



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

difusão na Europa da ilusão de óptica arquitetónica na época Barroca

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

difusão na Europa da ilusão de óptica arquitetónica na época Barroca / F. FARNETI. - STAMPA. - (2013), pp. 103-120. (Intervento presentato al convegno A Arquitetura do engano: Perspectiva e percepção visual no tempo do Barroco entre a Europa e o Brasil, tenutosi a Belo Horizonte nel dicembre 2011).

Availability:

This version is available at: 2158/823877 since:

Publisher:

FINO TRAÇO EDITORA

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)



COLEÇÃO

HISTÓRIA

A ARQUITETURA DO ENGANO:

*Perspectiva e percepção visual no tempo
do barroco entre a Europa e o Brasil*

ORGANIZADOR

Magno Moraes Mello

Todos os direitos reservados à Fino Traço Editora Ltda.

© Autores

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem a autorização da editora.

As ideias contidas neste livro são de responsabilidade de seus organizadores e autores e não expressam necessariamente a posição da editora.

CIP –Brasil Catalogação-na-Fonte | Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

A795

A arquitetura do engano : perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil / organização Magno Moraes Mello. - 1. ed. - Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013. 272 p. : il. (História ; 33)

Inclui bibliografia e índice

ISBN 978-85-8054-117-5

1. Arte barroca 2. Arte - História. I. Mello, Magno Moraes. II. Série.

13-00772

CDD: 709.032

CDU: 73.034.7

06/05/2013 06/05/2013

CONSELHO EDITORIAL COLEÇÃO HISTÓRIA

Alexandre Mansur Barata | UFJF

Andréa Lisly Gonçalves | UFOP

Betânia Gonçalves Figueiredo | UFMG

Iris Kantor | USP

Marcelo Badaró Mattos | UFF

Paulo Miceli | UniCamp

Rosângela Patriota Ramos | UFU

FINO TRAÇO EDITORA LTDA.

Av. do Contorno, 9317 A | 2º andar | Prado

Belo Horizonte. MG. Brasil

Telefax: (31) 3212 9444

www.finotracoeditora.com.br

SUMÁRIO

Agradecimentos 7

Prefácio 9

1. Os livros sobre arte editados pela Casa Literária do Arco do Cego: circulação e usos em Minas Gerais 19

Camila Fernanda Guimarães Santiago

2. Virtude e martírio por meio da alegoria barroca: iconografia franciscana e modelos tridentinos nas capitanias de Pernambuco e Paraíba 33

Carla Mary S. Oliveira

3. Cantaria setecentista - entre a tradição oral e as inovações científicas 47

Daniela Viana Leal

4. As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva 69

Dominique Raynaud

5. Recursos pictóricos e cenográficos para o ilusionismo espacial nos presépios napolitanos 85

Eliana Ambrosio

6. A difusão na Europa da ilusão de óptica arquitetônica na época Barroca 103

Fauzia Farneti

7. Caetano da Costa Coelho: um pioneiro da pintura de quadratura no Rio de Janeiro setecentista 121

Janaina de Moura Ramalho Araujo Ayres

8. A difusão da perspectiva paralela através dos tratados de fortificação entre os séculos XVI e XVIII 131

Jorge Galindo Díaz

9. A perspectiva da arquitetura: a recepção e atualização da teoria antiga nos tratados renascentistas 143

Júlio César Vitorino

10. Métodos de registro tridimensional para uso em conservação/restauração 155

Lindsley Daibert

11. As relações entre arquitetura e ornamentos dos retábulos baianos e a tratadística europeia do século XVI ao XIX 165

Luiz Alberto Ribeiro Freire

12. A simulação arquitetônica no teto da nave da igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa: a presença dos quadraturistas Antônio Lobo (1718) e Luiz Batista (1781) **175**

Magno Moraes Mello

13. Carlos II nas Descalças e El Escorial: Arquitetura fingida e espaço simbólico **189**

Sara Fuentes Lázaro

14. Problemas de conservação da arquitetura pintada sobre reboco ou suportes de madeira entre os séculos XVII e XVIII **201**

Silvio Van Riel

15. Perspectiva e anamorfose nas construções arquitetônicas dos quadraturistas toscanos **217**

Stefano Bertocci

Caderno de Imagens **225**

Sobre os autores **269**

6.

A DIFUSÃO NA EUROPA DA ILUSÃO DE ÓPTICA ARQUITETÔNICA NA ÉPOCA BARROCA

Fauzia Farneti

Na Toscana grão-ducal, até o início do século XVIII, as ilusórias formas arquitetônicas pintadas sobre as paredes das salas dos palácios propõem grandes colunatas, interpretando a lição de Sebastiano Serlio “à inércia da parede é preferível a *loggia*, onde o olho adentra a profundidade dos arcos com mais deleite, o que uma fachada completamente plana, na qual [o olho] não pode penetrar mais adiante, não permite admirar”. Em uma íntima relação com a arquitetura real, o tema da colunata, também articulada em duas fileiras, abre-se em ambientes virtuais ou em espaços abertos entremeados por ruínas. Há significativos exemplos em Florença, nos palácios: Pitti, Corsini, no salão do palácio Cerretani – que, segundo Luigi Lanzi,¹ “é das suas [de Chiavistelli] coisas mais elegantes” (Lanzi, 1809: 221) –, Pucci, Roffia, Ricasoli e Feroni Magnani². Na galeria deste último palácio, localizada no segundo andar, realizou-se, em 1702, uma decoração com ilusionismo arquitetônico, a qual propõe, nas paredes baixas, o tema da *serliana*, atribuível a um pintor de escola chiavistelliana; ao passo que a parte figurativa, dedicada aos continentes, é atribuível a Dionisio Predellini, como revela a assinatura registrada sobre uma mísula angular que também apresenta a data de execução³. O desenho arquitetônico e figurativo, como em muitos casos, foi reproduzido em gesso por meio da técnica da incisão. Um desenho da coleção Banci Buonamici de Prato⁴, executado sobre papel colorido em aquarela marrom e verde, sugere vários recursos do mesmo tema: a colunata é caracterizada por quadraturas

1 L. Lanzi, *Storia pittorica*, Bassano 1809, I, p. 221.

2 O palácio da via dei Serragli n.6 era de propriedade dos Del Pugliese até a metade do século XVI, quando foi dividido entre eles (que ficaram com a parte que dá para a ponte Santa Trinita) e os marqueses Botta (que ficaram com a parte que dá para o Borgo Stella), os quais transportaram para este lugar uma importante coleção de quadros. Em 1770, a inteira propriedade foi adquirida por Francesco Feroni, já proprietário do palácio limítrofe na parte posterior, diante da praça que delegou os trabalhos de readaptação a Zanobi Del Rosso. Cf. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, Firenze 1972, II, p. 773.

3 A mísula aparece repintada; sob as escritas entreveem-se os traços de uma assinatura anterior atualmente ilegível.

4 O desenho, de propriedade particular, foi publicado pela primeira vez por F. FARNETI, *Tradizione e innovazione nell'architettura dell'inganno a Firenze: Niccolò Pintucci*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 185-199 (187).

perspécticas de arquiteturas à moda antiga e, uma dessas, corresponde àquela da galeria Feroni, com algumas adaptações à arquitetura; já a parte figurativa corresponde perfeitamente. A harmonia das proporções e o requinte com o qual os elementos arquitetônicos unem-se a elementos plásticos em uma sucessão de planos, em um diálogo de cores, luzes e sombras admiravelmente equilibrado, denotam uma mão hábil.

