

Os afrescos de Alessandro Allori na Capela de São Jerônimo da Basílica Della Santissima Annunziata, em Florença - História e Restauro

Roberto Carvalho de Magalhães

Università Internazionale dell'Arte de Florença

Professor de História da Arte e Museologia

rcmagalhães@libero.it

RESUMO: O texto expõe, sinteticamente, as etapas das pesquisas técnicas e do restauro, além da história e de uma análise das suas características estilísticas, dos afrescos da Capela de São Jerônimo, na Igreja da Santissima Annunziata, em Florença, realizados pelo pintor maneirista de terceira geração, Alessandro Allori.

PALAVRAS-CHAVE: século XVI, Alessandro Allori, pintura, restauro

ABSTRACT: Besides the history and the analysis of its style, the present text offers a brief account of the technical searches and restoration of the frescoes by Alessandro Allori, Florentine mannerist painter of the third generation, at the Saint-Jerome Chapel, in the Church of Santissima Annunziata, Florence.

KEY-WORDS: 16th century, Alessandro Allori, painting, restoration

Introdução

Em abril de 2010, foi reaberta ao público, em Florença, na Basílica da Santissima Annunziata, a Capela Montauto, dita também de São Jerônimo, depois de muitos anos fechada para um longo e delicado restauro. Como acontece com frequência nas igrejas muito antigas, afrescos, anconas e tabernáculos se apresentam escurecidos ou amarelados pela ação do tempo, da luz e da fumaça produzidas por tochas e velas. A Santissima Annunziata está passando, há muitos anos, por um processo gradativo de restauro das suas capelas, seja dos afrescos, seja dos retábulos que aí se encontram. Um processo lento em função de todas as competências e meios que esses restauros requerem – além de tanta dedicação. Quando, porém, redescobre-se a vitalidade das cores, revelam-se inscrições há muito esquecidas, ou mesmo desconhecidas, e recupera-se a legibilidade de um complexo de histórias, de composições, de figuras e mesmo de invenções técnicas e/ou estilísticas, os grandes esforços são imediatamente e amplamente recompensados. As pesquisas dos historiadores da arte, dos peritos em química e outras disciplinas técnicas e o trabalho do restaurador

confluem, então, para fazer reviver uma obra, com os seus processos implícitos, que a negligência do passado havia tornado inalcançável. A obra pode, assim, reivindicar o seu lugar na história da arte, as suas conexões, as suas dívidas e, eventualmente, os seus créditos.

Os afrescos de Alessandro Allori da Capela Montauto foram restaurados sob a coordenação da Università Internazionale dell'Arte de Florença, no âmbito do seu curso de formação de restauradores, e teve a participação de docentes e alunos, além de envolver outras entidades, especialmente no que diz respeito à fase de estudos técnicos para se detectar a composição de todos os seus elementos constitutivos e para se diagnosticar o seu estado de saúde.¹ O texto que aqui se apresenta é uma síntese desse percurso e uma breve análise dos afrescos de Allori, finalmente legíveis na sua totalidade e libertados das sobreposições indesejáveis do tempo.

Alessandro Allori nasce em Florença em 1535. Seus pais tinham uma relação de amizade com o pintor Agnolo Bronzino, titular do ateliê de pintura mais importante da cidade por volta da metade do século XVI e retratista oficial dos Médicis. O jovem Alessandro é confiado ao Bronzino e é, como escreve Giorgio Vasari,² considerado mais como um filho do que como aluno – isso o levará a assinar as suas obras como “Alessandro del Bronzino”. Rapidamente, nos anos da sua formação, Allori revela-se um excelente desenhista e não deixa de estudar e copiar desenhos de Michelangelo. Embora a carreira deste último tenha se desenrolado prevalentemente em Roma, em Florença encontravam-se, então, inúmeras obras do artista: entre elas, o *Tondo Doni*, painel com uma cena da Sagrada Família, atualmente na Galeria degli Uffizi, e o complexo monumental de arquitetura e escultura da Sacristia Nova da Basílica de São Lourenço, do qual fazem parte as esculturas o *Dia*, a *Noite*, a *Aurora* e o *Crepúsculo*. Desde a execução dos afrescos da abóbada da Capela Sistina, Michelangelo tinha-se tornado um modelo, com Rafael, para os artistas das novas gerações, que, retomando suas composições e, especialmente, sua concepção dinâmica e anatomicamente potente

¹ As pesquisas e o diagnóstico sobre a composição e o estado de conservação dos afrescos foram realizados pelo ICIS - C.N.R. de Pádua (Istituto di Chimica Inorganica e delle Superfici del Consiglio Nazionale delle Ricerche).

² “Molti sono stati i creati e’ discepoli del Bronzino. Ma il primo (per dire ora degl’accademici nostri) è Alessandro Allori, il quale è stato amato sempre dal suo maestro, non come discepolo, ma come proprio figliuolo, e sono vivuti e vivono insieme con quello stesso amore fra l’uno e l’altro che è fra buon padre e figliuolo.” (Muitos foram os alunos e discípulos de Bronzino. Mas, acima de todos – para falar, agora, dos nossos acadêmicos – está Alessandro Allori, o qual foi sempre amado pelo seu mestre, não como discípulo, mas como um filho. Eles viveram e vivem juntos com o amor que existe entre um bom pai e o seu filho.) VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*: a cura di Licia e Carlo L. Ragghianti. Milão: Rizzoli Editore, 1971. Edição crítica das *Vite* de 1568; vol. IV, p. 654. Note-se que Vasari usa o presente, quando diz que “vivem juntos”, pois, seja na primeira versão das *Vite*, de 1550, seja na segunda, de 1568, ambos, Bronzino e Allori, estavam vivos. Portanto, as informações de Vasari são de primeira mão e, neste caso, devem ser consideradas exatas. Além disso, o próprio Allori, em 1568, era um membro da *Accademia delle Arti del Disegno* de Florença, fundada pelo próprio Vasari em 1562.

da figura humana baseada no *contrapposto* acentuado, dão origem à corrente artística denominada maneirismo, o que não significa nada mais nada menos do que à maneira de Michelangelo ou de Rafael.

