



Varia Historia

ISSN: 0104-8775

variahis@gmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais

Brasil

Moraes Mello, Magno

Vincenzo Bacherelli e o ambiente florentino. A formação de um quadraturista

Varia Historia, vol. 23, núm. 38, julio-diciembre, 2007, pp. 515-542

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384434821016>

- ▶ [Como citar este artigo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Mais artigos](#)
- ▶ [Home da revista no Redalyc](#)

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Vincenzo Bacherelli e o ambiente florentino a formação de um quadraturista*

*Vicenzo Bacherelli and the
Florentine environment
an quadraturist apprenticeship*

MAGNO MORAES MELLO

Doutor em História da Arte/Universidade Nova de Lisboa

Professor do Departamento de História da UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627- Belo Horizonte- MG- Brasil- CEP 31.270-901

magno@fafich.ufmg.br

A pintura baseia-se na perspectiva,
que não é outra coisa senão um
conhecimento perfeito da função do olho.
DA VINCI, Leonardo. *Cuaderno de notas*: Madrid: Busma, 1984, p.20.

RESUMO Este texto apresenta e discute o percurso da pintura de falsa arquitetura em Florença desde a década de 30 de seiscentos até o fim da centúria. Pretende-se evidenciar o universo artístico e teórico do florentino Vincenzo Bacherelli (1672-1745). Este quadraturista tornou-se o responsável pela transformação da pintura de tetos em Portugal durante os primeiros vinte anos do século XVIII, influenciando e criando uma gama de seguidores.

Palavras-chave quadratura, perspectiva, falsa arquitetura, Barroco florentino

* Artigo recebido em 13/01/2007. Aprovado em 18/05/2007.

ABSTRACT This article presents and discusses the route of the pseudo-architecture painting in Florence (Firenze) since the decade of 1630 until the end of that century, characterized by the *quadrature*. It's intending to prove the artistic and theoretical universe of the Florentine Vincenzo Bacherelli (1672-1745). This *quadraturist* became the responsible for the transformation of the roof painting in Portugal during the first twenty years of the XVIII century, influencing and creating a range of followers.

Key words *quadrature*, perspective, pseudo-architecture, Florentine Baroque

Falar da decoração ilusionista de tetos no Portugal do século XVIII significa, antes de tudo reabilitar o esquecido “Barroco Florentino”. A cidade do Arno não foi apenas um foco da arte moderna e o berço do Renascimento, mas um centro permanente de formação de artistas de grande escola, sob a proteção mecenática dos Grão-Duques da Toscana, e ponto de irradiação de novidades estéticas e de excelentes técnicos, não só no interior da Itália, mas também para toda a Europa e inclusive para fora dela.

A pintura decorativa de tetos em Florença está condicionada por uma linguagem que descende de nomes como Giovanni da San Giovanni (1592-1636),¹ Baccio del Bianco (1604-1656),² Jacopo Chiavistelli (1621-1698),³ aos quais se pode acrescentar a figura de Bartolomeo Neri, um artista quase desconhecido, mas não menos importante. Nesta fase considerada basilar da pintura decorativa florentina, a presença de Baccio del Bianco tem um papel muito significativo, pois participa ativamente na formação de Jacopo Chiavistelli como um dos mais importantes decoradores de meados do século XVII e melhor representante do tardo barroco florentino neste gênero de decoração. Este artista desenvolveu um papel de relevo no panorama barroco em Florença, muitas vezes esquecido por privilegiar somente a cidade de tradição renascentista, esquecendo-se de que, apesar de o exterior exibir características do período do Renascimento, grande parte dos interiores florentinos, sejam eles igrejas ou Palácios, tem sempre um cariz Barroco de grande poder expressivo.

1 MANNINI, Maria Pia. Giovanni da San Giovanni (Giovanni Manozzi). In: A.A.V.V. *Il Seicento Fiorentino* – biografie, v.III, p.100-103. Vale a pena consultar também ROLI, Renato. *I disegni italiani del seicento*. Treviso: Libreria Editrice Canova, 1969, p.65-66.

2 ARCANGELI, Alberto. Baccio del Bianco. In: A.A.V.V. *Il Seicento Fiorentino* – biografie, p.76-78; ROLI, Renato. *I disegni italiani del seicento*. Treviso: Libreria Editrice Canova, 1969, p.79-80.

3 Um estudo muito importante sobre Chiavistelli foi realizado por LEONCINI, Giovanni. Una Vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccelente nell'architectura a fresco. *Rivista D'Arte studi documentari per la storia delle arti in Toscana*, Firenze, anno XXXVII, série IV, v.I, p.270-309, 1984; e CHIARINI, Marco. Jacopo Chiavistelli a Palazzo Pitti. *Rivista Antichità Viva*, anno XIII, n.3, p.25-35, 1963.

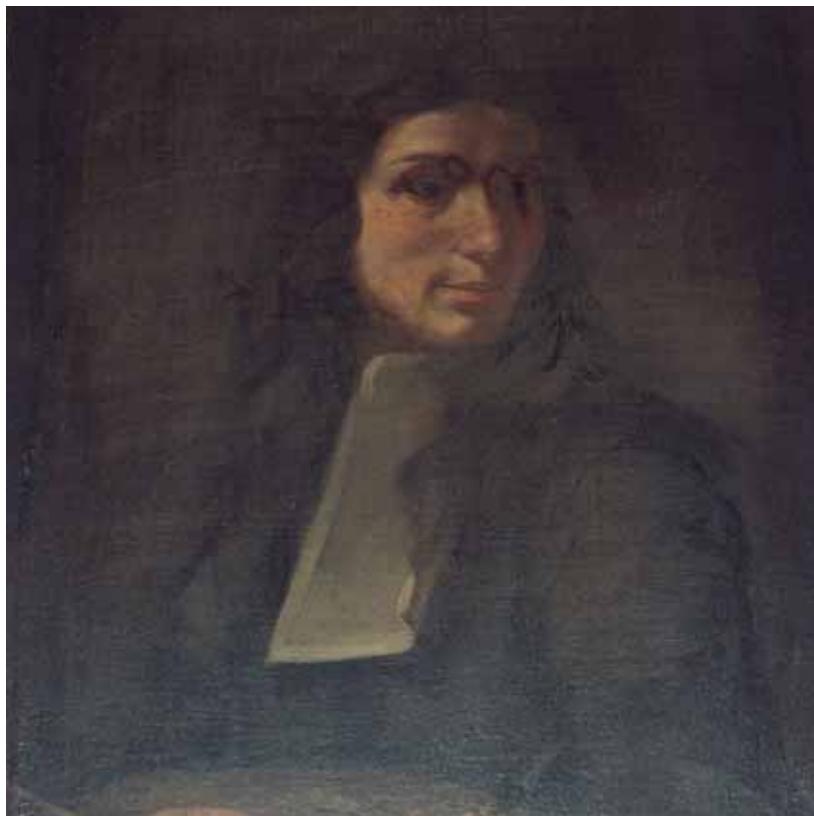


Figura 1

Vicenzo Bacherelli, Auto-retrato, primeiro quartel do século XVIII, óleo sobre tela, 74X58,7 cm, Corredor Casariano, Museu degli Uffizi, Florença.

Jacopo Chiavistelli deve ser reconhecido como fundador da escola florentina de quadratura, que se desenvolveu rapidamente entre os séculos XVII e XVIII; entretanto, e em relação a Chiavistelli, esta situação foi deixada de lado e a pintura decorativa do tempo do Barroco em Florença entrou num processo de esquecimento, não só devido à deterioração de muitas das obras deste artista, mas também devido ao fato de a crítica do século XIX ter começado a atribuir pouca relevância à decoração pictórica barroca naquela cidade. É verdade que nestas últimas décadas o estudo específico no âmbito da decoração desta fase em Florença procurou alterar esta visão. Basta que lembremos as grandes exposições e estudos significativos sobre a pintura florentina deste período realizados a partir do primeiro quartel deste século, como, por exemplo, os estudos de Mina Gregori, Giuliano Briganti, Andreina Griseri e Marco Chiareli, para citar apenas os mais significativos. No seguimento destas novas propostas, faz-se aqui um estudo panorâmico da pintura de tetos em Florença durante todo o século XVII.

É bem verdade também que o universo florentino do século XVII evoluirá de forma diferente do que os outros centros italianos, como Gênova, Roma ou outras cidades da Itália setentrional. A cidade de Florença receberá intervenções em igrejas e palácios anteriores a este estilo, sendo pouco freqüentes as intervenções urbanísticas entre os séculos XVII e XVIII, inseridos no coração da cidade medieval-renascentista. Este aspecto deixa pouco espaço às transformações barrocas na malha urbana da cidade e, deve dizer-se, em toda a Toscana.

É importante não esquecer que centros como Pistória, Siena, Prato e Livorno, que se encontravam numa situação muito especial, dependiam culturalmente de Florença. Restava apenas exprimirem-se internamente ou em anexos em construções antigas ou em reconstruções, como foi o caso da igreja del Carmine, totalmente refeita em 1781 (após sofrer um incêndio dez anos antes), e ainda a igreja de Santa Madalena dei Pazzi, com a capela-mor projetada por Ciro Ferri (1634-1689), ambas soluções que não alteraram o equilíbrio urbanístico da cidade, mantendo as respectivas fases precedentes. Pode dizer-se que a presença barroca em Florença, no que respeita à pintura decorativa e à sua real adaptação ao período renascentista, numa coexistência de significados e de equilíbrio, verificou-se principalmente nas produções de Pietro da Cortona (1596-1669) e de Luca Giordano (1634-1705), que muitas vezes promoveram verdadeiras transformações de cunho moderno. É bem verdade que a pintura decorativa em Florença na terceira e quarta décadas do século XVII era feita desde 1637 por artistas não florentinos ao serviço do Grão-Duque Ferdinando II. Mas também é verdade que antes desse período se destaca Giovanni da San Giovanni, deixando incompleta a decoração do andar térreo do Palácio Pitti, o que irá servir de exemplo para as futuras gerações de quadraturistas durante os meados do século XVII.

