spring I keep / And to the murmur of these waters sleep. / Ah, spare my slumbers, gently tread the cave! / And drink in silence, or in silence lave*".

¹⁹⁷ MACDOUGALL, 1975, p. 358, atribui esses versos ao humanista romano Giovanni Antonio Campani (morto em 1677), baseando-se na didascália com a qual Bartolomeo della Fonte, humanista florentino amigo de Campani, transcreve-os em sua *Romae recens inventum*. Campani est (cod. Riccardiano 907, f. 172v). Ainda segundo a autora, o epigrama teria sido inspirado nos versos de Ovidio (*Fast.* III, 11-20), e sua forma e sentimento seria próximo da pastoral e da poesia helenística grega, o que se explicaria pelo interesse das academias da época (em Roma, por exemplo, a de Pomponio Letos) pela literatura grega. D'ONOFRIO, *ibidem*, p. 158, nota 9, é da opinião que Campani não era o autor, mas apenas o proprietário e possível falsário do repertório de epigramas, do qual este fazia parte. No códice do humanista Michele Ferrarino (1477/78, CIL, VI/5, n.3* e), ele é associado a uma fonte que teria existido às margens do Danúbio: "*super ripam Danuui in quo est sculpta nymphe ad amoenum fontem dormiens, est hoc epigramma*".

de inscrição, que faz alusão ao caráter sagrado da morada das ninfas e uma breve descrição do *locus amoenus*, cena fundamental da poesia pastoril que lhe é contemporânea, encontrava-se na maioria das fontes de ninfas adormecidas construídas por toda a Itália durante o século XVI.

Além daquelas já citadas, também possuía inscrições a fonte do humanista suíço Hans Goritz, conhecido na Itália como Corycius, cuja residência em Roma situava-se perto da Basílica de Maxentius e Constantino, onde hoje encontra-se a rua dos **Fori Imperiali**, e na qual aparecia, desta vez, uma versão abreviada do epigrama:

"Nymphis loci
Bibe lava
Tace"¹⁹⁸.

¹⁹⁸ KURZ, 1959, p. 173. Cf. também MACDOUGALL, 1975, p. 357. TAGLIOLINI, 1994, p. 111/113. Nas *vignas* desses humanistas funcionavam as academias e cenáculos, inspiradas por aquelas da antigüidade. O jardim de Goritz era famoso pelo banquete que costumava oferecer no dia de S. Ana, quando os melhores poetas colocavam em disputa as suas composições. Os jardins transformam-se assim em uma coleção de flores e sentenças poéticas, como testemunha uma inscrição em um frontispício de época: "*questo bellissimo giardino con tanti fiori e com tanti frutti di si degni Illustri Autori*", cf. CROCIFERO, 1607. MEISS, 1976, lembra que a presença das ninfas adormecidas nestes jardins simbolizavam as Musas despertadas pelos escritores e poetas nas novas academias. A respeito das academias antigas cf. MARROU, 1955, p. 261/263 e PAUSANIAS, I, 30, 2. A academia de Platão situava-se em um bosque com um santuário dedicado às Musas, e Sócrates reunia-se com seus amigos em um bosque, onde corria um pequeno riacho; o locus literário propício ao cultivo do espírito, está immortalizado no Fedro, 228e-229b e seguintes, trad. Carlos Alberto Nunes: "Fedro: (...) Mas, onde queres que nos sentemos a fim de ler a peça?/ Sócrates: Sigamos por este atalho, na direção do Ilisso e nos acomodemos no ponto mais aprazível./ Fedro: Vejo que fiz bem em vir sem sandálias, que é como sempre andas. Poderemos, assim, caminhar o tempo todo com os pés n'água, o que não será desagradável (...)/ Sócrates: Então, vai na frente e escolhe lugar para nos sentarmos./ Fedro: Estás vendo aquele plátano alto?/ Sócrates: Como não?/ Fedro: Ali há boa sombra, brisa agradável e relva suficiente para nos sentarmos e até mesmo para deitar, se assim nos aprouver". PLUTARCO, Alexandre, VII. 3,

O modelo da *Hypnerotomachia*

Em 1499 surge a primeira edição da novela alegórica *Hypnerotomachia Poliphiliase*, escrita pelo dominicano Francesco Colonna (1423-1527) e publicada em Veneza por Aldo Manuzio. A obra trata de uma série de combates do amor em sonho, e tem as ninfas como tema narrativo central, a despeito de seu interesse primeiro estar assentado na formulação de teorias ou fantasias arquitetônicas, admiravelmente ilustradas. Dentre as obras que, no interior das preocupações humanistas do século XIV e XV, faziam reaparecer com vigor a figura da ninfa, esta novela foi inequivocamente uma das mais conhecidas, incluindo-se aí tanto a *Ninfale Fiesolanoo*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375), escrita em Florença por volta de 1344-46, quanto a *Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1457-1530), publicada pela primeira vez em 1495.

Os motivos tratados na *Hypnerotomachia*, fruto de uma extraordinária cultura humanista, tornaram-se emblemáticos. Este é o caso, por exemplo, do *Elefante com o Obelisco*, que será retomado por Berninizo¹, e também da iconografia de Priapo utilizada por Rubenszo². As descrições de seus jardins

conta que Aristóteles ensinava Alexandre em uma clareira em que havia uma gruta dedicada às ninfas. Sobre o culto das ninfas na antiguidade cf. BOYANCÉ, 1937. A propósito das academias renascentistas em Florença ver GNOLI, 1930; GIOIA, 1893 e MAYLENDER, 1930, p. 320/327.

199 cf. GRISERI, 1981, pp. 537-543.

200 MACDOUGALL, 1975, pg. 358.

201 A respeito da obra de Bernini ver KECKSCKER, 1947, p. 177-180.

202 A divulgação de suas alegorias deveu-se, mais que ao próprio texto, ao sucesso obtido pelas xilagravuras que ilustram a obra, Cf. GRISERI, 1981, pp. 537-539.

fantásticos, em especial o jardim de Vênus, influenciaram de forma decisiva a decoração dos jardins italianos do Renascimento²⁰³. No entanto, a divulgação de suas alegorias deveu-se, mais que ao próprio texto, ao sucesso obtido pelas xilogravuras que ilustravam a obra.

Da associação entre a iconografia da ninfa adormecida acompanhada de um epigrama, instaurada a partir da fonte do Cardeal della Rovere, e as sugestões gráficas da obra de Colonna, resulta, com efeito, um novo tipo de fonte mural. A ele pertencem os dois exemplos existentes no cortile do Belvedere do Vaticano, a *Cleópatra* e o *Tevere*, e também um projeto, não realizado, para a estátua colossal de *Marfório*²⁰⁴.

Em 1512, o Papa Júlio II compra, de Angelo Maffei, a famosa estátua de *Ariadne adormecida* (fig. 67)²⁰⁵, recém desenterrada dos solos de Roma. No mesmo ano, é colocada em um dos nichos da *Corte das estátuas* do Vaticano, e, associada a um sarcófago antigo que lhe servia de bacia, é transformada em fonte. Em 1530, o nicho é ricamente decorado para criar a ilusão de uma gruta: uma idéia, sem dúvida, proveniente das descrições de grutas fantásticas da *Hypnerotomachia*²⁰⁶. É possível saber

²⁰³ A importância da *Hypnerotomachia* com sua descrição do jardim de Vênus, na decoração dos jardins renascentistas - do qual fazia parte essa fonte e várias outras ilustrações de estruturas de jardins -, foi apontada por KURZ, 1959, p. 172; MACDOUGALL, 1975, p. 361; GRISERI, 1981, p. 538; e TAGLIOLINI, 1994, p. 78/82.

²⁰⁴ D'ONOFRIO, 1986, p. 158.

²⁰⁵ HASKELL e PENNY, 1988, p. 184-187, fig. 96.

²⁰⁶ VIRGILIO, *Eneida*, canto I (trad. Tassilo Orpheu Spalding, Cultrix 1992) denomina as grutas como "a moradas das ninfas". HOMERO, *Odisséia*, canto XIII (trad. Carlos Alberto Nunes), descreve a gruta das ninfas logo à entrada da ilha de Ítaca: "No extremo do porto frondosa oliveira se alteia, junto da qual uma gruta se afunda, sombrosa e agradável. É dedicada esta às ninfas por todos chamadas Náíades. Ânforas grandes se vêem no interior e crateras, de pedra, dentro das quais as abelhas as suas colméias fabricam, bem como teares compridos, de pedra, também, onde as ninfas tecem seus mantos tingidos com púrpura, espanto dos olhos."

como era este nicho a partir de uma gravura de 1538-39, do português Francisco de Holanda (fig. 68)²⁰⁷, que hoje faz parte do acervo do Escorial de Madri: a estátua está posicionada de encontro à gruta, que deixa verter água sobre o sarcófago. A influência decisiva das imagens da *Hypnerotomachia Poliphili* na composição da fonte é comprovada pela descrição feita pelo humanista Pico della Mirandola em agosto de 1512:

*"(...)in un angolo c'è l'immagine di Cleopatra morsa dall'aspide, dalla quale, quasi dai seni zampilla simile ed antichi acquedotti una fonte che cade in un sarcofago marmoreo dove sono scolpite le imprese di Traiano"*²⁰⁸.

Sabe-se pela gravura de Francisco de Holanda que a água não vertia dos seios da *Ariadne*, mas das rochas sobre a qual repousava a estátua. A descrição fantástica de Pico é a mesma da fonte no jardim de Vênus, imaginada por Colonna, que é ilustrada na xilogravura denominada *Panton Tokadi* (fig. 69)²⁰⁹. Trata-se aí de uma *"mirabile et egregia fonte"*, construída em forma de uma edícula em uma das fachadas de um edifício de forma octogonal. O seu elemento principal era uma *"soporata nympa"*, observada por

Fonte perene aí borbulha; é provida de duas saídas: uma do lado do norte, acessível aos homens, somente; a que se encontra ao sul é dos deuses (...)". A propósito das descrições em outros autores antigos cf. Roux, 1954, p. 22/48 e ELDERKIN, 1941, p. 125/137.

²⁰⁷ GARRARD, 1989, fig. 224.

²⁰⁸ D'ONOFRIO, 1986, p. 159 e BRUMMER, 1970, p. 273; cf. também GOMBRICH, 1951, p. 119-125.

²⁰⁹ GARRARD, 1989, p. 254. A xilogravura afasta-se do texto na medida em que representa a ninfa adormecida sob uma árvore, e não à beira de uma fonte; EMISON, 1992, p. 275, aponta o duplo status de ninfa e Vênus: enquanto o texto sugere uma atitude de admiração e respeito do fauno diante da ninfa, a xilogravura, mostrando um fauno com ereção diante da sua nudez, dá à cena um sentido erótico. O mesmo autor indica o seu papel inaugural como retrato de divindade pagã adormecida, questão tratada primeiramente por MEISS, 1976e logo a seguir por ANDERSON, 1980.

um sátiro que a descobre ali adormecida, e por dois outros pequenos faunos que seguram uma ânfora e serpentes:

"Per le papulle (capezzoli), quale Virguncule, dille mammile quale scaturiva un filo di acqua freschissima dalla dextera et dalla sinistra saliva fervida. Il lapso (caduta) d'ambe due cadeva in un vaso porphyritico cum dui recipienti insieme coniugati in uno solido, dalla nymphe pedi sei separati et distanti, dinanti a questo fonte sopra uno lapideo silicato compositamente collocato"²¹⁰.

A *Ariadne* que, até essa época, acreditava-se ser uma Cleópatra²¹¹, devido ao bracelete em forma de serpente no braço esquerdo, foi então deliberadamente associada ao topos da ninfa da fonte adormecida²¹². É significativo que a ela tenha

²¹⁰ cf. D'ONOFRIO, *ibidem*, p. 159. A citação do trecho refere-se à edição da *Hypnerotomachia* de 1964, p. 63.

²¹¹ Baldassare Castiglione (1478-1529), Bernardino Baldi (1553-1617) e Agostino Favoriti (1624-1682), imortalizaram em seus poemas sua imagem como Cleópatra. Mas já no fim do século XVI, Giambattista Dei Cavalieri rejeita o título de Cleópatra para esta obra e a descreve como "**Nympha dormiens, quidam Cleopatrae imaginem putant**"; mais tarde, Winckelmann afirmará o mesmo, "**eine schlafende Nympe**", KURZ, 1953, pg. 174. Será, no entanto, Visconti que proporá definitivamente a idéia de uma Ariadne, HASKELL e PENNY, 1988, pg. 187. No que se refere à fortuna da imagem de Cleópatra na arte italiana do século XVII, ver: GARRARD, 1989, pp. 210-277.

²¹² IBIDEM, p. 184/187, a proliferação de imagens de *Ariadne* por toda a Europa, desde sua descoberta até o século XVIII, fez dela o modelo principal da figura feminina adormecida. Para atender aos caprichos de governantes e colecionadores, que faziam questão de possuir em suas coleções exemplares de *anticaglie* que estavam sendo descobertos em Roma, torna-se prática comum a execução de cópias em gesso. Da *Ariadne* do Vaticano, além daquela realizada para o duque de Médici, ainda no século XVII (cf. LAVIOSA, 1958), vale a pena recordar a cópia feita para Luís XIV, que hoje encontra-se em Versalhes, realizada a partir de um bronze cujos moldes são de Primaticcio. O sucesso da imagem no XVII pode ser comprovado pelo parecer positivo de Bernini (cf. CHANTELOU, p. 31). Sua fama alcança a Inglaterra do século XVIII, época em que

sido dedicada, em 1513, uma reelaboração do epigrama de Campani:

*"Fessa soporifero Fontis sussurro
Perspicui, dulcis frigidulique fruor.
Accaedas tacitus, tacitusque lavere bibasque
Et tacitus, cesset ne mihi somnus, abi.
Quantum me vivam Caesar, mundi arbiter, arsit
Marmoream tantum Julius alter amat"*²¹³.

Como eram desconhecidos, à época, modelos visuais antigos de ninfas de fonte adormecidas²¹⁴, desenterradas apenas ao final do século XVI, foram tomadas como exemplos privilegiados delas as figuras de ninfas adormecidas (em especial a que se reconhecia como sendo Ariadne), esculpidas nos sarcófagos antigos, como o de Haver Castle, em que a ninfa é descoberta por Baco na ilha de Naxos²¹⁵. Sua posição, partilhada por outras ninfas adormecidas da arte antiga - Rea Silvia, por exemplo -, refere-se a uma antiga convenção, indicativa de sono: semi-deitada, pernas cruzadas e um dos braços

o colecionista inglês Henry Hoare encomenda a John Cheere uma cópia esmaltada da estátua destinada a uma fonte, à semelhança da original, recriada em sua propriedade, Stouhead, em Wiltshire. Discute-se se no século XVIII a estátua do Vaticano ainda se encontrava no nicho, já que em 1704 o papa Clemente XI manifesta o desejo de retirá-la desse lugar em função dos danos causados pela água, ao longo do tempo. No entanto, relatos de viajantes do século XVIII descrevem-na nas mesmas condições em que se encontrava até o fim do século XVI, embora já sem a presença de água.

²¹³ Uma possibilidade de tradução seria: "Cansada, o sussuro soporífero da fonte / Transparente, doce e fresca gozo / Aproxima-te silencioso, e silencioso lava-te e bebe. Silencioso, não interrompa meu sono, pois. Quanto, vivo em mim, César se eleva, árbitro do mundo, Tanto mais o outro Júlio o mármore ama." O poema foi escrito pelo Evangelhista Maddaleni Fausto di Capodiferro. Ver MACDOUGALL, 1975, pg. 357; KURZ, Otto. 1959, pp. 174-175.

²¹⁴ MACDOUGALL, 1975, pg.359, fig. 3.

²¹⁵ IBIDEM, fig. 6.

elevado sobre a cabeçazis.

A fonte mais provável para a idéia de uma ninfa adormecida ao lado de uma fonte, era literária. MacDougall individualizou-a em dois mitos, o da ninfa Amimone e o de Biblis²¹⁷. Amimone, filha de Europa, saíra com suas irmãs em busca de água, quando, fatigada, adormece em um prado e é surpreendida por um sátiro que tenta violentá-la. Desesperada, pede ajuda a Poseidon, que a atende e atira seu tridente contra o sátiro, atingindo por acaso uma rocha, de onde brota então uma fonte. Em outra versão, é o deus enamorado pela ninfa que lhe revela a localização secreta da fonte. Quanto a Biblis, neta ou bisneta de Minos, a tradição conta que se apaixonara por seu irmão gêmeo, Cauno, e que este, horrorizado com tal amor, foge de sua pátria. Biblis enlouquece e vaga pela Ásia Menor, até que se decide a atirar-se de um precipício, para dar cabo de seu penar incessante. As Ninfas, apiedadas, resolvem intervir e transformá-la em uma fonte perene.

No decorrer do século, as fontes com ninfas adormecidas, ou mesmo apenas as estátuas, vão afastando-se gradativamente do *topos* original estabelecido pelos humanistas. A nova situação adquire agora certa flexibilidade e liberdade de inovação antes inexistentes, admitindo uma variedade maior de combinação entre seus três elementos básicos - ninfa adormecida, fonte, inscrição²¹⁸ - até o ponto em que esta combinação já não pressupunha especificamente sequer uma ninfa adormecida, sendo possível mesmo substituí-la por outras figuras. Esse é o caso da fonte da Villa d'Este que em substituição à ninfa mostrava um pastor adormecido. É igualmente o caso da gruta do

²¹⁶ GARRARD, 1989, p.254; MACDOUGALL, 1975, pg. 359.

²¹⁷ MACDOUGALL, *ibidem*.

²¹⁸ No jardim do Cardeal Cesi, por exemplo, havia uma estátua de ninfa adormecida com inscrição, na forma abreviada, sem a fonte. Para maiores detalhes ver VAN DER MEULEN, 1974, pg. 14-24.