Em Prato, também foram encontrados numerosos aparatos dessa tipologia decorativa; notável a galeria do palácio Verzoni Bizzochi⁵ que, ainda hoje, conserva o inteiro aparato pictórico do século XVII, presumivelmente solicitado por Bartolomeo Verzoni – grande colecionador⁶, homem culto e requintado⁷ – junto à corte grão-ducal para a qual tinha sido enviado em 1661 como embaixador “para congratular-se do matrimônio do senhor Príncipe da Toscana (Cosimo)” com Maria Luisa d’Orleans. Provavelmente, o edifício foi adquirido por Bartolomeo depois de 1655⁸ e remodelado de modo a transformar-se em residência⁹.

A galeria é constituída por dois ambientes contíguos, o primeiro com 18m de comprimento e o segundo com 9,7m; uma vez que as janelas se abrem para apenas um lado, as paredes são cobertas de forma diferente pela luz. O resultado pictórico representa sobre os elementos arquitetônicos do primeiro plano da perspectiva os efeitos da luz natural filtrada pelas aberturas, evidenciando-a. A forma arquitetônica pintada sobre as paredes do primeiro módulo da galeria é animada por um aparato figurativo que traduz a glória da família por meio da

5 Após a morte de Bartolomeo Verzoni, o palácio passou à filha Maria Maddalena, casada com Domenico Salviati, e, em seguida, aos Salviati, em 1729. Francesco Buonami o adquiriu de Tommaso Salviati, filho do marquês Alamanno, um dos herdeiros de Maria Maddalena Verzoni, no dia 13 de setembro de 1787. Para as origens da família Verzoni, confirmam-se: ASF, SETTIMANNI, *Memorie Fiorentine*, X, 1645-1659, c. 113; ASF, Sebregondi, f. 5452, carte sciolte: árvore genealógica com algumas notas sobre os descendentes de Simone Verzoni e informações sobre Bartolomeo, a filha Maria Maddalena e o marido Domenico Salviati; A.G. BENINI, *Famiglie illustri pratesi*, in “Calendario Pratese, memorie e studi di Cose Patrie”, Prato 1847, pp. 49-71; E. FIUMI, *Demografia, movimento urbanistico e classi sociali in Prato*, Firenze 1969, p. 499.

6 A pinacoteca, atualmente dispersa, contava com obras de Carlo Dolci, Pier Dandini e Andrea Scacciati. S. BELLESI, *La pittura della seconda metà del secolo*, in *Il Seicento a Prato*, Prato 1998.

7 Foi membro da Accademia dei Semplici e tesoureiro em 1657, superintendente nas fábricas do Teatro dei Semplici, onde personalidades artísticas de relevo foram convocadas para trabalhar. C. CERRETELLI, *Il teatro pubblico o teatro dei Semplici a Prato*, in R. FANTAPPIÈ, C. CERRETELLI (a cura di), *Il Seicento a Prato*, Prato 1998, pp. 235-237.

8 De fato, o palácio não está compreendido no inventário dos bens estáveis de 1655, ano em que Bartolomeo, filho primogênito de Simone Verzoni, adquiriu maioridade. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiana, XXV, 465, ms., P. Verzoni, *Libretto delle cose notabili seguite in Firenze et in altre part*.

9 Da nota fiscal de venda do palácio a Francesco Buonamici deduz-se a sua consistência; era articulado em “três andares, do céu à terra; com porões embaixo; [com] jardim pendente no primeiro andar nobre, em estratos, com fonte perene, originada no Conduto Real; e com poços e fontes em torneiras dentro do referido andar e palácio, respectivamente. O palácio é composto por cerca de setenta e cinco cômodos, antecâmaras, quartinhos e outros cômodos [...], junto ao oratório público, no térreo, dedicado a Santa Maria Maddalena de’ Pazzi”. ASF (Archivio di Stato di Firenze), *Notarile moderno*, Giovacchino Ceri, f. 29482, c. 90, n. 52, 13 settembre 1787.

homenagem à Casa d'Asburgo, que concedeu o título de marquês aos Verzoni em 1685. Imitando as formas da arquitetura real¹⁰, nas sobreportas da galeria, para marcar o eixo mediano das aberturas, estão pintados os bustos dos imperadores, uma modalidade amplamente empregada em Florença e em seu território. Nas paredes baixas, à glorificação da Casa d'Asburgo-Lorena, segue a representação alegórica das Artes, canonicamente figuradas como jovens mocinhas dotadas dos respectivos atributos e representadas em uma estreita relação com o espaço real, sugerindo, com o dinamismo dos seus movimentos, o anulamento dos limites entre o espaço representado e aquele do observador, o que se pode observar em outros exemplos florentinos¹¹. As poses não naturais das alegorias da *Escultura* e da *Pintura*, pintadas na parede baixa interna – não atribuíveis a intervenções sucessivas, uma vez que são visíveis os sinais de incisão deixados durante a transposição das matrizes –, evidenciam uma mão menos hábil do que aquela que executou as figuras alegóricas da *Arquitetura* e da *Geometria* sobre a parede de contra-fachada. Estas últimas na pose plástica, na morbidez dos drapeados que acompanham a sinuosidade dos corpos, nas expressões dos semblantes podem ser atribuídas aos trabalhadores qualificados ativos no mesmo período no palácio Corsini em Florença. Os retratos dos membros da Casa d'Asburgo-Lorena assim como as alegorias da *Escultura* e da *Pintura*, grosseiros e vagos, são executados a seco, com exceção dos nomes dos imperadores sob os quais as incisões são visíveis.

As paredes baixas sugerem a materialização do limite, uma com o salão e a outra com o segundo módulo da galeria, com a ajuda de um arco duplo alicerçado sobre pés-direitos quadrangulares para enquadrar uma sobreporta, similar àquelas pinturas sobre as outras paredes que encontram notáveis semelhanças com aquelas reais do salão do palácio Viviani e do palácio Tempi em Florença¹²; para além das arcadas, entreveem-se quadraturas arquitetônicas diferenciadas nos dois lados: com efeito, na parede baixa interna é proposto um edifício encimado por uma balaustrada e, naquela de contrafachada, uma abertura em semicírculo, que expande enormemente o espaço. O aparato figurativo completo foi executado presumivelmente entre agosto de 1685 e a última década do século, como a elaborada forma arquitetônica a ser atribuída à escola chiavistelliana pelos evidentes estilemas que constituem os sinais distintivos de um dos principais alunos e colaboradores de Chiavistelli, Rinaldo Botti. A respeito disso, são dignos de interesse os desenhos de Jacopo Chiavistelli conservados na Biblioteca Marucelliana di Firenze e o Gabinetto Disegni e Stampe dos Uffizi. O pórtico revestido por trabeas em lacunário, alicerçado sobre uma base contínua que articula as paredes altas da galeria, abre-se para vistas amplas de jardins, nos quais inserem-se elementos

10 Citam-se como exemplos significativos: a fachada da casa dos Canonici regulares de San Jacopo sobre o Arno ou o salão do palácio Corsini al Parione em Florença.

11 Refere-se à passagem térrea do palácio Corsini e ao salão do mesmo palácio, realizado por Antonio Maria Ferri a partir de 1692.

