

# *Diana adormecida*

do MASP

CRISTIANE NASCIMENTO

Em inglês pp. 438

*E*m 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). Contudo, a favor dessa autoria havia apenas uma atribuição tradicional romana documentada desde meados do século XVIII<sup>1</sup>.

A compra da estátua da *Diana adormecida* pelo MASP só foi possível por ocasião de sua exclusão do *fideicomisso* celebrado em 1948 entre os herdeiros Barberini e o governo italiano, estabelecendo que o conjunto da herança não poderia ser dissolvido ou separado<sup>2</sup>. 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 -- o conjunto, compreendendo a estátua e o sarcófago, foi comprado pelo valor, à época, de três mil cruzeiros --, 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 primeiros anos de sua existência. A escolha das obras e a decisão final de comprá-las ficavam, de modo geral, 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.

<sup>1</sup> Essa tradição está documentada em FRASCHETTI, 1900 e MUÑOZ, 1916.

<sup>2</sup> *Museu de Arte de São Paulo*, 1973, p. 35.

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 1955<sup>3</sup>. 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 de outras obras primas reconhecidas. 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 Gian Lorenzo 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-se 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 da obra e uma certa semelhança formal, genérica embora, que apresenta em relação ao estilo de 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. Por exemplo, os cabelos enrolados em festões, à maneira da *Dafne* do grupo de *Apolo e Dafne* que Bernini esculpira entre 1622 e 1625 para os jardins do cardeal Scipione Borghese / **fig. 3**<sup>4</sup>. Todavia, a expressão estilizada que a estátua apresenta<sup>5</sup> parecia-lhe indicativa de que a obra fora executada por um escultor que tinha completo domínio técnico da arte escultória, mas ao qual, para considerar-se como sendo verdadeiramente Bernini, parecia faltar certa capacidade de interpretação mais profunda.

A despeito de excluir explicitamente a autoria berniniana 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 Luis XIV*<sup>6</sup>. 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<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> TENTORI, 1990, p. 209.

<sup>4</sup> Cf. FRASCHETTI, 1900, p. 138-139.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>6</sup> 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.

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 realizou obras de temas mitológicos inspiradas nos modelos clássicos -- encomenda escultória típica do colecionismo privado romano do período --, 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 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 assunto<sup>8</sup>. 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 Bernini<sup>9</sup>. 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<sup>10</sup>.

Muñoz, contudo, compartilha da opinião de Frascchetti acerca da atribuição da *Diana adormecida*, cuja feitura também interpreta como sendo uma fabricação à *antiga*, e que, por isso mesmo, parece-lhe ser obra do último quarto do século XVII. 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"<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> FRASCCHETTI, *ibidem*, "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".

<sup>8</sup> MUÑOZ, 1916, p. 154.

<sup>9</sup> 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. DE BROSSES, 1979, p. 67-68, 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 del Bernini (...)".

<sup>10</sup> Cf. MUÑOZ, 1916, p. 154. 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 epistolar 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 1755. Cf. MINGUET, 1979, p. 16 (Minguet refere-se à edição de 1931 de *Lettres Familières sur l'Italie* de Charles De Brosses, com introdução e notas de Yvonne Bézard). Esta informação fortalece a opinião de Muñoz a propósito de um provável equívoco por parte do autor no momento da menção ao grupo escultório: 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.

<sup>11</sup> MUÑOZ, 1916, p. 154, "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. Non mi pare affatto che in questa figura, pittosto grossocia ed insignificante, si ritrovi la maniera della Dafne o della Proserpina del Bernini (...)". Golzio, pg. 20, 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 40, também inclui, como Muñoz, entre as obras do Palácio, uma estátua de *Diana adormecida*, feita à antiga, cuja atribuição é incerta, "Un'altra statua fatta a imitazione dell'antico di incerta attribuzione è la Diana dormiente posta nella sala cosiddetta delle statue".

Em 1952, o Prof. Pietro Maria Bardi, diretor do MASP e responsável pela compra da *Diana* três anos antes, publica um artigo endossando a sua atribuição a Bernini. Dos textos críticos -- sabidamente, os textos de Frascchetti e Muñoz --, considera apenas a notícia da tradicional atribuição ao escultor e refere-os pejorativamente com o termo "crônicas"<sup>12</sup>.

