



A Exposição Firenze Restaura e as Restaurações Antigas

Identificação de elementos da gênese do
discurso metodológico de Umberto Baldini

João Guilherme Parisi

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
'Júlio de Mesquita Filho'
(IA-UNESP) - TCC de Bacharelado em Artes Visuais







**INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA 'JÚLIO DE MESQUITA FILHO' (IA-UNESP)
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

JOÃO GUILHERME PARISI

**A EXPOSIÇÃO FIRENZE RESTAURA E AS RESTAURAÇÕES
ANTIGAS
IDENTIFICAÇÃO DE ELEMENTOS DA GÊNESE DO DISCURSO
METODOLÓGICO DE UMBERTO BALDINI**

São Paulo
2022

JOÃO GUILHERME PARISI

**A EXPOSIÇÃO FIRENZE RESTAURA E AS RESTAURAÇÕES
ANTIGAS
IDENTIFICAÇÃO DE ELEMENTOS DA GÊNESE DO DISCUR-
SO METODOLÓGICO DE UMBERTO BALDINI**

Trabalho de conclusão de curso para obten-
ção do título de bacharel em Artes Visuais,
apresentado ao Instituto de Artes da Uni-
versidade Estadual 'Júlio de Mesquita Filho'
(IA-UNESP)

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do
Nascimento

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P233e Parisi, João Guilherme.
A exposição Firenze Restaura e as Restaurações Antigas :
Identificação de elementos da gênese do discurso metodológico
de Umberto Baldini / João Guilherme Parisi . – São Paulo,
2022.

190 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Instituto de Artes

1. Conservação e restauração. 2. Arte - História. 3. Baldini,
Umberto. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 702.88

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

JOÃO GUILHERME PARISI

**A EXPOSIÇÃO FIRENZE RESTAURA E AS RESTAURAÇÕES
ANTIGAS
IDENTIFICAÇÃO DE ELEMENTOS DA GÊNESE DO DISCUR-
SO METODOLÓGICO DE UMBERTO BALDINI**

Trabalho de Conclusão de Curso para
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais, apresentado ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista 'Júlio de
Mesquita Filho' (IA-UNESP)

Aprovado em:

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Orientador

23/11/2022

Prof. Dr. Manoela Rossinetti Rufinoni
Banca examinadora

23/11/2022

Prof. Me. Alexandre Gomes Vilas Boas
Banca examinadora

23/11/2022

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, o Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, pelo apoio, incentivo e pelo acolhimento desde o primeiro semestre desta graduação. Pelas oportunidades e pela imensamente rica e frutífera troca de conhecimentos.

É com profundo carinho que agradeço também à Márcio Alessandri, que me acolheu em seu ateliê desde minha adolescência e foi, durante todos estes anos, um verdadeiro mestre, parceiro e amigo, a quem devo muitíssimo. Eu não poderia discorrer sobre pintura, suas técnicas e materiais sem o conhecimento que dele me foi transmitido.

Também desejo agradecer a Alice Américo, que tão calorosamente me recebeu no Núcleo de Monumentos e Obras Artísticas do Departamento do Patrimônio Histórico, onde pude não somente desenvolver pesquisa arquivística na prática, como também compreender um pouco mais do universo da preservação das artes, monumentos e patrimônio e, tão importante quanto, poder realizar trocas tão ricas e conhecer colegas que muito me motivaram na escrita deste trabalho.

Não somente, registro aqui minha enorme gratidão pela minha família, Beatriz Parisi, Denise Lentini, Sergio Parisi e Maria Luísa Lentini, pelo apoio incondicional e de todas as maneiras possíveis, pelo incentivo, pelas horas gastas ouvindo sobre o projeto e pelo entusiasmo demonstrado!

Resumo

O Trabalho de Conclusão de Curso “A exposição Firenze Restaura e as Restaurações Antigas: Identificação de elementos da gênese do discurso metodológico de Umberto Baldini” tem como objetivo a introdução ao pensamento teórico do italiano Umberto Baldini – ainda inédito na língua portuguesa, mas de grande importância para o estudo de teorias da restauração – através da curadoria, em parceria com Paolo Dal Poggetto, da exposição Firenze Restaura: Il Laboratorio nel suo quarantennio, de 1972. Para tal, é explorado o papel desta exposição como essencial para a escrita da Teoria del Restauro e unità di metodologia, através da análise do uso do espaço expositivo (expografia) e dos conceitos desenvolvidos para o eixo Dei Restauri Antichi (Das Restaurações Antigas), analisados como ponto de partida para a posterior escrita de sua teoria. Para tal, buscou-se também a contextualização histórica do evento em pauta e os seus desdobramentos.

Palavras-chave: Conservação – Restauração; História da Arte; Umberto Baldini.

Abstract

The undergraduate thesis “The Firenze Restaura exhibition and Ancient Restorations: Identification of elements from the genesis of Umberto Baldini’s methodological discourse” aims to introduce the theoretical thought of the Italian art historian Umberto Baldini – still unpublished in Portuguese, although its great importance for the study of the theories of conservation – through the curatorship, in partnership with Paolo Dal Poggetto, of the exhibition Firenze Restaura: Il Laboratorio nel suo quarantennio, from 1972. To this end, the role of this exhibition as essential for the writing process of his *Teoria del Restauro e unità di metodologia*, through the analysis of the use of the exhibition space (expography) and the concepts developed for the *Dei Restauri Antichi* (or *From Ancient Restorations*) group, analyzed as a starting point for the later writing of his theory. Nonetheless, the historical contextualization of the event in question and its consequences was also sought.

Keywords: Conservation – Restoration; Art History; Umberto Baldini.

Considerações acerca da tradução de termos em línguas estrangeiras

Durante a elaboração deste Trabalho de Conclusão de Curso, notou-se o extenso uso de termos em língua estrangeira, especialmente em italiano. Isto se deve, principalmente, de tratar-se de uma pesquisa sobre teoria da restauração italiana cuja bibliografia não está, até o presente momento, traduzida ao português.

Privilegiou-se, portanto, o uso dos termos em língua italiana ao invés de sua tradução isto se deve pelos seguintes motivos: a) Tratar-se de nomes de instituições, comumente não traduzidos; b) Tratar-se de obras de arte cuja pesquisa através do nome traduzido seria extremamente dificultoso; c) Tratar-se de conceitos teóricos ainda sem tradução publicada, considerando que Umberto Baldini faz uso de um léxico muito próprio.

Atendendo às necessidades de acessibilidade do texto, os seguintes critérios foram adotados: a) Nomes, palavras ou frases em língua estrangeira não serão traduzidos no corpo do texto. Em sua primeira menção no texto será atribuída uma Nota de Tradução (N.T) em formato de notas de fim, contendo tradução nossa; b) Nomes próprios de instituições, como laboratórios e museus, não serão traduzidos

Lista de ilustrações

Figura 1 - Giorgio Bonsanti, Umberto Baldini e Marco Ciatti durante a conferência Il Restauro dei dipinti su tela e tavola: problemi ed esperienze, em 1992	36
Figura 2 - O Crocifisso, de Cimabue, sendo resgatado na Santa Croce em 1966. Fotografia de Ivo Bazzechi.	37
Figura 3 - Parte do Tabernacolo del Madonnone, de Lorenzo di Bicci, exposto junto de sua sinopia na Sala XXXIV	70
Figura 4 - Madonna con Bambino, do Maestro della Maddalena, em processo de restauração. Também conhecida como Madonna Picasso	71
Figura 5 - Expografia da Madonna con Bambino, do Maestro della Maddalena, na Sala I	72
Figura 6 - Expografia dos recortes jornalísticos na Sala I	73
Figura 7 - Expografia da Madonna dell'Umiltà, de Giovanni del Biondo, na Sala IV	74
Figura 8 - Madonna dell'Umiltà, de Giovanni del Biondo, anteriormente à restauração (à esquerda) e posterior ao restauro (à direita)	75 e 76
Figura 9 - Madonna con Bambino e San Giovannino, de Sandro Botticelli, sem a presença de verniz amarelado, em 2011	77
Figura 10 - Annunciazione, de Sandro Botticelli, nas paredes da Chiesa di San Martino, previamente ao seu distacco e restauração	78
Figura 11 - Annunciazione, de Sandro Botticelli, após restauração, como exposta na Firenze Restaura	79
Figura 12 e 13 - Annunciazione, de Sandro Botticelli, após restauração, como exposto na Galleria degli Uffizi	80 e 81

Figura 14 - Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercatale, de Filippino Lippi, durante processo de restauração, após o bombardeio de 1944	82
Figura 15 - Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercatale, ao fundo e à direita, exposto na Sala XIV	83
Figura 16 - Expografia da Sala XVIII, com visão para a Sala XIX, com o suporte do Crocifisso, de Cimabue, a vista ao fundo	84
Figura 17 - Expografia da Sala XIX, com o suporte do Crocifisso, de Cimabue, à direita, com os fragmentos da camada pictórica expostas ao fundo	85
Figura 18 - Expografia do Il Crocifisso appare a San Bernardo, atribuído a Francesco Botticini, na Sala XXXV	86
Figura 19 - Ugo Procacci em frente à Madonna Ognissanti, de Giotto, fotografia exposta na Sala LXI	87
Figura 20 - Radiografia da Madonna del Cardellino, de Raffaello Sanzio	154
Figura 21 - Tabernacolo della Vallombrosina (Detalhe)	155
Figura 22 - San Jacopo e San Nicola di Bari (parte de políptico) com Crocifisso. Antes da restauração.	156
Figura 23 - Sala III, expografia do Crocifisso, do Maestro della Croce n.434, e dos painéis San Jacopo e San Nicola di Bari, de Lorenzo di Bicci	157
Figura 24 - Cristo crocifisso e il Diniego di San Pietro ou Crocifisso Bandini, do Maestro della Croce n.434	158
Figura 25 - Visioni dell'Ascensione di San Francesco, de Giotto, com retoques de Gaetano Bianchi (1853)	159
Figura 26 - Visioni dell'Ascensione di San Francesco, de Giotto, em 2011	160
Figura 27 - Tabernacolo dei Teri, de Taddeo Gaddi e Bastiano Mainardi	161
Figura 28 - San Luca Evangelista e due donatori genuflessi, antes da restauração	162
Figura 29 - Radiografia do extrato intermediário do San Luca, do Maestro della Maddalena	163
Figura 30 - Rosto de São Francisco, descoberto após remoção de repintura do século XVIII, de anônimo dos séculos XIII-XIV	164

Figura 31 - San Luca Evangelista e due donatori, do Maestro della Maddalena_____	165
Figura 32 - Polittico di Badia, de Giotto, com adições de Jacopo del Corso (séc. XV), anterior à intervenção de restauro de 1958_____	166
Figura 33 - Expografia do Polittico di Badia, de Giotto, na Sala IV da Firenze Restaura_____	167
Figura 34 - Pala di Fiesole, de Beato Angelico e Lorenzo di Credi, exposta no Convento di San Domenico, em novembro de 2013____	168
Figura 35 - Predella original da Pala di Fiesole, de Beato Angelico_____	169
Figura 36 - Expografia do Polittico di Badia, de Giotto, e da Pala di Fiesole, de Beato Angelico, na Sala IV da Firenze Restaura_____	170
Figura 37 - Expografia do Crocifisso con otto episodi della Passione di Cristo, do Maestro della Croce nº434, na sala V da Firenze Restaura_____	171
Figura 38 - Detalhe do Crocifisso con otto episodi della Passione di Cristo, do Maestro della Croce nº434, durante a remoção de repintura do século XVIII com bisturi_____	172
Figura 39 - Expografia do Crocifisso con otto episodi della Passione di Cristo e San Lucas na Galleria degli Uffizi, segundo guia virtual disponibilizado na plataforma Google Arts & Culture_____	173
Figura 40 - Detalhe do afresco La Cacciata di Gioacchino del Tempio, de Giovanni da Milano, com intervenção de Agostino Veracino (possível autorretrato), removida após restauração_____	174
Figura 41 - Madonna con Bambino in trono con San Giovanni Battista, San Luca Evangelista e angeli, danificada por procedimentos de limpeza inadequados_____	175
Figura 42 - Desenho esquemático da proposição de Umberto Baldini para limpeza de superfícies policromadas_____	176

Sumário

1. Introdução: escrever sobre Umberto Baldini, contextualizações necessárias	p.20
Desenvolvimento	
2. Umberto Baldini e a experiência expográfica da Firenze Restaura_	p.42
2.1 Uma exposição dividida em eixos	p.54
3. Dei Restauri Antichi: Desdobramentos teóricos provindos da restauração de obras de arte com intervenções “antigas“	p.92
3.1 Sala II - Gli Interventi Riparatori	p.98
3.2 Sala III - Rimaneggiamenti di Opere d’Arte	p.104
3.3 Sala IV - Recupero di Opere sottoposte ad adattamenti o ad ammodernamenti	p.114
3.4 - Sala V - L’imitazione dell’Antico	p.132
3.5 - Sala VI - Alterazione dei pigmenti	p.136
3.6 - Sala VII - Il Lavaggio delle Pitture	p.144
4. Conclusão: Aspectos da gênese de uma teoria	p.182
Referências Bibliográficas	p.192

A black and white halftone photograph of a person's hands typing on a typewriter. The image is grainy and has a dotted texture. The hands are positioned over the keyboard, and the typewriter's body is visible in the background.

01.

Escrever
sobre
Umberto
Baldini

A black and white halftone photograph of a man in a lab coat, looking down at a large petri dish. The petri dish contains a dark, textured substance, possibly a biological sample. The man is wearing a light-colored lab coat over a dark shirt. The background is dark and out of focus.

**contextualizações
necessárias**



A figura de Umberto Baldini (1921-2006), não só no contexto brasileiro, mas também internacional, é uma espécie de incógnita. Apesar de sua extrema contribuição para o campo das teorias do restauro e uma atuação importantíssima consolidação do Laboratorio Fiorentino e (re) formulação do Opificio delle Pietre Dure, também em Florença, sua presença parece confinada ao cenário nacional italiano, quicá regional toscano.

Ao público lusófono, sua obra é inacessível, assim como ao anglófono. Sabe-se, até o momento, apenas de uma tradução ao espanhol dos dois volumes de sua principal obra, *Teoria del Restauro e unità di metodologia*, feita por Marta Mozzillo e publicada através de uma parceria entre a Nardini Editore e a espanhola Editorial Nerea, em 1997, jamais reeditada.

O destaque internacional do século XX no que tange à teoria italiana de restauração é, de fato, Cesare Brandi (1906-1988), que gozou de reconhecimento amplificado, especialmente, após a segunda edição de sua *Teoria da Restauração*, de 1977, publicada pela Einaudi, integrada com a *Carta del Restauro* de 1972, segundo informações de Bon-santi (2011, p. 76). Impossível desconsiderar-se, tampouco,

a tradução ao português pela professora Dra. Beatriz Mugayar Kuhl, em 2004.

Giorgio Bonsanti, por sua vez, foi colega de trabalho e amigo pessoal de Umberto Baldini e, em certa medida, um de seus sucessores como superintendente do Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, posto que assumiu em 1988 e nele permaneceu até março do ano 2000. Dois de seus textos são de relevância para esta discussão. O primeiro, escrito em italiano, chamado Baldini Teorico del Restauro [1], publicado em 2011, em uma antologia editada pelo atual superintendente do O.P.D, Marco Ciatti, que também será abordado; O segundo, escrito em inglês, denominado After Brandi – Umberto Baldini and the modern theory of conservation-restoration in Italy [2], na revista *Protection of Cultural Heritage*, em 2019.

Bonsanti constantemente evoca a figura de Cesare Brandi ao abordar Baldini, não somente como uma possível estratégia ofertar um “ambiente seguro” para o leitor, que pode se valer de seu conhecimento prévio desse autor (ainda que noções básicas sobre sua produção) para daí partir para a compreensão de conceitos baldinianos, mas também para explicitar as conexões entre ambos os teóricos, separados por um brevíssimo intervalo de tempo, sabendo-se que Brandi era quinze anos mais velho que Baldini, sendo a primeira edição de Cesare publicada em 1963, enquanto a primeira dos dois volumes de Baldini, em 1978 e 1981, respectivamente. Bonsanti é categoricamente estratégico na alternância entre os idiomas de escrita, e propõe conteúdos distintos para públicos diferenciados. É válido, então, analisar o seguinte trecho, da publicação em língua inglesa:

Baldini foi extremamente influente no circuito italiano de restauração por razões práticas: com a criação do moderno Opificio [delle Pietre Dure], o estabelecimento da ciência como parceira indispensável dos processos de conservação, e com a criação da segunda escola nacional (estatal) de restauração no Opificio, para além do Istituto Centrale per il Restauro, em Roma. Baldini promoveu exposições fundamentais como Firenze Restaura – Il Laboratorio nel suo quarantennio, de 1972, e Metodo e Scienza – Operatività e Ricerca nel Restauro, em 1982 [...] E a restauração em Florença nos anos de Baldini, se me coloco em uma perspectiva histórica e objetiva, com a qual devo dizer que me coloco, [...] provou-se bem-sucedida e eficaz, com uma enorme bagagem de brilhantes resultados metodológicos e técnicos. Mas e quanto à Teoria de Baldini, neste ponto? O seu texto, até onde é de meu conhecimento, ao contrário da [Teoria da Restauração] de Brandi, nunca foi traduzido, e receio que um leitor estrangeiro possa se deparar com grandes dificuldades de acesso (BONSANTI, 2019, p. 30-31, tradução nossa)

Neste recorte, o autor confirma as proposições aqui em pauta, inclusive permitindo a compreensão de que a tradução espanhola dos livros de Baldini teve baixo impacto, a ponto de seu desconhecimento por parte de um autor em extrema proximidade de seu objeto. Também é colocado em pauta um aspecto importante como motivador da pesquisa que aqui se apresenta: a inacessibilidade à obra de Umberto Baldini e o esquecimento que disso pode existir, de um conhecimento formulado, como apontou Bonsanti (2019, p.31), sem contraposições com o trabalho de Brandi, reconhecendo aspectos fundamentais, como a divisão da vida de objetos em três momentos distintos, desenvolvendo-os e ampliando-os frente à novas necessidades metodológicas específicas (a exemplo, a técnica da *astrazione cromatica* [3] como desenvolvimento direto do *tratteggio*), com a ênfase na concepção do ato de restauração como *filologia crítica*, ideias estas que podem ser úteis para uma concepção contemporânea de conservação e restauração.

O primeiro texto mencionado de Bonsanti, em italiano, faz parte de um conjunto maior, um livro editado por Marco Ciatti e Francesca Martusciello denominado *Il ruolo di Umberto Baldini per la conservazione del patrimonio culturale: una prospettiva storica* [4], publicação que abrange onze artigos sobre o historiador da arte sob chaves distintas, uma delas sendo sua biografia, além de um levantamento bibliográfico de sua produção, evidenciando a vontade não só a vontade de manter viva a memória de Baldini, mas também de compreender o seu impacto prático e teórico, como evidenciado pela variedade de temas, fluindo de memórias mais pessoais (como em *Quando era-*

vamo tanto giovanni [5], de Paolo Dal Poggetto, ou Umberto Baldini: uma grande forza persuasiva [6], de Ornella Casazza) à discursos analíticos (como Baldini nella storia del restauro [7], de Marco Ciatti, ou Baldini e la scienza [8], de Mauro Matteini).

Bonsanti (2011, p. 78) fornece uma informação importante para a estruturação deste trabalho: o fato de Baldini utilizar uma terminologia pessoal por ele criada, partindo do pressuposto que o leitor irá apropriar-se dela e compartilhar o seu uso. Desta forma, o texto baldiniano não é completamente fechado em seus conceitos, especialmente aqueles expostos no Guida alla Mostra [9] da exposição Firenze Restaura, coescrito com Paolo Dal Poggetto e que é o principal objeto de análise deste trabalho de conclusão de curso. Privilegiou-se o uso da terminologia italiana e apropriou-se da abertura destes conceitos como forma de exploração deles mesmos, tendo em vista que sua delimitação absoluta seria uma contradição ao processo baldiniano de desenvolvimento teórico.

Sendo assim, reconhecendo a obra de Baldini como uma espécie de “herdeira” da teoria de Cesare Brandi, a fim de posicioná-la em um pano teórico que permita sua compreensão através de paralelos, faz-se absolutamente necessária a explicitação de relações com outros fatores para um conhecimento mais específico, sendo estes a vida e obra de Ugo Procacci (1905-1991), o nascimento do Laboratorio Fiorentino, sua relação com a “refundação” Opificio delle Pietre Dure e a grande inundação do Rio Arno em 4 de novembro de 1966.

O historiador da arte Ugo Procacci foi o principal agente que possibilitou a criação do Laboratorio Fiorenti-

no, sendo o seu diretor e grande idealizador. A história da instituição é demasiadamente complexa, e tem suas origens no antigo Opificio delle Pietre Dure. Segundo Marco Ciatti (2015, p.40), em seu livro *O.P.D Quarant'anni di attività 1975-2015: conservazione, ricerca, formazione* [10], a instituição foi originalmente fundada em 1588 pelos Médici de Florença, cujo foco era a produção de objetos feitos com pedras preciosas e semipreciosas – como ágata, cornalina e lápis-lazúli – como formas de decoração, reproduzindo desenhos e padrões de alta complexidade, trabalhos valorizados internacionalmente. Após a Unificação da Itália, o diretor Edoardo Marchionni alterou a vocação da instituição, habilitando seus artesãos e técnicos para a atuação na conservação destes materiais (manufaturados lapidados, esculturas, mosaicos, obras em metal e próprias em *pietre dure*), uma vez que esta atividade não era realizada, até então, pelos restauradores das *Gallerie fiorentine* [11]. Esta nova vocação teve como destaque a restauração dos mosaicos do Batistério de São João (*Battistero di San Giovanni Battista*, na *Piazza del Duomo*, a oeste da *Santa Maria del Fiore*), entre os anos de 1898 e 1906, além daqueles presentes em *San Vitale*, em *Ravena*.

Sobre este período, Marco Ciatti (2015, p.40) aponta que a restauração de pinturas não fazia parte da expertise e tradição do Opificio, estando sob incumbência das *Gallerie* e da *Soprintendenza* da cidade, que seguiam a tradição local de contatar restauradores particulares, diversas vezes vindos de ateliês familiares, como o da família Benini, fundado por Cesare Benini, com o qual Procacci teve especial contato em sua juventude.

O início da década de 1930 foi marcado por intensa

evolução no âmbito da cultura da restauração, com grande influência da Sociedade das Nações, que organizou um convênio internacional entre 1930-1931 em Atenas, envolvendo a restauração do complexo do Partenon, que inspirou a publicação da primeira carta de restauração da Itália, denominada Carta del Restauro dei Monumenti [12], pelo Ministero della Pubblica Istruzione [13], indicando os primeiros sinais de uma superação da prática isolada, particular ou apenas familiar dentro da restauração.

Dito isto, 1932 marca o ano do início das atividades do Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza di Firenze [14], fato comemorado na exposição Firenze Restaura. Ugo Procacci inaugura, também, o modelo e sistema de laboratório, seguindo os passos que Pietro Edwards dera em Veneza [15], ocupando a Vecchia Posta da Galleria degli Uffizi. Ciatti sugere que

A origem da atenção de Procacci para a restauração é facilmente compreensível: tratava-se do válido instrumento que permitia não apenas a conservação das obras de arte, mas também sua correta interpretação, permitindo, enfim, a fruição por parte do público e dos estudiosos. Para isso, com a colaboração do restaurador Augusto Vermehren, realizou esta grande inovação na estrutura tradicional dos restauradores que trabalhavam para as Gallerie fiorentine, idealizando um laboratório comum onde os restau-

radores trabalham juntos, trocando opiniões e sugestões, utilizando juntos equipamentos mais sofisticados, sob o controle, de fato, de um funcionário historiador da arte da Soprintendenza (CIATTI, 2015, p.46, tradução nossa)

Os anos iniciais do Laboratorio Fiorentino, cuja atividade será explorada com maior detalhamento no capítulo seguinte, testemunharam casos surpreendentes de restauração, retomados na antologia proposta na exposição Firenze Restaura. Após dezessete anos de sua fundação, em 1949, segundo os dados fornecidos pela biografia escrita por Francesca Martusciello (2011, p.22), Ugo Procacci convidou Baldini para trabalhar no Gabinetto dei Restauri, cuja sede era, à época, na Vecchia Posta da Uffizi. Nos dezessete anos subsequentes, a atividade da instituição foi concentrada em casos específicos para instituições e eventos, na recuperação de obras danificadas durante a Segunda Guerra Mundial e nas grandes operações nos afrescos, tema de particular interesse para Ugo Procacci.

Estas atividades seriam completamente reestruturadas quando, no dia 04 de novembro de 1966, ocorreu um trágico evento para Florença. O nível do rio Arno elevou-se rapidamente e avançou violentamente pela cidade, arrasando inúmeras construções, bens móveis e imóveis e acervos de diversas tipologias. Este, no entanto, não foi um evento particularmente singular, como aponta Paul Conway e Marta O'Hara Conway na publicação *Flood in Florence, 1966: A Fifty-year retrospective* [16], lançado em decorrência do simpósio organizado na Universidade de Michi-

gan:

De forma alguma, a inundação de 1966 não foi a primeira vez que o Arno causou danos muito significativos à cidade de Florença. Duas, das dezenas de inundações desastrosas de que se tem registro, aquelas de 1333 e 1844, aconteceram no mesmo dia do ano, o dia da inundação de 1966: 4 de novembro. A segunda versão da famosa Ponte Vecchio foi danificada pelas enchentes de 1171 e 1269, e então finalmente destruída em 1333. A ponte atual resistiu à uma grande enchente em 1557, e foi danificada seriamente em 1966. Ela permanece de pé. (2018, p.6, tradução nossa)

A grande tragédia ocorrida nesta ocasião, no entanto, envolveu diretamente obras de arte, especialmente aquelas localizadas na área da Basilica di Santa Croce, onde o volume da água alcançou os maiores níveis [17]. Entre os registros mais importantes da inundação de 1966, é possível citar o trabalho do fotógrafo húngaro-americano Balthazar Korab [18] e a cobertura televisiva da emissora estatal Rai [19].

Além de materiais jornalísticos em si, a Rai exibiu um documentário de 50 minutos no dia 23 de novembro de 1966, dirigido por Franco Zeffirelli, narrado pelo ator Richard Burton e com trilha sonora de Ennio Morricone,

chamado *Per Firenze ou Florence: Days of Destruction* [20]. A montagem, de dramaticidade extrema e comovente, desempenhou um papel importante não apenas para a conscientização local, nacional e internacional das consequências do desastre natural, mas como propaganda institucional, arrecadando recursos e mão de obra estrangeira, homenageada na exposição de 1972, na Sala XXXIII [21]. Seu ápice é atingido quando o *Crocifisso de Cimabue* é apresentado, ainda dentro da *Basilica di Santa Croce*. Violentemente atingido pelas águas do Arno, este importantíssimo crucifixo do século XIII, peça de valor inimaginável para a compreensão do desenvolvimento do Renascimento Italiano, encontrava-se praticamente destruído: coberto de lama e com o suporte de madeira encharcado; sua camada pictórica se desprendia, a ponto de fragmentos importantes – como o rosto do Cristo – terem sido perdidos.

Como recordam Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.54), o crucifixo foi considerado pelo Papa Paulo VI ‘a mais ilustre vítima da enchente’. A reprodução de fotografias de seu resgate na *Santa Croce* tornou-se um ícone do que o dia 4 de novembro de 1966 significou para os florentinos, os italianos e o mundo. A expectativa de ver recuperada esta e outras inúmeras obras foi um dos fatores propulsores para o sucesso da exposição em pauta. A decisão curatorial de Umberto Baldini e Paolo dal Poggetto, não obstante, percorreu outra via, muito mais experimental: explorar um território praticamente desconhecido pelo público geral, aquele que compreende a ‘história da história’ da arte, a vida de obras de arte após sua fatura, sua ‘realidade secular-histórica’, que inclui sua sobrevivência, traumas, restaurações e demais ações humanas, que Baldini (1997, p.

9) posteriormente conceituaria como Atto secondo e terzo, em sua Teoria del Restauro e unità di Metodologia.

Esta ‘perturbação’ no sistema do Laboratorio, iniciado em 1966, propulsionaria uma série de mudanças, inclusive políticas, referidas à atuação da instituição. A grande tragédia, de maneira muito desconfortável, foi essencial para o investimento no campo da conservação e restauro, pois suas proporções foram imensas e, o danos causados, incontáveis. Neste sentido, a exposição de 1972, Firenze Restaura, teve importantíssimo papel nos desdobramentos desenvolvidos ao final desta década e nos anos 1980, especialmente relacionados à autonomia reivindicada por Baldini para o Laboratorio Fiorentino, limitado à jurisdição da Soprintendenza.