12 Esses palácios: para citar exemplos da estreita relação entre arquitetura real e virtual.

arquitetônicos, enxertos vegetais, fontes e arquiteturas à moda antiga para fechar em profundidade a quadratura cênica. A ilusória máquina arquitetônica poderia ser atribuída à mão de Rinaldo Botti, o que foi comprovado em Prato graças a um trabalho de limpeza do perdido teto da grande sala do Teatro dei Semplice a partir de 1685, ano em que o imperador Leopoldo I assinou o diploma de conferência do título de marquês, condes e barões do Sacro Império Romano ao bailio Bartolomeo Verzoni, ao irmão Francesco Aniello, à filha Maddalena e ao seu marido Domenico Salviati. De fato, extraordinárias assonâncias podem ser encontradas entre as formas da galeria Verzoni e outras obras do mestre, semelhanças que deduzimos não apenas da estrutura do pórtico, mas também de alguns elementos do repertório ornamental que caracterizam o aparato virtual, tal como a fonte com nereidas na base, algo a se relacionar com o desenho realizado por Botti em 1724, conservado no Gabinete de desenho e gravura dos Uffizi. Este último apresenta afinidade com um desenho atribuído à escola chiavistelliana e ulteriores assonâncias com a figuração plástica de um desenho de Baccio del Bianco, um dos mestres de Chiavistelli¹³. O ábaco em pedra, simples ou duplo, com golfinhos de caudas levantadas e o focinho redondo, ou com tritões, nereidas e elementos vegetais constitui uma das características de Botti; muito raramente o mestre o insere na composição das sobreportas, como na pequena galeria do palácio Verzoni, em um ambiente terreno do contíguo palácio Migliorati¹⁴ e no palácio Buonamici degli Innocenti em Prato. Este último aparato decorativo é assinado¹⁵ e datado de 1712. Também as quadraturas arquitetônicas que animam a base da vista, pintada na parede do vestíbulo aberto para o salão e caracterizada em primeiro plano por uma fonte, remetem aos modos de Botti¹⁶ e a um desenho conservado na Biblioteca Riccardiana di Firenze¹⁷.

De maior luminosidade e abertura, o segundo módulo da galeria, coberta por um pórtico revestido por trabeas de ordem Toscana em falso mármore verde como o precedente, que também reproduz a estrutura¹⁸. O recurso evoca o adotado por Botti no *Desenho para a entrada da livraria Magliabechiana*.¹⁹ e por ele realizado também nas paredes do salão do palácio Roffia em Florença.

13 Este desenho também está conservado junto ao GDSU.

14 O ciclo pictórico é uma aquisição relativamente recente, de fato, foi decapado em 1990 por obra do Centro Restauri Piacenti de Prato.

15 O pintor sobre põe frequentemente as próprias iniciais RB. Neste caso, ele representa RB com a letra A interposta.

16 A vista mostra evidentes sinais de intervenções sucessivas e, no aparato de base, lembra claramente a decoração de uma parede do pequeno ambiente do palácio Corsini in Parione em Florença, realizada por Rinaldo Botti e Andrea Landini.

17 Firenze, Biblioteca Riccardiana, *Studio di decorazione parietale con edifici classici*, cerchia di Jacopo Chiavistelli, n. 6.

18 Na metade do século XVIII, esta parte da galeria foi objeto de intervenções arquitetônicas, tais como o fechamento da porta aberta em um lado comprido para a construção da escada.

19 BNCF, *Magliabechiano*, f. IV, ins. XI, c. 4, Rinaldo Botti, 1734.

A análise do aparato pictórico da galeria longa Verzoni à luz rasante forneceu importantes informações sobre o estado de conservação do suporte de alvenaria e evidenciou as instabilidades e as rupturas da estrutura de apoio, como a notável dano causado pela troca das aberturas; além disso, atestou a preparação das camadas de gesso e a sequência dos dias, os preenchimentos dos buracos utilizados para apoiar os andaimes, os danos preexistentes às pinturas, as reduções e as ampliações das aberturas ou o seu completo fechamento.

Na sala adjacente à capela, na mesma área do andar nobre, é proposta a mesma tipologia decorativa, neste caso, caracterizada não por colunas, mas por pilares revestidos por trabeas alicerçados sobre uma base alta, decorada por volutas sobre as quais encontram-se *putti* monocores dispostos de forma variada, um repertório que denota a escola florentina. Os módulos que compõem o aparato arquitetônico ilusório evocam as paredes da capela dedicada aos santos Simone e Giuda, colocada em frente à vila Rospigliosi di Lamporecchio²⁰.

Nos ambientes das vilas, também são rastreáveis formas arquitetônicas ilusionistas em pórtico; constituem interessantes exemplos as vilas de Lappoggi, de Montebuono (Pistoia), dos Tempi (Montemurlo - Prato). Nesta última, após a primeira fase dos trabalhos de modernização arquitetônica, realizada antes da década de trinta do século XVIII, foi iniciado o canteiro de decoração, no qual Lorenzo Del Moro, um dos mais renomados pintores de arquitetura de ambiente florentino, esteve ativo no chamado quarto de Minerva. As paredes mostram uma forma da ilusão de óptica ainda chiavistelliana seja no pórtico revestido por trabeas que desdobra-se nas quatro paredes, além do qual se entreveem arquiteturas compostas de modo clássico; como no recurso do ângulo entre paredes e telhado, que mostra extraordinárias semelhanças com o análogo padrão da Stanza di Vittoria della Rovere na ala esquerda do palácio Pitti. A balaustrada inserida no nível mediano da parede, em correspondência com o eixo central, adquire um andamento semicircular, mostrando também no recurso compositivo uma referência a Andrea Pozzo²¹.

O célebre pintor de arquitetura Lorenzo Del Moro, por muito tempo colaborador e “companheiro” de Rinaldo Botti, já havia estado a serviço dos Tempi no palácio da cidade desde 1726, ocupado com a realização de “pinturas e arquiteturas e *vedute* com estátuas, baixos-relevos (...) feitos a fresco e a têmpera” na galeria dos quadros, perdida como o aparato da ilusão de óptica por ele realizado no abrigo e em algumas salas do andar nobre, na ala que dá para a Costa San Giorgio²². No início do ano 2000, no palácio da cidade dos Tempi, a decapagem

20 A decoração, atribuível a Rinaldo Botti ou a um pintor próximo a ele, foi realizada antes de 1701. Cf. F. FARNETI, *Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale*, in *Firenze e il Granducato*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romby, Roma 2007, pp. 205-232 (227).

21 A este respeito, cita-se o desenho arquitetônico n. 59 do Tratado do jesuíta.

22 As decorações desta ala foram perdidas durante a última guerra mundial ou foram caídas.

realizada nas paredes de uma outra galeria trouxe à luz uma forma da ilusão óptica atribuível a Giuseppe Tonelli²³.

Se as paredes das salas dos palácios, das vilas e dos edifícios religiosos na Toscana ainda no início do século XVIII são articuladas por colunatas ilusórias, a ordem superior das paredes e o telhado sugerem, ao contrário, galerias com vista para o espaço real por meio de amplas arcadas intervaladas por pilares ou por colunas, como na igreja de Sant'Egidio em Florença, denotando mudanças que lembram a lição do irmão Pozzo presente em Florença em 1702 durante a viagem que o levou a Viena, onde, desde 1703, também estiveram presentes Francesco Babiena e o bolonhês Antonio Beduzzi. Em Viena, no ano 1697, Marcantonio Chiarini, já notório quadraturista e cenógrafo, tinha sido chamado pelo príncipe Eugenio di Savoia para decorar o palácio de inverno na Himmelpfortgasse; o quadraturista retornará a Viena em 1709 para decorar, também para o príncipe Eugenio, o salão azul, localizado no corpo velho do palácio, e a galeria situada na nova ala edificada por Johan Lucas von Hildebrandt.