Aos dezenove anos, Allori parte para Roma, onde conhece os banqueiros florentinos Zanobi e Benedetto Montauto, amigos de Michelangelo. Durante a sua permanência naquela cidade, e paralelamente ao estudo das obras de Michelangelo e Rafael – convém lembrar que Michelangelo tinha completado os afrescos da abóbada da Capela Sistina em 1511 e o *Juízo Universal*, sobre a parede do altar, em 1541, e que Rafael, morto em 1520, e a sua escola tinham deixado vários ciclos de afrescos no Vaticano, entre os quais, os das Salas de Giulio II –, ele realiza vários retratos para os Montauto, que acabam lhe confiando a realização dos afrescos da capela da família na Basílica da Santissima Annunziata, em Florença, em 1560. Foi, talvez, essa tarefa que levou o jovem artista de volta à sua cidade natal.

Em 1563, Alessandro Allori torna-se membro da Academia do Desenho, fundada em Florença por Giorgio Vasari em 1562, e, em 1564, participa do projeto cenográfico para o funeral de Michelangelo. A partir de 1570, obtém uma série de pedidos prestigiosos da parte dos Médicis: entre outras obras, realiza dois painéis para o *studiolo* de Francesco I, no Palazzo Vecchio, e executa os afrescos do Grande Salão da residência dos Médicis em Poggio a Caiano, do primeiro corredor dos Uffizi e das saletas adjacentes. Em 1572, Agnolo Bronzino morre e deixa o seu ateliê a Allori, que se torna, assim, o titular da mais importante *bottega d'arte* florentina do momento. O seu rol de clientes não se limitava, porém, aos expoentes da família dominadora da vida pública florentina. Allori e o seu ateliê realizaram um número considerável de afrescos e painéis para muitos particulares e para as igrejas de Florença. O pintor morre na sua cidade natal em 1607.

A Capela Montauto

Conhecida também como Capela de São Jerônimo em função da presença de um afresco de Andrea del Castagno com a imagem de um São Jerônimo penitente, sobre o altar, realizado entre 1454 e 1456 a pedido da família Corboli, a capela torna-se propriedade da família de banqueiros Caiani di Montauto em 1554. Como já dissemos acima, em 1560, os Montauto encarregam Alessandro Allori do projeto e da realização dos afrescos, que a recobrem inteiramente. A única fração de parede onde o artista e seus colaboradores não intervieram foi a do afresco pré-existente de

Andrea del Castagno. A obra é completada em 1564. Em 1781, a família Da Verrazzano torna-se titular da capela.

Os afrescos de Allori

Realizados depois da longa estada do pintor em Roma, os afrescos da Capela Montauto traem seja o influxo das obras de Michelangelo, especialmente dos afrescos da abóbada da Capela Sistina, seja das obras de Rafael nas *Stanze di Giulio II*. Na abóbada da capela florentina, uma falsa arquitetura enquadra quatro cenas da vida de Cristo alternadas com figuras de profetas e de sibilas. Essas cenas e figuras circundam o quadro central com a cena do *Pecado Original* e da *Expulsão de Adão e Eva do Paraíso Terrestre*. (fig. 1 e 2)



1. Abóbada da Capela Montauto, na Igreja Santissima Annunziata, Florença.
Foto: Roberto Carvalho de Magalhães.



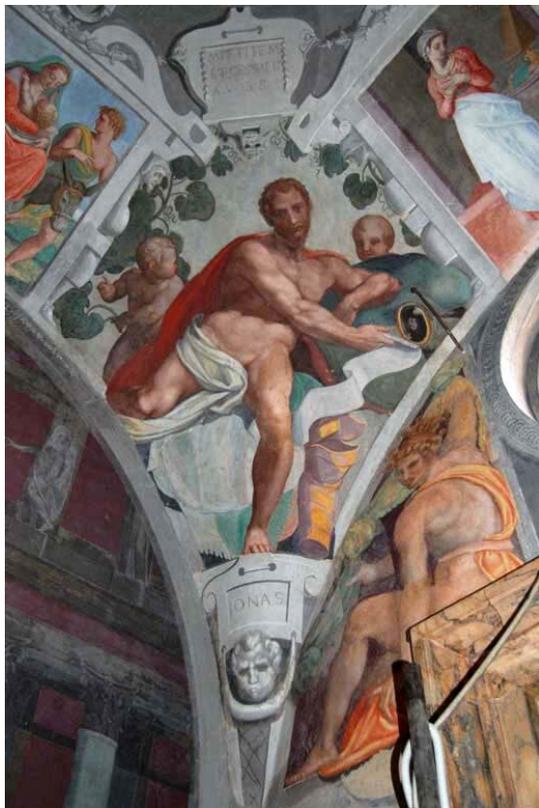
2. Temas representados na abóbada:

- 1) Pecado original e Expulsão de Adão e Eva do Paraíso terrestre; 2) Anunciação; 3) Natividade; 4) Fuga para o Egipto; 5) Apresentação de Jesus no Templo; 6) Profeta Jonas; 7) Sibila Eritreia I; 8) Profeta Jeremia; 9) Sibila Eritreia II.