De certa maneira, há uma atuação anterior e posterior à esta grande exposição que, como será analisado, impactou profundamente Umberto Baldini no que tange à formação de seu discurso metodológico dentro da sua própria teoria de restauração, cujo primeiro volume foi publicado sete anos após o evento.

A Firenze Restaura não foi somente uma exposição comemorativa, tampouco apenas um balanço de obras restauradas dos graves danos gerados pela inundação de 1966, mas também uma profunda autoanálise antológica de quarenta anos de atividade, de revisitação à processos e discursos individualizados realizados pela instituição, com a qual a dupla de curadores Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto, através de uma expografia e montagens inusitadas, propuseram profundo diálogo com questões metodológicas, historiográficas, artísticas e políticas.

Acredita-se que essa breve e resumida contextualiza-

ção teórico-histórico seja suficiente para a compreensão integral da proposição deste trabalho de conclusão de curso, considerando o seu recorte. Propõe-se, portanto, o levantamento investigativo dos elementos presentes na exposição Firenze Restaura que teriam propulsionado a escrita e desenvolvimento da teoria baldiniana, considerando que a discussão com propriedade da Teoria del Restauro e unità di metodologia em si requer uma configuração de dissertação incompatível com a tipologia deste trabalho.

Para tal, recorre-se à dois recortes distintos. O primeiro, relacionado às escolhas expográficas feita pela equipe curatorial e como a maneira de apresentação das obras e de seus processos de restauração tenciona certos elementos-chave da história da arte, proporcionalmente à como a seleção do que mostrar e como mostrar ao público pode ter influenciado a redação e percepção da teoria baldiniana, desta forma percorrendo brevemente todos os eixos da exposição monumental.

O segundo recorte refere-se ao primeiro grande eixo da Firenze Restaura, denominado Dei Restauri Antichi, conceito, ainda que pouco definido, de obras com presença destas ‘restaurações antigas’ anteriores, que sofreram intervenção pelo Laboratorio em maior concentração entre as décadas de 1930 e 1950. Em contraste com a primeira metade da análise, cada uma das seis salas do eixo são comentadas, cada uma referindo-se à uma faceta distinta dos Restauri Antichi, ilustradas através de intervenções exemplares. A análise é realizada sob a proposição de que a revisão destes casos de restauro e a forma com a qual foram alinhados na Firenze Restaura demonstram já uma primeira delimitação do discurso metodológico baldiniano

e “proto-ideias” que seriam, posteriormente, formalmente conceituadas em seus livros.

Figura 1 - Giorgio Bonsanti, Umberto Baldini e Marco Ciatti durante a conferência Il Restauro dei dipinti su tela e tavola: problemi ed esperienze, em 1992



Fonte: BONSANTI, 2019, p. 34.

Figura 2 - O Crocifisso, de Cimabue, sendo resgatado na Santa Croce em 1966. Fotografia de Ivo Bezzechi.



Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ivo_Bazzechi_Cimabue_Flood.jpg. Acesso em 01 nov. 2020.

01.

Notas

- [1] N.T: Baldini, Teórico da Restauração. Tradução nossa.
- [2] N.T: Após Brandi – Umberto Baldini e a teoria moderna da conservação e restauração na Itália. Tradução nossa.
- [3] N.T: Abstração cromática. Tradução nossa.
- [4] N.T: O papel de Umberto Baldini para a conservação do patrimônio cultural: uma perspectiva histórica. Tradução nossa.
- [5] N.T: Quando éramos tão jovens. Tradução nossa.
- [6] N.T: Umberto Baldini: uma grande força persuasiva. Tradução nossa.
- [7] N.T: Baldini na história da restauração. Tradução nossa.
- [8] N.T: Baldini e a ciência. Tradução nossa.
- [9] N.T: Guia à mostra ou Guia à exposição. Tradução nossa.
- [10] N.T: O.P.D. Quarenta anos de atividade 1975-2015: conservação, pesquisa, formação. Tradução nossa.
- [11] N.T: Galerias Florentinas. Tradução nossa. Refere-se ao conjunto de galerias e museus públicos da cidade de Florença.
- [12] Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações. Carta de Atenas. São Paulo: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), 1931. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKE-wixn=7-54k5XAhXaIJUCHWImDqEQFnoECAMQAAQ&url=http%3A%2F%2Fportal.iphan.gov.br%2Fuploads%2Fckfinder%2Fquivos%2FCarta%2520de%2520Atenas%25201931.pdf&usg=AOvVaw2Ou_88syvjpx-sWICH6i8TK. Acesso em: 19 jul. 2022.

[13] N.T: Ministério da Instrução Pública ou Ministério da Educação Pública. Tradução nossa.

[14] N.T: Gabinete de Restaurações da Superintendência de Florença. Tradução nossa.

[15] A sugestão de Marco Ciatti, de que Ugo Procacci teria criado o seu modelo de instituição com base na atividade de Pietro Edwards (1744-1821) em Veneza deriva da atuação desta figura como Diretor de Restauração das Pinturas Públicas de Veneza, por meio do decreto do Senado, emitido no dia 03 de setembro de 1778. Edwards, além de propor novas diretrizes de restauração, aproximadas de um caráter mais rigoroso-científico, trabalhou sobretudo como supervisor de procedimentos de restauro, registrando os critérios adotados em relatórios. Esta forma de atuar de Pietro Edwards foi adotada e aperfeiçoada por Ugo Procacci como superintendente especialista em História da Arte coordenador de técnicos-restauradores, mantendo a tradição da escrita e avaliação destes processos, além da promoção de exposições temáticas relacionadas. Para aprofundamento acerca da atuação de Pietro Edwards, recomenda-se: CONTI, Alessandro. Venice and Pietro Edwards. In: CONTI, Alessandro. History of the restoration and conservation of works of art. Oxford: Elsevier, 2007. p. 181-220.

[16] N.T: Enchente em Florença, 1966: uma retrospectiva de 50 anos. Tradução nossa.

[17] BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.54

[18] Segundo John Comazzi (2018, p. 18-19), Korab foi responsável pelas mais extraordinárias fotografias da inundação e suas consequências, por diversas vezes arriscando-se até alcançar o coração do centro religioso da cidade, a Santa Maria del Fiore. No dia seguinte ao desastre, o fotógrafo viajou à Roma para processamento dos filmes fotográficos e para distribuição das imagens para veículos internacionais, como a The Associated Press News Service e Life Magazine, que comprou os direitos de diversas imagens, publicadas duas semanas depois. Já nesta época, Korab gozava de prestígio como fotógrafo de arquitetura, e suas imagens da tragédia foram cruciais para o reconhecimento internacional da destruição causada.

[19] FIRENZE Restaura 1972 - filmato n.2. Florença: Rai Teche,

2013. (5 min.), son.,

P&B. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=51ammX40nNQ>. Acesso em: 23 out. 2020

[20] N.T: Por Florença ou Florença: Dias de destruição. Tradução nossa.

[21] BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.86-87

Umberto
Baldini
e a
experiência

02.

**expográfica
da mostra
Firenze
Restauro**



Para compreendermos a importância e o impacto da exposição Firenze Restaura: Il laboratorio nel suo quarantennio, cuja exibição deu-se de 18 de março a 4 de junho de 1972, assim como tratar de suas intencionalidades mais profundas – envolvendo não somente uma reavaliação do discurso metodológico vigente até então na área da Conservação e Restauro, mas também motivações políticas – faz-se necessária uma breve recordação histórica dos conturbados anos precedentes à exposição, em Florença.

Marco Ciatti, atual superintendente do Opificio delle Pietre Dure, dedica um dos capítulos de sua obra *Appunti per un manuale di Storia e di Teoria del Restauro: Dispense per gli studenti* [1], coeditada com Francesca Martusciello, aos eventos correspondentes ao intervalo dos anos 1966 e 1975 em Florença, no qual assim comenta sobre a exposição em questão:

Nem todos perceberam que a mostra possuía vários significados e não era apenas uma exposição sobre os restauros conseguintes à inundação. Ela era, também, dedicada a Procacci, que pouco antes havia se aposentado e, de fato, à reconstrução da atividade do Laboratorio que ele se dedicou desde sua criação, tanto que o subtítulo da exposição recitava ‘O Laboratorio em seus quarenta anos’. Por isso, na primeira parte da exposição havia uma interessante reconstrução histórica das restaurações realizadas pelo Labo-

ratorio em seus primeiros quarenta anos de atividade (1932-1972) (CIATTI; MARTUSCIELLO, 2009, p.367, tradução nossa)

O comentário de Ciatti explicita a importância do aspecto cronológico para a Firenze Restaura, cujo discurso seguirá como uma linha do tempo. Em resumo, três são os períodos mais importantes: a criação do Laboratorio Fiorentino, a atuação de Ugo Procacci e os primeiros projetos (1932 – Década de 1950); as operações e exposições de afrescos (1957-1966); a inundação do Rio Arno e a recuperação das obras danificadas, sob coordenação conjunta de Umberto Baldini (1966-1972).

O primeiro período registra o nascimento do Laboratorio, sob a estrutura proposta por Ugo Procacci, que assumiu papel de supervisor e coordenador dos processos de restauração, na condição de historiador da arte, direcionando o trabalho dos conservadores-restauradores que ali trabalhavam, em uma relação colaborativa. Uma das mais prolíficas produções da instituição foi o grupo denominado por Antonio Paolucci como *restauro di rivelazione* [2], tratando-se especificamente de pinturas dos séculos XII e XIII que, naquele momento do século XX, apresentavam inúmeras repinturas e cuja imagem original era recuperada por meio de intervenções de restauro.

Como indicado por Marco Ciatti (2015, p. 46), a equipe técnica constituinte era extremamente reduzida no início da década de 1934, entre a qual destacam-se as figuras de Augusto Vermehren, Piero Sanpaulesi, Gaetano Lo Vullo, Teodosio Sokolow, Gino Masi e Vittorio Granchi. Já neste período inicial, duas exposições importantes ocorreram, apresentando obras restauradas, sendo estas a *Mostra del Tesoro di Firenze Sacra* [3], de 1933, e a *Mostra Giottesca* [4], de 1937. Neste mesmo sentido, a atuação também foi registrada na exposição monográfica de Beato Angelico, de 1955, comemoração de 5º centenário da morte do artista e realizada na Cappella Niccolina do Palácio Apostólico do Vaticano (Martusciello, 2011, p.24), e em *Quattro Maestri del Rinascimento Fiorentino* [5], de 1954, junto de Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Longhi no Palazzo Strozzi. A partir de 1946, Ugo Procacci incentivaria a criação de exposições

focadas na exibição de processos de restaurações realizada pelo Laboratorio, chamadas de Mostra di Opere Restaurate [6]. Neste ano e no seguinte, são apresentadas ao público trabalhos relacionados às consequências da Segunda Guerra Mundial. Diversos casos apresentados na ocasião das edições da mostra foram representados na Firenze Restaura, como a La Pallade e Il Centauro, de Botticelli, presente na Sala XXXII, intitulada Dipinti su tela, interventi di rintelatura [7], originalmente exposta em 1955, durante a 8ª Mostra di Opere Restaurate, ou ainda o Pollitico dell'Impruneta (Sala XIV – La II Guerra Mondiale [8]), algumas pinturas da Cappella Bardi (Sala III – Rimaneggiamenti di opere d'arte [9]) e a Croce nª434 (Sala V – L'Imitazione dell'antico [10]), presentes na nona edição, de 1958.

Não somente, ocorreu também a '12 capolavori restaurati' [11], de 1958, com obras como o Polittico de Badia, de Giotto (Sala IV – Recupero di opere sottoposte ad adattamenti o ad ammodernamenti [12]); há, também, a 'Mostra di arte sacra' [13], no Palazzo Stozzi, em 1961, com uma obra escultórica atribuída à Donatello, e 'Arte in Val D'Elsa' [14], de 1963.

O segundo período, de certa maneira, é uma progressão deste primeiro. Procacci, na década de 1950, direciona seus estudos às pinturas murais, recorrendo à tratados antigos, como o de Cennino Cennini [15]. Para Ciatti (2015, p.58), o clima de tensão do período pós Segunda Guerra foi um dos principais fatores para a coordenação que Procacci colocaria em prática, focando em medidas de salvaguarda de obras enquadradas nesta tipologia, inclusive devido ao seu atrelamento à arquitetura e edificações, possíveis de abalo. Acerca do segundo período destacado, a síntese escrita por Baldini para a sala XXXIV da Firenze Restaura resume perfeitamente o recorte temporal:

A mostra degli affreschi staccati, apresentada em 1957, no restaurado Forte di Belvedere, foi a primeira grande exposição com a qual pretendeu-se, além de uma documentação operativa, sensibilizar a opinião pública da Itália e do mundo frente ao grave

problema dos afrescos e de sua conservação, seriamente prejudicados por anos de abandono e intervenções nem sempre ortodoxas. A mostra, tal como as subsequentes, de 1958, 1959 e 1966, expuseram um vasto complexo de afrescos, destacados e restaurados, e sinopias descobertas, capazes de adicionar um autêntico novo capítulo ao livro da história da arte italiana (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.87, tradução nossa)

A promoção destas quatro exposições foi essencial para o processo que culminaria na Firenze Restaura. Como o próprio nome sugere, mostra degli affreschi staccati [16], foram exibidas pinturas murais removidas de seus respectivos logradouros originais por meio de uma delicada operação chamada distacco que, por sua vez, era responsável por revelar o que é chamado de sinopia, o desenho preparatório realizado com pigmento terroso-avermelhado proveniente da cidade de Sinope (cor esta, segundo Baldini e Dal Poggetto (1972, p.89), conhecida já pelos gregos e romanos, e cujo nome está atrelado à cidade que a provinha), anteriormente à pintura do afresco em si. As operações de distacco executadas neste período revelaram um número expressivo de sinopias, de particular interesse aos historiadores da arte, que anteriormente pouco conheciam sobre esta etapa; além disso, eram abordadas como o principal método de preservação destas obras, libertando-as de certos processos acelerados de degradação e diminuindo a probabilidade de destruição, comparado à sua versão agregada em edificações/elementos arquitetônicos [17].

Como escreveu o próprio Umberto Baldini e Paolo dal Poggetto (1972, p.87), a exibição das sinopias e dos afrescos destacados tinha como objetivo sensibilizar a opinião pública e, de certa maneira, denunciar o estado de abandono desta tipologia artística, naquele determinado contexto. Apesar de não ser um aspecto explícito, há um caráter político entremeado entre as expectativas desta série de exposições. Não se deve deixar passar o fato de que foram organizadas por uma instituição submetida ao Gabinetto dei Restauri della

Soprintendenza di Firenze. Criticar este abandono é, também, criticar a maneira com a qual o Estado estava lidando com o patrimônio cultural da cidade e, por consequência, suas políticas públicas, utilizando das exposições para criação de pressão social, atuando diretamente na opinião pública. Esta mesma estratégia foi reproduzida, em maior escala, por Umberto Baldini na Firenze Restaura, aproveitando da altíssima visibilidade – local e internacional – do evento e do contato direto com o então presidente da Itália, Giovanni Leone, durante a inauguração, em um discurso abertamente político e crítico à burocracia estatal, fortalecido pela atividade recente do Laboratorio Fiorentino, que inaugura o terceiro período mencionado, de 1966 a 1972.

Esta última ‘fase’ consistiu na reestruturação da instituição para comportar o tratamento e recuperação das obras de arte acometidas pela já mencionada grande inundação do Rio Arno no dia 4 de novembro de 1966. Reestruturação esta tanto no sentido físico, com a ampliação da área de trabalho para a Limonaia di Boboli tanto com a posterior transferência para a Fortezza da Basso, logradouro onde hoje permanece o Opificio delle Pietre Dure. Reestruturação essa também em nível administrativo e técnico, com a admissão de mão de obra internacional, mudanças estas realizadas na emergência de um verdadeiro desastre não só para obras de arte em Florença, mas também de seus documentos e livros históricos que, apesar de não serem abarcados na jurisprudência e expertise da instituição, certamente causaram impacto social suficiente na sensibilização pública frente aos problemas conservativos, como discutido extensivamente por Paul Conway e Marta O’Hara Conway (2018)

Previamente à uma análise de seu conteúdo, é válido propor uma reflexão sobre a escolha do nome da mostra: Firenze Restaura. Uma frase de estrutura simples, composta de sujeito e verbo. Sem delongas, é necessário considerar que o modo verbal empregado, o presente do indicativo (para o infinitivo restaurare), pode ser utilizado na língua italiana como forma de expressar uma ação realizada no mesmo instante da fala. Neste raciocínio, o título é uma afirmação de que a cidade de Florença (neste caso, representada institucionalmente pelo Laboratorio Fiorentino) está em constante trabalho de restau-

ro e salvaguarda de seu patrimônio; esta necessidade de afirmação é atrelada aos fins políticos da exposição. Luisa Vertova escreveu a resenha *Restored Works of Art in Florence* [18] para a *The Burlington Magazine*, introduzindo a exposição ao público lusófono da época, e nela comenta:

O slogan 'Firenze Restaura' sublinha a sempre necessária vigilância e intervenção dos restauradores: como médicos, restauradores só desistem de seus pacientes após a morte. A maior parte da exposição exhibe trabalhos em progresso, e não resultados finais. Esta abordagem técnica foi visualmente evidenciada por um pôster pseudo-cubista, que agradou a poucos e perturbou muitos. Mas o propósito da exposição não é dar prazer, apesar de que os visitantes podem encontrar grande deleite em um punhado de obras-primas, como na Madalena e no São Luís de Toulouse, de Donatello. [...] (VERTOVA, 1972, p. 495, tradução nossa)

Neste trecho, Vertova refere-se a *Madonna con Bambino* do *Maestro della Maddalena*. Não apenas utilizada para o pôster, mas que também inaugura a primeira sala da exposição, sobre a qual é escrito:

É a sala de introdução à mostra. Aqui, uma pintura do *Maestro della Maddalena* (século XIII), manifesto e símbolo da mostra, testemunha, com suas duas repinturas de outra época, um dos aspectos mais interessantes do restauro antigo, devido a razões de gosto e a razões de culto; mas evidencia também a recuperação do texto original, o aspecto mais positivo da operação moderna, servida de meios científicos apropriados

para guiar, garantir e documentar a mais responsável intervenção (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.19, tradução nossa)

A escolha de abertura da Firenze Restaura com a também conhecida como “Madonna Picasso” pode ser interpretado como uma tentativa bem-sucedida não apenas de iniciar a cronologia dos trabalhos recente do Laboratorio Fiorentino, já que ela faz parte dos Restauri Antichi, introduzidos em seguida, mas também de chocar e subverter tanto as expectativas do público transeunte quanto a própria lógica estabelecida de cronologia dentro da História da Arte.

Trata-se de uma pintura religiosa representando a Virgem Maria com o Menino Jesus, salvaguardada nos depósitos das gallerie fiorentine e que, anteriormente à execução de sua restauração, era considerada de baixa relevância artístico-histórica, e sua aparência correspondia a tendências estéticas do Século XIX (Baldini; Dal Poggetto, 1972, p.19). A operação ancorada pelo restaurador Gaetano Lo Vullo – que foi registrada fotograficamente e exposta nesta sala – revelou, através de um delicado procedimento com bisturi, que se trata de uma obra do século XIII, repintada duas vezes.

O próprio conceito de abordar o fato de a obra ter sofrido interferências – a ponto de ter sua imagem completamente alterada – após a sua fatura é um movimento em contramão à percepção de cronologia perfeita da História da Arte, para qual objetos artísticos são feitos em uma determinada época, em um determinado lugar, por um determinado autor e sob determinada influência, e que sobreviveu até a contemporaneidade de maneira imaculada. A provocação deste ‘abalo sísmico’ nas estruturas de compreensão deste passado já percorria o cenário acadêmico italiano, como constatado por Conti (2007, p.3) em sua obra *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte* [19], que apontou o desvio realizado por pesquisadores em relação a obras do século XIII, em função da dificuldade de datação, confirmação de autoria e impacto de interferências posteriores para garantir sua “correta” interpretação.

A forma com que esta confluência de tempos passados é apresentada é, todavia, minimamente inusitada: a obra é apresenta-

da no período intermediário de sua restauração. À primeira vista, a imagem formada é confusa, pois nela existem e coexistem três camadas pictóricas diferentes, que se apresentam por ‘janelas’ abertas com o bisturi, que não seguem em conformidade às formas. Apenas no rosto de Maria, observa-se três olhos de pares distintos, três narizes, duas bocas e três tonalidades de pele. É deste aspecto completamente fragmentário que surge o codinome *Madonna Picasso*. Ao redor da obra estavam expostas, à esquerda, reproduções em escala natural de seu estágio inicial e de dois ‘extratos’ removidos; à direita, ampliações de pormenores e fotografias de análise técnica.

Esta forma de apresentação mais recorda uma disposição de material para análise clínica, laboratorial, não distante da visualidade de uma sala de investigação criminal das produções televisivas norte americanas. Nota-se a radicalidade de assim expor um item apreciado como sacro, puro, imaculado; sua disposição na parede amplificava o impacto desta pintura sacra adulterada que, por si, era chocante para a época.

A influência modernista faz-se presente não somente na evocação do signo cubista e suas implicações visuais quanto à forma, porém também na conceitualização do conjunto obra-espço (a sala em si) como manifesto da exposição como um todo. Não se deve deixar de mencionar que naquele espaço estavam expostas quatro fotografias de restauradores ilustres do Laboratorio Fiorentino (Augusto Vermehren, Vittorio Granchi, Edo Masini e o já mencionado Gaetano Lo Vullo) e uma montagem com recortes jornalísticos que, apesar da inacessibilidade quanto ao conteúdo escrito de forma integral, é sabido tratar-se de notícia polêmicas e contrárias à atuação do Laboratorio Fiorentino.

O recorte principal do conjunto comporta a frase ‘COME SI PUÓ ROVINARE PER SEMPRE UN’OPERA D’ARTE [20], juntamente de um recorte pequeno, ilegível nas fotografias de época. Saindo desta dupla, três setas foram colocadas, indicando três matérias jornalísticas mais extensas: *Médict dei Quadri* [21] (à esquerda), *L’Antiquario* [22] (abaixo) e *Resurrezione di um capolavoro* [23] (à direita, na parede ao lado). Em comum, todos possuíam um grande X riscado em seus textos e, nos dois primeiros mencionados, as foto-

grafias que ilustram as matérias haviam sido adulteradas, bloqueando os olhos dos restauradores fotografados com tarjas pretas. Como mencionado por Baldini e Dal Pogetto (197, p.20), é parte constituinte da história da instituição a polêmica com a mídia, em detrimento do amplo desenvolvimento científico-experimental nas operações de restauração, por diversas vezes não compreendidas pela sociedade civil e especialistas de olhar conservador. A exposição Firenze Restauro e a conjuntura histórica que a antecedeu – a dependência da cidade e região do Laboratorio para que a recuperação das obras de arte atingidas pela inundação se tornasse possível – foram uma oportunidade de prima importância para Baldini refutar a ‘má fama’ que parte da mídia tentou construir para o órgão.

Presume-se, então, que um dos objetivos da sala inaugural foi nada menos que provocar, chocar, atizar a curiosidade e até mesmo tornar desconfortável o público visitante, sob a pretensão de instigá-lo a adentrar o restante do espaço expositivo, sob condição de suspensão das expectativas de uma exposição na qual o recorte seja apenas a glória e salvamento de preciosas obras de arte. Tomando como ponto de partida a resenha de Luisa Vertova (1972, p.495), é possível considerar que houve o cumprimento do que foi ali proposto.

A black and white photograph of an art gallery. In the foreground, the dark silhouette of a person's arm and shoulder is visible on the left side. The background shows a gallery space with a white wall and a dark floor. On the wall, there are several framed artworks, including a large vertical piece and a smaller horizontal one. A bright light source is visible in the upper right corner, creating a strong glare.

02.1

Uma exposição
dividida em
eixos

No advento de quarenta anos da Firenze Restaura, um website foi lançado, juntamente com uma edição revisada e expandida do Guida alla Mostra. Não apenas este domínio digital ofertou imagens inéditas da exposição – inexistentes na publicação impressa – e um novo levantamento de obras expostas, como também apresentou uma divisão das 61 salas em 11 eixos distintos, individuando a sala inaugural; cada sala recebeu, também, um título próprio que não consta nos textos originais de Baldini e Dal Poggeto (1972). Esta divisão é pertinente como recurso didático, para que seja possível uma compreensão facilitada do que é posto em debate ao decorrer da longuíssima exposição. É válido ressaltar que, no mesmo ano, a editora Edifir relançou a publicação impressa, editada por Marco Ciatti, com novos textos de apoio.

O primeiro grande eixo foi denominado ‘Dei Restauri Antichi’, e compreende as salas II a VII. Trata-se do primeiro ‘núcleo’ de atuação do Laboratorio Fiorentino, cuja coesão está no fato de todas as obras apresentadas neste recorte terem sido alteradas de alguma maneira em seu passado, seja no sentido de intervenções de reparo (sala II), remodelações de forma e conteúdo (sala III), adaptações ou ‘modernizações’ (sala IV), refazimento de grandes áreas, para além de reparação de danos (sala V), alterações nas cores e pigmentos (sala VI) ou limpezas inadequadas/danificadoras (sala VII).

Este primeiro conjunto é organizado de tal maneira no espaço expográfico a ressaltar a existência – em relações antrópicas e seculares – de extratos diversos nos objetos expostos e, por conseguinte, na própria história da arte.

Antrópicas, no sentido de evidenciar a sobreposição, feita pelas mãos humanas, de camadas pictóricas – como é o caso da *Madonna dell'Umiltà* [24], de Giovanni del Biondo, cujas feições foram completamente alteradas em uma repintura – ou ainda de elementos estruturais – como exemplo, o exposto *Polittico di Badia* [25], de Giotto, com a adição de cúspides com as pinturas de querubins ainda no século XV.

A forma de exibição da *Madonna dell'Umiltà*, apesar de simples, sendo composta da exposição da obra após sua restauração e uma reprodução fotográfica de seu estágio anterior, é extremamente eficiente em suscitar questionamentos no público observador por via da comparação direta. É importante salientar que o conteúdo escrito – e, portanto, teórico e discursivo – da exposição esteve restrito ao *Guida alla Mostra*, de maneira que apenas alguns pequenos painéis explicativos eram expostos na entrada de cada uma das salas, sem explicitar os casos ali expostos, informações destinadas à publicação impressa. Sendo assim, os visitantes que não realizaram a leitura do *Guida* ou que não estavam o utilizando propriamente como guia durante a passagem pelo espaço expositivo, duas situações que possivelmente compuseram a situação da maior porcentagem do público visitante, teriam tido acesso apenas às informações curatoriais que lhes foram propostas visualmente, sem a consciência dos procedimentos realizados. Neste sentido, a curadoria ofertou um espaço para a inferência, para a divagação e dedução por parte dos observadores, possibilitando a apreensão sensível de um discurso que não é apenas teórico e metodológico, mas também estético.

Esta estratégia e experiência curatorial e expográfica foram também eficazes para convidar e instigar o público a manter-se interessado na exposição, seja pelo estranhamento, como registrado na crítica de Vertova (1972, p.495), ou pelo interesse na compreender a lógica do discurso proposto, que poderia culminar na leitura do *Guida alla Mostra*. A decisão de oferecer independência quase absoluta aos visitantes espontâneos, no sentido de privilegiar sua experiência estética para possibilitar a leitura pessoal e individual do discurso curatorial, para que estes interpretem procedimentos científicos é absolutamente ousada para a época e poderia beirar a contradição

no que tange à exposição como uma formulação teórica-metodológica-científica, na argumentação de incompatibilidade da temática científica com aspectos estéticos ou, ainda, relacionados às percepções pessoais. Todavia, é justamente no cerne destes tensionamentos que a teoria baldiniana fincou uma de suas raízes, na compreensão de que uma teoria de restauração não deve pautar-se na aplicação de procedimentos científicos ou na execução de certos procedimentos sem que seja avaliada a realidade da obra como objeto, com suas próprias particularidades e linguagem, de maneira a instrumentalizar a ciência como meio e não como fim, através da mediação pelo processo filológico crítico que, por natureza, é de difícil definição e conceitualização como metodologia científica ‘tradicional’, pois as dimensões de seu objeto, as obras de arte, não são plenamente abarcadas por ele. Tendo isto sido explicitado, a exposição Firenze Restaura enquanto espaço físico, desconsiderando a leitura da publicação impressa, tinha como uma de suas proposições a de que o próprio público transeunte fosse estimulado visualmente e tivesse contato direto com as obras de arte, aspecto fundamental do pensamento de Baldini (1997, p.5), sensibilizando-se com sua linguagem, sob o objetivo de compreender não o processo de restauração em si, mas o porquê da execução deles e da forma com a qual foram feitos.

É possível pensar nas relações seculares, na interpretação de que o próprio tempo constitui um espesso extrato sobre as obras artísticas, na compreensão de que não se trata de uma composição inerte, mas sim mutável e integrante.