Palácio Farnese, em Caprarola, que apresentava um cupido adormecido, e ainda o da Villa Giulia, onde havia duas Vênus, ambas adormecidas.

A fonte na Villa do Cardeal Pio da Carpi, no Quirinal, é particularmente reveladora dos novos rumos tomados por esta iconografia. A gruta não é mais o santuário único da ninfa adormecida, mas de um acúmulo de personagens que passam a compor as cenas pastoris. Além da ninfa adormecida, participam dela uma variedade de figuras mitológicas: sátiros, cupidos com pássaros, Hércules e outros. Uma inscrição na entrada da gruta identifica-a com o Jardim das Hespérides²¹⁹. Acrescenta-se a este novo sentido, um certo esvaziamento do caráter sagrado da ninfa adormecida, em favor da acentuação de um tom mais erótico e cômico da cena, presente já na ilustração *Panton Tokadi* da *Hypnerotomachia Poliphili*.

Este é o início da proliferação de imagens de ninfas adormecidas das fontes, que se tornará no decorrer do século XVI um **topos** bastante popular. Exemplo disso é a gravura de Dürer, datada de 1514 (fig. 70), que mostra uma figura adormecida nua ao lado de uma fonte, e onde podem ser lidos os mesmos versos usados na fonte do Cardeal della Rovere. Lucas Cranach pinta em 1518 uma cena semelhante (fig. 71)²²⁰. O caso de Cranach, aliás, exige uma análise algo mais pormenorizada.

As ninfas de Cranach

As possibilidades de variação da cena com as ninfas, na verdade, parecem ter sido antecipadas por Lucas Cranach, o Velho (1472-1553). Depois do quadro de 1518, que representa uma ninfa adormecida contra uma paisagem com fonte, Cranach retornará

²¹⁹ MACDOUGALL, 1975, pg. 363-365.

²²⁰ Ambos os exemplos são discutidos por KURZ, 1956, pp. 171-174.

muitas vezes ao tema. Mas novos elementos são acrescentados à composição: na maioria delas, próximo à ninfa, está um arco e uma aljava cheia de flechas, e, em último plano, um grupo de veados; ocasionalmente há também um escudo (figs. 72, 73, 74, 75 e 76)²²¹.

Kurz exclui a possibilidade de as ninfas de Cranach serem representações de Diana, como usualmente se supõe²²². Prova disso seria a inscrição que acompanha a primeira versão do quadro, e que parece estar presente nas demais - "*Fontis nymphae sacri somnum ne rumpere quiesco*" -, que faz referência a uma ninfa e não à deusa da caça. A presença dos atributos de caça sugerem ao autor, entretanto, que Cranach estaria pensando nas ninfas seguidoras de Diana. Sua tese tem o reforço da anotação feita, à época, pelo astrônomo e matemático alemão Pierre Apianus (Leysnick 1495-1551). Nas *Inscriptiones sancrocanctae vestustatis*²²³, obra publicada em 1534, essas figuras femininas são descritas como "*Nympha sculpta iacens sub phatre & arcu*", ou seja, como ninfas com aljava e arco, e não como referência direta ou necessária à Diana.

Cranach inspirou-se para a composição destas cenas na *Vênus de Dresden* de Giorgione (fig. 77)²²⁴. As posições da ninfa e da deusa são bastante semelhantes. O modelo para ambas é

²²¹ KURZ, 1959, pg. 176. A propósito das versões pintadas ver FRIEDLANDER-ROSENBERG, 1932, pp. 323-324, fig. 101; Fondation du Château de Rohoncz, Pinaco thèque Villa Favorita, 1949, fig. 45; para a versão de Oslo de 1550 ver FRIEDLANDER, 1933, pg. 129; *Catalogue of a Loan Exhibition of a German Primitives*, 1928, n.º 27 (Lehman Collection). A versão de Dresden é reproduzida em HEYCK, 1908, fig. 76 e GLASER, 1921, pg. 122.

²²² REINACH, vol. II, pp. 725-726.

²²³ APIANUS, pg. 325.

²²⁴ GLASER, 1921, pg. 100.

a ninfa da *Hypnerotomachiazze*, e não a *Ariadne* do Vaticano, pois em vez do braço estar alçado sobre a cabeça, estende-se sobre o corpo. A referência de Cranach à caça também parece ter vindo de Giorgione, que teria pintado uma versão da Vênus numa situação de "*venatione lassae*", vale dizer, de descanso das fadigas da caça, enquanto em último plano pode-se divisar um grupo de veados²²⁵.

A falta de distinção nítida entre as imagens da ninfa adormecida e da deusa da caça, apontada por Kurz em relação às pinturas de Cranach, parece ser uma característica comum às figuras femininas adormecidas realizadas durante todo o século XVI e início do XVII. Esse é o caso, por exemplo, do alto relevo do palácio Odescalchi, em Roma (fig. 78).

Todas essas transformações certamente são fundamentais para que se possa examinar enfim as realizações particulares da iconografia da Diana no século XVII. É o que será tratado no capítulo próximo.

²²⁵ A relação entre a xilogravura e a Vênus de Giorgione foi estabelecida pela primeira vez por SAXL, Fritz (1957), pg. 73 (Honour e Fleming, 1970). A este respeito ver também MEISS, 1976.

²²⁶ KURZ, 1959, pg. 176. A pintura é descrita no Inventário da Imstenraedt Collection de 1667; KURZ, 1943, pg. 281.

CAPÍTULO QUARTO:
TEMPERAMENTOS DAS DIANAS
SEISCENTISTAS

A Diana e o novo gosto mitológico

As representações da Diana no século XVII surgem dentro de um novo tipo de gosto pelo tema mitológico. Compõem-se agora no interior de um novo gênero, fruto das exigências de um colecionismo altamente sofisticado, de que são agentes diferentes, mas de primeira ordem, o mecenas Cassiano Del Pozzo, consultor da coleção papal no Vaticano²²⁷; Giovanni Bellori, bibliotecário da rainha Cristina em Roma e sucessor de Cassiano no Vaticano; e o poeta napolitano Giovan Battista Marino, autor de vários poemas de tema mitológico, dentre eles o célebre *Adônis*, para o qual Poussin produz algumas ilustrações.

Iniciam este novo gênero Domenichino, primeiro, e depois Albani, este empenhado já em satisfazer as exigências dos grandes colecionadores romanos. Agora, ao tema da deusa junta-se o da paisagem mítica, o *locus amoenus*, que refere diretamente a idade do ouro e a Arcádia, e que já fôra dignificado pela pintura veneziana a partir de Giorgionezze.

Esse sentimento árcade e pastoril governa a representação da *Caça de Diana* (fig. 79) realizada por Domenichino (1581-1641). Esta pintura permanecerá - através das composições de Francesco Albani (1578-1660), *Banho de Diana* (fig. 80) e *Morte de Adônis* - como o modelo por excelência de outros temas ligado ao mito de Diana. Nas diversas cenas onde surge a deusa, os elementos se repetem: as paisagens bucólicas, as ninfas e os cães no primeiro plano.

Todas as composições citadas denotam ou dão conta de um fenômeno bem definido: a erudição e o refinamento do gosto no âmbito da aristocracia e elites de Roma, Bolonha e Torino, traduzidos principalmente pela construção de paisagens ou lugares

²²⁷ A respeito de Cassiano del Pozzo colecionador cf. SOLINAS, 1989.

²²⁸ Para EMISOM, 1992, pg. 271, Giorgione é o grande responsável pela visualização do universo literário pastoril.

ermos, muito distantes das cidades, que compõem ao mesmo tempo ideais de descrição cortês. Mais que relativas a realidades idealizadas, como é costume pensá-las, tais paisagens arcádicas constituem verdadeiras cenas de um *"teatro piacevole, moralistico e aristocratico"*²²⁹.

Aqui, tudo é muito diverso daquelas cenas afrescadas nos Palácios do Vêneto, da Emilia e de Gênova, onde impera o gosto pelas paisagens selvagens do jardim rústico, ou pelas divindades agrestes como Aurora, Ceres e Baco. Trata-se agora de uma Arcádia clássica, ou classicizante, regulada estritamente por convenções que demandam cultivo e espírito adestrado. Um de seus principais redutos, pelo menos desde 1630-50, vai ser o Castelo do Valentino no Piemonte, propriedade do Cardeal Maurizio, amigo próximo do Cardeal Borghese²³⁰.

O delineamento mais preciso da iconografia da Diana adormecida, que só ocorrerá por volta do segundo decênio do século XVII, surge, portanto, dentro deste novo gênero alegórico-mitológico, e pode ser entendido como uma espécie de deslocamento semântico a partir do tema anterior da ninfa adormecida. Seu uso, todavia, durante o XVII, reforçará sobretudo as suas possibilidades de significação alegórica, uma vez que o mito, suficientemente conhecido, não mais interessa enquanto tal, mas enquanto registro elevado de comunicação²³¹. É o que se examinará a seguir.

O caso Rubens

Nos anos de 1620, Rubens (1577-1640) pinta, com a

²²⁹ GRISERI, 1981. p. 562.

²³⁰ IDEM, ibidem.

²³¹ Cf. o que diz ARGAN, 1986, pg. 12, a respeito da transformação do antigo, enquanto modelo histórico, em iconografia profana moderna.

colaboração de Jan Bruegel de Velours, uma série de pequenos quadros, "*tableaux de cabinet*", cujo tema é a caça. Para ilustrá-los, o artista escolhe, entre outras cenas, algumas que aludem à caça de Diana e suas ninfas: *Diana e suas ninfas preparando-se para a caça* e *Diana e suas ninfas observadas pelos sátiros*, ambos os quadros pertencentes ao Museu da Caça e da Natureza (Fondation Sommer) em Paris; *Dianas e suas ninfas adormecidas* e *Retorno da caça*, obras depositadas em Schleissheim; e, também, *Repouso de Diana após a caça*, que se encontra em Muniquezzz.

A começar pelos títulos, observa-se que, em nenhum dos quadros, Diana é representada no próprio ato da caça, como levaria a supor o tema proposto. A caça torna-se, afinal, um excelente pretexto para a criação de cenas completamente aprazíveis. Em dois dos quadros - *Diana e suas ninfas observadas pelos sátiros*, (Paris) e *Diana e suas ninfas adormecidas* (Schleissheim), Rubens representa mesmo, precisamente, cenas de Diana adormecida. E a julgar pelos títulos do outro quadro de Schleissheim - *Retorno da caça* - e do que está em Munique - *Repouso de Diana* -, dos quais não disponho de reproduções, não é improvável que se componham igualmente de cenas da deusa adormecida.

No quadro de Paris (fig. 81), o pintor representa uma cena pastoril que retoma certo tom satírico e erótico presente na ilustração da *Hypnerotomachia*. A sugestão da caça reduz-se à presença das armas e dos pequenos animais abatidos ao redor do grupo adormecido, e também pela assistência dos cães, que são apaziguados por um Cupido. Estranha mistura, já ocorrida na fonte do Cardeal Pio em Roma.

Em tais quadros, de fato, a caça supostamente realizada há pouco, na verdade, parece interessar bem menos que a sensualidade provocada pela cena dessas mulheres tão alvas quanto aparentemente desprotegidas, a serem espreitadas pelos maliciosos sátiros. A potencialidade erótica ambígua que já se havia

detectado desde as primeiras representações do mito da Diana, afirma-se aqui por inteiro: a mais casta das deusas encontra-se em uma situação cuja densidade erótica é essencial para a sua escolha temática.

Mas há uma mediação necessária a ser feita para entender-se com mais justiça a interpretação da Diana efetuada por Rubens. Será preciso recuar por um instante ao século XVI, para considerar o movimento particular de erotização conferido ao mito da Diana por Ticiano, ao pintar os episódios de *Diana e Calisto* (fig. 82) e *Diana descoberta por Acteon* (fig. 83)²³³. As cenas aí representadas, tendo como pano de fundo o banho de Diana, tornam-se um argumento eficaz para reunir em um mesmo quadro uma variedade surpreendente de belos corpos nus e fazer, portanto, desses mesmos corpos o tema central da pintura.

A criação dessas imagens de nus, como é sabido, foi motivo de várias reações de indignação. Politi, teólogo do século XVI, observa que as imagens dos deuses pagãos, e, especialmente,

"os membros nus de Vênus e Diana... e os gestos lascivos dos sátiros, e os furores torpes e ébrios de Baco e das Bacantes",

conduzem, como diz, à idolatria e à sensualidade²³⁴.

Em ambos os quadros, o que interessa ao artista não é, com certeza, explorar o sentido exemplar ou moralmente corretivo presente em versões do mito clássico, mas sim revelar o prazer da apreciação da deusa e de todo seu séquito nu, entregue ao olhar de um expectador pressuposto na composição da cena.

²³³ PALLUNCCHINI, vol. II, 1969, fig. XLVI e XLVII.

²³⁴ GINZBURG, 1989, ppg. 123-124, POLITI, 1552, pp. 142-143. O texto latino original diz: *"nuda Veneris aut Dianae membra... et Satyrorum salaces gestus, et Baccantium turpes et vinosos furores..."*. Ainda sobre o impacto dessas imagens eróticas, ver, FRANTZ, 1989 e FREEDBERG, 1989.

O sentido **voyeur**²³⁵ da surpresa de Ácteon é ainda reforçado pelo tecido vermelho²³⁶, também ele um recurso erótico, que mais ressalta e chama a atenção do que vela realmente a nudez dos corpos. Interposto entre o caçador e o grupo de Diana e suas ninfas, ele igualmente empresta à cena um sentido galante e um pouco teatral, como se tudo já estivesse calculado a fim de atrair o jovem incauto para aquilo que haveria de desgraçá-lo.

Contudo, embora Ticiano utilize a mitologia como código cultural e estilístico de representação da pintura erótica, ele não introduz qualquer modificação episódica nas versões tradicionais do mito. Em seus quadros, o que se define com nova nitidez é a tônica das cenas, em que a referência à castidade da deusa apenas parece reforçar o interesse único da ocasião oferecida pelo banho à contemplação de seu corpo nu, e de todos outros de suas companheiras virgens.

Por outro lado, convém observar que a erotização empreendida por Ticiano não desqualifica o caráter sagrado da deusa, ou a referência à sua divindade: há nela uma gestualidade solene e imperativa que a distingue certamente de uma simples mulher, ainda que nobre. O mesmo não ocorre neste quadro de Rubens que se esteve examinando, e que agora é possível apreciar com mais dados de comparação. O adormecimento de sua Diana diante do olhar voluptuoso dos sátiros e a perda da antiga altivez

235 O voyeurismo está evidente nas análises a respeito feitas por GINZBURG, 1989, p. 120: "(...) o espectador-fruidor identifica nas figuras representadas (mulheres nuas, geralmente pelo motivo já mencionado) os parceiros de uma imaginária relação sexual".

236 A idéia do tecido que esconde o lugar sagrado das ninfas, presente na xilogravura Panton Tokadi da *Hypnerotomachia*, foi utilizada por OVIDIO, *Faste*, III, 260-268, p. 105: "Dans la vallée d'Aricie, au milieu d'une épaisse forêt, est le lac consacré par un culte antique; c'est la retraite formidable d'Hippolyte déchiré par ses coursiers en fureur. Aussi jamais on ne voit de chevaux en ce lieu. Des voiles pendent en larges tissus le long des buissons, et la reconnaissance a consacré par un grand nombre de tableaux à la déesse."

divina, faz da deusa uma mulher tão vulnerável quanto qualquer uma das ninfas de seu séquito. Ela parece, na verdade, inteiramente incapaz de impedir o ataque que os sátiros porventura intentassem fazer-lhe, seja pelo temor prévio que pudesse infundir-lhes alguma idéia de um futuro castigo, seja pela força física de sua posterior reação: a Diana que jaz ali é inequivocamente vulnerável, violável.

Idêntica fragilização da Diana ainda é possível reconhecer-se na cena pintada pelo flamengo Abraham Janssens (1575-1632), atualmente na Gemäldegalerie em Cassel, intitulada *Inocência de Diana e suas ninfas* (fig. 84)²³⁷.

A Diana galante

No momento em que fica nítida, na Diana, a acentuação de seus caracteres femininos, mais que míticos ou divinos, é preciso considerar também um outro aspecto envolvido em sua caracterização, persistente ao longo dos séculos XVI e XVII. As cenas de ninfas e de Diana adormecidas, durante todo esse período, ligam-se à formulação da figura da *dama cruel* na poesia galante de corte. Bembo em *Gli Asolani* (1505), cujos diálogos desenrolam-se exemplarmente em um jardim, previne os homens da crueldade feminina, alertando-os sobretudo para o perigo de seus olhos. O ferimento produzido no imprudente galante que desavisadamente se detém neles, compara-se ao efetuado pelas flechas fatais disparadas pelos arcos das ninfas caçadoras²³⁸:

*"Finsero gli antichi uomini, che delle cacciatrici
Ninfe favoleggiarono assai spesso e delle loro boscareccie prede,*

²³⁷ LO DUCA, 1966, fig. 688.

²³⁸ EMISOM, 1992, pg. 279.

pigliando per le vaghe Ninfe le vagghe donne, che com le punte de' loro penetrevoli sguardi predono gli animi di qualunque uomo più fiero"²³⁹.

O único modo de evitar o enamoramento, nunca correspondido pela dama, e o sofrimento daí advindo, é apreciá-la apenas durante o sono. A negação ou temor dos aspectos mais sofridos do enamoramento leva, curiosamente, não à negação do amor, mas ao reforço do erotismo, em que o sono torna-se a chave do olhar *voyeur*, possibilitando aos homens entregarem-se ao deleite da contemplação da beleza feminina sem se tornarem, imediatamente, prisioneiros dela²⁴⁰.