As referências aos afrescos da abóbada da Capela Sistina são evidentes seja na postura das figuras, como, por exemplo as da Sibila Eritreia e do Profeta Jonas (ver figs. 3 e 4), seja na organização do espaço – de fato, o quadro com as cenas do *Pecado Original* e da *Expulsão de Adão e Eva do Paraíso Terrestre* retomam visivelmente o esquema compositivo do quadro com o mesmo tema de Michelangelo na capela Sistina (fig. 5). Apesar de se voltar para o lado oposto, o *Profeta Jonas* de Alessandro Allori apresenta o mesmo tipo de *contrapposto* do profeta de Michelangelo.³ A *Sibila Eritreia* da Capela Montauto, apesar das variações, também é uma clara reinterpretação da *Sibila Delfica* de Michelangelo e conserva, em linhas gerais, a posição da figura e o andamento do seu panejamento. Já a ligação do *Pecado Original* e da *Expulsão de Adão e Eva do Paraíso Terrestre* de Allori com a obra de Michelangelo é evidente na bipartição do espaço por meio da árvore, que cria uma divisão espacial entre as duas cenas, na serpente antropomórfica enrolada no tronco e no motivo compositivo de Adão e Eva, que, à direita, com um gesto dramático, caminham com passos

³ Termo italiano para indicar a posição da figura humana com a maior parte do peso sobre um pé, de forma que a bacia e os ombros viram para o lado oposto. Surgido na Grécia Antiga com o objetivo de dar naturalidade à figura humana nas esculturas e praticado em seguida na arte romana, foi reintroduzido no renascimento italiano. Michelangelo não só utiliza largamente o *contrapposto*, mas o acentua fortemente, dando origem a figuras espiraladas e de grande potência.

alinhados para fora da cena. Observe-se que, no seu afresco, Allori inverte os gestos do Adão e da Eva de Michelangelo.⁴



3. Alessandro Allori, *Profeta Jonas*, Capela Montauto.
Foto: Roberto Carvalho de Magalhães.



4. Alessandro Allori, *Sibila Eritreia*, Capela Montauto.
Foto: Roberto Carvalho de Magalhães.

⁴ A composição de Michelangelo para a *Expulsão do Paraíso Terrestre* remete, por sua vez, à cena com o mesmo tema realizada por Masaccio (1401-1428) na Cappella Brancacci (Florença, Igreja del Carmine).



5. Alessandro Allori, *Pecado original e Expulsão de Adão e Eva do Paraíso Terrestre*, Capela Montauto. Foto: Roberto Carvalho de Magalhães.

Na parede de fundo da capela, a ambos os lados do altar, encontram-se as figuras dos quatro evangelistas inseridas em falsos nichos – João e Marcos à esquerda, Lucas e Mateus à direita. Na parede da esquerda, vê-se a cena da *Disputa de Jesus no templo* (fig. 6). Neste caso, nota-se a referência a Rafael, especialmente ao afresco da primeira Sala de Giulio II com a *Escola de Atenas*, seja na escolha de situar o episódio em um espaço caracterizado por uma arquitetura clássica monumental, seja na transformação do tema em uma verdadeira galeria de retratos, cujos personagens, no caso do afresco de Allori, são identificados pelas escritas nos colarinhos e nas lapelas das roupas. Enquanto Rafael funde, na *Escola de Atenas*, personagens do mundo antigo – os filósofos Sócrates, Platão, Aristóteles e outros – com personagens modernos, seus contemporâneos, entre os quais Leonardo, Michelangelo e o seu mestre Perugino – criando uma alegoria da continuidade entre a filosofia platônica e o mundo cristão,⁵ Allori empresta aos personagens bíblicos os semblantes de colegas pintores e eruditos florentinos e os de membros da família Montauto. (fig. 7)

⁵ Aos personagens antigos, Rafael deu o semblante de seus contemporâneos e o próprio, reiterando assim a nova dignidade intelectual e social adquirida pelo artista moderno no renascimento. Entre outros, podemos reconhecer Michelangelo no papel de Heráclito ou Demócrito (sentado no chão, em primeiro plano), o escritor Baldassare Castiglione no papel de Zoroastro (com um globo na mão) e Leonardo da Vinci como Platão (ao centro, em pé, com a barba branca).