Entretanto, para uma correta visão da arte decorativa em Florença durante o século XVII, é importante conhecer como se apresentava a decoração pictórica antes do final da década de trinta e saber quanto desta inovação (Cortona e Colonna/Mitelli) foi captada, principalmente por Chiavistelli, artista ativo até ao final desta centúria.

O ambiente pictórico da Florença da primeira metade do século XVII contava com a presença de artistas como Alessandro Allori e Poccetti, que mantinham uma gramática mais ligeira e delicada, como os *grottesche*, a imitação de festões, de molduras e de grinaldas, associando sempre a cartela figurativa, mas também emblemas com cenas paisagísticas ou historiadas. Curiosamente, a decoração limitava-se aos tetos ou à parte situada logo abaixo dos frisos, para deixar livres as paredes que, como era moda na época, estavam totalmente cobertas por tecido.

Além destes elementos ornamentais, era comum, nesta época, o uso de *grottesche* e a imitação do estuque. Esta pintura que imitava o estuque

tinha também a função de criar relevo, mas não proporcionava ou dava a ilusão de profundidade ou de dilatação do espaço, pois o limite da parede era sempre respeitado. Todo este repertório, que combinava as cartelas decorativas sustentadas por *putti*, edículas em escorço e a pintura de imitação do estuque, consistia em produções anteriores a Giovanni da San Giovanni.



Figura 2
Angelo Michele Colonna e Agostinho Mitelli, Museu degli Argentini, Terceira Sala de Representações, 1642, Florença.

Esta fase tem a presença de inúmeros pintores, dos quais destacamos a presença de Poccetti (Michelangelo Cinganelli), que animava a sua decoração com personagens alegóricas apoiadas sobre suportes arquitetônicos. Estes elementos tinham muitas das vezes a função de ligar-se ao arrombamento central e aos “quadros recolocados”⁴ emoldurados pela disposição de espelhos. No complemento desta gramática decorativa, as lunetas no alto das paredes estavam reservadas para as cenas históricas. Neste sistema, as paredes mantinham a sua realidade de limite espacial. Toda esta fase anterior corresponde a um período arcaico na evolução decorativa florentina, pois era o momento em que entrava em cena a figura de Giovanni da San Giovanni, responsável pela produção de estruturas arquitectónicas não mais em estuque, mas pictoricamente concebidas.

A sua formação tem início desde o “grotesco” até as concepções de arrombamentos perspéticos, servindo de moldura individual para a representação de cenas figurativas. Estes motivos foram influenciados por Baldassare Peruzzi⁵ na sua *Sala delle Prospettive*, numa das salas da Villa Farnesina em 1511, considerada um modelo interpretativo para toda a Itália daquela época. Esta obra de Peruzzi exprime de modo emblemático o caráter da nova experiência que se realizava em Roma naquele início de século.

É importante referir que os desenhos e modelos de relevos antigos serviram a muitos tratadistas da segunda metade de Quinhentos, principalmente à formação de Sebastiano Serlio. Baldassare Peruzzi também dominou e compreendeu a gramática clássica e a riqueza de soluções espaciais e lingüísticas oferecidas pela arquitetura antiga, proporcionando sugestões inéditas, como o projeto para o antigo Palácio de Agostino Chigi, 1509, conhecido atualmente como a Farnesina. O espaço construído e o espaço pictórico criado por Baldassare Peruzzi nas aberturas do tipo *logge* conferem uma intensa movimentação a esta estrutura arquitetônica. De forma semelhante, as ornamentações pictóricas associam a esta nova linguagem dois exemplos fundamentais da pintura decorativa: a *Sala delle Prospettive* do próprio Peruzzi e a *Loggia de Psique* afrescada por Rafael e ajudantes, entre 1517 e 1518, no mesmo edifício. Em relação à *Sala delle Prospettive*, Peruzzi foi rigoroso na colocação de um ponto de vista obrigatório, de modo que as colunas pintadas abrem para uma vista da cidade

4 WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*; GLOTON, M. Ch. *Trompe l'oeil et decor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*. Roma: Edizioni di Storia e Literatura, 1965.

5 Baldassare Peruzzi (1481-1536) foi o arquiteto da Villa Farnesina, entre 1509 e 1511, construída pela família Chigi. É importante mencionar que este arquiteto e pintor de Siena, que freqüentou o atelier de Bramante, foi muito influenciado pela pintura *scaenografia* (assim chamava Vitruvio) da Roma antiga. Note-se como a estrutura de composição (elementos de falsa arquitetura aplicados na parede para dar um sentido de espacialidade) desta cena lembra a perspectiva inventada por Peruzzi, que, apesar de construída segundo a perspectiva moderna, causava o mesmo efeito. Para um estudo mais específico desta sala, ver DAMISH, Hubert. *L'origine della prospettiva*. Nápoles: Guida Editori, 1992, p.253-255. Para a construção espacial na Antigüidade e sua relação com o Renascimento, é fundamental a obra de GIUSEFFI, Décio. *Perspectiva artificialis*. Trento, 1957.

de Roma que podia ser reconhecida nos seus mínimos pormenores do quotidiano da época.

Giovanni da San Giovanni foi um inovador em Florença, pois trabalhou em Roma com Agostino Tassi nos anos vinte do século XVII e ainda com pintores avançados, aprendendo motivos e técnicas novas na preparação e realização de quadraturas. A presença deste pintor no panorama da arte decorativa florentina da primeira metade de Seiscentos foi fundamental para toda a Toscana (principalmente em Florença), pois era um figurista, mas também um pintor de história. É a passagem da simples decoração de grotescos para uma melhor adaptação ao problema do ilusionismo e da quadratura, criando uma nova articulação espacial. O ponto máximo da sua produção foi, sem dúvida, a decoração que realizou nos *appartamenti* de Verão do Palácio Pitti, o primeiro ambiente que dava para a praça, ligando o quarto do Grão-Duque ao da Grã-Duquesa. Os trabalhos nesta sala iniciaram-se em 1635, para serem interrompidos em 1636, ano da morte do pintor. Nesta obra foi seu aluno Baldassarre Franceschini, denominado Volterrano (1611-1690), juntamente com Bartolomeo Neri e Baccio del Bianco, que trabalharam na execução da quadratura de contorno da sala. Assim, estes aspectos correspondem ao programa florentino sem qualquer intervenção externa.

No que se refere à presença de quadraturistas estrangeiros em Florença, pode dizer-se que a primeira intervenção significativa foi realizada pelo bolonhês Angelo Michele Colonna, que, com os trabalhos em Mezzomonte, realizou a primeira quadratura em terras florentinas. Esta sua composição serviu de moldura (ou contorno) ao fresco iniciado por Giovanni da San Giovanni, sendo, depois da sua morte, continuado pelo figurista Francesco Albani.⁶

Esta obra de Colonna foi decisiva para a sua permanência na cidade como futuro decorador das outras salas do Palácio Pitti e a chave de um novo ciclo decorativo que naquele momento se iniciava. Entretanto, não se pode esquecer que, segundo documentação já estudada em Itália,⁷ a obra de Giovanni da San Giovanni em Mezzomonte foi muito bem reconhecida, porém, o talento de Colonna na execução da quadratura foi considerado superior em relação a de Mannozzi, o quadraturista de Giovanni da San Giovanni. A morte súbita de Giovanni da San Giovanni não nos permite compreender se este pintor fora chamado para decorar somente esta sala ou se a encomenda se referia a todas as quatro (refere-se a uma das salas

⁶ LEONCINI, Giovanni. Una vita di Jacopo Chiavistelli Pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco, p.272-274. Segundo a documentação estudada por este autor, a obra de Giovanni da San Giovanni em Mezzomonte foi reconhecida, mas o talento de Colonna em relação à execução da quadratura foi considerado superior, em comparação com as intervenções de Mannozzi (quadraturista de Giovanni da San Giovanni no momento em que ambos trabalharam na mesma Villa).

⁷ LEONCINI, Giovanni. Una vita di Jacopo Chiavistelli Pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco, p.271.

do atual Museu degli Argenti); não se pode esquecer que naquela época este florentino gozava de grande prestígio e que, naturalmente, haveria uma certa competição entre este e o bolonhês Colonna, desde os trabalhos de Mezzomonte. Contudo, um ano após a morte do florentino, Colonna já estava ativo no Palácio Pitti; inicialmente, só a quadratura da sala próxima da de Giovanni da San Giovanni. Só posteriormente é que foram confiadas ao mesmo pintor as decorações do tipo arrombamento perspéctico, associando inclusive as paredes laterais das outras salas. Após a morte de Giovanni da San Giovanni em 1636, outros pintores colaboraram na decoração figurativa da primeira sala, sendo terminada em definitivo em 1642, pelas mãos dos toscanos Montelatici, Vannini e Francesco Furini.



Figura 3

Vicenzo Bacherelli, visão angular, teto da portaria de São Vicente, 1710, Lisboa.

Curiosamente, neste momento vários trabalhos prosseguiam neste Palácio. A primeira sala era continuada pelos discípulos de Giovanni da San Giovanni; em 1637, Colonna dá início ao seu programa de falsas arquiteturas, colocando-se rapidamente ao seu lado o colega Mitelli (colaborador somente numa sala); e no andar nobre, coetâneo a estas intervenções, Pietro da Cortona iniciava a sua faustosa decoração, ainda sem precedentes em

Florença. Sobre a presença desses dois bolonheses em Florença, desde 1637 a 1642 no Palácio Pitti, e até 1657 trabalhando para diversos príncipes, é fundamental lembrar que a presença de Colonna foi muito mais intensa individualmente do que associada a Agostino Mitelli. Este fato pode ser explicado pela possibilidade de Colonna trazer algo novo, como a composição de elementos precisos de uma perspectiva arquitetônica com profundidade espacial e sentido de atmosfera, não necessitando tanto de figuristas, como era a especialidade de Mitelli. Recorde-se aqui que os trabalhos de Giovanni da San Giovanni foram também inovadores, pois rompeu-se com a simples decoração de estuque, evoluindo para composições pictóricas de falsas arquiteturas, demonstrando ainda uma real capacidade de criar arrombamentos e abrir paredes, além de ser um exímio figurista.