Na poesia amorosa francesa dos séculos XVI e XVII, elementos muito semelhantes são tratados por alguns de seus principais autores. Proliferam aí os retratos de damas crudelíssimas travestidas de Diana²⁴¹, como, por exemplo, em Agrippa d'Aubigné (1552 - 1630), que tornou célebre a capacidade destrutiva feminina figurada na deusa:

*"Je brûle avec mon âme et mon sang rougissant
Cent amoureux sonnets donnés pour mon martyre,
Si peu de mes langueurs qu'il m'est permis d'écrire
Soupirant un Hécate, et mon mal gémissant.*

*Pour ces juste raisons, j'ai observé les cent:
A moins de cent taureux on ne fait cesser l'ire
De Diane en courroux, et Diane retire*

²³⁹ BEMBO, 1505, bk. 2, VIII.

²⁴⁰ IBIDEM, idem. Desse ponto de vista, o autor julga possível comparar-se a ninfa caçadora adormecida com o Cupido adormecido.

²⁴¹ Em pintura, o exemplo mais famoso de retrato galante de Diana são os quadros da escola de Fontanaibleau que representam Diana de Poitier como deusa da caça. Encaixam-se, igualmente, neste tipo os retratos de Diana pintados por Guercino, cf. SALERNO, 1988, tav. 219, 329, 335.

Cent ans hors de l'enfer les corps sans monument

*Mais quoi? puis-je connaître au creux de mes hosties,
A leurs boyaux fumants, à leurs rouges parties
Ou l'ire, ou la pieté de ma divinité?*

*Ma vie est à sa vie, et mon âme à la sienne,
Mon coeur souffre en son coeur. La Tauroscytiennne
Eût son désir de sang de mon sang contenté"²⁴².*

Ou como em Philippe Desportes (1546 - 1606),
solidarizando-se com o pobre Acteon:

*"Chaste soeur d'Apollon dont je suis éclairé
Le jour comme la nuit, déité redoutable
Que la force d'Amour a connue indomptable,
Amour des autres dieux tant craint et révééré,*

*Vois ce pauvre Actéon sans pitié dévoré
Par ces propres pensers d'une rage incroyable,
Pour avoir offensé d'erreur trop excusable,
Si le feu de ta haine était moderé.*

*Il fut audacieux, mais sa haute entreprise
Avec tant de rigueur ne doit être reprise,
Ains mérite plutôt loyer que châtement.*

*Toutefois si ton ire autrement en ordonne,
Bien, il souffra tout, s'écriant au tourment
Que trop douce est la mort quand Diane la
donne"²⁴³.*

²⁴² CASTELLANI, 1990, pg. 51.

²⁴³ IBIDEM, pg. 159.

Está evidente que a partir de uma releitura dos seus atributos clássicos de repúdio aos homens, mais que de consagração à castidade, e de violência primitiva e implacável na distribuição dos castigos, além da marcante beleza física, Diana torna-se personagem-chave das emboscadas amorosas palacianas. Ela parece uma heroína perfeita para que o acento das composições seja posto nos riscos da sedução, no código malicioso dos olhares, e nos estragos dessas verdadeiras batalhas de afeto e civilidade. Ademais, é importante não esquecer que a adequação da Diana à representação do papel da crueldade feminina também se deve ao fato de que, como divindade habitante dos bosques, presta-se com maior conformidade de tradição às convenções do jogo galante aplicadas no interior de cenas pastoris, que, como se viu, é um dos seus lugares típicos.

Por tudo isso, o século XVII parece ter tido um interesse especial pela deusa. A nudez de uma Diana caçadora, entregue ao sono, ganha uma referência erótica particular, bem distinta da de uma Vênus que entrega-se voluntariamente ao olhar masculino, já tão explorada pela pintura do século XVI.

O caso Pietro da Cortona

Entretanto, nem sempre a iconografia da Diana adormecida foi utilizada pelo século XVII em um sentido primordialmente erótico. Entre 1643-44, Pietro da Cortona pinta uma cena com a Diana adormecida (fig. 85), representando *Diana que suspende a caça para dar paz aos animais*, no teto do Palácio Pitti em Florença; a cena faz parte da decoração da Sala de Júpiter. A presença do tema, aí, explica-se no interior de uma situação em que predomina o valor simbólico da *pacificação*. Nesta mesma sala, ao lado da Diana, são pintadas várias outras cenas mitológicas que sugerem igualmente a suspensão das hostilidades guerreiras e a afirmação da paz: *A Fúria aprisionada invoca*

inutilmente a discórdia; A discórdia abandona a terra e retorna ao céu; Os Dióscuros reconduzem os cavalos ao Zodíaco; Vulcano cessa de fabricar armas de guerra; Diana suspende a caça para dar paz aos animais; Mercúrio anuncia a paz aos homens; Minerva ensina a Cecrope a arte de plantar olivas e Apolo desperta nos homens o amor pelas artes .

A decoração foi encomendada a Cortona por Ferdinando II Médici, para celebrar a reconquista de Urbino em 1643, que Urbano VIII anexara aos territórios papais em 1631, e o restabelecimento definitivo da paz em Florença²⁴⁴. A utilização de uma Diana adormecida como alegoria da paz está completamente de acordo com as várias tradições clássicas do mito - a Diana caçadora é antes de tudo uma guerreira - e com suas funções na organização social da antiguidade²⁴⁵. Vernant, para citar um estudioso contemporâneo das questões mitológicas, demonstra com clareza a identidade possível de ser formulada entre a caça e a guerra: ambas apontam para os limites da civilidade e a ameaça da selvageria, que, tradicionalmente, são os limites guardados pela deusa²⁴⁶.

A isto deve-se acrescentar que a ênfase dos atributos **lunares** da Diana, reconhecidos na crescente que orna sua testa, na ausência das armas ao lado da deusa e na longa túnica que veste²⁴⁷, reforça a negação de seu caráter

²⁴⁴ HALE, 1980, p. 228-234. Ferdinando II era descrito pelos embaixadores estrangeiros como "*uomo di cultura e di alta intelligenza*", além de extremamente diplomático, qualidade que garantiu a paz durante seu governo. No que diz respeito às artes, a contratação de Cortona foi o evento mais importante deste período, na medida em que rompeu com o estilo pictórico gracioso, mas sem energia, que imperava em Florença àquela época, e introduziu o que havia de mais vigoroso na pintura barroca romana.

²⁴⁵ Cf. capítulo a propósito das versões do mito da Diana.

²⁴⁶ Vernant, 1988, pg. 11-37.

²⁴⁷ Winckelmann já notara que a Diana caçadora veste uma túnica curta para facilitar seus movimentos durante a caça.

guerreiro enquanto caçadora. A Diana lunar, como se sabe, está diretamente vinculada aos poderes curativos e reguladores da harmonia reconhecidos na Lua desde a antiguidade²⁴⁸.

É preciso observar, de resto, que a representação da deusa, em Cortona, guarda traços evidentes de requinte galante. Para começar, ela se encontra adormecida contra uma rocha que está forrada com a pele de um animal; depois, o braço direito está apoiado em uma almofada ricamente decorada, atributo erótico próprio da Vênus, e que está presente também nos quadros de Rubens e de Janssen. Contudo, diferentemente destes, a Diana pacificadora de Cortona, não está inserida em uma radical situação erótica. Suas formas exuberantes e arredondadas, encobertas pela longa túnica, e os cabelos louros, compridos e cacheados caídos sobre os ombros, sugerem agora o amável efeito da harmonia, que se expande em discreta sensualidade.

Indo mais longe nessa direção, parece adequado supor-se que a Diana de Cortona admite um significado que não se restringe ao louvor do fato histórico específico a que faz referência. A vitória de Ferdinando II sobre Urbano VIII - personagem guerreira por excelência do século XVII -, é, também, a celebração da paz como valor universal superior ao da guerra. A iconografia ganha aqui um claro sentido civilizatório, que postula o valor mais elevado para um modo discreto, racional e ameno de convívio. É a este ideal justamente que remete um visitante inglês, cuja estada em Florença deu-se nos últimos anos do reinado de Ferdinando II, o qual finda em 1670. Falando da corte desta cidade, afirma, por exemplo:

"sicuramente una delle migliore d'Italia...Il nobile Palazzo, il principe, il suo titolo di Serenissimo, il suo seguito di nobili ufficiali e gentiluomini, la gran quantità di

²⁴⁸ A respeito das várias funções de Ártemis-Diana na antiguidade, IDEM; cf. também capítulo da dissertação a propósito da Diana clássica.

paggi, palafrenieri, guardie svizzere con alabarde, le fortissime scuderie di cavalli per il suo uso: tutte queste cose rendevano splendida la sua corte"²⁴⁹.

Dos exemplos de Diana adormecida realizados durante o século XVII, o de Cortona, já por acentuar o caráter lunar da deusa, é o que mais se aproxima do sentido conferido à *Diana* do Museu de Arte de São Paulo. Isto vale também para a sua sensualidade delicada e discreta, reforçada pelo fato de que a deusa se encontra vestida e, mais, sem a companhia ou a presença explícita de um observador.

A Noite do Palácio Corsini

O interesse pelos valores de pacificação, presentes na Diana lunar, parece acentuar-se ao fim do século. Exemplo disso é a figura da *Noite* pintada na última década do século XVII, no Palácio Corsini, em Florença. *A Noite deitada sobre um carro puxado por duas corujas e coroada de papoulas por um menino* (fig. 86), compõe a decoração da alcova do Palácio Corsini, afrescada por Alessandro Gherardini (1655-1723) e Rinaldo Botti (1650-1740), na década de 1690²⁵⁰. A dita alcova, talvez o apartamento mais representativo do Palácio, foi idealizada para conter apenas uma cama e destinada a acolher hóspedes muito importantes. Estava ligada a uma ante-sala cuja decoração, de Antonio Domenico Gabbiani, tinha por tema *O pastor-poeta Hesíodo despertado pelas Musas no momento em que Aurora, levantando-se, afasta as trevas da noite, personificada pelo Sono, Ipno; Clío oferece ao jovem a lira, convidando-o a tocar*. A cena está acompanhada da seguinte frase:

²⁴⁹ HALE, 1980, pg. 234.

²⁵⁰ SALVIATI, 1989, p. 58, fig. 68-75.

*"Publica virginibus via certe inimica camoens;
secretum Hesiodo profuit atque quies"*²⁵¹.

A decoração da ante-sala é toda ela uma clara referência ao recente mecenatismo da família Corsini, e, interpretando-a na mesma direção do dístico, pode-se considerar que afirma a idéia de que é a prática do mecenato que favorece a contemplação e a intimidade secreta do poeta com suas musas. A alcova, por sua vez, parece ter um sentido mais prosaico, ou circunstancial: um convite ao hóspede para que tenha uma noite tranqüila e apaziguadora, que fará com que sejam restituídas as suas melhores forças.

Embora constituídas na tradição como figuras mitológicas distintas, vê-se ocorrer, durante o século XVII, uma identificação cada vez mais clara dos atributos pacificadores e reguladores da Noite e da Diana Lunar. Assim, desta identificação resulta o tipo de efeito harmônico produzido nos poemas que o marinista Girolamo Fontanella dedicada às duas divindades. Num primeiro deles, que se constrói diretamente como uma "prece à Noite", o poeta propõe que a Noite deva surgir muda, mas não cega, ou seja, que é sua missão pacificar o mundo, deixando que o silêncio "profundo" e "tenebroso" seja iluminado pelos astros, entre eles, a Lua:

*"Muta sì, ma non cieca ognun t'appelle;
muta sì, ch'hai silenzio atro e profondo,
ma cieca no, ch'aprendo occhi di stelle,
un Argo sei che custodisci il mondo.*

*Pur così muta ancor parli e favelle,
e pur quel tuo silenzio appar facondo;
quante hai stelle nel ciel ricco e giocondo,*

²⁵¹ Uma tradução possível seria algo como "A via pública é certamente inimiga das musas; descansado, Homero aproveita da solidão".

tante sciogli in parlar lingue e favelle.

*E che sono là su quei raggi ardenti,
con quel baleno tremolo e vivace,
a l'orecchio de l'alma, altro ch'accenti?*

*Tacita dunque a noi parlar ti piace;
e mentre altri racqueti, altri addormenti,
mostri da l'ombra tua dir pace pace"²⁵².*

A dependência entre as duas divindades continua em um segundo poema, agora dedicado à Lua. A Noite, como se viu no poema anterior, deixa surgir no céu as estrelas, mas é a Lua a responsável pela transformação do silêncio "tenebroso", que se manifesta à noite, em silêncio "tranquilo" e apaziguador:

*"Candidissima stella
che'l silenzio tranquillo apri nel mondo,
e pacifica e bela
rendi il fosco de l'ombre almo e giocondo,
e de l'umido sonno umida sposa,
abbracciando la notte, esci pomposa;
tu con provvida cura
spargi d'alta virtù gravidati effetti;
tu ne la notte oscura,
sagittaria del ciel, l'ombre saetti
e menando là su danze e carole,
scorri i lucidi campí, emula al sole.*

*Tu con freno d'argento
reggi in campo d'orror carro di stelle;
tu con vago concento
mille guidi nel ciel musiche ancelle,
e reina de'boschi, in bianca vesta,
coronata di corna ergi la testa.*

Piovi, balia feconda,

su le bocche dei fior manne stillanti,
 e soave e gioconda
 versi in largo tesor molli diamanti,
 e squarciando le nubi intorno intorno,
 rendi chiara la notte, emula al giorno.

Apri e chiudi i canali
 de le fonti del ciel puri e giocondo,
 e con acque vitali
 la crescente virtù nei corpi infondi,
 e cortese a le piante, amica ai fiori,
 spargi in grembo a la terra ampi tesori.

Variabile ogn'ora,
 fai mutando color, diverso effetto:
 ora pallido ed ora
 rosseggianti nel ciel mostri l'aspetto,
 e con vario apparir vari figurì
 del futuro avvenir segni sicuri;
 or superbo e ripieno
 di fecondo licor gonfi il semblante,
 e di Teti nel seno
 movi al moto che fai l'onda incostante;
 or cornuta hai la fronte e scema i rai,
 come parti nel ciel non torni mai;
 or con languido lume
 fra le nubi sepolta umida manchi,
 or con candide piume
 le selve inalbi e le campagne imbianchi,
 e risolta fenice alma ad adorna,
 rinnovando la luce ergi la corna"²⁵³.

Ainda com relação a esta pintura da *Noite* do palácio Corsini, é curioso notar o quanto sua composição geral se assemelha à da *Diana adormecida* do Masp (fig. 87) - para torná-lo

²⁵³ IBIDEM, p. 359-361.

evidente bastaria inclinar a figura daquela em alguns graus, de tal modo que ficasse em posição horizontal, e, ao mesmo tempo, inverter a posição do corpo. Se não fosse a notícia de que Giuseppe Mazzuoli, autor da *Diana*, tivesse visitado Florença apenas em 1679, data anterior à execução dos afrescos do palácio Corsini, não pareceria demasiadamente arriscado dizer que esta composição teria servido de modelo ao escultor. E, de fato, esta hipótese não pode ser inteiramente descartada, visto que Giuseppe viajou muitas vezes de Roma a Siena, e esteve, mesmo em Roma, bastante próximo do escultor florentino Gian Battista Foggini²⁵⁴.

A localização da Diana e outras associações

Os Barberini tinham um gosto particular pelo tema da caça, e aí está incluído o interesse pela Diana. Em 1779, Domenico Magnan, em sua descrição da cidade de Roma, enumera três obras que tomam a Diana por tema situadas na primeira sala do andar superior do palácio. Trata-se de uma Diana caçadora com corpo de ágata; uma estatueta de Diana efésica, e o Triunfo de Diana pintado por Pietro da Cortona. Ainda, na última sala deste piso, que dá para o jardim lateral - junto com uma pequena fonte de bronze sobre a qual encontrava-se uma Vênus; vários bustos antigos de Nero, de Sétimo Severo e outros imperadores; além de uma *Madonna* de Guercino -, o mesmo autor refere a existência de "*una statua di una cacciatrix*" que pode ser aquela vendida para o Museu de São Paulo. A família, ademais, possuía igualmente dois quadros pintados por Andrea Camassei (Bevagna, Perugia 1602 - Roma 1649), representando "*de fatti di Diana*", que, no início do

254 Cf. HAWLEY, 1973, p. 299, nota 11.

século XIX, estavam colocados na mesma sala do afresco de Cortonaz²⁵⁵.

As informações dadas por Pascoli, já comentadas no Capítulo Segundo desta dissertação, a propósito de que a *Diana* fora encomendada pelo Cardeal Barberini no momento em que Giuseppe Mazzuoli terminava a estátua de *Adônis*, comprada na mesma ocasião, sugerem que o Cardeal, como se aventou anteriormente, poderia estar pensando em um eventual *pendant*²⁵⁶. Além disso, certas tradições secundárias do mito de Adônis, não muito conhecidas, atribuem a causa de sua morte a uma iniciativa de Diana²⁵⁷. Tais versões, entretanto, são bastante confusas e não deixam saber ao certo o motivo que levaria a deusa da caça a tomar tal vingança do pastor. Fica obscurecido, portanto, o significado último desta parceria. Acrescenta-se a isto o fato de que não há qualquer tradição de representação de Adônis e Diana, como dupla, nas artes plásticas.