6. Alessandro Allori, *A disputa de Jesus no templo*, Capela Montauto. Foto: Roberto Carvalho de Magalhães.



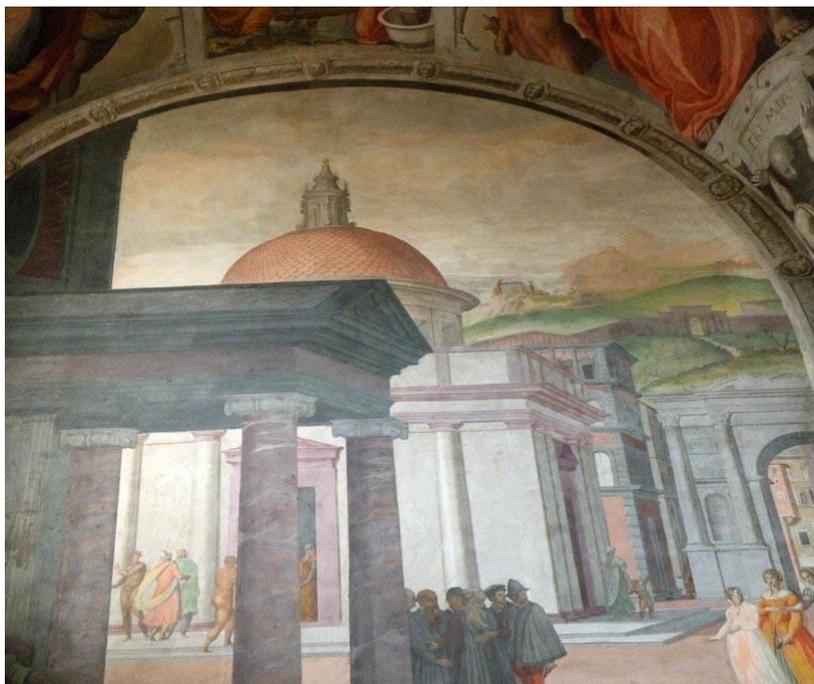
7. *Disputa de Jesus no templo*. Entre outros, podem-se identificar os seguintes retratos:

- 1) Bastiano Montauto (cujo corpo foi sepultado na capela), que “empresta” o seu semblante à figura de Jesus; 2) Jacopo da Pontormo, pintor; 3) Bartolomeo Ammanati, escultor e arquiteto; 4) Giovanni Maria Butteri, pintor; 5) Alessandro Menchi da Montevarchi, médico; 6) Benedetto Varchi, escritor.

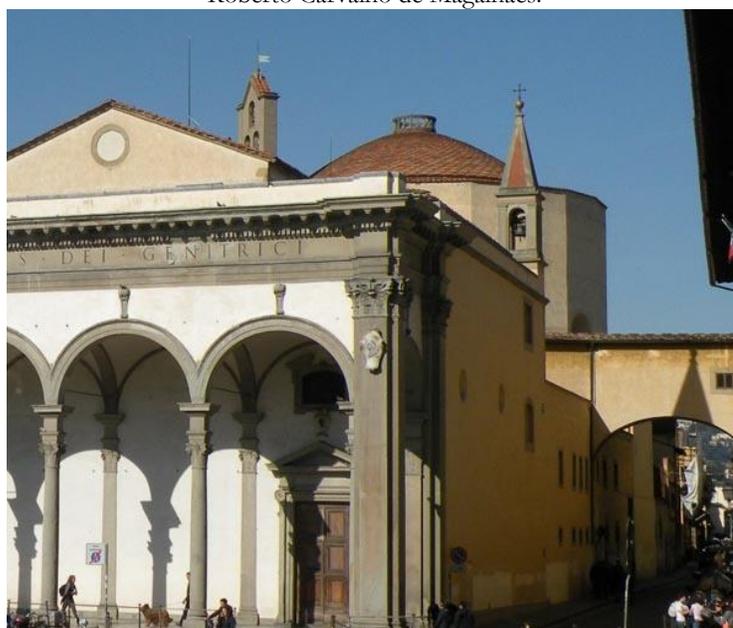
Enfim, na parede direita, encontra-se o episódio da *Expulsão dos mercadores do templo*. Aqui, a composição também contém reminiscências mais ou menos evidentes de uma obra de Rafael: a *Expulsão de Eliodoro do templo*, um afresco da Segunda Sala de Giulio II, no Vaticano. Conforme uma prática que tinha-se tornado comum já na pintura do século XV, Allori insere, no seu afresco, uma vista da cidade, em particular da praça Santissima Annunziata, onde se encontra a basílica com a Capela Montauto.⁶

Particularmente reconhecíveis são a cúpula que coroa a tribuna realizada pelo arquiteto Leon Battista Alberti, com as suas características telhas dispostas em forma de escamas de peixe, e o arco que se abre ainda hoje para a via Pier Capponi. Note-se, porém, a confirmar a liberdade criativa do artista, que Allori acrescenta uma lanterna no topo da cúpula, coroada por um globo dourado, claramente inspirada pela lanterna de Filippo Brunelleschi sobre a cúpula da Catedral de Florença. Allori, por assim dizer, completa idealmente o trabalho “inacabado” de Alberti. A fachada da igreja, ao contrário, apresenta-se diferente de como veio a se configurar depois do acréscimo do pórtico entre 1599 e 1601, quase quarenta anos depois da execução do afresco. (figs. 8-10)