Um exemplo emblemático é encontrado na Madonna con Bambino e San Giovannino [26], de Sandro Botticelli, exposta na Sala VI. É comentado que

Nesta obra, aqui exposta em estágio intermediário dos trabalhos de restauração, é clara a transformação do azul do manto da Virgem (recuperado através de uma simples remoção do verniz amarelado) em um verde. Um verde, isto é, que não é nada além da sobreposição do amarelo sob o azul. E pensar

que houve mais de um crítico que falou sobre a genialidade do comportamento liberto de Botticelli ao seguir contracorrente, pintando o manto da Madonna como a eles aparentava (isto é, verde), contradizendo a iconografia tradicional que privilegiava o azul (BALDINI; POGETTO, 1972, p. 30, tradução nossa).

Há, de certa maneira, uma grande sensibilidade contemporânea de Baldini em explicitar que uma pintura renascentista, quase automaticamente associada ao signo do que é perene, não se sustenta inabalável, conservando todas as suas propriedades, sejam elas visuais, físicas, biológicas ou químicas, por mais que estas alterações não tenham ocorrido diretamente em função das ações humanas, as quais tendemos a associar quando este é o tema, apesar de se fazer absolutamente necessária a consideração de que a não-interferência é, por mérito próprio, uma ação humana.

Apresentar ao público duas visualidades da obra ao mesmo tempo, considerando que o objeto físico estava exposto com áreas de verniz espesso e oxidado (a adição da tonalidade amarela, que ocasionou a matiz esverdeada no manto) e outras sem esta camada, evidencia a potência do tempo sob o objeto e destaca o papel do conservador-restaurador como um ‘mediador’, que interpretou, na linguagem própria desta pintura, que o verde não era um tom original, e sim resultante de sobreposição de verniz amarelado, removendo-o e permitindo sua correta leitura ao seu público, que pode vir a ser a citada figura do crítico, que então pôde compreender que Botticelli não se desviou do cânone representativo na Madonna con Bambino e San Giovannino.

O cerne da questão, não obstante, é como a forma de exhibir esta pintura permitiu ao público que, de forma autônoma (caso a publicação impressa não tivesse sido lida) ou com poucas informações (conforme a citação), compreendesse, ainda que não em termos teóricos-técnicos, a participação ativa das interferências pelo tempo ou mais diretamente ligadas às ações humanas, seja na atribuição de alterá-las ou de buscar a sua aproximação de uma suposta “condição

original”, na leitura da obra de arte como um texto.

Esta forma aparentemente simples de se apresentar um problema complexo é formidável. Considerando apenas o primeiro parágrafo do primeiro volume de *Teoria del Restauro e unità di metodologia*, é possível associar esta obra e sua expografia com diversos conceitos de Baldini (1997, p.9): a inação total e/ou não tratamento adequado da obra, a ponto do amarelamento do verniz alterar sua percepção pictórica com a conceituação de “thanatos”; o prolongamento da ‘vida’ por atos físicos de conservação com “bíos”; a restituição de sua realidade como obra através da remoção do verniz com “éros”, processo mediado pela correta análise e leitura que fundamentam o ato de restauro, sendo esse a “filologia crítica”.

A constituição do pensamento baldiniano dá-se pela simbiose entre teoria e prática, em um processo de retroalimentação em que uma não se fundamenta sem a outra. Assumindo que, como escreveu o próprio autor (Baldini, 1997, p.6), a exposição *Firenze Restaura* foi um passo decisivo para a formulação de uma “consciência crítica” para a restauração, é possível interpretar que a experimentação expográfica e curatorial foram elementos chave para teorizar as práticas do Laboratorio Fiorentino dentro da “unidade metodológica” proposta, que pôde ser apreendida através da meditação e análise acerca do que estava sendo executado, revisitando o histórico de intervenções da instituição.

Os três eixos seguintes, nomeados, respectivamente, de *Il Laboratorio Fiorentino* (Salas VIII-XIII), *La Seconda Guerra Mondiale* (Salas XIV-XV) e *Attività per eventi i musei* (Salas XVI-XVII) [27] apresentam aspectos importantes dos anos iniciais de atuação que aqui são pauta que, apesar da impossibilidade de análise em profundidade no escopo deste trabalho de conclusão de curso, ao menos a menção a certas passagens se faz necessária.

O primeiro destes eixos argumenta com a evolução da apuração e expertise da instituição na área da Conservação e Restauro, seja no âmbito de análise técnica e filológica de obras de arte (Salas VIII e IX, nas quais são destacadas a importância de conhecimento e leitura técnica por historiadores da arte, com objetivo de melhor compreensão dos objetos artísticos, destacando duas obras, uma de Beato An-

gelico e um afresco de Alessandro Allori [28]), no desenvolvimento científico-tecnológico (Salas X-XII, evidenciando a colaboração do Laboratorio Fiorentino com o Istituto di Chimica Organica dell'Università Fiorentina [29], por exemplo, que resultou na formulação de um antifúngico hidrossolúvel em 1961, de especial utilidade no tratamento de obras acometidas pela inundação de 1966, barrando a contaminação fúngica [30], assim como a utilização de novas tecnologias de imagem para análise, como a radiografia [31]) e trabalhos de grande importância ou para grandes exposições (Sala XIII, com destaque para a recuperação da policromia original do San Girolamo [32], de Donatello, e para os projetos executados para a Mostra de Tesoro di Firenze Sacra, de 1933, e a Mostra Giottesca, de 1937).

Os eixos seguintes, apesar de curtos, são importantes para a compreensão deste primeiro recorte abordado e as reivindicações políticas abordadas ao final. Acerca da dupla de salas abordando a Segunda Guerra Mundial, destaca-se, para além dos trabalhos em si executados (como o afresco da Annunciazione [33], de Botticelli, e a recuperação do fragmentado Tabernacolo di Mercantale [34], de Fillippino Lippi), Baldini e Dal Poggetto (1972, p.43) destacam a modificação no território de jurisdição da Soprintendenza durante o período, ampliando sua área geográfica de atuação e, por conseguinte, de responsabilidade.

A visualidade da expografia destes dois trabalhos é notável. No caso do afresco de Botticelli, a comparação do afresco instalado na Fortezza da Basso ao lado da reprodução fotográfica na Chiesa di San Martino, seu 'logradouro' original, é impressionante e permite uma ampla divagação por parte do espectador em como o procedimento de distacco poderia ter sido realizado. Para o público contemporâneo, no entanto, outro aspecto pode requerer atenção ainda maior: a comparação do estado de conservação da obra na Firenze Restaura e o seu atual estado, na Galleria degli Uffizi. No primeiro caso, foi exibida com diversas áreas de perda pictórica, principalmente nem sua faixa superior e inferior, assim como na região das três colunas (margens direita e esquerda, além do centro da tela), propositalmente não retocadas pelo Laboratorio Fiorentino, possivelmente sob justificativa de criação de falso histórico, tendo em mente o desenvolvimento

teórico baldiniano posterior (1997, p.12-13); no segundo, condição atual da obra, estas mesmas lacunas foram completadas por retoque mimético, apagando sua existência aos olhos dos não especialistas. A comparação entre as duas ‘versões’ da mesma obra são, ao olhar contemporâneo, uma medida avaliativa para absorver as particularidades do discurso defendido na exposição.

Com relação ao Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercantale [35], da coleção do Museo Civico, a obra é uma das mais representativas do período de destruição de obras de arte ocorrido na Itália durante a Segunda Guerra Mundial, tendo sido destruída por um bombardeamento aéreo em março de 1944. Sendo um caso impressionante de restauração, capaz de recolher e mapear os fragmentos da obra e a recompor, foi exposta juntamente de duas fotografias, uma registrando estes pequenos pedaços sendo reunidos e outra durante o processo de restauração. Ao espectador sem os conhecimentos fornecidos pelo Guida alla Mostra, é perceptível ainda assim a recuperação de história e da memória da obra como objeto e o reconhecimento disto no processo de restauração, uma característica fundamental da Teoria del Restauro e unità di metodologia (Baldini, 1997, p.10 -13).

O eixo Attività per eventi i musei (Salas XVI-XVII) apresenta duas relações distintas, sobre as quais os autores revelam que:

A relação ‘exposições-laboratórios de restauro’ são, portanto, uma relação que se pode definir como positiva em todos os casos, ainda quando a intervenção é limitada, como aconteceu e acontece, à uma ‘visita de controle’ do objeto. Afinal, em tempos de pobreza financeira, demasiadas vezes sublinhada e agravada pelas amarras burocráticas da nossa administração ultrapassada, foram precisamente as exposições com suas contribuições [financeiras] diretas e imediatas que promoveram intervenções que podem ser contabilizadas como verdadeiros resgates

(BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.48, tradução nossa)

A relação ‘laboratório de restauro-museus’ deve ser uma relação constante; e, talvez, precisamente em razão das condições extremamente desfavoráveis dos museus, uma das mais importantes, se não a mais importante.

Infelizmente, de um lado pela estrutura dos museus (até mesmo os maiores são engolidos no grande caldeirão de uma administração niveladora e não qualificada) e, de outro, pela do laboratório, que na maioria das vezes, é constricto a operar com exclusividade [estatal] e sem um programa de organização [eficiente], esta relação nem sempre é dada, apesar de sua importância, em nível justo (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.51, tradução nossa)

O ponto abertamente político adotado por Baldini nestes trechos revela um dos objetivos da Firenze Restaura: a crítica à administração pública e sua relação com a atuação da Soprintendenza/Laboratorio Fiorentino, a ineficácia do próprio Estado na salvaguarda do patrimônio artístico e para com seus próprios órgãos de atuação, dependendo de uma tragédia natural para que a devida atenção fosse recebida, como aconteceu em 1966.

A partir deste ganho, é iniciado o eixo L'alluvione, opere simbolo [36] (Salas XVIII-XXII), fundamentalmente o mais aguardado pelo público geral, em razão da proximidade cronológica e frescor da memória e do impacto do evento ali retratado. O ‘buzz’ jornalístico gerado também pela emissora televisiva estatal Rai, seja no período da enchente, com a produção do documentário Per Firenze, focado na danificação do patrimônio artístico florentino, quanto na divulgação de reportagens acerca da abertura da exposição, possivelmente motivou o público à visita na Fortezza da Basso com

intuito de ver pessoalmente os trabalhos restaurados deste recorte temporal, apesar de não se tratar de uma exposição sobre a Enchente de 1966. A sala XVIII, que inaugura o eixo, apresenta apenas painéis informativos sobre a inundação do Rio Arno, “refrescando” a memória do público frente à gravidade da tragédia; em direção à sala seguinte, uma imagem chocante: o imenso suporte de madeira do Crocifisso de Cimabue, sem sua camada pictórica. Adentrando a sala XIX, ao lado direito do suporte, registros impactantes de seu resgate na Santa Croce; à sua frente, uma reprodução fotográfica da obra em seu estado anterior, acompanhada de imagens de microscopia; à sua esquerda, o Cristo desmembrado: o suporte de tecido, preparação e camada pictórica exposto em cinco fragmentos, sendo três deles comportando partes diferentes do corpo do cristo (tronco e pernas, busto, braços direito e esquerdo), ainda sem intervenções finais de restauro. Sobre esta decisão expográfica, é comentado no Guida alla Mostra que

As cores, com sua preparação e a sua tela, está agora separada do suporte. Ambos, então, podem então serem tratados independentemente, sem que o primeiro sofra danos que a posterior movimentação da madeira poderia ter provocado. A cor, a preparação e a tela podem agora ser vistas em uma superfície temporária de trabalho, nela permanecendo durante todas as fases operacionais necessárias para o trabalho de restauração total [...] É realmente impressionante vislumbrar, hoje, a grande cruz de madeira desprovida de sua superfície pictórica. Vê-la, ou seja, como a viu Cimabue antes de encolar a tela, espalhar a imprimatura e dar início à pintura (BALDINI, DAL POGGETTO, 1972, p.56, tradução nossa).

Apesar das justificativas técnicas apresentadas para tal dis-

posição da obra maestra de Cimabue, esta também desempenha um importante papel no processo conceituado por Baldini (1997, p.8) como filologia crítica do restauro, no sentido de realizar a leitura da obra para sua correta compreensão e, neste desdobramento, sua correta restauração e conservação, caminho ainda nebuloso na época da realização da Firenze Restaura, tendo em mente o processo de secagem do suporte e a avaliação de perda de 60% da camada pictórica original. É levantado que

A exposição da Croce de Cimabue nestas condições ou, melhor, de parte da pintura ainda conservada, tem também outro significado. Faz-nos refletir, mesmo neste estágio transitório de trabalho [...] qual será o seu destino final, para nós e para os que virão depois de nós, desta obra-prima. Ou seja, qual será a nova atitude que devemos impor a nós mesmos e que teremos de impor ao gozo deste trabalho. Não podendo, sequer por absurdo, pensar em uma reconstrução (que valeria tanto – mas com qual utilidade? – faça uma cópia com ajuda da fotografia), teremos que nos contentar em observá-la por meio de análise, como fazemos nesta leitura de breves fragmentos. Somente através dela, então, em um segundo tempo, poderemos avançar a uma síntese reconstrutiva mental (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.57, tradução nossa)

Com o desenrolar da história e com a primeira edição, em dois volumes, da obra-chave de Baldini, *Teoria del restauro e unità di metologia*, publicadas em 1978 e 1981, foram discutidas as decisões conservativas da obra de Cimabue, reunindo novamente a camada pictórica ao suporte, além da aplicação de novas técnicas de reintegração cromática não-mimética, cuja discussão aprofundada foi ex-

posta pela companheira de Baldini, a restauradora Ornella Casazza, em 1981 [37] . A experiência expográfica foi crucial para o prosseguimento de salvaguarda, pois foi base para sistematização, observação, avaliação e discussão – via processo de filologia crítica – para a então formulação de uma “unità di metologia” que pudesse propor uma solução crítica para este caso tão complexo; Não é coincidência a publicação da teoria baldiniana após a exposição, de maneira que o autor postula, entre as primeiras páginas do primeiro volume, que

Quanto ao que é escrito e dito aqui, inspirando-nos naqueles princípios e clamando por sua correta interpretação (porém, recordando que um discurso metodológico racional já foi formulado – no que nos diz respeito – na exposição ‘Firenze Restauro’, de 1972, que ao registrar um repensamento crítico sobre quase quarenta anos de atividade do Laboratorio Fiorentino, alertou a todos para a urgência da formação de uma ‘consciência crítica’ unitária que fosse capaz de ordenar o nosso delicado trabalho), desejo, todavia, que não seja interpretado como uma pretensão para solucionar todos os problemas, de lecionar ou de impor o que poderia ser erroneamente interpretado como ponto de vista pessoal. Desejo, portanto, que seja visto como uma lição que todos nós devemos aprender, de fato, mas que é a própria obra de arte que nos ensina a acostumar-nos com sua análise cognitiva, pois dela é derivado o ato crítico conclusivo” (BALDINI, 1997, p.6, tradução nossa)

Em sequência, as salas XX e XXI apresentam outras duas obras-símbolo da tragédia, respectivamente, *La Deposizione* [38], de Alessandro Allori, recuperada da Santa Croce e que contou com de-

licadíssimo procedimento de transferência de suporte, documentado por fotos expostas, e *La Maddalena* [39], de Donatello, que, em contraste ao *Crocifisso* de Cimabue, resistiu à força violenta da água que foi capaz de abrir as portas de Pisano e Ghiberti do Batistério de São João, e cuja policromia original, coberta por repinturas dos séculos XVIII e XIX, foram recuperadas. A sala final deste recorte apresenta outros dezessete casos relacionados ao evento, entre os quais destacam-se o modelo da lanterna do Duomo, de Brunelleschi, e o afresco *Sant'Agostino* [40], de Botticelli.

Após alcançar o que pode ser argumentado como o auge da exposição, outros cinco eixos finais são propostos; apesar de sua extensão (totalizando 38 salas), seu impacto é minimizado quando comparado às primeiras 22 salas, apesar da presença de obras de artistas capitais para a história da arte europeia, porém com maior expressão no *Guida alla Mostra*, por seu conteúdo teórico mais aprofundado. Em função do escopo e proposta deste relatório, privilegia-se comentários breves.

O eixo I *dipinti su tela e su tavola* [41] (Salas XXIII-XXXII) tem como foco a explicação de técnicas, tanto as aplicadas originalmente pelos artistas, quanto pelos técnicos-restauradores, e as inovações de tratamento propostas após 1966, ilustrando-as com casos pertinentes ao assunto de cada sala. Destaca-se a necessidade de leitura do *Guida Alla Mostra* para esta compreensão, pois as explicações são praticamente ausentes na expografia, o que pode ter ocasionado dificuldades de compreensão ao público casual, de maneira que o ambiente físico se tornou uma ilustração do texto, neste caso. A sala XXXIII compõe um eixo dedicado à ajuda internacional dada a Florença, tanto monetária quanto em relação a mão de obra, para recuperação de obras de arte. O maior eixo da exposição, I *dipinti murali* [42] (Salas XXXIV-LVI), apresenta ao público, assim como no eixo I *dipinti su tela e su tavola*, questões pertinentes à técnicas de execução e restauro, dificuldades relacionadas à sua preservação e frente à grande inundação são abordadas; além disso, foram retomadas as exposições históricas realizadas pelo Laboratorio Fiorentino e aqui já mencionadas, assim como outras, como entre as Salas XLIC e LV, uma seleção de obras da exposição *The Great Age of Fresco*:

Giotto to Pontormo [43], reintroduzindo um importante capítulo da jornada da instituição, tendo em mente o seu extremo sucesso, com itinerância entre Nova York, Amsterdã, Londres, Mônaco, Bruxelas, Estocolmo, Copenhagen, Lugano, Paris e Mião. Expograficamente, os destaques são a exibição das sinopias e afrescos destacados, especialmente o caso da obra *Il Crocifisso appare a San Bernardo* [44], atribuído a Francesco Botticini e exposto na Sala XXXV, formulada para a abordagem da técnica do afresco; a obra foi exposta de tal maneira que, à esquerda, havia a sinopia e, à esquerda, o afresco em si, de forma que entre os dois foram expostas cinco reproduções em escala, demonstrando as possíveis etapas técnicas de fatura da obra de forma extremamente didática e autoexplicativa. Apesar de tratar-se de um dos eixos menos ‘intuitivos’, o jogo de exibição das sinopias e dos afrescos destacados (que, por diversas vezes, necessitavam de estruturas especiais para sua apresentação, por não serem planos, conversa profundamente com a percepção das diferentes temporalidades do afresco.

Os conjuntos formados pelas salas LVII-LVIII (*L’Opificio delle Pietre Dure*) e LIX-LX (*Non solo dipinti, un’antologia di interventi* [45]) abordam diferentes tipologias restauradas durante a história da instituição (envolvendo, por exemplo, esculturas de madeira e metal, tapeçarias, mobiliários e objetos propriamente em *pietre dure*), este elemento especialmente abordado no primeiro destes conjuntos, em referência à instituição renascentista da qual o Laboratorio Fiorentino teve sua origem.

A conclusão da exposição, com a sala LXI, é uma homenagem a Ugo Procacci, idealizador e fundador do então Laboratorio Fiorentino, historiador da arte-coordenador de inúmeros restauros apresentados na ocasião, além da atuação como organizador de exposições antecedentes à Firenze Restaura; a conclusão em sua homenagem encerra o grande ciclo por ele iniciado, com cartas expostas de Gaetano Lo Vullo e Augusto Vermehren, além de um texto de Millard Meiss, destacando seus pontos altos de carreira, como a descoberta de sinopias de Masolino, Masaccio, Starnina e do atelier de Giotto, além da campanha de salvaguarda dos afrescos, a atuação na Gallerie degli Uffizi, a Soprintendenza e a salvaguarda de obras de arte durante a

Segunda Guerra Mundial e a inundação de 1966, conforme apontado por Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.127). Sua fotografia a frente da Ognissanti Madonna [46], de Giotto, encerra a Firenze Restaura: il Laboratorio nel suo quarantennio.

Figura 3 - Parte do Tabernacolo del Madonnone, de Lorenzo di Bicci, esposto junto de sua sinopia, na Sala XXXIV



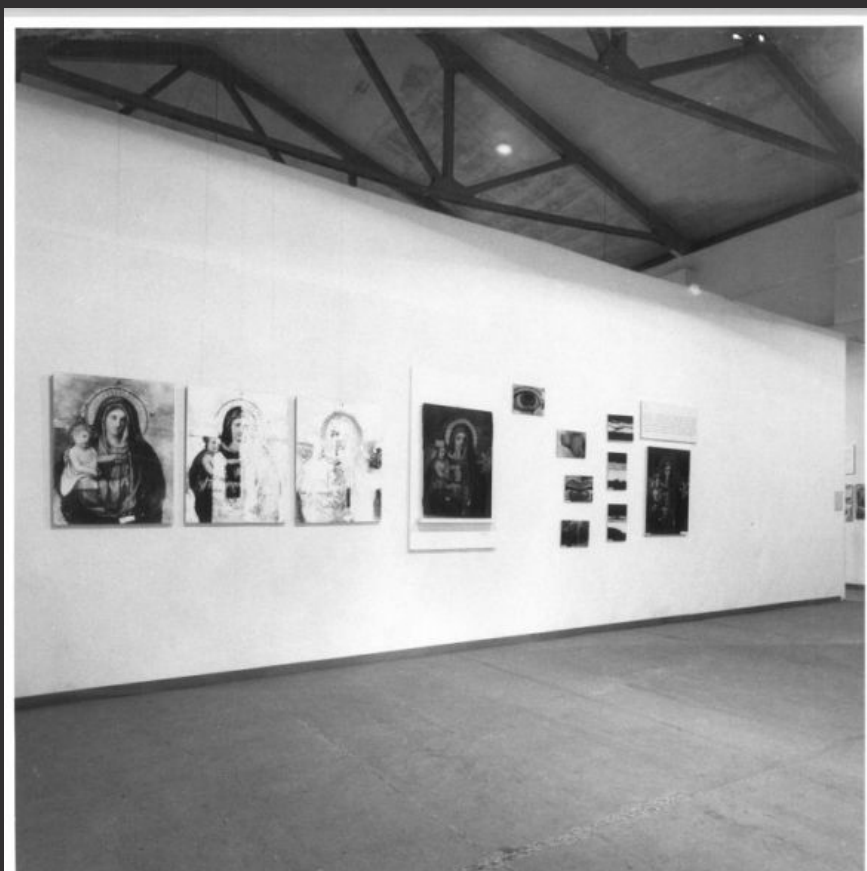
Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala XXIV - Il distacco e il restauro degli affreschi, rassegna storica. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/176/sala-xxxiv-il-distacco-e-il-restauro-degli-affreschi-rassegna-storica>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 4 - Madonna con Bambino, do Maestro della Maddalena, em processo de restauração. Também conhecida como Madonna Picasso



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Madonna con Bambino. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/22/madonna-con-bambino>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 5 - Expografia da Madonna con Bambino, do Maestro della Maddalena, na Sala I



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala II - Il manifesto della mostra: il dipinto del Maestro della Maddalena. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/143/sala-i-il-manifesto-della-mostra-il-dipinto-del-maestro-della-maddalena>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 6 - Expografia dos recortes jornalísticos na Sala I



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala II - Il manifesto della mostra: il dipinto del Maestro della Maddalena. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/143/sala-i-il-manifesto-della-mostra-il-dipinto-del-maestro-della-maddalena>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 7 - Expografia da Madonna dell'Umiltà, de Giovanni del Biondo, na Sala IV



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala IV – Recupero di opere sottoposte ad adattamenti o ad “ammodernamenti”. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/153/sala-iv-recupero-di-opere-sottoposte-ad-adattamenti-o-ad-ammodernamenti>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 8.1 - Madonna dell'Umiltà, de Giovanni del Biondo, anteriormente à restauração



Fonte: FLORENÇA, Opificio Delle Pietre Dure, Ministero della Cultura. Sala II - Il manifesto della mostra: il dipinto del Maestro della Maddalena. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/143/sala-i-il-manifesto-della-mostra-il-dipinto-del-maestro-della-maddalena>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 8.2 - Madonna dell'Umiltà, de Giovanni del Biondo, após restauração



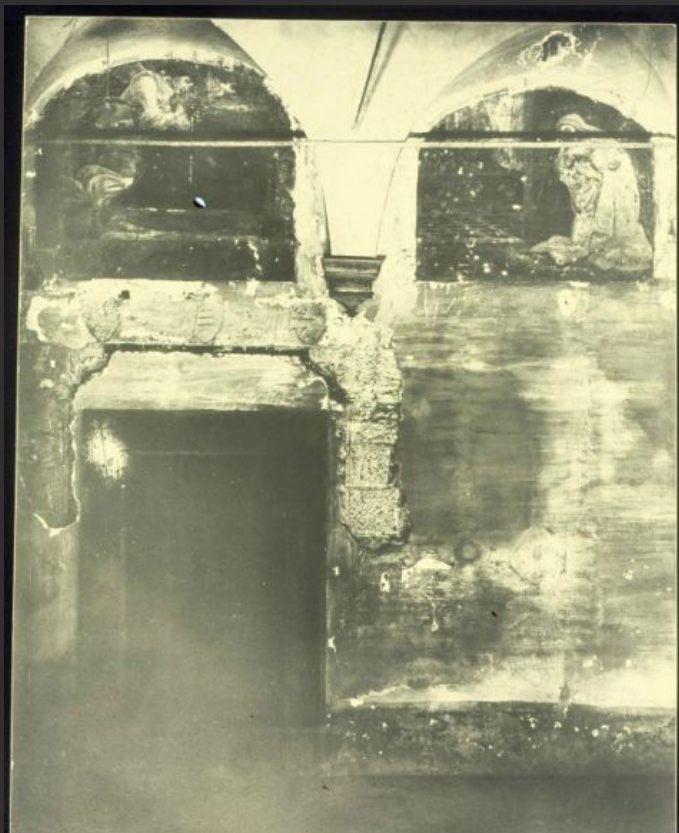
Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala II - Il manifesto della mostra: il dipinto del Maestro della Maddalena. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/143/sala-i-il-manifesto-della-mostra-il-dipinto-del-maestro-della-maddalena>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 9 - Madonna con Bambino e San Giovannino, de Sandro Botticelli, sem a presença de verniz amarelado, em 2011



Fonte: MADONNA Bambino Giovannino Botticelli. Foto: Eugene A.. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MadonnaBambinoGiovanninoBotticelli.jpg>. Acesso em: 07 set. 2022.

Figura 10 - Annunciazione, de Sandro Botticelli, nas paredes da Chiesa di San Martino, previamente ao seu distacco e restauração



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Annunciazione. 2012. Disponível em <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/121/annunciazione>. Acesso em: 11 maio 2021

Figura 11 - Annunciazione, de Sandro Botticelli, após restauração, como exposta na Firenze Restaura



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Annunciazione. 2012. Disponível em <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/121/annunciazione>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 12 - Annunciazione, de Sandro Botticelli, após restauração, como exposto na Galleria degli Uffizi



Fonte: BOTTICELLI Annunciation, 1481 (Uffizi). Foto: Eugene A. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Botticelli_-_Annunciation,_1481_%28Uffizi%29.jpg. Acesso em: 07 set. 2022.