Assim, a novidade emiliana concentrava-se, naturalmente, no ilusionismo arquitetônico, especialidade de Angelo Michele Colonna. Era essa maestria em compor espaços com múltiplos pontos de vista, o escorço acentuado e bem produzido com audaciosas arquiteturas fingidas, associado a uma composição de cor e luz, que interessava os florentinos, sendo, provavelmente, estes fatores que conquistaram o Grão-Duque Ferdinando II, o suficiente para requisitar os serviços destes bolonheses para a decoração do seu Palácio após o desaparecimento do florentino.

Na seqüência, a atividade de Jacopo Chiavistelli (1621-1698), é o ponto que se segue como a personagem de maior significado na pintura decorativa florentina após Giovanni da San Giovanni. A sua evolução como pintor descende da escola de Bartolomeo Neri e Baccio del Bianco,⁸ que segundo Baldinucci tinha uma escola pública de Perspectiva e Arquitetura civil e militar, a qual Chiavistelli e outros artistas freqüentavam. No que respeita a Bartolomeo Neri, tornou-se um pintor praticamente desconhecido; mas, apesar das suas obras terem desaparecido, deve ter sido muito ativo em Florença, mais associado à tradição de Giovanni da San Giovanni do que à de Colonna. Na formação de Chiavistelli estão incluídos os artifícios do ilusionismo, os formulários mais freqüentes do ornato, e ainda os fundamentos básicos e as principais regras necessárias à invenção cenográfica e às preparações da quadratura. O seu desenvolvimento como pintor-decorador está associado a uma profícua reflexão sobre a pintura de Colonna.

Considera-se o ponto máximo da produção de Chiavistelli os meados do século XVII, momento em que adquire a sua plena maturidade. Em 1660 decorou com ornatos a galeria do Palácio Niccolini, que também receberia o fresco de Angelo Michele Colonna e de Vincenzo Meucci com o tema *Glória da Casa de Niccolini*. A cenografia teatral teve um papel preponderante na vida deste florentino, empenhando-se durante mais de uma década sob a

⁸ CHIARINI, Marco. La pittura del settecento in Toscana. In: *Rivista la pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di Giuliano Briganti. Milano: Electra, 1989, p.307.

direção de Ferdinando Tacca (1619-1686),⁹ personagem de grande prestígio naquela época. Com este mestre, Chiavistelli trabalhou intensamente na decoração de aparatos que se faziam por ocasião de festas, exéquias para a família Medici ou cerimônias fúnebres para príncipes de outros estados.

A presença deste pintor-decorador tornou-se fundamental para a teatralidade e para o desenvolvimento da máquina barroca, num misto de tradição florentina da parte de Tacca e novos pressupostos vigentes da época, que amadureceram nesta fase do tardo-barroco florentino. A sua evolução como homem prático na perspectiva concentra-se em dois pólos basilares e já referidos: a cenografia e a quadratura. Infelizmente, a sua obra cenográfica foi perdida quase na sua totalidade, restando apenas a obra quadraturista. Entre 1660 e 1661 trabalha no Palácio Pitti,¹⁰ organizando uma verdadeira oficina durante o período de trabalho, conduzindo a decoração de oito salas desde as paredes laterais até a cobertura abobadada, inteiramente preenchidas de falsa arquitetura.

Em grande parte dos trabalhos realizados por Chiavistelli é visível uma solução sólida, mas que muitas vezes evita articulações demasiado complexas, apesar de não demonstrar a projeção de grandes distâncias. As suas composições apresentam sempre a grinalda, flores diversas, o *cartiglio*, a *chiocciola* (concha) e *putti*, que povoam os espaços arquitetônicos; usa conscientemente a luz e o cromatismo, os efeitos de relevo e a tridimensionalidade, particularmente nos tímpanos e nas volutas. O prestígio de Chiavistelli era bem visível, pois foi a primeira vez que um florentino recebeu uma empreitada desta envergadura. Foi o responsável pela total decoração destas salas do Palácio Pitti, optando por um formulário de falsas arquiteturas, onde é notório que aprendera bem a lição dos bolonheses, mas não deixou de seguir a tradição florentina já descrita com Giovanni da San Giovanni.

Nesta obra em que acima se fez referência a Chiavistelli, note-se como ele cria uma quadratura que permite a verticalidade da sala, mas não rompe o espaço interno da mesma. A construção do espaço virtual vai das paredes até ao cimo do suporte onde a moldura abre espaço para uma cena figurativa. O contorno do espaço aéreo é composto por uma balaustrada, sendo sustentada por um conjunto de míslas que, por sua vez, se apóiam em elementos decorativos e fazem a ligação a outra balaustrada interrompida por medalhões, tudo sustentado por grossas colunas lisas e capitéis jônicos. A parede é rasgada numa sensível lembrança da *Sala delle Prospettive*, perspectiva de Peruzzi em Roma, onde, tal como aqui,

9 BROOK, Anthea. Ferdinando Tacca. *Il Seicento Fiorentino – biografie*, v.III, p.169-170. Esta mesma autora escreveu a sua tese de doutoramento sobre Ferdinando Tacca and his circle, Londres, s/d.

10 CHIARINI, Marco Chiariini. Jacopo Chiavistelli a Palazzo Pitti, p.28. Indica que através do manuscrito de Gabburri, actualmente na Biblioteca Nacional de Florença, sabe-se que este florentino executou *molte opere a fresco nel Palazzo Pitti*.

o espaço é multiplicado para fora do recinto interno da sala. As soluções são bem características da obra de Chiavistelli, isto é, a representação do estuque pictórico e a multiplicação do espaço interior com andares de falsa arquitetura. A solução dos ângulos passa a ser uma característica deste artista, que será mais tarde seguida pelos seus discípulos (como nas obras de Rinaldo Botti). Os vasos de flores, os *putti* e os medalhões ou cartelas são elementos muito freqüentes na pintura decorativa florentina, que será interpretada por Chiavistelli durante toda a centúria. Os medalhões são acompanhados por *putti*, que por sua vez sustentam as mísulas que fazem a união entre o espaço das colunas e a sanca que contorna o espaço do rasgamento aéreo.

Outra situação que vale a pena observar são as referências aos elementos vindos de formulários do *grottesche*, situados como uma espécie de friso entre a abertura central e a primeira balaustrada acima das grossas colunas. Todos estes elementos ou formulários aqui apresentados foram constantemente repetidos na maioria das obras que realizou no Palácio Pitti. A solução de criar um contorno com mísulas e balaustradas num primeiro nível e repetir estes elementos antes do arrombamento espacial são marcas da sua intervenção que podem ser vistas no teto da igreja de Santa Maria Madalena dei Pazzi, porém com uma maior dinâmica espacial e perspéctica, denunciando a sua grande capacidade técnica e inventiva na multiplicação dos espaços, mas sempre numa dimensão próxima do espectador e sem as vertigens perspécticas que se poderiam produzir.

A sua quadratura não cria um alargamento/distanciamento excessivo entre um grupo e outro de personagens, pelo contrário, tudo fica mais próximo e num mesmo sentido de equilíbrio ilusório, sem perder a devida profundidade que é natural na pintura de perspectiva arquitetônica.

A obra do Palácio Pitti coloca Chiavistelli como a grande figura do quadraturismo florentino, sendo chamado para decorar igrejas e Palácios, trabalhando novamente para os Medici entre 1670 e 1671; infelizmente, perdeu-se grande parte destas intervenções no Palácio Pitti. Numa fase anterior a esta grande produção, e provavelmente contribuindo para a sua própria evolução como artista, Chiavistelli trabalhou na decoração de alguns tetos no corredor do Museu degli Uffizi, numa alegórica figuração com temas associados à representação do estado florentino, especificamente situado no terceiro corredor deste museu. Este trabalho foi realizado em parceria com outro pintor florentino, Agnolo Gori e executado entre 1656 e 1658.

A parceria com este florentino, ao que parece, ocupou cerca de quatro tetos deste mesmo corredor, dos quais Agnolo Gori participou na primeira fase, executando a maior parte das arcadas; sendo, numa segunda campanha, entre 1675 e 1680, totalmente complementada por Jacopo Chiavistelli. O tema de todo este conjunto de tetos pintados abrangia um programa

iconográfico com representações históricas e alegóricas, para evidenciar as glórias e o prestígio do Grão-Duque e da nação florentina.

Note-se que no teto que representa a *Senhoria com estrangeiros* não há preocupação em arrombar o suporte, mas sim em exibir a cena central como um quadro recolocado. As figuras em torno da falsa sanca estão dispostas em sentido quase frontal, o mesmo acontecendo com os quatro medalhões nos eixos longitudinal e transversal do teto. Há pouca profundidade, a não ser dentro do espaço do quadro recolocado no centro do teto; encontramos neste espaço uma abertura a uma cena completamente distinta do resto da decoração, com uma espacialidade própria, onde é visível outro desenvolvimento de personagens e que se projeta em visão oblíqua, contrária às outras figurações. No contorno deste painel central é possível observar algum relevo e alguma forma arquitetônica, como mísulas e grossas volutas que fazem a ligação entre a membrana arquitetônica e o pano central.

Já no outro teto, é visível uma grande balaustrada que circunda toda a representação figurativa. Esta balaustrada, que opta por soluções de mísulas e projeções de entablamentos, multiplica o sentido de distância e sustenta, através de pesadas arcadas, um plano arquitetônico que enquadra uma cena figurativa aberta em forma de óculo. O tema diz respeito a obras realizadas nesta época ou já realizadas durante o governo dos Medici. Nos eixos longitudinais e transversais aparecem figuras que sustentam plantas de edifícios construídos ou por construir, sendo ainda possível ver os próprios projetos construídos em maquetas e que aparecem ao lado de cada planta. No centro da majestosa membrana arquitetônica, figuras em vôo livre sustentam medalhões com os nomes dos principais príncipes, onde se pode ler o nome de *Lorenzo il Magnífico*. Estas pinturas executadas por Jacopo Chiavistelli atestam a grande capacidade deste artista em unir a tradição deixada por Giovanni da San Giovanni e mais tarde repensadas a partir das influências deixadas por Colonna em Florença até 1642. Surgem já experimentadas e amadurecidas quando realizou a decoração em falsa arquitetura do teto plano da igreja de Santa Maria Madalena dei Pazzi em 1670. A evolução ocorrida nas obras apresentadas por Chiavistelli é apreciada desde a gramática dos *grottesche*, evoluindo para formas mais ousadas na construção espacial, num longo e contínuo trabalho que se tornava mais moderno.