Francesco Saverio Baldinucci afirma que Andrea Pozzo chegou em Florença que nunca tinha visto, onde permaneceu “muitos dias para desfrutar das coisas mais conspícuas, seja de arquitetura que de pintura e escultura (...) Estando ali ainda vivo naquele tempo o excelente pintor Pier Dandini²⁴ (...), sabendo da sua vinda, o quis servir em todos os lugares”²⁵.

Durante a breve estadia florentina, “o célebre arquiteto P. Pozzo da Companhia de Jesus” realizou o desenho “de estuques e pinturas” para a capela do Noviciado²⁶, adjacente ao lado oriental do segundo claustro do convento dedicado à Santissima Anunciada, conhecido também como Clausura, cuja reforma foi concluída em 1698.

A presença de Pozzo em Florença foi um estímulo para os pintores toscanos, que acataram algumas das frases por ele concebidas em seu tratado, modificando o traçado arquitetônico tradicional; entre os primeiros quadraturistas florentinos a acatar a sua lição estava Benedetto Fortini²⁷ que, em 1704, realizou a decoração em ilusionismo arquitetônico, trazida à luz por uma intervenção de decapagem, naquele que deveria ser o vestibulo do corredor de ligação do segundo claustro de acesso ao novo “Dormentorio dell’Orto”; a forma virtual pintada ao redor das

23 Para este aparato arquitetônico da ilusão de óptica, veja-se: CHIARINI, Marco, *Giuseppe Tonelli (1688-1732): alcune novità*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di Fauzia Farneti, Deana Lenzi, atti del convegno internazionale (Rimini 28-30 novembre 2002), Firenze 2004, pp. 67-72.

24 O filho de Dandini “Ottaviano (estava em Roma) na escola de Andrea Pozzo para aprender a perspectiva.”

25 Francesco Saverio BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma 1975, c. 138 bis r.

26 Infelizmente, a capela foi perdida nas sucessivas intervenções de remodelagem dos ambientes conventuais.

27 Para aprofundamentos sobre Fortini, que atuou no complexo dos Serviti de Florença por muito tempo, consulte-se: F. FARNETI, *Benedetto Fortini*, in FAUZIA FARNETI, STEFANO BERTOCCHI, *L'architettura dell'inganno a Firenze*, Firenze 2002, pp. 95- 102.

figurações da *Concordia* e das *Arme dei Serviti*, executadas pelo pintor de figura florentino Niccolò Nannetti, mostra evidentes referências ao léxico pozziano nos recursos angulares, nos pináculos semicirculares da cornija – inéditos em Florença até aquele momento – e nas mísulas com semblantes de anjos comparáveis com as figuras 106, 107 e 108 do Tratado.

Giuseppe Tonelli, por volta do fim da sua atividade, também ofereceu um eficaz contributo para a renovação dos esquemas compositivos da quadratura florentina. Na ordem superior das paredes da sala e sobre o teto da igreja de Sant’Egidio, pintada por volta do ano 1722, acolhendo as propostas de Andrea Pozzo para a abóbada de Sant’Ignazio em Roma, o pintor de perspectiva construiu uma grande máquina ilusionista constituída por uma galeria; as arcadas são entremeadas por pares de colunas que encontram continuidade nas pilastras que marcam a ordem superior do ático, uma sequência de *loggie* que, como a de Sant’Ignazio, duplica o espaço da igreja. A respeito disso, recorda-se a quadratura da sala Bologna no palácio Vaticano, realizada por Ottaviano Mascherini e publicada por E. Danti no *Disegno della quadratura eseguita da Ottaviano Mascherini nel palazzo Vaticano della sala Bologna* de 1588, ou a decoração da abóbada da *loggia* do Casino Malvasia em Trebbio di Reno (Bolonha), realizada por Girolamo Curti, conhecido como Dentone; esses são exemplos que permitem compreender os componentes também bolonheses da linguagem arquitetônica pozziana. A forma ilusória de Tonelli, diferentemente daquela romana, não apresenta as figuras que se amontoam, figuras no meio do caminho entre nós que estamos na igreja e os santos que estão no céu ilusório. Essa máquina arquitetônica da ilusão de óptica sugere uma espécie de grande pátio com uma sequência de *loggie*, o que não é uma ideia original de Pozzo, mas uma adaptação de uma estrutura cardinal do quadraturismo; em particular, vale lembrar o afresco de Pellegrino Tibaldi no palácio da Università di Bologna. O ilusionismo arquitetônico do salão do castelo de Petronell – realizado para o conde Abensberg por Carpofofo Tencalla, originário de Bissone, nos anos sessenta do século XVII – constitui um exemplo de como esses recursos já eram difundidos em Viena.

Um recurso análogo, mas realizado posteriormente, é rastreável também na estrutura dos lados compridos do teto da grande escadaria do palácio de verão do príncipe de Liechtenstein em Viena, com arcadas, colunas, balaústres e recursos angulares mistilíneos, que denotam a difusão europeia dos recursos decorativos italianos. Ocultado por uma pintura no século XIX, o revestimento das paredes em ilusionismos arquitetônicos realizados entre 1706 e 1708 foi trazido à luz entre 2001 e 2005 durante os trabalhos de restauração. Esse revestimento foi realizado por um pintor de quadratura identificado como Joseph Reckhias, que, formado com base em modelos do quadraturismo bolonhês, também demonstra conhecer a lição de padre Pozzo a propósito da *Accoglienza del genio militare nell’Olimpo*, de Johann Michael Rottmayr (Hubala, 1981: 32-49; 152-157).

A forma virtual de Sant’Egidio constitui o exemplo florentino mais atualizado em relação ao modelo romano com o arco triunfal coroado por um tímpano

curvilíneo dividido em pedaços, sustentado por um par de colunas com pilastras de rebote, conforme o exemplo de Sant'Ignazio. Entretanto, essa forma encontra precedentes significativos nas interpretações quadraturísticas de Andrea Seghizzi, como na chamada Camara delle Udienze ou del Baldacchino no palácio Farnese em Piacenza, datada de 1675. A luz, diversificada em suas fontes, constitui um importante elemento de fusão da arquitetura real com a virtual. Infelizmente, esse aparato ilusório encontra-se em estado de grave degradação e seria necessário uma imediata intervenção de consolidação e de restauração²⁸. De efeito sugestivamente ilusório é a falsa cúpula construída por Tonelli no espaço presbiteral; monocolor com elementos dourados, a cúpula revela referências pozzianas. O interesse do arquiteto trentino pelas cúpulas com pináculos é demonstrado pelo tratado no qual encontram-se representadas cúpulas desse tipo²⁹; semelhanças também podem ser encontradas no repertório decorativo, mas não podemos nos esquecer de como o recurso pozziano é mêmora da cúpula de Sant'Ivo alla Sapienza, de Borromini. No cume dessa ilusionista cobertura, em lugar da lanterna, por detrás do olho de luz balaustrado, entrevê-se um ulterior vão abobadado; essa falsa cúpula, que expande enormemente o espaço real, constitui um caso único no panorama do quadraturismo florentino e antecipa a da igreja de Santa Caterina em Lucca, pintada por Bartolomeo De Santi depois de 1738, ano da remodelagem da sala do século XVI em estilo barroco (Farneti, 2004: 99-131).