Figura 13 - Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercatale, de Filippino Lippi, durante processo de restauração, após o bombardeio de 1944



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercantale. 2012. Disponível em <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/23/tabernacolo-di-santa-margherita-sul-canto-del-mercatale>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 14 - Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercatale, de Filippino Lippi, durante processo de restauração, após o bombardeio de 1944



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercatale. 2012. Disponível em <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/23/tabernacolo-di-santa-margherita-sul-canto-del-mercatale>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 15 - Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercatale, ao fundo e à direita, exposto na Sala XIV



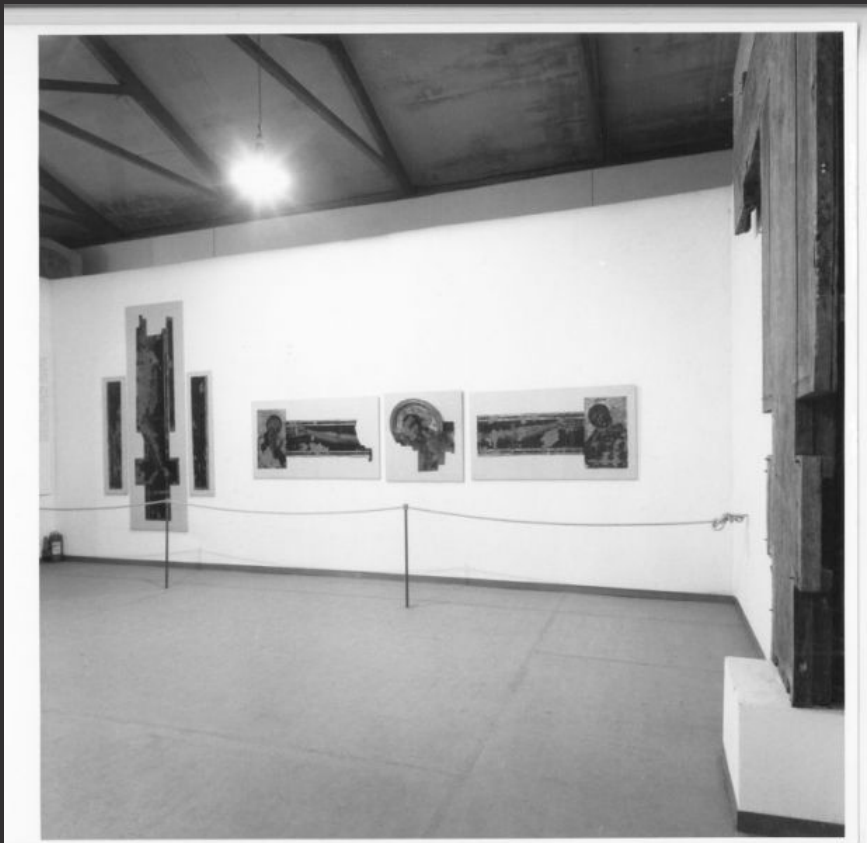
Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala XIV – La II Guerra Mondiale. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/192/sala-xiv-la-ii-guerra-mondiale>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 16 - Expografia da Sala XVIII, com visão para a Sala XIX, com o suporte do Crocifisso, de Cimabue, a vista ao fundo



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala XVIII – 4 novembre 1966t 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/203/sala-xviii-4-novembre-1966>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 17 - Expografia da Sala XIX, com o suporte do Crocifisso, de Cimabue, à direita, com os fragmentos da camada pictórica expostas ao fundo



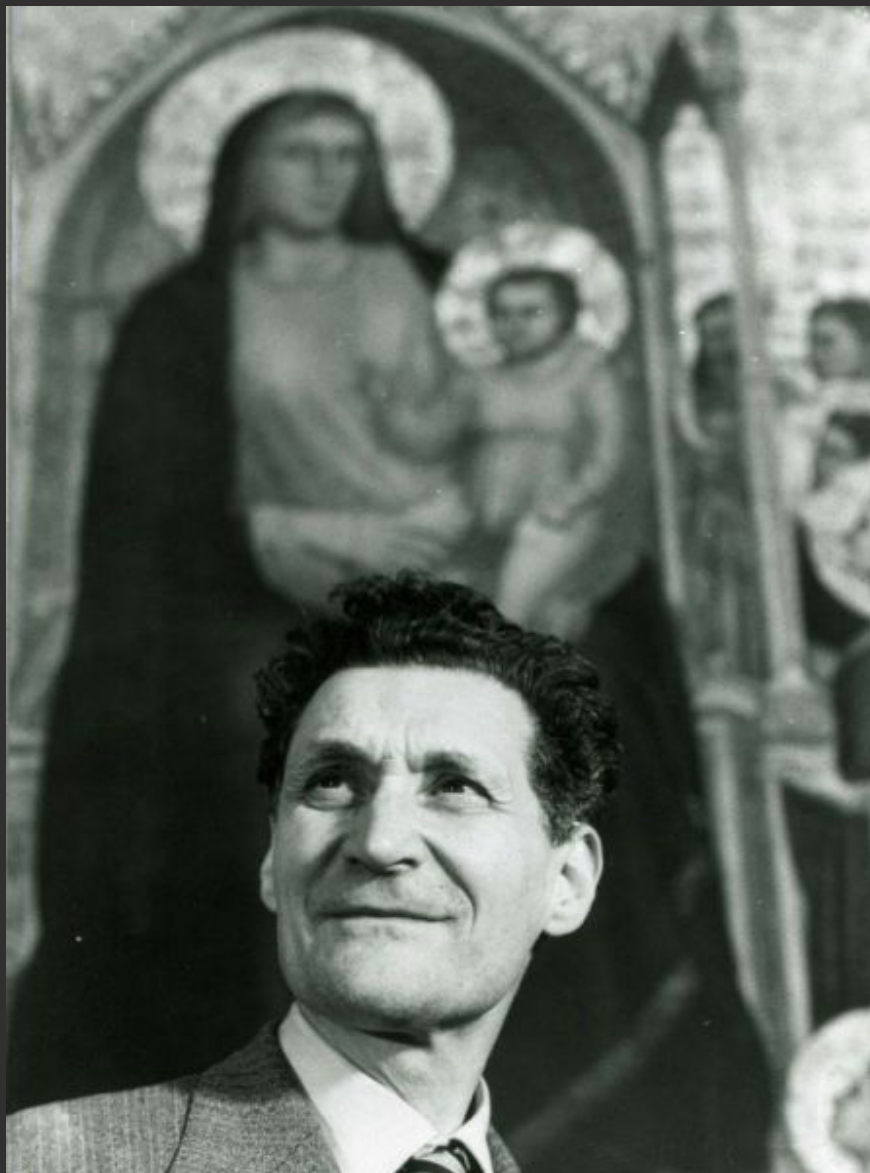
Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala XIX – Il Crocifisso di Cimabue, 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/202/sala-xix-il-crocifisso-del-cimabue>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 18 – Expografia do Il Crocifisso appare a San Bernardo, atribuído a Francesco Botticini, na Sala XXXV



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala XXXV – Tecnica della pittura in affresco, 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/177/sala-xxxv-tecnica-della-pittura-in-affresco>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 19 - Ugo Procacci em frente à Madonna Ognissanti, de Giotto, fotografia exposta na Sala LXI



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala LXI – Omaggio ad Ugo Procacci, 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/168/sala-lxi-omaggio-a-ugo-procacci>. Acesso em: 11 maio 2021.

02.

Notas

- [1] N.T: Notas para um manual de História e Teoria de Restauração: apostilas para os estudantes. Tradução nossa
- [2] N.T: Restauro de revelação. Tradução nossa.
- [3] N.T: Exposição do Tesouro de Florença Sacra. Tradução nossa.
- [4] N.T: Exposição de Giotto. Tradução nossa.
- [5] N.T: Quatro Mestres do Renascimento Florentino. Tradução nossa.
- [6] N.T: Exposição de Obras Restauradas. Tradução nossa.
- [7] N.T: Pinturas sob tela, intervenções de reentelamento. Tradução nossa.
- [8] N.T: Sala XIV – A Segunda Guerra Mundial. Tradução nossa.
- [9] N.T: Sala III – Reestruturação de obras de arte. Tradução nossa.
- [10] N.T: Sala V – A imitação do antigo. Tradução nossa.
- [11] N.T: 12 obras primas restauradas. Tradução nossa.
- [12] N.T: Recuperação de obras submetidas a atualizações ou modernizações. Tradução nossa.
- [13] N.T: Exposição de Arte Sacra. Tradução nossa.
- [14] N.T: Arte em Val D'Elsa. Tradução nossa.
- [15] BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p. 87.
- [16] N.T: Exposição de afrescos destacados. Tradução nossa.
- [17] É válido ressaltar, no entanto, que as operações de distacco não foram a solução definitiva para os afrescos. Ao destacá-los de suas posições originais, houve a problemática de como e onde armazená-los, por exemplo. É fato que o alto nível técnico das operações deste período garantiu a sobrevivência de muitas obras, porém, atualmente, o distacco não é abordado como principal alternativa de conser-

vação, tendo em mente também o desenvolvimento técnico-científico durante os cerca de 70 anos que nos separam.

[18] N.T: Obras de Arte Restauradas em Florença. Tradução nossa.

[19] N.T: História do restauro e da conservação das obras de arte. Tradução nossa.

[20] N.T: Como arruinar para sempre uma obra de arte. Tradução nossa.

[21] N.T: Os médicos dos quadros. Tradução nossa.

[22] N.T: O Antiquário. Tradução nossa.

[23] N.T: Ressureição de uma obra prima. Tradução nossa.

[24] N.T: Madona da Humildade. Tradução nossa.

[25] N.T: Políptico de Badia. Tradução nossa.

[26] N.T: Virgem Maria com o Menino Jesus e São João. Tradução nossa.

[27] N.T: O Laboratório Florentino; A Segunda Guerra Mundial; Atividade para eventos e museus, respectivamente. Tradução nossa.

[28] Crocifisso fra San Nicola di Bari e San Francesco d'Assisi (Cruificação com San Nicola di Bari e São Francisco de Assis, tradução nossa), proveniente da Chiesa di San Niccolò del Ceppo, de Beato Angelico. Trinitá (Santíssima Trindade, tradução nossa), de Alessandro Allori, um afresco destacado em 1967, em função da inundação do ano anterior. Previamente atribuído à Angnolo Bronzino e Jacopo Pontormo, sua restauração combinada de pesquisa acadêmica-arquívica desmentiu a atribuição anterior. (BALDINI, DAL POGETTO, 1972, p.33)

[29] N.T: Instituto de Química Orgânica da Universidade de Florença. Tradução nossa.

[30] BALDINI, DAL POGETTO, 1972, p.36-39.

[31] Foi destacado o uso da radiografia em obras do acervo da Gallerie degli Uffizi, especialmente as de Leonardo, confirmando sua participação na obra O Batismo de Cristo, de Verocchio, e uma alteração do gesto do anjo em sua Anunciação. Além disso, foi descoberto um retrato do qual não se tinha notícia abaixo da camada pictórica visível do Ritratto di Giovane (Retrato de um jovem, tradução nossa)), de Lorenzo Lotto. (BALDINI, DAL POGETTO, 1972, p.40)

[32] N.T: São Jerônimo. Tradução nossa.

- [33] N.T: Anunciação. Tradução nossa.
- [34] N.T: Tabernáculo do Cargueiro. Tradução nossa.
- [35] N.T: Tabernáculo de Santa Margarida ao canto dos mercadores. Tradução nossa.
- [36] N.T: A inundação, obras-símbolo. Tradução livre.
- [37] Refere-se às técnicas de Selezione Effeto Oro, Selezione del Colore e Astrazione Cromatica. (“Seleção Efeito Ouro”, “Seleção da Cor” e “Abstração Cromática”, em tradução nossa).
- CASAZZA, Ornella. Il restauro pittorico nell’unità di metologia. 8 ed. Florença: Nardini, 2007 [1981].
- [38] N.T: A deposição da Cruz. Tradução nossa.
- [39] N.T: Maria Madalena. Tradução nossa.
- [40] N.T: Santo Agostinho. Tradução nossa.
- [41] N.T: As pinturas sobre tela e painel. Tradução nossa.
- [42] N.T: As pinturas murais. Tradução nossa.
- [43] N.T: A Grande Era dos Afrescos: de Giotto a Pontormo. Tradução nossa.
- [44] N.T: Aparição do Crucifixo à São Bernardo. Tradução nossa.
- [45] N.T: Não apenas pinturas, uma antologia de intervenções. Tradução nossa.
- [46] N.T: Madonna de Todos os Santos. Tradução nossa.



Dei Restauri Antichi

Desdobramentos
teóricos
provindos da



03.

restauração de
obras de arte com
intervenções
“antigas”



Entre as salas da exposição Firenze Restaura, o intervalo compreendido entre as salas numeradas de II a VII foi reunido sob o mote Dei Restauri Antichi. A primeira sala da exposição, apesar de destacada deste eixo, cumprindo sua função como manifesto da mostra, conceitualmente pode ser compreendida neste recorte, pelo caso representativo de restauração da “Madonna Picasso”. O presente capítulo tem como proposição “percorrer” as seis salas do conjunto através da proposição de reflexões acerca de casos notórios em cada uma delas, identificando operações conceituais que seriam formalizadas e amadurecidas na Teoria del Restauro e unità di metodologia.

Apesar de Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.21) não terem delimitado em exatidão o significado da expressão Restauri Antichi, apenas citando-a e, de certa forma, abordando-a de forma genérica (com substituições, a exemplo, por termos como antichi interventi [1]), uma reconstrução de sua significância é possível através das explicações fornecidas no Guida alla Mostra e pela curadoria em si das obras apresentadas neste trecho.

A expressão propriamente dita, que pode ser traduzida como “Restaurações Antigas”, pressupõe uma maneira, uma prática ou, ainda, uma metodologia que não a contemporânea (termo que, neste contexto, compreende a janela cronológica da década de 1930 à década de 1970), aplicada a intervenções em obras de arte. Através da nomenclatura de cada uma das salas deste eixo, é possível determinar seis aspectos distintos que o conceito abarca: intervenções reparadores (Sala II – Gli interventi riparatori [2]), remodelações passadas (Sala III – Rimaneggiamenti di opere d’arte [3]), adaptações ou mo-

dernizações (Sala IV – Recupero di opere sottoposte ad adattamenti o ad ammodernamenti [4]), imitação pictórica (Sala V – L'imitazione dell'antico [5]), alteração de pigmentos (Sala VI – Alterazione dei pigmenti [6]) e limpeza de pinturas (Sala VII – Il Lavaggio delle pitture [7]).

Elencado isto, resta compreender ao que o termo 'antigo', na forma que foi apresentado, significa. A escolha deste adjetivo abrangente, na falta de termo melhor para assim o definir, está relacionado com a imprecisão temporal-cronológica das operações de restauro que são englobadas, variando dos séculos XIII a XIX, em casos de datação precisa e, em outros, apenas avaliada seguindo suas características estéticas, estilísticas e tipológicas, como será demonstrado.

Outro dado a ser levado em conta para esta compressão está na curadoria em si das obras de arte expostas ou reproduzidas nestas salas. Em interpretação aos dados elencados na Tabela 1 – Levantamento de obras expostas na Firenze Restaura [Salas I-VII], é sabido que, dentre as 53 obras e/ou reproduções expostas, ao menos oito são datadas do século XIII, outras dezessete do século XIV e ainda dezesseis do século XV, sendo este intervalo temporal de trezentos anos o mais representado neste trecho (apesar da presença de três obras do século XVI e outras cinco cuja datação é incerta em relação a esta centena de anos). Não somente, todo o conjunto curado é proveniente de cidades e comunas da região da Toscana, majoritariamente de Florença.

Em consideração aos dados aqui expostos, é possível considerar, nesta determinada situação, que o conceito de Restauri Antichi abrange a restauração de obras de arte toscanas, majoritariamente entre os séculos XIII e XVI e que sofreram intervenções ou restaurações de diversas naturezas entre os séculos XIII e XIX, – incompatíveis com visões contemporâneas de restauro e anterior às formulações do campo da restauração como ciência como hoje é reconhecido – ou seja, que variam de procedimentos realizados em grande proximidade à sua fatura original ou a século(s) depois.

Na ausência de uma definição conceitual concreta, é evidente a impossibilidade de limitar e determinar os Restauri Antichi, pela própria ausência de material. Não obstante, avaliando a conjuntura da

Firenze Restaura, a consideração do parágrafo anterior será adotada em sua unidade a tudo que se refere o termo no âmbito deste texto.

É válido notar que o historiador da arte florentino Alessandro Conti dedicou o primeiro capítulo de seu livro *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, cuja versão final é datada de 1988, às operações iniciais de restauração na Itália até o século XV, citando obras expostas na Firenze Restaura, como a Pala di San Domenico [8], de Beato Angelico (exposto na Sala IV), seguido por um capítulo acerca da conservação de obras de arte no século XVI. Apesar de não mencionar os nomes de Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto, tampouco o termo conceito *Restauri Antichi*, o recorte temporal e a visão de 'antigo' é de tamanha similaridade que o uso desta obra como referência complementar é fundamental para uma compreensão histórica e discussão teórica mais aprofundada destes procedimentos, e a imprecisão do conceito permite a utilização desta fonte sem que haja conflitos.



03.1

—Sala II Gli Interventi Riparatori

O início propriamente da exploração dos Restauri Antichi na exposição Firenze Restaura é efetivado na Sala II – Gli interventi riparatori, título este que não figura no Guida alla Mostra, porém foi introduzido no website comemorativo de quarenta anos da exposição, publicado pelo Ministero della Cultura [9], que divulgou títulos para as sessenta e uma salas e também propôs a divisão destas em eixos, facilitando sua compreensão. Na publicação impressa, cada sala recebe um pequeno parágrafo introdutório, destacado do corpo do texto, para que rapidamente seja assimilado o conteúdo a que se refere. Acerca da Sala II, é escrito que

O restauro, ou melhor, a eventualidade do restauro de uma obra de arte, tem início, pode-se dizer, com a própria obra. Nesta sala são expostos ou documentados restauros antigos atribuídos ao reparo de danos reais (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.21, tradução nossa)

Três casos são aqui representados, simbolizando a primeira – e, talvez, de raciocínio mais comum ou óbvio – face dos Restauri Antichi: reparar danos causados a obra de arte, motivação até hoje altamente correlatada com a ideia comum de restauração.

Não obstante, logo é notada a discrepância da percepção contemporânea de reparo – que respeita o original, executado com base científica e prezando sua reversibilidade – em relação à “antiga”. Para

tal, Baldini e Dal Pogetto (1972, p.21) separam as obras curadas em dois grupos: o primeiro, que engloba o respeito total à obra original; o segundo, um respeito parcial.

A pintura que figura o primeiro grupo é a *Madonna del Cardellino* [10], de Raffaello Sanzio. Sua expografia é dada com a sua reprodução à direita e sua radiografia à esquerda, interpoladas pela reprodução de uma página da biografia do pintor na obra *A Vida dos Artistas*, de Giorgio Vasari, que registra a intervenção.

Rafaello tornou-se, também, amigo próximo de Lorenzo Nasi, que havia recentemente noivado, e para ele executou uma pintura que retratava um jovem menino entre os joelhos de Nossa Senhora, para quem um jovial São João oferece um pintassilgo, para o grande deleite e prazer de ambas as crianças. Nas poses de ambos, há uma certa simplicidade infantil que é completamente encantadora e, em adição, eles são tão cuidadosamente pintados e tratados com tamanha diligência que aparentam mais serem feitos de carne do que pintados com tinta. Da mesma forma, a *Madonna* de Rafaello possui uma expressão verdadeiramente cheia de graça e divindade e, concluindo, a planície, a paisagem e todo o restante do trabalho são extremamente belos. Esta pintura foi mantida por Lorenzo Nasi com a maior das venerações enquanto esteve vivo, tanto quanto em memória a Rafaello, que foi seu amigo próximo, quanto pela dignidade e excelência do trabalho. Porém, no ano de 1548, no dezessete de agosto, a pintura encontrou um destino desafortunado quando a casa de Lorenzo, junto das extremamente ornadas e belas casas dos herdeiros de Marco del Nero

e outras residências vizinhas, colapsaram durante um deslizamento de terra do Monte San Giorgio. Não obstante, após a recuperação dos fragmentos de baixo dos escombros da alvenaria, eles foram recompostos da melhor maneira possível por Battista, filho do anteriormente mencionado Lorenzo, que era um grande amante de arte. (VASARI, 1998, p. 308-309, tradução nossa)

Segundo Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.21), em concordância com Vasari (1998, p. 308-309), a pintura executada em meados de 1507 foi seriamente danificada com o colapso do edifício que a abrigava; sua estrutura foi recomposta pelo filho do proprietário e, em seguida e em complemento, a informação da recomposição pictórica ficou a cargo do renomado pintor Michele di Ridolfo del Ghirlandaio.

A impressionante radiografia exposta permite a visualização da extensão dos danos causados e reparados à estrutura do painel e oferta ao público condições para imaginação e indagação das áreas em que poderiam ser encontradas a mão de Ghirlandaio. Ressalta-se, também, a mínima distância entre a fatura da obra e a intervenção – cerca de quarenta anos – e a forma respeitosa com a qual foi conduzida, assemelhando-se a uma visão mais moderna de restauro em sentido estético, porém não tecnológico-científico.

É válido notar que a Galleria degli Uffizi, em Florença, instituição que hoje detém e expõe a obra, apesar de não citar expograficamente o caso, reconhece sua história e a descreve brevemente em sua página institucional na internet [11]. Não obstante, ao público que tem acesso apenas ao museu e ao website, a extensão dos danos não é visível, apenas a obra ‘em perfeito estado’. Esta notação é de importância porque, como desenvolvido no encaminhamento deste escrito, outros casos de Restauri Antichi em obras do mesmo acervo, porém com tipos de intervenção distintas, são completamente desconsiderados. Conclui-se, de certa forma e em certa medida, que as ‘intervenções reparadoras’ encaixadas neste primeiro grupo, ainda

mais quando executadas por outro artista de alto calibre e em proximidade histórica do original, são dignas de menção e reconhecimento.

Uma intervenção similar é apresentada através do afresco *Morte di San Filippo Benizi e resurrezione di un fanciullo* [12], de Andrea del Sarto, danificado durante uma operação na fachada do Chiostro dei Voti, da Annunziata de Florença, cujos fragmentos foram coletados e recompostos pelo artista Domenico Passignano entre séculos XVI-XVII, e cuja “exatidão histórica da intervenção de Passignano e a qualidade do trabalho” (BALDINI, DAL POGGETTO, 1972, p.21) foram verificadas com o procedimento de distacco executado em 1968.

O segundo grupo, que comporta intervenções parcialmente respeitadas frente o original é representado pelo *Tabernacolo della Vallombrosina* [13], de artista anônimo do século XIV (que, enquanto o Guida alla Mostra aponta possível atribuição ao Maestro di Barberino (BALDINI, DAL POGGETTO, 1972, p.21), o *Catalogo generale dei Beni Culturali* cita a possibilidade de atribuição estilística ao ateliê de Taddeo Gaddi [14]).

Apesar de pouco comentado pelos autores, é um caso particularmente interessante: dada sua restauração com uso da técnica do distacco em 1968, análise da obra teve como conclusão de que as figuras de San Pietro e San Paolo [15], nas laterais, são adições do pintor Paolo Schiavo, no século XV, avaliada como por Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.22) como um encontro respeitoso entre duas épocas, destacando o interesse histórico na peça. A obra foi apresentada na exposição ao lado de uma reprodução em escala, que aponta apenas para o elemento central original.

O *Catalogo generale dei Beni Culturali* avalia, no entanto, que o rosto do menino Jesus também foi alterado por Schiavo, informação importante e que reforça a intromissão no objeto original, apesar de preservar grande porcentagem dele.

O interesse histórico pode apresentar-se no fato de que é possível perceber o objeto artístico como passível de modificações no decorrer de sua história, de forma que ele não se encontra ‘condenado’ a “apenas” ser conservado em melhor estado possível: há, aqui,

uma breve introdução à uma problemática maior, sendo esta a repintura e remodelação destes objetos conforme sua história e por motivos distintos, alterando não somente sua imagem (no sentido visual do termo), mas também sua linguagem, eficácia e proposta. Apesar deste não ser um incidente tão dramático – dada o suposto “encontro respeitoso” – a discussão que ganha força nas salas subsequentes é aqui apresentada.



03.2

Sala III
Rimaneggiamenti
di Opere
d'Arte

Em sequência, adentrando a Sala III, que pode ser traduzida como ‘remodelações de obras de arte’, o público é apresentado a uma faceta do restauro anticho que, ao olhar contemporâneo, parece mais ‘radical’, ‘imprudente’ ou até mesmo incompatível com a noção de restauração; não somente, os autores introduzem a noção de obra como texto.

A discussão é aberta através da apresentação de um curioso caso detectado entre os anos de 1952 e 1953, com a reordenação do Museo Bandini, em Fiesole, cidade e comuna da província de Florença, como recordam os autores (1972, p.22).

Durante o levantamento do acervo deste museu, uma peça peculiar aguçou a curiosidade dos restauradores. Ao descrevê-la, aparentemente, não havia nada de incomum: um crucifixo com a imagem de Jesus, acompanhado pelas figuras de San Jacopo il Maggiore [16] e San Nicola di Bari [17].

Todavia, as pinturas laterais que representam estes santos outrora fizeram parte de um tríptico, então disperso, de Lorenzo di Bicci, pintor florentino ativo entre os séculos XIV e XV. Este conhecimento, segundo registram Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.22), foi apreendido pela existência de duas peças que compunham a outra lateral do mesmo políptico, na época proveniente dos depósitos da Soprintendenza fiorentina [18], representando San Zanobi [19] e San Giuliano [20].

Em posse destas informações, a decisão adotada foi a separação dos elementos laterais do crucifixo, restituindo sua forma e tipologia originais; as quatro figuras dos santos de Lorenzo di Bicci foram

expostas em conjunto, uma alusão ao formato originário de político.

Não somente, o processo de restauração não se findou com a recuperação e separação dos suportes. Através da análise da estrutura do crucifixo antes central, questionou-se a incompatibilidade de suas características fundamentais, similares aos suportes em dimensão e materiais utilizados no século XIII, com as características da pintura que se apresentava. Os autores avaliaram a existência de uma camada pictórica inferior à visível naquele momento, apontando:

Só que a sua antiga superfície pintada, de cujas condições ou de cuja existência não se podia ter conhecimento, havia sido agora substituída por uma pintura nova em toda a superfície, apesar do péssimo estado com a qual apresentava-se a nós, um possível fruto de uma daquelas traduções atualizadoras de um texto antigo [...] (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.22, tradução nossa)

Umberto e Paolo introduzem neste trecho uma das principais facetas do ‘retrabalho’ com o Restauro Anticho: o resgate de um antigo texto de determinada obra, quando esta foi completamente ou parcialmente repintada em tempos posteriores, sem a intencionalidade de preservação do original.

É de capital importância salientar a recuperação de um texto, e não de uma imagem. A distinção entre os dois termos é fundamental para a compreensão da teoria baldiniana de restauro, ainda em desenvolvimento à época da Firenze Restaura, porém no que tange à sua proposta de filologia crítica.

Apesar da simplicidade em comunicar que um processo de restauração desse calibre recupera uma imagem original, esta indicação é insuficiente para a análise baldiniana, que pretende compreender obras de arte para além de suas qualidades estéticas. O apontamento da recuperação de um texto, não obstante, movimenta uma maior gama de conceitos, não restrito às características estéticas ou visuais da imagem: recupera, também, sua linguagem, sua gramá-

tica, suas possibilidades interpretativas e motivações originais para sua criação, considerando que, ainda, trata-se de uma obra criada em condições históricas próprias.

Esta condição 'original' do texto de uma obra de arte seria posteriormente conceituada por Umberto Baldini entre as primeiras páginas do primeiro volume de sua *Teoria del Restauro e unità di metodologia* como *Atto Primo*, que assim descreve e desenvolve:

Outrossim, em toda obra de arte é possível registrar, ao menos, três atos: o primeiro é aquele de sua execução por parte do artista; o segundo é aquele que compreende a ação do tempo sobre ela; o terceiro é aquele referente à ação do 'homem'.

Esta última [ação] – que nos tem como protagonistas – pode ser explicada em duas ações primárias: 1. Reparando a ação degenerativa ou, ao menos, modificadora do tempo; 2. Modificando a realidade do primeiro ato e, algumas vezes, também a [realidade] do segundo, repondo-a em um novo contexto. [...]

Ao dar início a um ato de restauro, de manutenção ou conservação, realiza-se primeiramente, mediante uma precisa análise filológica, o que podemos chamar de identificação do objeto em sua realidade que chegou a nós ou que a nós permanece disponível.

É a mais importante das operações porque é através dela que há o conhecimento e, portanto, a consciência do objeto. É daqui que deve partir a intervenção conservativa. E se, em teoria, isso pode ser explicado tecnicamente e teoricamente de tantas maneiras, deve acontecer seguindo apenas a um acor-

do irrenunciável: que, de modo algum, seja modificado o valor e a realidade daquele conhecimento e consciência alcançados. (BALDINI, 1997, p.10-11, tradução nossa)

Sendo assim, o processo descrito anteriormente pode ser entendido como uma análise filológica. Buscou-se, através de métodos analíticos específicos (sobre os quais os autores não comentam, no caso inicial), compreender a realidade destes objetos, desenvolvendo conhecimento e consciência sobre eles. É perfeitamente lógico, dentro desta teoria, que dada a identificação de realidades conflitantes – dois fragmentos de um políptico unidos a um crucifixo – as diferentes partes fossem separadas, no intuito de reaproximar estes objetos à sua realidade pressuposta na interpretação de seus respectivos primeiros atos; a busca pelos outros fragmentos do políptico de Lorenzo de Bicci nos depósitos, para que fossem expostos em conjunto, registra esta tentativa. Esta reorganização permitiu uma aproximação do texto original, recompondo os seus componentes, a fim de permitir-lhes correta leitura.

