

Una statua romana nella raccolta della Fondazione Bardi a São Paulo

Alla periferia della città di San Paolo del Brasile, nel quartiere residenziale di Morumbi, spicca in mezzo al verde di ciò che resta della *Mata Atlântica*, la *Casa de Vidro*, progettata nel 1951 dall'architetta italiana, naturalizzata brasiliana, Lina Bo Bardi. L'edificio è una delle espressioni più rappresentative del 'brutalismo gentile' della Bo Bardi ed è considerato, a giusto titolo, uno dei simboli del modernismo architettonico brasiliano del XX secolo¹ (fig. 1, tav. XX). Costruita su un ripido pendio, la *Casa* si proietta verso sud con la parte anteriore, sostenuta da esili pilastri, che contrastano con la parte posteriore saldamente piantata a terra. L'edificio riecheggia la *Farnsworth House* di Mies van der Rohe e la *Glass House* di Philip Johnson, che sono di poco precedenti, ma non ha la dogmatica astrattezza che rende quei due famosi modelli scarsamente vivibili. Essa si presenta, infatti, come una scatola illusoriamente leggerissima, le cui pareti sono costituite su tre lati da vetrate estese dal pavimento al soffitto, che dialogano con il pittoresco disordine della foresta pluviale circostante, ma si serve anche in modo innovativo del cemento armato, per distinguere funzionalmente la trasparente 'zona giorno' dalla protetta 'zona notte'².

All'interno della casa, che Lina Bo abitò fino all'ultimo dei suoi giorni insieme al marito Pietro Maria Bardi, critico e mercante d'arte, è ancora custodita l'eclettica collezione di opere d'arte, ar-

redi e libri che i coniugi raccolsero durante la loro vita. La natura variegata della collezione è ben sintetizzata nelle parole di Pietro Maria Bardi stesso: «Sempre pensai a un museo che comprendesse tutte le arti plastiche. Forse è per questo che la mia casa sembrava un magazzino: essa è un *assemblage*

1. Lina Bo Bardi, *Casa de Vidro*, 1951, São Paulo, quartiere di Morumbi.





2. *Diana Bardi*, São Paulo, *Casa de Vidro*.

di cose che giudichiamo interessanti e che sono entrate a far parte della nostra vita quotidiana»³.

Tra le molte cose «cose interessanti» si annovera una statua il cui candore marmoreo si staglia con armonico contrasto contro il verde vivo della *Mata* brasiliana, la cui presenza attraversa le impalpabili pareti della casa di vetro (figg. 2, 3). Si tratta di una statua nota già dal principio del XVIII secolo, apparsa saltuariamente nella letteratura archeologica fino al 1928⁴, senza divenire mai oggetto di uno studio approfondito. La scultura, realizzata in marmo tasio, rappresenta una figura muliebre ideale, stante sulla gamba destra mentre la sinistra è flessa e portata sensibilmente in avanti, quasi al principio di un passo, e leggermente scartata lateralmente, mentre con il piede calpesta una faretra dinanzi alla quale giace a terra un arco. Il braccio destro scende quasi parallelo

al fianco, portando l'avambraccio e la mano aperta in avanti, mentre il braccio sinistro piegato ad angolo retto stringe nella mano una freccia, frutto di un moderno intervento di integrazione, con la punta mancante rivolta in avanti.

La donna indossa un lungo chitone a doppia cintura, legato una volta sotto il seno e una volta all'altezza dei lombi; scivolando dalla spalla sinistra, la veste le lascia un seno parzialmente scoperto. Il panneggio si presenta voluminoso nella parte superiore del corpo, mentre al di sotto della cintura lombare, dalla quale sbuffa ariosamente l'abbondante *kôlpos*, la veste aderisce maggiormente al corpo, sviluppandosi secondo linee verticali che contribuiscono a enfatizzare l'aspetto slanciato della figura. Un *himation* gettato sulla spalla sinistra scende lateralmente e si appoggia sul braccio flessso, avvolgendolo e pendendo da esso.

La statua appare pesantemente restaurata, tanto che risulta ostico individuarne il possibile prototipo. Entrambi gli avambracci, così come il manto che copre quello destro e la freccia, sono integrazioni moderne. Il plinto è stato sensibilmente rilavorato, in particolare nella parte posteriore alla destra dell'osservatore, la faretra che giace al suolo è stata consistentemente reintegrata, così come la punta delle dita di entrambi i piedi. Le pieghe della veste, sono state integrate in diversi punti per far fronte alle molte lacune. Sul collo, anch'esso moderno, poggia la testa in marmo pario, anch'essa antica sebbene non pertinente. La testa presenta vistosi restauri sulla punta del naso, nel mento e su entrambe le labbra. La sua scala è lievemente inferiore rispetto al resto del corpo e anche per questa ragione risulta lievemente spostata sul lato destro del piano sagittale, accentuando ulteriormente la postura sinuosa a 'S' rovesciata della dea. L'acconciatura richiama la moda classica dei modelli greci del IV secolo, sviluppandosi a partire da una scriminatura centrale e fluendo con andamento ondulato lungo i lati della testa fino a coprire metà delle orecchie. I capelli sono raccolti alla base della nuca in una crocchia dalla quale si dipartono ciocche che, attraverso integrazioni moderne, sono raccordate con quelle che scorrono ai lati del collo fino all'altezza della clavicola. La parte superiore della capigliatura, sebbene ondulata, è quasi del tutto aderente alla calotta cranica.

Nella testa è possibile cogliere alcuni chiari echi della scultura greca classica: in particolare nello spazio triangolare della fronte, delimitato da due ciocche ondulate che scendono a coprire parte dell'orecchio terminando poi nel nodo sulla nuca. Nel *pathos* trasmesso dalla bocca semiaperta e nell'arcata sopracciliare digradante verso i lati, che incornicia il gesto sofferente dello sguardo rivolto verso l'alto, si coglie il riverbero di una passionalità esasperata tipica della scultura greca della prima metà del IV secolo a.C. L'ovale del volto (fig. 4) è reso con morbidi passaggi di piano sui quali la luce naturale si diffonde uniformemente, senza lasciar spazio a contrasti chiaroscurali marcati se non nel taglio orizzontale costituito dalla piccola bocca semiaperta e nell'incavo dell'arcata sopracciliare, dove una morbida ombra annidata ai lati del naso vivacizza lo sguardo della donna.

