

Fernanda Ferreira Marinho Camara

LEONARDO DA VINCI E GIAMPIETRINO: A VIRGEM AMAMENTANDO O  
MENINO E SÃO JOÃO BATISTA CRIANÇA EM ADORAÇÃO, DO MUSEU DE ARTE  
DE SÃO PAULO

**Campinas, 2009**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

**M338L** **Marinho, Fernanda**  
**Leonardo da Vinci e Giampietrino: a Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração, do Museu de Arte de São Paulo. / Fernanda Marinho. - - Campinas, SP : [s. n.], 2009.**

**Orientador: Luiz César Marques Filho.**  
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Leonardo da Vinci, 1452-1519. 2. Giampietrino, Séc. XVI. 3. Renascimento. I. Luiz César Marques Filho. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: Leonardo da Vinci and Giampietrino: Virgin nursing the child saint John the Baptist in adoration, of the Museu de Arte de São Paulo.**

**Palavras chaves em inglês (keywords) : Leonardo da Vinci, 1452-1519  
Giampietrino, 16th cent.  
Renaissance**

**Área de Concentração: História da Arte**

**Titulação: Mestre História**

**Banca examinadora: Luiz César Marques Filho, Jens Baugarten, Luciano Migliaccio.**

**Data da defesa: 20-02-2009**

**Programa de Pós-Graduação: História**

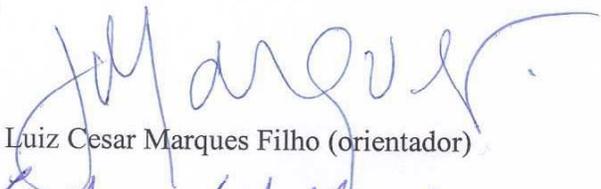
FERNANDA FERREIRA MARINHO CAMARA

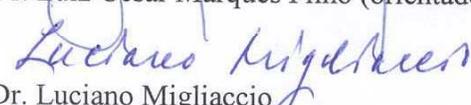
**LEONARDO DA VINCI E GIAMPIETRINO: A VIRGEM  
AMAMENTANDO O MENINO E SÃO JOÃO BATISTA CRIANÇA EM  
ADORAÇÃO, DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO**

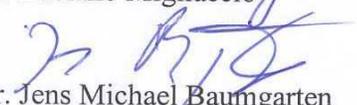
Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto de Filosofia  
e Ciências Humanas da Universidade Estadual de  
Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Cesar  
Marques Filho e co-orientação da Profa. Dra.  
Maria Cristina Louro Berbara.

Este exemplar corresponde à redação  
final da Dissertação defendida e  
aprovada pela Comissão Julgadora  
em 19 / 02 / 2009

BANCA

  
Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho (orientador)

  
Prof. Dr. Luciano Migliaccio

  
Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten

Profa. Dra. Nancy Ridel Kaplan (suplente)

FEVEREIRO/2009

Agradeço o incentivo e colaboração dos professores Luiz Marques, Luciano Migliaccio, Jens Baumgarten, Nancy Kaplan e Maria Berbara.

Agradeço o apoio da FAPESP e o suporte fornecido pelo MASP, especialmente por Eunice Sophia. Às bibliotecas do Kunsthistorisches Institut, de Florença e Ambrosiana, de Milão.

E ao estímulo incondicional de minha mãe, Rafael Aloan, Raphael Fonseca e Nara Faria. Dedico esta pesquisa à família Marinho.

## RESUMO

A pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*, do Museu de Arte de São Paulo, atribuída a Giovanni Pietro Rizzoli, conhecido como Giampietrino aponta relações com o cenário produtivo do *Cinquecento* lombardo caracterizado pela presença de Leonardo da Vinci. No entanto, a partir desta pintura podemos ampliar as possibilidades de diálogos artísticos traçados por este autor, enriquecendo a sua trajetória ainda pouco conhecida.

## ABSTRACT

The painting *Virgin nursing the Child and Saint John the Baptist in adoration*, of the Museu de Arte de São Paulo, attributed to Giovanni Pietro Rizzoli, known as Giampietrino points out relations with the productive scenario of the Lombard *Cinquecento* characterized by the presence of Leonardo da Vinci. However, by this painting we can amplify the possibilities of the aesthetics dialogs traced by this author, improving the knowledge of his trajectory still obscure.

## SUMÁRIO

Resumo e Abstract.....	7
Introdução .....	11
Discussões em torno da identidade de Giampietrino.....	19
I. Giampietrino: Conhecendo seu cenário produtivo	
I.1 - A Escola de Leonardo da Vinci e as aproximações formais entre mestre e discípulo.....	29
I.2 - <i>A Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração para além do Leonardismo Lombardo</i> .....	37
II. A iconografia da <i>Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração</i> , do Museu de Arte de São Paulo	
II.1 - A Representação da <i>Virgo lactans</i> .....	67
II.2 - A coluna espiralada e suas interpretações simbólicas.....	77
II.3 - A conexão entre o <i>hortus conclusus</i> e a paisagem exterior: A narrativa da janela .....	93
Considerações finais .....	105
Referências bibliográficas .....	109

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa dedica-se à análise da pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração* (figura 1), proveniente da Coleção Simonetti e do Studio d'Arte Palma de Roma, doada ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) por Tereza Bandeira de Mello e Silvério Ceglia, em 1947. A sua autoria foi atribuída a Giovanni Pietro Rizzoli, conhecido como Giampietrino, primeiramente por Ettore Camesasca <sup>1</sup> e mantida posteriormente por Luiz Marques <sup>2</sup>, não suscitando, portanto, até o presente momento opiniões divergentes a este respeito. A polêmica está mais voltada à identificação de Giampietrino do que às obras a ele relacionadas, ou seja, apesar de encontrarmos muitas atribuições a este pintor, pouco se sabe a seu respeito.

Para melhor compreendermos o cenário no qual nosso artista de interesse se insere, considerando o impacto causado pela presença de Leonardo em Milão no final do *Quattrocento*, cabe-nos entender o perfil da arte lombarda do início deste século. Venturi <sup>3</sup> analisa o percurso formal *quattrocentesco* lombardo a partir dos irmãos Benedetto e Bonifácio Bembo, destacando do primeiro a minúcia *caligráfica* e o *preciosismo da forma* do políptico de Torrechiara e a rigidez das vestes do segundo nos retratos de Bianca Maria Visconti e Francesco Sforza (ambas conservadas na Pinacoteca de Brera, Milão). Caracteriza a arte lombarda pelos seus aspectos consideravelmente mais próximos dos resquícios da forma gótica do que dos anseios renascentistas que já despontavam nos centros artísticos da Itália. Esta forte ligação mantida, mesmo no período do Renascimento, com as esquematizações medievais, pode ser a razão das constantes associações da Lombardia à periferia italiana. A história da arte tende a estabelecer uma divisão territorial entre o centro produtivo e as suas margens, diferenciando-os principalmente a partir de uma suposta capacidade de originalidade inventiva. Roma, Florença e Veneza são

---

<sup>1</sup> CAMESASCA, Ettore. *Trésors du Musée d'Art de São Paulo: de Raphael a Corot (I)*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1988. / CAMESASCA, Ettore. *“Da Raffaello a Goya...da Van Gogh a Picasso”-50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*, Milano, Gabriele Mazzotta Edizioni, 1987.

<sup>2</sup> Catálogo Raisoné da Arte Italiana no Museu de Arte de São Paulo, que consiste em uma atualização de publicações anteriores, o catálogo e sumário de 1963 e o inventário de 1982, ambos de P.M. Bardi.

<sup>3</sup> VENTURI, A. *Storia dell'arte italiana. (1915) VII La Pittura del Quattrocento Parte IV*. Milano: Ulrico Hoepli, 1983.

frequentemente denominadas como o berço do Renascimento, enquanto que a Lombardia se caracterizaria por um anacronismo e dependência destes centros.

Berenson <sup>4</sup> tece rígidas críticas à cultura lombarda no que diz respeito à relação que estabeleceu com tais centros de referência ao longo do Renascimento, adotando-os como modelo produtivo. Em outras palavras a opinião de Berenson parece sugerir que a arte do Renascimento lombardo caracterizou-se, entre outras questões, por uma falta de identidade própria, muito baseada nas prósperas produções artísticas das cidades acima citadas. Tal julgamento justifica-se pela intensa prática da cópia de trabalhos de grandes mestres, que segundo o autor, deve-se principalmente à ausência de um “gênio em Milão”. <sup>5</sup> A cópia para ele estava diretamente relacionada à ausência de capacidade criativa:

“Mas a imitação, por parte do artista inábil será vazia e infecunda. Na realidade, se este artista pudesse criar qualquer coisa de vivo e substancial, não precisaria imitar. Será uma imitação que nos mostrará a epiderme da beleza morta”. <sup>6</sup>

A conexão entre a identidade da arte lombarda, principalmente pós Leonardo da Vinci, e a prática da cópia se faz presente desde Vasari, que ao escrever sobre esta região italiana, mesmo resumidamente, não deixa de citar tal aspecto, como vemos a seguir:

“Ma tornando ai pittori milanese, poichè Lionardo da Vinci vi ebbe lavorato il cenacolo sopra detto, molti cercarono d’imitarlo, e questi furono Marco Uggioni et altri, de’ qualli si è ragionato nella vitta di lui. Et oltre quelli lo imitò molto bene Cesare da Sesto, anche’egli milanese, e fece, più di quel che s’è detto nella vita di Dosso, un gran quadro che è nelle case della Zecca di Milano...” <sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> BERENSON, Bernhard. I Pittori Italiani del Rinascimento. (1932) Traduzione di Emilio Cecchi. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1935.

<sup>5</sup> BERENSON, 1935, pg. 219.

<sup>6</sup> BERENSON, 1935; pg. 220.

<sup>7</sup> “Mas voltando aos pintores milaneses, depois que Leonardo da Vinci trabalhou no refeitório supracitado, muitos passaram a imitar-lo, e estes foram Marco d’Oggiono e outros, dos quais se associaram a ele. Outro daqueles que o bem imitou Cesare da Sesto, também milanês, e fez, mais do que aqueles referidos na vida de Dosso, um grande quadro nas casas de Zecca de Milão...”. In: VASARI, Giorgio. Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Grandi Tascabili Economici Newton, 2007, pg. 1095.

No entanto, ao mesmo tempo em que Berenson critica esta dita falta de identidade própria da arte milanesa, o desenvolvimento da mesma para Venturi estava atrelado justamente aos crescentes contatos estabelecidos com tais centros produtivos. Elege a decoração da Capela Portinari na Igreja de San Eustorgio, em Milão como uma das maiores manifestações da pintura setentrional da época, pintada por Michelozzo entre 1462 e 1468, artista lombardo, mas formado em escola florentina. Outra importante figura é Vincenzo Foppa (1427/30 – 1515/16), que segundo o autor interpreta as formas bembianas, mantendo assim o traço característico da tradição gótica, como nas suas representações da Virgem que apresentam um ar de austeridade e severidade. Mas ao mesmo tempo já mostra interesse nas novidades formais trazidas pelo Renascimento, como na sua pintura *Crucifixão* (Accademia Carrara, Bergamo) onde introduz a noção de espaço perspéctico a partir do efeito de afunilamento da paisagem. As obras de Foppa parecem ser as que mais denunciam a transição formal lombarda de reestruturação dos enrijecidos esquemas góticos a partir das novas experimentações renascentistas que fizeram das sólidas formas representações mais fluidas. Percebemos tais assimilações nas obras deste artista, principalmente devido ao contato com a arte de Bramante, evidenciada no afresco *Virgem com Menino, São João Batista e São João Evangelista* (Pinacoteca de Brera, Milão) e no investimento arquitetônico de sua composição.

As presenças de Leonardo e Bramante incontestavelmente suscitaram uma “transformação radical, de estrutura da cultura figurativa lombarda na segunda metade do *Quattrocento*”, como bem assinalado por Argan <sup>8</sup>. No entanto, para Berenson tais mudanças não pareciam indicar outro carácter artístico diferente daquele caracterizado pela cópia e pela *graça*, como se refere à “tonalidade de gentileza e sentimentalismo” <sup>9</sup>, como características principais desta escola milanesa. Segundo o autor, Leonardo apenas teria contribuído indispensavelmente para que a esta *graça* <sup>10</sup> fosse acrescida beleza.

Entretanto muitos historiadores da arte destacam apenas aspectos negativos em relação à presença de Leonardo em Milão, devido a esta pressuposta uniformidade formal.

---

<sup>8</sup> ARGAN, Giulio Carlo. História da arte Italiana: de Giotto a Leonardo. Vol.2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pg 372.

<sup>9</sup> BERENSON, 1935; pg. 220.

<sup>10</sup> BERENSON, 1935; pg. 220 explica melhor o conceito de *graça* afirmando que este possui dois lados interpretativos, podendo ser sinônimo tanto de inferioridade quanto de sucesso, pois apesar de conferir características formais, como vistas mais acima, relacionadas à “tonalidade de gentileza e sentimentalismo”, a *graça* seria aquilo que resta da beleza.

Pietro Carlo Marani <sup>11</sup> expõe tais questões focalizadas na recepção dos leonardescos pela crítica moderna de arte. Afirma que excetuando Solário (1460 – 1524), para Berenson; Marco d'Oggiono (c. 1467 – 1524), Ambrogio de Predis (c. 1455 – 1508), Bernardino Luini (1480 – 1532), Andrea Solário e Bartolomeu Veneto (ativo entre 1502 – 1531), para Geddo; Giovanni Antonio Boltraffio (c. 1467 – 1515) e Luini, para Longhi, é de costume dizer que a influência leonardesca foi prejudicial à pintura milanesa. No entanto, diz ter sido esta tendência crítica amenizada principalmente depois das últimas compilações de inventários das obras deste recorte histórico, mais confiáveis que os do passado, que possibilitaram a identificação de outros leonardescos, como Mestre da Pala Sforzesca (ativo entre 1490 – 1520), Giampietrino, Boltraffio, Cesare da Sesto (1477 – 1523) e em maior extensão Marco d'Oggiono. Estes novos estudos ao mesmo tempo em que teriam ampliado o alcance das influências de Leonardo na capital lombarda, teriam ajudado a determinar a especificidade de cada um destes artistas relacionados ao mestre.

Podemos dizer desta forma, que ultimamente tem ocorrido uma gradativa renovação dos estudos sobre a escola milanesa de Leonardo, causada principalmente por tais recentes inventariados de antigos acervos e também pelas análises de novos documentos descobertos, que possibilitam que os estudemos sob o prisma de suas trajetórias artísticas mais autônomas não necessariamente sempre atreladas ao mestre florentino.

O anonimato de Giampietrino deve-se principalmente à falta de documentações mais consistentes, isto é, que nos aproximem de uma confirmação da sua identidade e à série de derivações de seu nome naqueles documentos já conhecidos. Sabe-se, entretanto, que está inserido no cenário artístico do *Cinquecento* lombardo <sup>12</sup> e que trabalhou para a

---

<sup>11</sup> Pietro C. Marani em seu artigo *The Question of Leonardo's Bottega: Practices and the Transmissions of Leonardo's Ideas on Art and Painting*. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530*; Milano: Skira, 1998.

<sup>12</sup> “With Milan at its Center, present-day Lombardy includes Varese and Como to the northwest; Pavia, Cremona, Brescia, Bergamo, and Mantua are its other major cities. In the sixteenth century, Mantua was an independent state ruled by the Gonzaga family, while Bergamo and Brescia were both part of Venice’s western *terraferma*. The proximity of the latter two to Milan, however, is deeply significant for the development of their artistic schools, and their painters are frequently grouped with other Lombard artists...” BAYER, Andrea. *Sixteenth-Century Italian Painting in Lombardy and Emilia-Romagna*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol 60, n°4, 2003*; pg 5. / “Com Milão em seu centro, hoje em dia a Lombardia inclui Varese e Como no nordeste; Pavia, Cremona, Brescia, Bergamo e Mantua são as suas maiores cidades. No século XVI, Mantua era um estado independente governado pela família Gonzaga, enquanto Bergamo e Brescia eram ambos parte da terra firme de Veneza. A proximidade das duas últimas a Milão, entretanto, é profundamente significante para o desenvolvimento de suas escolas artísticas, e seus pintores são frequentemente agrupados com outros artistas lombardos...” (Tradução livre da autora)

oficina instalada por Leonardo da Vinci em Milão entre 1497 e 1500. A aplicação da sua técnica mostra intensa relação com as produções do mestre que mudou o curso artístico da Lombardia, formando assim, uma grande escola de seguidores, como Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto (c. 1477 – 1523), Bernardino Luini, Boltraffio, entre outros que viriam definir uma nova trajetória artística nesta região.

Pretende-se, primeiramente, desta forma traçar uma análise da pintura conservada no Museu de Arte de São Paulo procurando inseri-la dentro da discussão a respeito da identidade e cronologia do artista. Com este objetivo traçaremos constantes diálogos com outras obras de mesma atribuição e com demais publicações a respeito deste pintor, destacando como seus principais autores Janice Shell, Gracioso Sironi, Pietro Carlo Marani, Cristina Geddo e Carlos Pedretti.

Pretende-se também nesta pesquisa examinar a pintura em questão sob um ponto de vista distinto daquele que estabelece a conexão entre Giampietrino e Leonardo da Vinci, ampliando os possíveis diálogos traçados pelo pintor, estabelecidos principalmente com artistas do norte europeu <sup>13</sup> ou mesmo do ativo cenário veneziano seja a partir de contatos diretos ou indiretos.

Seguindo a análise formal da pintura, a última parte tratará da iconografia da composição, procurando destacar separadamente três principais simbologias. Uma delas

---

<sup>13</sup> Tal determinação geográfica vale ser aqui compreendida segundo as considerações de Bernard Aikema e Beverly Louise Brown (“Venice: Where North meets South”. In: Renaissance Venice and the North. Editores: Thames and Hudson, 1999) que entendem as divisões européias segundo os aspectos geográficos e políticos da época: “The fifteenth and the sixteenth centuries were extremely varied and changing periods throughout all of Europe. Generally speaking during this time Europe was divided not only into constantly shifting local political units, but also into a larger geographic regions – determined by physical barriers such as rivers, seas and mountains – that more or less maintained homogeneous cultural identities. The magnificent peaks and precipices of Alps, for example, divided Europe north and south, presenting at times as much of a psychological barrier between climates and cultures as they did a physical one. But thanks to human endeavor what divides often also unites and the political, social, economic and cultural contact back and forth across the Alps in this period was prodigious unflagging. It therefore comes as something as a surprise to find that historical studies have usually clung to strict regional divisions separating the North from the South” (página 19). / “Os séculos XV e XVI foram períodos extremamente variados e mutantes em toda Europa. A grosso modo, durante esta época a Europa estava dividida não apenas em unidades políticas constantemente variantes, mas também em largas regiões geográficas – determinadas por barreiras físicas como rios, mares e montanhas – que mais ou menos mantiveram identidades culturais homogêneas. Os mais altos picos e precipícios dos Alpes, por exemplo, dividiram a Europa de norte a sul, presentes na época muito mais como barreira psicológica entre climas e culturas do que barreira física. Mas graças ao esforço humano o que divide frequentemente também une e o contato político, social, econômico e cultural antes e depois de cruzar os Alpes neste período era prodigiosamente incessante. Isto, portanto, vem como algo surpreendente de achar que os estudos históricos têm normalmente se agregado em função de definir as divisões regionais separando o Norte do Sul”.

atrelada à representação da discreta fresta da janela que anuncia a paisagem, sugerindo a idéia do *hortus conclusus*<sup>14</sup> e outras duas que apesar de divergentes se complementam: a cena da amamentação e a presença da coluna localizada atrás de Maria. A primeira estabelece relação com a *Virgo lactans*<sup>15</sup>, uma das mais antigas representações da Virgem de que se tem notícia, sendo o exemplo mais famoso o afresco da Catacumba de Priscila, em Roma, datado do século II. Veremos que este ícone foi muito explorado ao longo da história da arte, tendo se desenvolvido tanto na arte copta quanto na bizantina, mas deixou uma lacuna produtiva justamente no século anterior a Giampietrino, marcando intensamente seu retorno no *Cinquecento*. Já a coluna torça e adornada com folhas de parreira e uvas estabelece outros níveis de significação, uma vez que dialoga com a tradição das representações do Templo de Jerusalém e com as alusões a Dionísio.

A escolha destes três pontos iconográficos justifica-se pela importância que os mesmos exercem na narrativa da composição alusiva a momentos fundamentais da vida Cristo: o seu nascimento simbolizado pela cena da amamentação; a sua sacralização sugerida pela construção do ambiente interno e pela presença da janela; e a presença da coluna que juntamente a São João Batista introduzem a idéia do seu fim sacrificial.

Partindo destes quatro pilares – identidade de Giampietrino, a oficina de Leonardo, sua emancipação formal e as abordagens iconográficas – este estudo pretende dar conta de uma análise abrangente da pintura em questão, procurando ampliar o conhecimento a respeito deste artista.

---

<sup>14</sup> Esta expressão, como veremos, provém do Cântico dos Cânticos e traduzida ao português significa o equivalente a “jardim fechado”, o que faria uma relação com a virgindade de Maria.

<sup>15</sup> A *Virgo lactans* se refere à Virgem do leite, às cenas nas quais Maria amamenta o Menino, geralmente em seu colo. Tal representação remonta diversas tradições artísticas, como será apontado no capítulo 2, de variados períodos históricos.



Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração  
Museu de Arte de São Paulo  
Giampietrino

## DISCUSSÕES EM TORNO DA IDENTIDADE DE GIAMPIETRINO

Para uma análise mais efetiva da pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*, procurando compreendê-la dentro do léxico produtivo de Giampietrino e de seu meio atuante, pensa-se ser importante a elaboração de uma ordem cronológica de sua vida ativa como pintor. No entanto, ao mesmo tempo em que este objetivo é traçado, deparamos com uma clara dificuldade que repousa em uma questão preliminar: quem foi Giampietrino? Os documentos atualmente a ele relacionados apontam derivações de seu nome, nos levando a cogitar, sem maiores precisões que as aproximações formais que se trata de uma mesma pessoa. Seja referido como “Gioanpietro”, no *Códice Atlântico*, por Leonardo da Vinci; “Pietro Rizzo Milanese”, no *Tratado da Pintura*, de Lomazzo; “Gio Pedrino”, em *Memories*, de Ambrogio Mazenta; ou mesmo como “Rizzo”, nas citações documentais como as dos trabalhos feitos para o Duomo de Milão, por exemplo, podemos estar falando de Giampietrino em todos estes casos. Tratemos, portanto, destas evidências a ele relacionadas como um ponto de partida para a análise da pintura em questão.

Shell e Sironi <sup>16</sup> organizaram um compêndio dos documentos possivelmente relacionados ao nosso artista de interesse. <sup>17</sup> Diz-se “possivelmente”, devido ao fato da ausência de um documento principal ou outro tipo de evidência que agregue as informações já encontradas, podendo assim confirmar que os nomes apontados acima se refiram ou não a uma mesma pessoa. O artigo dedica-se basicamente à análise das possíveis relações entre Giampietrino e as alusões a Giovanni Pietro Rizzoli. No entanto, já nas primeiras notas os autores mencionam a existência de dados referentes a um Giovanni Pietro Rizzo, documentado entre 1481 e 1500 <sup>18</sup>, que teria ligações com a Scuola de San Luca e o Duomo

---

<sup>16</sup> SHELL, Janice e SIRONI, Grazioso. *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* In: *Raccolta Vinciana*. Fascicolo XXV. Milano: Castello Sforzesco, 1993.

<sup>17</sup> Para os documentos mais relevantes ver: MOTTA, E. *L'Università dei pittori milanese nel 1481*. In: *Archivio Storico Lombardo*, 1895; pg 413. / SHELL, Janice. *The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan*. In: *Arte Lombarda*, 104, 1993/1; pg 89 a 91. / *Archivio di Stato di Milano, Fondo Notoriale*, not. Benino Cairati, f. 2186, 15 February, 1489. / *Annali del Duomo di Milano*, III, Milan, 1880, pg. 75.

<sup>18</sup> “There was a ‘real’ painter named Giovanni Pietro Rizzo, who can be documented between 1481 and 1500 or thereabouts. Rizzo’s name appears in a *procura* executed for the Scuola di San Luca in 1481; in 1489 he took an apprentice; in 1493 did work for the *fabbrica* of the Milan Duomo”. In: SHELL, Janice e SIRONI,

de Milão. Devido à precoce datação de suas atividades, neste caso Shell e Sironi excluem decisivamente a possibilidade de identificação com Giampietrino, cujos trabalhos, segundo os mesmos, são seguramente datados do *Cinquecento*. No entanto, por outro lado consideram que o "Gio. Pedrino" citado por Ambrogio Mazenta<sup>19</sup> como um dos discípulos de Leonardo da Vinci possa ser uma derivação de Giovanni Pietro, uma designação consideravelmente próxima a de Giovanni Pietro Rizzoli.

Os documentos analisados referentes a Rizzoli apresentam datações mais tardias, compreendidas entre 1508 e 1547, o que para Shell e Sironi poderia acusar uma relação maior com Giampietrino. A primeira notícia documentada, datada de 1508, menciona o seu aprendiz Ugo da Faiate, para quem pagava 15 scudi, além de fornecer hospedagem e alimentação, durante um ano de trabalho (um preço acima da média, o que poderia nos levar a cogitar que seu discípulo já havia tido experiências como pintor anteriormente). Há registros também de outro discípulo, Giovanni Francesco Boccaldoli, que em 1517 teria efetuado uma queixa ao seu mestre a respeito do atraso de seu pagamento além de ter que lhe fornecer seis tonéis de vinho regularmente. Os documentos de modo geral nos dão a impressão que Giampietrino possa ter tido uma vida economicamente confortável, pois além da presença de dois discípulos, em 1509 teria comprado dos monges de San Pietro em Gessate a paróquia de San Protásio pelo custo de 2350 liras, apesar de ter morado com seu pai Galeazzo na paróquia de São Tommaso, em Porta Cumana até pelo menos 1511.

Deste mesmo ano existe um protesto assinado por ele contra a Scuola di San Luca. Há, portanto, aqui uma primeira coincidência entre os nomes de Giovanni Pietro Rizzo e Rizzoli: ambos mostram relações com a Scuola. E junto a esta evidência soma-se o contrato da oficina do Duomo de Milão em 1533, que encomendaria a Rizzoli uma série de cartões para a execução de tapeçarias destinadas à representação da vida da Virgem. O que seria uma segunda coincidência, se lembrarmos da participação de Giovanni Pietro Rizzo nesta oficina em 1493.