Em Florença e no território grão-ducal, difundiu-se também o motivo do varandim curvilíneo e saliente, que insere-se nas estruturas adjacentes por meio de segmentos preenchidos, para articular e dar movimento aos falsos traçados semelhantes aos recursos de Andrea Pozzo, do telhado da igreja de San Francesco Saverio em Mondovì à falsa cúpula da Jesuitenkirche ou Universitätskirche de Viena. Dentre os exemplos mais relevantes, cita-se a decoração da antecapela do antigo palácio Sansedoni em Siena³⁰, realizada pelos pisanos Francesco e Giuseppe Melani em 1726³¹. Foi Rutilio Sansedoni, ligado ao Grão-Mestre da Ordem de Malta (Marcantonio Zondadari) e copeiro do príncipe Francesco Maria de' Medici (governador de Siena), a dar início à modernização e remodelagem do palácio em 1697, construindo a capela situada no primeiro andar, com afrescos de Antonio Domenico Gabbiani sobre *La gloria del beato Ambrogio Sansedoni*, o qual é apresentado na presença de Nossa Senhora e da Trindade por São Domingos (Petrioli, 2004: 281-299). Os seneses Sansedoni, assim como a nobreza florentina,

28 Para o estudo da degradação, consulte-se o texto de Silvio Van Riel neste volume.

29 Faz-se referência à figura 54 e à igreja redonda.

30 O palácio foi reedificado em estilo barroco a partir de 1691, com a construção da capela dedicada ao beato para celebração da glória religiosa da família.

31 Em 1723, Orazio Sansedoni, cavaleiro de Jerusalém, foi a Pisa, chamado por Tommaso del Bene, Grão-Prior da Ordem, e “esforçou-se para conquistar ali os célebres pintores Giuseppe e Francesco Milani, convencendo-os com suas boas maneiras de sair uma vez da Pátria e ir para Siena, o que conseguiu em seguida.” Siena, Archivio Chigi Sansedoni, Genealogia, Generazione XVIII, cc. 238v-243r.

a partir do fim do século XVII, seguindo o exemplo da família grão-ducal no palácio Pitti, iniciaram a renovação barroca das residências no rastro dos aparatos decorativos antes realizados por Pietro da Cortona, depois por Luca Giordano e pelos bolonheses Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna.

No desenho arquitetônico da fig. 59, inserido no segundo volume do tratado de Andrea Pozzo, além do recurso do varandim curvilíneo, também está presente o padrão angular mistilíneo que será muito utilizado no repertório virtual de Rinaldo Botti e de Lorenzo Del Moro; valham como exemplos o salão do palácio Ricasoli em Florença (Farneti, 2009: 63-75) e a sala do andar nobre do palácio Leonetti em Prato. O aparato decorativo de Botti nesta última residência, datável de 1725, foi objeto de uma repintura entre 1740 e 1750 (Cerretelli, 2003: 159) por parte de Stefano Catani³², que conservou muitas partes da implantação original.

Esse tratado também foi muito difundido em Portugal, onde atuaram pintores toscanos e bolonheses. Notável, a respeito disso, o teto do primeiro dos três tramos da requintadíssima Biblioteca Joanina de Coimbra, pintado em 1723 pelos lisboetas António Simões Ribeiro e Vicente Nunes, alunos do florentino Vincenzo Bacherelli³³. Nessa biblioteca, também estão presentes o varandim curvilíneo balaustrado e a Capela dos Reitores, situada no primeiro andar da antiga universidade. O aparato decorativo da Capela dos Reitores foi realizado em 1701 sobre um telhado cônico de forro entrelaçado por Francisco Ferreira de Araújo, aparentado com os Bernardes colaboradores de Bacherelli, a quem tinha sido erroneamente atribuído. O mesmo padrão também estabelece a decoração das quatro janelas da capela principal da catedral de Porto, realizada em 1731 por Niccolò Nasoni³⁴. O pintor senês teve uma formação bolonhesa-florentina, como evidenciam as fugas de perspectiva das abóbodas que entreveem-se além da arcada que define o plano perspectivo mediano; Nasoni reproduz esse recurso na cobertura abobadada da sacristia (hoje capela de São Vicente), pintada entre 1725 e 1737, e na arquitetura real da fachada da mesma igreja.

Os ilusionismos arquitetônicos em Portugal recuperam os modelos bolonheses e florentinos, e fazem referência aos tratados, tais como o texto de Andrea Pozzo; entretanto, revelam uma predileção por arquiteturas exuberantes, por um ornamento excessivo, cores muito acesas e grande profusão de ouro – características próprias da tradição local.

32 Para aprofundamentos sobre Catani, consulte-se: C. LENZI IACOMELLI, *Le decorazioni di palazzo Salvi-Cristiani: Stefano Catani e il giovane Luigi*, 1999, pp. 150-152.

33 Para aprofundamentos sobre Bacherelli, consulte-se: M. Moraes Mello, *A pintura de falsa arquitetura de Vincenzo Bacherelli (1672-1745) e o chamado modelo baquereliano*, in *Ars, techné, technica. A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*, a cura di Magno Moraes Mello, atti del convegno internazionale, Belo Horizonte 2009, pp. 101-114.

34 Formou-se em desenho em Siena junto com Giuseppe Nasini, mas “não se limitou a essa parte: pintou arquitetura e, nesta, foi tão habilidoso quanto na incisão”. Cf. E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII secolo*, Siena 1835, rist. anastatica Firenze 1976, XII, p. 45; em seguida, foi aluno de Vincenzo Ferrati.

A forma ilusória realizada no teto do segundo tramo da Biblioteca Joanina de Coimbra estabelece o ângulo entre as paredes virtuais, reproduzindo o recurso com o uso de pináculos empregado por Pozzo entre 1704 e 1708 na decoração do teto do salão das festas do andar nobre do palácio de verão dos Liechtenstein em Viena. Esse recurso encontra ampla difusão também no território florentino.

A partir do segundo decênio do século XVIII, na Toscana, percebe-se uma mudança na projeção da arquitetura da ilusão de óptica que articula as paredes; as arquiteturas em ruínas, que construíam as quadraturas cênicas das máquinas do século XVII, são trazidas para o primeiro plano e, juntamente com as grandes arcadas que percorrem as paredes para separar o espaço real do espaço virtual, criam efeitos de grande luminosidade. O fascinante tema do ruïnismo, com os musgos que invadem arcos e trabeações parcialmente destruídas, foi experimentado em Florença, pela primeira vez, por Angelo Michele Colonna e por Agostino Mitelli no célebre Casino di Via della Scala, pertencente ao cardinal Giovan Carlo de' Medici. Dentre os primeiros exemplos do gênero do ruïnismo arquitetônico, que define o primeiro plano para romper o limite entre realidade e ficção própria das colunatas contínuas, citam-se: a sala térrea do palácio Dami, decorada por Niccolò Pintucci a partir de 1736, que revela afinidade com os aparatos cênicos teatrais; a galeria do palácio Ricasoli Firidolfi; o chamado quarto da lareira no palácio Naldini del Riccio. A arquitetura em ruína envolve também os cômodos das vilas, como se pode ver na nominada Stanza delle Rovine, situada na ala oeste da citada vila Tempi di Montemurlo, decorada por Niccolò Pintucci, um pintor que mostra ter assimilado as lições de Lorenzo Del Moro e Rinaldo Botti. O aparato decorativo ilusório foi solicitado por Luigi Tempi, filho de Leonardo, depois de 1752, ano em que herdou a vila e o inteiro marquesado após a morte do pai.