Nella levigatezza dei tratti è forse possibile cogliere l'eredità della produzione matura di Skopas. Un'eco già colta da Paul Arndt, che ebbe modo di vedere la statua nel nord dell'Inghilterra all'inizio del Novecento e la accostò stilisticamente alla *Niobe* degli Uffizi⁵, per la quale è ben argomentata l'ipotetica derivazione da un originale dello scultore di Paros⁶. Altri confronti possono essere

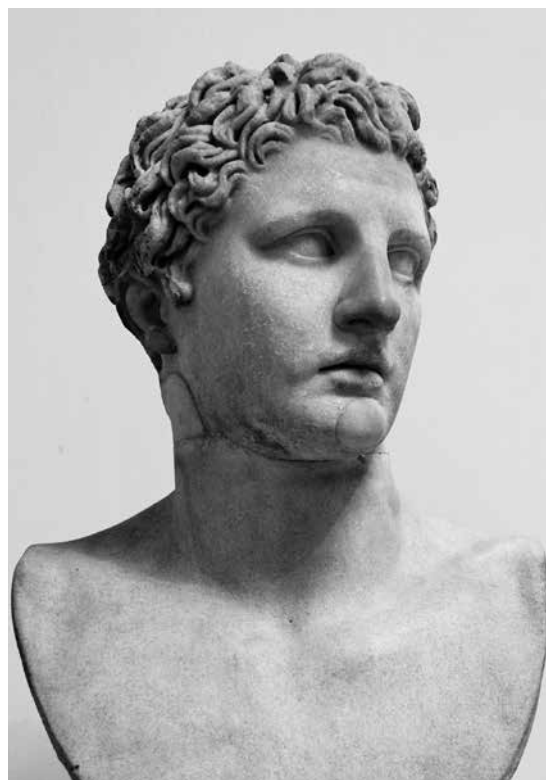
colti in un'altra opera del pieno IV secolo a.C. in più casi attribuita anch'essa a Skopas: il *Meleagro* del quale esistono molte copie romane in marmo, delle quali le più fedeli sono probabilmente quella conservata al Fogg Art Museum di Boston⁷ e, per quanto riguarda la sola testa, quella montata su un busto moderno al British Museum (fig. 5)⁸. Anche se nel caso di Meleagro il soggetto è maschile, i punti di contatto con la testa Bardi sono molteplici e notevoli. Il volto lievemente ruotato è caratterizzato da una bocca di proporzioni modeste e socchiusa, come in un atteggiamento di stupore. I passaggi di piano anche in questo caso appaiono levigati rendendo innaturale la diffusione della luce sui lineamenti idealizzati, con un solo accento marcato nella parte centrale delle arcate

3. *Diana Bardi* fotografata all'inizio del Novecento presso Lowther Castle, UK (foto: da P. Arndt, W. Amelung, *Lowther Castle [Westmoreland], Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*, XI, 1928).





4. *Diana Bardi*, particolare.



5. *Testa di Meleagro*, copia romana da un originale greco del 340-330 a.C. attribuito a Skopas (il busto è moderno), London, British Museum.

sopraciliari. Un accento che, sia nella statua Bardi sia nelle diverse copie del Meleagro, si afferma in maniera più blanda rispetto alle opere attribuite con certezza a Skopas, come le teste di Tegea o le varie copie di epoca romana delle sue opere, quali il *Pothos*⁹ o la *Menade Danzante*¹⁰.

Proprio questa sfumatura più lieve, che nella testa Bardi è ancora meno marcata che nelle teste di Meleagro, ne scoraggia l'ipotesi di una derivazione da un originale scopadeo. Sebbene allo stato attuale delle conoscenze non sia possibile definire con certezza l'autore del prototipo di derivazione del volto, le caratteristiche della copia si rifanno certamente alla grande stagione della scultura greca tardo classica, forse al terzo quarto del IV secolo quando, poco prima dell'esplosione del cosiddetto 'espressionismo' ellenistico, nella scultura riecheggiava ancora il *pathos* misurato delle opere di Skopas. La resa piena dell'ovale del volto sul quale fluisce morbidamente la luce, suggerisce di collocare l'opera del copista nel contesto ampio del I secolo d.C. accostando tale levigatezza alla patina idealizzante tipica della scultura di età Giulio-Claudia. Anche l'assenza di qualsiasi indi-

cazione dell'iride e della pupilla conforta l'ipotesi di una datazione non successiva al I secolo d.C., sebbene nella scultura ideale tale assenza si possa riscontrare ancora nel II secolo d.C. A rinforzo di tale datazione si può considerare anche la resa piuttosto piatta della caruncola lacrimale, che non presenta alcuna traccia di lavorazione con il trapano.

L'uso del trapano si riscontra invece nella capigliatura, con maggiore evidenza sulle tempie dov'è usato per solcare i canali che distinguono le ciocche. Sebbene la lavorazione con il trapano sia un elemento caratterizzante della scultura del II secolo d.C., in questo caso è assente la ricerca volumetrica e chiaroscurale della chioma che andrà sviluppandosi con vividezza sempre maggiore nel secolo compreso tra il principato di Adriano e quello di Settimio Severo¹¹. Nel flusso dei capelli, morbido e dagli effetti chiaroscurali piuttosto blandi, si coglie un ulteriore indizio utile a mantenere la datazione entro la seconda metà del I secolo d.C.

Il volto originale della statua doveva avere un orientamento diverso, probabilmente rivolto ver-

so il basso. Qualora si volesse identificare la statua come Artemide, si potrebbe pensare che essa in origine volgesse lo sguardo verso un Endimione dormiente, come ipotizzato da Michaelis¹²: un Endimione forse non dissimile da quello proveniente da Villa Adriana e ora conservato al Gustav III Antikmuseum di Stoccolma¹³. Un'identificazione in tal senso sarebbe avvalorata anche dal seno scoperto della dea e dalle armi giacenti al suolo.