---

Grazioso. *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* In: Raccolta Vinciana. Fascicolo XXV. Milano: Castelo Sforzesco, 1993; pg 132. / "Existiu um pintor 'de verdade' nomeado Giovanni Pietro Rizzo, que pode ser documentado entre 1481 e 1500 aproximadamente. O nome Rizzo aparece na *procura* da *fabbrica* do Duomo de Milão". (Tradução livre da autora)

<sup>19</sup> Le Memories su Leonardi da Vinci di Don Ambrogio Mazenta ripubblicate Ed illustrate da D. Luigi Gramatica, Milan, 1919; pg 18.

Shell e Sironi também apontam um vínculo entre Rizzoli e a Ordem dos Hieronimitas da igreja de San Cosmo e Damiano corroborado através de dois testemunhos dados pelo mesmo a respeito da comprovação de pagamentos efetuados pelo monastério, segundo os autores datados de 1515 e 1517. Sabe-se que para esta Ordem trabalhou em duas encomendas: o retábulo da *Virgem com Menino com São Jerônimo e São João Batista*, para a igreja de San Marino em Pavia (figura 2); e um tríptico *Virgem com Menino, São Jerônimo, São João Batista, São Pedro e São Paulo*, em Ospedaletto Lodigiano (figura 3).



Figura 2  
Madona com Menino, São Jerônimo e  
São João Batista  
Igreja de San Marino (Pavia)  
Giampietrino



Figura 3  
Madona com Menino São Jerônimo e São  
João Batista  
Ospedaletto Lodigiano  
Giampietrino

Possivelmente Giampietrino era contratado pela ordem, o que leva Shell e Sironi a cogitarem uma ligação com Angelico Marliani, um dos monges do Castellazo, em cujo refeitório se encontrava a *Última Ceia*, destruída em 1943 e atribuída hoje a Giampietrino (relacionando-o desta vez a Rizzoli). No entanto, como Motta nos descreve abaixo, a relação entre a Ordem Hieronimita e Giampietrino pode ampliar nossas considerações a respeito da identificação de Rizzoli com Rizzo, o primeiro nome descartado pelos autores como possibilidade de aproximação ao nosso artista de interesse:

“L’università o scuola de Milano, come quelle di Cremona e d’altre città d’Italia, era sotto la protezione di San Luca evangelista e radunavansi e di lei affigliati nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano, dappoi trasformata in teatro, e nota ancora più per la bellissima porta verso via Filodramatici”.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> MOTTA, Emilio. *L’università dei pittori Milanese nel 1481 con alter documenti d’arte del Quattrocento*. In: *Archivo Storico*, 1895, pg 409. / “A Universidade ou Escola de Milão, como aquela de Cremona e de outras cidades da Itália, estava sobre a proteção de São Lucas Evangelhista e se localizava junto à igreja de São Cosme e Damião, depois transformada em teatro, e distinta ainda mais pela belíssima porta da rua Filodramatici”. (Tradução livre da autora)

Sabendo desta proximidade entre a escola e a Ordem, ponderamos cada vez mais ser possível pensar que Rizzo do final do século XV não estaria muito distante de Rizzoli do início do século seguinte, uma vez que segundo os documentos analisados pelos dois autores em questão a igreja da Ordem Hieronimita era a de San Cosmo e Damiano, onde, como percebemos na citação acima, localizava-se a Scuola de San Luca. Cada vez mais as relações entre estes nomes se estreitam, dificultando que neguemos alguma identificação entre eles.

Apesar de se tratarem de referências de pelo menos vinte e seis anos de diferença (entre a primeira data relativa a Rizzo, 1482, e a primeira a Rizzoli, 1508), estamos cada vez mais inclinados a aproximá-los. Apesar de não mencionar Rizzo, Cristina Geddo nos apresenta um documento que pode nos ajudar a argumentar a este favor: o registro de renda anual dos residentes de Milão, compilado pelo decreto do Senado entre 1524 e 1529, onde se escreve “Porta Cumana Santo Protasio a Monacho / Magistro Jo. Pietro Rizzoli depentore – ducati 250”<sup>21</sup>, não mencionando outro pintor de nome parecido.

Shell e Sironi destacam que as últimas documentações analisadas indicam uma positiva carreira profissional, pois em 1537 Rizzoli teria feito parte de um grupo de consultores do Duomo, entre outros dois artistas, Niccolò Appiani e Cristoforo Bossi. Neste mesmo ano teria avaliado entre 25 e 30 scudi o pagamento de uma encomenda da confraternidade da igreja de Santa Maria, em Savona, ao escultor Andrea Corbetta e em 1543, se associado ao comerciante Alessandro Bizozeri com a intenção de comprarem bens a serem vendidos fora da Itália, principalmente Espanha<sup>22</sup>. E por fim, em 1547, doaria a generosa quantia de 2500 libras à sua filha Angélica em razão de seu casamento com Giovanni Francesco Sormani.

A maioria dos documentos existentes, como visto aqui, refere-se mais a Giovanni Pietro Rizzoli do que a Giovanni Pietro Rizzo. No entanto, ainda que escassas as evidências de um ponto comum entre eles, foi possível destacar algumas considerações, que pelo

---

<sup>21</sup> Archivo Storico Cívico di Milano. Famiglie, cart 1629: estimo. Rubrica de' S.S.Reddituarii Abitanti nelle Parrocchie di Milano e loro entrate in ragione di Ducati annui, 1524-1529, f.224 v. Publicado e comentado em: GEDDO, Cristina. *La Madonna di Castel Vitone del Giampietrino*. In: PEDRETTI, Carlo. (org.) Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana. Vol. VII. Florença: Giunti, 1994, pg 57 a 67. / “Porta Cumana São Protásio em Mônaco / Mestre Jo. Pietro Rizzoli pintor – 250 ducados”. (Tradução livre da autora)

<sup>22</sup> Segundo estes autores, no documento lê-se que Rizzoli teria investido 300 libras e Bizozeri 1500. Além deste acordo, menciona-se também que o comerciante deveria treinar o filho de Rizzoli, Gerolamo, por cinco anos.

menos não descartam a possibilidade de estarmos nos referindo à mesma pessoa. Para ajudar-nos a acreditar que nestes casos analisados referíamos-nos a Giampietrino soma-se a estes documentos outras evidências como o *Codice Atlantico*, de Leonardo da Vinci, onde se encontra uma inscrição do mesmo, datada entre 1497 e 1500, na qual podemos observar uma lista de cinco nomes, possivelmente relacionados à sua primeira oficina de Milão, onde entre eles encontramos o de “Gianpietro”<sup>23</sup>. Em 1584, Lomazzo em seu livro VII do *Tratado da Pintura*<sup>24</sup> refere-se a “Giovanni Pietro Rizzoli”, como um dos discípulos mais famosos de Leonardo e no apêndice deste mesmo livro - “tavola dei nomi de gl’artefici” – especifica que este é um “Pietro Riccio”, pintor milanês. Nesta referência percebemos que pareciam comuns tais variações do nome do artista, o que nos leva a cogitar que Pietro Riccio e Giovanni Pietro Rizzoli se tratavam de Gianpietro mencionado por Leonardo, uma designação muito mais próxima à de Giampietrino.

Levando em conta tais considerações, poderíamos assumir que a sua vida ativa teria sido iniciada pelo menos em 1481, através de alguma ligação com a Scuola di San Luca e que tenha permanecido vivo pelo menos até 1547, em razão do mais recente documento conhecido, o que compreenderia só neste período 66 anos de vida, sem contar com aproximadamente dez anos antes deste primeiro documento (uma faixa etária possível para um início de carreira). Se a data dos documentos realmente corresponderem à época dos eventos que tratam, este cálculo é razoável e podemos considerar que Giovanni Pietro Rizzo, Rizzoli ou Giampietrino tenha tido uma vida ativa bastante intensa e produtiva, de abundâncias econômicas e fama dentro do seu meio artístico.

É importante, no entanto, esclarecermos desde já que assumir esta relação como verdadeira é ainda uma posição perigosa no âmbito dos estudos relativos a este pintor. Apesar de considerarmos a opinião de Shell radical quando elimina qualquer possibilidade de identificação de Rizzo com Giampietrino (nos aproximando assim mais a Pietro Marani<sup>25</sup>), também não podemos adotar o radicalismo oposto como ponto de partida desta

---

<sup>23</sup> DA VINCI, Leonardo. *Codice Atlantico*. Volume III; 264 rb, pg 713. Firenze: Giunti, 1973-80 (facsimile)

<sup>24</sup> LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Tratatto dell’arte della pittura, scultura et architettura*. Milão: P.G. Ponzio, 1585.

<sup>25</sup> Marani expõe sua opinião a respeito na segunda nota de seu artigo *Per il Giampietrino: nuove analisi nella Pinacoteca di Brera e un grande inedito*. In: *Raccolta Vinciana*, Fascículo XXIII. Milano, Castelo Sforzesco, 1989, pg 33 a 55: “La Shell è scettica sulla possibilità di far coincidere il ‘Gianpietrino’ citato da Leonardo com il Giovanni Pietro Rizzi di cui parla il Lomazzo e di collegare a questo le opere pittoriche che vanno sotto al nome del Giampietrino. Giovanni Pietro Rizzi è infatti l’artista che stipula un contratto nel 1481 con

pesquisa. Contudo, foi possível ampliar o campo de investigação a respeito deste artista a partir de dados até agora não contestados. Começamos, portanto, pela pintura da igreja de Pavia. Esta obra já foi atribuída a Bernardino Lanino (c. 1512- 1581)<sup>26</sup>, a Cesare da Sesto<sup>27</sup> e Salai<sup>28</sup> (c. 1480 – 1524), antes de Giampietrino, apenas em 1879<sup>29</sup>, quando os estudos ao seu respeito começaram a ser ampliados. A pintura de Pavia registra em sua epígrafe a inscrição a respeito de sua encomenda por Lodovica Colletti, em razão da morte de seu marido, o cavaleiro heronimitano Giovanni Simone Fornari, falecido em 1506, data precoce para a pintura (datada na epígrafe de 1521). O envolvimento de Giampietrino com esta família nos leva a cogitar uma outra possível relação do artista: Simone Fornari (avô paterno do falecido Giovanni) era conselheiro de Galeazzo Maria Sforza, tendo inclusive Fornari lhe financiado uma considerável quantia em 1475. Em troca deste serviço, recebia proteção do governo Sforza, que foi estendida à sua família, e depois corroborada por Luiz XII, em 1500 durante o governo francês. Giovanni foi proclamado cavaleiro da Ordem Hierosolimitana<sup>30</sup> em 1494, na igreja de San Sepolcro em Jerusalém, na ocasião de uma

---

la Scuola di San Luca e che lavora per la Fabbrica del Duomo di Milano nel 1493, date che sembrano troppo precoci rispetto alla cronologia tradizionalmente assunta per i dipinti del cosiddetto Giampietrino. Tuttavia, l'appunto di Leonardo citato nella nota precedente, riferisce di un 'Gianpietro' vivente verso il 1497-1500 e che potrebbe proprio alludere, piu che al fantomatico Giampietrino, a Giovanni Pietro Rizzi". (pg 34). / "A Shell é cética quanto à possibilidade de coincidir o 'Gianpietro' citado por Leonardo, com Giovanni Pietro Rizzi mencionado por Lomazzo e de relacionar a este as obras pictóricas que estão ligadas ao nome de Giampietrino. Giovanni Pietro Rizzi é na realidade o artista que estipula um contrato em 1481 com a Scuola di San Luca e que trabalhava para a *Fabbrica* do Duomo de Milão em 1493, data que parece muito precoce em relação à cronologia tradicionalmente relativa às pinturas do chamado Giampietrino. Todavia, o apontamento de Leonardo citado na nota precedente, refere-se a um Gianpietro vivo entre 1497 e 1500 e que poderia propriamente aludir, mais que ao imaginário Giampietrino, a Giovanni Pietro Rizzi". (Tradução livre da autora)

<sup>26</sup> Atribuição primeiramente sugerida por Franceco Bartoli, em 1777 e depois registrada em MALASPINA, Luigi. Guida di Pavia. Pavia, 1819

<sup>27</sup> MORBIO, Carlo. Storie dei municipi italiani illustrate com documenti inediti, notizie biobibliografiche e di Belle Arte, I, Milano, 1836, pg 128.

<sup>28</sup> SACCHI, Defendente. *Appendice. Bibliografia*. In: Gazzetta Privilegiata di Milano, 213, 31, julho 1836; pg 837

<sup>29</sup> LÜBKE, W. Geschichte der Italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, II, Stuttgart, 1879, pg 448.

<sup>30</sup> Vale observar que esta Ordem Hierosolimitana não é aquela anteriormente mencionada – Ordem Hieronimita - da qual Rizzoli fez parte e que era sediada na Igreja de San Cosma e Damiano, como esclarecido por Luiz Motta. A primeira diz respeito aos fiéis naturais de Jerusalém, tendo São João Batista como seu principal protetor. Já a segunda representa os eremitas de São Jerônimo. Provavelmente Giampietrino também traçou vínculo com a Hierosolimitana, pelo o que determinadas pinturas indicam, como esta de Pavia.

viagem à Terra Santa, e posteriormente, em 1499, torna-se embaixador do rei francês <sup>31</sup>. Cabe-nos questionar a razão do atraso registrado entre a morte do cavaleiro e a encomenda da pintura. Podemos considerar duas possibilidades: a ausência de Giampietrino para a sua execução, visto que no ano de 1506 muitos leonardescos milaneses ainda circulavam por outras rotas (o que também lhe conferiria considerável destaque entre os artistas da Ordem Hierosolimita) ou então a probabilidade da pintura ter sido destinada a outro artista, que por razões desconhecidas não a tenha executado, sendo assim transferida a Giampietrino.

Shell <sup>32</sup> analisou as corporações acadêmicas milanesas durante o Renascimento, especificamente aquela à qual o nome de Rizzo aparece atrelado nas documentações anteriormente mencionadas e também analisadas pela mesma autora. Devido às escassas evidências que nos ajudem a entender o funcionamento da Scuola di San Luca, Shell amplia sua pesquisa através de estudos comparativos com outras organizações acadêmicas da época. Sabe-se que havia quatro tipos de corporações: Collegio, Scuole, Università e Paratico, que se diferenciavam por vezes a partir de suas representações diretivas, podendo estar mais coligadas ao governo ou à Igreja. Da Scuola di San Luca tem-se notícia de um processo datado de 1481 <sup>33</sup> que sugere o encontro dos membros de sua corporação (contexto no qual se insere a primeira referência conhecida ao nome Giovanni Pietro Rizzo) para submeterem o status da Scuola ao duque, podendo desta forma, elevá-la ao status de Università. A respeito das regras acadêmicas pouco se sabe, mas segundo a autora, as oficinas da Scuola de San Giuseppe determinavam que os entalhadores de madeira devessem cumprir o mínimo de cinco anos de experiência prévia com algum mestre à sua matrícula na Scuola e os artistas só poderiam ser contratados para um trabalho por encomenda caso estivessem matriculados. Partindo deste princípio, para que consideremos que Giampietrino tenha realmente trabalhado para a Ordem Hierosolimita ou mesmo em outras encomendas, devemos considerar que este tenha se formado em alguma Scuola milanesa, e relembando os documentos aqui expostos, estreitam-se as relações entre nosso artista de interesse e o polêmico Rizzo, atrelado à Scuola di San Luca.

---

<sup>31</sup> GEDDO, Cristina. *La Pala de Pavia del Giampietrino: Documenti sulla Committenza*. In: Bollettino della Società Pavese di Storia Patria. Como – Litografia. New Press, 1995. Ano XCV. Nuova Serie, Volume XLVII.

<sup>32</sup> SHELL, Janice. *The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan*. In: Arte Lombarda. Unione Stampa, Periódica Italiana: 1993/1; n° 104.

<sup>33</sup> Ver documento 3, publicado em: SHELL, Janice. *The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan*. In: Arte Lombarda. Unione Stampa, Periódica Italiana: 1993/1; n° 104; pg 89.

Além destas evidências podemos adicionar um questionamento: no artigo *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli*, Shell e Sironi ao se referirem ao primeiro documento a ele relacionado, datado de 1508, declaram:

“At this time Rizzoli was unemancipated, and living with his father Galeazzo in the parish of San Tommaso in cruce sicariorum in Porta Cumana”.<sup>34</sup>

Se recordarmos, esta informação a respeito do endereço do artista foi primeiramente publicada por Motta na lista de reivindicação de 1481 dos quarenta e oito nomes de artistas ligados à Scuola, referindo-se da seguinte forma:

“Mag Ioh. Petrus de Rixijs fil. Domini Autonij, P. Cum., paer S. Thomae in terra Mara. Lavorò al duomo di Milano nel 1492”.<sup>35</sup>

Percebemos que, apesar de seu radicalismo em identificar ambos os nomes até mesmo Shell sugere uma aproximação dos dois. Vejamos, desta maneira, como tais informações a seu respeito, por mais escassas que sejam, nos ajudam a estudar a nossa obra de interesse conservada no MASP.

---

<sup>34</sup> SHELL, Janice e SIRONI, Grazioso. *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* In: *Raccolta Vinciana*. Fascicolo XXV. Milano: Castello Sforzesco, 1993; pg 122. / “Nesta época Rizzoli ainda não era independente, e morava com seu pai Galeazzo na paróquia de San Tommaso in cruce sicariorum em Porta Cumana”. (Tradução livre da autora). Na tradução de Shell e Sironi do documento mencionado (*Archivi di Stato di Milano, fondo Notarile, not. Battista Bossi, f. 3151*), encontramos o termo “emancipado”. Podemos aqui considerar o emprego desta expressão em relação à ligação do artista com seu pai, por ainda não possuir um endereço próprio e não necessariamente em relação à idade do mesmo, tampouco por razões profissionais. No documento que segue (traduzido na nota 35) sugere que Petrus de Rixijs trabalhou para o duomo de Milão em 1492, data anterior ao documento que se refere à sua emancipação (1508). No documento datado de 1509 (ver página 9) já encontramos a menção da compra da paróquia em Monacos, onde também afirma que ainda assim o pintor continuou a morar com seu pai até 1511. E por fim, entre os anos de 1524 e 1529 é apresentado como Magistro Jo. Pietro Rizzoli (traduzido na nota 21), o que lhe confere maior autonomia.

<sup>35</sup> *Annali*, appen. II, 218. Publicado e comentado em: MOTTA, Emilio. *L'università dei pittori milanesi nel 1481 con altri documenti d'arte del Quattrocento*. In: *Archivio Storico Civico di Milano*, / “Mag. Ioh. Petrus de Rixijs, filho de Domini Autonij, Porta Cumana, paer S. Thomae em terra Mara. Trabalhou no duomo de Milão em 1492”. (Tradução livre da autora).

## I. GIAMPIETRINO: CONHECENDO SEU CENÁRIO PRODUTIVO

Introduzidas as polêmicas questões a respeito da identidade de Giampietrino veremos neste capítulo o seu cenário produtivo. Pautaremos nossa análise primeiramente a partir da comparação entre o léxico de obras executadas por Leonardo da Vinci em Milão, e as pinturas do início da carreira de Giampietrino; e posteriormente tentaremos expandir os parâmetros deste pintor, avaliando tanto outras fontes artísticas italianas como também as do norte europeu, devido às constantes expansões das fronteiras artísticas lombardas.

### *1.1 A ESCOLA DE LEONARDO DA VINCI EM MILÃO E AS APROXIMAÇÕES FORMAIS ENTRE MESTRE E DISCÍPULO*

A mudança de Leonardo para a capital lombarda em 1482 foi estimulada pelo convite de Ludovico Sforza para quem trabalharia como engenheiro e arquiteto nas organizações militares do duque. Sua primeira oficina era formada por pelo menos três discípulos: Marco d'Oggiono, Boltraffio e Gian Giacomo Caprotti, o conhecido Salai, como consta no relato de Leonardo a respeito da sua conturbada chegada no ateliê <sup>36</sup>. Apesar de sabermos que estes três artistas trabalharam para ele ao longo de 1490, desconhecemos com que extensão e dedicação isso aconteceu. É provável que Boltraffio e

---

<sup>36</sup> “*Jacomo venne a stare com meco il di della Maddalena nel millequattrocentonovanta, d'età d'anni 10... ladro, bugiardo, ostinado, ghiotto. Il dì seguente andai a cena con Jacomo, Andrea e detto Jacomo... a dì 7 di settembre rubò uno graffio, di valuta di 22 soldi, a Marco che stava con mecco, il quale era d'argento e tolseglilo dal suo studiolo, e poi che detto Marco n'eebe assai cercato, lo trovò nascosto in nella casa di detto Jacomo... Item ancora a dì 2 d'aprile, lasciando Gian Antonio uno graffio d'argento sopra uno suo disegno, esso Giacomo gli o rubò, il qual era di valuta di soldi 24, lira 1, s. 4*” / “Jacomo [Salai?] se juntou a mim no dia de Santa Madalena em 1490, com dez anos... ladrão, mentiroso, obstinado, glutão. No dia seguinte, eu fui jantar com Jacomo, Andrea [Solário?], e ele disse que Jacomo... no dia 7 de setembro roubou uma ponta de prata no valor de 22 dinheiros de Marco [d'Oggiono?], que estava morando comigo, e o pegou de seu estúdio, e quando disse que Marco procurou por ela durante muito tempo, a encontrou escondida na caixa de Jacomo... Novamente no dia 2 de abril Giovan Antonio [Boltraffio?] deixou sobre um de seus desenhos uma ponta de prata e Jacomo a roubou, e custava 24 dinheiros”. (Tradução livre da autora) Citação do Códice Atlântico encontrada em: MARANI, Pietro C. *Leonardo e i Leonardeschi a Brera*. Firenze: Cantini Edizioni d'Arte Spa; 1987.

Marco d'Oggiono já exercessem outras atividades e, portanto, possivelmente consagrados no meio milanês, participavam paralelamente das oficinas. Logo depois dessa primeira formação também temos notícia da presença de Francesco Melzi (c. 1491 – 1570) e Giampietrino. Apesar de Shell não identificar Giampietrino com Giovanni Pietro Rizzo devido à datação antecipada do segundo, a mesma autora em outro artigo a ser visto <sup>37</sup>, sugere que excetuando Salai é muito provável que os demais discípulos tenham ingressado na oficina de Leonardo com certa experiência de aprendizado, como Marco d'Oggiono e Boltraffio.

Em 1483 foi feita a encomenda do altar da Igreja de São Francisco, em Milão, a Leonardo e aos irmãos de Predis, pela Confraria Imaculada Conceição, tendo o mestre se ocupado do seu nicho central, a *Virgem das Rochas* (Museu do Louvre). Entre os primeiros anos da década de noventa, Leonardo se dedicou à segunda versão desta mesma composição (National Gallery, Londres), ao monumento eqüestre a Francesco Sforza e à *Última Ceia* (Santa Maria delle Grazie, Milão). Percebe-se que as primeiras décadas na capital lombarda foram de extrema importância no que diz respeito às suas produções. Como visto, é provável que desta época coincidam os primeiros anos de atividade de seu ateliê. No entanto, dos artistas que se tem notícia que dele fizeram parte, principalmente Boltraffio, Marco d'Oggiono, Salai e Giampietrino, são raros os trabalhos datados desta fase inicial. Pode-se dizer que isto se deve possivelmente ao método de aprendizado adotado por Leonardo, que repetia por vezes as atividades desempenhadas na oficina de Andrea Verrocchio (1435 – 1488), registradas no *Tratado da Pintura*. Propunha exercícios baseados na prática da cópia, tendo suas produções como modelo e utilizando a técnica da ponta de prata sobre papel tratado com pó de osso colorido, chamado *inossata*, como treinamento que antecedia o pincel sobre tela. A seguir pode-se conferir algumas de suas reflexões do *Tratado da Pintura* que abordam estas questões:

---

<sup>37</sup> SHELL, Janice. *Marco d'Oggiono*. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530*. Milano: Skira Editore: 1998.

#### Segunda Parte n°45: Quello che deve prima imparare il giovane

“Il giovane deve prima imparare prospettiva; poi le misure d'ogni cosa; poi di mano di buon maestro, per assuefarsi a buone membra; poi dal naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate; poi vedere un tempo le opere di mano di diversi maestri; poi far abito a mettere in pratica ed operare l'arte”.<sup>38</sup>

#### Segunda Parte n°46: Quale studio deve essere ne' giovani

“Lo studio de' giovani, i quali desiderano di professionarsi nelle scienze imitatrici di tutte le figure delle opere di natura, dev'essere circa il disegno accompagnato dalle ombre e lumi convenienti al sito dove tali figure sono collocate”.<sup>39</sup>

#### Segunda Parte n°47: Quale regola si deve dare a' putti pittori.

“Noi conosciamo chiaramente che la vista è delle più veloci operazioni che sieno, ed in un punto vede infinite forme; nientedimeno non comprende se non una cosa per volta. Poniamo caso, tu, lettore, guardi in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai questa esser piena di varie lettere, ma non conoscerai in questo tempo che lettere sieno, né che vogliano dire; onde ti bisogna fare a parola a parola, verso per verso, a voler avere notizia d'esse lettere. Ancora, se vorrai montare all'altezza d'un edificio, converratti salire a grado a grado, altrimenti sarà impossibile pervenire alla sua altezza. E così dico a te che la natura volge a quest'arte: se vuoi aver vera notizia delle forme delle cose, comincerai dalle particole di quelle, e non andare alla seconda, se prima non hai bene nella memoria e nella pratica la prima. E se farai altrimenti, getterai via il tempo, o veramente allungherai assai lo studio. E ricordoti che impari prima la diligenza che la prestezza”.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> DA VINCI, Leonardo. Trattato della pittura. Introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca. 1a ed. Milano : TEA, 1995. / “Aquila que os jovens devem antes estudar: Os jovens devem antes estudar a perspectiva; depois o tamanho de cada coisa; depois as habilidades de um bom mestre, para se habituar ao bom manuseio; depois do natural, para confirmar a lógica das coisas estudadas, depois ver por um tempo as obras executadas por diversos mestres e depois se acostumar a por em prática e executar a arte” (Tradução livre da autora)

<sup>39</sup> DA VINCI, Leonardo. Trattato della pittura. Introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca. 1a ed. Milano : TEA, 1995 / “Em qual oficina os jovens devem estar: O estúdio dos jovens, os quais desejam se profissionalizar nas ciências da imitação de todas as figuras das obras da natureza deve ter como propósito o desenho acompanhado das sombras e luzes de acordo com o lugar onde tais figuras estão localizadas”. (Tradução livre da autora)

<sup>40</sup> DA VINCI, Leonardo. Trattato della pittura. Introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca. 1a ed. Milano : TEA, 1995. / “Quais regras devem ser dadas aos pintores iniciantes: Sabemos claramente que a vista é a operação mais veloz que possuímos, e em um ponto vemos infinitas formas; nada se entende se não uma coisa de cada vez. Tomemos um caso, você leitor, olhe de relance toda a escrita dessa carta, e rapidamente notará que está cheia de letras variadas, mas não conhecerá logo que letras são, nem o que querem dizer, o que será necessário ler palavra por palavra, verso por verso, se quiser saber a mensagem desta carta.