A atribuição a Pintucci deve-se às notáveis assonâncias que as arquiteturas clássicas em ruínas – cobertas por uma vegetação em cachos, pelos elementos arquitetônicos e pelas descobertas arqueológicas representadas nas paredes do quarto – mostram em relação a outras pinturas, tais como as telas a têmpera do salão do segundo andar da mesma vila ou os aparatos decorativos da pequena sala do palácio Naldini del Riccio em Firenze (hoje Niccolini), realizadas em 1764³⁵. A paternidade da Stanza delle Rovine, atribuída a Pintucci pelas semelhanças formais compositivas, é também documentada por uma nota de pagamento a seu favor, datada de 25 de agosto de 1756, referente a diversos trabalhos não bem especificados, desenvolvidos na vila a partir do dia 16 de junho de 1748 ³⁶. Uma base baixa contínua pintada para fingir o mármore vermelho, interrompida apenas

35 Firenze, Archivio Naldini Del Riccio, *Fondo Naldini*, Entrate e Uscite 1762-74, f. 281. A família florentina dos Naldini deriva da de Prato dos Rinaldeschi, que, entre o fim do século XIII e o início do XIV, deixou a cidade de origem por motivos políticos e estabeleceu-se em Florença. Nos primeiros decênios do século XIV, Rinaldino, dito Naldino, deu início ao novo ramo dos Rinaldeschi, que adotou o nome de Naldini a partir dele. V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 1969 vol. IV, p. 342.

36 ASF (Archivio di Stato di Firenze), *Marzi Medici.Tempi Vettori Bargagli Petrucci*, f. 195, c. IX.

próximo às aberturas e à pequena lareira, cria a sub-base da forma ilusória. A máquina ilusionista a céu aberto, que envolve emocionalmente o espectador e encontra claras referências no repertório bottiano, simula um ambiente externo, no qual o gênero da quadratura se une ao da pintura ruínística com as plantas que insinuam-se nos fragmentos arquitetônicos em ruína; uma antecipação, em algumas obras de Rinaldo Botti, é encontrada, por exemplo, na vila de Lilliano all'Antella, a partir de 1703. Sobre o telhado abobadado do quarto, em vime, é representado um *sfondato* aéreo animado por *putti* em voo a brincar com fitas e guirlandas de flores, e por múltiplas espécies de pássaros: papagaios, águias, pombas, pássaros aquáticos, alguns pousados sobre as arquiteturas em ruína, como na galeria do palácio florentino Dami, atualmente decapada.

Os fragmentos arquitetônicos, que definem o primeiro plano e agem como intermediários entre o espaço real e o virtual, não apresentam continuidade e articulam-se em torno das aberturas para se interromper e deixar o campo como um tipo de palco sobre o qual organizam-se diversas quadraturas de perspectiva, mais ou menos complexas, dispostas em planos que, às vezes, interceptam o quadro de forma oblíqua. Interessantes os recursos de ângulo de junção entre as paredes: de fato, as interseções entre paredes são ilusoriamente desmaterializadas pela anulação da continuidade do aparato arquitetônico entre paredes contíguas, que se mostram como episódios distintos.

Para ajudar a ilusão de óptica, os ângulos são arredondados por meio da modelagem do gesso; as linhas que constituem o desenho das decorações, ao invés de se interromper, alteram gradualmente a inclinação para conseguir se orientar na parede contígua em direção ao ponto de fuga, que reúne as suas paralelas neste novo espaço, fazendo com que os elementos pintados assumam a forma côncava. Enquanto as arquiteturas que constituem o aparato virtual da parede norte caracterizam-se pelo uso de um único ponto de fuga central, as das paredes leste e oeste são bifocais. As posições diagonais (em relação ao quadro) das formas das paredes altas, que mostram mais claramente referências ao repertório de Botti, denotam uma vasta experiência no campo da perspectiva – adquirida talvez no interior de um ambiente cultural que considera as lições de padre Pozzo e de Ferdinando Galli Bibiena³⁷, também por intermédio da leitura de seus tratados – por parte de Pintucci. A intervenção de limpeza dos afrescos, concluída em 2008³⁸, além de ter conferido maior luminosidade à decoração, trouxe à luz, na parede oeste, o desenho de uma exposição que contorna a lareira, e o triunfo de armas colocado ao centro desta, que representa as formas das panóplias inseridas nas sobreportas. A mesma intervenção tornou evidentes as incisões das matrizes

37 *Arquitettura civile preparada sobre a geometria e reduzida à perspectiva*, 1711. Além disso, em 1701, Ferdinando foi a Florença, onde realizou algumas cenografias para o teatro de Pratolino.

38 Notável o confronto com a foto histórica conservada no Archivio fotografico della Soprintendenza no palácio Pitti, datada de 1988.

empregadas na transposição do desenho arquitetônico para o gesso ainda fresco da implantação original da decoração.

No quarto térreo da vila de Poggio alla Scaglia nas imediações de Pozzolatico, de propriedade Tempi³⁹, edificada em 1606 a partir do projeto do arquiteto Matteo Nigetti por Antonio Tempi sobre uma implantação do século XIV, o quarto térreo, dito da Scimmia, mostra uma forma arquitetônica virtual oposta à da Stanza delle Rovine; de fato, o ilusório aparato, datável do século XVIII, abre-se completamente nas paredes com vistas paisagísticas e toma consistência estrutural apenas perto dos ângulos transformados com pilares fundados sobre a pavimentação real, dando veracidade à forma; enquanto do lado interno apresentam telâmones de rebote, uma modalidade que reencontramos também em uma sala do primeiro andar do palácio Naldini, pintada por Pintucci, ou em uma sala térrea do palácio Ricasoli Firidolfi.

Na Stanza delle Rovine da vila Tempi, os ângulos entre as paredes adjacentes são ilusoriamente desmaterializados pela anulação da continuidade da arquitetura virtual, por meio das altas arcadas retraídas que guiam o olho em espaços abertos. Na galeria do andar nobre do palácio Ricasoli Firidolfi, encontra-se um episódio decorativo de extraordinária inspiração e complexidade, que denota a adesão do ambiente florentino às realizações bibienescas, mostrando-se em conformidade com os princípios da vista por ângulos (introduzidos por Ferdinando Galli Bibiena), e que traz um excepcional contributo à renovação da sintaxe compositiva. A modernização compositiva e sintática do quadraturismo começa a partir de trabalhos realizados por Jacopo Chiavistelli e por Rinaldo Botti, é acatada por Giuseppe Tonelli e alcança maturidade nas propostas de Pietro Anderlini – primeiramente, nas decorações do coro da Abadia florentina e, em seguida, no palácio Sansedoni em Siena, onde o quadraturista demonstra compreender também a lição pozziana. Um exemplo significativo da difusão desse recurso angular de grande luminosidade, empregado também para estabelecer os ângulos entre paredes e telhado, foi descoberto em Malta, em uma sala térrea da Admiralty House, residência do almirantado inglês de 1821 a 1961 e atual sede do Museu de Belas Artes, um edifício construído em 1571, a pedido dos cavaleiros de San Giovanni, e reconstruído depois de 1761, por ordem do rico cavaleiro português Ramon de Sousa y Silva.