Identificare il soggetto della statua con precisione è tuttavia un compito assai arduo, essendo il tipo scultoreo avvicinabile a diversi modelli utilizzati in epoca imperiale per la rappresentazione di varie divinità femminili, ma non corrispondente con esattezza ad alcuno di essi. Quando Winckelmann vide la statua a Roma all'interno di Palazzo Spada, per via del seno scoperto e della presenza della cintura lombare, il cosiddetto cinto di Venere, la identificò come Afrodite e questa identificazione fu accettata e riproposta senza troppi dubbi da Bernoulli¹⁴. Le caratteristiche chiaroscurali del panneggio, sebbene mitigate nella loro efficacia dalla mano del copista, rimandano al manierismo attico tardo-classico di ambito post-fidiaco. Questo è evidente in particolare osservando come la linearità di alcune parti del panneggio contrasti con quelle aree dove il tessuto pare aderire al corpo, rendendo un'illusoria percezione di trasparenza. Da tali aree di aderenza spiccano volumetricamente sbuffi vivaci, come il piccolo groppo di tessuto formato dal *kòlpos* al di sopra del cinto inferiore, che contrasta con la parte superiore del ventre, dove la veste appare tanto aderente al corpo da lasciar intravedere l'ombelico.

Proprio in quest'ultimo dettaglio è possibile cogliere un importante indizio che suggerisce di cercare il prototipo della nostra statua nella Alicarnasso della prima metà del IV secolo. La resa del panneggio nella zona compresa tra le aderenze della veste sul ventre e le ginocchia, al di sopra delle quali il tessuto forma piccole pieghe rettilinee che accompagnano l'anatomia rendendola ben percepibile, presenta notevoli punti di corrispondenza con un frammento rinvenuto nel 1857 da Charles Thomas Newton tra le rovine della facciata meridionale del Mausoleo di Alicarnasso¹⁵: una somiglianza già evidenziata da Walther Amelung all'inizio del Novecento¹⁶. Il frammento di statua in marmo, ora conservato al British Museum¹⁷, appartiene a una figura femminile che si preserva nella porzione tra la vita e le ginocchia (fig. 6). La figura è in piedi con il peso gravante sulla gamba destra e indossa una tunica sollevata da un cinto che forma uno sbuffo di tessuto sopra la cintura.

Sul lato destro della statua, all'altezza delle coste, si percepisce la piega con tutta probabilità relativa alla presenza di un secondo cinto, che doveva correre sotto il seno. L'accostamento tra le due opere proposto da Amelung si basava sulla presenza della doppia cintura e sulla resa del panneggio simile in due punti: nell'area del groppo di tessuto sbuffante sopra il cinto inferiore e nella piega del drappaggio con andamento a 'U' al di sotto dell'ombelico.

L'apparato decorativo della tomba monumentale fatta erigere per il satrapo della Caria Mausolo dalla moglie Artemisia tra il 353 e il 350 a.C. fornì un repertorio estremamente vario di modelli statuari rielaborati in epoca romana. Alla

6. Frammento di statua dal lato meridionale del Mausoleo di Alicarnasso, London, British Museum (foto: © The Trustees of the British Museum).



sua realizzazione parteciparono i maggiori artisti del tempo, dei quali Plinio il Vecchio elenca con precisione le aree di competenza: «ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares»¹⁸.

Pertanto, se le informazioni di Plinio sono esatte, il dato archeologico del luogo di rinvenimento indicherebbe in maniera quasi certa Timoteo come autore della statua. Nonostante i dubbi sollevati da Vitruvio, più propenso a includere Prassitele al posto di Timoteo tra i quattro artisti che parteciparono alla realizzazione dell'apparato decorativo del Mausoleo¹⁹, la partecipazione di quest'ultimo è ampiamente accettata²⁰. Le distanze stilistiche dalle sculture dell'Asklepieion di Epidauro – con particolare riferimento alla *Nike* acroteriale del frontone occidentale²¹ – suggerisce che nel 333 a.C. l'ormai anziano Timoteo²² fosse stato richiamato da Alessandro Magno per completare l'apparato statuario del Mausoleo²³, delegando ai suoi

allievi la realizzazione delle opere sulla base dei *paradeigmata* da lui prodotti.

Per quanto riguarda la ricerca del prototipo è bene tenere presente un'altra informazione tramandata da Plinio, secondo il quale a Roma, nel tempio di Apollo sul Palatino, era presente una statua di *Diana* realizzata da Timoteo, alla quale Aviano Evandro fornì una nuova testa intorno alla metà del I secolo a.C.²⁴. Sebbene questo originale di Timoteo non si sia conservato, l'ipotesi che abbia costituito un modello per la nostra statua è improbabile. È infatti molto convincente l'ipotesi che l'opera perduta di Timoteo corrisponda a una di quelle raffigurate sul bassorilievo di uno dei lati della base di Sorrento²⁵, insieme alle altre statue del tempio di Apollo, e pertanto tipologicamente molto distante dalla *Diana Bardi*.

In definitiva gli indizi sono insufficienti per assegnare con certezza alla statua che ora si trova in Brasile una derivazione dal prototipo micrasiatico attribuito a Timoteo e le molte differenze nella resa del panneggio nella parte inferiore del frammento sembrano non avvalorare l'ipotesi. Diversi elementi caratteristici della produzione dello scultore di Epidauro ricorrono con suggestiva affinità nel corpo della statua Bardi, come il tema della veste che lascia scoperto il petto, riscontrabile nella *Hygeia*²⁶ o nell'*Aura* acroteriale posta al lato sinistro del frontone occidentale dell'Asklepieion²⁷ così come nelle copie romane della *Leda*, che verosimilmente derivano proprio dai prototipi di Epidauro²⁸. Tutti i casi citati forniscono però indizi troppo labili per stabilire un'attribuzione. Superando il filtro del copista di epoca romana, è possibile cogliere un'affinità con la produzione dello scultore degli acroteri di Epidauro. Pur non potendo identificare l'artista all'origine del tipo è indubbiamente alla temperie greca del terzo quarto del IV secolo a.C. che esso deve essere riferito.