Analisando tais passagens, percebemos que o conceito metodológico de Leonardo parte de algumas premissas básicas, entre elas a divisão do ensino em diferentes elementos pictóricos, iniciado na perspectiva e na proporção das partes. Recomenda que o entendimento da forma inteira se dê a partir de suas partículas, de seus detalhes. A percepção minuciosa da natureza estaria, portanto, diretamente relacionada ao exercício de sua memorização, a forma só existiria na sua mais perfeita simetria e proporção depois que a sua imagem mental corresponder à natural. E o melhor método de alcance deste conhecimento seria para Leonardo o desenho que aperfeiçoa a ciência da imitação. Apesar de parecer um método rigoroso por propor o alcance de uma suposta precisão formal baseada na cópia e na sua prática exaustiva, seu conceito de perfeição estava muito distante daquele que predominava tanto na cultura lombarda quanto na florentina e nos contatos estabelecidos entre esta e as produções nórdicas, principalmente através de Hugo van der Goes (c. 1440 – 1482) <sup>41</sup>.

A precisão linear não era mais somente aquela que pudesse executar um círculo de perfeitas proporções a olho nu como bem percebido tanto nos detalhes da cultura pictórica nórdica, cada vez mais imbuída no cenário artístico italiano, quanto na discussão em torno do *disegno* como a prática artística mais próxima à atividade intelectual em contraposição à cor. Leonardo pensava o desenho como estímulo da percepção das proporções e principalmente do movimento das formas, como um estudo da ciência do olho. Uma idéia de precisão mais próxima do objetivo de um desenvolvimento do olhar e não de uma rigidez formal, a linha seria a iminência da composição e seu contorno, movimento gerador de vida e não delimitador espacial. A proposta do exercício era justamente tornar o ato da criação mais livre de qualquer formalidade pré-determinada, estimular a criatividade através da familiaridade do seu tema, ou seja, a cópia como método de desenvolvimento da técnica e não como finalidade. Na segunda parte do tratado Leonardo insiste na importância da expressividade individual, o que corrobora esta idéia:

---

Novamente, da mesma forma, se quiseres subir até o topo de um edifício, te conviria ir degrau por degrau, de outra forma, será impossível alcançar o seu topo. E assim lhe digo que a natureza se dirige a esta arte: se quiser ter a verdadeira idéia das formas das coisas, começará pela partícula das mesmas e não passará para uma segunda fase se antes não guardar bem na memória e na prática a primeira. E se não o fizer, perderá seu tempo, ou realmente desperdiçará trabalho em seu estúdio. E o lembro de estudar primeiro com atenção do que com pressa”. (Tradução livre da autora)

<sup>41</sup> Um dos artistas mais destacados por Paul Hills no artigo *Leonardo and the Flemish Paintings*. In: *The Burlington Magazine*, Vol. 122, n° 930; setembro 1980, como um dos principais contatos entre Leonardo e a arte flamenga.

Segunda Parte n°78: Dell'imitare pittori.

“Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che aimaestri, che da quella hanno imparato. E questo dico non per quelli che desiderano mediante quella pervenire a ricchezze, ma per quelli che di tal arte desiderano fama e onore”.<sup>42</sup>

Os anos que antecederam a última década do século XV não significaram, portanto, uma fase pouco produtiva para os leonardescos, mas provavelmente de dedicação ao estudo do desenho como prática metodológica que precedia o pincel sobre a tela. No entanto, se consideramos as datas analisadas nos documentos supracitados, podemos recordar que se todas aquelas evidências se referiam a Giampietrino este já anunciava seus estudos desde 1481, o que nos leva a pensar que ao entrar no ateliê de Leonardo deveria ter cerca de vinte anos (considerando que para ter assinado uma procuração contra a Scuola di San Luca em 1481, já deveria ter iniciado minimamente sua fase mais independente). Maria Tereza Fiorio<sup>43</sup>, a partir de uma tumba dedicada a Boltraffio na igreja de San Paolo in Compito, em Milão na qual informa ter o artista morrido aos 49 anos e nascido em 1467, conclui que durante a oficina em 1490 teria cerca de 24 anos, uma idade que regula com a estipulada de Giampietrino assim como a de Marco d'Oggiono. Janice Shell<sup>44</sup> caracteriza a presença tanto de Boltraffio quanto de d'Oggiono neste ateliê como uma relação mais informal de ambos com Leonardo, que seria diferente daquela que o mestre teria com Salai, certamente mais inexperiente provavelmente não desfrutando assim da autonomia dos demais. No entanto, o objetivo de sua oficina parecia bem didático e a presença de artistas mais experientes pode ser justificada através de uma preocupação de Leonardo em estabelecer

---

<sup>42</sup> DA VINCI, Leonardo. Trattato della pittura. Introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca. 1a ed. Milano : TEA, 1995. / “Sobre imitar pintores: Digo aos pintores que nunca devem imitar a maneira do outro, porque este será dito neto e não filho da natureza; porque justamente sendo as coisas naturais tão abundantes, deve-se antes recorrer mais à natureza do que aos mestres, que já a estudaram. E digo isso não para aqueles que pretendem através dela alcançar a riqueza, mas para os que desta arte objetivam fama e honra”. (Tradução livre da autora)

<sup>43</sup> FIORIO, Maria Teresa. *Giovanni Antonio Boltraffio*. In: The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530. Milano: Skira Editore: 1998.

<sup>44</sup> SHELL, Janice. *Marco d'Oggiono*. In: The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530. Milano: Skira Editore: 1998.

uma adaptação mais acelerada no novo cenário produtivo do qual começava a fazer parte, longe dos seus clientes já conhecidos de Florença.

Tal experiência dos leonardescos é pressuposta principalmente através de registros de algumas encomendas e da presença de aprendizes que os acompanhavam em seus ateliês. No caso, destacam-se Marco d'Oggiono e Giampietrino, tendo o primeiro adotado Protásio Crivelli como seu aprendiz em 1487 e o segundo Ugo da Faiate e Giovanni Francesco Boccaldoli, em 1508 e 1517, respectivamente.

As obras relacionadas a Giampietrino não são assinadas e tão pouco nos deixaram registros de suas encomendas, consistindo portanto, em atribuições, no entanto, estas nos ajudam a entender a cronologia produtiva deste artista e principalmente a contextualização da pintura do MASP. Seu primeiro grupo de pinturas consiste do início do século XVI, a partir de uma data que já havia conhecido as invasões francesas em Milão, tendo inclusive esta corte já se estabelecido na cidade. Devido à aliança traçada entre Milão e o imperador alemão Maximiliano I também foram estreitadas as relações com a França. No entanto, com a morte do rei francês Carlos VIII, Luiz XII, descendente do primeiro duque de Milão, assumiu o poder e invadiu a capital lombarda em 1498. Com este colapso da dinastia Sforza a virada do século milanesa foi marcada por radicais mudanças. Leonardo em companhia de seu amigo Luca Pacioli <sup>45</sup> teria abandonado a cidade em direção a Mantova, seguindo para Veneza e posteriormente Florença em 1500. Além do mestre, a cidade foi abandonada por diversos outros artistas relacionados à corte. No entanto, as mudanças mais significativas não estavam tão atreladas às questões políticas, uma vez que a presença de Ludovico Sforza ainda permaneceu forte durante os primeiros anos de dominação, principalmente até abril de 1500, data da sua última captura por parte dos franceses, como forma de controle das rebeliões milanesas, mas sim ao cenário artístico que enveredava por uma fase de acúmulos de novas experiências. Leonardo retornou a Milão apenas em 1506, quando a crise política apontava uma maior estabilidade. Muitas são as produções pictóricas de Giampietrino que datam desta época de transição política e principalmente dos momentos que a sucederam.

---

<sup>45</sup> Monge franciscano, matemático e amigo de Leonardo da Vinci que ilustrou uma de suas mais famosas publicações *De Divina Proportione*, do início do século XVI.

Pietro Carlo Marani é um dos historiadores da arte que mais destacam as relações pictóricas entre Giampietrino e Leonardo. Em seu artigo <sup>46</sup>, nos apresenta os resultados de uma série de estudos executados com a ajuda de raios-X, infravermelho e reflexografia das obras atribuídas ao artista das quais aqui nos ocupamos. Tais análises permitiram Marani destacar as peculiaridades deste pintor, a sua *maniera* pictórica. Nos estudos da *Madalena de meia figura*, da Pinacoteca di Brera, percebeu o abundante uso de pigmento branco para a construção sumária de volumes, melhor definidos depois com a veladura, uma técnica que segundo o autor foi muito explorada entre todos os leonardescos. Com a reflexografia, foi possível notar o detalhado processo gráfico que antecede a aplicação cromática e nesta análise o autor chama atenção para a mão esquerda de Madalena que provavelmente usou um cartão para transportar seu rascunho à tela, uma vez que parece consistir em uma derivação direta da mesma mão do retrato de Cecília Gallerani, de Leonardo. Mas a semelhança com seu mestre florentino não se limita à familiaridade das formas, pois também se faz presente na vivacidade do *disegno* que elabora a composição pictórica a partir dos incansáveis rascunhos gráficos que fornecem movimento à pintura.

Marani notou os diversos traços que experimentam três posições diversas de Madalena. O seu tratamento revelado pela reflexografia aponta também muitas semelhanças particulares ao tratamento utilizado na pintura da *Última Ceia* (Royal Academy, Londres). Da outra *Madalena*, da Pinacoteca de Brera, percebeu sobre o vasinho apoiado a abreviação “C” (ou “G”) e “R”, talvez a primeira assinatura já vista do artista. Da pintura conservada no MASP pouco se sabe a este respeito, uma vez que nunca passou por processos semelhantes de análise. A aproximação formal da mesma à autoria de Giampietrino e à familiaridade com Leonardo fica no campo das análises a olho nu. Mas mesmo com esta limitação, as suas relações não são difíceis de serem percebidas.

Carlo Pedretti há pouco tempo anunciou sua desconfiança quanto à pintura atribuída a Giampietrino, *Madalena* (figura 4), pertencer a Leonardo, pois apesar de consistir em uma obra com as qualidades do nosso artista, tecnicamente ela iria muito além de sua capacidade. A feição de Madalena e a representação do nu são talvez os elementos que mais fazem conexão com Giampietrino. Entretanto, a úmida paisagem que ocupa todo o

---

<sup>46</sup> MARANI, Pietro Carlo. *Per il Giampietrino: Nuove analisi nella Pinacoteca di Brera e un grande inedito*. In: Raccolta Vinciana. Fascículo XXIII. Milano: Castelo Sforzesco, 1989.

cenário, o controle da pigmentação que se expande dos seus ásperos cabelos, ao pesado drapejamento do manto vermelho e ao delicado véu transparente aponta uma relação com Leonardo, mas também com a produção pictórica dos trânsitos das linguagens formais estabelecidos, sobretudo em Veneza, entre artistas italianos e aqueles que chegavam do norte europeu, incluindo Leonardo da Vinci que experimentou a estadia veneziana na virada do século. Esta pintura, datada de 1515 aponta não apenas a relação entre Giampietrino e seu mestre, mas inclusive denuncia tais tendências pictóricas, observadas também na pintura do MASP.

Atribuindo ou não a Giampietrino, a pintura nos ajuda a observar a ligação entre o mesmo e seu mestre, a perceber as reminiscências formais do produtivo convívio e a direção traçada no seu trajeto mais autônomo, e a entender como a peculiar atmosfera de Leonardo, abarcada em amplas paisagens narrativas, tem seu lugar ocupado na pintura do MASP por um cenário declaradamente interno, sendo o exterior representado apenas por uma pequena fresta da janela.



Figura 4  
Madalena  
coleção privada  
Leonardo – Giampietrino (?)

## I.2 A VIRGEM AMAMENTANDO O MENINO E SÃO JOÃO BATISTA CRIANÇA EM ADORAÇÃO PARA ALÉM DO LEONARDISMO LOMBARDO

A datação da pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração* apontada entre 1500 e 1520 por Luiz Marques no Catálogo do MASP <sup>47</sup> é justificada pelo motivo desta não se tratar de uma “derivação *stricto sensu*” de Leonardo da Vinci. Este arco temporal abarca um período milanês menos intenso na vida do mestre florentino, uma vez que depois de ter deixado a cidade em 1499, seus regressos tornaram-se mais esporádicos a partir de 1506, levantando assim a possibilidade de se tratar de uma época de contato menos efetivo entre o mestre e seu discípulo. Tal datação implica em duas principais questões: o leonardismo evidente no qual a figura de Giampietrino é sempre pautada, adicionado a uma possível expansão das fronteiras pictóricas que considera novas articulações simbólico-formais traçadas pelo artista, as quais o próximo capítulo se dedicará a estudar.

Os personagens da pintura do MASP parecem consistir em derivações de determinadas composições de Leonardo, principalmente da *Virgem das Rochas* (Louvre) que segundo Michael W. Kwakkelstein <sup>48</sup> teria sido pintada a partir de modelos escultóricos de argila que possivelmente tornaram-se objetos de estudo de seu ateliê. A feição da Virgem, a posição de São João Batista e o gesto do Menino da pintura de Leonardo traçam fortes semelhanças com a do MASP. Esta mesma proximidade formal aparece entre os demais leonardescos.

Nas representações do modelo do Menino, variando por vezes apenas o ângulo de seu posicionamento de acordo com a harmonia compositiva, podemos destacar a *Madona com Menino*, de Bernardino de'Conti (Pinacoteca do Castelo Sforzesco); *Madona com Menino, São João Batista e São Sebastião*, de Boltraffio (Louvre); outra de mesmo tema e autoria conservado em Budapeste (Szépművészeti Múzeum); e também *Madona com*

---

<sup>47</sup> MARQUES, Luiz. (coordenação geral). Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Arte Italiana, 1998.

<sup>48</sup> KWAKKELSTEIN, Michael W. *The use of sculptural models by Italian renaissance painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks reconsidered in light of his working procedures*. In: Gazette des Beaux-Arts. 6<sup>o</sup> Période, Tome CXXXIII; 1999.

*Menino e São João Batista*, de Cesare da Sesto (Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa). A mesma alusão formal ocorre com a figura da Virgem, no entanto, esta parece limitar-se mais aos seus traços faciais e seu cabelo, como notamos em um estudo em ponta de prata de uma cabeça de mulher, atribuído a Boltraffio (Windsor Castle); no *Estudo de cabeça de uma jovem*, de Giampietrino (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi); ou então em duas Madonas, de Boltraffio (National Gallery de Londres e Chatsworth). Quanto às semelhanças encontradas na figura de São João Batista, pode-se apontar a de Bernardino Luini (National Gallery, Londres) e a pintura atribuída a Giampietrino que aqui analisamos. Esta, por sua vez, reúne os três modelos aqui mencionados: a feição da Virgem e o desenho de seu cabelo traçam uma referência direta à *Virgem das Rochas* (Louvre), de Leonardo, assim como a torção gestual do Menino, apesar de se encontrar um pouco mais deitado e a posição ajoelhada de São João Batista, tratando-se, portanto, de uma compilação das tendências formais experimentadas pelos leonardescos depois de estabelecido o impacto gerado por esta referência pictórica em Milão. Tais semelhanças vão de encontro à datação de Luiz Marques que tal pintura carrega consigo uma carga estética pós 1480, uma vez que já apresenta uma considerável familiaridade com as novidades estéticas anunciadas por Leonardo no cenário artístico milanês.

Que qualidades formais, portanto, aproximariam a pintura em análise ao período compreendido entre a virada do século e as primeiras décadas do *Cinquecento*? Para ajudar a responder esta pergunta, vale traçar uma análise comparativa entre a mesma e um grupo de obras atribuídas a Giampietrino e datadas do mesmo período: três de motivos pagãos - *Leda* (Staatliche Museen, Kassel – figura 5); *Ninfa Hegéria* (Brivo Sforza, Milão – figura 6) e *Sophonisba* (Borromeo Collection, Isola Bella – figura 7); e duas de motivos religiosos – *Madona das cerejas* (Rob Smeets Collection, Milão – figura 8) e *Madona com Menino* (Galeria Borghese, Roma – figura 9). Do primeiro grupo temos fortes referências a Leonardo a começar pela *Leda*, datada entre 1505 e 1510<sup>49</sup>, que não nega ser uma derivação das Ledas ajoelhadas de Leonardo (Devonshire Collection, Chatsworth e Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), que também apontam semelhanças com os traços compositivos da *Ninfa Hegéria*, datada da mesma época. As feições femininas de

---

<sup>49</sup> SHELL, Janice. *Marco d'Oggiono*. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530*. Milano: Skira Editore: 1998.

todas as quatro pinturas aqui analisadas (incluindo neste primeiro grupo a pintura do MASP) apresentam forte semelhança, assim como o brilho da pigmentação da carne. A figura de São João Batista (MASP) poderia ser substituída por qualquer um dos filhos da Leda, assim como a fresta de paisagem desta mesma pintura parece anunciar a ambientação onde Leda e Ninfa Hegéria se encontram. Há embutido nestas composições um claro conhecimento da força expressiva dos olhares de seus personagens evidenciados tanto nos vetores traçados das composições de Kassel e do MASP, quanto na determinação do fixo olhar para nós espectadores notada também na de Kassel e da Brivo Sforza.



Figura 5  
*Leda*  
Staatliche Museen (Kassel)  
Giampietrino

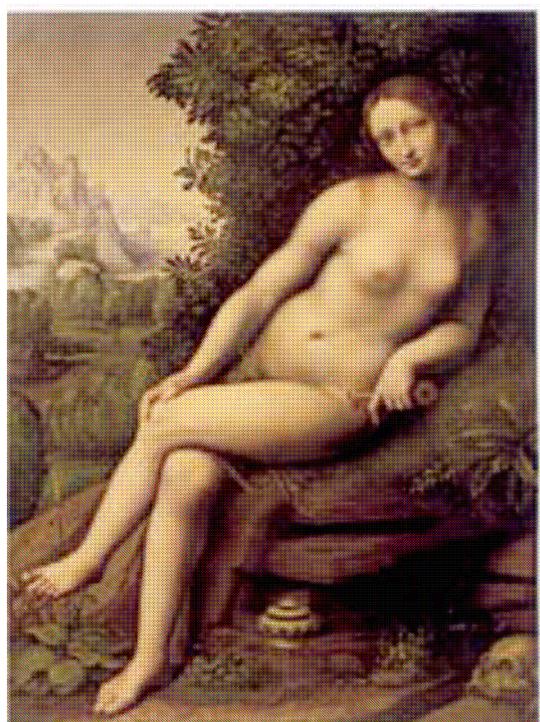


Figura 6  
*Ninfa Hegéria*  
Brivo Sforza (Milão)  
Giampietrino



Figura 7  
*Sophonisba*  
Borromeo Collection (Isola Bella)  
Giampietrino



Figura 8  
*Madona das cerejas*  
Rob Smeets Collection (Milão)  
Giampietrino



Figura 9  
*Madona com Menino*  
Giampietrino  
Galleria Borghese

Enquanto deste primeiro grupo pudemos destacar relações mais ligadas às escolhas formais da composição, no segundo grupo vamos um pouco além principalmente por se tratarem de obras religiosas de temáticas coincidentes. Todas as três demonstram elevada familiaridade com a simbologia do *hortus conclusus* (a ser abordada posteriormente) destacando a oposição das ambientações interna e externa através não apenas da presença da paisagem revelada pela janela ao fundo, mas, sobretudo no investimento de uma interioridade quase uterina, marcada pela relação materna entre a Madona e o Menino envoltos por pesados drapejamentos do cortinado e de suas vestimentas. Nas pinturas da Galeria Borghese e do MASP a representação da amamentação reforça esta idéia. Em ambas o seio materno exposto por uma fenda do vestido introduz a temática da *Virgo Lactans*, extensamente explorada entre os leonardescos e que será vista posteriormente ainda neste estudo. No entanto, a paisagem da primeira em muito se difere da segunda, uma vez que aponta maiores referências à cultura figurativa do norte europeu devido a uma maior definição linear de suas formas, diferenciando com clareza cada elemento da paisagem, enquanto que a outra ainda está mais atrelada às úmidas perspectivas leonardescas. Duas outras pinturas do artista nos ajudam ainda mais a corroborar essa datação: *Madona com Menino, São Jerônimo e São João Batista* (Ospedaletto Lodigiano) e uma de mesmo tema da Igreja de San Marino, em Pavia. A idéia de interioridade é ainda mais fortalecida na primeira obra principalmente devido à espacialidade cênica que não se limita à polaridade do dentro x fora, marcada pelo investimento no ladrilhado e na centralização da janela que anuncia a paisagem na composição, mas introduz também um plano intermediário entre estes pólos onde representa uma escada à esquerda e um tabernáculo à direita. Na segunda obra a cena localiza-se em ambientação externa, no entanto, há um elemento de elevada importância: o cortinado, que ao mesmo tempo em que parece proteger os personagens sagrados criando uma ambientação mais intimista e menos exposta, esconde as ruínas do templo pagão invadidas pelos santos cristãos. Na pintura de Ospedaletto Lodigiano esta mesma cortina verde envolve as colunas do tabernáculo, aludindo à idéia de proteção, uma simbologia que se repete na pintura do MASP. Sabe-se que o retábulo de San Marino está datado de 1521<sup>50</sup> e David Alan Brown aproximou a de

---

<sup>50</sup> Há uma inscrição a respeito da encomenda e sua data na epígrafe na base da pintura: “*Quod e vivis cedens Jô(hannes) Simon Furnarius eques hierosol(imitanus) / extremo iniunxit voto piiss(imo) eius coniuux Lodovica Colleta / AC obsequentissimus filius Autonicus erecto hoc sacello dicatoque / dei parae Virgini hac icona*”

Ospedaletto Lodigiano à década de 1520 <sup>51</sup>, a mesma época que a pintura do MASP foi inserida.

Considerando, portanto, tais questões e relevando as qualidades formais da pintura analisada, que apresenta tanto relações voltadas às experiências acumuladas a partir das novidades suscitadas pela presença de Leonardo em Milão, quanto um anúncio da expansão de seus diálogos artísticos incitados pelas migrações advindas com a invasão francesa, poderíamos dizer que a datação que nos parece mais apropriada estaria compreendida no período final do arco temporal de sua datação sugerida por Luiz Marques, isto é, a partir de 1520.

Mapeado mais cuidadosamente o contexto no qual a pintura do MASP se insere podemos perceber as mudanças que as qualidades formais de sua produção sofreram nesta época. Pretende-se aqui entender o enriquecimento da forma de Giampietrino a partir da crescente elaboração de uma *maniera* mais individual, menos pautada nas diretrizes de Leonardo da Vinci, naquela suposta padronização formal, já muito criticada entre os historiadores da arte modernos, provocada pelo impacto das novidades apresentadas pelo mestre florentino no meio milanês. É tentador assumir uma interpretação romântica desta vontade de superação da forma, de alargamento das fronteiras artísticas para além daquelas introduzidas pelo mestre, procurando referências externas ao seu cenário nativo. Entretanto, não podemos esquecer que muitos dos diálogos traçados por Giampietrino principalmente depois das invasões francesas, já haviam sido estabelecidos por Leonardo, e por conta disso, ao se mudar para Milão levava consigo os resquícios destes contatos entranhados em suas obras.

Paul Hills em seu artigo *Leonardo and Flemish Painting* <sup>52</sup> afirma que desde as suas produções no ateliê de Verrocchio, da Vinci já havia estabelecido contato com outras

---

*feliciter sacrosanctu(m) debitum / persolvebant / factum vides / 1521 die 21 decemb(ris)*". In: PRELLINI, C. La chiesa di San Marino in Pavia. Note storiche e descrittive. Appendice all'Almanacco Sacro Pavese per l'anno 1882; pg 30. Segundo Geddo (In: GEDDO), a epígrafe explica que a pintura foi encomendada para absolver uma disposição testamentária do cavaleiro Giovanni Simone Fornari de sua mulher Ludovica Colletti e do filho Autonico, e posta no local em 21 de dezembro de 1521

<sup>51</sup> BROWN, David Alan. *Leonardo e i leonardeschi a Brera*. In The Burlington magazine. Milan, 1987. GEDDO, Cristina. *Le pale d'altare di Giampietrino: ipotesi per un percorso stilistico*. In: Arte Lombarda, 1992, 2, data a mesma pintura entre 1516 e 1520, pois segundo a autora a paróquia de Ospedaletto Lodigiano, onde a obra se encontra, foi construída pela família Balbi entre estes mesmos anos. O que nos vale nesta pesquisa é ter em mente que esta pintura provavelmente foi executada antes daquela do MASP, mas sem muitos anos de diferença.

culturas, exemplificando através da pintura *Estigmatização de São Francisco* (Philadelphia Museum of Art, Filadélfia), de Jan van Eyck (c. 1395 – 1441), cujas estratificações rochosas da paisagem teriam influenciado o *Batismo de Cristo* (Galleria degli Uffizi, Florença), ou então a assombrosa expressão de Lázaro (Gallerie degli Uffizi, Florença), de Nicolas Froment (c. 1435 – c. 1486) e a clara antecedência nórdica de seus estudos grotescos. Esta obra, segundo o mesmo teria sido levada à Itália em 1462, como presente a Cosimo de Medici, possível ocasião em que Leonardo a teria visto.

Outra possível razão desta expansão formal de Giampietrino pode estar ligada às determinações dos encomendantes de suas pinturas. Informações estas que desconhecemos por falta de documentações. No entanto, sabemos que as encomendas são destinadas a determinados artistas de acordo com suas habilidades e por mais que Giampietrino tenha sido contratado a pintar novas temáticas e técnicas variadas das quais era acostumado a executar, provavelmente buscou modelos inspiradores às suas produções. E é nesta busca que repousa o interesse desta pesquisa, que permitiu a expansão da sua forma, que o colocou frente às tais novidades que aqui tratamos.