Em relação ao crucifixo, que foi submetido a uma segunda análise filológica, contestando a camada pictórica então presente, constatou-se a presença de uma pintura por debaixo da camada contestada, sendo esta removida, revelando uma pintura de mesmo tema, executada no século XIII. Os percalços referentes a este objeto não parariam nesta operação:

Buscou-se, portanto, remover aquela superfície e, subitamente, apareceu de baixo dela a presença de uma pintura do século XIII: que foi completamente liberta da repintura. Emergiu um Crocifisso de qualidade discreta que, todavia, apresentava um aspecto curioso na túnica: quase ao centro dela, uma vela havia queimado, em tempos antigos, parte do pigmento da cor e, através desta espécie de janela podia-se vislumbrar

uma outra cor, relacionada uma pintura mais antiga. Prontamente foi realizada uma radiografia (que aqui está exposta) para verificar o que havia abaixo também das outras áreas [da pintura]. A partir dos indícios assim detectáveis e revelados, como aqueles recolhidos através de inspeção feita com o microscópio sobre toda a superfície, investigando nos craquelados das cores e nas pequenas perdas [pictóricas], foi possível confirmar a existência de uma pintura precedente, a têmpera, de um Crocifisso mais antigo. Através de uma ousada operação de separação das duas têmperas sobrepostas, que foi possível de ser executada pela existência, entre elas, de verniz que foi encontrada uma forma de as separar (e veja, por isto, que Procacci escreveu na época, dando notícia do sucesso da operação [B.3]), assim foi recuperado, sem destruir o segundo, o mais antigo dos dois Crocifissi. Um Crocifisso, isto é, uma pintura separada por não mais de vinte e cinco anos no futuro e que, na causa de uma verdadeiro e próprio dano inesperado, foi completamente refeita por um outro artista, cuja linguagem teve um resultado, todavia, muito semelhante [ao original], propriamente em função do pouco tempo transcorrido da primeira redação. (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.21-22, tradução nossa)

Este delicado processo foi concluindo, portanto, com a remoção da primeira camada de repintura, revelando uma pintura do século XIII, esta por sua vez removida com auxílio de bisturis (ou seja, garantindo sua preservação), revelando um terceira pintura – correspondente ao primeiro ato da obra/objeto – também do século

XIII, posteriormente identificado como de autoria do Maestro della Croce n.434.

A proposição de Umberto Baldini e Paolo Dal Pogetto (1972, p.22) de tratar-se de uma ‘tradução modernizadora’ aplica-se à segunda repintura, que completamente reescreve o texto do Crocifisso original, adaptando-a à gramática e sintaxe compreendida à época da repintura, indefinida pelos autores; Apesar de, em certa medida, este raciocínio também ser válido para a primeira repintura (que, em função da proximidade histórica, nota-se menos a discrepância de linguagem), é destacado o seu caráter conservativo, em função da danificação do objeto. O retrabalho de pinturas sacras toscanas deste século e em curto intervalo desde seu ‘primeiro ato’ não é incomum e foi verificada por outro historiador da arte, Hans Belting (2010, p.), também em função de sua proximidade aos ícones gregos e bizantinos. Esta discussão é aprofundada na sala seguinte da exposição.

Há, ainda, dois casos dignos de comentário, de remodelações de obras de arte que não envolvem, como o caso comentado anteriormente, a combinação de elementos físicos externos.

O afresco pintado por Giotto na Cappella Bardi, na Santa Croce de Florença, intitulado *Visioni dell’Ascensioe di San Francesco* [21] é um deles. O importante restauro executado em 1958 trouxe à tona a extensão da prévia restauração documentada, de 1853, pelas mãos de Gaetano Bianchi.

A comparação entre as reproduções expostas, das condições anteriores e posteriores aos trabalhos de 1958, é verdadeiramente chocante, porque a remoção das intervenções de Bianchi sobre o afresco revelam não somente a extensão do danos, mas também a quantidade de informações falseadas ou ainda adulteradas que foram incorporadas ao texto de Giotto. Ao menos dois rostos e uma figura completa foram completamente realizadas por Gaetano, assim como elementos arquitetônicos executados sem a existência de referências suficientes; não somente, ocorreu também a invasão das figuras originais. Alegoricamente, as intromissões de Bianchi são a reescrita e adaptação da redação de Giotto para o leitor do século XIX, inserindo-a nas lacunas ocasionadas pelo tempo, porém sem a criação de uma coesão textual, e sim de linguagens conflitantes,

como uma variação “arcaica” e contemporânea da mesma língua, em uma relação que a variante contemporânea assume uma relação de dominação: foram perdidas, em 1853, elementos cruciais do léxico giottesco, referentes à composição, à interação de luzes e sombras, ao espaço construído e sua expressividade estética e de comunicação singular.

A leitura dos refazimentos em proximidade (pensando na pura beleza dos originais recuperados) condena irremediavelmente aqueles que apoiaram e elogiaram aquela intervenção, e dá razão à sensibilidade daqueles, como Cavalcaselle – de quem é apresentada uma página de *Storia della pittura* – reprovou com palavras de fogo a total camuflagem também de partes autênticas de Giotto que foram adaptadas por parte de Bianchi (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.23, tradução nossa)

A restauração de 1958 pode ser criticada quanto à explicitação do estado fragmentário do afresco, porém a remoção das repinturas é plenamente justificada pela retomada do primeiro ato de Giotto e, com ele, o seu texto, somado ao segundo ato positivo, relativo ao tempo, permitindo que se tome conhecimento e consciência verídica da obra.

O segundo exemplo de remodelação e que também combina diferentes textos é o *Tabernacolo dei Teri* [22]. Trata-se de um afresco (hoje destacado de sua parede), originalmente pintado por Taddeo Gaddi entre os anos de 1320 e 1366. Não obstante, segundo os dados levantados pela Fondazione Federico Zeri, da Università di Bologna (2022), apenas o trono e o rosto da Virgem são de sua autoria. O restante do afresco, que compreende, além do fundo, as figuras de San Nicola di Bari e San Michele Arcangelo [23], são de autoria do pintor Bastiano Mainardi, com execução estimada entre 1480 e 1499.

A combinação entre as linguagens, diferentemente do caso

entre Giotto e Gaetano Bianchi, não envolve a imitação ou falsificação do texto mais antigo, tampouco recobre informações dele; completa-o de forma autoral, inserindo imagens votivas próprias dos cultos toscanos da segunda metade do Século XV, porém sem traduzir as feições da Virgem do século passado para a linguagem contemporânea à de Mainardi, uma espécie de “reaproveitamento” da obra original para culto. Eis mais uma problemática a se pensar quando um objeto com Restauro Anticho é interpretado por meios de filologia crítica, tendo em mente a sua conservação ou restauração: seria viável a remoção da repintura do Tabernacolo dei Teri, mantendo apenas os fragmentos do século XIV? Ou seria perdida, com este procedimento, uma autêntica pintura sacra renascentista? A decisão do Laboratorio Fiorentino foi a de manutenção dos dois textos simultâneos, como uma forma de conservá-los em sua integridade.

Introduzidos estes assuntos, o próximo passo dado pelos curadores da Firenze Restaura foi a apresentação de um grupo de vinte e uma obras alteradas por intervenções, analisando-as sob o prisma de duas motivações distintas – *ragione de gusto* [24] e *ragione di culto* [25] – aprofundando a reflexão iniciada com o Crocifisso apresentado nesta Sala III.



03.3

Sala IV
Recupero di
Opere Sottoposte
ad Adattamenti
o ad
Ammodernamenti

Dentre o eixo Dei Restauri Antichi, a sala de número quarto é a mais numerosa de todas, apresentando um total de vinte e uma obras de arte, sob o mote aqui traduzido como ‘Recuperação de obras submetidas a adaptações ou a modernizações’. Neste espaço, foram expostos que, segundo os curadores:

Para além daquelas que são as exigências para uma verdadeira e própria intervenção que, contudo, resolva as situações precárias existentes, são apresentados aqui outros exemplos de intervenções do passado movidas também por várias e novas exigências expositivas: é também a modernização, ou a necessidade de uma instalação diversa, ou uma real razão de gosto, ou razão de culto a dar um novo aspecto às obras (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.23, tradução nossa)

É através da história da conservação dos objetos aqui curados, ou seja, através de uma história da história da arte, que compreende a ‘sobrevivência’ destes objetos artísticos, sua trajetória além do seu ato de realização, o Atto Primo baldiniano, a qual é metodologicamente comum a historiografia da arte deter-se, que são exploradas duas das principais potências motivadoras de intervenção no ‘espectro’ dos Restauri Antichi: gosto e culto.

A iniciar o tensionamento destas questões, a pintura que inaugura a Sala IV encaixa-se perfeitamente para o propósito de demonstrar a ação destas potências. Ainda, permite a retomada das discussões iniciadas com a *Madonna del Cardellino* (Sala II) e ao *Crocifisso Bandini* (Sala III). Trata-se do *San Luca Evangelista e due donatori genuflessi* [26], do *Maestro della Maddalena*, ativo na segunda metade do século XIII e parte da coleção da *Galleria degli Uffizi*, exposto na primeira sala do museu.

A descrição do processo de restauro fornecida por Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.24) é curta, limitada a um único parágrafo, e contenta-se em apenas apresentar o que foi, de fato, realizado na obra, que segue o seguinte desencadeamento: anteriormente ao início do restauro, a obra tinha como datação o século XVIII, sem menção a autoria, dessa forma sem valorização histórica-artística propriamente dita; a obra foi submetida ao processo de radiografia, sob suspeita de ser uma obra do século XIII repintada, alarde dado em função do formato com cúspide de seu suporte, o fundo dourado e a escrita e tipografia presente em “*Sanctus Lucas*” [ato de filologia crítica]; Dada a confirmação pelo exame da existência de uma camada inferior, prosseguiu-se para a remoção da repintura do século XVIII, cujo resultado foi inesperado, por revelar as feições de um São Francisco de Assis, no estilo dos séculos XIII e XIV; a incompatibilidade da inscrição com as feições do santo motivaram uma segunda análise, que apontou que apenas o rosto havia sido repintado, com objetivo de transformar sua identidade, enquanto o fundo, inscrições e vestimenta eram originais; conclui-se o restauro com a remoção do rosto de São Francisco, revelando as feições originais do São Lucas do *Maestro della Maddalena*.

Similar ao caso do *Crocifisso Bandini*, que também sofreu duas repinturas, uma de datação mais próxima à da obra original e outras mais distante, o *San Luca* em questão permite uma investigação ainda mais profunda: há de se avaliar, previamente à análise do significado das duas remoções, a lógica, o contexto, a gramática e a linguagem que o texto do *Maestro della Maddalena* pode ter recebido no tempo de sua fatura.

Para tal, a contextualização de Hans Belting acerca da pintura

religiosa na Toscana do século XIII é crucial, dada em seu livro *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*.

A proposição de Belting (2010, p.10) de que, pela influência profunda da “era da arte” dificultar o entendimento de sua era anterior, a das imagens, a reconstrução cronológica da história da imagem é uma metodologia coerente e que permite o entendimento de sua evolução, adaptação e uso; o material por ele escrito permite também que sejam traçados paralelos quanto o uso dos textos, em termos baldinianos, na Toscana do século XIII, período de execução original do San Luca Evangelista e *due donatori genuflessi*.

Hans Belting (2010, p.24-27) postula a pintura de painéis na Itália como herdeira direta do Ícone, desenvolvendo características distintas. É identificado um processo de tradução do texto oriental (majoritariamente, bizantino e grego) para a linguagem ocidental, onde o ícone transforma-se e, em seu desenvolvimento, destaca-se como linguagem própria, já verificada na obra do Maestro della *Madalena*. Belting aponta que

Ainda há discussões sobre se alguns painéis são importações bizantinas, obras de mestres bizantinos na Itália, ou réplicas italianas de originais gregos. Um desses é a *Madonna Kahn*, parte da coleção Kahn, na National Gallery, em Washington. O painel mostra a técnica de um pintor de ícones oriental, mas a obra foi produzida para um patrono na Toscana. Ele adota não só a figura de corpo inteiro do painel da *Madona entronizada*, que não existia no Ocidente, mas também o ornamento gravado da auréola, como feito somente na Toscana. Nesse caso, o jovem Duccio pode ter conhecido um artista itinerante grego, por volta de 1280, e recebido um novo e importante estímulo para uma arte de expressão natural. Sua obra pioneira, *Crevole Madonna*, na *Opera del Duomo*

mo, em Siena, é uma espécie de “tradução” do estilo de ícone para o da pintura de Siena.

Durante o séc. XIII, a influência dos ícones não estava confinada à Itália, embora lá fosse mais forte. Vários painéis italianos da época são tão parecidos com os ícones gregos na forma e na execução a ponto de dificilmente serem distinguíveis dele. Um ícone de santo em Nocera Umbra se apropriou da moldura interna semicircular e do sombreado dourado do manto. Só o turbante do bispo latino revela sua origem ocidental (BELTING, 2010. p.26)

Esta “contaminação cruzada”, no melhor sentido possível, da linguagem dos ícones importados do oriente pelo ‘léxico’ toscano (dentro do qual destaca-se o “sotaque” sienense) teve também como resultado obras sacras híbridas, que apropriaram-se da ‘gramática’ do ícone, porém modificaram ainda características fundamentais, tal qual, segundo Belting (2010, p.449), o atrelamento aos modelos atemporais, que permaneceu como alicerce dos ícones orientais, a exemplo a importância dos ícones do Monte Sinai, sendo a arte românica-toscana pautada no desenvolvimento da linguagem dos modelos intermediários – remanescentes dos ícone originais, os modelos atemporais – importados, gradativamente abandonando sua rigidez.

Neste raciocínio, Belting (2010, p.451) aponta que, enquanto a legitimação do ícone não se atrelava às suas características físicas-visuais da imagem, e sim a um culto lendário da imagem ou de suas variantes (ícones ‘originais’ e “não pintados”, seguidos dos modelos intermediários), a ascensão da concorrência entre as imagens públicas das cidades toscanas no século XIII marcou a transição local de legitimação por critérios relacionados a beleza e ao fazer artístico, apontado a encomenda da Madonna Rucellai pela confraria de Laudesi à Duccio como exemplo deste processo. É comentando sobre este importante artista sienense que Belting sintetiza o que é aqui de

principal interesse:

Em suma, este intercâmbio [com pintores iconógrafos gregos] não foi possível antes de Duccio e não foi necessário depois dele. E não apenas beneficiou a técnica e o estilo dos pintores de Siena, mas mudou a expectativa geral quanto às imagens religiosas. Não pretendemos elevar o ícone italiano ao nível de “grande arte”, o que pode nos fazer perder sua verdadeira natureza. No entanto, a retórica pictórica que artistas estavam prontos a abraçar não seria acessível sem novas abordagens artísticas do tema. Além disso, no caso das encomendas públicas de Duccio, a obra tinha dimensões tanto sociais quanto artísticas, já que as imagens votivas eram encomendadas pela comunidade.

É uma característica do séc. XIII na Itália que a história da imagem praticamente coincida com a história geral da arte. A pintura ganha novos terrenos ao aumentar seu território de tarefas. As funções sociais e de culto das imagens, que até agora tivemos extremo cuidado em separar de sua história formal, foram, nesse caso, fatores que em certo sentido criaram a forma das pinturas e o estilo que seguiam. Nunca antes a aparência física da pintura em painéis foi tão diversa quanto nesse primeiro século de sua história no Ocidente, mas tampouco nunca antes foi tão convincente a unidade interna de sua linguagem simbólica de formas (BELTING, 2010, p.476)

Em posse destas informações, é possível retornar ao San Luca Evangelista e due donatori genuflessi e compreendê-lo seguindo sua

‘lógica de época’, como um legítimo ícone italiano, com características híbridas entre o ocidente e o oriente.

É possível pensá-lo, portanto, como um objeto votivo que, apesar de enraizado e provavelmente pautado em uma imagem-ícone intermediário, apresenta já características artísticas definidas e delimitadas a tal ponto de sua atribuição ao Maestro della Maddalena, por Ugo Procacci, ser possível. Apreendida esta natureza, percebê-lo em seu aspecto social é de prima importância pois, conforme Belting (2010, p.476), este acompanha o aspecto de culto com proximidade.

Tensionar o que significaria a repintura do rosto de São Lucas para aproximar-se de São Francisco, considerando a distância temporal máxima de um século entre o primeiro ato do Maestro della Maddalena e a intervenção, é essencial para questionarmos o que a operação de restauro propriamente dita, no século XX, movimenta.

Considerando o Guida alla Mostra de Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.24), a repintura da imagem é atrelada às *razione di culto* ou razões de culto. Explicitando: a alteração do texto de uma obra, traduzindo-o ao tempo daquele que nele intervém, por motivações relacionadas ao culto religioso. É provável e é dedutível que o culto a São Lucas tenha enfraquecido na comunidade a qual a obra estava relacionada, possivelmente privilegiando a nova devoção a São Francisco de Assis, de canonização recente (1228); a força das relações e instituições sociais e o impacto da imagem nelas justificou a adaptação e tradução dela, satisfazendo as demandas de culto.

A segunda repintura, do século XVIII, é possivelmente relacionada também às *razione di gusto* ou razões de gosto, porque, diferentemente da primeira repintura, circunscrita à região do rosto, há a repintura total da imagem, trazendo-a à estética daquele século (assim, reformando-a ao gosto estético vigente) e recuperando a iconografia de São Lucas (em função das inscrições preservadas).

A restauração por via da remoção das repinturas, apesar de ser um processo vistoso, e que a emoção de poder presenciar o texto original recomposto seja inegável, acaba por abrir questões problemáticas frente a história da arte ocidental.

A remoção da segunda repintura tem um peso histórico mais questionável, assumindo a distância de cinco séculos do original.

Sem informações da procedência da obra ou de sua entrada na coleção da Galleria degli Uffizi, é tortuoso o julgamento deste peso. É possível e provável que a obra estivesse em um depósito ou em um igreja quando foi tomada a decisão de repintá-la, provavelmente com o objetivo de torná-la “moderna”, em boas condições (“restaurada”) e apta à exposição e culto.

A primeira repintura, no entanto, possivelmente foi executada no “período ativo” da obra, quando ainda cumpria sua função social-religiosa, dentro da lógica da era das imagens, e não da arte. Este processo, portanto, não era absurdo e incongruente à época de sua efetuação. Belting registra, a exemplo, que a própria imagem iconográfica de São Francisco de Assis teria passado por diversas alterações:

O ícone oficial dos franciscanos, a primeira imagem de culto padrão produzida na Itália, surpreendentemente, acabou de ser aperfeiçoado logo após a canonização de São Francisco em 1228. Diferentemente de Sta. Catarina de Alexandria, que havia muito aparecia como santa em ícones orientais, São Francisco, além de ser contemporâneo, era um novo tipo de santo e já não podia ser representado pela iconografia estabelecida. Para resolver esse problema, era preciso inventar um novo tipo de imagem do santo, o que também propiciaria o feliz ensejo de adaptar a aparência de São Francisco aos desejos de sua ordem (BELTING, 2010, p.485)

Eis o principal embate: enquanto a remoção de todas as repinturas da obra revelou o seu texto original e, portanto, o mais valorizado, também removeu registros histórico-sociais-antropológicos da utilização desta obra fora da lógica da era da arte (transição entre as identidades dos santos, em função do culto) e dentro dela (“valorização” estética, em função do gosto artístico). É improvável que

exista, ainda hoje, consenso sobre a dimensão destas intervenções, considerando ainda a particularidade de cada obra artística frente à sua conservação e restauro, impossibilitando o uso de medidas fixas, logo arbitrárias. Entre a própria Firenze Restaura e atuação do Laboratorio Fiorentino, soluções divergentes entre si foram aplicadas.

Uma preocupação importante, não obstante, é o acesso extremamente restrito a estas informações. O público visitante da Galleria degli Uffizi não encontra informações relacionadas a estas duas repinturas, tampouco a página na internet do museu sobre a obra comenta sobre este assunto, em contraponto com o caso já citado da Madonna dell Cardellino, de Raffaello Sanzio, cuja intervenção de Restauro Anticho é mencionada. Registra-se a impressão de que o San Luca Evangelista e due donatori genuflessi chegou à coleção do museu sem nunca ter sofrido alterações drásticas em seu texto e visualidade, privilegiando uma perigosa narrativa de obras de arte plenamente conservadas e apenas com marcas do tempo, desconsiderando completamente sua história e suas apropriações vividas.

Este apagamento de sua história talha, também, a percepção de sua dimensão social como objeto, forte ao ponto de – por razões de culto e gosto – ser completamente reformulado, ao invés de abandonado ou descartado.

Apesar de plenamente plausíveis as críticas ao restauro de 1935, polarizando a retomada da superfície “original” em detrimento da destruição das duas repinturas, que por si apresentavam determinado valor histórico, pode ser ainda mais grave, em posse do conhecimento adquirido por este restauro e os seus registros, a não menção a estas informações, praticamente disponíveis apenas aos indivíduos com interesses acadêmicos e especializados.

É completamente necessário perceber esta intervenção dentro de seu contexto histórico, Florença da década de 1930, entre os anos iniciais de atuação do Laboratorio Fiorentino. Apesar desta análise fugir do escopo deste trabalho, novas tecnologias de imagem, como a radiografia e a fotografia, impactaram o campo de atuação da conservação e restauro, sob a percepção de seu uso como importante registro. Baldini e Dal Poggetto (1972, p. 54-57), ao abordar o Crocifisso de Cimabue, cujas perdas pictóricas somaram sessenta por cen-

to da superfície original, apontam a falta de coesão na execução de uma reintegração mimética-reconstrutiva da obra, até o momento em estágio inicial de restauração, julgando a reprodução fotográfica uma fonte mais confiável para a conferência de seu estado anterior, que não poderia ser reproduzido, recaindo no conceito de falso-histórico. A restauração obra de Cimabue seria, para Baldini (1997, p.5), aquela possibilitou o ordenamento de sua teoria e o fechamento do discurso metodológico explorado na Firenze Restaura [27], com a aplicação de um retoque não mimético chamado Astrazione Cromatica, ou Abstração Cromática [28].

A mais pertinente das questões é como lidar, hoje, com uma operação que reverteu dois restauri antichi que completamente alteraram o texto da obra e, em função disto, atribuíram a ela significados distintos e imprimiram contextos sociais, políticos e históricos diferenciados. Dada a impossibilidade de reconstrução destes restauri antichi, cuja preservação, no final das contas, deu-se pelas fotografias realizadas pelos restauradores, sua exposição ou veiculação em mídias de fácil acesso é uma maneira eficaz de reestabelecer este “estrato perdido” da obra, apesar de contradizer a cômoda organização do Galleria degli Uffizi, planejada em sequências de salas sucedidas cronologicamente, modelo-padrão de incontáveis instituições. Já em 1988, o historiador da arte e conservador italiano Alessandro Conti escrevia:

O retrabalho (rifacimenti) de pinturas de altar do final da Idade Média apresentam-nos um amplo espectro de adaptações, renovações e repinturas; um artista encarregado da manutenção de um painel encontraria dificuldade em conter-se de executar alguns pequenos toques de repintura, talvez para clarear as cores que a limpeza não reviveu o suficiente, ou talvez para atualizar iconograficamente a pintura ou alinhá-la ao gosto predominante. Com o início do uso da radiografia de raios X como uma ferramenta ana-

lítica, mais e mais imagens eram descobertas por debaixo das que víamos; um percentual de acadêmicos agora teme em encontrar seu caminho no entorno deste campo minado, após a descoberta de muitos painéis do século XIII repintados em datas insidiosamente próximas àquelas de sua criação, ocasionando muitos erros em cronologia. (CONTI, 2007, p.3, tradução nossa)

A segunda obra exposta na Sala IV é o Polittico di Badia, de Giotto, coincidentemente exposta na sala do Século XIII e Giotto da Galleria degli Uffizi, juntamente do San Luca Evangelista e due donatori genuflessi. Trata-se de um excelente exemplo para a compreensão das *razione di gusto*.

Ao contrário do caso abordado anteriormente, a pintura de Giotto não foi alterada diretamente. No entanto, o seu texto ainda sofreu modificações. Modificações estas realizadas no intuito de valorizar o texto original de Giotto, alterando o seu suporte como forma de torná-lo mais adequado e moderno ao gosto vigente, facilitando a sua apreciação.

O Guida alla Mostra (Baldini; Dal Poggetto, 1972, p.24) aponta que foram inseridos no políptico seis triângulos de madeira entre as cúspides de sua estrutura original, sendo que quatro deles continham imagens de querubins pintadas e atribuídas, na época, a Jacopo del Corso no século XV, alterando o seu formato original. Este estio de intervenção também passou pela análise de Conti, que cita ainda outra obra do artista que teve destino similar:

A introdução de partes que constituem complementos às obras dos primeiros mestres, em adição a alterações ditadas pelas mudanças em seu uso, resultaram em um tipo de intervenção que, na metade do século XV em Florença, não era incomum; isto é, o alinhamento de polípticos com cúspides

dentro de molduras retangulares. Os espaços vazios eram preenchidos e pilastras no estilo renascentista eram adicionadas, assim como frisos inspirados no novo estilo arquitetônico. Documentos contemporâneos nomeiam estes novos adornos de molduras como “all’antica” (no estilo antigo), e foi Offner quem já havia chamado atenção a eles como exemplos de “modernizações primitivas”.

A Baroncelli Coronation, de Giotto, foi modernizada no ateliê de Ghirlandaio com o intento específico de preservar os elementos figurativos de um mestre que gozava de grande prestígio entre os humanistas e que ainda era objeto de estudo pelos artistas, como podemos ver nos desenhos do jovem Michelangelo, que podem ser datados destes mesmos anos. O que não era mais de grande interesse era a moldura gótica, que podemos imaginar sendo similar aquela de políptico de Giotto na Pinacoteca de Bologna (CONTI, 2007, p. 8, tradução nossa)

A explicação de Alessandro Conti esclarece perfeitamente o potencial das *ragione di gusto* em uma dimensão distinta à apresentada anteriormente. Diferentemente do San Luca, em que houve a invasão direta da obra, criando-se uma nova camada acima da original, a recobrindo, o trabalho do segundo pintor não interferiu diretamente no trabalho de Giotto, sob o prisma de época, distinguindo a fatura da pintura da fatura do suporte e moldura, pois seu objetivo era de modernizar e, aos olhos dos observadores do século XV, valorizar o trabalho.

Todavia, não interferir sob a superfície pintada por Giotto não significa não alterar o texto por ele proposto. Baldini e Dal Poggeto (1972, p. 24-25) discutem a decisão da remoção do material, explicitando a retomada do status quo de Giotto, do retorno à ocu-

pação e presença das figuras dentro da estrutura, que também remete à fachada da Basilica di Santa Croce, de Florença, onde o Polittico di Badia permaneceu até ser transferido para a Uffizi.

A bem-sucedida operação foi realizada de tal maneira que preservou separadamente os elementos do século XV, expostos ao lado direito da obra na Firenze Restaura, junto da reprodução fotográfica da obra anterior ao restauro e uma fotografia de seu verso. O grau de sucesso pode ser avaliado, também, pela expressa possibilidade de retorno das adições às obras, propondo uma ideia de reversibilidade, opções indisponíveis para outros casos aqui comentados.

A interessantíssima solução expográfica da mostra não foi retomada, até o momento, pela Galleria degli Uffizi; assim como San Luca, não há menções no espaço físico de todo este processo, e os triângulos adicionais tampouco estão expostos. Na carência de uma página dedicada a obra no site da instituição, há um trecho por ela fornecida para o Google Arts and Culture, na qual é descrita da seguinte maneira:

Registrado por Ghiberti em meados de 1450 como parte do altar-mor da Badia Fiorentina, foi substituído em 1568 por uma pintura de Giorgio Vasari, para que pudesse ser transferida ao vestíbulo do refeitório do Convento Beneditino. Em 1810, com a supressão francesa, a pintura foi transferida para San Marco e, então, para a igreja de Santa Croce, em 1813. Tem sido exibida na Uffizi desde 1966. Giotto varia as expressões dos Santos em meio corpo com um sólido senso de volume. E, através do olhar trocado entre a Virgem e o Menino Jesus, transmite um forte e afetuoso vínculo. (GALLERIE DEGLI UFFIZI, 2022)

Apesar da breve menção à história deste políptico, claramente revelando que ele foi apropriado de formas, utilizado de formas

distintas e tendo percorrido espaços diversos, não há menção às intervenções de qualquer natureza, seja a do século XV, seja a operação realizada em 1958 ou em 2009.

A única fonte relacionada a Uffizi que aborda tais questões é o livro *Giotto: il restauro del Polittico di Badia – The Restoration of the Badia Polyptych*, publicado em 2012 e cujo tema é o restauro realizado havia três anos. Apesar da iniciativa louvável, esta publicação de circulação relativamente restrita não é suficiente para divulgar esta outra história, permanecendo confinada à apreciação do olhar especialista, afastada de um público mais abrangente.