O mesmo não aconteceu com Agnolo Gori, que, em certa medida, permaneceu mais próximo da tradição dos simples efeitos decorativos do *grottesche* e formas de imitação do relevo. Pode dizer-se que um dos trabalhos mais significativos realizados por Chiavistelli, e que se relaciona com o aprimoramento da pintura de quadratura em Florença, é a decoração da nave da igreja de Santa Maria Madalena dei Pazzi, executada entre 1669 e 1670, onde Cosimo Ulivelli¹¹ intervém na produção dos medalhões e nas figuras alegóricas.¹² Este colaborador e seguidor de Chiavistelli intervém também na capela de Santa Mônica com os mesmos pormenores de falsa arquitetura que deve ter visto e aprendido quando colaborava na decoração da igreja de Santa Madalena dei Pazzi.

Aqui, teve a oportunidade de conhecer os modelos formais mais significativos da época e de os repetir mais tarde, quando o convento de Santa Mônica foi remodelado. Insistindo ainda na decoração da nave da igreja de Santa Madalena dei Pazzi, percebe-se que neste teto as soluções dos ângulos e a projeção de elementos arquitetônicos, com sentido de verticalidade, usados em toda a fase final do século XVII, seriam rapidamente transportados para a próxima centúria. O mais fascinante neste trabalho é que a sua decoração pictórica se instala num edifício com uma aula concebida inteiramente na adequação a um espaço do período do Renascimento.

A visão celeste da glorificação da santa carmelita, mostrada através do amplo arrombamento, não só é despojada do sentido de infinito e da presença vívida da luz e do cromatismo, como, também, nenhuma das outras figuras adquire uma relevância específica, seja na sua estrutura formalista ou na eficácia da expressão fisionômica ou corporal.

Seguindo a tradição já predominante entre os artistas florentinos menores, o estilo de Chiavistelli mostra-se, no campo da construção das figuras, muito próximo das soluções de Pietro da Cortona ou de Baldassare Franceschini e não difere muito da mesma influência que iria sofrer o seu colaborador, Cosimo Ulivelli. É notória a evolução da forma "chiavistelliana" e o estilo dos seus discípulos nas preparações de quadratura de inúmeros edifícios florentinos, como, por exemplo, o Palácio Corsini di Parioni, onde realizou perspectivas arquitetônicas para o fresco de Gabbiani com o tema *Apoteose da Casa Corsini*.¹³

Além das obras iniciadas por Chiavistelli e terminadas por outros pintores, deve citar-se uma das últimas obras do artista, executada entre 1694

11 Cosimo Ulivelli decorou a fresco a abóbada da igreja de Santa Mônica com o tema "São Martinho recebido no Paraíso" em c.1700. Inicialmente este edifício fora construído no século XV junto ao anexo do convento das monjas agostinianas, tendo sido renovado nos séculos XVII e XVIII, com a transformação total do teto.

12 CHIARINI, Marco. Jacopo Chiavistelli a Palazzo Pitti, p.25-35. Este autor considera a execução pictórica deste teto com sendo a melhor obra do artista em temas religiosos. Sobre a data da sua execução, MOSCO, Marilena. *Itinerario di Firenze barocca*. Firenze: Centro Di, 1974, p.58, diz que foi realizada em 1677.

13 MOSCO, Marilena. *Itinerário de Firenze barocca*, p.91.

e 1695: ornatos que respeitam e fazem moldura a um fresco de Gabbiani, com quem Chiavistelli trabalhou intensamente como quadraturista.

Com Jacopo Chiavistelli, a pintura de falsa arquitetura faz uma decisiva transição para o século XVIII, de um formulário que associa o quadraturismo florentino da primeira metade de Seiscentos e a necessária contribuição de Colonna.

Neste novo programa desenvolvido durante grande parte do século XVIII (mas que aqui não será privilegiado, pois estamos mais interessados na evolução da decoração perspéctica florentina usada no século XVII), surgem nomes como Rinaldo Botti, Giuseppe Tonelli, Lorenzo del Moro e Pietro Andlerlini (1687-1755), para citar os mais expressivos. A quadratura setecentista em todo o seu percurso contou com a participação de outros artistas e de um formulário aberto a influências fora de Florença, consonante ao natural desenvolvimento que a pintura decorativa sofreu durante aquela fase.

Antes de comentar a presença de Rinaldo Botti, é apresentado um trabalho de outro quadraturista florentino, que seguirá os mesmos formulários acima descritos, porém de forma não tão brilhante quanto Rinaldo Botti.

Trata-se de Giuseppe Tonelli,¹⁴ autor da perspectiva arquitetônica do teto da nave e dos ornatos em estuque da igreja de Candeli (será aqui analisado somente este trabalho de Tonelli), que é hoje uma capela no interior do comando dos *Carabinieri* em Florença. Esta igreja foi construída em 1703 pelo arquiteto Giovanni Battista Foggini.¹⁵ A sua nave única faz com que o espectador se integre muito mais no tema da glorificação da Virgem devido ao arrombamento atmosférico com os seus efeitos de luminosidade acentuada, apesar de o centro figurativo estar disposto num alinhamento oblíquo, quase frontal. A balaustrada circundante e a projeção vertical devida a pares de colunas que sustentam arcos plenos, e que elevam a larga sanca pintada que emoldura a abertura ao espaço divino sustentada por pares de mísulas, são modelos já identificados e uma tipologia muito freqüente neste ambiente florentino. É importante referir que o espaço virtual não tem a função de impor uma verticalidade demasiado acentuada, mas sim a de compor com falsas arquiteturas um ambiente que se liga muito bem ao espaço construído.

É certamente uma quadratura mais simples, se comparada com as de Chiavistelli e Rinaldo Botti, onde há uma maior preocupação pela simplicidade formal e uma dedicação ao espaço central e ao tema da figura da Virgem coroada pela Santíssima Trindade, num típico classicismo na composição da cena e na expressão fisionômica e corporal das personagens.

14 Giuseppe Tonelli deve ser considerado outro seguidor dos formulários “chiavistellianos” em Florença até às primeiras décadas do século XVIII, como bem demonstra a escolha destes elementos de falsa arquitetura no teto da igreja de Santa Margherita de’ Cerchi, nos anos iniciais de Setecentos.

15 MOSCO, Marilena. *Itinerário di Firenze barocca*, p.54.

Na decoração do teto da igreja de Santa Elisabetta delle Convertite estamos perante um trabalho de Rinaldo Botti, considerado um dos melhores discípulos de Chiavistelli. Pode afirmar-se que neste momento é instituído em Florença um gosto por formas específicas de arquitetura pintada, fruto do trabalho de Giovanni da San Giovanni, continuado por Chiavistelli, o melhor quadraturista florentino da segunda metade do século XVII, e por fim adaptadas e difundidas por todo o século XVIII por Rinaldo Botti, Pietro Anderlini, Giuseppe Tonelli e tantos outros. Aqui, é clara esta distinção quando Alessandro Gherardini preenche o centro com figurações que seriam envolvidas pela pintura de falsa arquitetura de Rinaldo Botti. Repare-se que acima da sanca se projetam mísulas que, por sua vez, sustentam toda a membrana arquitetônica, abrindo-se para o tema central da Glória Divina. Não se apresentam grandes variações de andares de falsa arquitetura, mas sim uma rica galeria com balaustrada que circula por todo o espaço da pintura; os ângulos quebrados, sustentados por mísulas que nascem da cimalha real do edifício, conferem uma dimensão mais intimista ao espaço que se relaciona com o espectador e onde estão localizados os *putti* e os vasos de flores nos dois eixos colaterais.

Outro aspecto decorativo freqüente nestes tetos aqui em análise está presente nos formulários utilizados para a moldura da cena central, isolando as figurações do resto da quadratura. O recorte aplicado no teto da igreja de Santa Madalena dei Pazzi e a solução empregue nos ângulos de algumas obras de Chiavistelli no Palácio Pitti repetem-se neste teto da igreja de Santa Elisabete das Convertidas. Um aspecto fundamental que vale a pena referir neste estudo consiste na separação bem caracterizada entre pintor de quadratura e pintor de figura.

Outro exemplo do trabalho de Rinaldo Botti, contemporâneo de Gherardini e seu quadraturista, o que se relaciona claramente com os motivos em estudo apesar de se referir a uma pintura de 1729, é o teto da igreja de Santa Lúcia alla Castellina. Neste trabalho de Botti, encontra-se o mesmo plano médio da quadratura com a mesma galeria que se viu na igreja de Santa Elisabete das Convertidas.

Repare-se o mesmo sistema de apoio da quadratura para o quadro central representam o modelo que vigorava em Florença desde as últimas décadas do século XVII e que perduraria por grande parte do século XVIII.

O exemplo mais significativo da intervenção de Rinaldo Botti, e que o projeta como um grande quadraturista, pode ser contemplado na decoração do interior do Oratório de São Francisco dei Vanchetoni, construído em 1602 por Matteo Nigetti¹⁶ para a irmandade da Doutrina Cristã, fundada pelo beato Hipólito Galantini. Neste oratório, o artista compõe nas paredes

16 MOSCO, Marilena. *Itinerário di Firenze Barocca*, p.35.

laterais a simulação de uma estrutura arquitetônica falsamente construída, que associa um núcleo figurativo de grande impacto visual. Esta composição quadraturista é composta por uma potente balaustrada intercalada com uma espécie de pequenos balcões, em que se apresentam Apóstolos e Profetas associados a *putti*, ricamente ornamentados com vasos de flores e medalhões com emblemas.