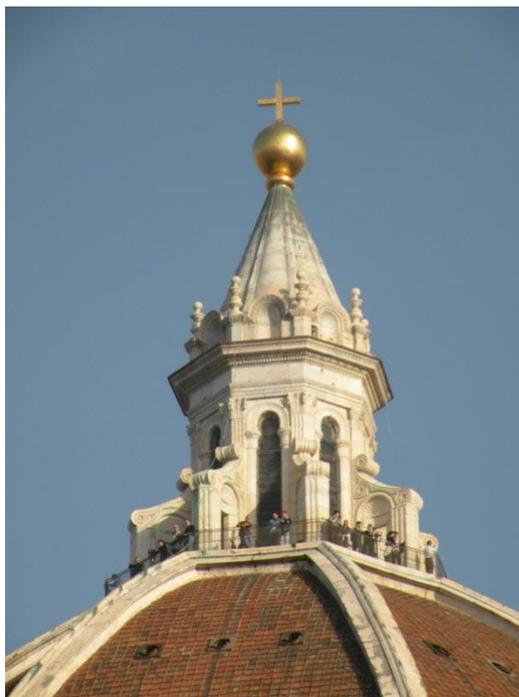
⁶ A inserção de vistas da cidade ou do próprio monumento em que a pintura se encontra não é uma novidade. Ocorre esporadicamente no século XIV – como no exemplo em um afresco de Giotto na Capela degli Scrovegni, Pádua, onde o mecenas Enrico Scrovegni é representado enquanto doa às Três Marias a igreja que fez construir. Mas é na primeira metade do século seguinte, e especialmente na arte flamenga, com os irmãos de Limbourg, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e outros, que a citação de monumentos e as vistas de cidades se tornam comuns. Na Itália, o fenômeno se alastra a partir da metade do século XV e sob o influxo da pintura flamenga. Entre os inúmeros exemplos possíveis, podemos citar a vista de Florença, ao longe, no *Rapto de Dejanira*, de Antonio del Pollaiuolo (Yale University Art Gallery) ou os monumentos romanos e contemporâneos em obras de Mantegna, como a *Oração no jardim das oliveiras* (Londres, National Gallery) ou os afrescos da *Camera degli Sposi* em Mântua.



8. Detalhe da *Expulsão dos mercadores do templo* com vista da Praça Santissima Annunziata, da cúpula da igreja e arco. Foto: Roberto Carvalho de Magalhães.



9. Vista da praça atual, com a cúpula da Igreja Santissima Annunziata e passagem elevada com arco. Foto: Roberto Carvalho de Magalhães.



10. Filippo Brunelleschi, lanterna da cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore (Florença), séc. XV. Foto: Roberto Carvalho de Magalhães.

No que diz respeito às suas características técnicas, os afrescos em exame foram realizados conforme a técnica antiga do *buon fresco*, como descrita no *Libro dell'arte* de Cennino Cennini,⁷ amplamente difundida na Idade Média Baixa e no Renascimento, que consistia em se diluir os pigmentos coloridos na água e estender, assim, a tinta no *intonaco* (estruque) ainda húmido. A palavra “afresco” deriva do italiano *a fresco* ou *affresco*, que quer dizer exatamente isso: pintar sobre a parede ainda “fresca”, que acabou de ser recoberta com uma camada de estuque. A cal presente no *intonaco* reage com o dióxido de carbônio do ar e dá origem a cristais de cálcio. A esta reação química dá-se o nome de “carbonatação”. Quando o *intonaco* seca completamente, os cristais agora não mais solúveis na água englobam as partículas coloridas e formam, na superfície da parede, uma película pictórica luminosa e bastante resistente no tempo.

Essa técnica pressupõe, porém, uma preparação especial da parede. Para consentir uma boa coesão entre a parte superficial da pintura e o estuque que a acolhe, é preciso realizar inicialmente um reboque para acolher o estuque final do afresco. Esse primeiro reboque, ou espécie de argamassa, é denominado *arriccio* em italiano. Constitui a camada mais profunda e áspera do afresco, é composta

⁷ O livro foi escrito e publicado no início do século XV e constitui um verdadeiro manual técnico sobre a pintura “a fresco” e sobre painel. CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte*: a cura di Franco Brunello. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982.

por um quarto de cal e três quartos de areia de granulometria média e tem como objetivo aplainar a parede. É sobre essa superfície que se executava o desenho preparatório, via de regra com a terra de Sinópia.⁸ Neste caso, o estuque sucessivo destinado a receber a pintura o recobria. A sinópia, como eram chamados metonimicamente tais desenhos, eram muito comuns no período que vai do século XIV ao século XVI. Trata-se, geralmente, de um desenho muito simplificado. No caso específico dos afrescos da capela Montauto, em algumas partes onde houve a perda da superfície pintada, era possível ver a presença de uma sinópia, realizada, porém, com pigmento verde e carvão.

Já o *intonaco* destinado a receber a pintura, uma espécie de estuque ou massa fina antiga, é composto por um terço de cal e dois terços de areia fina. É aplicado aos poucos, cobrindo partes delimitadas do desenho preparatório, onde o artista aplica a tinta enquanto a superfície ainda está húmida. A cada uma dessas etapas de aplicação do *intonaco* e imediata aplicação das tintas se dá o nome de *giornata di lavoro* (jornada de trabalho), ainda que se possam realizar várias no mesmo dia. A *giornata di lavoro* pode ser mais ou menos ampla. Isso depende da complexidade da imagem. De qualquer forma, equivalem a seções do desenho preparatório. O pigmento colorido aplicado sobre a parede seca ou quase seca – e que, desta forma, não era inglobado no processo de carbonatação – acabava desaparecendo com o tempo. Na Capela Montauto, Allori e seus colaboradores executam os afrescos em jornadas de trabalho de tamanho médio, que se revelam, técnica e visualmente, muito bem integradas entre elas.⁹

Além da sinópia, os afrescos de Allori na Basílica da Santissima Annunziata revelam pelo menos outros três métodos de transferência do desenho para a parede – nestes casos, aplicados diretamente sobre o *intonaco* húmido, a superfície final a ser pintada. São elas: 1) *cartone* ou gravação indireta: realizava-se a composição nas dimensões do afresco, mais ou menos detalhada, sobre um papel resistente e, em seguida, com o uso de um instrumento com ponta – até mesmo um prego – gravavam-se as linhas de contorno, com o papel apoiado na superfície húmida do *intonaco*; 2) *spolvero*

⁸ A palavra “sinópia” é derivada de Sinop, nome de uma província turca e da sua capital, de onde provinha a terra de cor avermelhada com a qual se executavam os desenhos preparatórios para os afrescos.