Non essendo possibile individuare un preciso prototipo né tantomeno alcuna replica del medesimo tipo della *Diana Bardi*, è da tenere in considerazione l'ipotesi che possa trattarsi di una creazione prettamente romana. La statua dunque non sarebbe la copia di uno specifico modello, bensì il frutto eclettico della ricezione delle tendenze della scultura greca tardoclassica rielaborate nell'Urbe sul finire del I secolo d.C.

Le vicende collezionistiche della statua appaiono particolarmente animate. La sua prima traccia di epoca moderna è un disegno realizzato da Bernardino Ciferri durante il ventennio tra il 1710 e il 1730, il cui originale è conservato presso il British Museum²⁹ (fig. 7). Ciferri fu un artista romano del quale sono noti molti disegni di an-

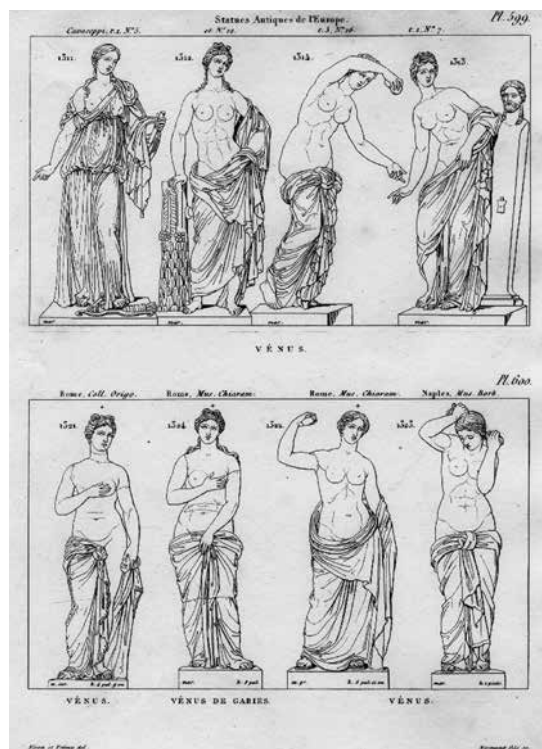
7. Bernardino Ciferri, *Studio di una statua di Afrodite che disarmava Eros*, 1710-1730 (foto: © The Trustees of the British Museum).



tichità³⁰, diversi dei quali realizzati per conto di Richard Topham e confluiti nella sua collezione. Proprio a Topham è possibile attribuire l'iscrizione nell'angolo inferiore destro del foglio che recita semplicemente: «Palazzo Spada». Sulla parte alta del foglio una mano evidentemente diversa ha apposto quattro righe di testo: «This figure was bt. of the Marchese Spada by Mr Hamilton 1765 for Lord Egremont, and is at Petworth, but the Cupid being chiefly modern was entirely cut away. / The head is not its own, and in order for sale, it has been a good / deal patched». Nel disegno la statua, che all'epoca era conservata a Roma presso Palazzo Spada, presenta importanti differenze rispetto al suo aspetto attuale: la testa della dea appare ruotata verso la propria destra, verso un erote al quale è intenta a sottrarre le armi. Non sembra possibile riconoscere un'affinità con modelli antichi noti per la figura dell'erote che, come informa lo stesso commento sul disegno del Museo Britannico, fu rimosso prima dell'acquisto della statua, nel 1765, da parte di Charles Wyndham, secondo conte di Egremont, poiché ritenuto pressoché interamente moderno.

Lord Egremont interagiva con il mercato antiquario romano principalmente attraverso le figure di Gavin Hamilton³¹ e soprattutto di Matthew Brettingham³², mercanti di antichità tra i più attivi nella Roma del XVIII secolo per conto degli acquirenti britannici, che spesso collaboravano fra loro. È già noto che alla metà del Settecento la statua si trovava ancora presso Palazzo Spada, poiché lì poté osservarla Winckelmann³³ proprio quando era in procinto di essere trasferita in Inghilterra alla volta di Petworth House, residenza di Lord Egremont, con la mediazione di Hamilton e quasi certamente di Brettingham, il quale era solito commissionare a Bartolomeo Cavaceppi il restauro e la 'preparazione' delle statue³⁴.

Tuttavia Cavaceppi lavorava anche direttamente per conto di Hamilton e in questo caso esistono elementi per poter affermare con certezza che fu proprio lui a 'preparare' la statua per la vendita, dopo averne rimosso l'amorino e averla reintegrata con una nuova testa, non pertinente ma antica e a sua volta restaurata. Infatti tra il 1826 e il 1855, la statua fu riprodotta in un'incisione contenuta nel *Musée d'Ésculpture* di Frédéric de Clarac (fig. 8)³⁵, nel quale è indicata ancora come di proprietà di Cavaceppi. La notizia sembrerebbe fuorviante, poiché la statua all'epoca era già certamente in Inghilterra, ma esistono tutte le ragioni per sostenere che l'informazione di Clarac era vecchia e che la statua aveva già da tempo lasciato i laboratori di Cavaceppi. L'incisione di Clarac, infatti, è sta-



8. F. de Clarac, *Musée de sculpture*, Paris, 1826-53, vol. IV, tav. 599. La statua Bardi è raffigurata al primo posto del registro superiore, insieme ad altre statue, tutte identificate come Venere.

ta evidentemente realizzata non dal vivo, ma sulla base di un altro disegno, certamente quello contenuto nella *Raccolta di Antiche Statue* dello stesso Cavaceppi³⁶ (fig. 9). La derivazione è piuttosto evidente e si nota con chiarezza dalla rappresentazione della freccia nella mano sinistra della dea che, non compresa nella sua forma, nell'incisione di Clarac appare rappresentata approssimativamente come un oggetto cilindrico, simile a un rotolo. È dunque chiaro che Clarac, non avendo potuto vedere dal vivo la statua, ormai in Inghilterra, si sia servito di una vecchia incisione del 1778, riportando anche la collocazione che nel frattempo era mutata.