Toda a extensão da parede lateral do templo está subdividida em dois momentos, ou seja, um espaço mais amplo com a referida balaustrada num longo balcão, e outro, mais pequeno, que está condicionado apenas por uma estreita simulação de míslas com vasos de flores e dois *putti*. No intervalo entre a longa balaustrada encontra-se um grande painel figurativo como pano de fundo, que ao mesmo tempo permite o intervalo entre a longa balaustrada com personagens e o pequeno balcão com *putti*, servindo ainda de efeito decorativo, pois enquadra um painel figurativo com temas religiosos. Curiosamente, estes quadros funcionam como grandes painéis ou telas, que na verdade se integram perfeitamente na intenção virtual de toda a composição. Tudo transmite a idéia de palco como um cenário, onde apóstolos e profetas assistem a toda a figuração desenvolvida nas pinturas do teto plano da igreja. No eixo longitudinal, observa-se no centro a *Glória dos Medici*, executada por Pietro Liberi em 1641, com um belo anjo alado a tocar a trombeta da Fama, voando em grande destaque, e que retoma o modelo dos bolonheses Colonna e Mitelli no Palácio Pitti, anterior em cerca de 4 ou 5 anos.

A Assunção de Maria, a Coroação da Virgem e a Glória de São Francisco de Assis, o Beato Hipólito Galantini ainda criança a pregar sobre uma árvore e a *Morte do Beato Hipólito* são temas assinados por Giovanni da San Giovanni. Na complementação deste teto estão presentes ainda as obras de Volterrano, que representam *São João Evangelista*, *São João Baptista* e *São Filipe de Neri* com os anjos, e, finalmente, Cecco Bravo, na representação de *Santo António* e *São Carlos Borromeo*. É um dos mais representativos conjuntos do gosto médio da Florença do meio do século pelo seu caráter inteiramente florentino, e dos mais influentes na formação das jovens gerações de pintores da cidade.

Na continuidade do estudo sobre a pintura de perspectiva arquitetônica em Florença, e após esta breve apresentação da sua repercussão no século XVII, é conveniente voltar atrás para melhor definir e reforçar a presença de Jacopo Chiavistelli e a sua influência na pintura de quadratura daquela cidade. Sobre este artista, Marco Chiarini observa que, na representação da alegoria do Sono, numa das salas que decorou no Palácio Pitti, onde aparece Morfeu a soprar o rosto da jovem, não se encontra, como pode-

ria parecer ou como poderia ser mais apropriado em função da grande preponderância da obra de Pietro da Cortona, uma dependência direta deste artista, mas sim de Giovanni da San Giovanni; nota-se uma elegância formal que Chiavistelli poderia admirar ali mesmo no Palácio Pitti em obras realizadas por aquele florentino: “la cui eleganza formale sembra qui rispecchiata nelle forme aggraziate e nel ritmico dipanarsi [desenvolvido] della composizione”.¹⁷

Como foi já analisada a decoração de tetos em Florença até às primeiras décadas do século XVII, poderia ser definida como um momento em que eram predominantes alguns aspectos provincianos. Essa atitude só seria transformada com a presença das intervenções de Chiavistelli. No que respeita à pintura florentina, Rudolf Wittkower encontra quatro grandes fases. Uma com Pietro da Cortona e a decoração do Palácio Pitti entre 1640 e 1647 (já iniciada em 1637); a que se seguem a produção de Luca Giordano (1682 e 1683) na decoração da cúpula da capela Corsini (igreja del Carmine) e os frescos que realizou na biblioteca do Palácio Medici – Riccardi em 1682; a presença de Sebastiano Ricci em Florença em 1706 e a influência de Maratti e do classicismo bolonhês, especialmente na de seu mestre Carlo Cignani.

Contudo, deve também privilegiar-se a decoração de tetos florentinos, que, em certa medida, não se preocupava com a pintura de falsa arquitetura, respeitando o limite imposto pela parede. Não se pode esquecer que, apesar de Cortona não ser um quadraturista, a grande novidade na decoração dos tetos irá ocorrer com este artista, sendo que a sua obra mais significativa neste gênero, e que influenciará toda uma gama de figuristas florentinos e romanos, é a decoração do primeiro andar do Palácio Pitti (galeria Palatina).¹⁸ Era a primeira vez que se usava a linguagem barroca na decoração de tetos, dando continuidade às intervenções de Lanfranco (1582-1647), que por sua vez encontrou em Correggio (1489-1534) o seu modelo de inspiração.

Inicialmente, a intervenção de Cortona deveria acontecer na sala decorada anteriormente por Giovanni da San Giovanni e interrompida pela morte do artista. Era a complementação da sala no andar térreo do Palácio Pitti, que na altura compreendia o salão e um *appartamento* de três salas, que se fundia com a sala de audiências de Verão do Grão-Duque; contudo, “è quindi piuttosto probabile che il Grão-Duque sperasse di assicurarsi l’opera del Cortona per affrescare l’intera série.” E sobre a sua decoração na Sala da Estufa, “in questo spazio circoscritto il Cortona apportò lo stile del grande

17 CHIARINI, Marco. Jacopo Chiavistelli. *Rivista Antichità Viva*, anno XIII, p.30-31, 1974.

18 Sala de Apolo: na parte central, o príncipe Ferdinando II acompanhado pela Fama; o globo à direita do príncipe é sustentado por Hércules; decoração projetada por Cortona, foi realizada pelo discípulo Ciro Ferri (1634-1689).

barocco romano a Firenze, sfidandone oltremodo la comunità artística e le sue tradizioni".¹⁹

Ainda segundo Wittkower, e no evoluir de toda esta situação podem encontrar-se duas tendências na pintura florentina nesta fase, ou seja, uma clássica, que segue os formulários de Carlo Maratti, dependentes da influência bolonhesa, e outra considerada mais moderna, que aceita as formas de Pietro da Cortona e de Luca Giordano.²⁰

O pintor florentino mais estimado pelo Grão-Duque da Toscana, Cosimo III (1670-1723), foi Antonio Domenico Gabbiani (1652-1726). Frequentou a Academia de Desenho Medicea,²¹ no Palácio da Praça Madama em Roma, além de ser muito influenciado por Carlo Maratti; está relacionado com a nova postura decorativa instituída nesta época e ligada ao Grão-Duque, que a partir da segunda metade do século XVII importa a linguagem do barroco romano que se tinha afirmado na sombra da Igreja pós-tridentina.²²

A figura deste Grão-Duque foi decisiva para Florença nesta segunda metade do século XVII, transformando plasticamente o panorama pictórico florentino. Como foi acima referido, deve estar sempre presente a idéia de que o classicismo romano foi a base da cultura de corte em Florença, radicalmente condicionada pelas diretrizes de Cosimo III. Esta situação era bem clara quando se fala de famílias em ascensão, como os Corsini e os Riccardi, que mesmo optando por Luca Giordano na decoração da capela dedicada à família Corsini ou na decoração da galeria do Palácio Medici-Riccardi, procuraram também os gostos considerados mais classicistas e tradicionais, como o estilo de Antonio Domenico Gabbiani. Um outro aspecto que aqui merece referência é o fato de que, quando se tratava de pintura de teto, as figurações de Gabbiani eram freqüentemente enquadradas pela perspectiva arquitetônica de Jacopo Chiavistelli, como é o caso da decoração de um teto do Palácio Corsini, onde os dois artistas trabalharam juntos em 1695, representando o tema da Apoteose da Casa Corsini, aplicado no centro do suporte.

Simultaneamente a esta evolução da quadratura em terras florentinas, e para valorizar e reforçar o seu caráter lingüístico na disposição formal dos seus modelos de falsa arquitetura, convém lembrar a produção seiscentista e setecentista anônima, que, atualmente, se encontra no Gabinete de Desenhos do Museu degli Uffizi. Aqui, encontram-se alguns desenhos

19 CAMPBELL, Malcolm. Cortona tra Firenze e Roma. In: *Pietro da Cortona*. Firenze: Electra, 1998, p.99.

20 WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, p.469-471. Observações feitas por este autor a partir de uma análise da pintura florentina durante a época referida.

21 Cf. MONACI, Lucia. *Disegni di Giovanni Battista Foggini* (1652/1725). Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978, p.10. Neste estudo a autora assinala o fato de que Foggini, Gabbiani e Alessandro Bambacci foram escolhidos para freqüentar tal academia e enviados a Roma. A idealização desta escola consistia em formar jovens pintores que, quando regressassem à pátria, transformariam o ambiente florentino segundo as novas tendências. Estes nomes foram sugeridos por Ciro Ferri, pintor romano, aluno de Pietro da Cortona, e que mantinha um longo contato com a corte medicea.

22 Cf. CHIARINI, Marco Chiarini. *La pittura del settecento in Toscana*, p.275-276.

de tetos com o experimento da quadratura ou simplesmente no exercício dos arrombamentos que tanto o iria caracterizar no século seguinte. São desenhos que mostram o exercício da decoração de falsa arquitetura, seja nos elementos retirados da arquitetura real, seja simplesmente na realização de formas menos estruturais e apenas decorativas.

Nestes desenhos é possível comparar os modelos que já foram aqui apresentados e que seguem esta mesma linguagem formal: essencialmente míslas a sustentar grossas molduras que separam a quadratura do pano figurativo central. Pode ainda ver-se as sacadas, varandas ou pequenos muros parapeitos decorados com cartelas figurativas, *putti* e vasos floridos. Enfim, modelos anônimos mas que radiam no figurino decorativo de Florença desde os meados do século XVII, passando pelo tardo-barroco de Chiavistelli.