Em termos 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 da inusitada iconografia de uma Diana adormecida de que não se conhece muitos precedentes, quanto ao reconhecimento das esculturas antigas que teriam servido de modelo para a *Diana*. Partindo da idéia de que uma "Diana adormecida" apenas poderia ser pensada a partir de um esvaziamento formal do mito clássico, o Prof. Bardi vai conciliar a estátua particular do MASP com um extenso rol de exemplos literários e escultóricos da antiguidade<sup>13</sup>. Um rol que julga representativo de um "*classicismo dionisiaco-romântico*"<sup>14</sup>, responsável pela veia helenística que se manifesta na linguagem formal barroca, e de modo especial, na produção berniniana<sup>15</sup>.

Confrontando a *Diana* com algumas das obras de Bernini -- a estátua de *Santa Bibiana*, da *Beata Albertoni*, e da jovem pensativa que representa a *Justiça*, no monumento de Urbano VIII, que acredita erroneamente estar adormecida --, o Prof. Bardi considera que a sua feitura, mais clássica, torna menos evidente os fortes contrastes luminosos típicos do estilo berniniano<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Cf. BARDI, 1952, p. 55, "*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*". Bardi justifica a atribuição estabelecendo um paralelo entre a *Diana* e o *Hermafrodita* helenístico, sob o qual Bernini havia esculpido um colchão durante a juventude. 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 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.

<sup>13</sup> Idem, pg. 55-56.

<sup>14</sup> Idem, ibidem.

<sup>15</sup> 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 estatuária helenística, "más afines a su propia orientacion hacia lo pitoresco y lo patético", como diz FALDI, 1961, p. 42-43, em detrimento daquela da antiguidade 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, 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.

<sup>16</sup> Idem, p. 57.

A série de modalizações a que é obrigado a recorrer 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 ressaltar a liberdade das “poéticas” frente a “enérgica severidade do desenvolvimento da linguagem figurativa”<sup>17</sup>. 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<sup>18</sup>.

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.

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 (Siena 1644 - Roma 1725). A missivista solicita ainda ao Prof. Bardi uma foto da estátua, que lhe foi prontamente enviada no dia 22 do mesmo mês.

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 Bershada, 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. Bershada não se mostra convicto da autoria proposta por Schlegel e refere-se a um outro escultor como sendo o seu provável autor. O nome deste, entretanto, afirma preferir omitir até obter informações mais seguras a respeito durante a viagem a Roma que programara para o próximo verão.

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

Na carta imediatamente seguinte, o Prof. Bershada envia uma foto da estatueta, atrás da qual está anotado o nome de Bernardino Ludovisi (1713-1749), um escultor menor, proveniente de Carrara<sup>19</sup>, que o americano devia acreditar ser o autor da *Diana*, quando de sua primeira carta. Esta peça, no entanto, dada a sua evidente má qualidade, revelou ao Prof. Bershada tratar-se, não de uma versão menor autógrafa da *Diana adormecida* do Masp, mas apenas de uma cópia

<sup>17</sup> Cf. Idem, *ibidem*.

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*, “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 svanati e perfino contraddittori possano confluire al di là delle fratture storiche, in una specie di sintesi figurativa, per sprimere una nuova e densa poetica (...)”.

precária dela /fig. 4/. Na verdade, curiosamente, a partir desse momento, o Prof. Bershad sequer dá mostras de que pretenderia 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.

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 positiva, 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 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 *Níobe berniniana*<sup>20</sup>. 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 de minha dissertação de mestrado a propósito do tema, 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. De maneira semelhante à 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.

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<sup>21</sup>.

Entre estas obras mais conhecidas, Pascoli recorda duas estátuas adquiridas contemporaneamente pelo cardeal Barberini. Uma Diana, encomendada pelo próprio cardeal, e o Adônis recém terminado<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> 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* na Fonte de Trevi. Em Lisboa, ainda, há um relevo de São João Batista na Igreja de São Roque. Cf. BENEZIT, 1976.

<sup>20</sup> Cf. KACZMARSYK, 1976.

<sup>21</sup> Cf. PASCOLI, 1772, p. 477-478.

<sup>22</sup> IDEM, p. 482, "e presala ancora col Cardinal Barbenni gli fece una Diana, e gli vendè il mentovato Adone, che giusto allora avea compito". Também DELLA VALLE (1786, p. 445), informa, a partir das notícias dadas por Pascoli, "Convenne poi con i Principi Barbenni di comporre per essi Adone, e Diana".