Fu dunque Cavaceppi a modificare la statua, secondo il suo costume di 'buon restauro', ovvero prendendosi la massima libertà che spesso raggiungeva il confine con la falsificazione più spudorata³⁷. Il restauratore la rinominò *Venere Vincitrice* principalmente per via dello stesso cingolo che le circonda i lombi, che aveva determinato l'identificazione da parte di Winckelmann. Al restauratore romano si deve anche l'innesto della testa antica, ma non pertinente, realizzata in marmo pario anziché in marmo tasio come il resto della

scultura. La testa a sua volta era stata integrata del naso e del mento dallo stesso Cavaceppi. Le altre consistenti integrazioni riguardarono le braccia, che sono entrambe moderne dal gomito in giù, e la parte di mantello avvolto attorno al braccio sinistro da cui pende. In conclusione: due frammenti, verosimilmente entrambi provenienti da copie romane di sculture generate al tramonto della scultura greca classica, nel XVIII secolo d.C. vennero a trovarsi tra le mani del restauratore romano, che seppe smussarne le incongruenze per fonderle in un *pastiche* originale, nel quale volle riconoscere la dea dell'amore. La statua così come appare oggi ha dunque una sua importanza non solo dal punto di vista dell'arte antica, ma anche come prodotto di arte moderna ad opera di uno dei più importanti antiquari della Roma del Settecento, che si era guadagnato la sua fama e rispettabilità lavorando a partire dal 1734 come restauratore per la collezione di antichità del cardinale Alessandro Albani, una delle figure più eminenti della storia del collezionismo antiquario romano.

Mentre operava come restauratore al servizio del Cardinale Alessandro Albani, Cavaceppi entrò in contatto con Johann Joachim Winckelmann, divenendone intimo sodale. L'influenza di Winckelmann su Cavaceppi è indubbia e tra le sue conseguenze non sono trascurabili i risvolti sull'irraggiamento dell'estetica neoclassica da Roma verso l'Europa nella seconda metà del Settecento³⁸. Quando i grandi restauratori e mercanti di sculture antiche giunsero a Roma da tutta Europa, Cavaceppi era ormai un'autorità nel campo: Hamilton, Brettingham, Jenkins e altri non solo si rivolsero a lui per le loro commissioni a fini commerciali, ma anche appresero tecniche di restauro e – non lo si può omettere – di falsificazione³⁹. Cavaceppi fu uno dei principali maestri di un'intera generazione di restauratori e mercanti d'arte, che contribuirono a plasmare il gusto dell'antico nel XVIII secolo, con risvolti che tuttora fanno sentire la loro eco nella percezione delle espressioni estetiche dell'antichità⁴⁰.

La statua, magistralmente restaurata secondo la sensibilità del tempo e 'preparata' per incontrare il gusto dei collezionisti britannici, giunse in Inghilterra grazie a Brettingham tra il 1750 e il 1760, gli anni in cui si andò formando la collezione di Charles Wyndham a Petworth, dove rimase fino a qualche anno dopo la morte di lord Egremont, nel 1763. Secondo Dallaway alla morte del conte molte delle statue acquistate tramite Bettingham si trovavano sì a Petworth House, ma non erano ancora state estratte dalle casse con le quali erano state trasportate in Inghilterra⁴¹.



9. Bartolomeo Cavaceppi, *Raccolta di Antiche Statue*, Roma, 1768, tav. 5.

Agli anni immediatamente dopo la morte di Charles Wyndham risale con tutta probabilità il mutamento dell'identificazione del soggetto della scultura, che da *Venere Vincitrice* passò ad essere considerata una rappresentazione della dea *Trivia*. Michaelis nella sua opera riporta infatti una lettera scritta da Matthew Brettingham e datata 31 Giugno 1778, che egli stesso rinvenne tra le carte di Townley presso la Bodleian Library di Oxford, nella quale la statua figura come «A Diana, the Arms and hands only restored» al primo posto di un breve catalogo di opere che il duca di Egremont intendeva vendere⁴². George, il figlio di Charles Wyndham, una volta ereditato il patrimonio e il titolo paterno all'età di soli 12 anni, alienò alcuni pezzi della collezione. Tuttavia né la *Diana* né gli altri pezzi proposti da Brettingham furono acquistati da Townley. La piccola T visibile sulla base della statua, nel disegno realizzato da Ciferri, è il segno distintivo degli oggetti della collezione di Charles Townley apposto dal Curator of Antiquities del British Museum, Taylor Combe. Il marchio non deve

però essere frainteso: almeno in questo caso esso si riferisce al possesso del solo disegno e non della statua. La vendita sconsiderata fu apparentemente un episodio giovanile della vita dell'allora venticinquenne terzo conte di Egremont George Wyndham, il quale in seguito non solo ebbe cura della collezione creata dal padre, ma la ampliò acquisendo anche importanti antichità da altre raccolte britanniche.

Qualche tempo dopo fu George Grenville, marchese di Buckingham, a comprare la statua. La *Diana* fu collocata nel giardino d'inverno a Stowe House, insieme ad altre antichità. L'opera entrò così a far parte di una delle maggiori collezioni britanniche di scultura antica, che George Grenville aveva avviato a Roma nella seconda metà del XVIII secolo, acquistando alcune statue da Gavin Hamilton⁴³, alcuni vasi e un caminetto da Giambattista Piranesi, nonché una gemma da Thomas Jenkins⁴⁴.

Ad acquistare però la gran parte dei pezzi che avrebbero decorato la magione della famiglia fu suo figlio Richard Grenville, primo duca di Buckingham che, durante il suo viaggio in Italia nel 1817 e il *tour* nel Mediterraneo a bordo dello yacht Anna Eliza dal 1827 al 1829, acquisì una notevole quantità di sculture antiche anche mediante scavi da lui stesso eseguiti a Roma e a Tivoli⁴⁵. Per avere un'idea del contributo di Richard Grenville alla collezione di scultura antica di Stowe House basti pensare che tra il giugno e l'agosto del 1829 furono portate nella tenuta 30 casse contenenti sculture antiche, alle quali si aggiungevano svariate altre casse contenenti una mole eterogenea di *souvenirs* del *Grand Tour*⁴⁶.