Serão estes mesmos elementos formais que se irão constituir num sistema ou numa linguagem que será continuada por todo o século XVIII, formando o modelo que Bacherelli encontrará em Florença quando decide retornar à pátria após ter vivido vinte e um anos em Portugal. Como exemplo deste seguimento estético-formal, a decoração da nave e do transepto da igreja do Carmine, executada pelo quadraturista Domenico Stagi e pelo figurista Giuseppe Romei, é um exemplo da continuidade destes formulários até às últimas décadas do século XVIII, por nós estudada noutro lugar.²³

Retornando ao século XVII para concluir o ciclo de decoração arquitetónica, sobressai a figura de Alessandro Gherardini²⁴ (1655-1726), artista com uma personalidade mais lúcida e com um cromatismo de grande poder expressivo. Contemporâneo e contrário a estas tendências academicistas, Gherardini surge no panorama florentino reunindo as experiências apreendidas com Luca Giordano e Sebastiano Ricci (1659-1734), distanciando-se da tradição cortonense imposta pela corte florentina. Segundo o seu mais importante biógrafo, Alessandro Gherardini era irrequieto e muito intempes-tivo. Estudou na escola de Alessandro Rosi, tornando-se o espírito mais rebelde da pintura florentina da época. Entretanto, mesmo optando pelo cromatismo de Luca Giordano, que teve oportunidade de seguir durante 1682, quando ainda decorava o salão do Palácio Medici-Riccardi, Gherardini não se distanciaria dos conceitos renascentistas que lhe eram presentes através do contacto com obras de Andrea del Sarto, cujo formalismo muito

23 MELLO, Magno Moraes. *Lo Sviluppo Del Decoro Spaziale nei Soffitti Fra I Secoli XVI e XVIII In Italia*. 1989-1990. Tese apresentada a Università Internazionale D'Arte, Florença, Itália.

24 Para um estudo mais aprofundado da atividade deste pintor, consultar EWALD, G. Il pittore fiorentino Alessandro Gherardini. *Rivista Acropoli*, Anno III, Fasc.II, 1963, que define este pintor como "l'ultimo importante pittore fiorentino puro". A sua biografia foi escrita por BAQLDINUCCI, Francesco Saverio. *Vita di Alessandro Gherardini...*; GREGORI, Mina. *70 pittore e sculture del'600 e 700 fiorentino*. Firenze, 1965, e ainda, WITTKOWER, R. *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, p.470-471.

o influenciaria.²⁵ Nestes anos Gherardini entra numa fase de grande maturidade estilística, abandonando a antiga expressão enfática e afetada que caracterizava as suas primeiras obras, e optando por uma maior delicadeza, fruto de uma mudança tanto formalista quanto cromática e luminosa.

A sua produção foi fundamental para a segunda metade do século XVII, exercendo grande influência até à terceira década de Setecentos, principalmente nos trabalhos que realizou nas diversas salas do Palácio Corsini e nas decorações em Livorno e em Pontremoli,²⁶ além de outras inúmeras pinturas em Florença, seja em tetos, paredes ou em painéis. No momento do contacto decisivo com Luca Giordano²⁷, e quando o seu estilo entra numa fase decisiva de transmutação, encontra-se ativo no Palácio Pitti por volta de 1688, quando o príncipe Ferdinando de Medici se casa com Violante Beatriz da Baviera. Trabalhou em outros Palácios florentinos ainda no fim do século XVII, como, por exemplo, em salas dos Palácios Ginori e Orlandini. São obras que denotam grande originalidade, onde alguns historiadores reconhecem a presença da influência veneziana e emiliana, assim como também uma referência a Correggio e a outros nomes significativos da Itália setentrional.

Após um curto período em Pontremoli, estabelece-se novamente em Florença, por volta de 1690, permanecendo aí durante dez anos. Inicia, portanto, o seu período de grande domínio no campo da pintura figurativa, sendo desta época a realização do painel aplicado ao teto da igreja de São Tiago para os Agostinhos. Neste período retorna a Pontremoli por ordem de Cosimo III, para ir buscar a esposa que ali tinha sido abandonada. De volta a Florença retoma os trabalhos no Palácio Corsini que tinham sido iniciados em 1692, terminando-os em 1696. Em 1698 trabalha no Palácio Ginori e quase no fim do século (provavelmente em 1700) está novamente em Pontremoli para realizar o último trabalho nesta cidade, considerado por alguns autores o mais significativo.²⁸ Trata-se da decoração a fresco de típicos arrombamentos aplicados nas paredes da Vila dos Dosi, contando com a ajuda de Francesco Natali, que preparou a complicada quadratura: atualmente pouco resta da decoração original.

Não é objeto deste estudo uma interpretação de todo o trabalho de figuração de Gherardini. Pretende-se acompanhar a sua evolução paralelamente aos colaboradores perspécticos que sempre estiveram presente

25 Cf. BRIGANTI, Giuliano. *La Pittura in Itália. Il Setecento*; CHIARINI, Marco. *La pittura del settecento in Toscana*, p.285.

26 BOSSAGLIA, Rossana; BIANCHI, Vasco e BERTOCCHI, Luciano. *Due secoli do pittura Barocca a Pontremoli*. Gênova: Sagep Editrice, 1977, p.76 para um comentário sobre a ação deste pintor em Livorno e p.77-85 para as obras executadas em Pontremoli.

27 Cf. CHIARINI, Marco Chiarini. *La pittura del settecento in Toscana*, p.287. Este autor faz uma importante análise da pintura de Alessandro Gherardini, acentuando o fato de que tentou recuperar a linguagem deixada pelos séculos XVI e XVII.

28 BOSSAGLIA, Rossana; BIANCHI, Vasco e BERTOCCHI, Luciano. *Due secoli do pittura Barocca a Pontremoli*, p.84.

nos seus trabalhos, como é o caso de Natali. O seu último trabalho em Florença, antes de uma nova viagem a Livorno, foi a decoração do tecto da igreja de Santa Maria dos Anjos (atualmente a Faculdade de Arquitetura). Esta igreja de nave única foi reconstruída em 1700 a partir de um projeto de Francesco Franchi, coincidindo com a decoração pictórica de todo o interior, excluindo os estuques, que só seriam aplicados em 1709 por Alessandro Fei del Barbiere e Alessandro Lombardi.²⁹ No teto da abóbada de volta perfeita, Alessandro Gherardini preenche todo o espaço com o tema do *Sonho de São Romualdo*, com a preparação das falsas arquiteturas saídas da mão do seu colaborador Giuseppe Tonelli. A estrutura arquitetônica que circunda o rasgamento atmosférico é simples e compõe-se apenas de um entablamento sustentado por mísulas. O espaço figurativo é composto por três momentos que são isolados pela própria estrutura tectônica do edifício através de arcos plenos: uma espécie de separação narrativa.

Apesar do teto abobadado, cada espaço figurativo separado pelos referidos arcos plenos é estruturado em faixas onde se assentam as figuras e a falsa arquitetura. A disposição ou a sustentação da abóbada surge entre os arcos plenos que seccionam o suporte, com motivos ornamentais de vasos de flores e pequenas grinaldas com volutas. Para que a decoração não perdesse o seu dinamismo e não ficasse subdividida em função da estrutura tectônica da cobertura, Gherardini faz a ligação de um intervalo e outro através de estuques que simulam nuvens e anjos e *putti* em vôo, permitindo a integração ou o vínculo com todo o espaço do suporte. A quadratura não é complexa e não tem a proposta de dar verticalidade ao interior do edifício. A sua função está condicionada apenas a circundar a abertura atmosférica promovida pelo figurista: sente-se claramente o limite da cobertura e a noção de espaço interno. Giuseppe Tonelli aproveitou estes pesados arcos para criar o arranque da sua falsa arquitetura, como se fosse uma estrutura arquitetônica da própria pintura, confundindo assim simulação perspéctica com realidade construtiva.

A igreja de San Frediano in Cestello conta com um interior muito rico sob o ponto de vista ornamental, principalmente na decoração pictórica dos séculos XVII e XVIII. Foi edificada entre 1680 e 1689, a partir do desenho do romano Antonio Cerutti e do florentino Antonio Ferri, que em 1698 acrescenta a cúpula do cruzeiro com tambor cilíndrico, recebendo decoração a fresco de António Domenico Gabbiani, com o tema da *Glória de Madalena* entre 1702 e 1718, sendo os pendentes decorados por Matteo Bonechi, com figuras alegóricas à *Fé*, à *Esperança*, à *Caridade* e à *Penitência*. No estudo do desenvolvimento da pintura florentina barroca, esta igreja tem um interesse especial.

29 MOSCO, Marilena. *Itinerário di Firenze Barocca*, p.53.

Segundo informações do seu biógrafo, Francesco Saverio Baldinucci, Alessandro Gherardini parte para Livorno em 1702 para decorar a abóbada da igreja dos Armênios;³⁰ contudo, antes de voltar para Livorno, Gherardini trabalha com Sebastiano Galeotti na decoração de algumas lunetas no claustro do convento de São Marcos, em Florença, no ano de 1700. Infelizmente, a igreja dos Armênios foi totalmente destruída durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, assim como parte do arquivo que fazia referência a documentos do período setecentista.³¹ Em 1703, Alessandro Gherardini já estava novamente em Florença, trabalhando sob as ordens do cardeal Francesco Maria Medici na decoração da sua Câmara. Por volta de 1705 retorna a Livorno para decorar o tecto e as paredes do Oratório de San Ranieri, com a ajuda do quadraturista Francesco Natali. Segundo a publicação de Lazzarini, “le pitture ad affresco della volta e delle pareti costituiscono un importante esempio di pittura a quadrature architettoniche degli inizi del Settecento livornese. Dopo le distruzioni belliche, esse sono oggi la più antica testimonianza di pittura parietale che si conservi nella città”.³²

Segundo a mesma fonte, este Oratório, fundado em 1696, pertencia à irmandade do Santíssimo Sacramento e Santa Júlia e situava-se no antigo terreno do velho cemitério de Santa Júlia. A sua construção foi iniciada nesse mesmo ano, sendo inaugurado duas vezes, a primeira em 1701, e de modo oficial em 1705, quando Franceschini, decano da catedral de Livorno, celebra a 1.^a missa.

A história deste Oratório é muito importante para Livorno, pois remonta ao período em que Cosimo III, nesta fase grão-mestre da Ordem dos Cavaleiros de Santo Estêvão, tencionava separar-se da dependência do arcebispado de Pisa e atribuir-se a si próprio um óficio episcopal.