Segundo o biógrafo, Mazzuoli iniciou para si, com a finalidade de estudo e divertimento, este *Adónis* /fig. 5/, que hoje encontra-se no Museu Ermitage, em Leningrado, à mesma época que esculpia os dois *Anjos porta-candelabros*, entre 1677-1679 /fig. 6, 7/<sup>23</sup>, 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 à sua execução<sup>24</sup>.

Ao terminá-la, Giuseppe assinou-a e inscreveu a data de 1709<sup>25</sup>. Esta é também a data de finalização que Fiorella Pansecchi estabelece para a *Diana*, baseada no que diz Pascoli acerca das duas obras<sup>26</sup>. Mas um inventário das peças antigas do palácio Barberini redigido em 1700 -- setenta anos antes, portanto, da publicação de Pascoli --, noticia a existência de um sarcófago colocado sob a figura de Diana que o cardeal Francesco Barberini "*prese dal Sig.r Giuseppe Mazzuoli*"<sup>27</sup>. Portanto, ao contrário do que diz Pansecchi, a encomenda e a execução devem ser adiantadas em ao menos dez anos, o que as coloca na última década do século XVII. O cardeal referido não se trata, obviamente, do cardeal-sobrinho de Urbano VIII (1597-1679), vice-chanceler da Igreja e fundador da Biblioteca Barberini, mas do último varão dos Barberini que viveu entre 1662 e 1738<sup>28</sup>.

A *Diana* é introduzida na recente literatura crítica a propósito de Giuseppe Mazzuoli em 1928 por Valentino Suboff. Nesse texto o autor discute a informação de Pascoli -- que é afinal a sua fonte básica -- de que o artista esculpira uma Diana adormecida para o cardeal Barberini. Alega que a obra está desaparecida, e que não há provas de que Giuseppe tenha chegado a realizá-la<sup>29</sup>.

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

Também Riccoboni, ao discutir a atribuição da estátua a Giuseppe Mazzuoli, em 1942, vai julgar inexplicável o fato de Suboff dá-la por perdida. Uma hipótese que talvez explique o engano

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> PASCOLI, 1772, p. 479, "*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*".

<sup>25</sup> FALDI, 1961, p. 133-134, lám. 38.

<sup>26</sup> Cf. PANSECCHI, 1959, pg. 36-39, nota 23.

<sup>27</sup> MONTAGU, 1991, pg. 24, nota 15. A frase é retirada do texto de Pascoli.

<sup>28</sup> A continuidade da família é assegurada por Cornélia Constanza (1711-1797) filha de Urbano Barberini, que é por sua vez neto de Tadeu, chefe geral das tropas romanas, irmão do cardeal-sobrinho Francesco. Em 1728 casa-se com Júlio César Colonna, príncipe de Carbognano, duque de Bassanello. Cf. *Espasa-Calpe*, 1958. vol. III.

<sup>29</sup> SUBOFF, 1928, p. 43: "*Ein Bildnis Clemens XI, für den Kardinal Fabroni und eine Diana für den Kardinal Barberini sind nicht nachzuweisen*".



cometido por ele, seria que, não conhecendo pessoalmente o palácio, imaginasse que a *Diana* tivesse tido uma destinação semelhante à do *Adônis*<sup>30</sup>. 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<sup>31</sup>.

Para uma consideração mais precisa das propriedades estilísticas da estátua *Diana adormecida*, penso ser fundamental retornar 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. 8/, localizado numa coleção privada em Leningrado. O *bozzetto*, antes atribuído a Bernini por Kauffmann<sup>32</sup>, revela que Giuseppe seguia estudando os modelos berninianos, mesmo após ter deixado o ateliê de Ercole Ferrata (Pellio Inferiore, Como 1610 - Roma 1686) e se estabelecera por conta própria na *Via Ripetta*<sup>33</sup>. 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 anatómicos, quanto no tipo de movimentação a ser impresso na obra. Esta é, ao menos, a opinião de Schlegel, que data o modelo de 1672<sup>34</sup>.

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 mármore. Na sua opinião, o modelado delicado e fluido da terracota decaiu, na obra final, para algo que parece muito mais duro e pomposo<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Segundo Faldi (1961, pg. 134), esta 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. 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. Na verdade a estátua só foi retirada do palácio Barberini após 1818, data em que Manazzale (1818, pg. 144) localiza aí um grupo escultório “*di Adone col cinghiale, fatto da Mazzuoli, scolo di Bernini*”.