Anche il secondo duca di Buckingham, succeduto al padre nel 1839, contribuì ad accrescere la collezione con più modesti acquisti e scavi in Italia, il tutto mentre la famiglia accumulava un colossale debito⁴⁷ che in pochi anni determinò un disastroso tracollo finanziario. Per fare fronte alla bancarotta, nel 1847 fu organizzata una grandiosa vendita di tutti i beni di valore contenuti a Stowe House e in tutte le residenze dei duchi di Buckingham, che furono interamente svuotate. Le loro collezioni furono disperse per tutto il Regno Unito e la *Diana* entrò a far parte della collezione di William Lowther, secondo conte di Lonsdale, che la collocò nella sua *stately home* di Lowther Castle, in una delle Sculpture Galleries fatte appositamente edificare per la sua collezione di scultura antica⁴⁸. La statua rimase per quasi un secolo nel maniero neogotico dei Lowther, fino a che nel 1947, in seguito al collasso finanziario della famiglia, fu posta all'asta insieme al resto delle collezioni⁴⁹.

Le poche informazioni e annotazioni contenute nei cataloghi della vendita non consentono di sapere chi fu ad aggiudicarsi la statua nel 1947. Tuttavia nella documentazione dell'istituto Bardi è presente una lettera datata 12 ottobre 1948 nella quale è sollecitato il pagamento delle spese sostenute nell'agosto dello stesso anno per la spedizione di tre statue greche provenienti da Lowther Castle, partite dal porto di Liverpool e dirette a Rio De Janeiro. La spedizione, indirizzata al curatore del Museu de arte de São Paulo (MASP) Pietro Bardi, avvenne attraverso una società londinese, la Anglo-Italian Express, su incarico di Mario Modestini, amico e collaboratore di Bardi. All'epoca Bardi si stava occupando di reperire opere per il museo da lui fondato nel 1947 insieme a Francisco de Assis Chateaubriand, il cui progetto architettonico è una delle opere più rappresentative dello stile di Lina Bo Bardi, nonché uno dei capolavori dell'architettura brutalista brasiliana e internazionale.

Bardi era uno di quei brasiliani di adozione che si sforzavano di importare alcuni degli ultimi capolavori del patrimonio artistico europeo reperibili sul mercato, lottando contro la feroce concorrenza nordamericana, al fine di dotare il Brasile di un patrimonio artistico di pittura e scultura europea⁵⁰. Lo storico dell'arte andava così realizzando la sua rivoluzione culturale, mettendo insieme una collezione che rappresentasse il suo concetto di 'antimuseo'⁵¹, slegato dal vecchio ruolo di conservatore della trazione storica nazionale.

Un'altra opera ora al MASP⁵², transitata dalla collezione Bessborough⁵³ e poi dalla collezione Lowther, è una statua di *Igea* anch'essa consistentemente restaurata, che negli archivi del museo risulta donata da un industriale brasiliano, Valdomiro Pinto Alvez nel 1950 ed essere stata la compagna di viaggio della *Diana* fino al Brasile. Le due statue antiche solcarono l'Atlantico in compagnia di una terza opera, non antica ma anch'essa proveniente da Lowther Castle: la *Baccante addormentata* scolpita da Valerio Villareale nel 1833⁵⁴. La statua è un pregevole esempio di scultura tardo Neoclassica dello scultore palermitano e presenta alla base un'iscrizione in caratteri greci estratta dalla XXVI ode di Anacreonte. Questo dettaglio fu probabilmente frainteso dalla compagnia di spedizioni, generando l'errore per via del quale il lotto fu indicato nella documentazione come composto da «tre statue greche».

Anche la *Baccante addormentata* è entrata a far parte delle collezioni del MASP⁵⁵, in seguito a una donazione effettuata nel 1950 da Eugenio Felix

Martim Belotti, un ingegnere argentino trasferitosi in Brasile, che negli anni Quaranta aveva acquistato un grande fondo agricolo presso Campinas e che i giornali dell'epoca ritraggono in situazioni di familiarità con influenti politici brasiliani e con personaggi che si muovevano nell'ambito del mercato internazionale dell'arte, tra cui lo stesso Assis Chateaubriand e Arthur Leigh Bolland Ashton, all'epoca direttore del Victoria & Albert Museum di Londra⁵⁶. Sulla base di quanto noto, è ipotizzabile che Bardi avesse coperto le spese anticipando i costi delle importazioni *ex pecunia sua* e che solo successivamente siano stati individuati dei donatori disposti a farsi carico delle spese per la donazione al MASP nelle figure di Pinto Alvez e di Belotti.

Per qualche ragione però Bardi rimase in possesso della statua di *Diana*. È difficile supporre che sia stato il caso o la mancanza di un donatore a trattenere la statua nella *Casa de Vidro*. Per sua natura, infatti, essa si pone perfettamente in linea con l'approccio storico-artistico di Pietro Maria Bardi, il quale fin da prima di lasciare l'Italia alla volta del Brasile aveva manifestato un interesse per le espressioni artistiche di altre epoche in maniera decisamente distante dalla vecchia tradizione antiquaria, includendo la comprensione dell'estetica antica in accordo con la sensibilità e la critica storico-artistica contemporanea⁵⁷.

La lunga storia materiale della statua permette di ricostruire la stratificazione degli interventi che l'hanno costantemente rinnovata attraverso l'avvicinarsi delle stagioni della storia dell'arte e del gusto. Il valore della *Diana* Bardi sta infatti nel suo essere un palinsesto plurimillenario nel quale è possibile percepire le impostazioni e gli echi della fine della scultura greca classica prima del sorgere dell'Ellenismo, nonché l'abilità dei copisti romani del I secolo d.C. che, assimilando e riproducendo le opere greche, riflettevano lo spirito dell'imperialismo romano. Dopo un sonno di secoli, la statua ebbe una rinascita per mano dei restauratori della Roma dei Papi, al tempo stesso sia filologi sia astuti mercanti, formati in un ambiente Barocco del quale minavano le stesse fondamenta definendo i canoni per la rinascita dell'estetica neoclassica.