O ciclo decorativo narra os episódios mais significativos da vida de Santo Estêvão, com a presença de figuras alegóricas numa espécie de balcões, intercaladas por lunetas que simulam óculos abertos para o espaço atmosférico. A decoração do intradorso deste Oratório foi provavelmente concluída até Setembro de 1705, pois além da carta (ver nota 29) de Francesco Natali, que data de Agosto desse ano, a maioria dos artistas escolhia sempre esta fase do ano para a decoração a fresco. Eram precauções que eram sempre tomadas em consideração para se evitar os típicos problemas da forte umidade dos templos e, naturalmente, da própria pintura, que recebendo o *intonaco* (reboco) ainda úmido, tornava o ambiente bastante desagradável e dificultava a secagem da superfície.

30 Cf. BOSSAGLIA, Rossana; BIANCHI, Vasco e BERTOCCHI, Luciano. *Due secoli di pittura Barocca a Pontremoli*, p.76.

31 Informação cedida pelo atual diretor do Arquivo de Estado de Livorno, Dr. Paolo Castignoli, que muito agradecemos.

32 LAZZARINI, Maria Teresa. *Cavalieri del Maré, l'Oratorio di S. Ranieri a Livorno e l'Ordine di S. Stefano*. Livorno, 1997, p.27.

Nas paredes, Francesco Natali representou colunas com fuste canelado, capitel compósito e pilares com ornamentação diversa, preenchendo todo o espaço. Tudo é decorado, desde o rodapé de um lado até o outro lado da parede. Um friso em grinalda faz, juntamente com a sanca, a separação entre parede e o arranque da abóbada. O arco do cruzeiro exibe uma decoração com medalhões, grossas volutas e *putti*; acima deste espaço são projetados pares de colunas com fuste liso e capitel compósito que circundam todo o interior e lançam para o alto uma balaustrada recortada em três partes que distribui as cenas figurativas: pouco visível na parte central e desgastadas pelo tempo.

Nas três lunetas que se encontram no sentido longitudinal do teto é possível observar variações decorativas em cada uma delas. Na primeira luneta no sentido do altar-mor e na última no sentido da porta principal, encontra-se um óculo que se abre para o espaço atmosférico, enquanto as lunetas do meio do teto, em ambos os lados, representam pictoricamente um falso balcão também com o espaço de céu aberto.

Este céu aberto, além da real curvatura do suporte, é o mesmo céu onde acontece a passagem da vida de Santo Estêvão, localizado no espaço ovalado do centro do suporte e onde a cena é mais desenvolvida. Atualmente, é difícil visualizar a representação figurativa ali existente, pois esta parte do teto encontra-se danificada e com necessidade de restauro. Os motivos presentes neste teto são os mesmos existentes em Florença desde os meados do século XVII.

Este modo operativo permitiu a criação de um gosto próprio em decorar tetos e paredes com falsa arquitetura. Naturalmente, toda a transformação de Florença durante as décadas de trinta e quarenta do século XVII contribui para se chegar a este conjuntura em pleno início do século XVIII, e que iria ainda desenvolver-se durante várias décadas. É uma arquitetura virtual que não tem como principal função a elevação vertical do interior do edifício, mas a sua integração com o espaço interno, permitindo ao fruidor uma completa visualização da cena em questão. Como em grande parte da decoração de tetos até aqui analisadas, a mínsula está sempre presente entre a cimalha e a abertura celestial.

Neste teto do Oratório de Santo Estêvão, quer o figurista quer o quadraturista aproveitaram lunetas que já faziam parte da construção arquitetônica. Enquanto Gherardini criava as suas figuras alegóricas, Natali intercalava os óculos com os balcões para que as figuras pudessem estar situadas. Poder-se-ia indicar uma espécie de retorno renascentista no uso destes óculos e balcões que aqui foram revisitados em pleno século XVIII. Os óculos foram muitas vezes usados por artistas romanos como Cherubino e Giovanni Alberti. O tipo de recorte que aqui se apresenta também lembra outro trabalho que Gherardini realizou na capela da sala de Bona, no Palácio Pitti: as grossas volutas em forma de arcos, o recorte central ovalado e pares

de mísulas foram repetidas na decoração do santuário em Castelfiorentino, localidade próxima de Florença, em 1708.

Entre os colaboradores de Gherardini que aqui foram citados surge um outro nome que também fazia parte deste universo pictórico da segunda metade do século XVII (especificamente na última década), capaz de reunir e de assimilar toda a gramática decorativa da fase seiscentista e de se transformar num pintor de arquiteturas pintadas. Seria o responsável pela difusão de todo este formulário da representação de falsas arquiteturas para fora da Itália, especificamente em Lisboa. Trata-se de Vincenzo Bacherelli, florentino, filho mais velho descendente de uma família tradicional e com algumas posses, nascido a 2 de Junho de 1672, às dezessete horas e trinta minutos, filho de Sebastiano e de Maria Virginia de Clemente de Cioccha, e neto de Vincenzo Bacherelli por parte do pai. Teve como local de batismo a paróquia de San Lorenzo e como padrinho o fiel amigo da família, Pier Francesco Tedaldi.³³

Muito pouco se sabe sobre a formação deste artista, que viveu em Florença nas últimas décadas do século XVII, “quindi é, assai confuse notizie nel dover ragionare di Vincenzo Bacherelli, altro fare non potremo, che comunicare al pubblico quel poco di vero, che altri al di lui mérito per mezzo di ragionevoli congettture arrivi a comprendere quel di più, che da no si traslascia, per nulla avanzare, che non sia fondato sulla verità”.³⁴ Todavia, ele transformar-se-ia num pintor especializado em representar falsas arquiteturas. Não teve a fama dos quadraturistas que neste nosso estudo foram citados, mas foi o responsável pela difusão do gosto tipicamente florentino na decoração dos tetos e paredes de arrombamento perspéctico em terras distantes. O seu modo de compor arquiteturas pintadas chegou até Livorno e rapidamente a Lisboa, onde permaneceu praticamente durante duas décadas, inovando nos formulários da decoração monumental em todo o país durante o final do reinado de D. Pedro II e grande parte da época joanina. Em Portugal, Vincenzo Bacherelli cria a ruptura entre uma simples decoração que apenas preenchia espaço no suporte e limitava o interior dos edifícios e uma decoração monumental, integrando o país num mundo pictórico internacional, que até então não havia conhecido uma única obra por via de artistas nacionais.

Sabe-se muito pouco da história deste artista e menos ainda das obras que terá executado em Florença. É praticamente desconhecido para a historiografia de arte italiana, como é o caso de muitos pintores de pequeno porte; contudo, é também importante no grande panorama da pintura barroca em Florença. Não se pode esquecer que, desde 1670, Cosimo III pretendeu

33 Arquivo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Registro dei Battesimali Maschi, anno 1672, lettera V, c.86.

34 MARRINI, Orazio. *Série di ritratti di celebri pittori Dipinti di propria mano in seguito a quella già nel Museo Fiorentino Esistente Appresso l'Abate Antonio Pazzi*. Firenze, 1764.

constituir uma Academia em Roma para jovens promissores do grão-ducal, reconhecendo a superioridade da vocação universalista da cidade papal. A formação de Vincenzo Bacherelli ocorre neste ambiente de grande transformação e excitação, subordinado exclusivamente ao desenvolvimento do tardo-barroco florentino já anunciado com a presença de Jacopo Chiavistelli. O universo pictórico florentino contemporâneo a Bacherelli permitiu-lhe ver e estudar as melhores obras produzidas na Toscana, seguindo mestres de grande relevo como os imponentes ciclos decorativos do Palácio Pitti, atingindo a época desde Pietro da Cortona, passando por Giovanni da San Giovanni e Chiavistelli, até às decorações de Angelo Michele Colonna. Todas estas complexas influências estiveram presentes na formação de Vincenzo Bacherelli, que, por questões intrínsecas à sua própria formação, se tornou mais um quadraturista do que um figurista. Em relação a esta especialidade de Bacherelli, temos o testemunho de Francesco Maria Gaburri, quando o descreve como *fiorentino pittore di architettura e di prospettiva a fresco e a tempera*³⁵. É neste momento que as obras de Giovanni da San Giovanni, Chiavistelli e de Colonna, todas em Florença, se tornam fundamentais para o estudo e formação deste quadraturista.

O ambiente florentino era estimulante e com o seu conhecimento terá iniciado o seu progresso cultural e artístico diretamente no Palácio Pitti, com observações a partir de trabalhos realizados por Cortona; não se pode deixar de referir o grande papel inovador que este artista desempenhou em Florença no que respeita à decoração de tetos, mesmo não se tendo especializado como quadraturista. A procura das formas de Cortona era o início comum a todos os artistas daquela geração. Posteriormente, procurando uma nova postura na representação figurativa, Vincenzo Bacherelli inscreve-se na oficina Gabbiani; mas, reconhecendo em Gherardini algo que o atraía mais, abandona o primeiro mestre e dedica-se inteiramente aos modelos e ao estilo de Gherardini, facto confirmado por Marrini: “e già per quanto tempo applicato allo studio della pittura nella scuola del celebre professore Anton Dominico Gabbiani; ma sentendose poscia interiormente incitato a seguire la maniera d’Alessandro Gherardini, terminò d’entrare nel numero de’suoi scolari, che grande fosse il profitto di questo giovanne, e non ordinaria la sua abilità”.³⁶ Destas citações pode concluir-se que Vincenzo Bacherelli fez a sua formação como artista de figuras, como eram Gabbiani e Gherardini, mas que a sua especialidade se tornou a quadratura.

É muito provável que Bacherelli tenha feito alguma viagem de estudo a Roma, pois, além do fato de a cultura figurativa em Florença estar vol-

35 GABURRI, Francesco Maria. *Vite di Pittori*, 1740-1741. Ms. Biblioteca Nacional de Florença, Ms. EB.95, fls.160 e 160v, Tomo VI, fl.2420 v.