<sup>31</sup> Cf. RICCOBONI, 1942, p. 233-234, “(...) *Di berninisco non ha che quel tanto di forma che più o meno tutti gli scultori della sua generazione e sequenti hanno da lui assorbito, ma per il resto ne siamo ben lontani*”.

adquirida pelo Cardeal Barberini, e este, em 1717, ofereceu-a como presente ao coetâneo pretendente do trono da Inglaterra. 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. Na verdade a estátua só foi retirada do palácio Barberini após 1818, data em que Manazzale (1818, pg. 144) localiza aí um grupo escultório “*di Adone col cinghiale, fatto da Mazzuoli, scolo di Bernini*”.

<sup>31</sup> Cf. RICCOBONI, 1942, p. 233-234, “(...) *Di berninisco non ha che quel tanto di forma che più o meno tutti gli scultori della sua generazione e sequenti hanno da lui assorbito, ma per il resto ne siamo ben lontani*”.

<sup>32</sup> KAUFFMANN, 1970, p. 317.

<sup>33</sup> PASCOLI, 1772, P. 479. “*Se prima gl'intendenti, e i diletanti 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*”.

<sup>34</sup> SCHLEGEL, 1972, p. 7.

<sup>35</sup> Idem, ibidem.

A *Diana*, esculpida pouco antes que Giuseppe finalizasse o *Adônis*, revela o mesmo tipo de feitura um pouco enrijecida, que não tem o mesmo grau de delicadeza e elegância de obras superiores, como por exemplo o relevo sienense de *Visão de S. Ambrosio Sansedoni* /fig. 9/.

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, tornam 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 Caridades. A primeira, em bronze, propriedade dos Museus de Berlim, /fig. 10/, e uma segunda, em terracota, no *Victoria and Albert Museum*, em Londres, /fig. 11/. Ambas encontram-se, é curioso notar, numa posição indeterminada, que não deixa saber se estão em pé, sentadas, ou ajoelhadas<sup>36</sup>.

Schlegel vai mostrar que Giuseppe terá sempre como modelo primeiro para estas estatuetas as *Caridades* criadas por Bernini: as dos monumentos de Urbano VIII e de Alessandro VII, Fabio Chigi, esta executada por Mazzuoli entre 1673 e 1675 /fig. 12/. O modelo para esta última /fig. 13/, que fazia parte dos objetos reunidos no *studio* romano do escultor, não é de sua autoria como pensou Schlegel, mas sim de Bernini, como se especifica no número 75 do inventário de Giuseppe Maria Mazzuoli<sup>37</sup>.

Nos dois monumentos, as *Caridades* pensadas por 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 seus precedentes imediatos a estátua quinhentista de *Diana adormecida* /fig. 14/ na fonte parietal no ângulo do palácio Barberini, no *Quadrivio delle Quattro Fontane*<sup>38</sup> e a figura alegórica berniniana da *Justiça*, no monumento de Urbano VIII /fig. 15/. 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 Dianias.

Da primeira Mazzuoli, retira a idéia de uma Diana adormecida e repete tanto a composição geral, invertendo-a, quanto detalhes como a *crescente* e os cabelos repartidos ao meio, presos em coque. É 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. Antes de mais nada, é a própria inexistência 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. Trata-se do único exemplo que conheço, em escultura, relativo ao tema da deusa caçadora adormecida, anterior àquele realizado pelo próprio Mazzuoli. Todavia, no que respeita às soluções formais, Mazzuoli continua a seguir de perto o exemplo de Bernini, pois, embora hábil, não chegou a ser 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 Melchior

<sup>36</sup> Cf. SCHLEGEL, 1967, p. 388-389.

<sup>37</sup> BUTZEK, 1988, p. 87, nº 75, "*una Carità in creta. originale del Bernino*".

<sup>38</sup> A relação entre a *Diana* quinhentista e a de Mazzuoli foi estabelecida pela primeira vez por Fiorella Pansecchi em 1959 (pg. 36-39, nota 23). Quanto à estátua quinhentista Cf. D'ONOFRIO, 1994, pg. 222-226.

Caffà (Malta 1638 - Roma 1667). Procedimento que vai dar margens ao julgamento negativo de Cellini, que afirma que Caffà foi incumbido por Ercole Ferrata de treinar “*da solo l’arido ingegno del Mazzuoli*”<sup>39</sup>.