⁹ Integrar bem as jornadas de trabalho não é uma tarefa simples. É preciso que, para se obter uma continuidade das cores, que a proporção entre pigmento e água de uma cor seja exatamente a mesma no momento das aplicações nas várias jornadas de trabalho. Além de não se ver o resultado final da aplicação da tinta antes que a superfície – o *intonaco* – seque completamente, não é possível corrigir a cor com o *intonaco* seco. Assim, vê-se, em muitos afrescos, certa descontinuidade na aplicação de uma cor, que ocorre, por exemplo, nas jornadas de trabalho da execução de um céu azul ou mesmo no panejamento de figuras. A boa integração entre as jornadas de trabalho significa que houve uma boa escolha na sua divisão e um controle rigoroso na diluição dos pigmentos. A descontinuidade entre jornadas de trabalho é visível, entre outros exemplos, no *Juízo Universal* de Michelangelo, da Capela Sistina.

(pulverização): os contornos do desenho final para o afresco eram perfurados. Em seguida, apoiando-se o desenho sobre a superfície a ser pintada, passava-se uma almofadinha ou um tampão com pó de carvão sobre os furos, de forma a deixar o traçado do desenho sobre o *intonaco* húmido. A utilização do *spolvero* em um afresco ocorria especialmente na execução de detalhes decorativos;¹⁰ 3) gravação direta: é a gravação feita diretamente sobre o *intonaco* húmido, sem um desenho interposto, mediante a utilização de um instrumento pontudo, como um prego. Na Capela Montauto, a gravação direta é visível, com o auxílio de uma luz rasante, na execução da arquitetura.

Estado de conservação dos afrescos antes do restauro

Os afrescos da Capela Montauto apresentavam-se muito escurecidos e em boa parte quase ilegíveis. O escurecimento, como foi evidenciado pelas pesquisas e pelo diagnóstico químico-físico, era devido à estratificação da fumaça proveniente das velas e das lamparinas votivas (fig. 11). Além disso, foi revelada, em algumas zonas dos afrescos, a utilização, por parte de Allori e seus colaboradores, de substâncias orgânicas de natureza protéica – talvez, cola animal – como legante para as tintas a serem aplicadas no *intonaco* seco ou quase seco. Nestas áreas, o resultado foi uma aderência menor da tinta ao suporte, o que, no passado, deve ter causado a perda dos pigmentos. Este fato e as abrasões da superfície pictórica causadas por limpezas com solventes particularmente agressivos, devem ter sido os fatores determinantes das inúmeras repinturas sofridas pelos afrescos no passado.¹¹ (figs. 12 - 14)

Fundamentalmente, no que diz respeito ao diagnóstico químico-físico, microfragmentos foram extraídos de várias zonas do afresco e submetidos a um exame em microscópio eletrônico e à análise com microsonda (EDS). Isso permitiu a identificação da natureza dos pigmentos de cor utilizados por Allori e a sua equipe: terras naturais – ocre amarelo e vermelho, terra verde,

¹⁰ A técnica do *spolvero* não era uma prerrogativa do afresco, mas era utilizada em grande escala para se transferir a composição ou desenho sobre a superfície de painéis. Além de se revelar nas pinturas examinadas com reflectografia de raios infravermelhos, a utilização do *spolvero* na pintura de painéis é testemunhada por um número considerável de desenhos dos séculos XV e XVI, perfurados nos contornos e com resquícios de pó de carvão, que correspondem a quadros conhecidos.

¹¹ Uma exposição completa das investigações técnicas e do diagnóstico sobre os afrescos de Allori na Capela Montauto encontra-se em BIANCHINI, S.; FAVARO, M.; VIGATO, P. A.. *La Cappella di San Girolamo nella SS. Annunziata di Firenze. Diagnostica e monitoraggio delle superfici pittoriche degli affreschi della Cappella* in *Critica d'Arte* 33-34, Gennaio-Giugno 2008. Firenze, Le Lettere.

terra marrom e *terra d'ombra* –, *blu di smalto* (pigmento azul obtido a partir de cobaltita e *smaltite*), realgar (mineral de cor laranja avermelhado), *giallo di piombo e stagno* (pigmento amarelo de origem medieval obtido a partir do dióxido de chumbo e do dióxido de estanho) e cinabre (mineral de aspecto avermelhado). Também foi identificado o uso de *biacca*, pigmento inorgânico branco constituído por carbonato básico de chumbo, misturada aos outros pigmentos citados acima.