Nella statua Bardi si scorge viva la traccia della grande stagione dell'antiquaria settecentesca al tempo della quale, sotto l'influenza del gusto dei collezionisti britannici che durante l'epoca d'oro dei 'Dilettanti' recepirono forme e temi dell'antico, fu creata l'idea occidentale di antichità. Il lavoro dei mercanti e dei restauratori operanti a Roma nel Settecento era principalmente orientato verso la nobiltà d'Oltremarica, che aderiva alla sfrenata

moda culturale del collezionismo di marmi antichi. Attraverso il fenomeno culturale del *Grand Tour*, le scelte di un numero relativamente ristretto di restauratori romani, tra cui Bartolomeo Cavaceppi, hanno avuto un'amplificazione tale da produrre un impatto determinante sull'idea di antico.

Tra il XVIII e il XIX secolo la statua fu corteggiata dai britannici innamorati del Mediterraneo antico ed ebbe un ultimo sussulto di mondanità europea in un castello nel settentrione dell'Inghilterra vittoriana. Infine per volontà di illustri immigrati europei è arrivata in Brasile portando silenziosamente dietro una storia millenaria, capace di fare da ponte sia tra le arti antiche e moderne sia tra gli emisferi. Pietro Bardi, con la sua straordinaria sensibilità artistica, non poté certo non cogliere il valore diacronico dell'opera come stratificazione di momenti della storia del gusto. Anche la collocazione attuale della statua risponde alle reciproche incursioni tra antico e moderno giocate su analogie e cortocircuiti, che erano elemento assiale delle esperienze di allestimento di Pietro Bardi⁵⁸, volte all'abbattimento della divisione tra gallerie d'arte e botteghe antiquarie in favore dell'istituzione di un unico insieme d'arte antica e moderna. Nella casa-museo dei coniugi Bardi la statua trova infatti una cornice appropriata alla sua storia: come ogni reperto archeologico essa è una stratificazione di idee di momenti artistici che si sovrappongono e in cui ogni nuovo apporto è frutto sia del suo tempo sia degli impulsi trasmessi dai frammenti ancora vibranti degli interventi più antichi. Un insieme di storie fossili, ma vive e ancora cariche della propria forza comunicativa.

In un articolo del 1941 dal titolo *L'antico e Noi*, Pietro Maria Bardi paragonò l'arte a «una curva balistica che ritorna, nei suoi cicli di spazio e di tempo, in senso circoscritto e in senso assoluto, al suo stesso punto di partenza: una curva che si diparte da una ragione originaria che la segue e la governa, la sostanzia e la richiama a sé»⁵⁹. È difficile escludere che Pietro Maria Bardi non abbia scorto nella statua di *Diana* un fascio di tali «curve balistiche» riunite alla curva madre in più nodi, l'ultimo dei quali è la ricontestualizzazione sulla bassa base nera emergente dal mare di tessere azzurre della casa progettata da Lina Bo Bardi.

Salvatore Fadda
Sassari

salvatore.fadda.s@gmail.com

NOTE

Sono grato ad Anna Maria Riccomini per i preziosi suggerimenti sull'inquadratura storico-artistica e sulla ricostruzione del possibile prototipo della Diana Bardi, a Margot Crescenti, che con la sua esperienza mi ha fornito informazioni precise su quali porzioni della statua fossero effettivamente frutto di integrazioni moderne, e ad Anna Carboncini, che mi ha consentito di avere copia dei documenti in possesso dell'Istituto Bardi, senza la quale non sarebbe stato possibile ricostruire la complessa vicenda moderna della statua.

1. A.R.M. Cuperschmid, M.M. Fabricio, J.C. Franco, *HBIM Development of A Brazilian Modern Architecture Icon: Glass House by Lina Bo Bardi*, in «Heritage», 2, 2019, p. 1928.

2. Lina Bo Bardi 100. *Brazil's Alternative Path to Modernism*, Catalogo della mostra, Architekturmuseum der TU (München, 13 novembre 2014 -22 febbraio 2015), a cura di A. Lepik, V.S. Bader, Berlin, 2014, pp. 195-207.

3. P.M. Bardi, *Historia do Masp*, São Paulo, 1992, p. 40.

4. J.J. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi*. Edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea, Roma, 1783, I, p. 412; F. Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris, 1826-53, IV, tav. 599, fig. 1311; B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue*, Roma, 1968-1972, tav. 5; A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, p. 489; W. Amelung, *Saggio sull'arte del IV secolo av. Cristo*, in «Ausonia, rivista della Società italiana di archeologia e storia dell'arte», III, 1908, 1909, pp. 104-105; P. Arndt, W. Amelung, *Lowther Castle (Westmoreland)*, in «Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen», XI, 1928, pp. 16-26, München, p. 17, n. 3071.

5. P. Arndt, W. Amelung, *Lowther Castle (Westmoreland)*, in «Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen», XI, 1928, pp. 16-26, München, p. 17.

6. G.A. Mansuelli, *Galleria degli uffizi, le sculture*, Roma, 1958, pp. 101-111.

7. C.C. Vermeule, *Greek Sculpture and Roman Taste*, in «Boston Museum Bulletin», 65, 342, 1967, pp. 175-192.

8. Inventario 1906,0117.1.

9. S. Lattimore, *Skopas and the Pothos*, in «American Journal of Archaeology», 91, 3, 1987, pp. 411-420.

10. K. Knoll, H. Protzmann, I. Raumschüssel, *Die Antiken im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Skulpturensammlung*, Darmstadt, 1993, p. 28.

11. A. Claridge, *Marble Carving Techniques, Workshops, and Artisans*, in *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, a cura di E.A. Friedland, M.G. Sobocinski, E.K. Gazda, Oxford, 2015, p. 108.

12. A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, p. 489.

13. A.M. Leander-Touati, *Ancient Sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-century Collection in Stockholm*, Stockholm, 1998, p. 101.

14. D. Bernoulli, *Aphrodite: ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig, 1873, p. 104.

15. I. Jenkins, *The Mausolea of Halicarnassus*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», supplement, 104, 2010, *Exploring Ancient Sculpture: Essays in Honour of Geoffrey Waywell*, pp. 121-135; T. Mavrogiannis, *Il Mausoleo di Alicarnasso*, in *Apoteosi. Da uomini a dei. Il Mausoleo di Adriano*, a cura di L. Abbondanza, F. Coarelli, E. Lo Sardo, Roma, 2014, pp. 59-60.