Contudo, se a idéia de um *pendant* poderia ser verossímil, a verdade é que as duas estátuas não parecem ter permanecido como tal durante todo o tempo que habitaram o palácio. Assim, é possível saber pela descrição deste dada por Andrea Manazzale, em 1818, que a *Diana* não estava na mesma sala da estátua do *Adônis*:

"Vi sono in una stanza due pitture antiche, trovatti negli Orti di Sallustio, l'una di esse rappresenta una Venere giacente, attorniata d'Amorini, e siccome aveva sofferto, così fu

²⁵⁵ Cf. MANAZZALE, 1818, p. 144: *"Dall'altra parte nella prima stanza vi sono due gran quadri di Camassei, di una parte de' fatti di Diana. Vi è pure un quadro grande che rappresenta un sacrificio al tempio di Diana, in cui si vede una quantità di persone che vi portano delle offerte. Questo quadro, composto eccellentemente, è di Pietro da Cortona"*

²⁵⁶ PASCOLI, 1772, pg. 482.

²⁵⁷ GRIMAL, 1986, p. 7.

*ritoccata da Carlo Maratta; l'altra rappresenta Roma Triunfante. Vi sono ancora molti bassirilievi, tra quali la morte di Meleagro è assai stimata. (...) Vi si vede ancora un gruppo di Adone col cinghiale, fatto da Mazzuoli, scolaro (sic) di Bernino*²⁵⁸.

Além do possível **pendant** com o *Adônís*, é necessário discutir também, aqui, a associação da *Diana* com o sarcófago, documentada por Muñoz em 1916.

Não me parece certo que a execução da estátua estivesse diretamente relacionada com o sarcófago, como sugeriu o Prof. Bardizse, por várias razões. A primeira delas é a grande diferença entre as dimensões das duas peças: o tamanho da estátua é muito inferior ao do sarcófago. Acrescenta-se a isto o fato de o escultor ter representado a deusa adormecida em um Prado, motivo decorativo pouco adequado a cobrir uma urna funerária.

O sarcófago, claro, pode ser reconhecido no baixo relevo representando "*la morte di Meleagro*", citado por Manazzale logo acima. E, nesse caso, a menos que o autor tenha ignorado a estátua, o que parece improvável, até a data em que escreve a associação entre ambos não está documentada. Ela mostrou-se, entretanto, uma solução oportuna, e deve ser por certo compreendida no interior de um interesse largamente fundado no colecionismo, associado à idéia de decoração palaciana.

A colocação da *Diana* sobre o sarcófago, como já havia notado o Prof. Bardi, é, em primeiro lugar, uma clara citação das urnas funerárias etruscas cobertas por figuras femininas adormecidas (fig. 88), antigualha muito cara aos colecionistas da época. Outra associação incomum de mesmo tipo, qual seja a de "*un Bacco giacente sopra un sepolcro antico*", foi documentada no

²⁵⁸ MANAZZALE, *idem*.

²⁵⁹ BARDI, 1952, p. 55.

palácio Barberini em 1820²⁶⁰. No caso da Diana, a associação é ainda justificada pela proximidade entre o tema da deusa caçadora e aquele de Meleagro, cujos funerais estão representados no sarcófago: em uma de suas versões, o javali que o teria morto fôra enviado por Diana, como vingança pelo seu esquecimento dos altares votados a ela.

Também seria possível interpretar esta associação tendo como referência privilegiada o tema da fonte. A qualidade inferior do mármore da *Diana*, que apresenta veios escuros, faz pensar que a obra destinava-se à decoração externa do palácio, e não ao seu interior. Não seria mesmo estranho admitir que, independentemente desse sarcófago específico, ela tenha sido encomendada com esse propósito primeiro, a exemplo da **Fonte com Diana da Via delle Quattro Fontane**. Historicamente, entretanto, isto jamais ocorreu, e a *Diana* deve ter permanecido sempre disposta no interior do palácio. Prova quase irrefutável disto é o excelente estado de conservação da obra, que não possui nenhuma das marcas típicas das estátuas que estiveram expostas aos danos causados pelas intempéries.

Segundo Muñoz, que é o documento mais seguro que se dispõe quanto à sua localização no interior do palácio, a estátua encontrava-se, em 1916²⁶¹, na Sala de Pietro da Cortona. Ou seja, aquele mesmo grande Salão onde Cortona pintou, entre 1638-1639, o *Triunfo da Divina Providência*, para celebrar as glórias do Papado e da Família Barberini. Sua localização aí sugere que a obra fosse, pelo menos àquela altura, considerada de certa importância, acrescida talvez pela atribuição de tradição local que a dava como sendo um suposto Bernini.

²⁶⁰ Nuova descrizione di Roma, antica e moderna e di tutti li più nobili monumenti sagri e profani, 1820, p. 234.

²⁶¹ MUNOZ, 1916, p. 157.

Indícios de uma Diana árcade

Por tudo o que se levantou ao longo deste trabalho, parece inevitável admitir-se que a *Diana* do MASP constitui-se e deve ser compreendida no interior de um código que se poderia considerar, ao mesmo tempo, bastante rigoroso, pelas evidentes e precisas ressonâncias da fabricação mitológica à antiga, e ameno, pela delicadeza geral de sua composição e pela apara dos traços mais violentos de seu temperamento postos em voga pelo século XVII.

Enquanto tal, em termos gerais, pode-se dizer com segurança que ela sinaliza vários elementos presentes na concepção mitológica que, no final deste mesmo século e início do seguinte, sedimenta-se na categoria da *Arcádia*. Um dos mais importantes deles, como já se referiu muitas vezes, é a indicação de um mítico *locus amoenus*, local de prazer civil e divertimento galante cultivado, onde se desenrola de maneira precisa o teatro social aristocrático.

Nesse momento particular da virada do século XVII para o XVIII, ocorre justamente o que se tem considerado como sendo a internacionalização do movimento Árcade, que encontra aí dois de seus principais teóricos, Crescimbeni e Gravina. A reflexão de ambos, que parece muito útil para a compreensão cultural histórica da *Diana*, assenta-se, em termos genéricos, no esforço para retomar a idéia de uma Arcádia onde

"le tenere ninfe, dimenticate di perseguire i vaghi animali, lasciarono le faretre e gli archi appiè degli pini di Menalo e Liceo"zez.

Tal como postulada por Sannazaro, esta Arcádia entende-se, de imediato, como codificação artística capaz de

sustentar as trocas entre as várias Academias da Europazes. No caso específico de Roma, de onde provém a encomenda da estátua, não é possível esquecer que, no final do século XVII, a cidade procura reafirmar-se como lugar internacional por excelência. A Arcádia, sustentada pelos nobres e pelo alto clero da Igreja Católica, constitui-se aí prioritariamente como proposta de um modelo de comportamento estético e civil que se pretendia exportável. Nele, os extratos mais altos da sociedade, logram reunir-se em torno de alguns anseios gerais. Pode-se talvez localizar o nó que os ata nesse esforço comum, sintetizado pela Arcádia, para organizar-se como uma espécie de "república literária"²⁶⁴, capaz tanto de recusar o que consideravam excessos fantasistas do barroco, a que faltava erudição e juízo, quanto os prosaísmos plebeus, avessos às convenções e regras de equilíbrio e aperfeiçoamento do gosto.

Nesse sentido, essa mesma *Diana*, plena de alusões eruditas sem perder a afabilidade e que refere a monumentalidade buscando ao mesmo tempo guardar em si uma certa delicadeza, parece ter pleno direito de figurar naquele jardim das ninfas, descoberto por Sannazaro, mas que vai ser reinterpretado pelo Della Ragion Poetica, de Gravina, da seguinte maneira:

"(...)queste persone favolose altro non sono che vari effetti della natura, come la prontezza della memoria, la fecondità della terra, la serenità del cielo, la tranquillità dell'acqua, che sotto figure di ninfe si producono"²⁶⁵.

A partir daí, talvez seja possível pensar-se também nos jardins pintados por Watteau, em que se distribuem como que por acaso - minucioso acaso, entretanto -, as estátuas das belas

²⁶³ GRISERI, 1981, pg. 577.

²⁶⁴ IDEM, p. 578.

²⁶⁵ GRAVINA, 1973, p. 265.

ninfas e de tantas outras personagens árcades.

De qualquer forma, é inegável a preocupação do escultor, ou do comitente, em mostrar-se familiarizado com a mitologia, preocupação que faz parte da idéia da boa formação erudita e internacional, disseminada pelas Academias. Nenhum atributo que seja exterior ou abusivamente anacrônico é introduzido na estátua, preocupação muito diferente da de Cortona, por exemplo, que não vê inconveniente em pintar uma requintada e moderna almofada para apoio do delicioso braço da deusa.

Por outro lado, também é preciso recolocar aqui a ênfase dada, na estátua, ao caráter lunar da deusa. Sobretudo naquilo em que este caráter remete ao clima de pacificação, tranquilidade e harmonia que se depreende da estátua, ela encontra-se bastante próxima da Diana figurada por Cortona.

A diferença é que, agora, a *Diana* depôs definitivamente as armas. No poema *Endimião* do árcade Alessandro Guidizzi, publicado em 1692 e escrito, segundo conta a tradição, com a prestigiosa colaboração da própria Cristina da Suécia, há uma passagem preciosa em que Diana, em função de seu enamoramento pelo pastor, abandona suas armas, que já lhe parecem muito pesadas, e entrega-as à zombaria dos animais. No momento que Cíntia "*emula del Sole*"²⁶⁷ e "*donna celeste*"²⁶⁸, aceita o doce jugo do Amor, o coro das ninfas profere:

*"Già l'usato
fier latrato
non percote più le selve;
già le belve
escon de' chiusi chiostrì,*

²⁶⁶ GUIDI, 1991. Seu nome pastoral era Erilo Cleoneo.

²⁶⁷ IDEM, ato II, v. 163.

²⁶⁸ IDEM, ato IV, v. 66.

*e sicure
da sventure
stan dinanzi a gli archi nostri.*

*Tronche han l'ali
nostri strali,
or ch'in selva è 'l grande arciero,
quel sì fiero
che saetta uomini e dei.
Non v'è ardire
di ferire
or ch'in terra, Amor, tu sei.*

*Ma qual core
da valore
de' tuoi dardi si difende?
Tutto accende
tua faretra e Cintia vede
ch'alta forza
pur lei sforza
nel tuo regno a porre il piede.*

*Grave peso
le s'è reso
il portar faretra ed arco;
l'aspro incarco
già depone e son vedute
or le fere
gire a schiere
a schernir l'armi temute.*

*Or sospira
or s'adira,
ora tace e si consiglia;
or ripiglia
la faretra e non la regge:
sì lei sface
la tua face
sotto 'l giogo di tua legge.*

*Lungo orrore
e dolore
porta al suol l'asta di Marte; torri sparte
lascia il folgore di Giove;
ma lo strale
tuo fatale
fa su i numi orribil prove"zes.*

O tema do abandono das armas é também, precisamente, o mesmo de dois quadros reveladores de François Le Moyne (Paris 1688 - 1737): *Putti brincando com as armas de Diana* (fig. 89), pertencente à Coleção Christie-Miller, em Salisbury, e *Putti brincando com as armas de Mercúrio* (fig. 90)²⁷⁰, que se encontra no Fogg Art Museum, em Cambridge. A alegoria da pacificação tratada com seriedade por Cortona, torna-se aqui peça de uma brincadeira deleitável antes de tudo. Em ambos os quadros, os deuses não estão mais presentes, e Diana parece ter abandonado, com suas armas, sua inclinação selvagem.

Se se quiser seguir esta pista, um outro quadro em que se revela um espírito semelhante é o *Banho de Diana* (fig. 91), de François Boucher²⁷¹. Nele resta já tão pouco do espírito solene do mito, que a impressão mais duradoura que se tem é de que se apresenta ali o banho humaníssimo de uma jovem galante, apenas galantemente travestida de Diana.

Avançando ainda pela mesma linhagem iconográfica, algo muito similar, ainda, observa-se no esboço de uma Diana adormecida (fig. 92), também de Boucher ²⁷²: a divindade, humanizada e cortês, estende ao redor o deleite despreocupado e ameno com que se recolhe ao sono.

²⁶⁹ IDEM, v. 313-360.

²⁷⁰ BORDEAUX, 1985, figs. 35-36.

²⁷¹ LEVEY, 1990, p. 103, fig. 61.

²⁷² BRUGEROLLES, 1984, nº 274.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Jayne. *Giorgione, Titian and the sleeping Venus in Ticiano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi, Venezia, Neri Pozza 1980.
- APIANUS. *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, 1534.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Immagine e persuasione*, Milão, Feltrinelli, 1986.
- BAGLIONE, Giovanni. *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, Roma 1642.
- BALDINUCCI, Filippo. *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Lorenzo Bernini*, Firenze, 1682, reed. Milão, 1948.
- BARDI, Pietro Maria. *Diana addormentata*, <<Habitat>>, (7), São Paulo, 1952.
- BARGELLINI, Pietro. *Belvedere: panorama storico dell'arte del seicento*, Firenze, Vallecchi, 1963.
- BARTON, Eleanor Dodge. *The problem of Bernini's theories of Art, Marsyas*, IV, 1945/1947.
- BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), Milano, Einaudi 1976.
- BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976.
- BERNINI, Filippo. *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Roma, 1713.
- BESONI, Otavio e MARTINI, Alessandro. *Giovan Battista Marino: Rime Amorese*, Ferrara, Panini, 1987.
- BIEBER, Margarete. *The sculpture of the Hellenistic Age*, Nova York, 1961.
- BILDT, Carl Nils Daniel de. *Cristina di Svezia e Paolo Giordano II*, Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria, XXIX, 1906.
- BOISSARD, J.J. *Romanae Urbis Topographiae et antiquitatum*, Frankfurt 1597-1602.
- BONNEFOYS, Yves. *Rome 1630*, Paris, Flammarion, 1970.
- BORDEAUX, Jean-Luc. *François Le Moyne (1688-1737) and his generation*, Neuville-sur-Seine, Arthena 1981.

- BOTTARI, Giovanni e TICOZZI, Stefano. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Scrite da'più celebre personaggi dei secoli XV, XVI, XVII*, Milão 1822-1852.
- BOYANCÉ, P. *Le culte des Muses chez les Philosophes grecs: Études d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, 1937.
- BRIGANTI, Giuliano, CHASTEL, André e ZAPPERI, Roberto. *Gli amori degli Dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma, Edizione dell'Elefante 1987.
- BRUAND, Yves. *La restauration des sculptures antiques du Cardinal Ludovisi, Mélanges d'Archeologie et d'Histoire de l'École française à Rome*, 1956.
- BRUAND, Y. *Les sculptures antiques et modernes de la collection Ludovisi-Boncompagni (1621-1901)*, École du Louvre thésis, 1959.
- BRUGEROLLES, Emmanuele. *Les dessins de la collection Armand-Valton. La donation d'un grand collectionneur du XIXe siècle à l'École des Beaux-Arts*, Paris, École Nationale Supérieur des Beaux-Arts 1984.
- BUTZEK, Monika. *Die Modellsammlung der Mazzuoli in Siena, Pantheon*, 46, 1988.
- CALLIMACO, *Hymne à Artemis*, Paris, Belles Lettres, 1948.
- CASTELLANI, Gisèle Mathieu. *La Poésie amoureuse de l'âge baroque*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- Catalogue od a Loan Exhibition of a German Primitives*, 1928.
- CATULLO, *Poésies*, Paris, Belles Lettres, 1984.
- CELLINI, Antonio Nava. *Contributi a Melchior Caffà, Paragone*, 83, 1956.
- CELLINI, A. N. *Un'opera di Pietro Bernini, Arte antica e moderna*, 1961.
- CELLINI, A. N. *L'Algardi restauratore a Villa Pamphili, Paragone*, 161, 1963.
- CELLINI, A. N. *La scultura del Seicento*, Bolonha, Utet, 1982.
- CHANTELOU, Paul Frèart. *Journal de voyage de Chevalier Bernin en France*, Aix-en-Provence, Pandora, 1981.

- CHASTEL, Andrè. *Le Sac de Rome*, Paris, Gallimard 1984.
- CICERO. *La Natura Divina*, Milão, Rizzoli 1992.
- La Collezione Boncompagni-Ludovisi: Algardi, Bernini e la Fortuna dell'antico*, Catalogo della Mostra, Palazzo Ruspoli, dez. 1992 - abril 1993, Roma 1992.
- COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Polifili*, Venezia 1944.
- DE BROSSES, Charles. *Roma del settecento:dalle lettere familiari scritte dall'Italia nel 1739-1740*, Roma, Eden 1976.
- DE ROSSI, Maffei. *Raccolta di statue antique*, Roma 1704.
- DELLA VALLE, G. *Lettere Senese*, Roma 1786.
- DELLA TORRE, A. *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Florença, 1902.
- Dictionnaire des Antiquités Romaines*
- DI GUIDO, Ercolino. *La Villa di Mirmont*, 1899.
- D'ONOFRIO, Cesare. *Le Fontane di Roma*, Roma, Romana Società Editrice 1989.
- DUCROUX, Françoise Frontisi, *Artemis Bucolique*, Revue de l'Histoire des Religions, 198, fasc. I, jan./mar. 1981.
- ELDERKIN, G. W. *The Natural and the Artificial Grotto*, Hesperia, X, 1941.
- EMISON, Patricia. *Asleep in the Grass of Arcady: Giulio Campagnola's Dreamer*, Renaissance Quartely, XLV, 2, jun/ago. 1992.
- Encyclopedie Larrousse du XIXe siècle.*
- EVELYN, John. *The Diary of John Evelyn*, Oxford, E. S. de Beer 1955.
- FALDI, Italo. *La scultura barroca en Italia*, México, Uteha, 1961.
- FLEMING, John. *A note on Melchiorre Caffà*, The Burlington Mag., LXXXIX, 1947.
- Fondation du Château de Rohoncz, Pinacothèque Villa Favorita*, 1949.
- FRANTZ, David. *Festum Voluptatis, a study of Renaissance Erotica*, Columbus, 1989.
- FRASCHETTI, Stanislaw. *Il Bernini, la sua vita, il suo tempo*,

- Milão, 1900.
- FREEDBERG, D. *The power of images studies in History and theory of Reponse*, Chicago, 1989.
- FRIEDLANDER-ROSENBER, *Die Gemäld von L. Cranach*, 1932.
- FRIEDLANDER, M. J. Kunst og Kultur, 19, 1933.
- GARAS, K. *The Ludovisi Collection of pictures in 1633*, The Burlington Mag., 109, 1967.
- GARRARD, Marry D. *Lucretia and Cleopatra in Artemisia Gentileschi: the image of the female Hero in Italian Baroque Art*, New Jersey, Princeton, 1989.
- GENTILINI, Giancarlo e SISI, Carlo. *Collezione Chigi Saracini. La scultura. Bozzetti in terracota, piccoli marmi a altre sculture dal XIV al XX secolo*, Siena, Monte dei Paschi 1989.
- GETTO, Giovanni. *Lirici marinisti*, Milão, Tea, 1990.
- GINZBURG, Carlo. *Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI* in *Mitos, Emblemas, Sinais*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GIOIA, C. P. *Gli orti colocciani in Roma*, Foligno, 1893.
- GLASER, C. *Lukas Cranach*, 1921.
- GNOLI, D. *Orti letterari al tempo di Leo X*, Nova Antologia, 16, jan. 1930.
- GOLZIO, Vincenzo. *Il Palazzo Barberini e la sua Galleria di pittura*, Roma sd.
- GOLZIO, V. *Documenti artistici del Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939.
- GOLZIO, V. *Lo "studio" di Ercole Ferrata*, Archivi, II, 1935.
- GOMBRICH, E. H. J. *Hypnerotomachiana*, Journal Warburg Courtauld Inst., 1951.
- GRASSI, Luigi. *Bernini: two unpublished drawings and related problems*, The Burlington Mag., abril 1964.
- GRAVINA. *Scritti critici e teorici*, Milão, Laterza 1973.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario di Mitologia griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1986.