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 Chigi*, que Bernini faz enrolar-se ao redor da perna<sup>40</sup>.

Esta maneira de desenvolver o panejamento, aprendida então por Mazzuoli, torna-se típica em sua obra. O panejamento na *Diana*, mais delicado e que deixa ver uma das pernas da deusa, difere ligeiramente do tipo berniniano presente na *Caridade Chigi*. Aqui, Giuseppe parece ter se voltado para uma reelaboração anterior de outro modelo berniniano, do final dos anos 90. Para que isto fique claro, será necessário referir, em particular, o seu *bozzetto* em terracota do anjo porta-candelabro<sup>41</sup>, da coleção *Chigi-Saracini* /fig. 16/<sup>42</sup>. Aí, o modo de Mazzuoli conceber o panejamento repete 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), levado para o altar-mór da igreja romana de *Sant’Andrea delle Fratte* /fig. 17/, modelo já utilizado pelo artista para os anjos de S. Agostinho 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<sup>43</sup>.

Mazzuoli estabelece, sempre de acordo com o modelo genérico berniniano, uma verdadeira tipologia para estas partes. Tomando-se, por exemplo, o grupo de *Plutão e Proserpina* /fig. 18/, é fácil ver que Gian Lorenzo dá 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, 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. 19, 20/, esculpido por volta de 1700, hoje no Museu de Cleveland<sup>44</sup>. As mãos femininas, ao contrário, são gordinhas e planas, constituindo-se quase em uma espécie de prolongamento do braço; os dedos têm forma 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 Pallavicini<sup>45</sup>, na Pinacoteca de Siena, serve perfeitamente para a mão da *Diana adormecida* /fig. 21/.

<sup>39</sup> CELLINI, 1956, p. 24.

<sup>40</sup> RICCOBONI, 1942, p. 231, “*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’aggraviglia attorno alle gambe (cfr. alcune particolarità del panneggio con quello della Cantà, v. più sopra)*”.

<sup>41</sup> 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).

<sup>42</sup> GENTILINI e SISI, 1992, p. 295-298, cat. 79.

<sup>43</sup> BUTZEK, 1988, p. 98, “*(...) mani di gesso, parte del Bernino, Michelangelo, Langardi (sic) e di detti Mazzuoli*”

<sup>44</sup> HAWLEY, 1973, p. 295.

<sup>45</sup> SCHLEGEL, 1967, p. 391, tav. 6.

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. 22/**, 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*”<sup>46</sup>. No *Adônis*, contudo, Giuseppe seguia um modelo que realizara há quase 30 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 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 Siena<sup>47</sup>. 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. 23/**. No que diz respeito à cabeça, parte mais nobre da hierarquia anatômica adotada, Riccoboni ser na *Diana* a única parte mal resolvida<sup>48</sup>.

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. 24, 25, 26, 27/**<sup>49</sup> -- 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 encomendas colecionistas.

Semelhante economia fisionômica é repetida pelo escultor no rosto da estátua da Cleópatra **/fig. 28, 29/**, que é amparada por sua serva no momento da morte. Este grupo escultório datado de 1723, foi iniciado dez anos antes, assim como o *Adônis*, “*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 1714<sup>50</sup>. 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 1725<sup>51</sup>. 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<sup>52</sup>, e encontra-se desde

<sup>46</sup> SCHLEGEL, 1972, p. 7.

<sup>47</sup> BUTZEK, 1988, p. 81.

<sup>48</sup> RICCOBONI, 1942, p. 234, 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*”.

<sup>49</sup> A respeito da decoração da Capela da família na igreja de S. Francesco a Ripa, cf. NEGRO, 1987.

<sup>50</sup> BUTZEK, 1988, p. 83. O modelo em terracota desta grupo encontra-se hoje em uma das salas da *Soprintendenza ai Monumenti di Siena*.

<sup>51</sup> cf. PANSECCHI, 1959, p. 43.

<sup>52</sup> Esse agente deve tratar-se, seguramente, do embaixador português em Roma entre 1730 e 1740, Frei José Maria da Fonseca d’Evora, conhecido como o *Portoghesino*.

1737 no jardim do Hospital do Ultramar em Lisboa<sup>53</sup>. 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. 30**/, 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 relaciona com a cabeça da *Cleópatra* e da *Diana adormecida*<sup>54</sup>.

Por tudo isso, a esta altura do estudo da documentação, já não creio haver dúvida razoável para negar-se a Mazzuoli a autoria da estátua do Masp.