Em adendo, Angelo Tatuferi (2012, p.13-14) menciona algumas informações e descobertas interessantes feitas desde a restauração supervisionada por Ugo Procacci (1958): o fato da remoção das adições ter sido aprovada pelo Consiglio Superiore delle Belle Arti [29], dado omitido no Guida alla Mostra; a nova atribuição da autoria das cabeças de querubins ao pintor Francesco Pesellino; a descoberta de que a principal causa de deterioração do políptico, ao contrário do que cogitou Ugo Procacci, que supôs ser em função ou da grande inundação do Rio Arno de 1333 ou de um incêndio em 1356, foi em função de limpezas inadequadas antigamente realizadas em peças de altar, tema que faz parte da Sala VII da Firenze Restaura, ainda abordando os Restauri Antichi.

A sala IV expõe ainda outro caso de alteração estrutural de uma obra com motivos góticos que, não obstante, ainda preserva suas características atribuíveis a um restauro anticho, pela impossibilidade de separação sem que ocorra destruição ou criação de um estado fragmentário pouco coeso. Trata-se da Madonna con il Bambino i santi Tommaso d'Aquino, Barnaba, Domenico e Pietro Martire [30], também conhecida como Pala di Fiesole [31] ou Pala di San Domenico, de Beato Angelico.

O historiador da arte John Pope Hennessy, especialista em Renascimento Italiano que atuou na direção do Victoria and Albert Museum e do British Museum, em seu trabalho monográfico sobre Beato Angelico, assim comenta sobre a obra em questão:

Do ponto de visto histórico, porém, a

pala pintada por Angelico para o altar maior pode ter sido executada entre o período de 1418 e a consagração da igreja em outubro de 1435, mas, na prática, deve remontar aos anos próximos a 1425, três ou quatro anos antes do tríptico para San Pietro Martire. Cerca de setenta e cinco anos depois de sua conclusão, foi transformado por Lorenzo di Credi em uma pala de altar renascentista, na qual a Virgem é mostrada em um baldaquino e os santos são dispostos em uma estrutura arquitetônica diante de uma paisagem. Em sua forma original consistia, como o Trittico di san Pietro Martire, de três painéis góticos, contendo no painel central a Virgem e o Menino entronados com anjos, e aqueles às laterais com os santos Tommaso d'Aquino e Barnaba, à esquerda, e Domenico e Pietro Martire, à direita. O tríptico era completo por uma predella, hoje na National Gallery de Londres, que represente o Cristo ressuscitado adorado por santos, profetas, anjos e membros da Ordem Dominicana e, dos dez painéis das pilastras, dos quais restam apenas quatro, dois estão no Musée Condé em Chantilly e outros dois em uma coleção privada (POPE-HENNESY, 2016, 18-19, tradução nossa)

A intervenção de Lorenzo di Credi é similar à realizada no Polittico di Badia, de Giotto, motivada pela necessidade de atualização ou modernização da obra para a sua valorização aos olhos dos espectadores locais do século XVI. Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.25) notaram a preservação, em seus próprios termos, do “sabor” do texto originário de Beato Angelico, proposto em novos valores pictóricos e poéticos que, apesar de impossibilitar a recuperação integral

deste texto, integrou-o de forma inteligente e respeitando as figuras do artista, tendo em mente a alta probabilidade do fundo original ser completamente dourado.

A distinção de tratamento entre as duas obras, no entanto, não fere a unidade metodológica prezada por Umberto Baldini em sua teoria, pois as decisões tomadas foram mediadas pela leitura filológica crítica destas duas obras, cujo processo de restauração requerido foi distinto para cada uma. A exposição destes dois casos lado a lado, em aparente contradição, reflete o quão contemporânea é a teoria que ali estava sendo desenvolvida, cujo objetivo jamais foi formular uma estrutura padrão, de técnicas e etapas definidas, para um projeto de conservação, que poderia culminar em ações arbitrárias, danosas às obras e incompatíveis com a sua realidade, em função de um ‘rigor científico’ postulado, como bem criticou Baldini (1997, p.24); Enquanto a obra de Giotto comportava a remoção de suas partes adicionais de restauro anticho, garantindo sua unidade e força como objeto artístico (além da retomada do texto integral), o mesmo não pode ser dito da Pala di Fiesole, que resultaria em um objeto completamente fragmentário e de pouca coesão, além da possível destruição do restauro histórico de Lorenzo di Credi. À época (e até o presente momento), a preservação integral da obra como havia sido conservada foi criticamente interpretada como a mais viável maneira de preservar ambos os textos que, separados, seriam demasiadamente enfraquecidos. Enquanto esta comparação não é comentada no Guida alla Mostra, mas é uma evidência que justifica a afirmação de Baldini (1997, p.6) acerca da importância da Firenze Restaura para a formulação de seu discurso metodológico racional, porque destaca como a curadoria de uma antologia de intervenções realizadas no intervalo de quarenta anos de atividade propulsiona o questionamento sobre a prática de restauro e, partindo de sua revisão, do contato com objetos artísticos diariamente e em diversas situações, delimita-se uma linha teórica que os abrange, o processo inverso de uma formulação teórica anterior à restauração, que pode ‘engessar’ estes procedimentos e propulsionar medidas de conservação incompatíveis. Essa nova maneira de abordar esta área do conhecimento foi, à sua época, revolucionária e, por muitas vezes, incompreendida, em

razão da “abertura do leque” interpretativo e da multiplicidade de vias possíveis.

A distinção entre o tipo de modificação presente no San Luca, do Maestro della Maddalena (considerando a repintura do rosto entre os séculos XIII e XIV), e das citadas pinturas de Giotto e Beato Angelico pode ser compreendida pela mudança fundamental na compreensão entre as épocas dos objetos artísticos. Enquanto ainda regia o interesse devocional, característico da “era da imagem” descrita por Hans Belting (2010, p.10), alterações como as vistas no San Luca visavam a modernização iconográfica da pintura e de seu texto, próprios da ragione di culto. Os últimos dois casos de Restauri Antichi aqui discutidos foram executados entre os séculos XV e XVI e são reflexos da transição da era das imagens para a era da arte, própria deste intervalo temporal, aproximando-se das ragione di gusto. Alessandro Conti, em sua *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, dedica um capítulo à conservação de obras de arte durante o século XVI, no qual separa uma sessão aos impactos da Reforma e Contrarreforma na área, durante a qual argumenta que

Adaptações devocionais e modernizações comumente eram procedidas nas mesmas linhas daquelas típicas dos séculos XIV e XV, porém com um propósito diferente, no sentido de que se age com respeito devido às pinturas que eram plenamente reconhecidas como obras de arte; não é necessário dizer que estas obras pertenciam à maneira moderna, ou ao período que imediatamente a precedeu. Coexistiram, portanto, até a redescoberta dos Primeiros Mestres, duas esferas distintas de interesse no entorno do que agora consideramos, sem distinção, obras de arte. (CONTI, 2007, p. 51, tradução nossa)

A sala IV é concluída com outros casos similares aos aqui expostos, sua maioria envolvendo a remoção de repinturas. Dentre

as obras remanescentes, dois casos podem ser destacados por seu impacto visual, sendo estes a recuperação das feições originais da Madonna dell'Umiltà, de Giovanni del Biondo, e a recuperação de dois painéis do Maestro di Signa, sendo eles Sant'Apollongia [32] e Sant'Ansano [33] (recoberto com figura de Monaca) e San Tobia [34] e San Raffaele [35] (recoberto com figura de San Vescovo [36]).



03.4

Sala V
L'Imitazione
dell'Antico

A quinta sala da Firenze Restaura tem como subtítulo, em tradução nossa, “a imitação do antigo”. Apesar de breve, com apenas uma obra exposta fisicamente, junto de outras quatro reproduções de afrescos, nela é apresentado uma outra faceta entre as repinturas de obras sacras do século XIII no escopo dos Restauri Antichi: a repintura que não visa modernizar a iconografia e texto por razões de culto ou gosto, mas utilizada como recurso de ‘proto-restauração’, utilizando a imitação do texto antigo-original como forma de preservar ou dar leitura a estes objetos.

Insere-se nesta ‘categoria’ o Crocifisso con otto episodi della Passione di Cristo [37], também conhecido como Croce nº434, de autoria do já mencionado Maestro della Croce nº434, que criou também o Crocifisso Bandini, apresentado na Sala III. O crucifixo aqui exposto pertence à coleção da Galleria degli Uffizi, e ocupa a mesma sala que o San Luca, do Maestro della Maddalena, e o Polittico di Badia, de Giotto.

Segundo Baldini e Dal Poggetto (1972, p.27), o crucifixo foi submetido ao processo de restauração em razão da necessidade de estabilização da camada pictórica, que apresentava desprendimento. No transcorrer do processo, foram notados dois aspectos: danos no contorno de algumas figuras dos episódios da Paixão, provavelmente devido a uma limpeza inadequada feita no passado, e uma técnica de pintura particularmente grosseira na figura do Cristo, em contraste com o restante do Crocifisso.

Comprovado que a área com esta técnica consistia em uma repintura do século XVIII, esta foi removida com auxílio do bisturi,

revelando as feições originais do Cristo, evidenciando que, apesar da técnica grosseira em relação à do Maestro della Croce n^a434, houve uma atenção cuidadosa ao texto original, à linguagem antiga. Sobre o resultado desta operação, foi comentado:

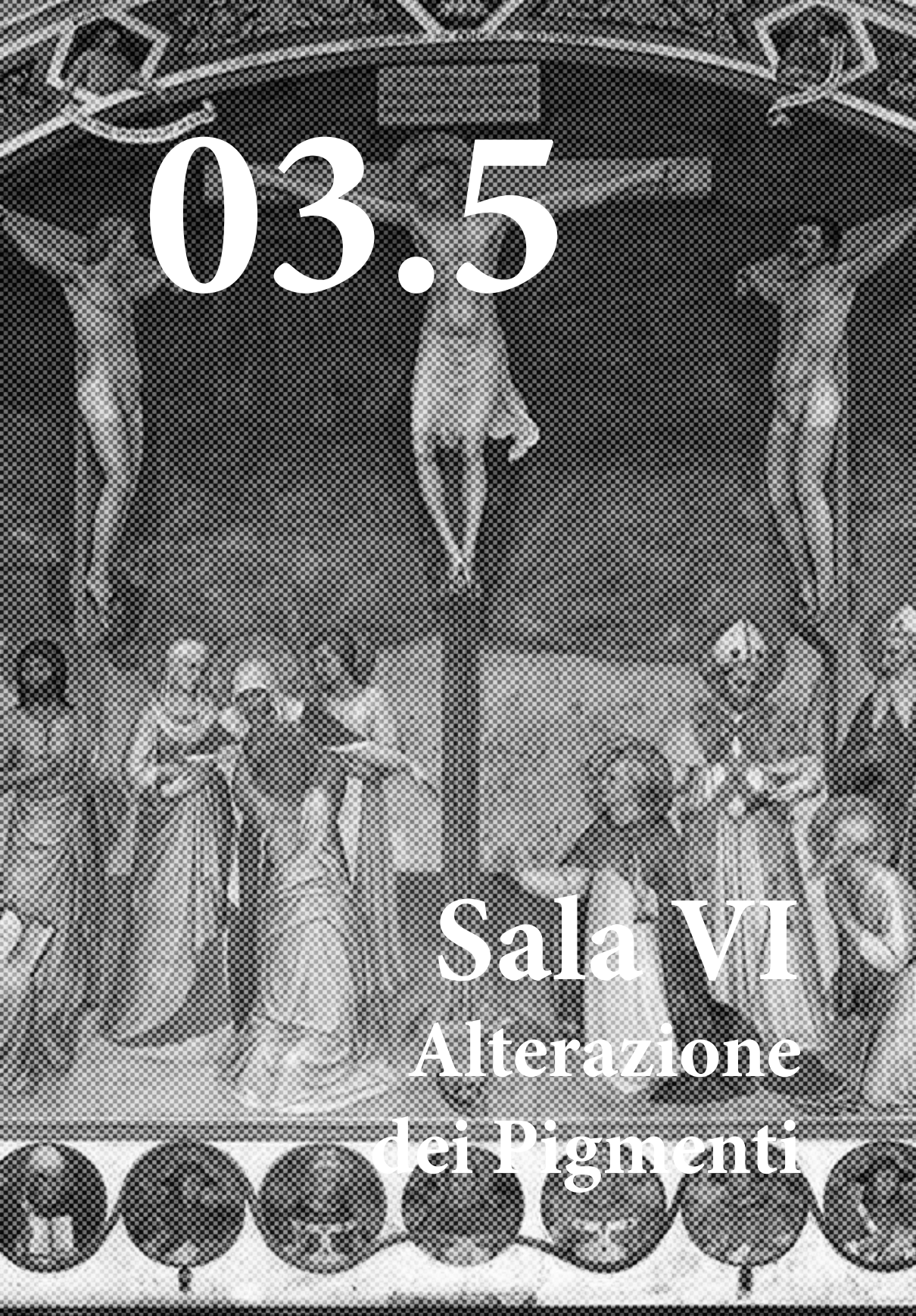
Uma intervenção certamente relacionada com um interesse renovado pelo objeto antigo visto como testemunho de fé a ser transmitido aos fiéis (provavelmente acompanhado de referências milagrosas) que, precisamente no século XVIII, conduziu a uma verdadeira redescoberta destes grandes crucifixos já abandonados nos conventos ou mal armazenados em outros logradouros, afastados da devoção direta do povo e agora, no entanto, apresentadas entre as honrarias dos altares. E em razão dos novos altares com suas medidas mais amplas não terem sido capazes de lhes comportar, foram realizadas as mutilações que hoje nos fazem hoje lamentar a perda total ou parcial dos painéis próximos aos braços, no topo e aos pés do próprio crucifixo. É, de fato, tão real este interesse renovado que não existe, se assim pode-se dizer, uma cruz do século XIII que não foi reduzida ou pintada, ou ainda amplamente refeita por imitação. (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.27-28, tradução nossa)

Nota-se, também, a escolha expográfica adotada na Firenze Restaura: ao lado do Crocifisso con otto episodi della Passione di Cristo, foi reproduzida em escala da fotografia que registra a repintura da figura do Cristo, assim como três detalhes de sua cabeça, ilustrando o procedimento realizado com o bisturi.

Assim como o San Luca e o Polittico di Badia, não há informações visuais na expografia da Galleria degli Uffizi que informe

da repintura do século XVIII. O texto curatorial de Daniela Parenti, disponibilizado no site do museu, também omite qualquer informação da repintura deste crucifixo, limitando-se ao comentário iconográfico e biográfico, com as únicas informações de seu histórico consistindo no desconhecimento de sua proveniência, apesar de seu registro nos depósitos constar desde o ano de 1881.

O discurso acerca da “imitação do antigo” é encerrado com a evocação da figura de Agostino Veracini, pintor do século XVIII para qual Ugo Procacci dedicou tempo de pesquisa durante o seu curso de Técnicas de Restauro na Università Fiorentina. São expostas reproduções de retoques realizados por Veracini no Cappellone degli Spagnoli (Chiesa e Convento di Santa Maria Novella) e na Cappella Rinuccini (Chiesa e Convento di Santa Croce) que, para Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.28), dada a exatidão e coerência com o texto original, estes retoques e repinturas mal foram notados pela crítica moderna.



03.5

Sala VI

Alterazione dei Pigmenti

A penúltima sala dedicada aos *Restauri Antichi* é reservada, em certa medida, à relação entre a composição química de objetos artísticos e a forma estética mutável com a qual essa composição está intimamente ligada. Eis o resumo do que ali foi posto em pauta:

Um pintura, como hoje a vemos, não é mais aquela que deixou o ateliê do mestre: as cores alteram-se seja em decorrência de transformações químicas, seja pela ação da luz e dos vários agentes atmosféricos ou de vernizes aplicados sucessivamente em períodos posteriores ou, finalmente e mais comumente, em decorrência de intervenções humanas nem sempre ortodoxas [38] (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.29, tradução nossa)

O que está sendo proposto, aqui, é a alteração física das cores e da percepção humana delas, neste caso, em pinturas. Estes trabalhos, naturalmente, “envelhecem”, porém não no sentido de tornarem-se velhos, mas de testemunhar a passagem do tempo e com ele se alterarem. A consciência adquirida de que uma pintura, por mais que não passe por nenhuma ação realizada pela mão humana (não excluindo a noção de que a não intervenção ou até mesmo o abandono pode ser também uma ação humana), reage com fatores externos, em uma escala na qual a noção figurada de tempo assume papel fundamental, não passando por ele em inércia, tem impacto decisivo na

construção teórica baldiniana.

Partindo da noção explicitada de que as pinturas que vemos não são mais completamente equivalentes ao estágio em que saíram do ateliê do artista (uma alusão à conclusão do atto primo baldiniano, a redação ou fatura do artista) e que, portanto, há uma série de alterações na pintura que separam o espectador-leitor, em sua própria filologia, do texto original da obra, é racional a necessidade de conceitos mediadores entre estes dois momentos distintos, e disto deriva a ideia de atto secondo, que abriga também a realtà secolare-storica [39] e o tempo-vita [40] das obras de arte, aspectos desenvolvidos posteriormente, no primeiro volume de *Teoria del Restauro e unità di metodologia* (Baldini, 1994, p.12)

Determinada esta forma de prosseguimento e análise, o atto secondo, aquele que separa o atto primo do atto terzo (filologia crítica e restauração), compreende exatamente a discussão desta Sala VI. Mirar uma pintura é observar a soma de, ao menos, dois atos diferenciados. O atto secondo pode assumir duas potências distintas, uma positiva (quando as alterações ocorridas encontram-se em “harmonia” com o texto original e com ele são coerentes, como o fino craquelado típico do envelhecimento da camada pictórica da tinta a óleo) e outra negativa (quando esta perturba ou, ainda, promove erros interpretativos); a compreensão destas potências é a chave para a efetivação de um atto terzo positivo, que respeite a concordância do texto original somado das características adquiridas pela sua “vivência”, simplificada através da reversão do atto secondo negativo, porém mantendo as interferências positivas, evitando o apagamento de uma verdadeira memória registrada do objeto nele mesmo, operação concluída com o restauro não mimético, abolindo a imitação. Este é o fio condutor da teoria de restauração na unidade de metodologia proposta por Baldini, de quem sugere-se, com fins fixação, a leitura do seguinte trecho:

É evidente que um ato competitivo não pode ser justificado e, portanto, aceito (mesmo que tenha sido aceito no passado, quando restaurar tinha o pretexto de ador-

nar, corrigir, executar um objeto em melhor maneira e de forma mais bela); mas será necessário prestar atenção também ao ato imitativo porque ele mesmo pode, por sua competitividade intrínseca, identificar-se com a falsificação também quando crê-se referir-se a partes ditas não vitais da obra. Pensemos, por exemplo, no ato imitativo que é executado, quando se refere à uma pintura, com o fim e a convicção de obter um equilíbrio material na realidade do objeto, quando confia-se nas áreas em que a cor original perdeu-se por desprendimento, [confiando neste] mesmo tom cromático e [na] mesma superfície de uma imprimatura que revelou-se por abrasão ou perda de seu pigmento pictórico e sobre a qual os agentes atmosféricos externos (a ação do tempo, isto é, que também é o senso do tempo e, portanto, de sua existência) agiram a ponto de torná-la expressiva como uma espécie de equilíbrio secular-histórico adquirido (contraído em si e não manufaturado ou provocado) com valores ainda existentes na mesma obra.

Imitar esta realidade secular-histórica adquirida (que é o 'tempo-vida' do objeto) por ser elemento de equilíbrio e de inserimento positivo na obra, imitar esta realidade que é natural da existência da obra e, portanto, inigualável e irrepetível, equivale a inserir na obra um autêntico falso-temporal (BALDINI, 1997, p. 12-13, tradução nossa).

Duas obras expostas na Sala VI ilustram perfeitamente o que foi aqui apresentado, evidenciando o impacto da exposição, junto da revisão das atividades do Laboratorio Fiorentino, para a formaliza-

ção da teoria.

Levando em consideração a operação hipotética apresentada por Baldini na citação anterior, em que um ato de restauro é executado acreditando-se apenas na visualidade do que se apresenta, sem considerar a ação do tempo sobre o *atto primo*, ele e Paolo Dal Poggeto (1972, p.31) apontam como exemplo clássico a *Crocifissione* [41], de Beato Angelico, afresco pintado na Sala del Capitolo do Convento di San Marco, possivelmente entre os anos de 1440 e 1441, segundo informações de John Pope Hennessy (2016, p.62).

A problemática deste afresco está correlatada com a área que retrata o céu da cena bíblica, para o qual foi utilizado o pigmento azul chamado de azurita, cuja composição é o carbonato de cobre hidróxido e, segundo as observações de Ornella Casazza (2007, p.138), possui tonalidade que tende timidamente ao verde, sendo pouco estável na presença de umidade e, quanto em contato com sulfeto de hidrogênio, altera-se e tende ao preto. A reação deste pigmento no afresco de Beato Angelico, além da prevista tonalidade escurecida, apresentou-se de tal maneira que o fundo de preparação – a *imprimatura* – avermelhada fez-se presente visualmente.

A interpretação incorreta da técnica e da redação original por restauradores, que não souberam distinguir o texto original da realidade secular histórica, originou retoques miméticos que consideraram a tonalidade avermelhada como parte da proposição de Angelico, adicionando-a na operação, situação extremamente próxima à relatada hipoteticamente por Baldini (1994, p.12). Esta decisão incorreta, feita em razão de uma percepção igualmente inverossímil, desdobrou-se ainda na leitura de outros profissionais:

E pensar que, ainda para este caso, não faltou o ilustre estudioso que relacionou este vermelho do céu com o drama da noite no Calvário, considerando-o um reflexo real do sangue que se projeta da terra para o céu (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p. 31, tradução nossa)

A complexa questão dos pigmentos não se resume somente ao seu comportamento com o passar do tempo, mas também da escolha deles em seu contexto de criação da obra, pois as cores não são desprovidas de valores simbólicos atribuídos conforme os contextos históricos. A distinção entre o uso do azul de carbonato de cobre hidróxido (azurita) e do azul ultramar é perfeitamente aplicável a esta discussão.

Michael Baxandall publicou, em 1972 (o mesmo ano da exposição aqui discutida), o livro *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*, pretendendo compreender a visão e percepção dos florentinos do século XV acerca da produção pictural de sua própria época. Com este pretexto, Baxandall recorreu um inúmeras fontes de época, entre elas contratos firmados com artistas para produção de obras. Na análise de um destes documentos, a discussão pretendida é suscitada:

O contrato de Ghirlandaio insiste em que o pintor utilize cores de boa qualidade, sobretudo a do ultramarino. A preocupação que se verifica nos contratos com a qualidade do pigmento azul, assim como do outro, não era sem fundamento. Depois do ouro e da prata, o azul ultramarino era a cor mais cara e mais difícil de se empregar. Existiam nuances caras e baratas e outras substitutas ainda mais econômicas, geralmente chamadas de azul alemão. (O azul ultramarino era fabricado a partir do pó do lápis-lazúli, importado a altos custos do Oriente; o pó era diluído em líquido várias vezes para se extrair a cor, sendo que o primeiro extrato obtido – um azul violeta intenso – era o melhor e o mais caro. O azul alemão nada mais era que o carbonato de cobre; sua cor era menos brilhante e, o mais grave, seu uso se revelava instável, particularmente em afrescos.) Para

evitar desilusões com o azul, os clientes especificavam que o azul seria o ultramarino; os clientes mais prudentes estipulavam mesmo a tonalidade precisa – ultramarino a um ou dois ou quatro florins a onça. Os pintores e seu público estavam atentos a tudo isso, e as conotações de exotismo e perigo que se associavam ao azul ultramarino tinham uma importância no quadro que, hoje, possivelmente nos escape, pois em geral não consideramos o azul escuro mais extraordinário que o escarlate ou vermelho (BAXANDALL, 1991, p.20)

A escolha dos curadores em debater a questão dos pigmentos dentro do eixo *Dei Restauri Antichi* evidencia não somente o fato de que o olhar minucioso às alterações físico-químicas, seus impactos visuais e diferenciação no texto original seja característico de uma visão mais contemporânea de conservação e restauro, para qual a sensibilidade do abrangente período enquadrado como *Restauro Anticho* não estava afinada, mas também que o olhar do técnico de conservação e restauração – logo, sua filologia crítica da obra e, em decorrência, a definição do plano de procedimentos – inevitavelmente impacta o olhar do especialista historiador da arte e do público geral, como demonstrado na interpretação do historiador de nome não mencionado que considerou o vermelho da *Crocifissione* como parte integrante e elemento iconográfico-iconológico.

Outra pintura exposta nesta mesma sala e que também motivou erros interpretativos em razão de seu estado de conservação foi a já mencionada anteriormente *Madonna con Bambino e San Giovannino*, de Sandro Botticelli, da coleção da *Galleria Palatina*. Difere-se do caso anterior por não abarcar retoque pictórico imitativo como disparador da leitura conflituosa, mas sim a permanência de uma camada de verniz oxidado e amarelado sobre a camada pictórica do mestre renascentista. Tamanho o grau de envelhecimento do verniz que ocorreu a mistura óptica entre o azul do manto da Virgem com

o amarelo resinoso, gerando coloração esverdeada que, segundo as informações dispostas por Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto (1972, p.30), houve o comprometimento da percepção dos elementos pictóricos desta pintura, acarretando a conclusão inverossímil de que Botticelli havia desviado do cânone representativo do manto azulado; este é um dos fatores para o qual a obra foi apresentada ainda em processo, com áreas ainda com a presença da camada resinosa.

Duas operações próximas podem ser detectadas entre a história destes dois objetos, porque o seu resultado é similar: a percepção desproporcional das obras pelo público, pela incompreensão e incapacidade de distinção entre os aspectos positivos e negativos do atto secondo, isto é, da ação do tempo. E, em ambas as situações, pontua-se a ação humana como ‘mediadora’ desta incompreensão, seja pela intervenção direta que potencializou a faceta negativa, como na obra de Beato Angelico, ou pela inação que a manteve, como no caso de Sandro Botticelli.

Um dos processos mais delicados e controversos do universo da conservação e restauração é o de limpeza dos objetos artísticos, tanto em detrimento da primazia por técnicas corretas e bem executadas quando em função teórico-metodológica, atendendo concepções conceituais e críticas. Trata-se de uma etapa fundamental e que, como explicitado na Madonna con Bambino e San Giovannino, crucial para lidar com os aspectos negativos deixados pelo atto secondo. Esta delicada e, por um longo período de tempo, extremamente danosa etapa é o tema da última sala acerca dos Restauri Antichi.



03.5

Sala VI
Il Lavataggio
delle
Pitture

A sala de conclusão e, portanto, o último aspecto representativo deste conceito pouco preciso que é Restauro Anticho, é também a mais trágica de todas. Quando da apresentação de outros casos ‘exemplares’ em outras salas, envolvendo outros tipos de intervenções passadas, foram efetivados novos procedimentos de restauração, em alguns casos plenamente satisfatórios à época e, em outros, suficientes para a recuperação da realidade própria do objeto ou, ainda, a proposição de uma espécie de didática da restauração (como a “Madonna Picasso”). No espaço que aqui é tema, estas operações são ineficazes, porque os procedimentos antigos expostos são absolutamente danosos e irreversíveis.

Para destacar a gravidade destes casos, Baldini e Dal Poggetto recorreram à um trecho da obra *Manuale ragionato per la parte meccanica dell’Arte del Restauratore di dipinti* [42], publicado em 1866, do restaurador e colecionador Giovanni Secco Suardo:

E [aos passos de] Secco-Suardo, “caso se interrogue a história, se consultem os homens da Arte, se examinem os objetos que ainda permanecem, deve ser absolutamente confessado que não foram nem o tempo, nem as guerras, nem os incêndios e nem os iconoclastas aqueles que destruíram o maior número de pinturas, mas sim a ignorante presunção de quem pretendia as limpar” (BALDINI; DAL POGGETTO, 1972, p.32,

apud SECCO SUARDO, 1866)

Este trecho evidencia que em mais de um século de distância entre a organização da Firenze Restaura, já havia, de certa forma, a consciência da dificuldade de execução da limpeza de pinturas sem que fossem danificadas e, além disso, o saber de que estes procedimentos eram, comumente, realizados por pessoal sem qualificação técnica para tal. Umberto Baldini e Paolo dal Poggetto (1972, p.33) mencionam o uso do hidróxido de sódio, popularmente conhecido como soda cáustica, para a limpeza de pinturas, que resultou em danos irreversíveis a obras de Jacopo del Casentino, Bernardo Daddi, Antonio del Ceraiole e Beato Angelico.

Os registros visuais desta sala da exposição são escassos. No Guida alla Mostra, há apenas um detalhe da face do menino Jesus da Pala di San Marco [43], de Beato Angelico, fotografado com luz rasante e em preto e branco, evidenciando as extensas áreas de danos; a fotografia de maior resolução encontrada desta obra, na publicação de John Pope Hennessy (2016, p. 77) ainda é insuficiente para a avaliação destes danos citados. Não obstante, o estado da obra Madonna con Bambino in trono con San Giovanni Battista, San Luca Evangelista e angeli [44], de Bernardo Daddi, datada de aproximadamente 1333 e parte da coleção da Galleria dell'Accademia, é plenamente perceptível através da documentação do Catalogo generale dei Beni Culturali; a aparência de sua superfície é completamente irregular e a ação corrosiva do hidróxido de sódio pode ser verificada, entre outras áreas, no rosto da Virgem e do anjo à esquerda, que revelam claramente a camada preparatória de verdaccio, em razão da destruição das camadas superiores de pintura.