- GRISERI, Andreina. *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento* in *Storia dell'Arte Italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, vol. II, Roma, Einaudi 1981.
- GUIDI, Alessandro. *Poesie Approvate*, Ravenna, Longo editore 1981.
- HABERT, Jean. *Bordeaux, Musées des Beaux-Arts. Peinture italienne du XVe - XIXe siècles*, Paris, Musées Nationaux 1987, pp. 171-172.
- HALE, J. R. *Firenze e I Medici*, Milão, Mursia 1980.
- HASKELL, Francis. *Taste and Antique*, Londres, Yale 1988.
- HAWLEY Henry. *Giuseppe Mazzuoli: Education of the Virgin*, E. Cleveland Mus., 60, 10, 1973.
- HEYCK, E. *Lukas Cranach*, 1908.
- HOMERO. *Iliade*, Paris, Gallimard, 1975.
- HONOUR, Hugh e FLEMING, John. *A Heritage of Images, a selection of lectures By Fritz Saxl (1957)*, Harmondsworth, Penguin 1970.
- HORACIO. *Odes*, Leconte de Lisle, Paris, Lemerre sd.
- JEMMA, Daniela. *Inediti e documenti di Melchiorre Caffà*, Paragone, 379, set. 1981.
- KACZMARSYK, Darius. "Niobe" by Bernini and the ancient Niobe from Niebórow, Bulletin du Musée National de Varsovie, XVII, (2), 1976.
- KECKSCKER, W. J. *Bernini's Elephant and Obelisk*, The Art Bulletin, XXIX, (3), 1947.
- KURZ, Otto. *Huius Numpha Loci: a pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer*, Warburg Journal, XVI, 1959.
- LAVIN, Irving. *Five new youthful sculptures by Gianlorenzo Bernini and a revised chronology of his early works*, The Art Bulletin, set. 1968.
- LAVIOSA, Clelia. *L'Arianna addormentata del Museo Archeologico di Firenze*, Archeologia Classica, 10, 1958, pp. 164-171.
- LEE, W. R. *Ut Pictura Poesis*, Madrid, Catedra, 1982.
- LEVEY, Michael. *Rococo to Revolution: major trends in eighteenth-century painting*, Nova York, Thames and Hudson, 1990.

- LO DUCA. *Érotique de l'Art*, Paris, La Jeune Parque, 1966.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Sexuality in Western Art*, Londres, Thames and Hudson, 1992.
- MACDOUGALL, Elisabeth. *The sleeping Nymph: origins of a humanist fountain*, The Art Bulletin, 57, 1975.
- MANAZZALE, Andrea. *Itinerario di Roma e suoi contorni* (tradotta dalla terza edizione francese ed aumentata da Stefano Piale, pittore e socio dell'Accademia Archeologica Romana), Roma, Torchi del Mordacchini, 1818.
- MAGNAN, Domenico. *La città di Roma ovvero breve descrizione di questa superba città*, Roma 1779; reed. Bolonha, Carlo Forni, 1980.
- MARTINELLI, Valentino. *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, Roma, Luca 1987.
- MAYLENDER, M. *Storia dell'Accademia d'Italia*, IV, Bologna, 1930.
- MEISS, Millard. *Sleep in Venice: ancient myths and Renaissance proclivities*, Proceeding of the American Philosophical Society, CX, 1966.
- MEISS, Millard. *Sleep in Venice: ancient myths and Renaissance proclivities in The painter's choice: problems in the interpretation of the Renaissance Art*, Harper & Row, New York, 1976.
- MINGUET, Philippe J. *Esthétique du Rococo*, Paris, J. Vrin 1979.
- MONTAGLON, M. Anatole de. *Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de sculpture*, Société de l'Histoire de l'art française, Paris 1875.
- MONTAGU, Jennifer. *Alessandro Algardi*, New Haven University Press 1985.
- MUÑOZ, Antonio. *La scultura barocca e l'antico*, L'Arte, XIX, 1916.
- Museu de Arte de São Paulo*, São Paulo, Melhoramentos, 1973.
- NEGRO, Angela. *Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella Cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa (con una nota per Giuseppe Chiari ed un dipinto*

- inedito*), Bollettino d'Arte, LXXII, 1987.
- NEUSSER, M. *Algardi als Antikenrestorer*, Belvedere, 13, 1928.
- Nuova descrizione di Roma, antica e Moderna e di tutti li più nobili monumenti sagri e profani*, Roma, Stamperia Canneti, 1820.
- OVIDIO. *Metamorfoses*, col. Ediouro, Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1983.
- PALLAT, Ludwig. *Hercules mit der Hydra im alten Capitolinischen Museum*, Mittheilungen des Kaiserlich deutschen archaeologischen Instituts römische Abtheilung, IX, 1894.
- PALLUNCCHINI, Rodolfo. *Tiziano*, Firenze, Sansoni, 1969.
- PANSECCHI, Fiorella. *Contributi a Giuseppe Mazzuoli*, Commentari, X, 1959.
- PASSERI, G. B. *Vite de' pittori, scultori et architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*, Roma 1772/, Leipzig, Viena, Jacob Hess 1934.
- PÉLISSIER, L. G. *Un inventaire inédit des collections Ludovisi à Rome (XVIIe siècle)*, Mémoires de la Société National des antiquitaires de France, 6th ser., 3, 1893.
- PASCOLI, Lione. *Vite de' pittori, scultore ed architetti moderni*, Roma 1730/1732.
- PASTOR, Ludwig von. *Storia dei Papi*, Roma 1952/1953.
- PREIMESBERGER, R. *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1973.
- PRESSOUYRE, S. *Nicolas Cordier, Recherches sur la sculpture à Rome de 1600* (Collection de l'École française de Rome), École française de Rome, 1984.
- RAGGIO, Olga. *Bernini and the Collection of Cardinal Chigi*, Apollo, 117, 1983.
- REINACH. *Répertoire des Peintures grecques et romain*, Paris, Ernest Leroux, 1922.
- RICCOBONI, A. *Roma nell'Arte*, Roma 1942.
- ROMAGNOLI, Ettore. *Biografia de Bellartisti senesi 16338-1700*, L, vol. II, 1835.

- ROMANO, Donatella Innocenti. *Le statue degli "Apostoli" del Duomo di Siena, ovvero una brutta pagina di storia senese*, Paragone, 309, nov. 1975.
- SALVIATI, Alessandra Guicciardini Corsi. *Affreschi di Palazzo Corsini a Firenze*, Florença, Centro Di 1989.
- SANNAZARO, Iacopo. *Arcadia*, Milão, Mursia, 1990.
- SCHLEGEL, Ursula. *Per Giuseppe e Bartolomeo Mazzuoli: nuovi contributi*, Arte Illustrata, 47, jan. 1972.
- SCHLEGEL, U. *Some statuettes of Giuseppe Mazzuoli*, The Burlington Mag., 109, 1967.
- SÉNÉCHAL, Philippe. *Restaurations et remplois de sculptures antiques*, Revue de l'Art, 79, 1988.
- Le Siècle de Rubens*. Grand Palais, 17 nov. 1977 / 13 mar. 1978, Musées Nationaux, Paris 1977, pp. 178-180.
- SOLINAS, Francesco. *Cassiano del Pozzo*, Atti del Seminario Internazionale di Studi, Università di Roma "La Sapienza", Roma, Le Duca, 1989.
- SUBOFF, Valentino. *Giuseppe Mazzuoli. Bemerkungen zu einer neuerwerbung der Eremitage*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammungen, 49, 1928.
- TAGLIOLINI, Alessandro. *Storia del Giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, Florença, La Casa Usher 1994.
- TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi: con le cronache artistici del Ambrosiano 1930-1933*, Milão, Mazzota 1990.
- Thieme-Becker, Kunstler-lexikon*, Leipzig, Verlag Von E. A. Seemann 1930.
- TITI, Filippo. *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma 1674-1763*, Edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, Florença, Centro Di 1987.
- Trésors du Musée de São Paulo: De raphael a Corot*, exposição realizada na Fundação Pierre Gianalda, Martigny de 26 de março a 26 de junho de 1988, Milão, Mazzota, 1988.
- VAN DER MEULEN, M. *Cardinal Cesi's Antique sculpture Garden:*

Notes on a Painting by Hendrick Van Cleef III, The Burlington Mag., CXI, 1974.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos Olhos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

VIGLIARDI, Arturo. *Bozzetti in terra cotta di Gian Lorenzo Bernini rinvenuti a Siena*, Rassegna d'Arte senese, XIII, 1920.

WINKELMANN, Giovanni. *Storia delle Arti del disegno presso gli antichi*, 3 vol., Roma, Carlo Fea, 1783/84.

WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Madri, Catedra 1985.

Índice das Ilustrações

1. Giuseppe Mazzuoli, *Diana adormecida* (1709c.), ainda no Palácio Barberini em Roma. Sob a estátua está o sarcófago romano do século II dC.
2. Parte posterior da estátua, detalhe da aljava.
3. *Diana de Versalhes*, Paris, Louvre.
4. *Hermafrodita helenístico*, Paris, Louvre.
5. Gian Lorenzo Bernini, *Rapto de Proserpina* (1612-1622), Roma, Galeria Borghese.
6. Gian Lorenzo Bernini, *Apolo e Dafne* (1622-1624), Roma, Galeria Borghese.
7. Gian Lorenzo Bernini, *Davi* (1623), Roma, Galeria Borghese.
8. *Estátua honorífica de Carlo Barberini*, restaurada por Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, Roma, Palácio dei Conservatori.
9. *Hermes Logio*, restaurado por Alessandro Algardi, Roma, Museu delle Terme.
10. *Germanicus*, Paris, Louvre.
11. Nicolò Beggiani, *S. Martina* (1635), Roma, altar-mór da igreja de SS. Martina e Luca.
12. *Apolo do Belvedere*, Roma, Belvedere, Museu Vaticano.
13. *Fauno Barberini*, Gliptoteca de Munique.
14. Gian Lorenzo Bernini, *S. Sebastião* (1618), Lugano, Coleção Thyssen Bornemisza.
15. *Laocoonte*, Roma, Belvedere, Museu Vaticano.
16. Gian Lorenzo Bernini, *Abacuc e o anjo* (1655), Roma, S. Maria del Popolo.
17. Gian Lorenzo Bernini, *Extase de Santa Teresa* (1645-1652), Roma, Capela Cornaro, S. Maria della Vittoria.
18. Gian Lorenzo Bernini, *Beata Ludovica Albertoni* (1674), Roma, Capela Altieri, S. Francesco a Ripa.
19. Melchior Caffà, *S. Catarina em êxtase*, Roma, S. Caterina di Siena in Magnanapoli.
20. Domenico Guidi, *Anjo que anuncia a José a concepção de Maria*, Roma, S. Maria della Vittoria.

21. Ercole Ferrata e Francesco Aprile, *S. Anastasia*, Roma, confessionário, Sant'Anastasia.
22. Bernardino Ludovisi, *Diana adormecida*, Londres, Heim Gallery.
23. Giuseppe Mazzuoli, *Adônis* (1672-1709), S. Petersburgo, Museu Hermitage.
24. Giuseppe Mazzuoli, *Anjo porta-candelabro* (1677-1679), Siena, altar-mór de S. Agostino.
25. Giuseppe Mazzuoli, *Anjo porta-candelabro* (1677-1679), Siena, altar-mór de S. Agostino.
26. Melchior Caffà, *S. Rosa* (1669), Lima, Santo Domingo.
27. Giuseppe Mazzuoli, *Cristo morto* (1671c.), Siena, antipêndio de S. Maria della Scala.
28. Melchior Caffà, *terracota de um Cristo morto*, localização desconhecida.
29. Giuseppe e Giovan Antonio Mazzuoli, *Putti ajoelhado* (1671c.), Siena, altar-mór de S. Maria della Scala.
30. Giuseppe e Giovan Antonio Mazzuoli, *Putti ajoelhado* (1671c.), Siena, altar-mór de S. Maria della Scala.
31. Giuseppe Mazzuoli, *Caridade* (1673-1675), Roma, monumento fúnebre de Alessandro VII, S. Pedro.
32. Giulio Cartari, a partir do modelo de Giuseppe Mazzuoli, *Verdade*, Roma, monumento fúnebre de Alessandro VII, S. Pedro.
33. Giuseppe Mazzuoli, *S. João Batista* (1678-1680), Roma, altar-mór de Gesù e Maria.
34. Giuseppe Mazzuoli, *S. João Evangelista* (1678-1680), Roma, altar-mór de Gesù e Maria.
35. Giovan Antonio, *terracota de um Hércules*, Siena, Palácio Chigi-Saracini.
36. *Hércules Farnese*, Roma, Palácio dei Conservatori.
37. Giuseppe Mazzuoli, *Caridade de Monte Pietà* (1723), Roma, capela do Palácio de Monte Pietà.
38. Giuseppe Mazzuoli, *terracota da história de Latona* (1677-1680), Roma, Coleção Incisa della Roccheta.
39. Melchior Caffà, *terracota para o grupo de S. Tomás de*

Villanova, Malta, Museu de La Valletta.

40. Giuseppe Mazzuoli, *Visão de S. Ambrogio Sansedoni* (1694c.), Siena, capela do Palácio Sansedoni.
41. Giuseppe Mazzuoli, fragmento em terracota da cabeça de uma Virgem, Siena, Palácio Chigi-Saracini.
42. Giuseppe Mazzuoli, fragmento em terracota de um putto, Siena, Palácio Chigi-Saracini.
43. Giuseppe Mazzuoli, terracota da *Concepção*, Edimburgo, Royal Scottish Museum.
44. Giuseppe Mazzuoli, relevo oval representando o *Sonho de José*, Siena, capela do Palácio Sansedoni.
45. *Fonte com Diana adormecida* (1598c.), Roma, Quadrivio delle Quattro Fontane.
46. Giuseppe Mazzuoli, terracota do *Adônis* (1672c.), S. Petersburgo, coleção privada.
47. Giuseppe Mazzuoli, terracota de uma *Caridade*, Museu de Berlim-Dahlen.
48. Giuseppe Mazzuoli, estatueta em bronze de uma *Caridade*, Londres, Victoria and Albert Museum.
49. Gian Lorenzo Bernini, modelo em terracota para a *Caridade* do monumento de Alessandro VII, Siena, Pinacoteca Nazionale.
50. Gian Lorenzo Bernini, *Justiça*, Roma, monumento de Urbano VIII, S. Pedro.
51. Giuseppe Mazzuoli, terracota de um *anjo porta candelabro* (1697c.), Siena, Palácio Chigi-Saracini.
52. Gian Lorenzo Bernini, *Anjo com coroa de espinhos* (1667-1669), Roma, altar-mór de Sant'Andrea della Valle.
53. Giuseppe Mazzuoli, relevo em mármore representando a *Educação da Virgem* (1700c.), Cleveland Museum.
54. Giuseppe Mazzuoli, relevo em mármore representando a *Educação da Virgem*, detalhe da mão da figura de S. José.
55. Giuseppe Mazzuoli, *Diana adormecida* (1709c.), detalhe da mão.
56. Giuseppe Mazzuoli, *Diana adormecida*, detalhe do pé calçado.
57. Gian Lorenzo Bernini, *Apolo e Dafne* (1622-1624), detalhe do

pé calçado.