**Cristiane Nascimento**, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

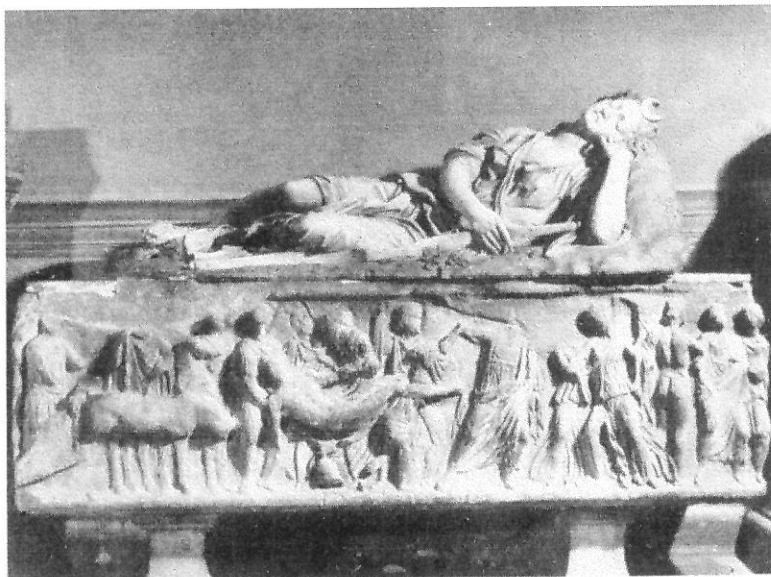
### Bibliografia

- BARDI, Pietro Maria. *Diana addormentata*, *Habitat*, 7, São Paulo, 1952.
- BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976.
- BUTZEK, Monika. *Die Modellsammlung der Mazzuoli in Siena*, *Pantheon*, 46, 1988.
- CELLINI, Antonio Nava. *Contributi a Melchior Caffà*, *Paragone*, 83, 1956.
- CHANTELOU, Paul Fréart. *Journal de voyage de Chevalier Bernin en France*, Aix-en-Provence, Pandora, 1981.
- DE BROSSES, Charles. *Roma del settecento: dalle lettere familiari scritte dall'Italia nel 1739-1740*, Roma, 1704.
- DELLA VALLE, G. *Lettere Senese*, Roma, 1786.
- D'ONOFRIO, Cesare. *Le fontane di Roma*, Roma, Romana Società Editrice, 19889.
- Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- FALDI, Italo. *La scultura barroca en Italia*, México, Uteha, 1961.
- FRASCHETTI, Stanislaw. *Il Bernini, la sua vita, il suo tempo*, Milão, 1900.
- GENTILINI, Giancarlo e Sisi, Carlo. *Collezione Chigi Saracini. La scultura. Bozzetti in terracota, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, Siena, monte dei Paschi, 1989.
- GOLZIO, Vincenzo. *Il Palazzo Barberini e la sua Galleria di pittura*, Roma, sd.

<sup>53</sup> PASCOLI, 1772, p. 482.

<sup>54</sup> GENTILINI e SISI, 1992, cat. 117, p. 381-382, "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".