36 MARRINI, Orazio. *Série di ritratti di celebri pittori Dipinti di propria mano in seguito a quella già nel Museo Fiorentino esistente Appresso l’Abate Antonio Pazzi*, p.41.

tada para os ideais estéticos da cidade papal, desde a segunda metade do século XVII que o Grão-Duque se apoiava principalmente no Barroco romano, que caminhava paralelamente ao crescente desenvolvimento da Igreja. Não se deve esquecer que Antonio Domenico Gabbiani fora levado à Academia Medicea de Roma por influência de Ciro Ferri, transmitindo estes conhecimentos aos seus alunos em Florença. Outros aspectos influenciariam uma possível inclinação a Roma, pois era uma viagem que praticamente todos os pintores faziam. Era a oportunidade de encontrar uma linguagem mais moderna, fazer contacto com mecenás importantes, pois Roma estava transformada num imenso canteiro de obras em reconstrução e ampliação de edifícios, além da possibilidade de fazer ligação com outros artistas, aprender novas técnicas e inserir-se numa linguagem mais atualizada. Entretanto, e mesmo que não tivesse ido a Roma, a cultura figurativa florentina tinha sempre uma aproximação com esta cidade e as novidades eram transmitidas pelos mestres que Bacherelli naturalmente teve oportunidade de captar.

Até ao presente momento não se encontra identificada nenhuma obra em que ele tenha colaborado com Alessandro Gherardini ou com outro qualquer figurista. Naturalmente, e como este mestre tinha diversos alunos, as colaborações ou preparações de arquitecturas pintadas que serviam a Gherardini poderiam ter sido feitas por mais de um artista, desaparecendo assim qualquer traço individual de Bacherelli. Contudo, o mesmo Marrini nos diz que, como a capacidade e a habilidade de Bacherelli superavam a média, Gherardini o levou até Livorno para o ajudar em obras que se realizariam naquela cidade: “il Gherardini condoto a Livorno, perchè gli servisse d'aiuto ne'vari lavori, che gli furon commessi”.³⁷

Dentro deste panorama, pode pensar-se que Vincenzo Bacherelli teria já criado ou constituído um estilo próprio e personalizado, justamente pelo fato de a sua formação ter sido feita através do contacto com estes dois mestres, bem como pela presença dos próprios colegas que também eram discípulos de Gherardini. Estes aspectos foram bem observados por A. Corna, quando diz sobre ele: “pittore, scolaro di Pietro da Cortona, del Gabbiani e del Gherardini; alcune delle sue opere si trovano in Livorno; nella Galeria degli Uffizi a Firenze, oltre qualche suo lavoro, si trova pure il suo Autoritratto; col suo studio e l'attività propria il Bacherelli si formò stile tutto personale”.³⁸ Outras referências acentuam a capacidade artística do jovem Bacherelli, como a de um cronista do final do século XVIII, ao publicar o seu dicionário de artistas italianos: “dovette essere pittore di qualche merito, trovandosi il suo ritratto nella R. Galleria di Firenze, ma non vi há di lui più

37 MARRINI, Orazio. *Série di ritratti di celebri pittori Dipinti di propria mano in seguito a quella già nel Museo Fiorentino esistente Appresso l'Abate Antonio Pazzi*, p.41.

38 CORNA, Andrea. *Dizionario della Storia dell'Arte in Italia*. 1930, v.I, p.64.

circonstanziate notizie".³⁹ Entretanto, outras fontes há que, por não terem conhecimento das obras deste artista, consideram o seu trabalho pouco interessante: "nulla abbiamo, o sappiamo di lui; nella Galleria di Firenze pur se ne trova il ritratto fatto da lui medesimo, e questo lo indica che medíocre pittore" [conclusão de que discordamos totalmente].⁴⁰ As obras realizadas por Bacherelli não podem ser consideradas mediocres tendo como única referência o seu auto-retrato, pois contava com o apreço de Gherardini, artista de fama, e foi levado a Livorno pelo referido mestre como responsável pelas preparações arquitetônicas de eventuais composições figurativas que ali teriam de realizar. Noutra fonte publicada em 1835, a figura de Bacherelli era apreciada e referida como pintor de cenas de narrativas populares, tendo realizado alguns trabalhos em Livorno e muitas outras pinturas na corte de Lisboa.⁴¹ Algumas indicações da atividade deste artista⁴² confirmam a sua formação florentina com Gabbiani e Gherardini, a sua ida a Livorno, assim como as obras que teria realizado em Portugal, nomeadamente o teto da portaria do mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa, assinado e datado de 1710. Outros historiadores italianos referiram Vincenzo Bacherelli, sem contudo acrescentar qualquer informação sobre os trabalhos que ele pudesse ter realizado juntamente com os seus mestres.

No Gabinete de Desenhos do Museu degli Uffizi em Florença existe uma série de desenhos anônimos. Apesar de estarem já relativamente bem estudados, com algumas propostas de atribuição por parte de diversos especialistas italianos,⁴³ não foi encontrado nenhum que pudesse ser atribuído a Vincenzo Bacherelli. Mesmo nas obras dos historiadores do passado que trataram de compor uma história da arte italiana com a presença de artistas pouco conhecidos, como foi o caso de Lanzi⁴⁴ em 1809 ou de Marangoni⁴⁵ em 1912, Vincenzo Bacherelli vem apenas citado, conferindo a sua presença no panorama da arte barroca florentina do fim do século XVII, quando faz a sua formação com os melhores artistas da época, e o primeiro quartel do século XVIII, quando retorna a Florença e desenvolve uma atividade paralela a alguns trabalhos de pintura, mas sem acrescentar novidade ou identificar possíveis obras. Pode ainda encontrar-se outra referência a Bacherelli no

39 TICOZZI, Stefano. *Dizionario Dei Pittori dal Rinnovamento della Belle Arte fino al 1800*. 1918, v.I, p.279. Este autor é também citado por CARVALHO, Ayres de. Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na Corte de D. João V. In: *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750*. Lisboa: IPPAR, 1994, p.46.

40 DE BONI, Filippo. *Biografia degli artisti*. Firenze, 1840, p.78.

41 NOGLER, George K. *Neues Allgemeines Künstlerlexikon*. BD.I, 1835, p.198: Bacherelli, Vincenzo, ei Florentiner, ger 1672 e gest 1745. Er lernte bei Gabbiani und Gherardini und malte Historien, die zu seiner Zeit geschätzt wurden. Zu Livorno, Lissabon und seiner Vaterstadt finden sich wo er für den Hof die Kirchen und Kloster arbeitete.

42 CHIARELLI, R. Baccherelli. *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma, 1963, v.5, p.20-21.

43 Na consulta deste arquivo existem muitas atribuições já identificadas para esses desenhos.

44 LANZI, L. *Storia pittorica della Italia*. Bassano, 1809, p.282.

45 MORANGONI, Matteo Morangoni. La Pittura Fiorentina del Settecento. *Rivista d'Arte*, v.VIII, p.94 (e não 91 como vem citado no Dicionário Biográfico dos Italianos), 1912.

dicionário alemão Thieme-F. Becher⁴⁶ ou ainda no já citado K. Georg em 1835, este último citando Bacherelli como pintor de história.⁴⁷ É curioso constatar que o número e qualidade das informações diminuem à medida que nos afastamos da sua morte, como se a sua “fortuna histórica” estivesse presa à fama relativa de que gozou em vida na cidade natal.

Uma referência muito significativa para toda a capacidade pictórica de Vincenzo Bacherelli, e pouco divulgada em Portugal, diz respeito ao auto-retrato deste pintor, que atualmente se encontra na Galeria do Museu degli Uffizi, no chamado Corredor Vasariano, juntamente com tantos outros pintores de relevo. A identificação e procedência desta pintura estão referidas no catálogo geral do acervo do mesmo museu.⁴⁸ Nesta ficha sabe-se que a data de referência desta pintura se situa no primeiro quartel do século XVIII. A sua proveniência vem desde a coleção Tommaso Puccini em 1725, seguindo posteriormente para as mãos do abade Antonio Pazzi, que o vende em 1768 para a Galeria do Museu degli Uffizi. Em torno a 1795 foi levado para a arrecadação do museu devido à pouca notoriedade e atividade do pintor na pátria, sendo que, atualmente, se encontra na galeria do citado Corredor Vasariano. Este quadro foi referido e publicado num texto referente à presença de artistas estrangeiros em Portugal, na altura da grande exposição sobre D. João V, ocorrida em Lisboa em 1994.⁴⁹ Esta pintura necessita de ser restaurada e mais bem analisada para melhor compreender a sua capacidade de composição, mesmo que seja apenas neste auto-retrato. Num primeiro olhar, e dadas as dificuldades hoje encontradas para o estudo minucioso desta tela, não nos parece ser a obra de um pintor que não dominava a representação figurativa ou de um artista medíocre. Desde já, estamos perante um artista preparado e capaz para as representações figurativas, mesmo que a sua especialidade se concentre designadamente no gênero da quadratura.

Foi esta especialização que lhe permitiu acompanhar Alessandro Gherardini a Livorno e criar uma linguagem específica em Portugal nos primeiros anos do século XVIII, influenciando grande parte dos decoradores daquela época. De sua atividade em Florença até a data da partida para Livorno com o mestre Gherardini, não se conhece qualquer desenho, estudo preparatório ou painel que possa ser identificado como saído da sua mão. Presumivelmente a sua atividade de maior relevo estava por iniciar, quando aos trinta anos sai de Florença em direção a uma outra cidade, na busca de maior fortuna e melhores perspectivas.

46 THIEME, U e BECHER, F. *KunstlerLexikon*. v.II, p.304. Nesta obra afirma-se a dependência formal com Cortona, as ligações com Gabbiani e Gherardini, além de referências tradicionais em obras já citadas anteriormente.

47 NAGLER, George K. *Neues Allgemeines Kunstlerlexikon*, p.198.

48 TRKULJA, Sílvia. Bacherelli, Vincenzo. *Gli Uffizi*, Cat. General. 1979, v.II, p.796. Nesta identificação a autora apresenta toda a ficha identificadora do auto-retrato do pintor.

49 Cf. CARVALHO, Ayres de. Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na Corte de D. João V. In: *A pintura em Portugal ao Tempo de D. João V. 1706-1750*, p.48. Corrigé-se a data de falecimento de Bacherelli, referida neste texto em 1739, para 1745.