58. Giuseppe Mazzuoli, *Prudência*, Roma, monumento fúnebre de Maria Camilla Pallavicini e Gian Battista Rospigliosi, S. Francesco a Ripa.
59. Giuseppe Mazzuoli, *Caridade*, Roma, monumento fúnebre de Maria Camilla Pallavicini e Gian Battista Rospigliosi, S. Francesco a Ripa.
60. Giuseppe Mazzuoli, *Fortaleza*, monumento fúnebre de Stefano Rospigliosi e Lazzaro Pallavicini, S. Francesco a Ripa.
61. Giuseppe Mazzuoli, *Justiça*, monumento fúnebre de Stefano Rospigliosi e Lazzaro Pallavicini, S. Francesco a Ripa.
62. Giuseppe Mazzuoli, grupo escultórico da *Morte de Cleópatra* (1723), Lisboa, Jardim do Ultramar, hoje Instituto de Investigação científica Tropical.
63. Giuseppe Mazzuoli, detalhe da cabeça da Cleópatra.
64. Giuseppe Maria Mazzuoli, terracota de uma cabeça feminina, segunda metade do século XVIII, Siena, Palácio Chigi-Saracini.
65. *Diana de Gabies*, Paris, Louvre.
66. Jean-Jacques Boissard, gravura da *Fonte do jardim de Angelo Colocci*, metade do século XV, antigamente na Coleção Colocci em Roma.
67. *Ariadne adormecida*, Roma, Belvedere, Museu Vaticano.
68. Francisco de Hollanda, gravura da *Cleópatra* (1538-1539), Madri, Escorial.
69. Gravura *Panton Tokadi* (1499), *Hypnerotomachia Polophili*.
70. Albrecht Dürer, gravura de uma fonte de uma ninfa adormecida (1514), Viena, Kunsthistorisches Museum.
71. Lucas Cranach, *Ninfa da fonte* (1518), Berlim-Grunewald, Hunting Lodge, Museum der Bildenden Künste.
72. Lucas Cranach, *Ninfa caçadora adormecida* (1526-30), Lugano, coleção Thyssen-Bornemisza.
73. Lucas Cranach, *Ninfa caçadora adormecida* (1534), Liverpool, Walker Art Gallery.
74. Lucas Cranach, *Ninfa caçadora adormecida* (1537), Suíça,

coleção privada.

75. Lucas Cranach, *Ninfa caçadora adormecida*, depois de 1537, Paris, coleção privada.
76. Lucas Cranach, *Ninfa caçadora adormecida*, depois de 1537, Washington, National Gallery.
77. Giorgione, *Vênus de Dresden*, Dresden, Gemäldegalerie.
78. Relevo representando *Diana adormecida*, século XV, Roma, Palácio Odescachí.
79. Domenichino, *A caça de Diana* (1617), Roma, Galeria Borghese.
80. Francesco Albani, *Banho de Diana* (1620c.), Nova York, Metropolitan Museum.
81. Rubens e Brueghel de Velours, *Diana e suas ninfas observadas por sátiros*, Paris, Fondation Sommer.
82. Ticiano, *Diana e Calisto*, Edimburgo, National Gallery of Scotland, coleção do duque de Sutherland.
83. Ticiano, *Diana e Acteon*, Edimburgo, National Gallery of Scotland, coleção do duque de Sutherland.
84. Abraham Janssens, *A inocência de Diana e de suas ninfas*, Cassel, Gemäldegalerie.
85. Pietro da Cortona, *Diana suspende a caça* (1643-1644), Florença, sala de Zeus, Palácio Pitti.
86. Alessandro Gherardini, *Noite deitada sobre um carro puxado por duas corujas e coroada de papoulas por um menino* (1690c), Florença, Palácio Corsini.
87. Giuseppe Mazzuoli, *Diana adormecida* (1709c.), Museu de Arte de São Paulo.
88. Sarcófago romano coberto com figura feminina adormecida, Roma, Museu Vaticano.
89. François Le Moyne, *Putti brincando com as armas de Diana*, Salisburg, coleção Christie-Miller.
90. François Le Moyne, *Putti brincando com as armas de Mercúrio*, Salisburg, coleção Christie-Miller.
91. François Boucher, *Banho de Diana* (1745), Paris, Musée Cognacq.