É impossível desvincular a curadoria desta sala com os acontecimentos da chamada Cleaning Controversy [45], cujo desenrolar aconteceu em duas fases distintas, nas décadas de 1940 e 1960, um embate caracterizado, essencialmente, em disparidades conceituais entre as escolas britânica e italiana de restauração no que tange à limpeza e remoção de vernizes de pinturas. Marco Ciatti e Francesca Martusciello (2009, p. 339 – 352) dedicaram parte do capítulo acerca da teoria de Cesare Brandi em *Appunti per un manuale di storia e di*

teoria del restauro para a discussão acerca deste complexo embate.

A primeira etapa da Cleaning Controversy deu-se com a reabertura da National Gallery de Londres após a Segunda Guerra Mundial, em outubro de 1947, com a mostra *An exhibition of cleaned pictures* [46]. Nesta ocasião, foram expostas pinturas de artistas renomados, como Rembrandt, Rubens e Velázquez, tratadas pelo renomado ateliê de restauração da instituição. A polêmica deu-se em função da remoção praticamente total e homogênea de todo o verniz das superfícies destas obras, procedimento até então pouco usual e que viria a ser defendido pela escola britânica que, explicando de maneira sucinta e, talvez, reducionista, interpretou a camada de verniz como elemento de proteção da obra e não fundamental em sua estética, de forma que o seu envelhecimento – e, portanto, seu escurecimento, amarelamento, esmaecimento, craquelado e demais alterações físico-químicas – não possuía relações com a obra em si por supostamente não ser parte constituinte da estética e poética da obra em condição de execução e, portanto, deveria ser removida para revelar o “original” preservado, procedimento resguardado por análises científicas, especialmente do campo da química.

Estes procedimentos contrastam com o conceito italiano denominado por Ciatti e Martusciello (2009, p.341) como “tempo pittore”[47], na visão de que a constituição de uma pátina ‘natural’, provinda da ação não danosa do tempo na pintura, é em si positiva e constituinte da obra, incorporando sua existência como objeto em sua própria realidade, noção que foi formalizada por Baldini (1997, p.9-13) como *atto secondo positivo*. O seguinte comentário acerca da visão de Brandi sobre o assunto, tendo em vista que ele foi, à época desta primeira fase, o protagonista italiano contrário ao que foi executado na National Gallery, tendo escrito, em 1949, o artigo *La pulitura dei dipinti in relazione alla patina, alle vernici e alle velature* [48] para a *Burlington Magazine*, resume perfeitamente este contraste:

É óbvio que Brandi, para além de sua posição pessoal, também sublinhou a melhor abordagem italiana que todos compartilhá-vamos, para qual uma “limpeza integral”, isto

é, toda a eliminação das camadas de vernizes, que levaria a uma cor nua, em contraposição a uma “meia limpeza”, com a redução gradual e fundamentada do verniz, em relação ao seu estado de conservação, à presença de materiais alterados e em relação também ao comportamento das diversas vibrações das cores. Prefere-se, definitivamente, no âmbito italiano, uma limpeza mais leve, mais gradual e também diferenciada entre as áreas [da pintura]; uma limpeza que seja fruto não de uma simples análise química ou científica, estabelecida de forma estratigráfica, mas que também seja a consequência da aplicação da sensibilidade crítica à leitura da pintura (CIATTI; MARTUSCIELLO, 2009, p. 343, tradução nossa)

O distanciamento entre estas duas correntes no que tange à limpeza e remoção de vernizes de pinturas não foi evidenciado apenas na década de 1940, tampouco apenas por Ciatti e Martusciello. Giorgio Bonsanti escreveu, em 2019, as seguintes observações:

Meu segundo ponto é que a tendência a teorias é, em minha opinião, uma resposta à tradição italiana de favorecer abordagens filosóficas à problemáticas, da Antiguidade em diante; enquanto a tradição anglo-saxônica recorre à Ética, como pode-se ler em tantos documentos de associações profissionais e instituições. Não é por nada que uma possui “Teorias do Restauro” em um lado, Códigos de Ética do outro. Suspeito que, possivelmente, esta dicotomia esteja relacionada com as diferenças entre as tradições Católica e Protestante. (BONSANTI, 2019,

p.33, tradução nossa)

A segunda etapa da Cleaning Controversy ocorreu sem participação efetiva dos profissionais italianos, reservando-se à Inglaterra, porém a proporção tomada durante a primeira fase certamente fez com que ao menos Brandi e Baldini se inteirassem das polêmicas suscitadas pela publicação do artigo, em 1961, escrito por Helmut Ruhemann, italiano imigrado à Inglaterra e restaurador chefe da National Gallery naquele período. O texto refere-se, segundo informações fornecidas por Ciatti e Martusciello (2009, p.346), à limpeza integral da Vergine delle Rocce [49], de Leonardo Da Vinci, através da qual argumentou da inexistência do sfumato dado como característico de Leonardo, considerado por ele uma invenção romântica da crítica de arte, pois esta característica visual seria uma distorção causada por vernizes escurecidos e alterados que, assim que removidos, revelaram a “verdadeira” superfície e qualidade pictórica da pintura. A publicação deste artigo gerou uma série de respostas de historiadores da arte como Otto Kurz, Stephen Rees Jones e Ernest Gombrich, que comentou a controvérsia em sua obra *Arte e Ilusão*.

Toda esta discussão fez parte fundamental da atuação profissional de Umberto Baldini e extremamente próxima temporalmente da Firenze Restaura, sendo até esperado, ao menos por profissionais da área de conservação e restauro, que o tema fosse abordado, dado o seu impacto no cenário nacional. O posicionamento do tema como parte dos Restauri Antichi evidencia também o discurso da exposição em ressaltar a expertise técnica do Laboratorio Fiorentino, que teria o conhecimento necessário para executar, ao contrário dos profissionais do passado, limpezas de pinturas sem causar danos à integridade de obras de arte; não somente, favorece a interpretação de que limpezas agressivas e intensivas são ultrapassadas e incompatíveis com um pensamento contemporâneo de restauro, pela negação conceitual da pátina do tempo como parte agregada e fundamental.

As reflexões de Umberto Baldini acerca do procedimento de remoção de verniz não se resume à esta curta sala expositiva, tampouco ao seu conceito de *atto secondo*. Quando, em 1981, foi publicada pela primeira vez o segundo e último volume da *Teoria del*

Restauro e unità di metologia, já nos primeiros parágrafos os leitores foram apresentados à visão baldiniana sobre o caso, na proposição de um sistema de leitura das obras em que havia a predileção pela notação das relações entre partes dentro de uma pintura, para que fosse estabelecida uma limpeza com base na proporcionalidade adquirida entre diferentes regiões de cor – em termos de claridade, saturação e tom cromático – com a ação do tempo, assumindo que a remoção uniforme do verniz revelaria uma pintura com relações díspares.

Esta linha de raciocínio, baseada em relações matemáticas, aparenta extremamente abstrata, porém Baldini (1997b, p.5-10) a explicou de forma didática. Exemplificando e simplificando sua explicação, Baldini propôs a visualização de um fragmento de pintura com duas zonas de cores distintas, uma com o valor atribuído de 2, e outra com valor 4, ou seja, em uma relação proporcional de 2:4. Supõe-se que, acima desta área, um estrato de valor uniforme X esteja presente, podendo ser formado, por exemplo, de verniz oxidado e escurecido. Caso não tenha ocorrido nenhuma mudança físico-química com as cores originais da pintura, ou seja, caso elas preservem a relação 2:4, o estrato de verniz com valor X poderá ser completamente removido, pois retomaria as proporções relacionais originais da área e, assim, sua correta leitura.

Contudo, assumindo que a ação do tempo altera de forma irreversível algumas zonas de cor e que este é um processo natural (e aqui identifica-se a conceituação italiana de tempo pittore), estas alterações alteram também o valor de proporção, cuja identificação é visual. Assume-se, então, que a mesma área identificada relação 2:4 tenha ‘sofrido’ ação do tempo e, esteticamente, a área 4 tenha mutado naturalmente para o valor 12; desta maneira, a obra teria então a relação 2:12, que é desproporcional quando comparada a 2:4 e, portanto, desbalanceada e distante da relação original. A seguinte situação deve ser imaginada: a obra ‘original’, logo após a pintura (ou seja, conclusão do atto primo), com relações entre as cores correspondente a 2:4, recebeu a aplicação de verniz; com o passar dos séculos, o verniz constituiu o estrato de valor X sobre a pintura que, por sua vez, alterou-se, por baixo do verniz, para uma relação 2:12. O resultado visual seria, portanto $2+x:12+x$. A remoção do estrato X de ma-

neira uniforme, como propôs a escola anglo-saxônica na Cleaning Controversy, revelaria uma relação inverossímil quanto à original (2:12). Baldini propôs, então, a remoção gradual do verniz e diferenciada entre as áreas de cor: neste caso, seria possível a remoção total do estrato X na área de valor 12, porém a manutenção de parte do estrato seria necessária na área da cor de valor 2 para que a proporção almejada fosse alcançada, sendo assim o estrato X deveria ser reduzido a um valor Y (sendo $X > Y$), assumindo assim que $2+Y:12$ deve ser diretamente proporcional a $2:4$. Matematicamente, utilizando a relação de 12 para 4, verifica-se que a alteração da cor original 4 corresponde à proporção 3, que deve ser válida para a cor 2, com o fim de manutenção da proporção original. Com base nestes dados, a proporção final deverá ser de 6:12 porque preserva proporcionalmente a relação original 2:4, e isto seria alcançado com a remoção completa do estrato X na área 12 e redução da mesma camada para o valor Y, que no caso assumiria o valor 4 que, somado com o valor 2, totalizaria o 6 pretendido.

Desta maneira, Baldini com êxito demonstrou não somente uma visão particularmente italiana no entendimento da limpeza de pinturas, mas também uma sistematização metodológica deste pensamento. É subentendido o seu extenso conhecimento do contexto que o precedeu, tanto em relação ao posicionamento contrário às práticas italianas quanto da própria produção teórica de Brandi, pois com sua linha de raciocínio ele concorda.

Tanto esta Sala VII, propriamente sobre este tema, quanto a Sala VI, relacionada a alterações dos pigmentos, constituem uma pesquisa não somente científica como também visual. Na consideração de que a teoria acima explorada não havia sido ainda formulada, Baldini e Paolo Dal Poggetto já demonstravam o papel da sensibilidade crítica e também estética como fundamentais para a leitura da obra de arte, que é o motor de toda a teoria baldiniana. A maneira de exposição destes objetos, especialmente aqueles ainda em processo de restauração, como a citada obra de Botticelli na Sala VI, possibilitou uma autêntica expressão e materialização esquemática da teoria antes dela mesmo ser formulada, evidenciando a simbiose teoria e prática. O encerramento do primeiro grande eixo da exposição con-

clui, não somente, a introdução a conceitos e elementos chave da conservação e restauro e da futura teoria de Baldini, como também preparou o público transeunte para questões que seriam retomadas ou aprofundadas nas salas posteriores, tratando-se, assim, de uma pequena jornada de iniciação nas recentes discussões e embates que o Laboratorio Fiorentino enfrentava.

Figura 20 - Radiografia da Madonna del Cardellino, de Rafaello Sanzio



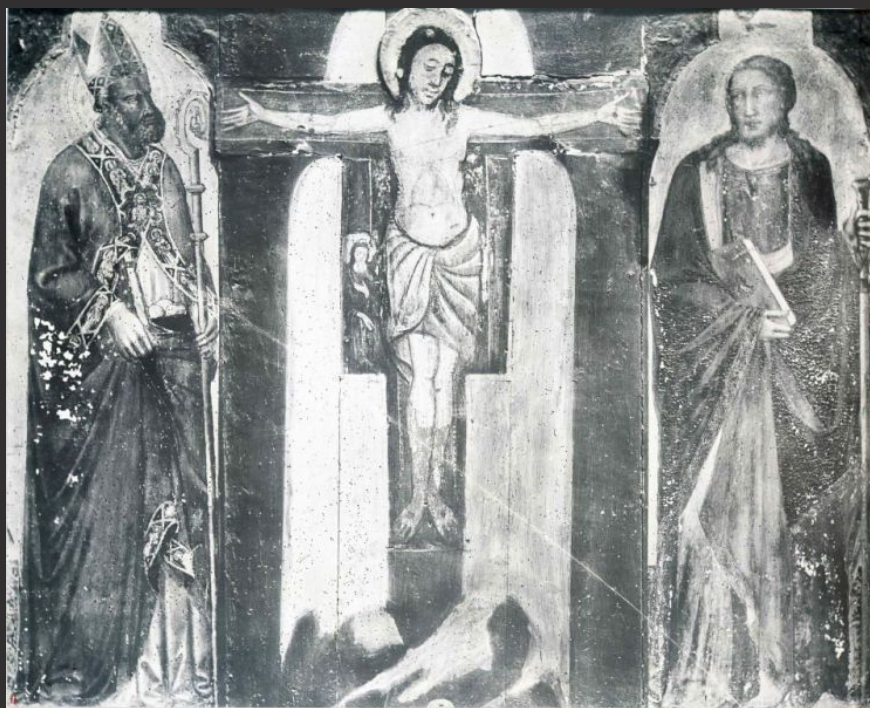
Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Madonna del Cardellino. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/27/madonna-del-cardellino>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 21 - Tabernacolo della Vallombrosina (Detalhe)



Fonte: ITÁLIA. Ministero della Cultura. Istituto Centrale Per Il Catalogo e La Documentazione. Madonna com Bambino tra San Pietro e San Paolo. Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900335935>. Acesso em: 27 jull 2022.

Figura 22 - San Jacopo e San Nicola di Bari (parte de políptico) com Crocifisso. Antes da restauração.



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. San Jacopo e San Nicola di Bari (pannelli di polittico) e Crocifisso. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/30/san-giacomo-ilmaggiore-e-san-nicola-di-bari-e-crocifisso-duecentesco-ridipinto>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 23 - Sala III, expografia do Crocifisso, do Maestro della Croce n.434, e dos painéis San Jacopo e San Nicola di Bari, de Lorenzo di Bicci



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala III – Rimaneggiamenti di opere d'arte, 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/151/sala-iii-rimaneggiamenti-di-opere-darte>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 24 - Cristo crucifisso e il Diniego di San Pietro ou Crocifisso Bandini, do Maestro della Croce n.434



Fonte: MAESTRO della croce 434 degli Uffizi. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_croce_434_degli_uffizi_crocifisso_con_pentimento_di_pietro_1230-1240.JPG. Acesso em: 29 jul. 2022. Foto: Sailko.

Figura 25 - Visioni dell'Ascensione di San Francesco, de Giotto, com retoques de Gaetano Bianchi (1853)



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Rifacimenti della Cappella Bardi. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/38/rifacimenti-della-cappella-bardi>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 26 - Visioni dell'Ascensione di San Francesco, de Giotto, em 2011



Fonte: GIOTTO di Bondone: Scenes from the Life of Saint Francis. 2011. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_Scenes_from_the_Life_of_Saint_Francis_-_7._Vision_of_the_Ascension_of_St_Francis_-_WGA09315.jpg. Acesso em: 29 jul. 2022.

Figura 27 - Tabernacolo dei Teri, de Taddeo Gaddi e Bastiano Mainardi



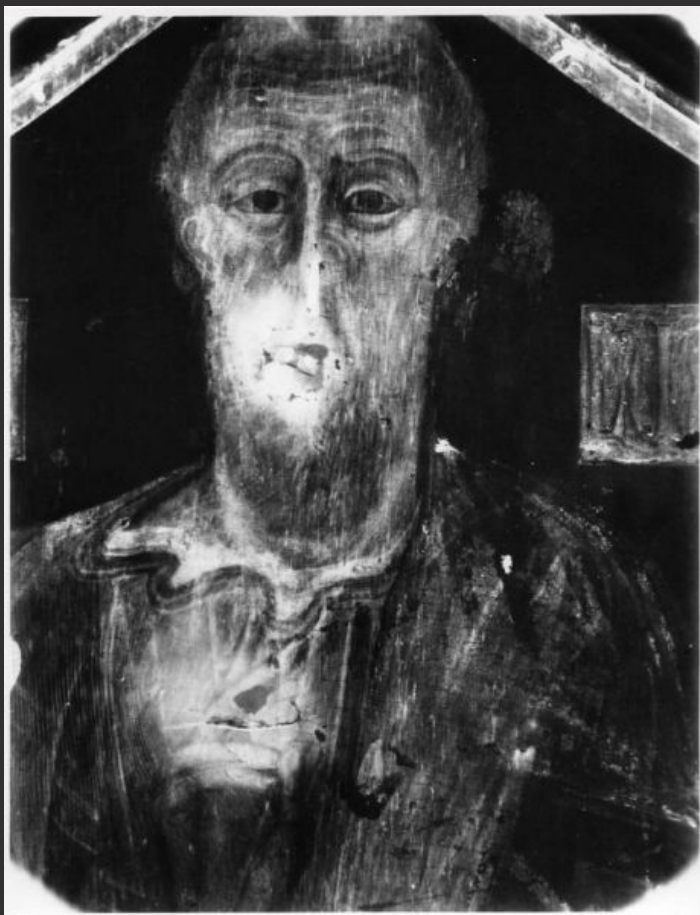
Fonte: UNIVERSITÀ DI BOLOGNA (Bologna). Fondazione Federico Zeri. Gaddi Taddeo/Mainardi Bastiano, Madonna con Bambino in trono, san Nicola di Bari e san Michele Arcangelo. Disponível em: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/3234/Gaddi%20Tad>. Acesso em: 29 jul. 2022.

Figura 28 - San Luca Evangelista e due donatori genuflessi, antes da restauração



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. San Luca Evangelista e due donatori genuflessi. 2012. Disponível em: <http://www.firenze-restaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/40/san-luca-evangelista-e-due-donatori-genuflessi>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 29 - Radiografia do extrato intermediário do San Luca, do
Maestro della Maddalena



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. San Luca Evangelista e due donatori genuflessi. 2012. Disponível em: <http://www.firenze-restaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/40/san-luca-evangelista-e-due-donatori-genuflessi>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 30 - Rosto de São Francisco, descoberto após remoção de repintura do século XVIII, de anônimo dos séculos XIII-XIV



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. San Luca Evangelista e due donatori genuflessi. 2012. Disponível em: <http://www.firenze-restaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/40/san-luca-evangelista-e-due-donatori-genuflessi>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 31 - San Luca Evangelista e due donatori, do Maestro della Maddalena



Fonte: FLORENÇA. GALLERIE DEGLI UFFIZI. San Luca: Maestro della Maddalena (Firenze, 1250-1300 circa). Disponível em: https://www.uffizi.it/opere/san_luca. Acesso em: 11 mar. 2022

Figura 32 - Polittico di Badia, de Giotto, com adições de Jacopo del Corso (séc. XV), anterior à intervenção de restauro de 1958.



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Polittico di Badia. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/43/polittico-di-badia>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 33 - Expografia do Polittico di Badia, de Giotto, na Sala IV da Firenze Restauro



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala IV – Recupero di opere sottoposte ad adattamenti o ad “ammodernamenti”. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/43/polittico-di-badia>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 34 - Pala di Fiesole, de Beato Angelico e Lorenzo di Credi, exposta no Convento di San Domenico, em novembro de 2013



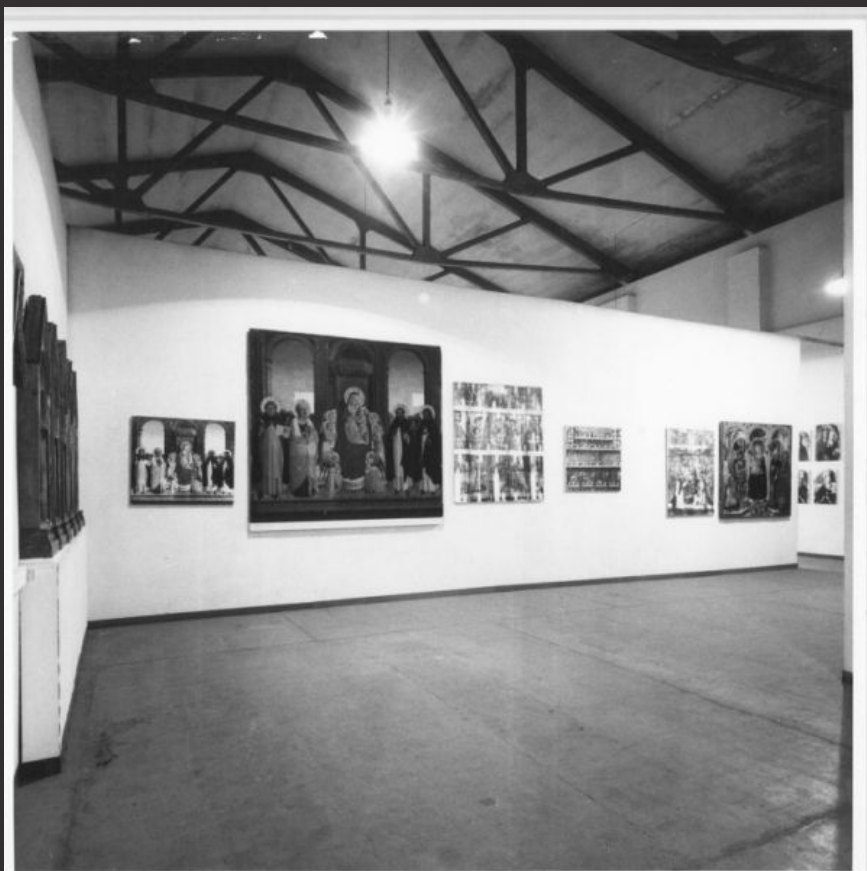
Fonte: EMIL KRÉN. Web Gallery Of Art. San Domenico Altarpiece (1423-24). Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/angelico/00/index.html>. Acesso em: 09 ago. 2022.

Figura 35 - Predella original da Pala di Fiesole, de Beato Angelico



Fonte: FIESOLE, s. Domenico, int. Pala di Fiesole dell'Angelico.. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fiesole,_s._domenico,_int.,_pala_di_fiesole_dell%27angelico_01.JPG. Acesso em: 09 ago. 2022. Foto: Sailko.

Figura 36 - Expografia do Pollitico di Badia, de Giotto, e da Pala di Fiesole, de Beato Angelico, na Sala IV da Firenze Restaura



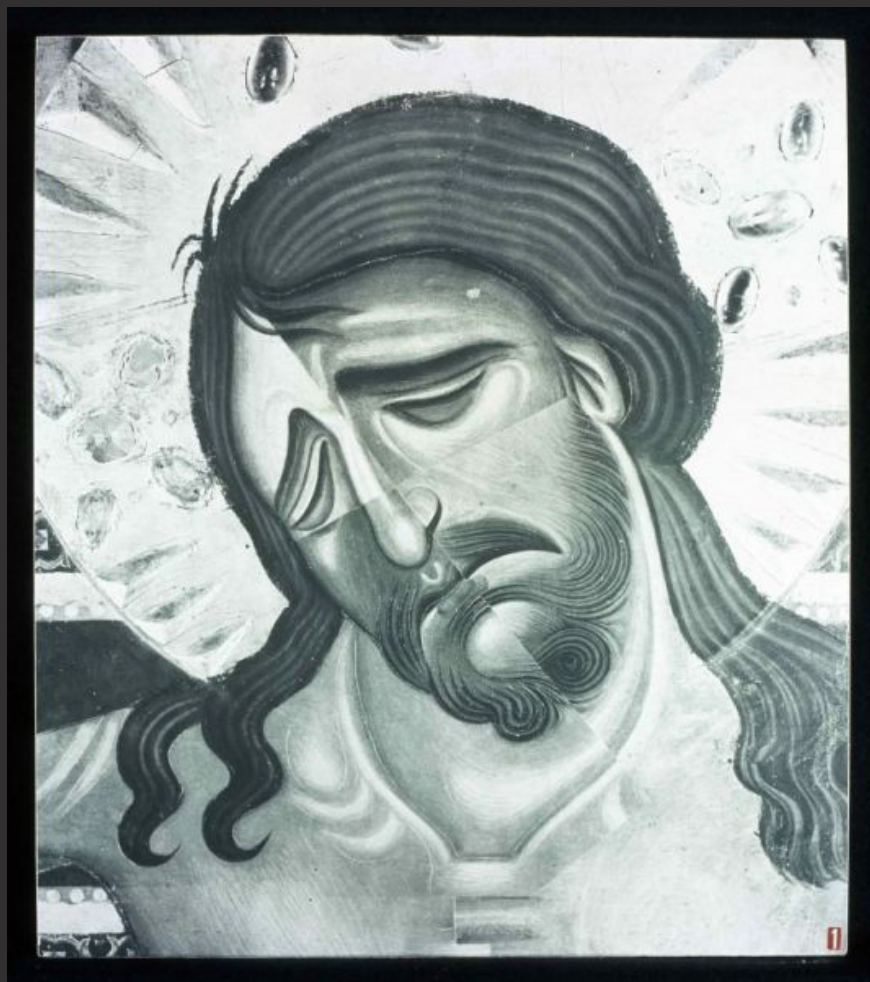
Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala IV – Recupero di opere sottoposte ad adattamenti o ad “ammodernamenti”. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/43/polittico-di-badia>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 37 - Expografia do Crocifisso com oito episódios da Passione di Cristo, do Maestro della Croce nº434, na sala V da Firenze Restaura



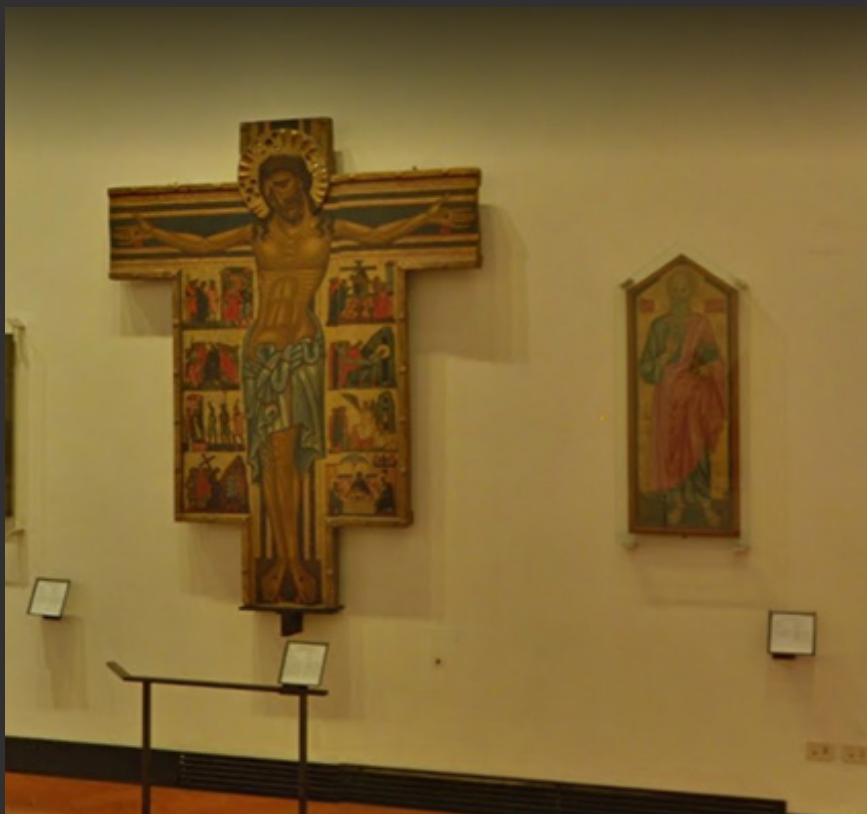
Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Sala V – L'imitazione dell'antico. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/154/sala-v-limitazione-dellantico>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 38 - Detalhe do Crocifisso com oito episódios della Passione di Cristo, do Maestro della Croce nº434, durante a remoção de repintura do século XVIII com bisturi



Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. Crocifisso com oito episódios della Passione di Cristo. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/63/crocefisso-con-otto-episodi-della-passione-di-cristo>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 39 - Expografia do Crocifisso com oito episódios da Passione di Cristo e San Lucas na Galleria degli Uffizi, segundo guia virtual disponibilizado na plataforma Google Arts & Culture



Fonte: GALLERIA DEGLI UFFIZI. Google Arts & Culture. Museum View: uffizi gallery. Uffizi Gallery. Disponível em: https://artsandculture.google.com/streetview/uffizi-gallery/1AEhLnfyQCV-DQ?sv_lng=11.2559569&sv_lat=43.7686963&sv_h=272.6721870627791&sv_p=-0.5932010730447814&sv_pid=-5uN_ruvnhAcQKNbyDXrHg&sv_z=1. Acesso em: 09 ago. 2022.