O ângulo entre as paredes adjacentes da galeria Ricasoli Firidolfi abre-se completamente, anulando a sua percepção com efeitos de grande luminosidade e utilizando a técnica representativa da anamorfose: o pintor, ainda a se identificar, constrói uma perspectiva que varia o ponto de vista de acordo com a posição do observador que, caminhando na galeria, encontra mais de um ponto de observação ideal. O arco angular em lacunário se assenta sobre dois pares de colunas compostas marmóreas, as quais, em profundidade, vão ajustando-se sobre uma paredinha

39 As salas térreas da vila foram decoradas por Giovanni Camillo Sagrestani e Ranieri Del Pace, também atuantes no palácio da cidade dos Tempi.

baixa e articulada, completada por uma ilusória balaustrada. Para acentuar o avanço do ângulo, a perspectiva insere um segundo plano atrás do arco em lacunário, um edifício representado de lado, cujo ângulo coincide com o ângulo real entre as paredes. Na parede norte, a forma de perspectiva é muito complexa e articulada pela inserção de vistas de ângulo que levam as fugas de perspectiva a escorregar em diagonal, multiplicando a singularidade do ponto de vista e determinando uma numerosa sequência de quadraturas cênicas. Esse recurso encontra afinidade com um padrão semelhante pintado por Francesco e Giuseppe Melani no palácio episcopal de Pisa, no qual os dois irmãos demonstram aderir à lição bibienesca, mas também à pozziana.

O gênero pictórico do quadraturismo difundiu-se também nos países europeus; “a Itália e o Mundo”, escreve Luigi Lanzi em 1784, seguia os exemplos dos “decoradores e pintores de perspectiva”, sobretudo bolonheses e florentinos, do padre Andrea Pozzo e de outros tratadistas. Com efeito, muitos artistas italianos receberam encomendas de mais lugares, não só da Europa; basta pensar em Giovanni Gherardini, que, durante sua viagem à China (1698-1705), decorou com quadraturas uma igreja inteira, ou no versátil Giuseppe Antonio Landi, que, a serviço do rei de Portugal, passou quase quarenta anos no Brasil, onde morreu em 1791, construindo e decorando igrejas e palácios, sobretudo na cidade de Belém, onde difundiu-se a decoração com ilusionismo arquitetônico realizada em telhado de madeira. Em Salvador (Bahia), um dos maiores centros do nordeste do Brasil⁴⁰, consolida-se, na decoração de alguns pintores, o gosto por um barroco cenográfico influenciado pelo da Europa central. Entre esses pintores, está o carioca José Joaquim da Rocha (1737-1807), já atuante na cidade em 1764 como auxiliar do pintor Leandro Ferreira de Sousa. Entre 1766 e 1769, José Joaquim da Rocha parece ter feito uma viagem à Europa, com estadia em Portugal e talvez na Itália e no Império Austro-Húngaro. Em 1769, de volta a Salvador⁴¹, participou do concurso para a decoração do teto da igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, mas não foi selecionado. Entre o fim de 1772 e o início de 1773, foi selecionado no concurso para a abóbada da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, que o tornou célebre em todo o nordeste. A elaborada quadratura, pelo esquema complexo que invade a inteira superfície da abóbada de madeira em pavilhão da sala, evidencia uma sujeição aos modelos arquitetônicos formais da Europa central, em analogia com a forma virtual de Domenico Stagi em San Carlo dei Barnabiti em Florença⁴². Ambas são máquinas arquitetônicas da ilusão de óptica

40 Naquele período, Salvador era a segunda cidade do império português, depois de Lisboa, e o maior mercado de escravos das colônias.

41 A partir de 1763, Salvador não era mais a capital da colônia portuguesa.

42 *O Bi-Centenário de um Monumento Bahiano: a Basílica da Conceição da Praia*, Salvador Bahia 1971; L. COELHO FROTA, *Ataíde*, Rio de Janeiro 1982 (com bibl. precedente); C. LEMONS, J.R. TEIXEIRA LEITE, P.M. GISMONTI, *L'arte del Brasile*, ed. ital. Milano 1982; G. TROTTA, *Chiesa di Nossa Senhora da Conceição da Praia*, in in F. FARNETI, S. BERTOCCHI, *L'architettura dell'inganno a Firenze*, Firenze 2002, pp. 349-350. Para San Carlo dei Barnabiti a Firenze, consulte-se:

afetadas pelos modelos tipológicos para células agregadas da primeira metade daquele século, próprias de Kilian Ignaz Dientzenhofer em Praga ou de Egid Quirin Asam em Mônaco.

A partir dos anos noventa do século XVII, artistas bolonheses difundiram em Viena máquinas arquitetônicas virtuais constituídas por grandes colunatas; são exemplos significativos as quadraturas pintadas por Marcantonio Chiarini, em 1715-16, no Belvedere Inferiore para o príncipe Eugenio di Savoia e as realizadas pelo genro Gaetano Fanti, entre 1721-23, nos cômodos do Belvedere Superiore, mas também as falsas arquiteturas executadas em 1717 por Francesco Messenta, com a colaboração do pintor de figuras Carlo Carlone, no castelo em Hetzendorf (hoje Viena), dos Fürsten Liechtenstein, projetado pelo célebre Antonio Beduzzi.

Por mais de um século, foram também os membros da célebre família Bibiena a difundir os modelos italianos, as invenções do ilusionismo barroco na decoração pictórica. A Rússia e, em especial, São Petesburgo, foi campo aberto para os nossos decoradores e cenógrafos, tais como Carlo Bibiena, Serafino Barozzi, que, frequentemente junto a Stefano Torelli, deu provas notáveis de grande requinte. De Bolonha foram para a Rússia, trabalhando, sobretudo, em Moscou e nos arredores, Francesco Camporesi (1747-1831), Quarenghi e Giacomo Trombara. Para Malta, foram convidados arquitetos e pintores italianos, como Niccolò Nasoni, senês por nascimento, mas bolonhês e florentino por formação; foi Marcantonio Zondadari, Grão-Mestre da Ordem de St. Jhon de Jesusalém entre 1720 e 1722, a chamá-lo a Malta, onde atuou de 1723 a 1725, auxiliado por Antonio Manoel de Vilhena (1722-1736), português, que sucedeu Zondadari. O pintor senês realizou numerosos aparatos decorativos nas coberturas dos ambientes dos palácios mais importantes da ilha. A forma de um tramo da galeria do palácio dos Grandes Mestres em Valeta possui semelhanças compositivas com uma das abóbadas da igreja de Lamego, pintada por Nasoni cerca de dez anos depois, de 1737 a 1738, um aparato decorativo no qual o pintor senês demonstra ter adaptado o seu projeto à tradição portuguesa.

Nasoni interveio também em San Giovanni Battista, igreja conventual da soberana ordem militar de Jerusalém, na qual realizou a decoração do teto da cripta dos Grandes Mestres; as molduras da decoração anterior são recobertas pelas arquiteturas virtuais caracterizadas por um rico repertório decorativo, constituído por emblemas e armas de cavalaria, coroas e caveiras. Na catedral de San Paolo em Gozo, reconstruída entre 1697 e 1711, o messinês Antonio Pippi pintou, em 1739, uma falsa cúpula em tela a partir do modelo realizado por Andrea Pozzo na igreja de Sant'Ignazio, demonstrando grande domínio dos artifícios da perspectiva.