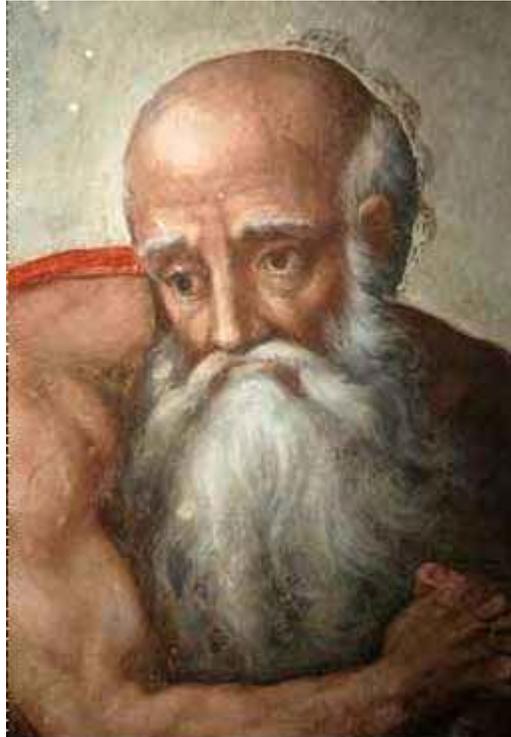
Uma análise espectrofotométrica permitiu distinguir entre material inorgânico e orgânico – este último incompatível com a técnica do bom fresco – e individualizar os estratos de degradação e escurecimento e as suas causas. Além do depósito de fumaça, ao qual já nos referimos acima, foram encontradas zonas de pintura não original realizadas com o uso de gesso, que, por ter cola de origem animal – antigamente, osso de coelho –, é outro motivo de degradação e do escurecimento da superfície pictórica.



11. Detalhe do *São Mateus* escurecido pela fumaça.
Foto U.I.A..



12. Detalhe do *Profeta Jeremias* com grosseiras repinturas antigas. Foto U.I.A..



13. Detalhe do *Profeta Jeremias* depois do restauro. Foto U.I.A.



14. Exemplo de repintura com acréscimo de detalhes (a pluma de ganso nos cabelos da Sibila Déléfica). Foto U.I.A.

Nos penachos em ambos os lados da *Fuga para o Egito*, encontravam-se encrespaduras no *intonaco* e formações salinas na superfície da pintura provocadas pela infiltração de água proveniente do telhado. Nos cantos, entre os pilastres do arco de entrada da capela e as paredes da esquerda e da direita, havia fissuras relativamente profundas causadas por movimentos de ajuste estrutural do edifício (fig. 15). Além disso, em 1796, algumas porções do afresco original foram destruídas com a sobreposição de um revestimento decorativo de mármore no arco de entrada e de uma moldura nova sobre o altar, onde se encontra o *São Jerônimo penitente* de Andrea del Castagno. Enfim, nas paredes da direita e da esquerda, havia algumas lacunas consideravelmente grandes, causadas, provavelmente, pela inserção de suportes (fig. 16).



15. Fissuras devidas ao movimento de ajuste estrutural do edifício. Foto U.I.A..



16. Lacuna, onde há falta não só de pigmento, mas também de *intonaco* e reboque. Foto U.I.A..

O restauro atual ¹²

Depois dos testes preliminares de intervenção para sondar a reação do material a ser removido na limpeza, foi realizada uma preconsolidação, ou seja foi feito com que as lascas da superfície pintada que corriam o risco de cair readerissem à superfície.¹³ Para a operação delicada de preconsolidação, foi utilizada uma resina acrílica diluída com água ou, simplesmente, água deionizada aplicada sobre a superfície do afresco com uma esponja natural e a interposição de papel de arroz.

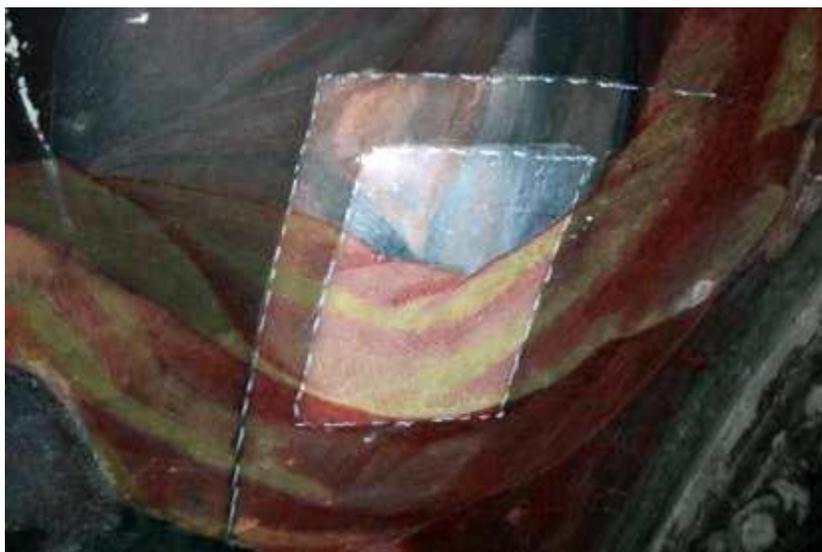
Em seguida, foi executada uma limpeza em três fases: 1) limpeza preliminar: remoção superficial de poeira com pincéis macios; 2) remoção de partículas sólidas com o uso de esponjas; 3)

¹² A breve exposição que segue é, em parte, baseada no relatório dos restauradores, BOTTICELLI, G.; BOTTICELLI, S.; GERMANI, G.. *La Cappella di San Girolamo nella SS. Annunziata di Firenze. L'intervento di restauro sulle pitture murali di Alessandro Allori. Critica d'Arte* 33-34, Gennaio-Giugno 2008. Firenze, Le Lettere. Como já foi mencionado na Introdução, o restauro foi coordenado pela Università Internazionale dell'Arte de Florença, tendo como diretor técnico e executivo o Prof. Guido Botticelli. O restauro foi executado por Gioia Germani, Ornella di Silverio e Alberto Felici, com a participação dos estudantes do Curso de Restauração de Afrescos da U.I.A..