Figura 40 - Detalhe do afresco La Cacciata di Gioacchino del Tempio, de Giovanni da Milano, com intervenção de Agostino Veracino (possível autorretrato), removida após restauração



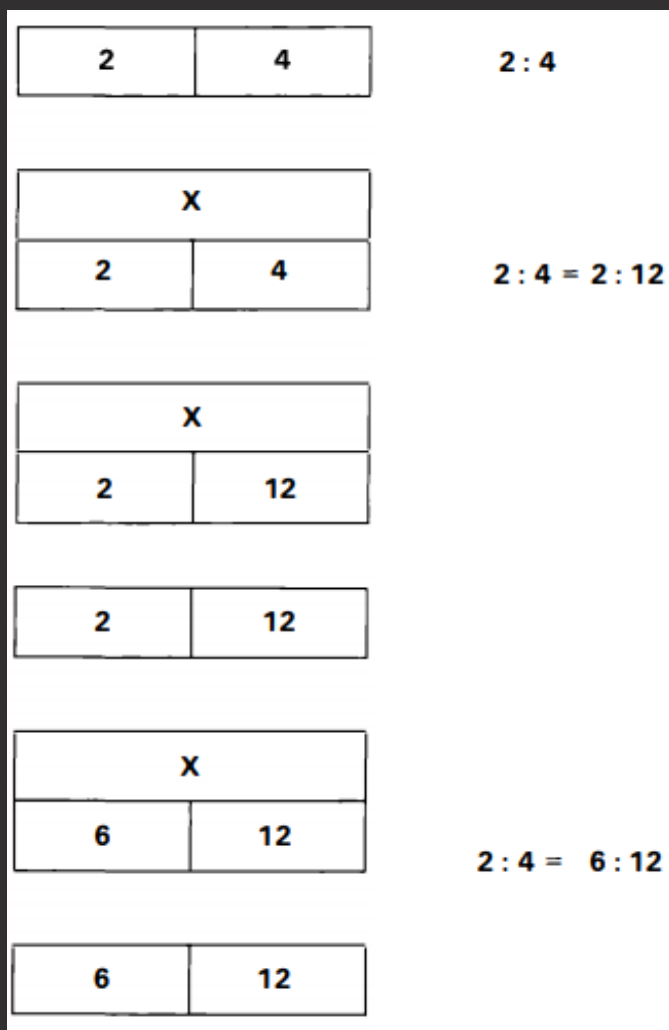
Fonte: FLORENÇA. Opificio Delle Pietre Dure. Ministero della Cultura. La cacciata di Gioacchino dal Tempio. 2012. Disponível em: <http://www.firenzerestaura1972.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/66/la-cacciata-di-gioacchino-dal-tempio>. Acesso em: 11 maio 2021.

Figura 41 - Madonna con Bambino in trono con San Giovanni Battista, San Luca Evangelista e angeli, danificada por procedimentos de limpeza inadequados



Fonte: ITÁLIA. Ministero della Cultura. Istituto Centrale Per Il Catalogo e La Documentazione. Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Luca. Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900191302>. Acesso em: 27 jull 2022.

Figura 42 - Desenho esquemático da proposição de Umberto Baldini para limpeza de superfícies policromadas



Fonte: BALDINI, 1997b, p.114

03.

Notas

- [1] N.T: Intervenções antigas. Tradução nossa.
- [2] N.T: As intervenções de reparos. Tradução nossa.
- [3] N.T: Reestruturação de obras de arte. Tradução nossa.
- [4] N.T: Recuperação de obras submetidas a atualizações ou modernizações. Tradução nossa
- [5] N.T: A Imitação do Antigo. Tradução nossa.
- [6] N.T: Alterações dos pigmentos. Tradução nossa.
- [7] N.T: A Limpeza das pinturas. Tradução nossa.
- [8] N.T: Pala de São Domingos. Tradução nossa.
- [9] N.T: Ministério da Cultura. Tradução nossa.
- [10] N.T: Madona do Pintassilgo. Tradução nossa.
- [11] FLORENÇA. GALLERIE DEGLI UFFIZI. . Madonna col Bambino e San Giovannino detta “Madonna del Cardellino”: Raffaello Sanzio (Urbino 1483 - Roma 1520). Disponível em: <https://www.uffizi.it/opere/madonna-col-bambino-e-san-giovannino-detta-madonna-del-cardellino>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- [12] N.T: Morte de São Felipe Benzi e ressurreição de um menino. Tradução nossa.
- [13] N.T: Tabernáculo de Vallombrosina. Tradução nossa.
- [14] ITÁLIA. Ministero della Cultura. Istituto Centrale Per Il Catalogo e La Documentazione. Madonna com Bambino tra San Pietro e San Paolo. Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900335935>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- [15] N.T: São Pedro e São Paulo. Tradução nossa.
- [16] N.T: São Jacopo, o grande. Tradução nossa.
- [17] N.T: São Nicolau de Bari. Tradução nossa.

[18] Segundo a reedição do Guida alla Mostra, em 2012, com a revisão do levantamento de obras e reproduções expostas, estas duas peças laterais encontram-se na Galleria dell'Accademia. (BALDINI; DAL POGGETTO, 2012, p.21)

[19] N.T: São Zanobi. Tradução nossa.

[20] N.T: São Juliano. Tradução nossa.

[21] N.T: Visão da Ascensão de São Francisco de Assis. Tradução nossa.

[22] N.T: Tabernáculo dos Teri. Tradução nossa.

[23] N.T: São Miguel Arcanjo. Tradução nossa.

[24] N.T: Razão de gosto. Tradução nossa.

[25] N.T: Razão de culto. Tradução nossa.

[26] N.T: São Lucas Evangelista e dois doadores ajoelhados. Tradução nossa.

[27] A saber, o Crocifisso de Cimabue teve sua restauração concluída após a exposição Firenze Restaura: il Laboratorio nel suo quarantennio.

[28] CASAZZA, Ornella. Il restauro pittorico nell'unità di metodologia. 8 ed. Florença: Nardini, 2007 [1981].

[29] N.T: Conselho Superior das Belas Artes. Tradução nossa.

[30] N.T: Virgem Maria (Madona) com Menino Jesus e os São Tomás de Aquino, São Barnabé, São Domingos e São Pedro Mártir. Tradução nossa.

[31] N.T: Pala de Fiesole. Tradução nossa.

[32] N.T: Santa Apolônia. Tradução nossa.

[33] N.T: Santo Ansano. Tradução nossa.

[34] N.T: São Tobias. Tradução nossa.

[35] N.T: São Rafael. Tradução nossa.

[36] N.T: Santo Bispo. Tradução nossa.

[37] N.T: Crucifixo com oito episódios da Paixão de Cristo. Tradução nossa.

[38] Tradução do termo original “ortodossi”. Entende-se como intervenções ortodoxas de conservação e restauro aquelas cuja eficácia foi suficientemente comprovada por metodologias científicas variadas, garantindo a preservação do bem em questão. Nesta situação, é pos-

sível enquadrar como intervenções não ortodoxas aquelas realizadas, por exemplo, por restauradores sem formação técnica-científica-acadêmica, comumente formados a partir de tradições familiares ou de ateliês, com receitas próprias que, em sua maioria, não foram testadas por metodologias científicas e, portanto, a avaliação de seu impacto e eficácia são comprometidos. O livro *Restauração: Ciência e Arte*, de Marylka Mendes, ilustra didaticamente esta situação durante a abordagem de exemplos para eliminação de sujeiras superficiais em pinturas:

“Os quadros que foram expostos a uma atmosfera poluída apresentam sujeiras que contêm sobretudo matérias graxas, nicotina e todas as espécies de poeira de origem mineral. Para eliminá-las, a saliva, o suco de batata, cebolas ou outros legumes têm sido bastante utilizados e conservam ainda seus defensores.

É necessário confessar que o efeito da saliva é real, mas traz o problema da contaminação com microrganismos” [...]” (MENDES, 1996, p. 152-153)

[39] N.T: Realidade secular-histórica. Tradução nossa.

[40] N.T: Tempo-vida. Tradução nossa.

[41] N.T: Crucificação. Tradução nossa.

[42] N.T: Manual comentado para a parte mecânica da Arte do restaurador de pinturas . Tradução nossa.

[43] N.T: Pala de São Marcos. Tradução nossa.

[44] N.T: Virgem Maria entronizada com Menino Jesus, São João Batista, São Lucas Evangelista e anjos. Tradução nossa.

[45] N.T: Controvérsia sobre higienização. Tradução nossa.

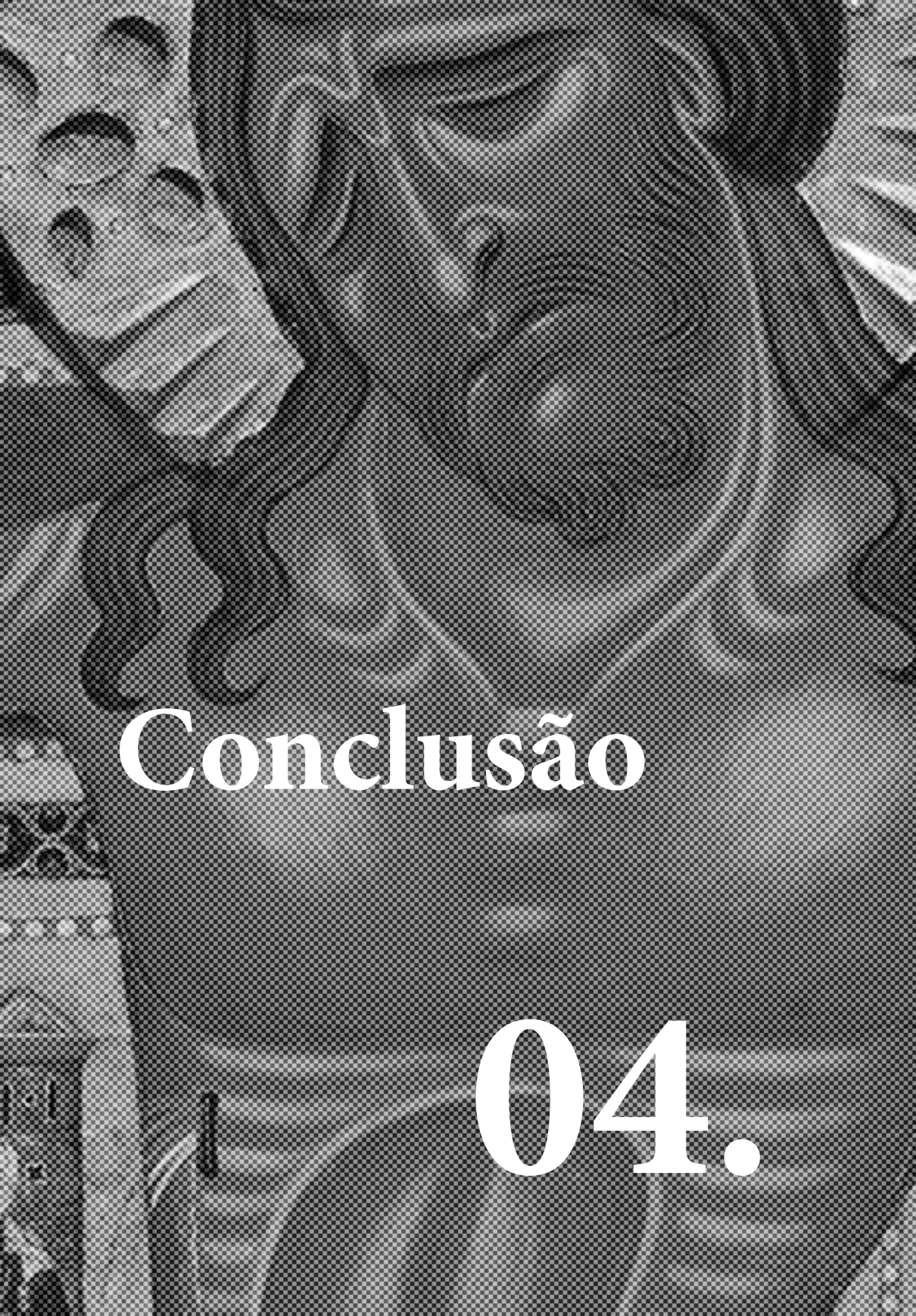
[46] N.T: Uma exposição de pinturas higienizadas. Tradução nossa. Nota-se que o termo “cleaned pictures” assume não somente o caráter de limpeza superficial de pinturas, mas pressupõe a remoção de camadas de verniz.

[47] N.T: Tempo pintor. Tradução nossa.

[48] N.T: A limpeza de pinturas em relação à pátina, aos vernizes e às velaturas. Tradução nossa.

[49] N.T: A Virgem dos Rochedos. Tradução nossa.

aspectos da
gênese de
uma teoria



Conclusão

04.



Este trabalho de conclusão de curso tem como propósito o levantamento de hipóteses, ou ainda, de suposições de elementos constituintes do pensamento teórico de Umberto Baldini antes de sua concretização, no âmbito da exposição Firenze Restaura: Il Laboratorio nel suo quarantennio.

Esta delimitação foi realizada não apenas pela inexistência do material acerca desta mostra em língua portuguesa, mas também pelo seu caráter antológico, uma revisão dos quarenta anos da instituição que a promoveu, tratando-se de uma dimensão muito superior à simples seleção de casos notáveis, mas sim uma verdadeira curadoria de elevado valor artístico, metodológico e político.

As correlações entre a teoria de Baldini e o trabalho de Cesare Brandi renderiam, sem dificuldade, uma extensa monografia, considerando a predominância da Teoria da Restauração na Itália e da apropriação de conceitos desta publicação na Teoria del Restauro e unità di metodologia, como foi demonstrado através do resgate de textos de Giorgio Bonsanti (2019), Marco Ciatti e Francesca Martusciello (2009). Apesar disto, considerou-se pensar na origem da publicação de Baldini através do que ele próprio (Baldini, 1997, p.6) considerou como fator decisivo para a formação de seu discurso racional de orientação metodológica, a exposição aqui citada, sem desconsiderar a contribuição e o conhecimento de Brandi.

Baldini não explicou ou especificou em sua obra exatamente o que nesta mostra foi fundamental para a gênese de sua formulação teórica principal. Em posse desta informação, foi realizada uma extensa pesquisa sobre o evento.

Em primeira instância, a leitura do Guida alla Mostra, coescrito com Paolo Dal Poggetto, foi realizada, assim como sua versão revisada e editada por Marco Ciatti em 2012, celebrando os quarenta anos da exposição. Apesar de seu conteúdo relativamente extenso sobre cada uma das 61 salas do grande evento ocorrido na Fortezza da Basso, foi notada a ausência total da expografia na publicação, que conta apenas com algumas reproduções de parte das obras, porém sem fotografias de como estas foram expostas.

Com objetivo de suplantar esta lacuna essencial, o recurso disponível para o acesso a fotografias do espaço expositivo foi através do site publicado em 2012 pelo Ministero della Cultura, ampliando consideravelmente o objeto de estudo deste trabalho de conclusão de curso.

Em sequência, foram identificados dois importantes campos de influência para a formação da teoria referida, no escopo da exposição, sendo elas: a maneira de exibição dos casos de restauração, no sentido de como traduzir os procedimentos adotados – ou seja, a prática de uma teoria ainda não formalizada – de forma visual e integrante da espacialidade, sem a mediação textual do Guida alla Mostra; para além disso, foi notada a derivação de aspectos metodológicos na prática em obras previamente alteradas, conglomeradas no conceito heterogêneo de Restauri Antichi, aspecto em que a publicação impressa é essencial para a compreensão integral da narrativa criada.

No intuito de explorar estes dois campos citados, fez-se necessária a investigação da conjuntura histórica em que Umberto Baldini esteve inserido e, não somente, o papel de seu precursor Ugo Procacci. Sem a dimensão da trajetória da instituição que ambos chefiaram, inicialmente nomeada como Laboratorio Fiorentino e, após consequências políticas que envolveram a Firenze Restaura, reintegrada como Opificio delle Pietre Dure, a compreensão do desenvolvimento teórico baldiniano seria insuficiente, uma vez que, além da profunda influência de Procacci em sua prática – que, vale menção, tomou nota da organização estabelecida por Pietro Edwards em Veneza – e da inserção em uma tradição de pensamento italiana – com características próprias e distintivas, como mencionado com os embates

diretos com a corrente anglo-saxônica – o fator trágico da inundação do Rio Arno no 4 de novembro de 1966 foi decisivo quanto a este desenvolvimento, seja pelo agravamento de problemáticas conservativas em escala monumental, seja pela necessidade de novas maneiras de solução ou, ainda, seja pela necessidade de ordenação, de um fio condutor, para as práticas do Laboratorio, cujo crescimento em quantidade e complexidade foi exponencial.

A pesquisa para a reconstrução histórica do período que abrange as décadas de 1930 e 1970 consolidou-se através da revisão bibliográfica que pode ser dividida entre os seguintes grupos: publicações editadas pelo superintendente do Opificio delle Pietre Dure, Marco Ciatti, publicada pela Edifir e textos de seu antecessor Giorgio Bonsanti; publicações e material audiovisual referentes à inundação de 1966.

O primeiro grupo foi essencial para a compreensão de uma perspectiva histórica da instituição e de como Baldini inseriu-se nela e a modificou. O seu conteúdo teórico-investigativo auxiliou na apreensão crítica da atuação baldiniana, uma vez a sua redação, em sua maioria, ocorreu após a morte do teórico e teve como objetivo a análise do que ele propôs, especialmente em *Il ruolo di Umberto Baldini per la conservazione del patrimonio culturale: una prospettiva storica e Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro: dispense per gli studenti*.

O segundo grupo consistiu, majoritariamente, em matérias jornalísticas de época, especialmente aqueles editados e transmitidos pela emissora de televisão estatal italiana chamada Rai, que também produziu o já mencionado documentário *Per Firenze ou Florence: Days of Destruction*, documentos que testemunham a visão da própria época da enchente. Como contraponto histórico, a publicação da Universidade de Michigan acerca do simpósio de cinquenta anos da tragédia, em 2016, por Paul e Marta O'Hara Conway (2018), foi fundamental para a compreensão não somente histórica, mas também da jornada para a recuperação de materiais históricos que não da expertise do Laboratorio, como livros e documentos em papel, expandindo, assim, o conhecimento das dimensões do ocorrido.

O início da análise dos campos definidos foi dado pela ex-

pografia da Firenze Restaura: Il Laboratorio nel suo quarantennio. Através do acompanhamento dos registros da exposição com a publicação impressa, a análise presente no segundo capítulo foi formulada. O olhar analítico atento às escolhas curatoriais proporcionou a percepção de diversas intencionalidades na forma de exibição adotadas, superando uma ordenação arbitrária das obras de arte.

Já na primeira sala da mostra, a expografia é expressa como manifesto, como um conjunto de discursos políticos (a apropriação dos recortes jornalísticos, reproduzindo polêmicas com a qual a instituição estivera envolvida), científicos (a reprodução das fotografias analíticas, dos estratos da obra do Maestro della Maddalena e do retrato dos restauradores profissionais do Laboratorio) e estéticos (a própria “Madonna Picasso”, com seus estratos de repintura divergentes entre si, coexistindo na mesma superfície, além de seu uso para o pôster e capa da publicação impressa). É palpável a intencionalidade presente na organização deste espaço, calculado para ser instigante, provocativo por natureza e, em consequência, para suspender a expectativa do público-observador e prepará-lo para um discurso teórico-visual até então inédito. Esta noção de choque e desconforto foi verificada na crítica de época de Luísa Vertova (1972).

Notou-se que a trajetória da exposição, mediado por doze eixos ordenadores e que, em certa medida, obedecem à cronologia dos quarenta anos ali representados (com algumas digressões em função dos agrupamentos temáticos, por exemplo, referindo-se às pinturas murais), poderia ser apreendida por um percurso majoritariamente visual, independente da leitura do Guida alla Mostra, que a complementaria conceitualmente. A construção visual e estética das salas foi executada de tal maneira que o público adquire certa independência interpretativa dos procedimentos ali apresentados, uma vez que grande parte é apresentada ainda em progresso, permitindo a entrada no processo e exercendo a leitura comparativa entre dois ou mais estados diferenciados de uma obra de arte. Este exercício interpretativo, além de aproximar o espectador do ofício “real” dos restauradores, também estimula a leitura crítica das obras de arte e de como procedimentos restaurativos afetam a leitura de seu texto, operação fundamental para a constituição da teoria baldiniana, especialmente

no conceito de filologia crítica.

Outro aspecto de importância capital é a atenção dada justamente ao elemento visual e, mais especificamente, à interpretação estética como componente teórico essencial. Foi aferido, através da citada análise de Marco Ciatti e Franceso Martusciello (2009, p. 346, que a corrente italiana de conservação e restauração tradicionalmente considera fundamental o caráter estético como mediador das ações a serem adotadas em uma obra de arte. Este foi o caso, a exemplo, da abordada *Cleaning Controversy*, durante a qual, sucintamente, o partido italiano foi o de instrumentalização da análise científica (físico-química) pelo aspecto visual, porque a aplicação desmedida ou regulada puramente pelo resultado exato e rigoroso, por exemplo, na remoção de um verniz oxidado, poderia gerar resultado desbalanceado e incompatível com a realidade do objeto e a consciência e conhecimento dela mesmo (uma conceituação baldiniana por excelência). Trata-se, portanto, no reconhecimento de que o seu objeto de análise, obras de arte ou de valor artístico, tem como característica intrínseca a linguagem visual e que é preciso interpretá-la criticamente através da filologia, procedimento que não pode ser completamente compreendido na estrita terminologia científica privilegiada até então, porque o objeto de análise tampouco poderia ser analisado integralmente desta maneira, ainda que no escopo científico da conservação e restauração.

Tamanha é a eficácia da organização visual da exposição que se torna tortuoso analisá-la sem a formular, mentalmente, um próprio discurso teórico, absorvido pela apreciação da expografia em si. Ocorre, então, uma necessidade de consulta ao *Guida alla Mostra*, para averiguação de como os curadores, com o conhecimento aprofundado do que ali estava exposto, interpretam e realizam suas próprias reflexos, compartilhadas por escrito com o público interessado. O eixo, para fins de recorte de pesquisa, que mais atende ao atrelamento dos aspectos visuais-expográficos e das descrições da publicação com a *Teoria del Restauro e unità di metodologia* foi o denominado *Dei Restauri Antichi*.

Como abordado, este eixo é organizado a partir de um conceito pouco determinativo de “restaurações antigas”, executado para

que cada uma de suas salas represente um aspecto próprio deste grupo.

A operação conceitual e prática de intervir em obras históricas que contém outras intervenções de épocas distintas atuando nela mesma revelou a “gênese” de diversos aspectos da teoria de Baldini; considera-se, aqui, como “gênese” porque a teoria em si está contida nas publicações de 1978 e 1981, mas confere-se a ideia de Baldini (1997, p.5) de que o discurso metodológico já havia sido formado na ocasião da Firenze Restaura, que pode ser interpretada como um esboço, um protótipo ou ainda uma experimentação para que a teoria pudesse ser formalizada.

Os Restauri Antichi, para além de seu apelo visual impressionante e amplamente explorado na exposição, também solicita o conhecimento histórico, social, antropológico e político para ser compreendido, como exemplificado na retomada de Hans Belting (2010) para a compreensão do poder e da ação das *ragione di gusto e ragione di culto* nas imagens, ou ainda de Baxandall (1991), no que tange à escolha do pigmento azul, sua significância e sua alteração com o passar do tempo. As ações sofridas pelas obras de arte com o passar dos séculos, seja pela mãos dos seres humanos ou do próprio tempo e agentes atmosféricos terrestres, é de extremo interesse dos curadores neste eixo temático, e a sua exploração, como verificado na discussão, culminou na apropriação do conceito de Cesare Brandi, no que tange à divisão da vida da obra de arte em três etapas distintas – *atto primo*, *secondo* e *terzo* – procedimento que não é formalizado na Firenze Restaura, porém a noção dele é presente.

Ocorre, igualmente, na abordagem da limpeza de pinturas, em que a preocupação de Paolo dal Poggeto e Umberto Baldini sobre o tema é evidente, assim como o conhecimento do contexto em que estão inseridos. Um exemplo citado e adequado para a reflexão do tema é a obra de Botticelli exposta na Sala VI, ainda em processo de restauração, porém já demonstrando a prática de limpeza discutida no subcapítulo referente à sala VII deste trabalho de conclusão, que foi teorizada por Baldini em 1981 (p.5-10).

Compreende-se, portanto, que ambas as hipóteses – a ex-pografia como experiência central e os Restauri Antichi como for-

mulação teórica inicial – foram averiguadas e exploradas através de extensa revisão bibliográfica e comparação direta entre os escritos de Baldini, verificando a origem discursiva de elementos da Teoria del Restauro e unità di metodologia, que se deu, não somente, pela ordenação antológica e visual da prática do Laboratorio Fiorentino.

Referências

Bibliográficas

- BAILÃO, Ana. As técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. *Ge-Conservación*. Madri, p. 45-63. jan. 2011.
- BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. 4 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2017 [1966].
- BALDINI, Umberto. Teoria del restauro e unità di metodologia: volume primo. 8 ed. Florença: Nardini, 1997 [1978].
- BALDINI, Umberto. Teoria del restauro e unità di metodologia: volume secondo. 8 ed. Florença: Nardini, 1997 [1981].
- BALDINI, Umberto; DAL POGGETTO, Paolo. Firenze restaura: il laboratorio nel suo quarantennio. Florença: Sansoni, 1972.
- BALDINI, Umberto; CASAZZA, Ornella. The Cimabue Crucifix. Roma: Olivetti, 1983.
- BALDINI, Umberto; CASAZZA, Ornella. The Brancacci Chapel. Milão: Electa, 1994. (Electa Art Guides).
- BALDINI, Umberto (ed.). Metodo e scienza: operatività e ricerca nel restauro. Florença: Sansoni, 1982.
- BAXANDALL, Michael. O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Oficina das Artes).
- CASAZZA, Ornella. Il Restauro Pittorico nell'unità di metodologia. 8.ed. Florença: Nardini Editore, 1997.
- CIATTI, Marco; MARTUSCIELLO, Francesca (ed.). Il ruolo di Umberto Baldini per la conservazione del patrimônio culturale: uma prospettiva storica. Florença: Edifir, 2011.
- CIATTI, Marco; MARTUSCIELLO, Francesca (ed.). Appunti per um manuale di storia e di teoria del restauro: dispense per gli studenti.

Florença: Edifir, 2009.

CIATTI, Marco (ed.). Il restauro dei dipinti: interventi e ricerche. Florença: Centro di Firenze, 2007. (Le antologie di OPD Restauro).

CIATTI, Marco. O.P.D. Quarantanni di attività 1975-2015: conservazione, ricerca, formazione. Florença: Edifir, 2015

CONTI, Alessandro. A History of the Restoration and Conservation of Works of Art. Oxford: Elsevier, 2005.

FIRENZE Restaura 1972 - filmato n.2. Florença: Rai Teche, 2013. (5 min.), son., P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51ammX40nNQ>. Acesso em: 23 out. 2020

CONWAY, Paul; CONWAY, Martha O'Hara. Flood in Florence, 1966: a fiftyyear retrospective. Ann Arbor: Michigan Publishing, 2018. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9310956>. Acesso em: 28 mar. 2021.

MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. Restauração: ciência e arte. Rio de Janeiro: Editora Ufrj/Iphan, 1996.

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. Scienza e restauro: metodi di indagine. Firenze: Nardini editore, 1984.

PER Firenze. Direção de Franco Zeffirelli. Produção de Rai. Intérpretes: Richard Burton. Roteiro: Furio Colombo, Franco Zeffirelli. Música: Roman Vlad. Florença, 1966. (51 min.), son., P&B. Disponível em: <https://archive.org/details/PerFirenze>. Acesso em: 27 maio 2021.

POPE-HENNESSY, John. Beato Angelico. Loreto-Trevi: Scala, 2016[1974]. (I Grandi Maestri dell'Arte)

TARTUFERI, Angelo (ed.). Giotto - Il restauro del Polittico di Badia: the restoration of the badia polyptych. Florença: Mandragora, 2012.

STONER, Joyce Hill; RUSHFIELD, Rebecca (Ed.). Conservation of Easel Paintings. Oxônia: Routledge, 2012. (Routledge Series in Conservation and Museology).

VASARI, Giorgio. The Lives of the artists. Oxford: Oxford University Press, 1991. 624p. (Oxford World's Classics).

VERTOVA, Luisa. Restored Works of Art in Florence. The Burlington Magazine, Londres, v. 114, n. 832, p. 492-499, jul. 1972.