O fluxo das linguagens artísticas entre o norte e o sul da Europa intensificava-se desde o século XV, como bem reparado por Maria Berbara a respeito do enorme impacto que as produções de Memling (c. 1440 – 1494), Rogier van der Weyden e Petrus Christus (c. 1410/20 – 1475/76) causavam mesmo “*em uma Itália cada vez mais profundamente convencida da solidez de sua vocação clássica*”.<sup>53</sup> Parece-nos ser, portanto, mais de acordo com este clima cultural que Giampietrino buscava traçar suas escolhas formais, procurando não revolucionar o cenário artístico milanês, mas sim extrair ao máximo dos contatos que estabelecia. Percebemos os aspectos desta cultura nórdica absorvidos por Giampietrino, provavelmente não apenas a partir de seus próprios contatos, mas principalmente das obras de Leonardo da Vinci, já entranhadas no trânsito destas linguagens culturais.

Segundo Shell para analisarmos esta confluência formal nórdica na arte lombarda, podemos remontar até mesmo a um período anterior à chegada do mestre florentino.

---

<sup>52</sup> HILLS, Paul. *Leonardo and Flemish Painting*. In: *The Burlington magazine*, Vol 122, n° 930, (setembro 1980), pg 608 a 615.

<sup>53</sup> BERBARA, Maria. *Para enganar a vista exterior: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento*. In: *Anais ANPAP*, 2007. (<http://ppgartes.files.wordpress.com/2007/10/anpap.pdf>)

Aponta vínculos não apenas entre artistas milaneses e do norte europeu, mas assinala o interesse da própria corte, na época ainda sob dinastia dos Sforza, pela cultura nórdica :

“... Flemish painting was far from unknown in Milan and Zanetto Bugatto, renowned as a portraitist, had studied in Brussels with Rogier van der Weyden. Some years earlier, around 1444, Francesco Sforza’s half brother Alessandro, Signore di Pesaro, had in fact commissioned a painting from the shop of van der Weyden. In the central panel of the *Sforza Altarpiece* are depicted Christ on the cross flanked by the Virgin and Saint John the Evangelist; kneeling in the foreground are Alessandro, Alessandro’s first wife Costanza, and Costanza’s brother Rodolfo Varamo. [...] Antonello da Messina, who had a strong Flemish orientation, was highly regarded in Milan as well, so much so that an attempt was made to lure him to the city to replace Zanetto upon the latter’s death in 1475”.<sup>54</sup>

Hills<sup>55</sup> repara uma modificação da estrutura perspéctica de Leonardo, em *Adoração dos pastores* (Galleria degli Uffizi, Florença). Os preceitos de Alberti<sup>56</sup> de fixação do horizonte na altura dos olhos são abandonados dando lugar a uma nova perspectiva mais panorâmica, permitindo-nos observar a Madona ao centro de corpo inteiro. A pintura do MASP repete esta estrutura, apesar de mais tímida, mas ainda assim retratando a Virgem da cabeça aos pés.

Há, no entanto, um elemento nesta pintura que pode aproximar ainda mais seu autor às produções nórdicas. Sem assimilações precedentes a Leonardo, este elemento é quase como uma citação literal desta referência cultural, sendo executado com poucas

---

<sup>54</sup> “... a pintura flamenga estava longe de ser desconhecida em Milão e Zanetto Bugatto, famoso como retratista, estudou em Bruxelas com Rogier van der Weyden. Alguns anos antes, cerca de 1440, o meio irmão de Francesco Sforza, Alessandro, Senhor de Pesaro, encomendou uma pintura do ateliê de van der Weyden. No painel central do *Retábulo Sforza* estão retratados Cristo na cruz ao seu lado, a Virgem e são João Evangelista, ajoelhados em primeiro plano estão Alessandro, sua primeira mulher Costanza com seu irmão Rodolfo Varamo. [...] Antonello da Messina que teve uma forte orientação flamenga, foi tão altamente estimado em Milão também, que tentaram o seduzir à cidade para substituir Zanetto até a morte do mesmo em 1475” SHELL, Janice. *Leonardo and the Lombard Traditionalists*. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530*. Milano: Skira Editore: 1998, pg., 83.

<sup>55</sup> HILLS, Paul. 1980

<sup>56</sup> Tais preceitos referem-se ao fundamento da perspectiva linear, como explicado por BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450 – 1600*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pg 26. “Ele até inventou um estratagema para registrar a aparência de uma tal interseção, ou seja, uma rede que o pintor situava entre ele e o próprio objeto a ser pintado, e na qual poderia traçar com precisão os contornos que surgiam através dela. Essa idéia da pirâmide que conduz o objeto visto ao olho é o fundamento da perspectiva linear, de tal modo que a rede de Alberti é apenas um método para registrar a visão correta de um objeto de acordo com a perspectiva linear...”

modificações: a fresta da janela que introduz a paisagem do quadro. Sabemos que a controvérsia entre a prevalência da cor ou do desenho, como discutido acima, apareceu no *Cinquecento* sob diversos binômios, como mão *x* cérebro; matéria *x* intelecto; mundano *x* divino; e paisagem *x* figura. Dentro desta última os críticos da época dividiam os italianos como os mestres da representação de figuras, sendo a paisagem uma vocação flamenga, podendo ilustrar esta noção a seguinte frase de Lampsonius:

*“Própria Belgarum laus est bene pingere rura; Ausoniorum, homines pingere, sine deos. Nec mirum in capite Ausonius, sed Belga cerebrum, Non temere in gnaua sertur habere manu”.*<sup>57</sup>

A importância da paisagem é inegavelmente considerável, e mesmo nesta aparente rivalidade com a figura, Giampietrino consegue investir em ambas as tradições: na pintura *Sagrada Família* (Pinacoteca Ambrosiana – figura 10) há uma evidente alusão à *Virgem das Rochas* de Leonardo e ao mesmo tempo uma experimentação desta paisagística nórdica de ricas cores e detalhes, assim como a *Sagrada Família com São Roque e Anjos Músicos* (Pinacoteca Ambrosiana, Milão – figura 11) e na pintura de Ospedaletto Lodigiano. Nestes exemplos, percebemos a familiaridade de Giampietrino com o tema, variando por vezes entre o investimento do *sfumato* leonardesco que aplica um esmaecimento cromático ao demarcar o distanciamento dos planos e esta técnica mais própria da cultura nórdica que parece não diferenciar a aplicação da cor de acordo com a profundidade da cena.

---

<sup>57</sup> “A glória própria dos belgas é bem pintar os campos; a dos italianos, homens ou deuses; é por isso que se diz, com razão, que o italiano tem o cérebro em sua cabeça, e o belga, em sua mão”: (Tradução Maria Berbara) In: BERBARA, Maria. Anais ANPAP, 2007.



Figura 10  
*Sagrada Família*  
Pinacoteca Ambrosiana (Milão)  
Giampietrino



Figura 11  
*Sagrada Família com São Roque e anjos músicos*  
Pinacoteca Ambrosiana (Milão)  
Giampietrin

Apesar de considerarmos que a carreira de Giampietrino tenha começado antes mesmo de suas atividades com Leonardo da Vinci provavelmente por volta da década de 1480, as primeiras produções a ele relacionadas são aquelas que já indicam o contato entre ambos. Como visto, é provável que a razão de suas primeiras obras conhecidas datarem apenas a partir do início do século XVI tenha sido o método de ensino aplicado pelo seu mestre. As incansáveis produções gráficas estavam mais próximas de consistirem em *moto mentale* do que em simples *schizzi*<sup>58</sup>, ou seja, os desenhos, a grande maioria em ponta de prata, não se destinavam apenas ao refinamento do traço e do cálculo de suas proporções, mas sim, ao alcance da *intrinseca forma*<sup>59</sup>. Estas primeiras atividades do ateliê, portanto, estavam muito voltadas aos estudos gráficos que antecediam qualquer contato com pincel sobre tela. Desta maneira, ponderamos que Giampietrino possa ter obtido nesta fase inicial um contato maior com o desenho do que com as técnicas de aplicação cromática, se inserindo mais no contexto toscano da idéia vasariana de *disegno* como prática intelectual. No entanto, perceberemos que o cromatismo receberá em suas produções um novo lugar, fazendo conviver na mesma obra a polêmica discutida entre artistas e teóricos do tempo, como Vasari<sup>60</sup> que dizia ser o desenho o pai das três artes, nomeando Michelangelo (1475

---

<sup>58</sup> No capítulo *Leonardo's Method for Working out Compositions*. In: The Essencial Gombrich. Richard Woodfield (editor). London: Phaidon, 1996, Gombrich explica a técnica compositiva de Leonardo da Vinci a partir deste conceito fundamental do *moto mentale* que prioriza o esboço da forma (*schizzi*) como incitação criativa ao invés de objetivar o alcance da linha perfeita, como segue no trecho: “One can see that matters for Leonardo is the *moto mentale*, and that he occasionally even resorts to a plain scrawl because his attention is not on the *bellezza e bontà delle... membra*”. (GOMBRICH, 1996, pg 215) / “Pode-se notar que o que importa para Leonardo é o *moto mentale* e aquilo que ele ocasionalmente ainda recorre a um pleno rascunho porque sua atenção não está na *bellezza e bontà delle... membra*”. (Tradução livre da autora)

<sup>59</sup> GOMBRICH, 1996, pg 220, nos apresenta o conceito da *intrinseca forma* como um compromisso que Leonardo determina entre um bom pintor e as formas da natureza, não considerando, portanto, que os tais rascunhos (*schizzi*) bastem como fonte inspiradora na criação, devendo ser, portanto, combinados ao conhecimento do tamanho e proporção dos exemplos que a natureza nos fornece.

<sup>60</sup> VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edizione Giuntina, Capítulo XV, Volume V, pg 111. “Perchè il disegno, padre delle ter arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura, la quale è singularissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perchè da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una aparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea”. / “Porque o desenho, pai das nossas três artes, arquitetura, escultura e pintura, procedendo do intellecto extrai de muitas coisas um juízo universal parecido a uma forma, pode-se dizer de todas as coisas da natureza, a qual é muito semelhante nos seus tamanhos, do qual está não apenas nos corpos humanos e nos animais, mas nas plantas ainda e nas construções, esculturas e pinturas, conhece a proporção de tudo com as partes e das partes com o todo e tudo junto; e porque desta cognição nasce um certo conceito e juízo, que se chama desenho, se pode concluir que esse desenho não seja outra coisa que não uma aparente expressão e

– 1564) seu maior realizador; e Lodovico Dolce (1508 – 1568) <sup>61</sup> um dos que defendiam a superioridade da cor devido a sua aproximação às nuances da natureza, elevando Ticiano à suprema expressão desta forma.

Cristina Geddo <sup>62</sup> esquematiza o desenvolvimento da forma de Giampietrino em três momentos fundamentais: o primeiro representado pelo triptico de Ospedaletto Lodigiano, situado até o segundo decênio do *Cinquecento* e ainda muito conectado a Leonardo e Marco d'Oggiono; o segundo, pela pintura do altar da igreja de San Marino, em Pavia, a única obra datada do pintor, 1521, marcando o seu interesse pelas novidades trazidas por Cesare da Sesto; e o terceiro momento que se estende até o final da metade do século, apresentando uma volta às raízes leonardescas. O triptico da primeira fase, atribuído a Giampietrino por Suida <sup>63</sup>, é datado por Geddo entre os anos de 1516, quando a família Balbi construiu a paróquia onde a pintura se encontra <sup>64</sup>, e 1520, um ano antes à datação da pintura de San Marino, de temáticas coincidentes. O seu leonardismo, destacado pela autora, é corroborado quando pensamos na feição da *Virgem das Rochas* e na relação lúdica entre a Madona e seu filho como notado nos estudos para a *Santa Ana* (National Gallery, Londres). A composição central do triptico ainda se mostra presa a um didatismo formal, como se o artista não procurasse na natureza seus exemplos, mas sim no legado produtivo de seu mestre e ateliê. A paisagem da janela denuncia esta ingenuidade da aplicação da técnica, os planos de profundidade são excessivamente demarcados por diferentes texturas e definições lineares, passando do crego arbusto, ao caminho sinuoso que conduz nossos olhares a uma primeira arquitetura mais definida que a segunda ao topo, culminando na representação da última montanha que enfatiza o *sfumato* leonardesco. A esta paisagem

---

declaração do conceito que existe no ânimo, e daquele que outros se fazem na mente imaginados e fabricados na idéia”.

Vasari, nesta parte do livro, analisa a importância do desenho nas três formas artísticas, argumentando que para a arquitetura é utilizado no projeto de construção, e por conta disso não é nada além de linhas, uma vez que a execução do projeto consiste em trabalho de carpinteiros e pedreiros e não de arquitetos; na escultura, o desenho permite a visualização dos diversos ângulos antes de iniciar a modelagem; e na pintura serve principalmente para contornar as figuras, dando-lhes relevo.

<sup>61</sup> Lodovico Dolce escreveu em 1557 *O Aretino*, um diálogo sobre a pintura considerado um dos primeiros textos a abordar os fundamentos da doutrina colorista, onde explicitaria sua idéia a respeito da arte do colorido como a maior responsável pela expressão da carne, uma das mais difíceis representações. Ver *A Pintura. Textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. Jacqueline Lichtenstein (direção). São Paulo: Editora 34, 2006.

<sup>62</sup> GEDDO, In: *Arte Lombarda*, 1992

<sup>63</sup> SUIDA, W.E. *Leonardo und sein Kreis*. München, 1929; pgs 213, 214, 301.

<sup>64</sup> AGNELLI, G. *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*. Lodi, 1917; pg 792.

podemos comparar aquela do políptico de Crespi de Marco d'Oggiono, *Madona com Menino, Anjos Músicos, Santos e Doadores*, do Musée de Beaux-Arts (emprestada hoje ao Louvre – figura 12). A mesma ingenuidade notada na pintura de Giampietrino é aqui percebida. Seus componentes naturais ou arquitetônicos parecem consistir mais em exercícios pictóricos do que em elementos que acrescentem importância narrativa à cena, além de sua perspectiva atmosférica ser ainda primária, de aplicação abrupta, pouco suave.



Figura 12  
 Políptico di Crespi  
*Madona com Menino, Anjos Músicos, Santos e Doadores*  
 Musée de Beaux-Arts (emprestada hoje ao Louvre)  
 Marco d'Oggiono



Figura 13  
*Madona com Menino, São João Batista e São Jorge*  
 Fine Arts Museums, Samuel H. Kress Collection (San Francisco)  
 Cesare da Sesto

A segunda fase, representada pela pintura de Pavia desloca seu foco de atenção, segundo Geddo, para Cesare da Sesto, com cuja pintura *Madona com Menino, São João Batista e São Jorge* (Fine Arts Museums, Samuel H. Kress Collection, San Francisco – figura 13) estabelece diálogo direto. Suas paisagens são mais integradas à narrativa da cena e percebemos um amadurecimento tanto da forma de Giampietrino quanto do uso da simbologia em suas composições.

A terceira fase, assinalada pela autora como um momento caracterizado por uma volta às raízes de Leonardo, é comentada também em seu artigo que nos apresenta uma nova obra atribuída a Giampietrino, o *Ingresso em Jerusalém* (acervo particular, vista pela última vez em um mercado de antiguidades em Prato – figura 14), a respeito da qual destaca:

“Il dipinto appare infatti sintomatico della difficoltà del pittore di innovare gli schemi di stretto leonardismo in cui se era formato, ormai in via di superamento in una data che non dovrebbe precedere il quarto decennio del Cinquecento, non potendo egli attingere alla cultura lombarda preleonardesca, evidentemente avvertita come arcaica per chi era cresciuto alla scuola del maestro fiorentino, e mantenendosi a distanza tanto dalla sintesi operata da Bernadino Luini quanto delle novità di Gaudenzio Ferrari”.<sup>65</sup>

Esta dita falta de inovações, característica deste período, segundo Geddo poderia ser identificada nesta pintura a partir da repetição de diversos elementos já conhecidos, como por exemplo, os gestuais e posições dos apóstolos da *Última Ceia* e a feição de Maria na pintura *Adoração do Menino com São Roque* em relação à mulher de chapéu vermelho. Outro motivo da crítica da autora refere-se também à sua dificuldade em elaborar composições articuladas com muitas figuras. A grande maioria das pinturas de Giampietrino consiste em narrativas de poucos personagens, cenas mais íntimas e de interiores. Nesta, entretanto, o confuso esquema de distribuição de personagens do qual Geddo se refere parece denunciar mais uma ansiedade do artista em capturar as grandes tendências pictóricas do que em fechar-se em um retorno dos esquemas de Leonardo, como assinalado pela autora. Podemos ponderar que Giampietrino pretendia compilar em uma mesma pintura tanto as práticas desenvolvidas junto ao mestre florentino, quanto absorver as novidades advindas com as composições do norte europeu, que agregam um grande número de personagens em um único foco narrativo cênico. Como exemplo, podemos pensar na produção de Hugo van der Goes, que Leonardo conheceu como *Lamentação da*

---

<sup>65</sup> GEDDO, Cristina. *Um inédito 'Ingresso a Gerusalemme' del Giampietrino*. In: PEDRETTI, Carlo. (editor) *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*. Volume X. Firenze: Giunyi Publishing Group, 1997; pg 215. / “A pintura parece de fato sintomática da dificuldade do pintor de inovar os esquemas de estreito leonardismo no qual se formou, já em via de superação em uma data que não deveria preceder o quarto decênio do Cinquecento, não podendo atingir a cultura lombarda pré-leonardesca, evidentemente percebida como arcaica por quem cresceu na escola do mestre florentino, e mantendo-se distante tanto da síntese operada por Bernardino Luini quando da novidade de Gaudenzio Ferrari”. (Tradução livre da autora)

*morte de Cristo* (Kunsthistorisches Museum, Viena – figura 15) e *Morte da Virgem* (Groeninge Museum, Bruges – figura 16), que organizam seus personagens voltados ao mesmo foco, o centro narrativo da obra, mas fornecendo a cada um deles uma importância rítmica na leitura da composição, diferentemente da organização apresentada nesta composição de Giampietrino.



Figura 14  
Ingresso a Jerusalém  
Coleção privada  
Giampietrino



Figura 15  
Lamentação da morte de Cristo  
Kunsthistorisches Museum, Viena  
Rogier van der Weyden



Figura 16  
Morte da Virgem  
Groeninge Museum (Bruges)  
Hugo van der Goes

Tal esquematização da trajetória do pintor elaborada por Geddo nos ajuda a pensar melhor a localização temporal da pintura do MASP. Já analisamos suas características pós 1520 e aqui percebemos que o ano de 1540, data aproximada sugerida pela autora de *Ingresso a Jerusalém*, seria avançada para a pintura conservada no acervo nacional. A inquietação das formas de Giampietrino ainda não estava tão acentuada, a assimilação das novidades artísticas ainda se infiltrava em suas composições de maneira mais suave através de uma absorção controlada da técnica e do seu aprimoramento mais flexível, uma elaboração gráfica da forma combinada ao seu enriquecimento cromático e às constantes buscas simbólicas para além das fronteiras estabelecidas por Leonardo em Milão.

Por mais que consideremos que a nossa pintura de interesse esteja melhor inserida no contexto a partir da segunda década do *Cinquecento*, esta não estava distante dos ecos da então reestruturação cultural lombarda da virada do século. De Giampietrino não temos nenhum documento que sugira ter se mudado para outra cidade ou mesmo viajado, seja acompanhando seu mestre, seja por encomenda de trabalhos. Suas únicas experiências fora de Milão que se tem notícia são apenas em Ospedaletto Lodigiano e na cidade de Pavia, onde executou as pinturas aqui referidas; Savona quando supervisionou o trabalho de Andrea Corbetta; e Como, quando em 1517 estabeleceu contato com o abade Niccolò Lampugnano. No entanto, ponderar a possibilidade de ter circulado por rotas mais distantes não seria uma idéia incoerente, uma vez que além de não negar uma forte influência de diversas fontes visuais, como aqui veremos, é provável que tenha usufruído de uma rica e intensa vida profissional. A tais razões soma-se a constante circulação dos leonardescos principalmente durante esta fase de redefinição das fronteiras formais dos artistas lombardos no novo cenário cultural que se organizava em Milão. Sabemos que Boltraffio, por exemplo, foi para Bologna; Marco d'Oggiono mudou-se para sua cidade natal Lecco e posteriormente Savona, tendo antes disso trabalhado com Giovanni Agostino da Lodi (ativo entre c. 1467 – 1524) em Veneza entre os anos de 1495 e 1504; Francesco Napoletano (ativo entre c. 1490 e 1520) também se deslocou para a capital vêneta em 1501; além de Andrea Solário que durante os anos de 1507 e 1508 encontrava-se na França.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Informações retiradas de: BORA, Giulio. *I leonardeschi a Venezia: verso la 'maniera moderna'*. In: Leonardo e Venezia. Bonpiani; 1992.; MATTHEW, Louisa C. *Esperienze veneziane si artisti nordici: annotazioni*. In: Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano. A cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown. Bonpiani; 1999.

Percebemos uma predileção destes artistas por Veneza e esta escolha pode ser justificada pelo clima cosmopolita da cidade <sup>67</sup>, que fez Aikema e Louise Brown a destacarem dentre as demais cidades italianas que também expandiram suas fronteiras culturais em relação aos contatos estabelecidos com os países do norte da Europa:

“It is obvious that the interest in northern art was not a Venetian phenomenon... Throughout Italy – Ferrara, Florence, Milan, Genoa and Naples were the most important centers... All of the Italian cities mentioned above had important economic ties with the major northern centers of commerce such as Bruges and Augsburg... During the Renaissance Venice was one of the largest city in Europe and consequently one of the busiest centers for all levels of exchange, be they economic, cultural, or artistic. Its strategic position between the North and the South as well the East and the West, made it a cosmopolitan center open to influences of the most varied kind.” <sup>68</sup>

Tendo Milão se libertado a pouco tempo de dois séculos de dinastias dos Visconti seguida dos Sforza, este destino parecia tentador. Tal migração, contudo, já despontava mesmo antes de Leonardo abandonar a capital lombarda. Uma das primeiras viagens que se tem notícia é a de Andrea Solario que em 1490 acompanhou seu irmão Cristoforo (ativo entre c. 1489 – 1520), onde lá permaneceram durante alguns anos, quando Andrea deixou trabalhos datados entre 1495 e 1496. Este artista mostra uma experiência veneziana bastante intensa e, portanto, é a ele a que a fase de amadurecimento de Giampietrino é constantemente associada, principalmente no que se refere ao crescente investimento cromático de suas composições, como percebemos ao aproximar *Salomé* (coleção privada de Londres – figura 17) e *Salomé com a cabeça de São João Batista* (National Gallery,

---

<sup>67</sup> Este clima é justificado em LUCCO, Mauro. *La pittura a Venezia nel primo Cinquecento*. In: *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*. Gregori Mina (cura). Ed. Electa. San Paolo, 1997, pg149; quando caracteriza a cidade tanto por ser um importante pólo comercial, quanto um centro de intensas circulações de artistas viajantes, exemplificando com o caso de Dürer

<sup>68</sup> AIKEMA e BROWN, 1999; pg 20 e 21 / “É óbvio que o interesse na arte do Norte não foi um fenômeno veneziano... Em toda Itália – Ferrara, Florença, Milão, Genova e Nápoles eram os centros mais importantes [...] Todas as cidades italianas citadas acima tiveram importância econômica ligadas aos maiores centros de comércio do Norte como Bruges e Augsburg [...] Durante o Renascimento Veneza foi uma das maiores cidades na Europa e conseqüentemente um dos centros mais ativos para todos os níveis de troca, seja econômico, cultural ou artístico. Sua posição estratégica entre o Norte e o Sul como o Oriente e Ocidente, a tornou um centro cosmopolita aberto a influências dos mais variados tipos”. (Tradução livre da autora)

Londres – figura 18) àquela de mesmo tema de autoria de Solário (Kunsthistorisches Museum, Viena – figura 19).



Figura 17  
*Salomé*  
Coleção privada, Londres  
Giampietrino



Figura 18  
*Salomé com a cabeça de São João Batista*  
National Gallery, Londres  
Giampietrino



Figura 19  
*Salomé com a cabeça de São João Batista (detalhe)*  
Kunsthistorisches Museum, Viena  
Solario

Uma relação ainda mais direta entre o nosso artista de interesse e Veneza é estabelecida a partir das pinturas *Sophonisba*, de Giampietrino (Museu Castelvecchio, Verona) e de Caroto (Isola Bela, Borromeo Collection – figura 20). A influência é bastante clara, no entanto o que as diferenciam é este fascínio do artista lombardo pela representação do nu, seja ele através de nuances, mais no caso das pinturas religiosas, como as cenas de amamentação da Virgem, vide a do MASP que aqui estudamos, ou mesmo nos temas profanos, como em *Leda* (Staatliche Museen, Kassel), *Ninfa Hegéria* (Brivo Sforza Collection, Milão) e *Dido* (Borromeo Collection, Isola Bella).

Sabemos que em 1507 Caroto encontrava-se em Milão, quando provavelmente o contato entre ambos foi estabelecido, no entanto, a pintura de Giampietrino é datada pelos historiadores da arte à segunda década do *Cinquecento*, um período já distante deste possível contato entre tais artistas. Podemos desta forma, cogitar duas possibilidades: ainda que estivesse em Milão na mesma época, Giampietrino pode ter tido um conhecimento tardio da pintura do veneziano, ou, mais provavelmente, apenas a partir de 1520 é que começaria a apresentar maior interesse por outras fontes formais, outras naturezas artísticas, justamente nesta época em que consideramos a expansão de seus diálogos artísticos.