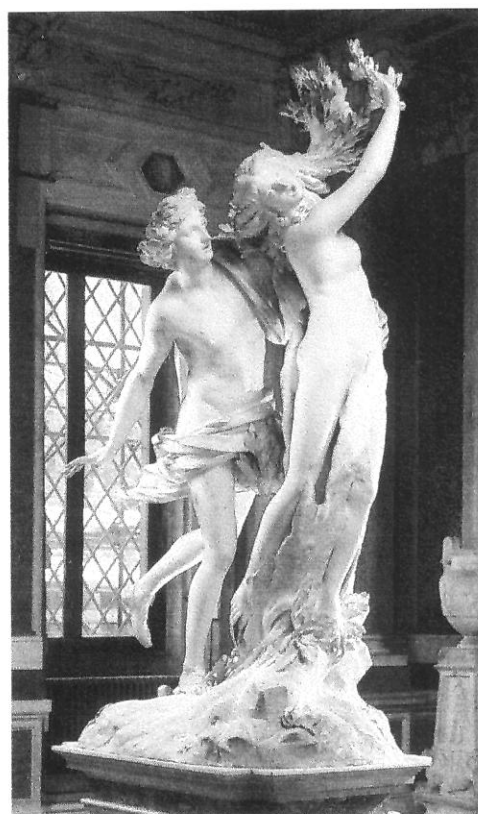
- GRASSI, Luigi. *Bernini: two unpublished drawings and related problems*, *The Burlington Mag.*, abril 1964.
- HASKELL, Francis e PENNY, N. *Taste and Antique*, Londres, Yale, 1988.
- HAWLEY, Henry. *Giuseppe Mazzuoli: Education of the Virgin*, *B. Cleveland Mus.*, 60, 10, 1973.
- KACZMARSYK, Darius. "Niobe" by Bernini and the ancient noibe from Niebórow, *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XVII, 2, 1976.
- KAUFFMANN, H. *Giovanni Lorenzo Bernini*, 1970.
- LAVIN, Irving. *Five new youthful sculptures by Gianlorenzo Bernini and a revised chronology of his early works*, *The Art Bulletin*, set. 1968.
- 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.
- MINGUET, Philippe J. *Esthétique du Rococo*, Paris, J. Vrin, 1979.
- MONTAGU, Jennifer. *Alessandro Algardi*, New Haven University Press, 1985.
- MONTAGU, J. *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Milão, Umberto Allemandi, 1991.
- 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 Rospogliosi a San Francesco a Ripa (con una nota per Giuseppe Chiari ed un dipinto inedito)*, *Bollettino d'Arte*, LXXII, 1987.
- PANSECCHI, Fiorella. *Contributi a Giuseppe Mazzuoli*, *Commentari*, X, 1959.
- PASCOLI, Lione. *Vite de' pittori, scultore ed architetti moderni*, Roma, 1730/1732.
- RICCOBONI, A. *Roma nell'Arte*, Roma, 1942.
- 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.
- SUBOFF, Valentino. *Giuseppe Mazzuoli. Bemerkungen zu einer neuerwerbung der Eremitage*, *Jahrbuch der Prezischen Kunstsammungem*, 49, 1928.
- TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi: con le cronache artistici del'Ambrosiano 1930-1933*, Milão, Mazzota, 1990.



1 - Giuseppe Mazzuoli, *Diana adormecida* (último quartel do século XVII) sobre o sarcófago da morte de Meleagro (séc. II ac.), ainda no palácio Barberini, Roma.



2 - G. Mazzuoli, *Diana adormecida*, MASP, São Paulo.



3 - Gian Lorenzo Bernini, *Apolo e Dafne* (1622-1625), Galeria Borghese, Roma.



4 - Bernardino Ludovisi, *Diana adormecida*,  
Heim Gallery, Londres.



5 - Giuseppe Mazzuoli, *Adónis* (1709),  
Hermitage, São Petersburgo.





6 e 7 - G. Mazzuoli, *Anjos porta-candelabros* (1677-1679), altar-mor de S. Agostino, Siena.



8 - G. Mazzuoli, *Adônis* (1672c.), terracota, coleção privada, S. Petersburgo.



9 - G. Mazzuoli, *Visão de S. Ambrosio Sansedoni* (1694c.),  
capela do palácio Sansedoni, Siena.



10 - G. Mazzuoli, *Caridade*, bronze,  
museu Berlin-Dahlen.



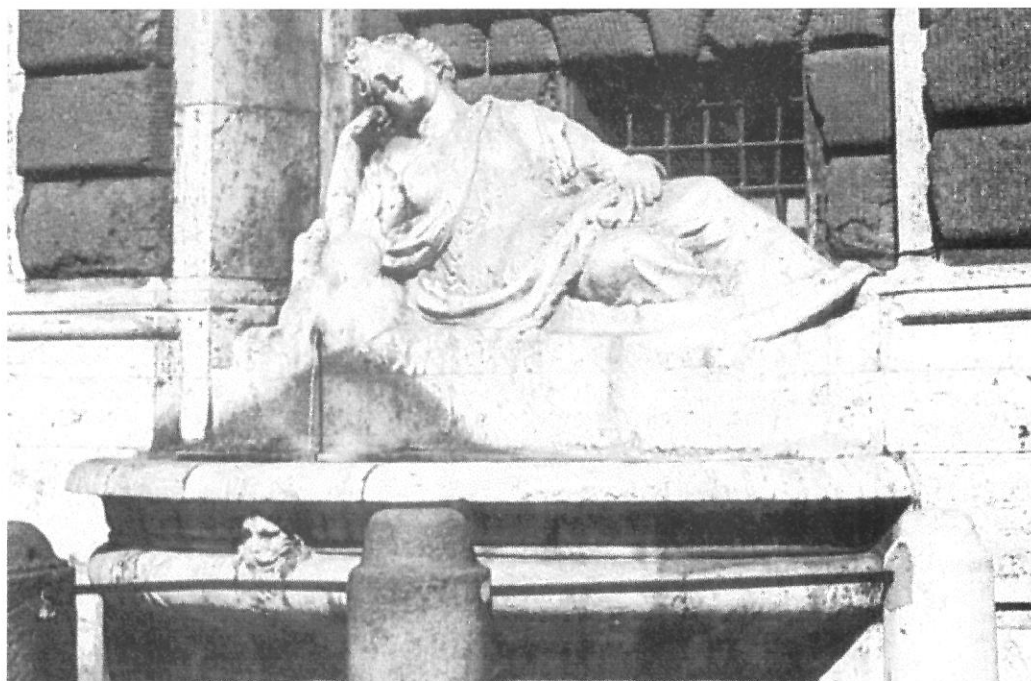
11 - G. Mazzuoli, *Caridade*,  
terracota, Victoria and Albert  
museum, Londres.