¹³ Nos testes preliminares de limpeza, foram usados: 1) primeiro, somente compressa de Arbocel 200 (polpa de papel constituída de de fibras de celulose pura de 300µ) com água deionizada; 2) em seguida, compressa de Arbocel 200 com Arbocel 1000 (700µ) e sepiolita com água deionizada; 3) enfim, resinas de troca iônica/aniônica.

limpeza final: remoção da camada escura de fumaça, através de compressas – inicialmente, de água deionizada e, em seguida, de carbonato de amônio (fig. 17).¹⁴

A limpeza revelou o brilho das cores, os *pentimenti* (arrepentimentos), as correções e certa descontinuidade da qualidade executiva dos afrescos. Não só: reemergiram com clareza as escritas nos colarinhos e nas lapelas com os nomes dos personagens retratados (fig. 18) na cena da *Disputa de Jesus no templo*, onde também foi identificada a assinatura de Allori. A limpeza também tornou evidentes os vários tipos de repintura sofrida pelos afrescos no passado – repintura de gosto (mudança nas cores), acréscimo de detalhes (como, por exemplo, a pluma de ganso no cabelo da Sibila Eritreia, fig. 14) e cobertura de zonas de degradação. As repinturas foram removidas na fase final da limpeza.



17. Testes de limpeza na figura da Sibila Délfica. Foto U.I.A..

¹⁴ Para a limpeza dos afrescos da abóbada, foram utilizadas, inicialmente, compressas de Arbocel 200 com Arbocel BW 40 embebidas em água deionizada. Em seguida, acrescentou-se às compressas uma solução saturada de carbonato de amônio como reagente. As compressas utilizadas para a limpeza das paredes verticais foram as seguintes: inicialmente, Arbocel 200 embebido em água deionizada; em seguida, uma combinação de Arbocel 200 com Arbocel 1000 em uma solução saturada de carbonato de amônio.



18. Retrato de Jacopo da Pontormo, identificado pelo nome no colarinho. Fotografia depois do restauro (Roberto Carvalho de Magalhães).

Terminada a limpeza e a remoção das repinturas, foi feita uma *consolidação em profundidade*: tratou-se de recuperar a adesão e coesão entre as várias camadas que compõem a superfície do afresco – o suporte representado pela parede, o *arriccio* ou primeiro reboque e o *intonaco* – onde as camadas se apresentavam perigosamente separadas entre si. A consolidação em profundidade foi realizada mediante o uso de argamassa hidráulica de diferentes pesos específicos para a abóbada – logicamente mais leve – e para as paredes – com um peso superior.

Em seguida, foram realizadas a estucadura – procedimento de enchimento das lacunas com pequenos pedaços de tijolo, no caso das lacunas mais profundas, e de uma pasta de cal e areia (fig. 19) – e a consolidação da película pictórica, através de uma aplicação de compressas de Arbocel 1000 e 10% de hidróxido de bário, com a interposição de papel de arroz.



19. Estucadura. Foto U.I.A..

O retoque pictórico (fig. 20) concluiu a intervenção de restauro e consistiu em dois tipos: 1) reintegração das abrasões com a técnica do *sottotono* (subtom), ou seja da aplicação de veladuras de tinta com um tom abaixo do original, e 2) integração das lacunas com o método da seleção cromática, que prevê o uso de aquarela com a técnica do *tratteggio* – ou seja, de pequenos traço finos paralelos e cruzados – de forma que a integração possa ser distinguida do pigmento original. Nas lacunas onde era possível recompor a parte que faltava sem se efetuar reintegrações de fantasia, foi utilizada a seleção cromática. Caso contrário, as lacunas foram tratadas com veladuras de várias cores para se obter um tom neutro que, sem reconstruir o desenho, facilitasse a leitura da obra (abstração cromática).¹⁵

¹⁵ A reintegração pictórica “com seleção cromática” estabelece uma ligação seja cromática, seja formal, da lacuna com o restante da pintura (afresco, pintura sobre painel ou tela). É aplicada onde é possível reconstruir a pintura no seu aspecto cromático e figurativo original, sem que haja margem de dúvidas ou interpretações arbitrárias. Ao contrário, utiliza-se o método da “abstração cromática” quando a lacuna é consideravelmente grande ou quando há dúvidas sobre a pertinência formal da reintegração no contexto cromático e do desenho. Neste caso, não se levam em consideração as tonalidades e cores circunstantes individualmente, mas procura-se uma somatória dos valores cromáticos presentes em toda a pintura.



20. Retoque pictórico. Foto U.I.A..

Dessa forma, a obra de Alessandro Allori readquiriu a sua plena legibilidade e, sem dúvida, o encanto das cores típicas dos afrescos italianos. Acrescentemos ainda, para concluir essa breve exposição, que não só as cores, os detalhes, os nomes dos personagens retratados e a assinatura do pintor emergem com clareza depois da limpeza do afresco, mas torna-se muito evidente, também, que a luz real da capela, proveniente de uma janela no alto arco da parede de fundo, determina a direção da luz e das sombras pintadas nas figuras dos profetas e das sibilas, assim como nas cenas da *Disputa de Jesus no templo* e na *Expulsão dos mercadores do templo*. No agora claro jogo de sombra e luz, seja nas figuras seja nas partes arquitetônicas, vê-se um princípio que norteia a atividade dos pintores italianos do renascimento em diante: a continuidade entre a luz pintada e a luz presente na arquitetura real, como exercício da racionalidade e forma de persuasão ótica do observador. Os afrescos de Allori da Capela Montauto não constituem uma exceção.