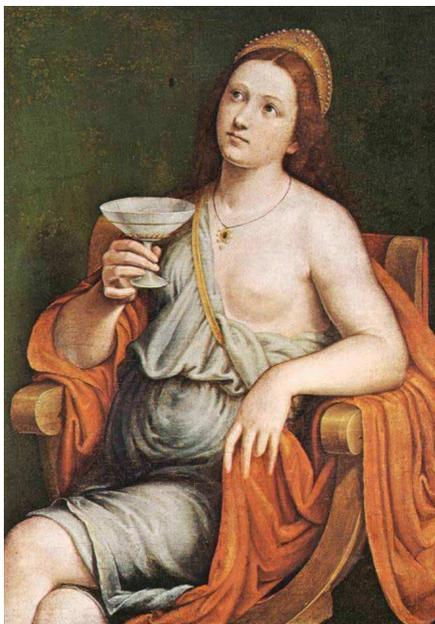


Figura 20  
Sophonisba  
Borromeo Collection (Isola Bela)  
Caroto

A comparação entre ambas as obras nos ajuda a melhor perceber como Giampietrino se situaria na discussão teórica do *disegno* e da cor, uma vez que passava a combinar os conhecimentos que trazia do ateliê de Leonardo a estas novas absorções.

Os intensos drapejamentos de Caroto dividem o protagonismo da cena com a personagem, eles apenas sugerem a forma corporal denunciada por Giampietrino. A aplicação cromática da composição veneziana ajuda na obtenção da volumetria, das texturas, da profundidade, enquanto que a lombarda parece investir mais na elaboração gráfica de suas formas, o peso do panejamento, os limites das figuras ainda são marcados mais por um reforço linear do que pela pincelada. Percebemos aqui que o interesse de Giampietrino nos intensos investimentos das paletas venezianas, ainda que tímido na execução, parecia encontrar-se em fase de assimilação na prática.

Tracemos, portanto uma segunda comparação que possa talvez sugerir um avanço: tomemos como ponto de referência ainda uma obra veneziana, no entanto uma gravura, *Diana caçadora* (Fine Arts Museum, São Francisco – figura 21), de Jacopo Veronesi (c. 1505 – 1565) datada de 1526, que inicialmente parece não ser apropriada para o debate em questão, já que estamos focalizados na aplicação da cor. No entanto, esta combinação comparativa pode nos ajudar a perceber os progressos cromáticos de Giampietrino que pareceu ter visto na gravura um estímulo criativo para a aplicação de sua nova paleta, na pintura do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque (figura 22). Aquele forte esquema linear marcado na *Sophonisba* é aqui diluído em uma pincelada mais densa, já investindo nos ricos detalhes do vermelho veneziano, como naquele nada tímido emprego cromático experimentado por Bernardino Luini na igreja de San Giorgio al Palazzo, em Milão (figura 23). O nu permanece característico, mas se compararmos este com aquelas demais representações profanas do início da carreira, ainda muito imbuídas no universo de Leonardo, notamos a abertura formal que Giampietrino se permitiu experimentar que explora novas texturas, novas tonalidades da pigmentação da carne e uma renovada gama de cores vivas. Um novo interesse formal que o artista viria explorar de maneira peculiar como dito por Marani:

“A distanza di un secolo, quando sembra che tale attenzione per il ‘movimento’ leonardesco nel suo complesso stia ravvivandosi ulteriormente, si va sottolineando anche l’alta qualità pittorica delle opere che vanno sotto al nome del Giampietrino, cercando di definirne le peculiarità: essa appare fondarsi sulla qualità diafana

degli incarnati, stesi per finissime velature, sui tocchi evanescenti di rosa, sui riverbi che i panneggi rossi producono su mani e incarnati, recuperando una particolarità che già era stata del Bramantino, sulla consistenza trasparente della materia quando describe rocce e paesaggi; questo stile pittorico, che s'avvale, nella scelta delle sue tipologie, di modelli vinciani, trova equivalente in certa produzione del Luini e di Giovanni Agostino da Lodi, che forse, talvolta supera, e nell'impostazione spaziale di Cesare da Sesto, cui talora il Giampietrino ricorre".<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> MARANI, Pietro Carlo. *Per il Giampietrino: nuove analisi nella Pinacoteca di Brera e un grande inedito*. In: Raccolta Vinciana. Fascicolo XXIII. Milano: Castelo Sforzesco, 1989, pg. 35. / "À distância de um século, quando parece que tal atenção pelo movimento leonardesco na sua totalidade estivesse se reavivando novamente, vai sendo evidenciada também a alta qualidade pictórica das obras atribuídas a Giampietrino, procurando definir sua peculiaridade: essa parece fundar-se sobre a qualidade diáfana dos encarnados alcançados com a finíssima veladura sobre o toque evanescente de rosa, sobre as reverberações que os panejamentos vermelhos produzem nas mãos e na cor da carne, recuperando uma particularidade que já foi de Bramantino, sobre a consistência transparente da matéria quando retrata rochas e paisagens; este estilo pictórico, que utiliza, na escolha das suas tipologias, dos modelos vincianos, encontra equivalência em certas produções de Luini e de Giovanni Agostino da Lodi, que talvez seja superada vez ou outra, e na imposição espacial de Cesare da Sesto, a que de vez em quando Giampietrino recorre". (Tradução livre da autora)

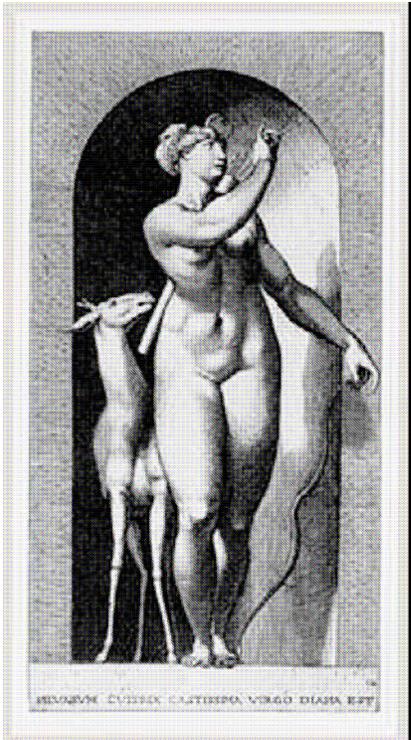


Figura 21  
*Diana caçadora*  
 Fine Arts Museum (São Francisco)  
 Jacopo Veronesi



Figura 22  
*Diana Caçadora*  
 Metropolitan Museum  
 of Art (Nova Iorque)  
 Giampietrino



Figura 23  
*Lamentação da morte de Cristo*  
 San Giorgio AL Palazzo, Milão  
 Luini

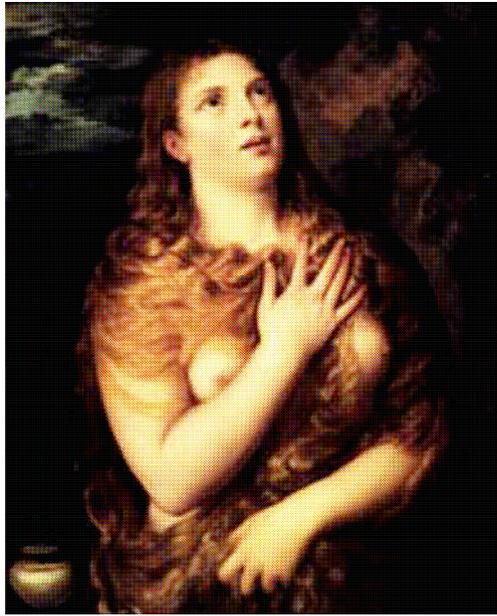


Figura 24  
*Madalena*  
Galleria Palatina Palazzo Pitti  
Ticiano



Figura 25  
*Madalena*  
Hermitage Museum  
Giampietrino

Devido a toda efervescência cultural que dominava Milão e a estas mudanças que despontavam na forma artística de Giampietrino, não podemos negar a sua inserção no quadro da polêmica discussão localizada entre as tradições florentinas, mais próximas a sua escola nativa, ao terreno mais conhecido e dominado, e as tradições venezianas, que se apresentaram como possibilidades de renovação, de expansão de suas fronteiras culturais. Giampietrino fez conviver ambas procurando extrair de cada uma delas os aspectos formais que mais enriqueceriam suas produções. Os diálogos que estabeleceu parecem ter-lhe rendido bons frutos, uma vez que segundo Bernard Aikema<sup>70</sup>, o próprio Ticiano, âncora desta polarização estética<sup>71</sup>, teria buscado referências formais nas produções de Giampietrino, como aquela que o autor destaca *Maria Madalena* (de Ticiano no Palazzo Pitti, em Florença – figura 24 – e de Giampietrino – figura 25 – em coleção privada florentina, mas cuja cópia executada pelo mesmo autor pode ser vista no Hermitage Museum).

A relação que Aikema propõe entre estas pinturas, é ainda mais evidente se pensarmos naquela de mesmo tema de Giampietrino, mas da Mansi Collection, de Lucca (figura 26). Esta sim estabelece um vínculo mais intenso com a de Ticiano, principalmente no que diz respeito àquilo que David Rosand chama de “special genre that the artist [Ticiano] created for his contemporaries: a religious image, overt in the sensuality of its appeal, that at once inspires devotional and sustains delectation”.<sup>72</sup> A representação do nu mostra-se cada vez mais uma sólida característica atrelada a Giampietrino. A nudez das Madalenas do Hermitage e da coleção privada de Florença é mais evidente, mais exposta. O

---

<sup>70</sup> AIKEMA, Bernard. Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its Critics. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 57, 1994, pg 48. “Its nature becomes clear when we compare Titian's figure with another half-length representation of Mary Magdalen, usually attributed to Leonardo da Vinci's follower Giampietrino, which may have served as Titian's compositional prototype”. / “Sua natureza fica clara quando comparamos a figura de Ticiano com outra representação do busto de Maria Madalena, normalmente atribuída ao seguidor de Leonardo da Vinci, Giampietrino, que deve ter servido de protótipo compositivo a Ticiano”. (Tradução livre da autora)

<sup>71</sup> Esta capital importância dada à figura de Ticiano como representante da aplicação cromática na discussão entre *disegno* e cor é muito bem explicada em A Pintura. Textos essenciais. Vol. 9: O desenho e a cor. Jacqueline Lichtenstein (direção). São Paulo: Editora 34, 2006, pg 23; como no trecho que segue, quando se refere ao Aretino, de Lodovico Dolce: “Quando Dolce exalta o colorido de Ticiano, o faz sempre elogiando sua maneira incomparável de pintar as carnes, de representar a delicadeza e a suavidade de uma carnação, a ponto de os corpos darem a impressão de se moverem, de respirarem, em suma, de estarem vivos: ‘Essa perna’, escreve ele a propósito de uma figura de Ticiano, ‘parece ser de carne verdadeira, e não uma pintura’”.

<sup>72</sup> ROSAND, David. Titian. New York, 1978, pg 106. / “... gênero especial que o artista criou para seus contemporâneos: uma imagem religiosa, que evidencia sensualidade em sua aparência, inspirando devoção e deleite”. (Tradução livre da autora)

seu longo cabelo assume uma importante presença cênica, mas ainda é visto como um elemento separado do corpo. Já nas pinturas de Ticiano (Palazzo Pitti) e da Mansi Collection representam o corpo nu interligado aos cabelos que evitam a exposição da santa, quase como uma simbiose da carne com seus cachos, como nas representações de Dafne quando se transforma em loureiro ao fugir de Apolo.

Aikema associa a obra da coleção particular à Santa Catarina, (figura 27) também de Giampietrino, onde os cabelos não cumprem o mesmo papel, mas a expressão do corpo aparece da mesma maneira frágil devido às suas mãos que tapam os seios aludindo à busca de proteção. O brilho da carne nestas pinturas de Giampietrino já aponta um possível conhecimento do artista pela acurada técnica da aplicação cromática. Poderíamos inclusive cogitar ter sido o seu gosto pela representação do nu um dos maiores fatores que o tenha levado a investigar as produções venezianas e seu detalhamento na construção pictórica dos corpos.



Figura 26  
*Madalena*  
Giampietrino  
Mansi Collection, Lucca



Figura 27  
Santa Catarina  
Galleria degli Uffizi  
Giampietrino

Este emprego cromático leva-nos a estabelecer outro vínculo formal deslocando os diálogos de Giampietrino de Veneza para Ferrara, especificamente para o centro artístico no qual Garofalo (1481 – 1559) era atuante. Suas aproximações são bastante evidentes. Tomemos como exemplos iniciais duas pinturas, a *Madona com Menino*, de Garofalo (Louvre – figura 28) e outra do mesmo tema de Giampietrino (Pinacoteca di Brera -figura 29). Nota-se que retratam momentos diferentes, mas a ambientação da cena é extremamente parecida, tanto na parte interna, demarcada pela presença do cortinado verde, quanto na paisagem construída por diferentes planos e cores que muito bem definem seus detalhes, como a vegetação, os personagens que se distanciam da cena principal, a presença de água e a úmida atmosfera empregada pelo típico *sfumato* de Leonardo. O desenho *Virgem com Menino, São José e Santos* (Museè Conde, Chantilly – figura 30) do mesmo ferrarense aplica também o elemento da cortina sendo suspensa por anjos e atrelada ao cenário da paisagem, assim como vemos naquela de San Marino, de Giampietrino.



Figura 28  
*Virgem com Menino*  
Garofalo  
Museu do Louvre, Paris



Figura 29  
*Virgem com Menino*  
Giampietrino  
Pinacoteca di Brera, Milão



Figura 30  
Virgem com Menino, São José e Santos  
Garofalo  
Museè Conde, Chantily

Não temos nenhuma pista a respeito de qualquer viagem do milanês a Ferrara. Mas sabemos, graças a Vasari que Garofalo circulou bastante pela Itália, tendo inclusive residido em Roma por um tempo, onde entrou em contato com Rafael (1483 – 1520) e Michelangelo:

“Mandando poi l’anno 1505 per lui Messer Ieronimo Sagrato, gentiluomo ferrarese, il quale stava in Roma, Benvenuto vi tornò di bonissima voglia e massimamente per vedere i miracoli che si predicavano di Raffaello da Urbino e della cappella di Giulio stata dipinta da Buonarroto. Ma giunto Benvenuto in Roma, restò quasi disperato, non che stupito nel vedere la grazia e la vivezza che avevano le pitture di Raffaello e la profondità del disegno di Michelagnolo, onde malediva le maniere di Lombardia e quella che avea con tanto stidio e stento imparato a Mantova...”.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> “Convocado depois do ano de 1505 por Messer Ieronimo Sagrato, nobre ferrarense, que estava em Roma, Benvenuto retorna de boa vontade e principalmente para ver os milagres que se anunciavam sobre Rafael de Urbino e da Capela de Giulio pintada por Buonarroti. Quando Benvenuto chegou em Roma, ficou quase desesperado e surpreso ao ver a graça e a vivacidade que haviam as pinturas de Rafael e a profundidade do desenho de Michelangelo, naquele momento arrependeu-se de ter aprendido na escola lombarda e mantovana...”. In: VASARI, 2007, pg., 1077.

Neste trecho Vasari relata a volta de Garofalo a Roma, mas a sua primeira visita à cidade também é comentada pelo mesmo, tendo ocorrido em 1500. Esta exaltação com as manifestações artísticas lá vistas, suscitando-lhe inclusive o referido sentimento de arrependimento por não ter se formado em tal escola, rendeu-lhe o apelido, segundo Pouncey<sup>74</sup> de “Rafael ferrarese”. As lembranças *rafaelescas* não se limitaram ao tempo de experiência de sua estadia romana, mas permaneceram entranhadas em sua forma ao longo de sua carreira artística. Na pintura *Circuncisão* (Museus Capitolinos, Roma) podemos destacar as duas figuras da lateral direita e outra da lateral esquerda em relação às da mesma localização da *Escola de Atenas*, da Stanza della Segnatura, de Rafael (Museu do Vaticano, Roma).

Ao traçarmos tais vínculos artísticos percebemos que mesmo que Giampietrino não tenha tido uma relação direta de produção com Garofalo, Rafael, ou com os artistas nórdicos que pela Itália circulavam, entre outros possivelmente vinculados aos seus trabalhos, ele está inserido em um momento no qual a arte lombarda ampliava seus horizontes, redescobrimo novas fronteiras. Uma abertura cultural que talvez tenha começado com a própria dinastia dos Sforza ao demonstrar interesse pela arte nórdica, mas que foi profundamente influenciada pelas conseqüências da invasão francesa, suscitando tanto um maior contato cultural com outras partes da Europa, quanto fazendo seus artistas circularem por rotas nunca exploradas. E cabe-nos perceber aqui não apenas como Giampietrino se inseriu neste contexto, mas também e principalmente, como atuou no mesmo, provocando novas descobertas à sua produção e à arte milanesa em geral.

No capítulo seguinte analisaremos a pintura do MASP sob seu prisma iconográfico, no entanto a partir desta nova abordagem continuaremos a destacar outras possíveis relações estabelecidas por Giampietrino, dando continuidade ao tema aqui abordado.

---

<sup>74</sup> POUNCEY, Philip. *Drawings by Garofalo*. In: The Burlington Magazine, Vol 97, nº 628, julho 1995, pg. 196.

## II. A ICONOGRAFIA DA VIRGEM AMAMENTANDO O MENINO E SÃO JOÃO BATISTA CRIANÇA EM ADORAÇÃO, DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

Neste presente capítulo nosso foco de interesse repousa na iconografia da pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*. A leitura desta imagem está pautada em três elementos básicos da sua representação: a cena da amamentação, a coluna espiralada e a pequena janela que introduz a paisagem.

### II.1 – A REPRESENTAÇÃO DA VIRGO LACTANS

As fontes originais da representação da cena da Virgem que amamenta o Menino são variadas. A mais antiga que se tem notícia é o afresco da Catacumba de Priscila, em Roma, datado do século II. No entanto, segundo Victor Lasareff<sup>75</sup> o caráter nada severo ou hierático desta representação, mostra que o cristianismo ainda não havia se solidificado não tendo, portanto, criado seu sistema iconográfico, aproximando assim este afresco mais à cultura helenística do que à cristã. Contudo, não há dúvidas que podemos considerar esta uma das imagens mais importantes para a concepção das tantas outras que dominaram o cenário produtivo da arte religiosa do cristianismo.

A *Virgo lactans* é também constantemente relacionada ao tipo da *Beata Domina de Humilitate* (Madona da Humildade) sendo esta última diferenciada apenas por encontrar-se sentada no chão ou sob uma almofada, segundo a definição de Réau que diz ser um motivo de origem dominicana da Úmbria e adotado pela escola de Siena. Esta variante da Madona do leite aparece sob diferentes exposições do seio da Virgem, seja ela parcial, quando a

---

<sup>75</sup> LASAREFF, Victor. *Studies in the Iconography of the Virgin*. In: *The Art Bulletin*, Vol 20, nº1, março de 1938.

cabeça do Menino esconde uma parte, seja totalmente desnudo, como Réau percebeu ser característico da escola milanesa de Leonardo.<sup>76</sup>

A *Virgo lactans* renascentista é mais frequentemente associada ao modelo bizantino chamado *Panagia Galaktrotofusa* do que aquele do século II. Devemos considerar, todavia que ambas as referências iconográficas não consistem em exemplos independentes e isolados no tempo. A formação do tipo renascentista remonta não apenas a tais exemplos, mas é fruto de intensas assimilações formais desta temática, como da representação egípcia de Ísis amamentando Horus. Esta inclusive foi absorvida pela arte copta, que por ter sido ainda muito influenciada pela representação mitológica egípcia se desenvolveu sob um aspecto mais severo que não agradou os bizantinos. Em Constantinopla são raros os exemplos da *Virgo lactans*, tendo se popularizando mais nas províncias gregas. Entretanto, parece estabelecer-se mais firmemente no século XII, tanto em pinturas quanto esculturas, culminando no *Trecento* italiano, tendo como um dos seus principais expoentes Ambrogio Lorenzetti que quando, segundo Lasareff

“[...] created his immortal picture of the Madonna in the Seminary of Siena, the *Virgo lactans* ceased, strictly speaking, to belong to iconography, so completely had it become realistic and genre-like in character [...]”<sup>77</sup>

Este pintor sienense, portanto, introduziu um novo tipo de *Virgo lactans*, aproximando-a muito mais aos aspectos humanos da cena, como a simplicidade do ato e a emoção humana, do que às convenções religiosas, culminando uma tendência, segundo Lasareff, percebida desde o século XI da representação de Maria mais humanizada e maternal do que àquela santificada como mãe de Deus. (figura 31).

Ao longo da história e, segundo Pelikan<sup>78</sup> principalmente entre os séculos IV e V, o fundamento básico do pensamento sobre Maria foi paradoxal, uma vez que esta além de ser

---

<sup>76</sup> RÉAU, Louis. Iconografia del arte Cristiano (5 volumes), Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, pg 106. / “No século XVI, a Virgem com o seio desnudo, amplamente descoberto, se converteu em uma das características da escola milanesa, muito frequente em Leonardo da Vinci e seus discípulos; mas é um motivo não frequente nas outras escolas italianas.” (Tradução livre da autora)

<sup>77</sup> LASAREFF, 1938; pg 36. / “... criou sua imortal figura da Madona do Seminário de Siena, o tipo da *Virgo lactans* cessou, estritamente falando, a pertencer à iconografia, se tornando então um tipo realista no caráter”. (Tradução livre da autora)

<sup>78</sup> PELIKAN, Jaroslav. Maria através dos séculos. Seu papel na história da cultura. (1996) Tradução: Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; pg. 83.

tanto Virgem quanto Mãe era também a mãe humana de Deus. Para esta última definição foi criado no cristianismo do oriente o título *Theotokos*, que não possui o simples significado de “Mãe de Deus”, como Pelikan diz ser usualmente traduzido nas línguas ocidentais <sup>79</sup>, mas sim de “aquela que deu à luz Deus” <sup>80</sup>. Este termo, contudo, não foi muito bem recebido, principalmente pelo imperador Juliano que criticava a superstição dos cristãos ao invocar *Theotokos*. Já no século V, em 431, Nestório, patriarca de Constantinopla, decreta uma mudança do termo, pois devido à natureza humana de Maria sua designação não poderia dar a impressão de que dera luz à própria natureza divina, sendo, portanto, referida como *Chrisatotokos* <sup>81</sup>, “aquela que deu à luz o Cristo” <sup>82</sup>. Mas tal mudança duraria pouco, até pelo menos o concílio de Éfeso, quando os bispos retomaram o título de *Theotokos* à Virgem, decretando mais determinadamente tal santificação com a construção da basílica de Santa Maria Maior, em Roma, por Sixto III, dedicada à mesma.

Em Lorenzetti, contudo, apesar dos atributos que nos indicam a religiosidade da representação como o manto e a auréola, o seu caráter humanizado é quase sobreposto à sua santificação. Aqui ela é ressaltada mais como mãe do que santa, mais humana do que divina.

---

<sup>79</sup> “*Mater Dei* em latim e, portanto, em todas as línguas latinas; *Mutter Gottes* em alemão”. PELIKAN, 2000; pg 83.

<sup>80</sup> PELIKAN, 2000; pg. 83.

<sup>81</sup> “*Bogorodica* em russo, nas línguas derivadas do russo e outras línguas eslavas e, mais raramente porém de modo mais precioso, *Deipara* em latim”. PELIKAN, 2000; pg. 83.

<sup>82</sup> PELIKAN, 2000; pg. 84.



Figura 31  
*Madona com Menino*  
Ambrogio Lorenzetti  
Seminário de Siena

Apesar do século XIV ter constituído um marco no desenvolvimento de tal representação, percebe-se em toda a Itália uma considerável suspensão na reprodução desta temática até pelo menos da transição do século seguinte para o *Cinquecento*<sup>83</sup>. Entretanto, o meio milanês no qual Giampietrino se insere caracteriza-se, entre outras questões, por uma forte e considerável retomada desta cultura mariana, que podemos dizer ainda ser um fenómeno obscuro não muito bem esclarecido na história da arte. Mesmo desconhecendo o

---

<sup>83</sup> Réau, 1996, pg 106; apresenta uma lista de famosos exemplos desta representação, como no século XII, o dintel do tímpano de Anzy Le Duc, do Museu de Hieron e a Virgem de Dom Rupert, do Museu Arqueológico de Lieja; no século XIV, Ambrogio Lorenzetti, do Seminário de São Francisco, em Siena e a *Virgem com Menino* de Villebougis; no século XV, a *Madona de Lucca*, de Jan van Eyck, do Instituto Stadel, em Frankfurt, a de Van der Weyden, do Museu de Bruxelas, a Virgem de Jean Fouquet, do Museu de Amberes, Escola espanhola do Museu diocesano de Gerona, *Madonna della Tosse*, de Matteo Civitali, da igreja da Trindade, em Lucca e a de Jacopo della Quercia, da National Gallery of Art, de Washington; e no século XVI a *Madona Litta* de Leonardo da Vinci, do Hermitage Museum, de San Petersburgo, de Boltraffio, da Academia de Carrara, em Bergamo, de Andrea Solário, no Louvre, Bernardino dei Conti, de Bergamo e Munique, de Giampietrino, da Galleria Borghese, em Roma e de Frey Carlos, do Museu de Lisboa. Nesta listagem percebemos que a cultura italiana durante o século XV não foi a maior representante desta temática, seu exemplos são bem mais escassos em comparação com outras partes da Europa.

motivo principal deste retorno temático, não precisamos ponderar ao afirmar que a presença de Leonardo da Vinci estimularia ainda mais esta tendência, se não tiver sido o motivo principal da sua retomada, especialmente devido ao impacto causado pela pintura *Madonna Litta* (Hermitage Museum) executada no início da última década do *Quattrocento*, pouco tempo antes de abandonar Milão em direção a Florença.

Na Madona de Lorenzetti acima citada, notamos claramente suas relações, nos demonstrando como Leonardo ainda levou consigo memórias da Toscana. O humanismo da cena do sienense parece ser a maior preocupação na execução de Leonardo. A relação entre mãe e filho se estabelece nos pequenos detalhes em ambas as obras, como no fixo olhar de Maria, em suas mãos abertas que sugerem o peso do Menino, e no aparente aconchego que este se encontra devido ao seu gesto apoiado no seio da Virgem. Leonardo investe na presença da paisagem, desnuda o Menino, mas mantém a abertura do vestido, moderando a exposição de seu seio, um detalhe que poderia denunciar ainda mais o seu interesse direto pela representação de Lorenzetti e não apenas pelo tema da *Virgo lactans* por si só, uma vez que a representação do nu no final do *Quattrocento* já era mais livre que no *Trecento*.