16. W. Amelung, *Saggio sull'arte del IV secolo av. Cristo*, in «Ausonia, rivista della Società italiana di archeologia e storia dell'arte», III, 1908-1909, pp. 104-105.

17. G.B. Waywell, *The Free-Standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus*, London, 1978, p. 44. Inventario 1857, 1220.279.

18. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 31.

19. Vitruvio, *De Architectura*, VII, Praef. 13.

20. A. Corso, *The Masters of the Mausoleum of Halicarnassus*, in «Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archaeology», 3, 2019, pp. 109-121.

21. N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles, 2002, p. 338.

22. A. Stewart, *Timotheos*, in R. Vollkommer (a cura di), *Kuenstlerlexikon der Antike* 2, München, 2004, pp. 475-479.

23. P.G. Leoncini, *Contributo per la ricostruzione della personalità di Timoteos*, in «Aevum», 32, 4, 1958, p. 324.

24. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 32.

25. C. Cecamore, *La base di Sorrento: le figure e lo spazio fra mito e storia*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut. Römische Abteilung», 111, 2014, p. 316.

26. S. Adam, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, The British School at Athens. Supplementary Volumes, 3, 1966. p. 93; Kaltsas, *Sculpture...*, cit., p. 340.

27. N. Yalouris, *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*, München, 1992, p. 31. Il contributo di Timoteo è attestato epigraficamente: *I.G.*, IV², 102.

28. A. Reiche, *Die copien der 'Leda' von Timotheos*, in «Antike Plastik», 17, 1978, pp. 21-55.

29. Inventario 2013, 5015.3.17.

30. L.M. Connor Bulman, *The Topham Collection of Drawings in Eton College Library and the Industry of Copy Drawings in Early Eighteenth Century Italy*, in H. Wrede, M. Kunze (a cura di), *300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus*, München, 2006, p. 325.

31. J. Dallaway, *Of Statuary and Sculpture among the Ancients*, London, 1816, p. 318.

32. Michaelis, *Ancient Marbles...*, cit., p. 72.

33. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, cit., I, p. 412.

34. J. Scott, *The pleasures of Antiquity*, New Haven, 2003, p. 77.

35. Clarac, *Musée...*, cit., IV, tav. 599, fig. 1311.

36. Cavaceppi, *Raccolta...*, cit., tav. 5.

37. S. Howard, *Restoration and the Antique Model. Reciprocities between Figure and Field*, in J. Burnett Grossman, J. Podany, M. True (a cura di), *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures. Papers Delivered at a Symposium Organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation of the J. Paul Getty Museum and Held at the Museum, 15-17 October 2001*, Los Angeles, 2003, p. 33.

38. S. Dyson, *In Pursuit of Ancient Pasts. A History of Classical Archaeology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New Haven-London, 1996, p. 10.
39. H.F. Taylor, *Storia del Collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Milano, 2014, p. 502.
40. S.A. Meyer, C. Piva, *La Raccolta di antiche statue di Bartolomeo Cavaceppi (1768-1772)*, Firenze, 2011.
41. Dallaway, *Of Statuary...*, cit., p. 319.
42. Michaelis, *Ancient Marbles...*, cit., p. 597.
43. J.B. Seeley, *Stowe: A Description of the Magnificent House and Garden of the Right Honourable Richard Grenville Temple, Earl Temple, Viscount and Baron Cobham*, Buckingham, 1777, p. 34.
44. Scott, *The pleasures...*, cit., p. 259.
45. G. Roberts, J. Morgan-Grenville, *No Ordinary Tourist: The Travels of an Errant Duke*, Bridport, 2006, pp. 204-207.
46. J.V. Beckett, *The Rise and Fall of the Grenvilles: Dukes of Buckingham and Chandos, 1710 to 1921*, Manchester, 1994, p. 120.
47. Ivi, p. 234.
48. S. Fadda, *The Dismembered Collection of Antiquities of Lowther Castle*, in «Journal of the History of Collections», 31, 2, 2019, p. 323.
49. Maple & Co. Ltd., *Lowther Castle, near Penrith, Cumberland. The Major Part of the Earl of Lonsdale's Collection*, London, 1947, p. 56, n. 2277.
50. A. Chateaubriand, in «Habitat», 2, 1951, p. 52.
51. P.M. Bardi, *Musées hors des limites*, in «Habitat», 4, 1951, pp. 50-51.
52. Inventario MASP.00621.
53. Michaelis, *Ancient Marbles...*, cit., p. 490.
54. A. Gallo, *Sopra una Baccante eseguita in marmo dall'egregio sig. V.V. da Palermo*, in «Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia», II, 1833, pp. 38-51.
55. Inventario MASP.00039.
56. R. Pitta, *Caminho para a reconquista*, in «O Cruzeiro», 30 de junho 1951, 37, pp. 85-90.
57. V. Pozzoli, *Lo Studio d'Arte Palma. Storia di un'impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra*, in «Acme», 2, 2016, p. 149.
58. L. Migliaccio, *Pietro Maria Bardi, in Brazil: Art History, Criticism and Chronicle*, in *Modernidade Latina, os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, São Paulo, 2013.
59. P.M. Bardi, *L'antico e noi*, in «Lo Stile», 3, 1941, pp. 57-58.

A Roman statue in the collection of the Bardi Foundation in São Paulo

by Salvatore Fadda

In this article we examine the history of a Roman marble statue, attested at Palazzo Spada in the eighteenth century and currently on display in the very eclectic collection at the Bardi Foundation in Brazil. The paper discusses which possible prototypes can be considered for the statue and its ancient but allogenic head. Consequently the history of the restorations that determined its current appearance is analyzed. Emphasizing its nature as a sculptural palimpsest on which the hands of some of the most influential restorers and dealers of eighteenth-century Rome have worked, we point out why it might have caught the interest of a fine art collector like Pietro Maria Bardi.