92. François Boucher, *Diana adormecida*. Paris, coleção Armand-Valton.



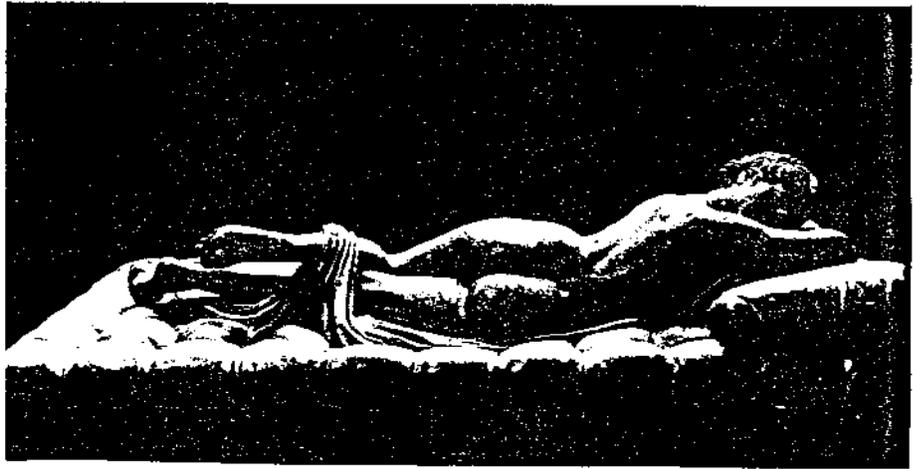
4



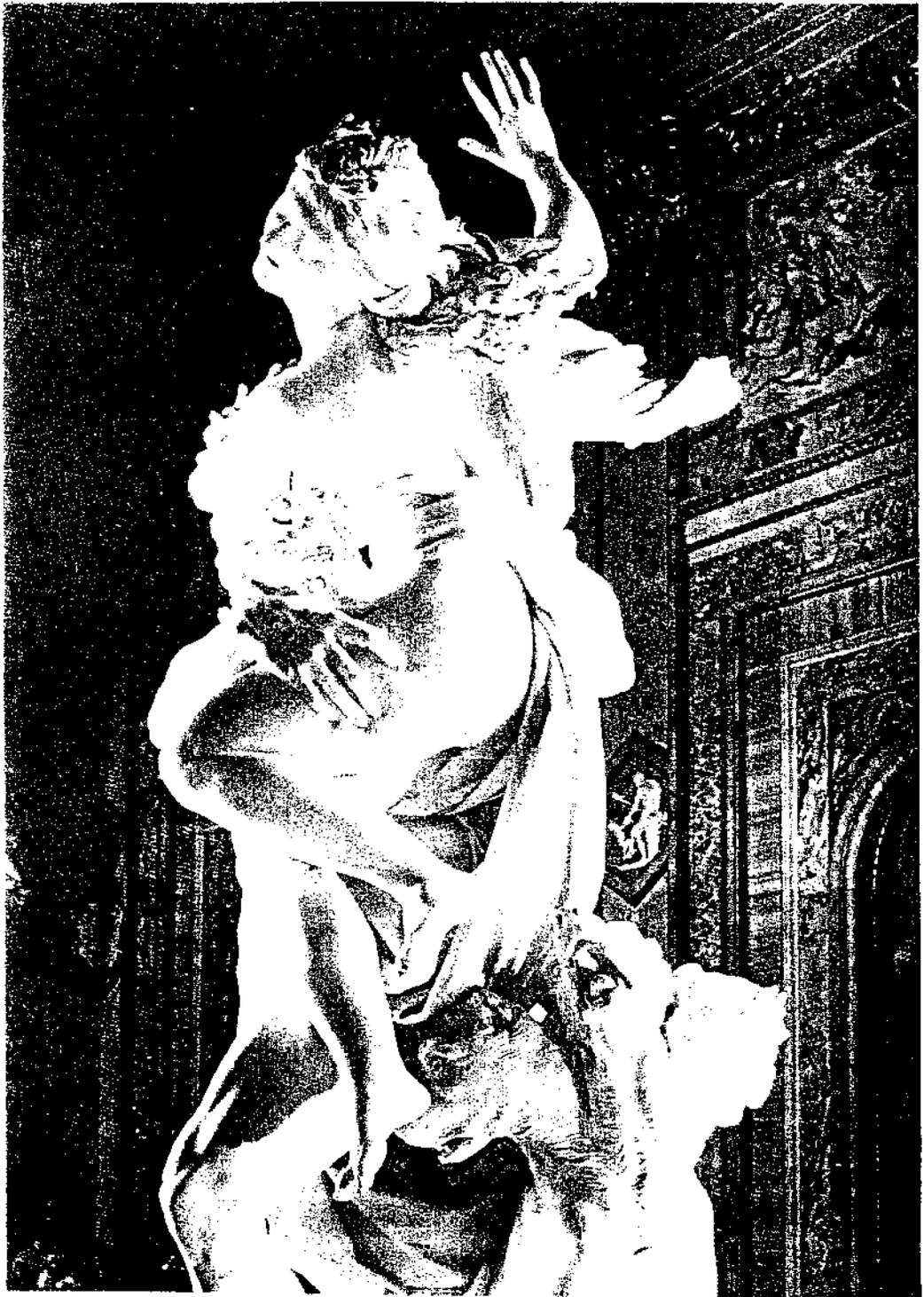


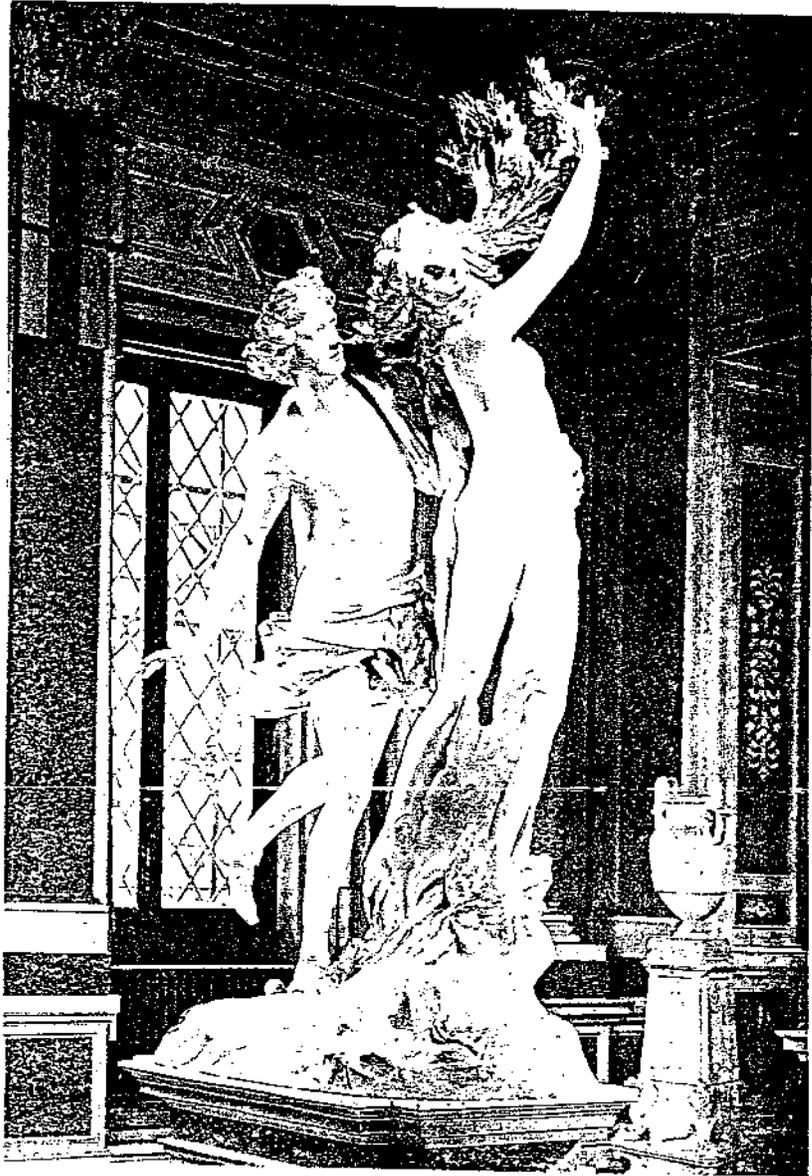
3

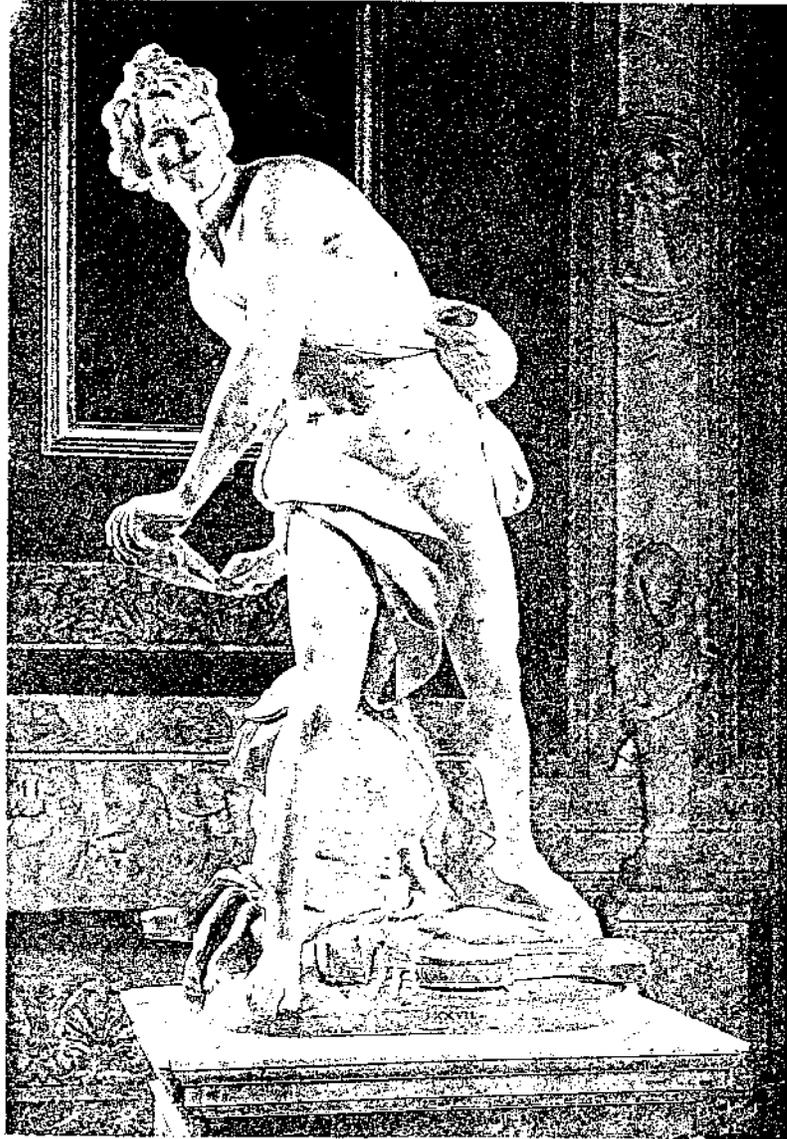
UNIVERSITY
BIBLIOTECA CENTRAL



4











9



10

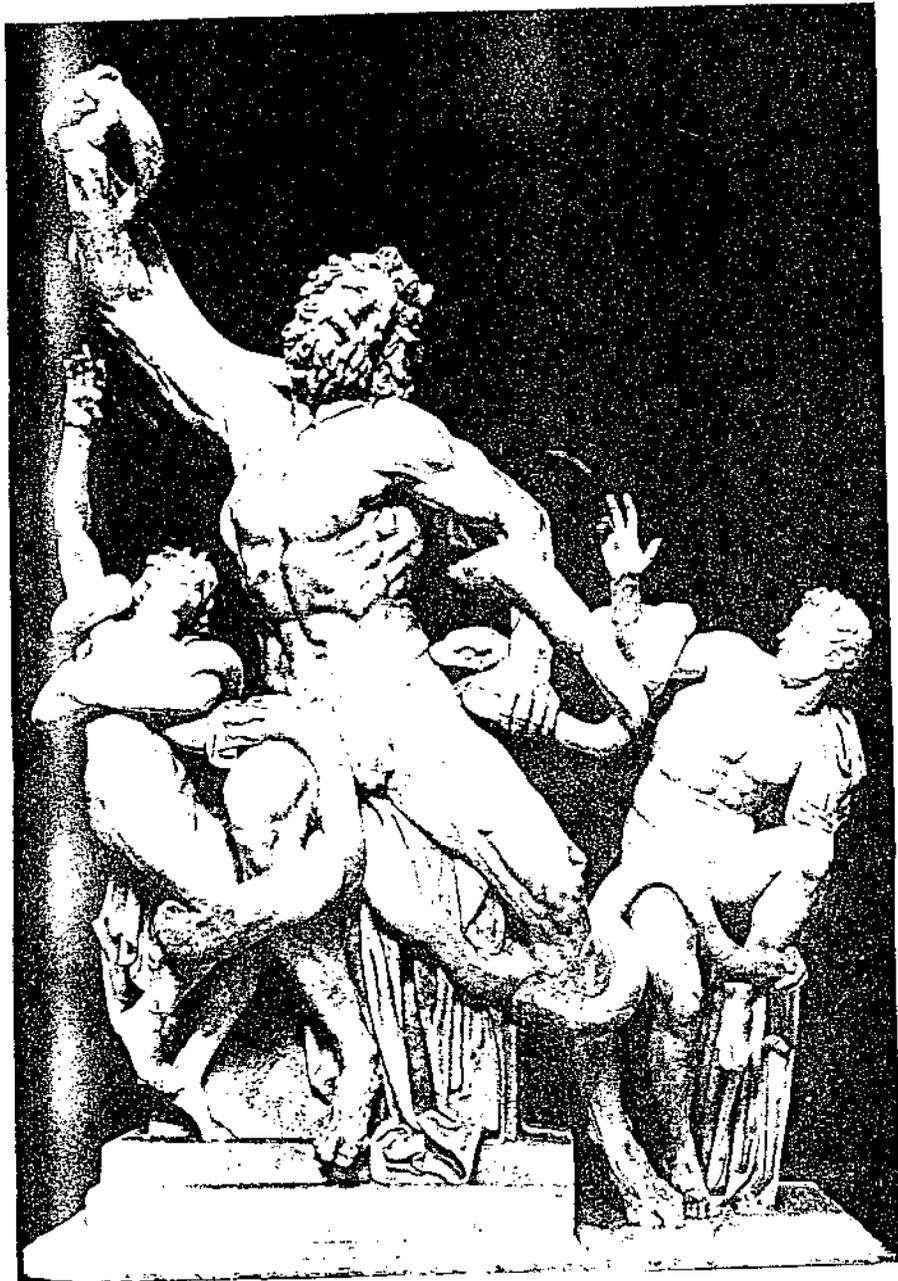


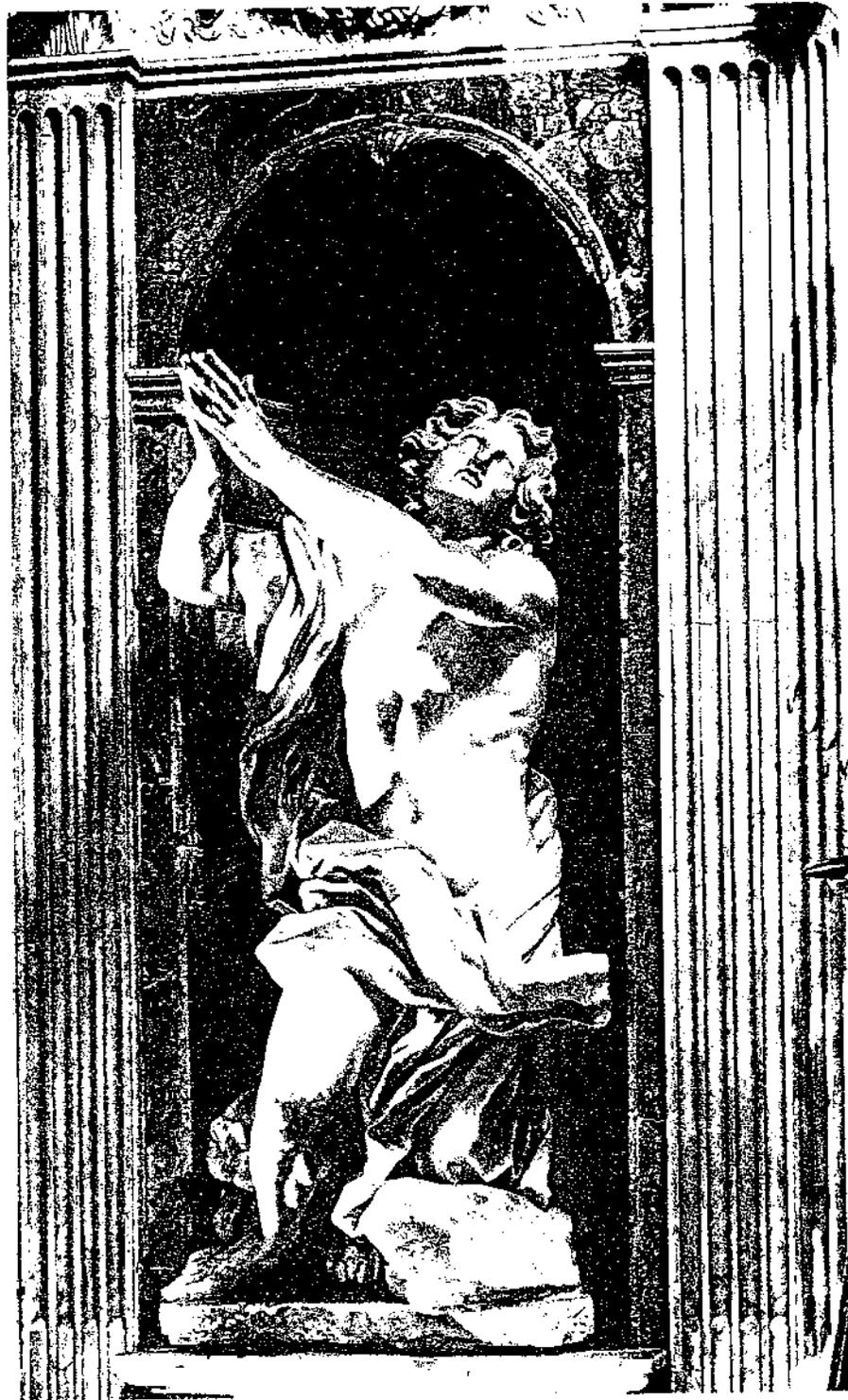


12











17





19



20



21





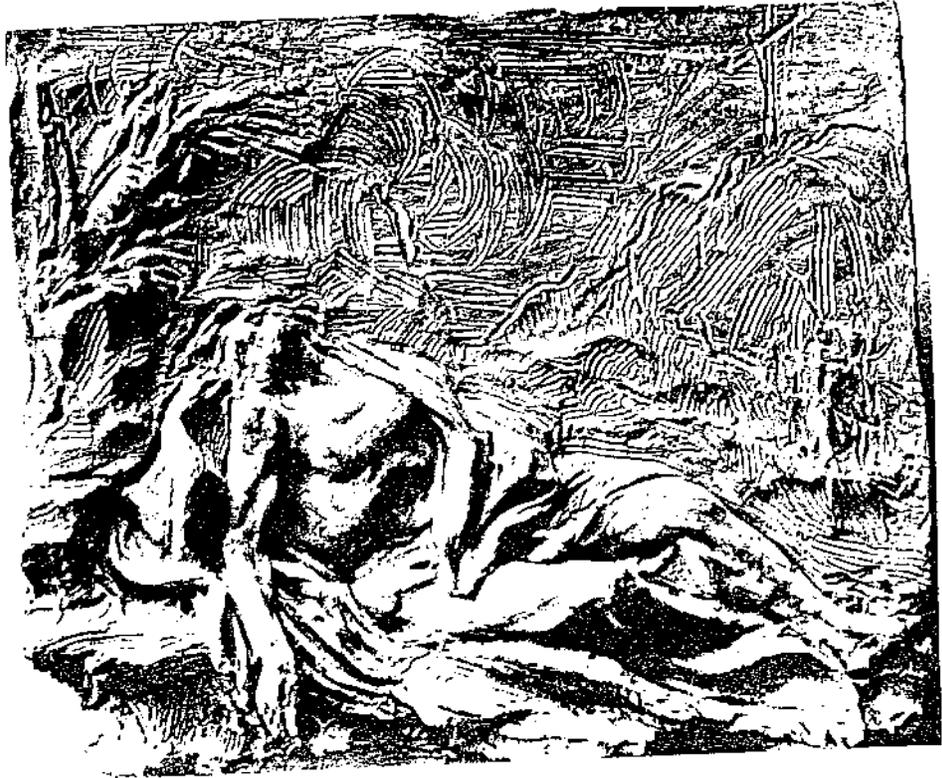








27



28











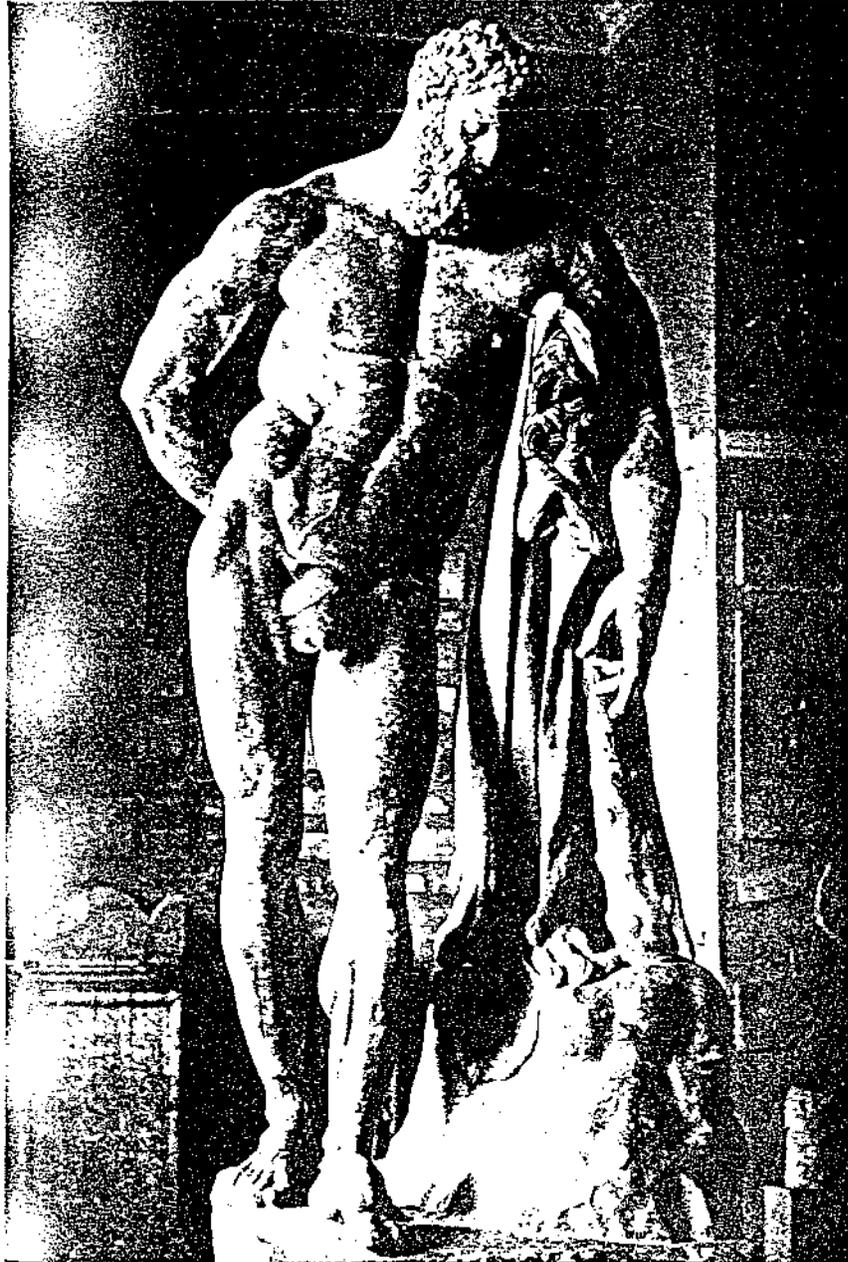
33



34



Cat. 9b











40



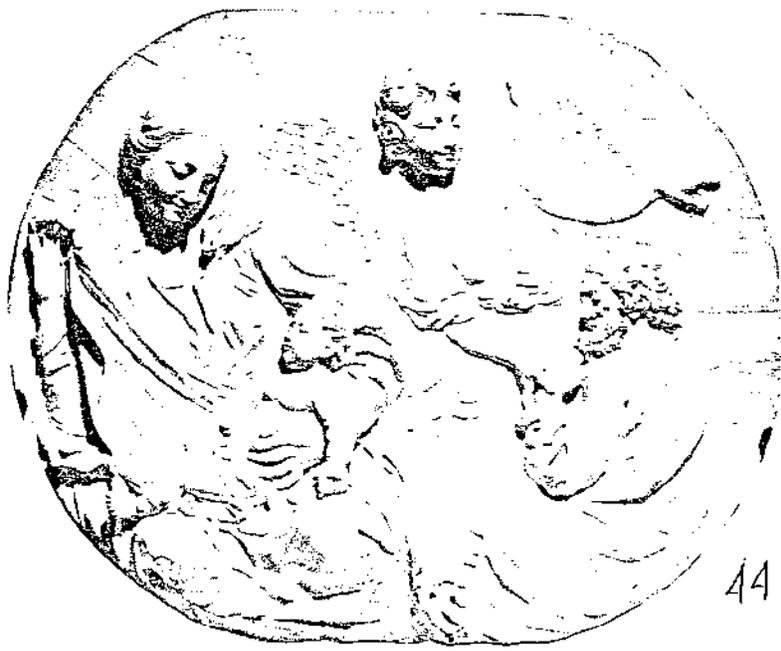
41

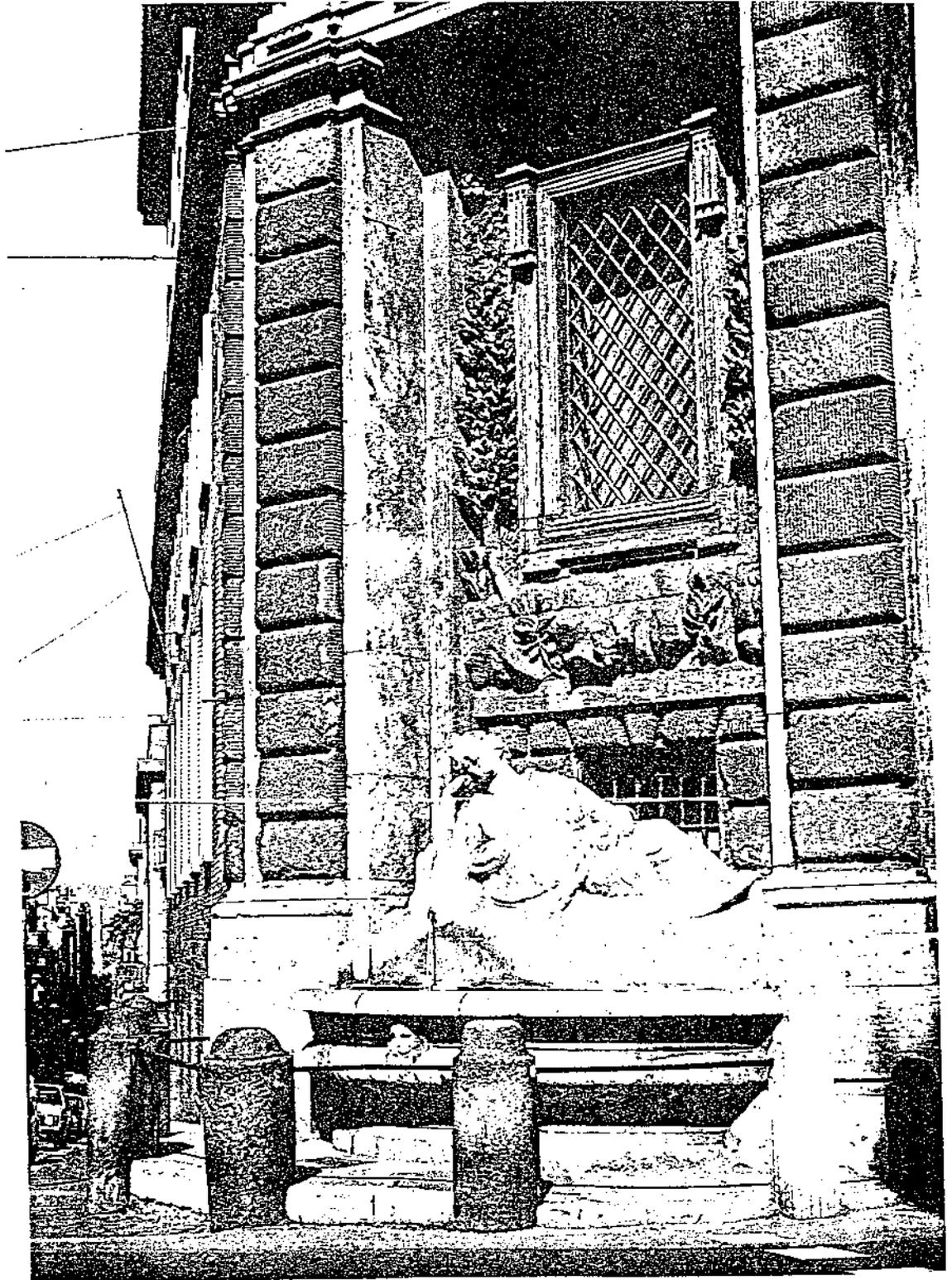


42



43









47



48