Antes mesmo da Itália retomar esta temática no final do *Quattrocento*, data de 1450 a execução do retrato de Agnes Sorel como Virgem Maria (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia), de Jean Fouquet. Considerado por Otto Pächt<sup>84</sup> como o primeiro artista francês internacional, por estabelecer em suas viagens significativas trocas culturais. Fouquet esteve em Roma entre os anos de 1443 e 1447, quando poderíamos cogitar ter encontrado uma importante inspiração para a execução de sua pintura, no entanto nesta época as produções da *Virgo lactans* ainda não estavam tão intensificadas como a partir do final deste século. O que percebemos nesta pintura é uma peculiar característica de retratar uma personagem famosa da história francesa como a Virgem, uma prática nada comum na Itália. Esta equiparação sugere a humanização de Maria ou a santificação da retratada. A imagem mariana adquiria cada vez mais, desde o *Trecento* italiano, um aspecto menos glorificado, uma adoração mais atrelada às sensações da carne, à experiência do real e mundano, correspondendo mais à idéia de Maria de acordo com a paradoxal concepção de Mãe e Virgem, Deus e humano, do que àquela de *Theotokos*.

---

<sup>84</sup> PÄCHT, Otto. Jean Fouquet: a study of his style. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 4, n° ½, out. 1940, jan 1941.

Na Lombardia recriada por Leonardo da Vinci, este tema será muito difundido, talvez até mesmo mais do que qualquer outra região italiana durante o *Cinquecento*. Entre os leonardescos ela aparecerá de maneiras diversas, seja através da forma mais rígida de Ambrogio Bergognone (c. 1453 – 1523), que parece remontar aos antigos sistemas compositivos bizantinos; do naturalismo de Andrea Solário (*Madona da almofada*, do Museu do Louvre); da menção à amamentação sugerida pelo gesto do Menino que busca o seio materno nas obras de Cesare da Sesto (*Sagrada Família com Santa Catarina*, do Hermitage Museum e *Madona com Menino*, da Pinacoteca de Brera); da exposição mais desmedida do seio nas pinturas de Boltraffio (*Madona com Menino*, da National Gallery) e Bernardino Luini (*Madona amamentando*, da Pinacoteca Ambrosiana); ou mesmo nas pinturas de Giampietrino que aqui veremos.

A pintura do MASP está inserida no extenso léxico das representações de Giampietrino da *Virgo lactans*. Podemos destacar entre elas: *Virgem com Menino e São Jerônimo* (Courtauld Institute of Art Gallery, Londres – figura 32; *Madona com Menino* (Galleria Borghese, Roma); *Madona com Menino e São José* (Castel Vitoni – figura 33e *Madona amamentando* (Charlton Park, Raccolta Suffolk – figura 34). A do MASP ainda estabelece vínculos com aquela de Lorenzetti, principalmente no que diz respeito ao aconchego e humanismo da cena, introduzidos pelo sienense no cenário italiano, mas também na posição do Menino com as pernas cruzadas e a leve torção de seu corpo.

Há uma diferença principal nestas figuras. Lorenzetti investe a tal ponto na cena da relação estabelecida entre ambos através da amamentação que não desvirtua a sua temática, mesmo apesar do Menino voltar seu olhar ao espectador. Já na pintura do MASP, há uma concomitância de acontecimentos: a amamentação é interrompida por uma benção a São João Batista, como também notamos na pintura do Courtauld Institute. Naquela conservada em Castel Vitoni, apesar do Menino estar mais solto no colo de sua mãe, a relação é mantida: os vetores de seus olhares reforçam seus vínculos. Esta pintura se assemelha destacadamente àquelas de Lorenzetti e Leonardo, acima referidas, no entanto, existem dois elementos externos que tornam a composição um pouco mais dispersa que as demais: a suposta saída de São José e o olhar direcionado de Maria ao canto direito da tela, que segundo Geddo:

“...l’artista abbia inteso suggerire la presenza fuori campi di um San Giovannino, invisibile all’osservatore e coinvolto, come quest’ultimo, nello spazio illusorio del dipinto. Se questa interpretazione è accettabile, l’iconografia dell’opera, potenziata grazie alla dialettica leonardesca degli sguardi, potrebbe sottendere il motivo del Sacrificio di Cristo annunciato dal Precursore, condizione inevitabile al compiersi dell Salvezza dell’uomo”.<sup>85</sup>

Na pintura do MASP esta leitura também pode ser válida, uma vez que aqui realmente vemos São João Batista, e o seu simbolismo da anunciação do sacrifício de Cristo é fortificado pela presença da coluna adornada com as uvas, como trataremos mais adiante. Há uma conexão entre o leite e o sangue, ambos ocultos na cena, mas subentendidos através da narrativa. O sangue remete-nos às chagas de Jesus enquanto que o leite assume por vezes o caráter santificado, como afirma Boyer:

“Tendo os cristãos se apressado a raspar as faces internas da gruta de Belém onde Maria teria alimentado o Cristo, já no século I, na Judéia, o pó branco proveniente dessas paredes, imediatamente assimilado à idéia do leite, torna-se o centro de todas as cobiças, tanto quanto as relíquias”<sup>86</sup>.

Pedro Machuca executou uma pintura, hoje no Museu do Prado (figura 35), que exemplifica esta questão. O foco da cena não é a amamentação, mas algo mais próximo às representações da *Caritas*, uma vez que a Madona e o Menino empenham-se em fornecer o leite às almas do purgatório, como se este simbolizasse a salvação.

---

<sup>85</sup> GEDDO, Cristina. *La Madonna di Castel Vitoni del Giampietrino*. In: PEDRETTI, Carlo (ed.) *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*. Volume VII, Florença: Giunti. 1994, pg 60. / “... o artista pretendia sugerir a presença externa de um São João Batista, invisível ao observador e implicado, como este último no espaço ilusório da pintura. Se esta interpretação é aceitável, a iconografia da obra, potencializada graças à dialética leonardesca dos olhares poderia sugerir o motivo do Sacrificio de Cristo anunciado pelo Precursor, condição inevitável de ajudar a Salvação do homem”. (Tradução livre da autora)

<sup>86</sup> BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000; pg 26.



Figura 32  
*Madona com Menino*  
Courtauld Institute of Art Gallery  
Giampietrino



Figura 33  
*Madona com Menino e São José*  
Castel Vitoni  
Giampietrino



Figura 34  
Giampietrino  
Madona amamentando  
Charlton Park, Raccolta Suffolk



Figura 35  
Pedro Machuca  
*A Virgem e as Almas no Purgatório*  
Museu do Prado, Madri

Aquela de Suffolk já apresenta outra posição do Menino e o investimento da relação entre ambas as personagens se dá mais a partir de seus contatos físicos do que do olhar de Maria, aparentemente mais vago que nas demais pinturas acima citadas. A temática da *Virgo lactans* estava tão difundida que parece-nos ter usufruído de uma liberdade compositiva entre os pintores lombardos do Cinquecento que exploraram além dos diversos tipos de posicionamento de suas personagens também o contexto cênico, variando de uma atmosfera mais intimista do espaço mais restrito e escuro, sugerindo uma ambientação interna, à inserção de outros santos e paisagens introduzidas por janelas. Uma liberdade experimentada por Lorenzetti, como assinalada por Lasareff, que mesmo depois de quase um século de interrupção desta representação retorna com a mesma força expressiva.

A relação entre a forma renascentista e a bizantina estreita-se neste ponto, como corrobora Reiss<sup>87</sup> ao analisar a *Madona Medici* de Michelangelo, na igreja de São Lorenzo,

<sup>87</sup> REISS, Sheryl E. *A Medieval Source for Michelangelo's Medici Madonna*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 Bd., H. 3. Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, 1987; pg 399.

em Florença, a partir do modelo *trecentesco* conhecido como *Madona de São Zenobius* do altar de Francesco Conti da mesma igreja florentina. Segundo a autora, um grupo de desenhos de Michelangelo mostra que originalmente a *Madona Medici* não amamentava e era mais próxima àquela conservada hoje em Bruges (O.L. Vrouwekerk). Sabe-se que em 1521 o bloco de mármore da Capela dos Medici já estava pronto, mas desconhece-se a data da mudança e muito menos se esta partiu de uma decisão de Giulio de Medici ou do próprio artista.

Segundo Reiss, Michelangelo inspirou-se na *Madona Pazzi* (Staatliche Museen, Berlin) de Donatello para executar a sua *Madona da escada* (Casa Buonarroti, Florença). Considerando que a primeira data da segunda e terceira décadas do *Quattrocento* e a seguinte da última década do mesmo século, parece-nos curioso perceber o interesse de Michelangelo no modelo bizantino anteriormente citado. Se o mestre renascentista no início de sua carreira ao executar o alto-relevo inspirou-se em uma obra cerca de setenta anos de diferença, qual teria sido o motivo de recorrer no auge de sua carreira a um modelo ainda mais antigo, de dois séculos de diferença? A representação da *Virgo lactans* fez Michelangelo buscar um modelo bizantino, o mesmo que pareceu ocorrer com a *Madona Litta* de Leonardo. Sabemos que esta temática não se desenvolveu num fluxo contínuo de reestruturações formais entre o *Quattrocento* e o *Cinquecento*. Mas a pausa abrupta de representações deste tema não parece ter sido problema para a sua retomada igualmente repentina no Renascimento, uma vez que além de reaparecer na história da arte a partir de um natural desenvolvimento, o faz ainda estabelecendo fortes ligações com a forma bizantina.

Giampietrino não buscava os moldes medievais. Se pudermos apontar alguma semelhança esta deve se apresentar mais através da estrutura leonardesca do que propriamente de uma experimentação pura e direta. A arte bizantina estava ainda muito próxima à milanesa, e talvez por esta razão ela tenha sido evitada pelos lombardos, principalmente depois da chegada de Leonardo que por reestruturar o cenário produtivo local simbolizava mais a vontade do novo do que a volta aos antigos modelos conhecidos.

## II.2 – A COLUNA ESPIRALADA E SUAS INTERPRETAÇÕES SIMBÓLICAS

Um tópico desta pesquisa inteiramente dedicado a um pequeno detalhe da composição pode parecer curioso. De que maneira esta discreta coluna, aparentemente apenas parte decorativa da cena, amplifica a simbologia da pintura em questão? Vejamos aqui seus antecedentes históricos que nos ajudarão a entender seu significado na obra do MASP e mesmo a compreender melhor a identidade de seu autor.



Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração  
(detalhe)  
Giampietrino  
MASP

As colunas espiraladas são constantemente associadas ao Templo de Jerusalém construído por Salomão que teria utilizado as mesmas proporções fornecidas por Deus para Moisés erguer o Tabernáculo, sendo compreendido, portanto, como modelo de perfeição arquitetônica. No entanto Marcello Fagiolo<sup>88</sup> diferencia tais colunas em basicamente duas fontes principais: as mais antigas que se tem notícia consistem naquelas cujas pinturas são espiraladas e remontam ao segundo e terceiro milênios a.C. originárias da Grécia, Oriente e Roma, ou de decorações em espiral derivadas da Pérsia, sendo posteriormente difundidas na Mesopotâmia. A segunda fonte seria fruto do Antigo Testamento, aludindo, portanto ao Templo de Jerusalém e resultando importantes simbologias nas três religiões monoteístas: para os hebreus, por guardar a Arca da Aliança e a Mesa das Leis, o Templo simbolizava o lugar sagrado; para os islâmicos se equiparava à Cúpula das Rochas sobre as pedras do sacrifício de Abraão; e para o cristianismo, recordaria alguns dos gestos de Cristo constituindo a passagem do Velho para o Novo Testamento. No entanto, Fagiolo demonstra que os aspectos simbólico-formais destas colunas se confundiram ao longo da história, fazendo com que a distinção de seus significados nas representações pictóricas, dependa mais do contexto compositivo na qual é inserida do que propriamente de seus elementos formais.

Segundo o autor o motivo da espiral pode estar relacionado tanto a um fitomorfismo que imita os movimentos orgânicos dos elementos naturais quanto à alusão à serpente enroscada.<sup>89</sup> Neste contexto, trata das transmigrações dos símbolos identificados às colunas salomônicas que deram origem às colunas de Hércules, como na assimilação registrada no escudo metálico de Carlos V de um desconhecido escultor italiano de meados do *Cinquecento* (figura 36), representando o momento que Hércules deposita as colunas sobre o estreito de Gibraltar, transferindo o “plus ultra”<sup>90</sup> aos novos limites ocidentais do mundo.

---

<sup>88</sup> FAGIOLO, Marcello. *Una nuova introduzione ai segreti dell'ordine salomonico* (Introdução). In: TUZI, Stefania. *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*. Roma: Gangemi Editore, 2002.

<sup>89</sup> Fagiolo exemplifica o motivo serpentinado segundo uma conotação negativa, como a serpente do paraíso terrestre; a serpente-dragão do Jardim dos Esperidi; a Pitone sobre a qual se insere o poder de Apolo e o oráculo de Pithia e Delfi (exemplo da coluna serpentinada levada por Constantino a Constantinopla, hoje na Praça do Hipódromo de Istambul); e também de conotação positiva, originadas no mundo clássico e associadas às imagens de Dea Madri; ou aos mistérios dionisíacos em que Zeus transforma-se em serpente para unir-se a Perséfone e gerar Dionísio-Zagreio. (Ver: FAGIOLO, 2002 In: TUZI, 2002; pg XI)

<sup>90</sup> O termo “plus ultra” origina-se do Sacro Império Romano, relativo à intenção propagandística do dinâmico novo império de Carlos V. Foi utilizado também como motivação aos navegantes a desafiarem o Estreito de Gibraltar, conhecido como o limite do mundo, demarcado pelas colunas de Hércules.



Figura 36  
 Triunfo naval de Carlos V / 1535 – 40  
 Autor italiano desconhecido  
 Patrimônio Nacional / Madrid

Tal renovação simbólica do uso da coluna em espiral ocorre igualmente dentro do cristianismo. Estas são percebidas em algumas pinturas representativas da Virgem, por exemplo, na *Madona de Loreto*, de Beatrizet (figura 37) e na *Madona com Menino* de Sopra Minerva (figura 38), deixando de anunciar o Templo de Jerusalém, mas a sacralidade no tabernáculo de Maria.



Figura 37  
*Madona de Loreto*  
 J. Nicolas Beatrizet



Figura 38  
*Madona com Menino*  
 Ateliê de Beato Angelico  
 Santa Maria Sopra Minerva, Roma

O mesmo acontece com sua decoração, geralmente de motivos atrelados às videiras, como as uvas, as folhas e seus colhedores. No Velho Testamento seu simbolismo é relacionado à fertilidade da terra prometida, mas Fagiolo acrescenta que na arte judaica, especialmente nos sarcófagos, tumbas e sinagogas, podemos também encontrar tais decorações, que antes mesmo de se afirmarem na idade clássica, já equivaliam ao simbolismo dionisíaco de morte e ressurreição. Além destas conotações, as videiras aparecem na arte cristã sob sarcófagos e igrejas assumindo o significado da vida eterna, que segundo Bazin “il símbolo della vita assume pienamente significato quando la vite si avvolge sulla colonna tortile”<sup>91</sup>.

Vale desta maneira, refletirmos a respeito do motivo da presença da coluna na pintura de Giampietrino. Até então o estudo deste quadro foi pautado principalmente a partir das suas relações com as demais produções deste artista. Mas desta vez a sua análise parte de um elemento compositivo particular dentro tanto de seu léxico produtivo como também do meio lombardo, mostrando-se muito mais que um detalhe da cena e assumindo uma importância *sui generis*.

Com a ajuda das análises desenvolvidas por Fagiolo, Tuzi e Bazin, podemos pautar nossa interpretação a partir de dois significados: a coluna provavelmente anunciaria a presença de um tabernáculo, como aquele visto na pintura de Ospedaletto Lodigiano. No entanto, a sua decoração com as folhas de parreira e uvas simbolizaria a vida eterna, como supracitado, ou fariam alusão a Dionísio, relacionando a presença das uvas ao vinho como sangue de Cristo? A primeira interpretação completaria a mensagem introduzida pela presença do Menino sendo amamentado, referindo-se desta maneira, ao seu nascimento e à salvação, já a segunda traçaria uma relação mais conectada à presença de São João Batista, que anuncia o destino sacrificial de Cristo, equiparando-o assim a Dionísio. Saxl propõe uma leitura que nos ajuda a aproximar tais interpretações ao mesmo motivo religioso:

“In Italy the veneration of the five wounds of Christ is an outstanding characteristic of the period. They are treated as signs of love, and the believer is told to ‘dwell’ in the wounds. The side wound is the ‘amatorium lavacrum’ – the ‘Laver of Love’, St. Catherine of Siena calls it the ‘barile di vino’ and the ‘botega del

---

<sup>91</sup> BAZIN, Germain. *La colonne salomonique*. In: L’Oeil, 1981; pg57. / “o símbolo da vida assume plenamente significado quando a vinha envolve a coluna torsa” (Tradução livre da autora)

sangue’ – the storehouse of blood. A series of Italian saints of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries have rightly been called the ‘eucharistic’ saints, and Pius II is known as the ‘Eucharistic’ pope”.<sup>92</sup>

As uvas assim poderiam aludir ao simbolismo pagão dionisíaco da presença do sangue remetendo à eucaristia de Cristo, no entanto a sua representação junto à cena da amamentação reforça a idéia do sangue como prova do amor divino.

Segundo Berbara:

“Ya en el último cuarto del siglo XV y, principalmente, a partir de principios del siglo siguiente, empiezan a surgir imágenes representando escenas sacrificiales paganas con creciente precisión arqueológica, inspirándose frecuentemente en determinadas obras antiguas y constituyendo muchas veces copias exactas de éstas. Paralelamente a este proceso de aproximación formal a lo Antiguo, como ya comentamos, se aprecia igualmente em esse período la aparición de diversas imágenes en las cuales escenas o elementos sacrificiales paganos son introducidos en representaciones cristianas, en donde actúan como alusiones tipológicas – proceso que hasta entonces envolvía casi siempre a personajes hebreos”.<sup>93</sup>

Berbara conta-nos que tal integração simbólica pictórica entre o mundo pagão e o cristão até os primeiros anos do século XVI era parcial, pois a cena pagã ficava restrita às ornamentações e arquiteturas do espaço cênico onde se passava a ação principal. Havia assim, dois núcleos narrativos de sentidos complementares e alusivos, mas a citação pagã ainda parecia remontar mais às referências arqueológicas do que à vontade de uma

---

<sup>92</sup> SAXL, Fritz. *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*. In: Journal of the Warburg Institute. Vol 2, n° 4, 1939; pg 348 / “Na Itália a veneração das cinco chagas é destacadamente característica do período. Elas são tratadas como sinais de amor, e o fiel deve ‘residir’ nelas. A chaga lateral é a ‘amatorium lavacrum’ – a ‘Laver of Love’ (recipiente sagrado que recolhe o sangue de Cristo, traduzido literalmente por Recipiente do Amor), Santa Catarina de Siena as chama de ‘barile di vino’ e de ‘botega de sangue’ – o depósito do sangue. Uma série de santos italianos dos séculos XIV e XV tem sido corretamente chamados de santos ‘eucarísticos’, e Pius II é conhecido como o papa ‘Eucarístico’”. (Tradição livre da autora)

<sup>93</sup> BERBARA, Maria. *El Laocoonte y el tema del sacrificio entre el Renacimiento y la Contrarreforma*. In: Revista de Arte Goya. N° 269; Fundação Lázaro Galdiano: Março – Abril 1999; pg 118. / “Já no último quarto do século XV e, principalmente, a partir de princípios do século seguinte, começam a surgir imagens representando cenas sacrificiais pagãs com crescente precisão arqueológica, inspirando-se frequentemente em determinadas obras antigas e constituindo muitas vezes copias exatas destas. Paralelamente a este processo de aproximação formal ao Antigo, como já comentamos, se apresenta igualmente neste período a aparição de diversas imagens nas quais, cenas ou elementos sacrificiais pagãos são introduzidos em representações cristãs, e onde atuam como alusões tipológicas – processo que até então envolvia quase sempre personagens hebreus”.

assimilação sincrética da religiosidade cristã, como percebido em *Cristo Redentor* (figura 39), de Giovanni Bellini (c. 1426 – 1516) que retrata em primeiro plano Cristo com a cruz retirando seu sangue que é depositado na taça e ao fundo, no friso da direita a representação de Porsena e Mucius Scaevola e da esquerda uma cena de sacrifício pagão identificado pela presença do altar e da figura humana segurando uma vara e acompanhado de dois sátiros tocando flauta.



Figura 39  
*Redentor*  
Giovanni Bellini

Esta união dos simbolismos veio a ocorrer com um grupo de obras do início do século XVI que misturaram mitos e santos na mesma unidade cênica. Como destacado pela autora, a obra *Cena sacrificial* da Igreja de Santo Antônio, em Padova, de Andrea Riccio (c. 1460 – 1532) é bastante emblemática neste sentido, uma vez que retrata Cristo vestido com trajes romanos e o identifica com o deus pagão:

“La celebración eucarística de su sangre y el culto pagano a la sangre de la víctima son parangonados, y, consecuentemente, ambos sacrificios, los cuales se fundem tanto temática como formalmente”.<sup>94</sup>

Giampietrino parece localizar-se justamente neste período de assimilação do antigo pela arte cristã. Na sua pintura de San Marino, provavelmente inspirada naquela de Cesare da Sesto (Samuel H. Kress Collection) podemos notar a presença de Maria sob a ruína com frisos e alto-relevos equiparados às representações pagãs, mas com cenas bíblicas, provavelmente alusivas ao destruído Templo de Jerusalém devido à presença da cena do juízo de Salomão no canto superior direito do quadro. Na pintura do MASP podemos apontar a relação com a arte pagã na presença das uvas, no entanto, veremos que existiu outra fonte inspiradora para Giampietrino no estímulo destas assimilações iconográficas, além das descobertas arqueológicas: Rafael Sanzio.

Segundo Tuzi o *Cinquecento* consistiu em uma pausa das representações das colunas torsas sendo retomadas no período seguinte da Contra-Reforma quando assumiu a importância da adequação histórica das imagens sacras em um século que fez das questões religiosas o tema mais importante. Contudo, se a popularidade do tema decaiu durante o período de Giampietrino, podemos afirmar ser bastante provável que este artista tenha tido conhecimento dos cartões executados por Rafael destinados a decorar as paredes da Capela Sistina, especificamente em *A cura do manco* (Victoria and Albert Museum, Londres – figura 40).

A forma da coluna do MASP, pelo pouco que podemos ver, assemelha-se mais a estas de Rafael do que às suas primeiras representações, da *Mater Ecclesia* (figura 41) mais caracterizadas pelos desenhos em espiral do que pelo seu próprio formato espiralado com os motivos decorativos que acompanham seus movimentos. O modelo de Rafael certamente inspirou-se nas antigas colunas da basílica do Vaticano, relatadas também no afresco de Giulio Romano, *Doação de Constantino* (Museu do Vaticano) e posteriormente relembradas no baldaquino de Bernini.

---

<sup>94</sup> BERBARA 1999; pg 119. / “A celebração eucarística de seu sangue e o culto pagão ao sangue da vítima são comparados, e consecuentemente ambos os sacrificios se fundem tanto temática quanto formalmente”. (Tradução livre da autora)



Figura 40  
*A cura do manco*  
Rafael Sanzio  
Victoria and Albert Museum



Figura 41  
*Mater Ecclesia*  
Miniatura de Exultet  
Biblioteca Vaticana

Com o impacto dos cartões de Rafael percebe-se uma continuidade na reprodução desta temática, localizando as colunas como fundo arquitetônico das pinturas de contexto bíblico, como por exemplo, *Circuncisão* de Giulio Romano (Louvre, Paris); *Última Ceia*, de Livio Agresti (Oratorio del Gonfalone); *Jesus e doutores no Templo*, de Ludovico Mazzolino (Galleria Pamphili, Roma), entre outros. Já naquela do MASP, apesar da familiaridade com esta nova tendência iconográfica que se fortalecia em Roma e nos artistas ligados a este pólo cultural, percebemos uma notável timidez na representação deste elemento carregado de simbologias. Rafael as representa em primeiro plano, a localização da cena mostra-se tão sagrada quanto o acontecimento relatado. Já Giampietrino oferece-nos apenas uma discreta indicação da sua presença. Parece pretender desta forma, mais do que completar o sentido religioso da composição, anunciar o seu conhecimento frente às constantes descobertas arqueológicas romanas.

Tais questões nos ajudam a refletir dois pontos principais em relação à pintura do MASP. Considerando que o significado das colunas pode ser variado nas representações pictóricas, como bem assinalado por Fagiolo, podendo aludir tanto ao Templo de Jerusalém, exemplificadas no cartão de Rafael, quanto um motivo decorativo naturalístico, encontrados nas colunas da Fonte dos Imperadores da Vila d'Este de Tivoli, como devemos interpretar sua presença na pintura de Giampietrino? E de que maneira podemos compreender esta representação no desenvolvimento produtivo deste artista, inserido em um meio lombardo não acostumado a explorar tais motivos iconográficos associados à simbologia antiga resgatada através da arqueologia?

Não seria absurdo ponderar que esta obra tenha sido executada para a Ordem dos Hierosolimitas, assim como Geddo afirma ter sido a de San Marino e de Ospedaletto Lodigiano<sup>95</sup>. Tal conjectura baseia-se no fato desta mesma Ordem estar diretamente ligada a Jerusalém e ter além de São João Batista como protetor, uma estreita ligação com os escritos de São Jerônimo. Através do seguinte trecho de Geddo, podemos notar tal conexão:

---

<sup>95</sup> Poderíamos afirmar encontrar na pintura do MASP uma conexão entre as duas ordens, Hieronimita (da qual Rizzoli fazia parte, segundo a sua ligação com a Igreja de San Cosmo e Damiano e a Scuola de San Luca) e a dos Hierosolimitanos (ordem dos encomendantes do retábulo de San Marino em Pavia), devido à presença de São João Batista e da coluna salomônica. Isso nos leva também a ponderar que a pintura do acervo nacional tenha sido executada pela encomenda dos mesmos, destinada à igreja de San Marino, uma vez que segundo Geddo, esta cumpria um plano de renovação decorativa (GEDDO, 1995, pg 241)

“La tavola raffigura, in conformità alla volontà espressa dal testatore, la Madona col Bambino e San Giovanni Battista, protettore dell’Ordine dei Gerosolimitani a cui apparteva il donatore; mentre San Gerolamo fu aggiunto chiaramente dagli eredi in ossequio ai Geronimiti di San Marino, dovendo il dipinto assolvere anche alla pubblica funzione di pala dell’altare maggiore della chiesa dell’ordine”.<sup>96</sup>

A coluna espiralada pode assumir, portanto, na pintura do MASP a mesma referência exercida pela presença de São Jerônimo na pintura de San Marino, uma espécie de alusão ou homenagem aos membros da Ordem Hierosolimita, ao remontar às antigas construções do Templo de Jerusalém ou mesmo apenas à “Colonna Santa”. A seguinte lenda relatada por Perkins explica, desde o século XII, a origem desta última coluna, hoje conservada na Capela Pietà do Vaticano:

“The fifteenth-century inscription carved on one face of the balustrade records the pious legend that this was the column of the Temple against which Christ leaned when disputing with the doctors, and extols its miraculous powers”.<sup>97</sup>

Esta inscrição, datada do século XV<sup>98</sup>, demonstra claramente a importância que estas colunas do Templo de Jerusalém exerceram no imaginário histórico do Renascimento. Especificamente a referida “Colonna Santa” consistiu em mais do que uma relíquia da Igreja, mas tornou-se um símbolo divino para fiéis e artistas que nela inspiravam suas

---

<sup>96</sup> “A pintura representa, de acordo com a vontade do testamentário, a Madona com Menino e São João Batista, protetor da Ordem dos Hierosolimitanos à qual pertencia o doador; enquanto São Jerônimo foi agregado claramente pelos discípulos em homenagem aos Heronimitas de San Marino, fazendo a pintura cumprir também a pública função de maior retábulo da igreja da ordem”. GEDDO, 1995; pg. 240.