A falsa cúpula inaciana teve grande difusão na Europa; numerosos exemplos foram encontrados não só na Itália: daquela de Malta àquela realizada em 1777

F. FARNETI, *Domenico Stagi*, in F. FARNETI, S. BERTOCCHI, *L'architettura dell'inganno a Firenze*, Firenze 2002, pp. 185-198 (185-187) e, no mesmo volume, S. BERTOCCHI, *Chiesa di San Carlo dei Barnabiti*, pp. 345-348.

por Cipriano Pelli na igreja paroquial de San Vittore Mauro em Aranno, na região de Malcantone no Cantão de Ticino, àquela pintada em 1772 na igreja de Szewna, entre Varsóvia e Cracóvia, por Carlo Bai, para citar apenas alguns dos numerosos exemplos conseguidos.

Antonio Pippi tinha sido chamado a Malta, em 1733, pelo Grão-Mestre Antonio Manoel de Vilhena para pintar o teatro Manoel de Valletta, construído em 1731 a pedido do Grão-Mestre; o aparato ornamental foi perdido durante a intervenção do século XIX feita pelo pintor Antonio Grech, conhecido como Tonaci ou Naici. Ainda na ilha de Malta, na catedral de San Paolo em Mdina, assinala-se o *Altare del Riposo*, também conhecido como Grande Sepulcro, na capela homônima, realizada a partir de 1751 pelo arquiteto Francesco Zahra a partir de um projeto elaborado em 1728 por Pietro Paolo Troisi, que havia estudado na Accademia di San Luca em Roma. Trata-se de uma obra-prima da arquitetura efêmera. Os documentos registram o nome de numerosos pintores para a realização dessa arquitetura; a estrutura foi instalada pela primeira vez na semana santa de 1752 e, atualmente, é montada na quinta-feira santa.

Os modelos da quadratura italiana propagaram-se de forma profusa também em Portugal, graças à circulação dos tratados, dos impressos e à atividade de artistas italianos, pintores e cenógrafos, como documentaram amplamente Magno Mello e Giuseppina Raggi. No átrio de São Vicente de Fora em Lisboa, o recurso angular da forma ilusória realizada em 1710 por Vincenzo Bacherelli lembra, de forma inequívoca, o semelhante padrão vastamente empregado pelos mestres florentinos, Botti e Del Moro, mas também as formas de Andrea Pozzo na citação do varandim curvilíneo balaustrado. Referências a padrões “italianos” expressos com um cromatismo e uma riqueza do repertório decorativo propriamente português também na catedral de Lamego, um aparato decorativo realizado entre 1737 e 1738 por Nasoni, recentemente, objeto de uma intervenção de restauração: no primeiro tramo da nave central, pares de colunas retorcidas estabelecem o ângulo e remetem a um dos tramos da florentina Galleria degli Uffizi, pintada por Giuseppe Tonelli para atestar a formação bolonhesa-florentina de Nasoni, como denota também um desenho do mesmo pintor que mostra claras referências ao desenho realizado por Tonelli, conservado no Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi⁴³.

O quadraturismo difundiu-se em numerosos territórios extraeuropeus, frequentemente pelas ordens religiosas: na Turquia, na China, no Brasil e até em Cuba, onde, na parede de fundo da capela principal da igreja de Havana, pintada presumivelmente no fim do século XVIII, a ilusória sucessão de abóbadas em cruzaria com lunetas atesta, irrefutavelmente, o interesse por esse gênero pictórico que supera os limites do espaço real em ambientes puramente virtuais, suscitando, muitas vezes, “deslumbramento”.

43 O desenho faz parte da coleção Santarelli: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *Santarelli* n. 5559.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDINUCCI, F. S. *Vite di artisti dei secol XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma, 1975.
- BELLESI, S. *La pittura della seconda metà del secolo*, in *Il Seicento a Prato*, a cura di R. Fantappiè, C. Cerretelli, Prato, 1998.
- BENINI, A.G. *Famiglie illustri pratesi*, in “Calendario Pratese, memorie e studi di Cose Patrie”, Prato, 1847.
- BERTOCCI, S. *Chiesa di San Carlo dei Barnabiti*, in F. FARNETI, S. BERTOCCI, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze, 2002.
- CERRETELLI, C. *Il teatro pubblico o teatro dei Semplici a Prato*, in *Il Seicento a Prato*, a cura di R. Fantappiè, C. Cerretelli, Prato, 1998.
- CERRETELLI, C. *Prato e la sua provincia*, Prato, 2003.
- CHIARINI, M. *Giuseppe Tonelli (1688-1732): alcune novità*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti, D. Lenzi, atti del convegno internazionale (Rimini 28-30 novembre 2002), Firenze, 2004.
- COELHO FROTA, L. *Ataíde*, Rio de Janeiro, 1982.
- FARNETI, F. *Benedetto Fortini*, in F. FARNETI, S. BERTOCCI, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze, 2002.
- FARNETI, F. *Domenico Stagi*, in F. FARNETI, S. BERTOCCI, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze, 2002.
- FARNETI, F. *Il quadraturismo nei palazzi e nelle chiese di Lucca: Bartolomeo De Santi*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti, D. Lenzi, atti del convegno internazionale (Rimini 28-30 novembre 2002), Firenze, 2004.
- FARNETI, F. *Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale*, in *Firenze e il Granducato*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romby, Roma, 2007.
- FARNETI, F. *I piacevoli inganni architettonici nelle dimore fiorentine in età barocca*, in *Ars, techné, technica. A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*, a cura di Magno Moraes Mello, atti del convegno internazionale, Belo Horizonte, 2009.
- FARNETI, F. *Tradizione e innovazione nell'architettura dell'inganno a Firenze: Niccolò Pintucci*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, Roma, 2010.
- FIUMI, E. *Demografia, movimento urbanistico e classi sociali in Prato*, Firenze, 1969.
- GALLI BIBIENA, F. *Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva*, 1711.
- GINORI LISCI, L. *I palazzi di Firenze*, Firenze, 1972.

- HUBALA, E. *Johann Michael Rottmayr*, Wien-München, 1981.
- L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze, 2002.
- LANZI, L. *Storia pittorica*, Bassano, 1809.
- LENZI IACOMELLI, C. *Le decorazioni di palazzo Salvi-Cristiani: Stefano Catani e il giovane Luigi*, 1999.
- LEMONS, C. TEIXEIRA LEITE, J.R. GISMONTI, P.M. *L'arte del Brasile*, ed. ital. Milano, 1982.
- MELLO, M. *A pintura de falsa arquitetura de Vincenzo Bacherelli (1672-1745) e o chamado modelo baquereliano*, in *Ars, techné, technica. A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*, a cura di Magno Moraes Mello, atti del convegno internazionale, Belo Horizonte, 2009.
- O Bi-Centenário de um Monumento Bahiano: a Basílica da Conceição da Praia*, Salvador Bahia, 1971.
- PETRIOLI, P. *Interludio fiorentino a Siena: le vicende decorative*, in *Palazzo Sapsedoni*, a cura di F. Gabrielli, Siena, 2004.
- ROMAGNOLI, E. *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII secolo*, Siena 1835, rist. anastatica Firenze, 1976.
- SPRETI, V. *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, 1969
- TROTTA, G. *Chiesa di Nossa Senhora da Conceição da Praia*, in F. FARNETI, S. BERTOCCI.