49





Car. 79

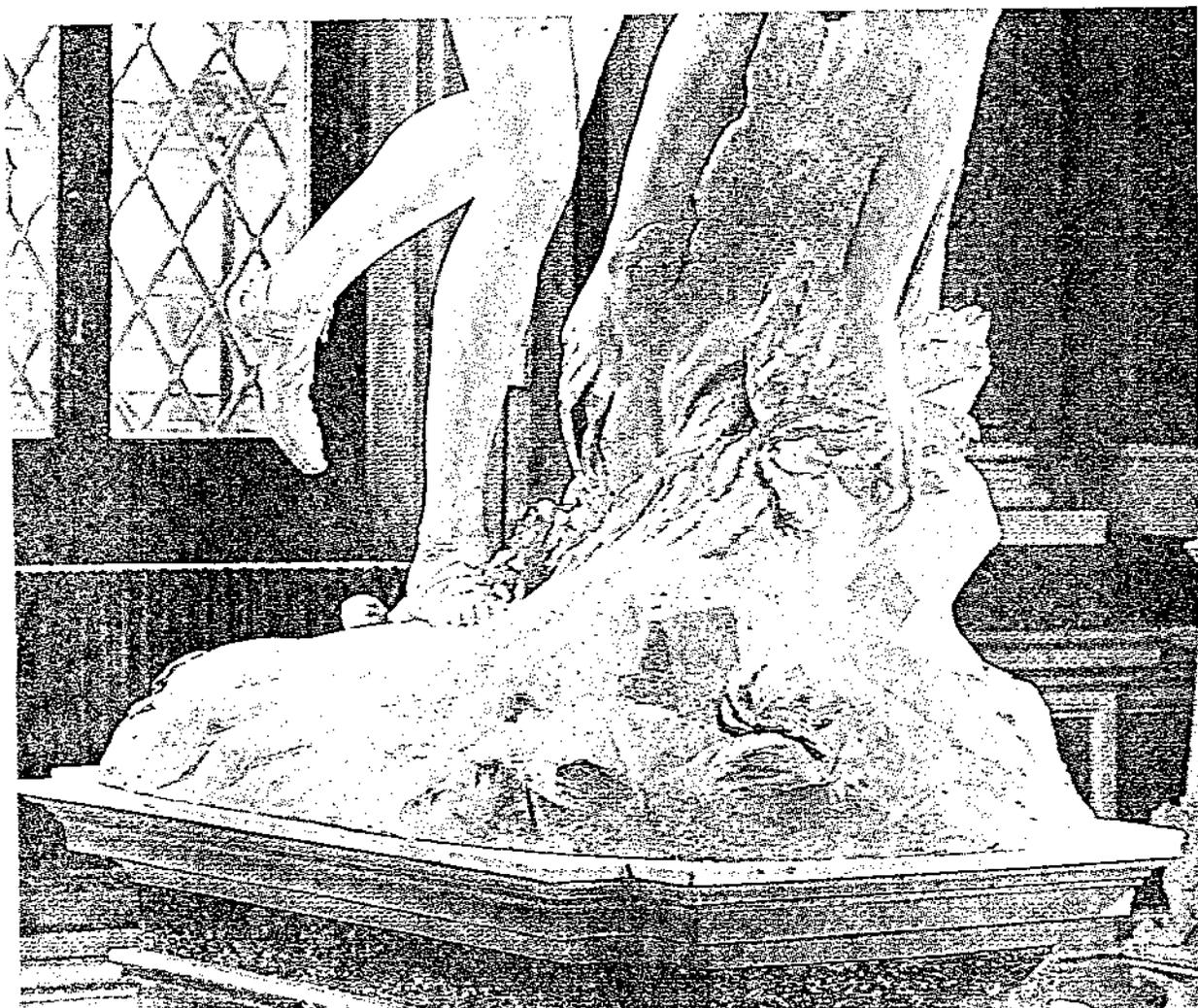










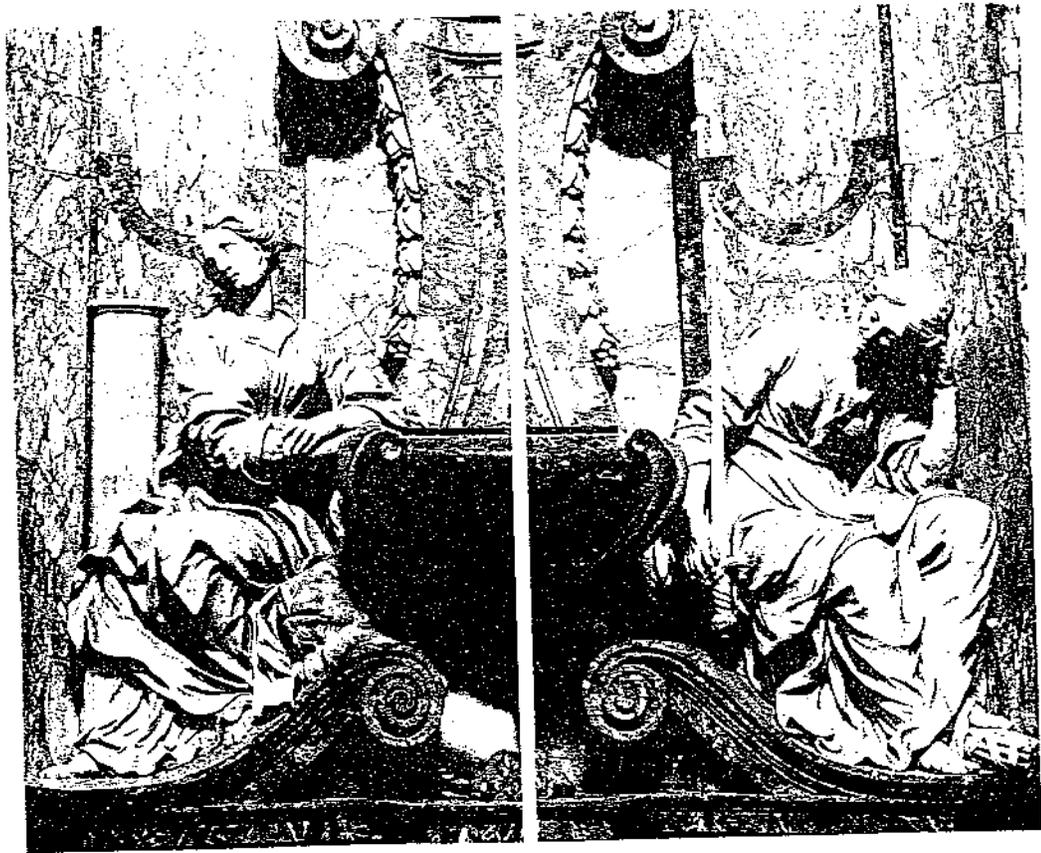




58



59



60

61





63



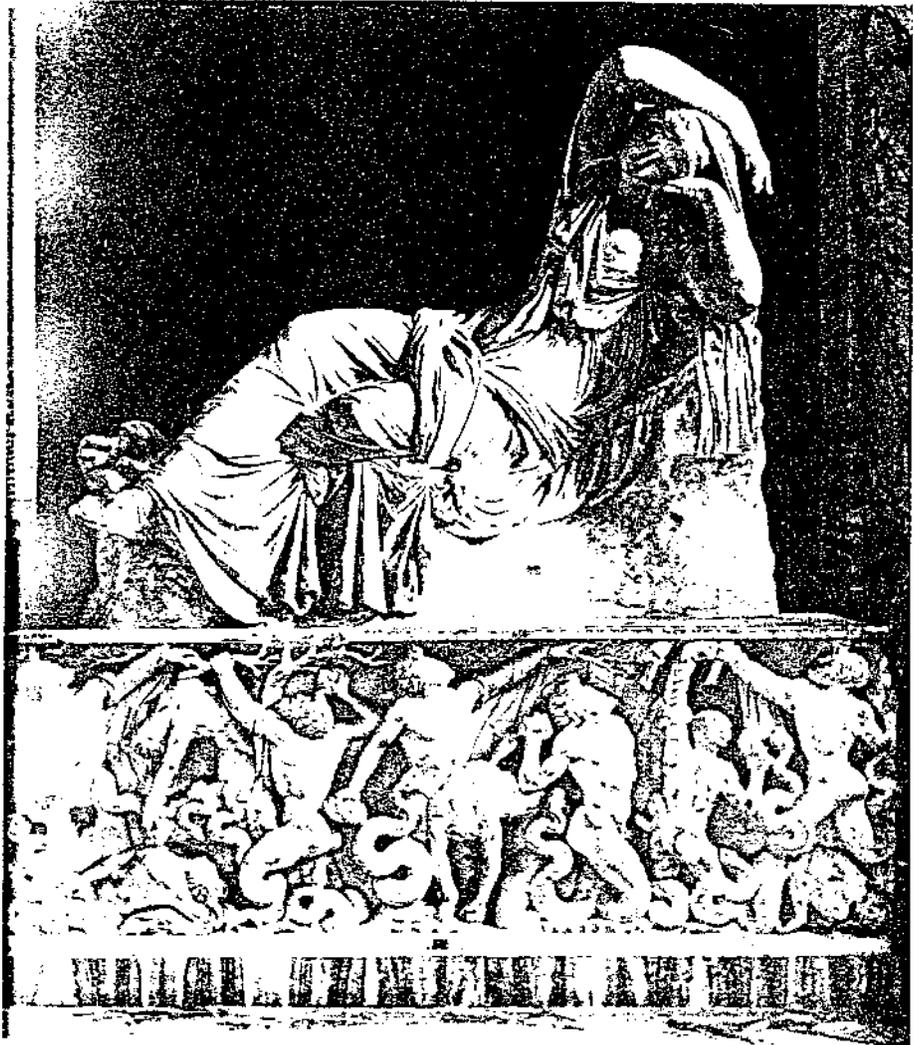


65

De aqua sancta Jonat. Degni.

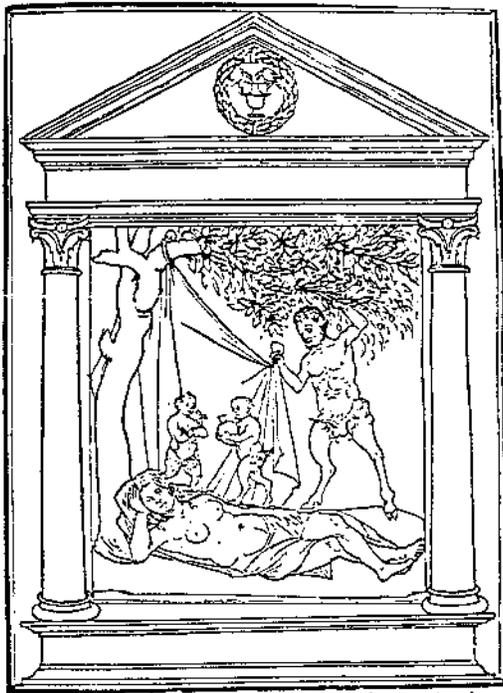


66



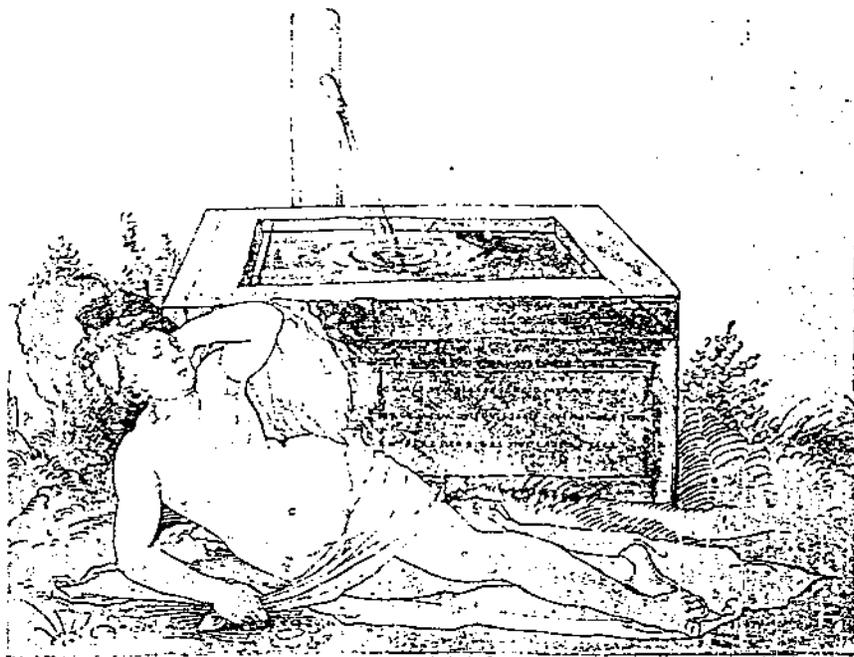


ROMAE SIC SIMVLACK
SIVE REGINAE CLEOPATRAE
IN HORTIS S. PONTIFICUM

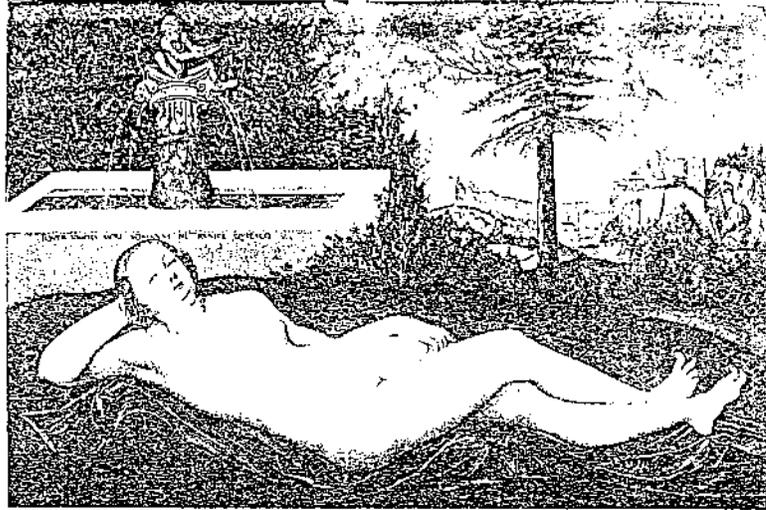


ΠΑΝΤΩΝ ΤΟ ΚΑΛΙ

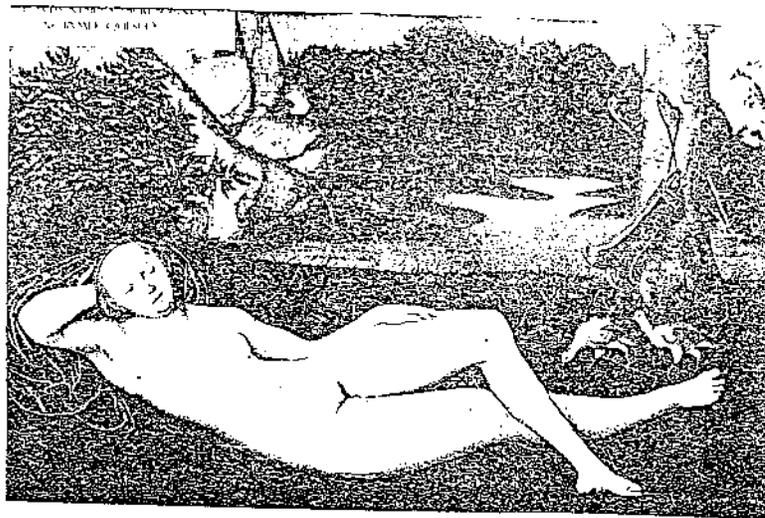
69



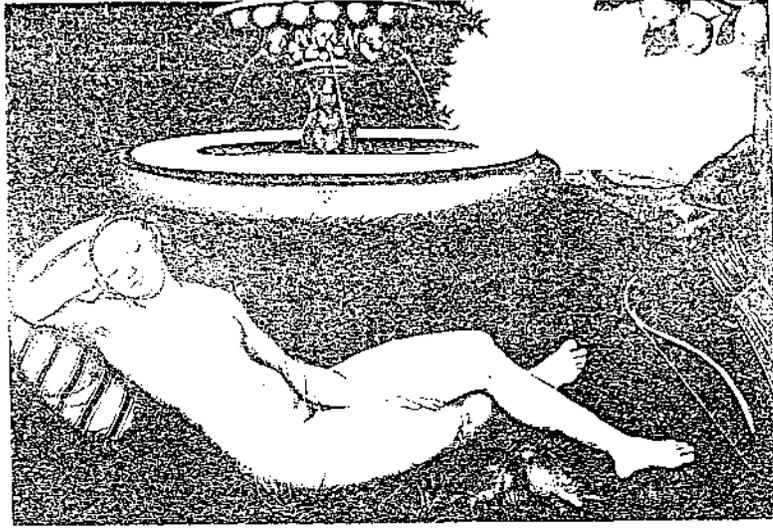
70



71



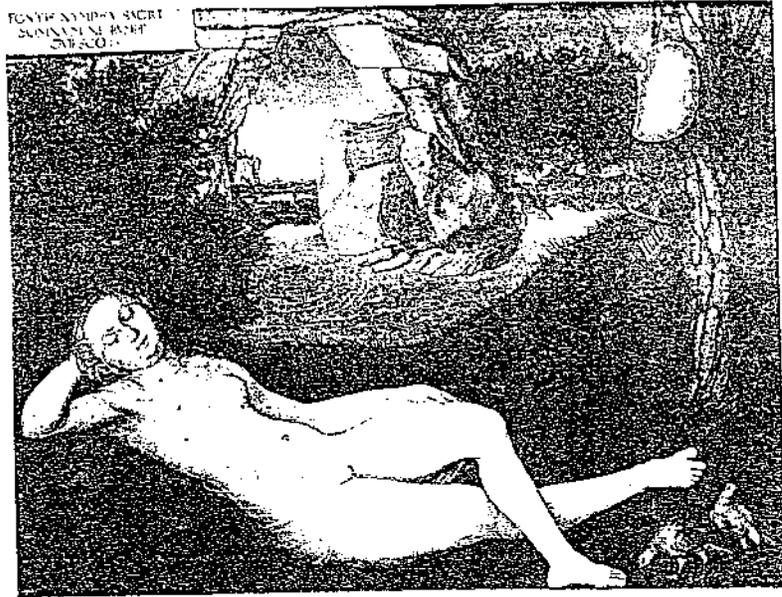
72



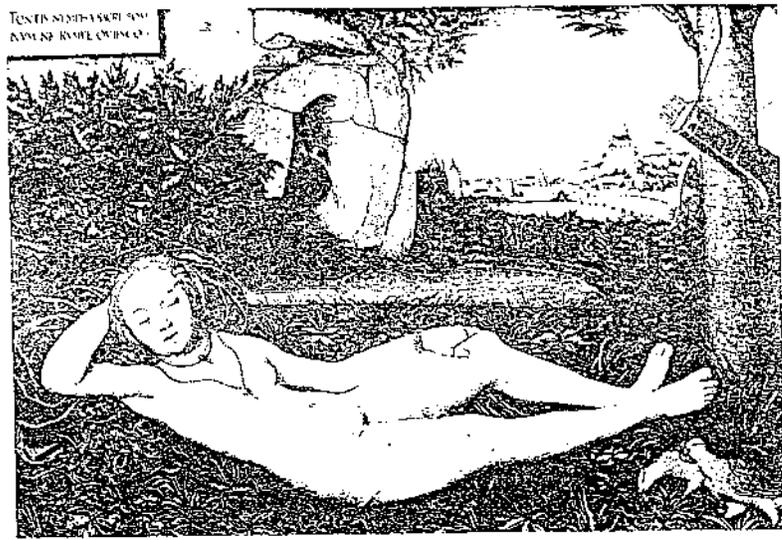
73



74



75



76



77



78







81

















89



90