<sup>97</sup> “A inscrição do século XV entalhada na face da balaustrada grava a lenda pioneira que esta era a coluna do Templo na qual Cristo se apoiava quando debate com os doutores, e exalta seus poderes milagrosos”. PERKINS, J. B. Ward. *The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns*. In: *The Journal of Roman Studies*, Vol. 42, Parte 1 e 2, 1952; pg 24. / A respeito desta passagem, vale conferir o desenho de Francisco de Holanda em seu livro *Os Desenhos das Antigualhas*, de 1545.

<sup>98</sup> A inscrição, como dito, é datada do século XV, mas segundo Perkins (1952, pg. 24) não se sabe o ano e o local de origem desta lenda. Afirma não aparecer em nenhuma das antigas versões do *Mirabilia* (referência fornecida pelo autor: R. Valentini e G. Zucchetti, *Codice topográfico della città do Roma III - Fonti per la Storia d’Italia*, 90 -, Rome, 1946, 3 – 65), e no escrito de Petrus Mallius sobre Alexandre III (1159 – 1181) lê-se que as colunas vieram do templo de Apolo em Tróia. Conclui que no início do século XV a lenda já estava bem estabelecida, o que nos permite apenas cogitar que esta tenha surgido pelo menos entre os séculos XIII e XIV.

composições. Apesar das constantes descobertas arqueológicas, Perkins afirma que a presença das colunas não pode ser vista como mais uma descoberta. A forma espiralada tão peculiar teria atraído os estudiosos e, além disso, estes fragmentos arquitetônicos não remontariam apenas à cultura pagã, mas aludiriam diretamente à vida de Cristo.

Sabendo da importância que tais colunas imprimiriam no Renascimento italiano, qual seria, portanto, a leitura mais apropriada para explicar a sua presença de acordo na pintura do MASP? Partindo destas análises levantamos quatro diferentes explicações. A primeira, já apresentada no início deste estudo, está ligada ao próprio cenário lombardo, especialmente a partir da figura de Cesare da Sesto, o contato de Giampietrino mais aproximado interado das simbologias antigas enriquecidas pelas descobertas arqueológicas. A sua experiência romana junto aos grandes mestres sempre foi uma suspeita devido à qualidade formal de seus trabalhos, no entanto, Carminati aponta novos documentos que ajudam a comprovar tal suspeita:

“The first undeniable indication regarding Cesare da Sesto was found in the Archivio Storico Capitolino in Rome in 1978 (Frommel, 1978, pp. 221, 245). It is a payment note from 7 June 1508, and states that the ‘soci pictores’ (painter’s partners) Cesare and ‘Balduinus (Balduino) would receive payment for the paintings they had completed and that were still to be executed ‘in cameris domini nostri’ (in the rooms of our Lord), i.e., in the new apartments of Pope Julius II, in the Vatican. This notice is extremely important because it places da Sesto within the richest and most stimulating artistic context of his time (working alongside Raphael, Michelangelo, Perugino, Lotto, Bramantino, Sodoma, Peruzzi, Ripanda, Aspertini, and others), and enables us to clearly identify which painters would exert the greatest influence on da Sesto’s later artistic evolution which up until then had strictly followed the Leonardesque school of Milan”.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> CARMINATI, Marco. *Cesare da Sesto*. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530*. Milano: Skira Editore: 1998, pg 308. / “A primeira indicação inegável a respeito Cesare da Sesto foi encontrada no Archivio Storico Capitolino em Roma em 1978 (Frommel, 1978, pp. 221, 245). Consiste em uma nota de pagamento de 7 de julho de 1508, onde se lê que os ‘soci pictores’ (pintores sócios) Cesare da Sesto e ‘Balduinum’ (Balduino) receberiam pagamentos pelas pinturas finalizadas e por aquelas que ainda seriam executadas ‘in câmara domini nostri’ (nos quartos do Nosso Senhor), por exemplo no novo apartamento do papa Júlio II, no Vaticano. Esta notícia é extremamente importante porque situa da Sesto com o mais rico e estimulante contexto artístico da sua época (trabalhando ao lado de Raphael, Michelangelo, Perugino, Lotto, Bramantino, Sodoma, Peruzzi, Ripanda, Aspertini, e outros), e nos permite identificar claramente que pintor teria exercido mais influência na evolução artística tardia que até então tinha seguido estritamente a escola leonardesca de Milão”. (Tradução livre da autora)

Como já dito nesta pesquisa, a proximidade compositiva das pinturas de San Marino, de Giampietrino e do Museu de São Francisco, de Cesare da Sesto nos permitem associar o nosso artista de interesse a este cenário de produtivos contatos estabelecidos em Roma. As referências arqueológicas são inegáveis em ambas as pinturas, o que nos faria concluir que aquela coluna da pintura do MASP pode ter sido fruto deste aprendizado simbólico através de Cesare da Sesto. No entanto, não conhecemos nenhuma pintura ou mesmo desenho deste artista que revele que em Roma tenha se ocupado desta representação.

Contudo, para encontrarmos modelos representativos não precisamos ir muito longe. Através da figura de Garofalo, principalmente devido aos relatos de Vasari a seu respeito, pudemos perceber o encantamento do artista com o cenário cultural romano. A nova forma adquirida com este contato já estava entranhada em suas obras e foi rapidamente difundida no seu retorno, em Ferrara. Nos Museus Capitolinos encontramos uma pintura que exemplifica esta absorção cultural: *Cristo entre doutores* (figura 42), de um desconhecido ferrarense, e datada da primeira metade do século XVI.



Figura 42  
*Cristo entre doutores*  
Museus Capitolinos, Roma  
Pintor ferrarense

A relação com o cartão de Rafael (Victoria and Albert Museum) ainda é muito próxima, mas existe aqui uma importante diferença entre ambos. Na pintura ferrarense os personagens da cena ocupam o primeiro plano enquanto que as colunas estão no pano de fundo contextualizando a narrativa da pintura, uma esquematização não muito diferente da pintura *Os Santos Antônio Abate, Antônio de Padova e Cecília*, de mesma autoria, conservada no Palazzo Barberini. Naquela de Rafael não podemos ter a mesma interpretação, uma vez que são estes elementos, muito mais imponentes, que determinam a narrativa. A forma ferrarense tímida e econômica de representar tais elementos nos remete à composição de Giampietrino.

Diferentemente das novidades leonardescas, das novas técnicas introduzidas e disseminadas pelos mestres renascentistas, e da predominância de certas temáticas (como a *Virgo lactans*), a representação das colunas salomônicas parece ter sido introduzida e assimilada lentamente tanto na Emilia Romagna como na Lombardia. Ainda exemplificando o caso de Ferrara, podemos perceber as modificações ocorridas na forma de representá-las no decorrer do século XVI se comparamos com aquela pintura dos Museus Capitolinos com *Expulsão dos mercadores do templo* (figura 43) de mesma localização e autoria de Scarsellino (Ippolito Scarsella c. 1550 - 1620), onde a integração do elemento com a cena é integral, deixando também de ocupar o fundo da composição para se destacar na mesma.



Figura 43  
*Expulsão dos mercadores do Templo*  
Museus Capitolinos, Roma  
Scarsellino

Uma segunda hipótese volta-se às possíveis obras que possam ter circulado entre as encomendas da Ordem Hierosolimita. Se realmente podemos fazer a conexão entre a representação da coluna e esta Ordem religiosa, é possível que nosso artista tenha encontrado algum modelo desta em outras pinturas. Mas a nossa hipótese mais uma vez é enfraquecida pela falta de exemplos no meio lombardo e, principalmente entre os leonardescos.

Podemos ponderar também ter Giampietrino viajado para Roma, como já pensado anteriormente. Os indicadores, segundo os documentos aqui vistos, de fama e vida altamente produtiva combinariam com esta possibilidade, o que nos faz cogitar que ele mesmo possa ter visto qualquer exemplo arquitetônico ou se inspirado em representações do mesmo.

A nossa última hipótese remonta mais uma vez às suas incansáveis conexões com Leonardo da Vinci, pois seria a partir de um trecho do livro de Luca Pacioli, *Divina Proportione*, no qual analisa e indica as colunas salomônicas de Roma. O texto é publicado em Veneza em 1509, mas a sua execução foi iniciada quando Pacioli ainda estava em Milão entre 1496 e 1498.

“Dove ora se trovino colonne più debitamente fatte per Italia da li antichi e ancor moderni  
Così medesimamente se dici de quelle de Santo Pietro e Santo Paulo extra muros; ma quelle che sonno ‘nanze a l’altare de Santo Pietro, fatte a vite, forono portate de Ierusalem, tratte del tiempo de Salamone, de le quali l’una ha la immensa virtù contra li spiriti mali, come più volte ho veduto, per lo suo santissimo tatto che feci el nostro salvatore Iesu Christo. De queste non si dà norma, se non quanto a loro altezza e basa e capitello, ma non de tal viticcio, perochè pò essere più stretto e più largo, a libito de l’ochio”.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> “Onde agora se encontram colunas mais devidamente feitas pela Itália dos antigos e também modernos. Assim da mesma maneira se diz daquelas de São Pedro e São Paulo fora de muros; mas aquelas estavam antes no altar de São Pedro, feita com vinhas, foram trazidas de Jerusalém, do templo de Salomão, das quais uma há imensa virtude contra os espíritos do mal, como muitas vezes eu vi, pelo seu santíssimo tato que fez o nosso salvador Jesus Cristo. Destas não se tem norma, a não ser em relação às suas alturas, base e capitel, mas não na decoração vénea, porque pode ser mais estreito e mais largo, ao prazer dos olhos”. (Tradução livre da autora) / PACIOLI, Luca. De Divina Proportione, (1509; Capítulo VII, pg. 122 e 123). In: BRUSCHI, A; MALTESE, C., TAFURI, M., BONELLI, R. (a cura di). Scritti Rinascimentali di Architettura. Il Polifilo, Milano, 1978.

Sabemos que Leonardo trabalhou nas ilustrações deste livro, mas não temos informações se este circulou livremente pela sua oficina e se seus discípulos tiveram fácil acesso ao mesmo. É muito provável que a fonte com a qual Giampietrino tomou conhecimento deste elemento arquitetônico e de suas simbologias, tenha sido ela literária ou pictórica, não consista em apenas um exemplo isolado. Poderíamos inclusive cogitar conjuntamente essas quatro hipóteses levantadas. O importante aqui é perceber através de que caminhos tais informações transitaram do ativo cenário romano ao renovado cenário lombardo e especificamente às produções artística de Giampietrino.

### II. 3 A CONEXÃO ENTRE O HORTUS CONCLUSUS E A PAISAGEM EXTERIOR: A NARRATIVA DA JANELA

Veremos nesta parte da pesquisa os simbolismos relacionados à presença da janela na composição da *Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*. Este elemento separa a ambientação interna da externa, aprofundando a idéia de acolhimento e proteção e introduzindo a narrativa do *hortus conclusus*. O que interessa-nos perceber aqui são dois pontos principais: a importância que a presença da paisagem exerce na composição como um todo, mesmo sendo esta um pequeno detalhe, e o posicionamento da janela que a introduz na cena.

Nas representações pictóricas cristãs este elemento simboliza mais do que uma minudência arquitetônica. Podemos notar que elas se fazem presentes seja como parte do ambiente cênico, como no painel central do tríptico *Anunciação* de Rogier van der Weyden (Staatliche Museum), seja como a própria moldura da pintura, como na *Virgem do Livro* de Vincenzo Foppa (Castello Sforzesco, Milão). Gottlieb<sup>101</sup> destaca que no medievo estas apareciam através de duas formas: motivos naturalísticos e sobrenaturais. Exemplifica a primeira com a janela de Dido da miniatura do século IX (Biblioteca Vaticana) e a segunda com as cenas de João da visão apocalíptica do início do século XIV (manuscrito Cloisters – Fol. 5 vo., 7 ro). Segundo a mesma autora, a presença nas representações da Virgem, principalmente nas Anunciações, pode consistir em dois simbolismos: a Luz Sagrada que adentra o espaço onde Maria se encontra alude à encarnação de Cristo no corpo de Maria ao recebê-lo em seu ventre, ou então se refere à redenção do homem, uma vez que ao engravidar possibilita o seu nascimento.

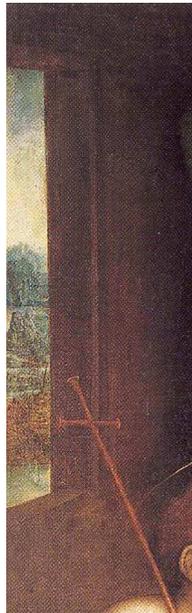
“Specifically, they are based upon two biblical texts: Jacob’s definition of what He saw in his dream, described in Genesis 28:17: ‘this is no other but the house of God, and the gate of haven’, and Psalm 117:20: ‘this is the gate of the Lord, the just shall enter into it’. [...] Art took stock of this fact by portraying the Madonna behind a window which is inscribed with the legend *PORTA PARADIXI*. As symbols for the entrance to heaven which Jacobs

---

<sup>101</sup> GOTTLIEB, Carla. The window in art. From the window of God to the vanity of man. A survey of window symbolism in Western painting. New York: Abaris Books, 1981; pg 65.

also saw in his dream (Gen. 28:12). All three are attributed of the Virgin which signify her role in the salvation of mankind”.<sup>102</sup>

De modo geral as representações marianas durante o *Cinquecento* italiano investem frequentemente em uma esquematização que localiza a Virgem no plano central com a paisagem ao fundo, seja através da janela, seja por um extenso panorama, como a *Madona Litta*, de Leonardo (Hermitage Museum, St. Petersburgo), a *Madona do Mar*, de Botticelli (Galleria dell'Accademia, Florença) ou deste mesmo autor a *Madona do Livro* (Museo Poldi Pezzoli, Milão). Mas na obra que aqui tratamos nota-se um deslocamento da sua posição que não mais ocupa o pano de fundo da cena, mas a sua lateral com uma sutil inclinação diagonal em relação ao foco central da composição. Esta diferente esquematização espacial remonta mais à cultura nórdica do que às tradições italianas. E será, portanto, a partir do diálogo entre o norte e a produção de Giampietrino que tentaremos analisar a sua representação na pintura do MASP.



Giampietrino  
Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração (detalhe)  
MASP

---

<sup>102</sup> GOTTLIEB, 1981; pg 70. “Especificamente, elas são baseadas em dois textos bíblicos: a definição de Jacob sobre o que viu em seu sonho, descrito nas Gênesis 28:17: ‘isto não é nada além da cada de Deus, e o portão do paraíso’, e Psalm 117:20: ‘este é o portão do Senhor, a entrada certa’. [...] A arte analisou este fato retratando a Madona atrás de uma janela que inscreve em uma legenda *PORTA PARADIXI*. Como símbolo da entrada ao paraíso que Jacob também viu em seu sonho (Gen. 28:12). Todos os três são atribuídos à Virgem que significa o seu papel na salvação da humanidade”. (Tradução livre da autora)

Para pautarmos a análise proposta tomaremos três pinturas principais como fio condutor. A primeira é *Anunciação*, de Rogier van der Weyden (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia – figura 42) onde a janela exerce um importante papel na composição como um todo, não restrito apenas à função do foco luminoso da cena. Está diretamente ligada à figura do anjo que através dela entra no quarto de Maria para anunciar a sua gravidez. Toda a cena é especialmente esquematizada em diagonais, da parede da janela às posições de seus personagens. A Virgem segura as sagradas escrituras e voltada para a janela parece procurar Deus do lado de fora. Aqui o simbolismo deste elemento está diretamente relacionado ao divino, à demarcação do sagrado e do humano, da presença oculta de Deus e da gravidez mística de Maria. Uma leitura aproximada é aquela que Gottlieb faz de *A morte e avarento*, de Hieronymus Bosch (National Gallery of Art, Washington – figura 43) quando identifica o feixe de luz à presença de Maria como salvação das tentações do moribundo, ou mesmo da *Virgem do Livro*, de Vincenzo Foppa (Castello Sforzesco, Milão) que por utilizar a moldura do quadro como moldura da janela, afirma a imagem da Virgem corresponder àquela de porta do paraíso.<sup>103</sup>



Figura 42  
*Anunciação*  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia  
Rogier van der Weyden

---

<sup>103</sup> GOTTLIEB, 1981; pg 77.



Figura 43  
*A morte e o avarento*  
Hieronymus Bosch  
National Gallery of Art, Washington

Ainda atrelada a significados religiosos em *São Jerônimo* (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe – figura 44), de Dürer (1471 – 1528) a janela aparece sob destacada importância na composição. Esta não mais introduz a paisagem como delimitadora espacial do interno *x* externo, mas conduz a luz da sabedoria necessária aos estudos do santo. Percebemos também alguns atributos voltados a ela, como a crânio e o pequeno crucifixo posicionado na mesa à sua frente. Tais objetos aludem à simbologia do *memento mori*, muito destacada principalmente com as novas doutrinas da Contra-Reforma. Gottlieb diz que apesar da forte

referência à morte esta cena não possui um caráter repressor, uma vez que para São Jerônimo simbolizaria o renascimento na vida eterna.<sup>104</sup>

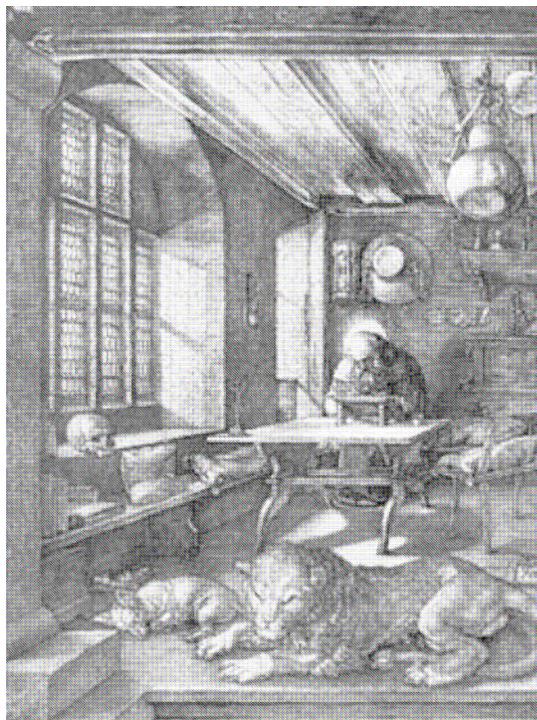


Figura 44  
*São Jerônimo*  
Dürer  
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

A terceira obra deste eixo atrelado à simbologia da janela é o retrato da *Jovem Fürleger* (Staatliche Museen, Berlim – figura 45), também de autoria de Dürer que dialoga com outras que aqui serão vistas, incluindo aquela do MASP. A esquematização espacial que organiza a personagem de lado para a paisagem introduzida por uma fresta de janela nos é bastante familiar se recordarmos da pintura de Giampietrino. Suas diferenças essenciais são talvez a distância estabelecida entre as personagens e a janela e o parapeito na qual a jovem se apóia que está ausente naquela do MASP, dando a idéia de uma maior amplitude espacial. No entanto, suas aproximações formais são consideráveis.

Para entendermos este motivo pictórico na obra de Dürer parece-nos coerente compará-la ao outro retrato da jovem de mesmo nome, no qual a janela está ausente

---

<sup>104</sup> GOTTLIEB, 1981; pg. 236.

(Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt – figura 46). É possível que tais pinturas não retratem a mesma pessoa, mas sim duas irmãs de uma família de Nuremberg. Aquela do altivo penteado possui dezoito anos, segundo a inscrição na própria obra, e segura uma flor. Simbolismos estes que nos permitem cogitar que a jovem esteja para se casar, enquanto que a outra ocupa um cenário neutro sem pistas para que seja identificado. Suas diferenças não estão muito distantes daquelas que separam as representações de Maria às de Madalena. O cenário reservado de fundo escurecido destacando mais a própria personagem do que o seu contexto espacial, a serenidade religiosa inserida no gesto da reza e a força cênica de seus cabelos são características notadas tanto na jovem de Frankfurt quanto em *Maria Madalena* de Giampietrino (Hermitage Museum), por exemplo. A presença da janela na pintura de Berlim estaria relacionada à possível temática do casamento, e a sua ausência na pintura de Frankfurt à renúncia ao mundano e à entrega espiritual. Na primeira obra, portanto, este elemento pode ser interpretado como um simbolismo da fidelidade matrimonial, do recolhimento, uma idéia muito próxima daquela sugerida pela janela da obra do MASP.

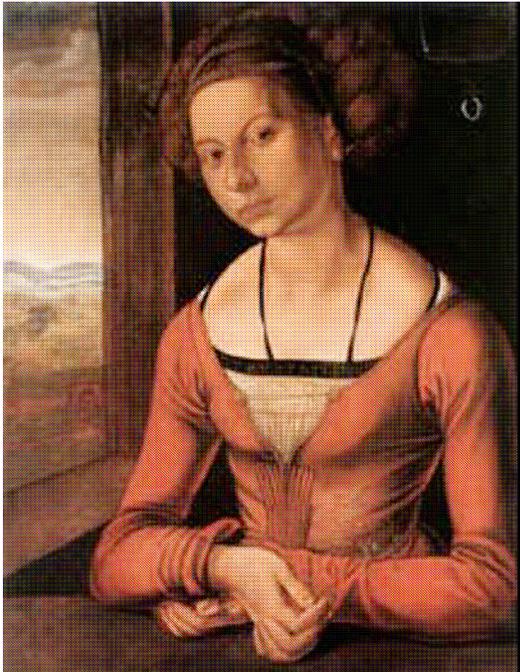


Figura 45  
*Jovem Fürleger*  
Dürer  
Staatliche Museen, Berlin



Figura 46  
*Jovem Fürleger*  
Dürer  
Städelsches Kunstinstitut,  
Frankfur



Figura 47  
*Maria Madalena*  
Hermitage Museum  
Giampietrino

Ambas as pinturas das jovens Fürleger de Dürer foram executadas em 1497, uma data compreendida entre as duas jornadas do artista à Itália, a primeira entre meados de 1494 e a primavera de 1495 e a segunda entre 1505 e 1507. Se a data de sua execução é posterior à primeira estadia italiana, provavelmente foi durante a segunda que Giampietrino pode ter estabelecido contato com as produções de Dürer. A respeito de seu trajeto pela Itália, Wölfflin observa:

“... em 1495 ele certamente esteve em solo italiano. Dürer confirma esta data quando fala, durante sua jornada mais longa de 1506, sobre uma impressão que teve onze anos antes em diversos lugares, como Veneza. [...] É possível que motivos profissionais o tenham levado a Veneza, mas é particular que não tenha ido além. Sabemos de uma excursão a Bolonha, e provavelmente também foi a Milão, mas não existe menção a Florença”.<sup>105</sup>

Desta maneira, percebemos aqui que estes artistas podem ter se encontrado tanto em Milão, quanto em Veneza, visto a possibilidade levantada anteriormente de Giampietrino ter circulado por esta cidade, uma vez que foi um dos destinos mais procurados pelos leonardescos depois da saída de Leonardo da capital lombarda. No entanto, parece-nos igualmente plausível ponderar a possibilidade deste conhecimento artístico ter ocorrido a partir de um contato indireto. Geddo aponta esta mesma referência buscada por Giampietrino em um momento de transição de modelos inspiradores do lombardo, quando situa a sua segunda fase produtiva, exemplificada pelo retábulo de Pavia:

“Malgrado lo stacco stilistico che separa i due artisti [Marco d’Oggiono e Giampietrino] a questa data [1517 – 1518], l’antico modello continua curiosamente a stimolare la fantasia di Giampietrino. Ma vi sono anche altri fonti, ad esempio Dürer, nello sfondo architettonico che recupera puntualmente l’incisione con l’Adorazione dei Magi del ciclo della Vita della Vergine (1503): ad un prototipo veneto sembra invece ispirato il volto soavemente disteso e chiaro di Maria, così lontano da esempi leonardeschi. Una varietà di riferimenti, dunque, rissorbiti in uno stile pienamente

---

<sup>105</sup> Tradução livre da autora do texto: WÖLFFLIN, H. The art of Albrecht Dürer. (Tradução: Alastair e Heide Grilve) Phaidon, 1971; pgs 24, 25 e 29.

mature, che scioglie la ricercatezza formale della pala di Pavia in un nuovo intenerimento pittorico e psicologico”.<sup>106</sup>

O *Retrato de Perugino* (Galleria degli Uffizi – figura 48) já foi atribuído a Lorenzo di Credi (c. 1459 – 1537) e a Rafael, e Verrocchio também já foi considerado o retratado. Offner<sup>107</sup> acredita que esta possibilidade só foi cogitada devido à descrição de Vasari<sup>108</sup> em *Le Vite* a respeito de um retrato de Verrocchio. No entanto, diferentemente de Perugino (1450 – 1523), não conhecemos nenhum outro que o represente, o que nos distancia desta interpretação. Este mesmo autor defende a autoria de Rafael para esta pintura, contudo, a definição destas questões não consiste no mote da nossa abordagem. Sendo de Rafael ou de Lorenzo di Credi, o que nos vale perceber é como esta característica da perspectiva angulada aplicada na parede da janela, tão particular nas obras do norte Europeu e principalmente nas de Dürer, como visto aqui, já estavam sendo assimiladas na arte italiana do início do *Cinquecento*.