12 - G. Mazzuoli, *Caridade* do monumento fúnebre de Alessandro VII, Chigi (1673-1675), S. Pedro, Roma.



13 - G. Mazzuoli, modelo em terracota para a *Caridade Chigi*, Pinacoteca Nazionale, Siena.



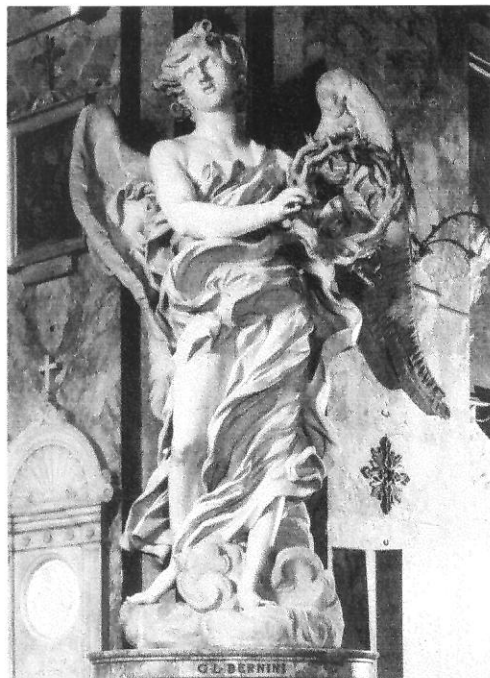
14 - *Fonte com Diana adormecida* (1598c.), Quadrivio delle Quattro Fontane, Roma.



15 - Gian Lorenzo Bernini, *Justiça* para monumento fúnebre de Urbano VIII (1628-1647), S. Pedro, Roma.



16 - G. Mazzuoli, *Anjo porta-candelabro* (1697c.), palácio Chigi Saracini, Siena.



17 - G. L. Bernini, *Anjo com coroa de espinhos* (1667-1669), altar-mor de Sant'Andrea della Valle, Roma.



18 - G. L. Bernini, *Plutão e Proserpina* (1612-1624), Galeria Borghese, Roma.



19 - G. Mazzuoli, *Educação da Virgem* (1700c.), relevo marmóreo, Cleveland museum.



20 - *Educação da Virgem*, detalhe da mão de S. José.



22 - Diana Adormecida, detalhe do pé.



21 - G. Mazzuoli, *Diana adormecida*, detalhe da mão.



23 - G. L. Bernini, *Apolo e Dafne*, detalhe do pé de Apolo.



24 - G. M., *Prudência* (1710-1716) monumento Rospigliosi, S. Francesco a Ripa, Roma.



25 - G. M., *Caridade* (1710-1719), monumento Rospigliosi.



26 - G. M., Fortaleza (1710-1719), monumento Rospigliosi.



27 - G. M., Justiza (1710-1719), monumento Pallavicini.





29 - *Morte de Cleópatra*, detalhe da cabeça de Cleópatra.



28 - G. Mazzuoli, *Morte de Cleópatra* (1723), Jardim do Ultramar, Lisboa.



30 - Giuseppe Maria Mazzuoli, *cabeça feminina* (2ª metade do séc. XVIII), terracota, palácio Chigi Saracini, Siena.