Como provavelmente a execução do *Retrato de Perugino* foi anterior à pintura do MASP, vale percebermos como as formas de Dürer foram absorvidas na pintura em questão. Naquela atribuída a Rafael notamos que ainda é mantido o parapeito no qual as mãos das personagens são apoiadas, determinando também uma postura mais firme dos mesmos, um detalhe que não foi conservado na pintura de Giampietrino. A presença deste parapeito sugere uma continuidade angulada da janela, o que colocaria seus personagens em um outro contexto (mais conectado àquele da *Virgem do Livro de Foppa*), enquanto que pela sua ausência na pintura do MASP ocorre um maior afastamento espacial entre o grupo de personagens e o espectador. Outra conexão entre ambas as obras dos retratados é a seriedade dos olhares, combinados às suas sólidas posturas. O investimento nas figuras humanas aqui é claramente o foco da composição, as janelas assumem a função de apenas

---

<sup>106</sup> GEDDO, 1992; pg. 72 / “Apesar da lacuna estilística que separa os dois artistas [Marco d’Oggiono e Giampietrino] nesta data [1517 – 1518], o modelo antigo continua curiosamente a estimular a fantasia de Giampietrino. Mas também existiram outras fontes, por exemplo Dürer no cenário arquitetônico que recupera pontualmente a gravura Adoração dos Magos do ciclo da Vida da Virgem (1503): de um protótipo vêneto, ao contrário, parece ter se inspirado na aparência suavemente serena e clara de Maria, tão distante dos exemplos leonardescos. Uma variedade de referimentos, portanto, são novamente assimilados em um estilo plenamente maduro, que escolhe a pesquisa formal do retábulo de Pavia em uma nova comoção pictórica e psicológica”. (Tradução livre da outra)

<sup>107</sup> OFFNER, Richard. *A Portrait of Perugino by Rafael*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol 65, n° 381; dezembro, 1934.

<sup>108</sup> VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edizione Sansoni, Vol III, 1878; pg 372, n° 3.

indicar o espaço externo, sem detalhamentos, não parece interessar o que há do lado de fora, mas sim que há o lado de fora. E é de acordo com esta leitura que a pintura do MASP se apresenta. Esta janela não anuncia a vinda do anjo e tampouco estabelece simbolismos fúnebres, a sua presença reforça a potência da cena interna dialogando com a idéia de *hortus conclusus*.



*Retrato de Perugino*  
Rafael Sanzio  
Galleria degli Uffizi

A virgindade de Maria já consistiu em um tema bastante polêmico. Nos evangelhos de Mateus, Marcos e João existem menções aos “irmãos” de Cristo, exemplificando como um deles o apóstolo Paulo. Poderíamos deduzir que Maria e José tiveram outros filhos depois da concepção de Jesus. No entanto, os evangelhos de Lucas e Mateus frisam a sua virgindade e a concepção espiritual de Cristo, o que levou a maioria dos primeiros mestres cristãos a concluir ser verdadeira a sua eterna castidade. Mas este argumento ainda não bastava, o que os levou a elaborar aprofundados estudos. Mas tal suporte bíblico não foi

achado no Novo Testamento, apenas no livro do Cântico dos Cânticos <sup>109</sup> na seguinte passagem: “*Hortus conclusus soror me sponsa, hortus conclusu fons signatus*” <sup>110</sup>. Tal versículo foi encontrado por São Jerônimo, um dos maiores estudiosos da bíblia, que rapidamente relacionou a idéia do jardim fechado à eterna virgindade de Maria. Santo Ambrósio também dedicou vários de seus escritos a este estudo, possuindo inclusive um tratado chamado *De Virginibus* onde considera as seguintes virtudes da Virgem: “O segredo da modéstia, a bandeira da fé, o silêncio da devoção, a Virgem dentro de casa, a companheira para o mistério [de Cristo], a Mãe no templo” <sup>111</sup>. Sabemos que este santo é o padroeiro da cidade de Milão, o que pode justificar as inúmeras pinturas que retratam a Virgem mais em ambientação interna do que externa, ou mesmo sugerindo a exterioridade deixando ainda mais fortalecida a simbologia do *hortus conclusus*, como na pintura do MASP.

---

<sup>109</sup> “The Song of Songs, also known as the Canticle or the Song of Salomon, takes the form of an epithalamium, or nuptial song in honor of the bride and bridegroom at a public wedding. Though to have been written in the third century B.C.E, and thus a late addition to the Old Testament, the text declares the ardent terms in which a young man and woman express their breathless, impatient desire for union. [...] This great lyric was considered so powerful and noble, it was presumed to have been of royal origin, attributed to King Solomon himself”. In: LAVING, Marilyn Aronberg et LAVIN, Irving. *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo and Rembrandt*. Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 2001, pg. 1. / “O Cântico dos Cânticos, também conhecido como Cântico ou o Cântico de Salomão, tem a sua forma retirada do epitalâmio, ou cantiga nupcial em honra à noiva e ao noivo em um casamento público. Embora tenha sido escrito no terceiro século a.C., e desta maneira, recentemente adicionado ao Antigo Testamento, o texto declara os ardentes termos com os quais os jovens expressam seus emocionados e impacientes desejos da união [...] Esta grande lírica foi considerada tão poderosa e nobre que se presumiu ser de origem real, sendo atribuída ao próprio Rei Salomão”. (Tradução livre da autora)

<sup>110</sup> “Jardim fechado é tu, minha irmã, noiva minha, manancial fechado, fonte selada”. Traduzido em: PELIKAN, 2000; pg. 50.

<sup>111</sup> AMBROSIO, *De Virginibus*, II, ii, 15.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maior dificuldade encontrada no desenvolvimento desta pesquisa foi a sua inicialização, uma vez que para se estudar uma obra é de capital importância que se possa explorar o meio no qual seu artista era atuante. A identidade de Giampietrino apareceu aqui como o desafio inicial, primeiramente por consistir em um personagem de breve *script* e porque, mesmo sendo pouco conhecido, encontramos infinitas obras atribuídas a ele. Dentro de um cenário como o do *Cinquecento* lombardo de intensas produções e cópias dos grandes mestres, a definição de sua identidade torna-se ainda mais misteriosa.

As publicações consultadas de Janice Shell, Gracioso Sironi e Cristina Geddo, foram as mais elucidativas e indicativas dos caminhos possíveis para se rascunhar um conhecimento mais apurado a respeito deste artista. O acesso ao artigo *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* (SHELL et SIRONI, 1993) foi primordial para o desencadear desta discussão. Da mesma maneira foi importante o *L'Università dei pittori milanese nel 1481* (MOTTA, 1895), pois possibilitou contestar a opinião de Shell e Sironi quanto à identificação entre Rizzoli e Rizzo. Contestação essa que permitiu levantarmos diversas possibilidades de relações estabelecidas pelo artista, como o seu vínculo com a Scuola di San Luca e a Ordem Hierosolimita.

Concluída a pesquisa, resta-nos avaliar dois pontos principais: como esta discussão em torno da definição de sua identidade nos ajudou a melhor analisar a pintura do MASP? E de que maneira contribuiu à historiografia voltada aos estudos deste artista? Em outras palavras, como a pintura do MASP ajudou a melhor definir a identidade de Giampietrino?

Analisemos a primeira pergunta. O leonardismo inerente da composição por si só já contextualizaria a pintura do MASP. A sua relação com a composição da *Virgem das Rochas*, de Leonardo situa a obra pelo menos depois de 1480, depois da chegada do mestre em Milão. Mas no que se refere à ajuda fornecida por evidências documentadas, podemos citar duas principais. A Scuola di San Luca, descartada por Shell e Sironi como possibilidade de ter sido Giampietrino o seu aluno no ano de 1481, foi o que nos permitiu cogitar uma idade ao pintor durante a execução da obra do MASP. O fato de nos regulamentos das Scuola, como Shell relatou em *The Scuola di San Luca, or Universitas*

*Pictorum, in Renaissance Milan* estipular aos alunos de pintura determinados anos de experiência antes de trabalhar com as encomendas, levou-nos a refletir que Giampietrino possa ter passado pelo mesmo crivo. Antes mesmo de frequentar o ateliê de Leonardo, assim como Marco d'Oggiono, já teria tido outras experiências e deveriam regular entre 20 e 24 anos quando entraram para a oficina de Leonardo, o que nos levaria a concluir que ao executar a pintura do MASP teria entre 55 e 70 anos.

A pintura de San Marino e as documentações a respeito dos seus encomendantes também exerceram grande importância ao nosso estudo, primeiramente por se tratar da única obra datada do pintor, o que já estabelece uma orientação ao historiador na elaboração da cronologia de sua carreira. Soubemos a partir dela que em 1521 Giampietrino já havia tido contato com a cultura romana, seja ela através de Cesare da Sesto ou de outros artistas lombardos ou mesmo estrangeiros, e seja a partir de alguma viagem que tenha feito e não deixado vestígios da mesma.

Ao depararmos com as informações retiradas de *La Pala de Pavia del Giampietrino: Documenti sulla Committenza* (GEDDO, 1995) a respeito da encomenda desta obra pela viúva Lodovica Coletti ao falecido marido Giovanni Simone Fornari, percebemos as relações estabelecidas por Giampietrino. Uma delas era com o governo dos Sforza, já que Simone Fornari, avô do falecido, era conselheiro de Galeazzo Maria Sforza. E a outra com a Ordem dos Hierosolimitas, pois Giovanni Fornari havia se tornado um dos membros em Jerusalém. Tais informações nos ajudaram a perceber a importância que o elemento da coluna, representado tão discretamente na composição, exerce na simbologia da pintura como um todo, remetendo possivelmente ao Templo de Salomão em Jerusalém. Além disso, pudemos também ponderar sobre a possibilidade da pintura do MASP ter sido encomendada pela mesma família, uma vez que na pintura de San Marino, São Jerônimo, segundo Geddo (1995) representa uma homenagem aos Hierosolimitas.

Agora pensemos como este estudo da pintura do MASP possa ter ajudado nas pesquisas relacionadas ao artista lombardo. A contribuição principal talvez esteja na divulgação desta obra dentro do cenário historiográfico da arte, uma vez que em todas as referências aqui consultadas nenhuma delas parece conhecer esta pintura. Ocorrido, portanto, esta divulgação, em que outros aspectos este diálogo entre a análise da pintura e o conhecimento da identidade de seu autor pode ter sido estabelecido?

O seu leonardismo inerente não nos acrescenta muito neste sentido, uma vez que a figura de Giampietrino é sempre pautada na sua relação com Leonardo da Vinci. Tampouco a representação da *Virgo lactans* extensamente difundida no *Cinquecento* lombardo. O que vale ser aqui destacado é como o desenvolvimento da forma de Giampietrino mostra-se pautado inicialmente na prática gráfica proposta pelo método de Leonardo e posteriormente na aplicação cromática, o que nos sugere além do contato com a cultura veneziana, assim como grande parte dos leonardescos, uma possível aproximação ao cenário ferrarense, uma relação percebida através das obras de Garofalo.

Outros elementos da pintura do MASP importantes nesta análise são a coluna espiralada e a janela. Poderíamos interpretar a presença da primeira como mais uma indicação da relação do artista com a Ordem dos Hierosolimitas, o que nos levaria também a pensar naquela possibilidade de Rizzoli ser uma derivação de Rizzo (uma vez que Rizzo aparece nas citações documentais da Scuola, que segundo Shell e Sironi era localizada na Igreja Hieronimitana de San Cosmo e Damiano), e desta maneira, Giampietrino ter iniciado sua carreira na Scuola di San Luca em 1481, como supracitado na Introdução. Além destas indicações relativas à sua cronologia, a coluna aponta relações do artista com as produções de Rafael e as derivações do mesmo. Isso nos faz cogitar que possa ter se interessado por estas novidades artísticas seja através de outros pintores, como no caso de Garofalo que absorveu profundamente esta forma rafaelesca, ou mesmo pelo contato direto supondo que tenha ido a Roma. A representação da janela sugere a mesma expansão das fronteiras formais, uma vez que teve sua análise pautada principalmente nas produções de Dürer.

Inserindo a pintura do MASP dentro do conhecido e debatido léxico produtivo de Giampietrino, percebemos que a sua análise propõe um maior alargamento entre os contatos estabelecidos pelo artista, não se restringindo apenas ao cenário lombardo e italiano. Esta é uma das razões que nos levam a datar tal obra na época de seu amadurecimento profissional, já caminhando para o fim de sua carreira, uma vez que agrega diversas fontes de inspiração de diferentes culturas. Distancia-se assim das produções de caráter extremamente leonardescos, como notado na Leda, do Staatliche Museum ou na Ninfa Hegéria, da Brivo Sforza. E aproxima-se daquelas que junto aos resquícios deixados por Leonardo, imprimem uma maior ousadia na experimentação de novas combinações, como naquela criticada por Geddo (1997), *Ingresso em Jerusalém*, de

coleção particular, onde lhe faltou habilidade na organização do confuso esquema das diversas figuras, que provavelmente teve inspiração nas produções nórdicas, como visto anteriormente. No caso da pintura do MASP, conseguiu fazer conviver harmoniosamente os ensinamentos de Leonardo com outras escolas tardiamente conhecidas.

Apesar de Berenson associar constantemente a Lombardia à idéia de periferia cultural italiana, de demarcar as diferenças entre a beleza dos grandes mestres e a dita *graca* dos leonardescos, este autor não está muito distante de demais historiadores da arte como Geddo e Longhi, citando os assinalados por Marani. As novas pesquisas e inventariados que têm ajudado a compreendermos melhor o meio lombardo e a diferenciar os leonardescos ainda parece estar presa a um purismo formal. Venturi interpreta a presença de Leonardo na Lombardia quase como uma salvação ao desenvolvimento da arte milanesa e enquanto que a nova historiografia parece criticar a presença do mestre como se este tivesse desvirtuado o fluxo natural do desenvolvimento artístico da região. Neste estudo não se pretendeu assumir nem a postura que atribui à figura de Leonardo a imagem da salvação para a cultura lombarda e nem o oposto. A característica peculiar deste pólo cultural parece estar mais voltada para a forma de absorção destas culturas em contato do que para a construção de uma diretriz produtiva independente de referências, se isto é possível. Desta maneira, não se objetivou aqui dar continuidade às intensas críticas feitas à escola milanesa devido à sua insaciável vontade da cópia, mas sim ter procurado compreender o motivo da mesma e, principalmente encontrar inserida em tais reproduções a sua peculiaridade característica, seja remetendo às suas raízes bizantinas, seja pela sede do novo justificada pela inconfundível ansiedade de renovação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Pintura. Textos essenciais. Vol. 9: O desenho e a cor. Jacqueline Lichtenstein (direção). São Paulo: Editora 34, 2006.

AGNELLI, G. Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte. Lodi, 1917.

AIKEMA, Bernard. *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: Na Ambiguous Painting and Its Critics*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 57, 1994.

\_\_\_\_\_ and Beverly Louise Brown. *Venice: Where the South meet North*. In: Renaissance Venice and the North. Thames and Hudson, 1999.

ANDENNA, Giancarlo. *Le 'Domus' Gerosolimitane della 'Lomabardia Occidentale' in età tardo medievale e moderna*. In: Riviera di Levante tra Emilia e Toscana – un crocevia per l'ordine di San Giovanni. Josepha Costa Restagno (cura). Genova, 2001.

Annali del Duomo di Milano, III, Milan, 1880, pg. 75.

Archivo di Stato di Milano, Fondo Notoriale, not. Benino Cairati, f. 2186, 15 February, 1489.

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte Italiana: de Giotto a Leonardo. Vol.2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BATTAGLIA, Roberta. Leonardo e i leonardeschi. L'artista e il suo tempo. Firenze: Education. IT, 2007.

BAYER, Andrea. *Sixteenth-Century Italian Painting in Lombardy and Emilia-Romagna*. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol 60, n°4, 2003.

BAZIN, Germain. *La colonne salomonique*. In: L'Oeil, 1981.

BERBARA, Maria. *Para enganar a vista exterior: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento*. In: Anais ANPAP, 2007. < <http://ppgartes.files.wordpress.com/2007/10/anpap.pdf> > (acesso em outubro de 2008).

\_\_\_\_\_. *El Laocoonte y el tema del sacrificio entre el Renacimiento y la Contrarreforma*. In: Revista de Arte Goya. N° 269; Fundação Lazaro Galdiano: Março – Abril 1999.

BERENSON, Bernhard. I Pittori Italiani del Rinascimento. Traduzione di Emilio Cecchi. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1935 (1° edição 1932).

BLUNT, Anthony. Teoria artística na Itália 1450 – 1600. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- BONANI, Gian Paolo et BONANI, Serena Baldassare. *Maria Lactans*. Roma: Edizioni “Marianum”, 1995.
- BORA, Giulio. *I leonardeschi a Venezia: verso la ‘maniera moderna’*. In: Leonardo e Venezia. Bonpiani; 1992.
- BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BROWN, David Alan. *Leonardo e i leonardeschi a Brera*. In The Burlington magazine. Milan, 1987.
- CAMESASCA, Ettore. *Trésors du Musée d’Art de São Paulo: de Raphael a Corot, Martigny, Fondation Pierre Gianadda*,1988.  
 \_\_\_\_\_ . *Da Raffaello a Goya...da Van Gogh a Picasso- 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*, Milano, Gabriele Mazzotta Edizioni, 1987.
- CARMINATI, Marco. *Cesare da Sesto*. In: In: The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530. Milano: Skira Editore: 1998.
- CHIESA, A. *Pittura Lombarda dell Quattrocento*. Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1961.
- CONSTANTINI, Vincenzo. *La pittura in Milano*. Milano: Podreca, 1921.
- DA VINCI, Leonardo. *Codice Altantico*. Volume III; 264 rb, pg 713. Firenze: Giunti, 1973-80 (facsimile).  
 \_\_\_\_\_ . *Trattato della pittura*. Introduzione e apparati a cura di Ettore Camesasca. 1a ed. Milano : TEA, 1995.
- FALKENBURG, Reindert L. *The fruit of devotion. Mysticism and imagery of love in the Flemish paintings of the Virgin and Child 1450-1550*. Amsterdam/Phliadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1994.
- FIORIO, Maria Teresa. *Giovanni Antonio Boltraffio*. In: The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530. Milano: Skira Editore: 1998.
- GEDDO, Cristina. *La Madonna di Castel Vitone del Giampietrino*. In: PEDRETTI, Carlo. (org.) *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*. Vol. VII. Florença: Giunti, 1994.  
 \_\_\_\_\_ . *Le pale d’altare di Giampietrino: ipotesi per un percorso stilistico*. In: *Arte Lombarda*, 1992, 2.  
 \_\_\_\_\_ . *La Pala de Pavia del Giampietrino: Documenti sulla Committenza*. In: *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*. Como – Litografia. New Press, 1995. Ano XCV. Nuova Serie, Volume XLVII.  
 \_\_\_\_\_ . *Um inédito ‘Ingresso a Gerusalemme’ del Giampietrino*. In: PEDRETTI, Carlo (editor). *Achademia Leonardi Vinci Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*. Volume X. Firenze: Giunti Publishing Group, 1997.

GOMBRICH, E. *Leonardo's Method for Working out Compositions*. In: The Essential Gombrich. Richard Woodfield (editor). London: Phaidon, 1996.

GOTTLIEB, Carla. *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*. New York: Abaris Books, 1981.

GUZMÁN, Miguel Taín. *Possibili citazioni Gerossolimitane nel Baldacchino e nella Pergola della Cattedrale di Santiago de Compostela*. In: Studi di Storia dell'Arte. Leonilde Dominici (ed). Perugia: n° 17, Ediarate, dicembre, 2006.

HILLS, Paul. *Leonardo and Flemish Painting*. In: The Burlington magazine, Vol 122, n° 930, (setembro 1980).

KEELE, K. *Leonardo da Vinci's Elements of the Sciences of Man*. New York, 1983.

KEMP, Martin. (editor) *Leonardo on Painting*. Selected and translated by Martin Kemp and Margaret Walker. Yale University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Leonardo da Vinci*. Tradução: Maria Inês Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; 2005.

\_\_\_\_\_. *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*. Cambridge, Mass., 1991.

KWAKKELSTEIN, Michael W. *The use of sculptural models by Italian renaissance painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks reconsidered in light of his working procedures*. In: Gazette des Beaux-Arts. 6<sup>o</sup>Période, Tome CXXXIII; 1999.

LASAREFF, Victor. *Studies in the Iconography of the Virgin*. In: The Art Bulletin, Vol 20, n°1, março de 1938.

LAVING, Marilyn Aronberg et LAVIN, Irving. *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo and Rembrandt*. Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 2001.

*Le Memories su Leonardi da Vinci di Don Ambrogio Mazenta ripubblicate Ed illustrate da D. Luigi Gramatica*, Milan, 1919.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Tratatto dell'arte della pittura, scultura et architettura*. Milão: P.G. Ponzio, 1585.

LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. (Tradução Denise Bottmann). São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

LÜBKE, W. *Geschichte der Italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*, II, Stuttgart, 1879.

LUCCO, Mauro. *La pittura a Venezia nel primo Cinquecento*. In: La Pittura in Italia. Il Cinquecento. Gregori Mina (cura). Ed. Electa. San Paolo, 1997.

- MACCURDY, E. The notebooks of Leonardo da Vinci. New York: New Edition, 1939.
- MARANI, Pietro Carlo. “*Giovan Pietro Rizzoli, called Giampietrino*”. In: The Legacy of Leonardo. – Painters in Lombardy 1490 – 1530. Milano: Skira Editore: 1998.
- \_\_\_\_\_. Leonardo e i Leonardeschi a Brera. Firenze: Cantini Edizioni d’Arte Spa; 1987.
- \_\_\_\_\_. *Per il Giampietrino: nuove analisi nella Pinacoteca di Brera e un grande inedito*. In: Raccolta Vinciana, Facículo XXIII. Milano, Castelo Sforzesco, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The Question of Leonardo’s Bottega: Practices and the Transmission of Leonardo’s Ideas on Art and Painting*. In: The Legacy of Leonardo – painters in Lombardy 1490 – 1530. Milano: Skira Editore: 1998.
- MARQUES, Luiz. (coordenação geral). Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Arte Italiana, 1998.
- MATTHEW, Louisa C. *Esperienze veneziane si artisti nordici: annotazioni*. In: Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano. A cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown. Bonpiani; 1999.
- MORBIO, Carlo. Storie dei municipi italiani illustrate com documenti inediti, notizie biobibliographiche e di Belle Arte, I, Milano, 1836.
- MOTTA, E. *L’Università dei pittori milanese nel 1481*. In: Archivo Storico Lombardo, 1895.
- NASSARA, Gian Giorgio. *Lactatio Virginis*. In: Madonna del Latte. La sacralità umanizzata. Paolo Berruti (org). Firenze: Edizione Polistampa, 2006.
- OFFNER, Richard. *A Portrait of Perugino by Rafael*. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol 65, n° 381; dezembro, 1934.
- PÄCHT, Otto. Jean Fouquet: a study of his style. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 4, n° ½, out. 1940, jan 1941.
- PACIOLI, Luca. *De Divina Proportione*. In: BRUSCHI, A; MALTESE, C., TAFURI, M., BONELLI, R. (a cura di). Scritti Rinascimentalli di Architettura. Il Polifilo, Milano, 1978.
- PANOFSKY, Erwin. ‘*Imago Pietatis*’. *Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‘Schmerzen Smann’s und der Maria mediatrix’*. In: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927.
- PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos, seu papel na história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PEREGO, Natale. *Una Madonna da Nascondere. La devozione per la ‘Madonna del Latte’*. In: Brianza, nel Lecchese e nel Triangolo Lariano. Cattano Editore, 2005.

PERKINS, J. B. Ward. *The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns*. In: *The Journal of Roman Studies*, Vol. 42, Parte 1 e 2, 1952

POUNCEY, Philip. *Drawings by Garofalo*. In: *The Burlington Magazine*, Vol 97, n° 628, julho 1995.

PRELLINI, C. La chiesa di San Marino in Pavia. Note storiche e descrittive. Appendice all' Almanacco Sacro Pavese per l'anno 1882.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano (5 volumes)*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

REISS, Sheryl E. *A Medieval Source for Michelangelo's Medici Madonna*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 Bd., H. 3. Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, 1987.

ROSAND, David. *Titian*. New York, 1978

SACCHI, Defendente. *Appendice. Bibliografia*. In: *Gazzetta Privilegiata di Milano*, 213, 31, julho 1836.

SAXL, Fritz. *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*. In: *Journal of the Warburg Institute*. Vol 2, n° 4, 1939.

SHELLER, Robert W. *Gallia Cisalpina: Louis XII and Italy 1499 – 1508*. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol 15. n° 1, 1985.

SHELL, Janice et SIRONI, Grazioso. *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* In: *Raccolta Vinciana*. Fascicolo XXV. Milano: Castelo Sforzesco, 1993.

SHELL, Janice. *Giampietrino e una copia cinquecentesca dell'ultima cena di Leonardo* Janice Shell ; David Alan Brown ; Pinin Brambilla Barcilon. Italia /Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1988.

\_\_\_\_\_. *Marco d'Oggiono* In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530*. Milano: Skira Editore: 1998.

\_\_\_\_\_. *The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan*. In: *Arte Lombarda*, 104, 1993/1.

\_\_\_\_\_. *Leonardo and the Lombard Traditionalists*. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530*. Milano: Skira Editore: 1998.

SUIDA, W.E. *Leonardo und sein Kreis*. München, 1929.

TUZI, Stefania. *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La Storia, la leggenda, la fortuna*. Roma: Gangemi Editore, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pablo de Céspedes e l'origine salomônicas della colonna troile*. In: *Architettura & Arte*. Carlo Crespi (direttore). Firenze: Angelo Pontecorboli Editore: n°1, janeiro-março, 1998.

VASARI, Giorgio. Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Introdução de Maurizio Marini. Roma: Newton, 2000.

\_\_\_\_\_. Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Edizione Sansoni, 1878.

VENTURI, A. Storia dell'arte italiana. (1915) VII La Pittura del Quattrocento Parte IV. Milano: Ulrico Hoepli, 1983.

WILLIAMSON, Beth Ann. *The connections between milk and blood*. In: *The Virgin Lactans and the Madonna of the Humility in Italy, Metz and Avignon in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*. Doctor's teses of University of London Courtauld Institute, 1996.