

## A VIRGEM AMAMENTANDO O MENINO E SÃO JOÃO BATISTA CRIANÇA EM ADORAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO: DISCUSSÕES EM TORNO DA IDENTIDADE DE GIAMPIETRINO

Fernanda Marinho

Mestranda em História da Arte, IFCH – UNICAMP

### Resumo

Esta presente comunicação parte da pesquisa de mestrado *Leonardo da Vinci e Giampietrino: A Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*, do Museu de Arte de São Paulo. O procedimento do estudo desta pintura conservada em acervo nacional encontrou no seu campo de investigação um considerável empecilho a respeito da definição da identidade deste artista. Devido aos manuscritos do *Codice Atlantico* sabemos que *Gioanpietro* consistiu em um dos discípulos de Leonardo da Vinci durante a sua estadia milanesa, mas muito ainda se discute se este seria o *Giovanni Pietro Rizzoli* mencionado por Lomazzo em seu *Trattato della Pittura*, referindo-se ao mesmo como um dos maiores discípulos de Leonardo no ateliê lombardo. Pesquisas recentes encontraram também novos documentos que aludem a variações de seu nome, intrigando os historiadores da arte a respeito da definição de sua trajetória artística. Nesta presente comunicação pretende-se pensar estas questões procurando relacioná-las com a pintura do MASP, de modo com que possamos nela encontrar aspectos formais que nos ajudem a entendermos com mais precisão a identidade deste pintor dentro do cenário artístico criado por Leonardo em Milão ou mesmo a partir de uma trajetória mais independente de sua carreira.

**Palavras – chave:** Renascimento; Giampietrino; Leonardo da Vinci

**Key Words:** Renaissance; Giampietrino; Leonardo da Vinci

A pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*, conservada no MASP, foi primeiramente atribuída a Giovanni Pietro Rizzoli, conhecido por Giampietrino, por Ettore Camesasca<sup>1</sup> e posteriormente

---

<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 Museo de Arte di San Paolo del Brasile, Milano, Gabriele Mazzotta Edizioni, 1987.

mantida por Luiz Marques <sup>2</sup>, não suscitando, portanto, até o presente momento em opiniões divergentes a este respeito. Sua polêmica, entretanto, está mais relacionada à identificação do próprio pintor, devido à falta de documentações mais consistentes que nos aproximem de uma confirmação da sua identidade e à série de derivações de seu nome naqueles documentos já conhecidos. Sabe-se, contudo, que está inserido no cenário artístico do *Cinquecento* lombardo e que trabalhou para a 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 florentino que mudou o curso artístico da Lombardia, segundo Argan causando “*transformação radical, de estrutura, da cultura figurativa lombarda na segunda metade do Quattrocento*” <sup>3</sup>, formando assim, uma grande escola de seguidores, como Marco d’Oggiono, Cesare da Sesto, Bernardino Luini, Boltraffio, entre outros que viriam definir uma nova trajetória estética nesta região.

No artigo *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: Il Giampietrino?*, publicado na *Raccolta Vinciana*<sup>4</sup>, Shell e Sironi organizaram um compêndio dos documentos possivelmente relacionados ao nosso artista de interesse.<sup>5</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 se dedica basicamente à análise das possíveis relações entre Giampietrino e as alusões a Giovanni Pietro Rizzoli. No entanto, já nas primeiras notas mencionam a existência de documentos referentes a um Giovanni Pietro Rizzo, documentado entre 1481 e 1500 <sup>6</sup>, que teria ligações

---

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

<sup>4</sup> SHELL, Janice e SIRONI, Grazioso. *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* In: *Raccolta Vinciana*. Fascicolo XXV. Milano: Castello Sforzesco, 1993.

<sup>5</sup> Para os documentos mais relevantes ver: MOTTA, E. *L’Università dei pittori milanesi 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>6</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, Grazioso. *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?* In: *Raccolta Vinciana*. Fascicolo XXV. Milano:

com a Scuola de San Luca e o Duomo 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>7</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.

Shell e Sironi também apontam um vínculo entre Rizzoli e a ordem dos Gerominites da igreja de San Cosmo e Damiano corroborado através de dois testemunhos dados pelo mesmo a respeito da comprovação de pagamentos

---

Castello 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>7</sup> *Le Memories su Leonardi da Vinci di Don Ambrogio Mazenta ripubblicate Ed illustrate da D. Luigi Gramatica*, Milan, 1919; pg 18.

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; e um tríptico *Virgem com Menino, São Jerônimo, São João Batista, São Pedro e São Paulo*, em Ospedaletto Lodigiano.

No entanto, como Motta nos descreve abaixo, a relação entre a ordem jerosolimitana 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>8</sup>

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 dos jerosolimitanos 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 menciona o Pintor Pietro Rizzoli, não se referindo a outro de nome parecido.<sup>9</sup>

---

<sup>8</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 Evangelista e se localizava junto à igreja de São Cosme e Damião, depois transformada em teatro, e distinta ainda mais pela bellissima porta da rua Filodramatici”. (tradução livre da autora)

<sup>9</sup> “Porta Cumana Santo Protasio a Monacho / Magistro Jo. Pietro Rizzoli depentore – ducati 250” *Archivo Storico Cívico di Milano*. Famiglie, cart 1629: estim. Rubrica de' S.S.Reddituarii Abitanti nelle Parrocchie di Milano e loro entrate in ragione di Ducati

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 Andréa 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>10</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 menos não descartam a possibilidade de estarmos nos referindo à mesma pessoa. Para ajudar-nos a acreditar que nestes casos analisados estávamos falando de Giampietrino somam-se a estes referidos documentos outras evidências como o *Codice Atlantico*, de Leonardo da Vinci, onde encontramos 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>11</sup>. Em 1584, Lomazzo em seu livro VII do *Tratado da Pintura* <sup>12</sup> refere-se a um “Giovanni Pietro Rizzoli”, como um dos discípulos mais famosos de Leonardo e no apêndice deste mesmo livro - “tavola dei nomi de gl’artifici” – especifica que este é um “Pietro Riccio”, pintor milanês. A relação com Leonardo não fica limitada apenas a esta evidência documental, mas também e principalmente às semelhantes características estéticas notadas entre ambos os artistas. Vale citarmos aqui a desconfiança de Carlos Pedretti a respeito da pintura *Madalena*, atribuída a Giampietrino ser de autoria de Leonardo da Vinci, pois apesar de consistir em uma obra com as qualidades do primeiro, seria tecnicamente muito

---

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.

<sup>10</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 5 anos.

<sup>11</sup> DA VINCI, Leonardo. *Codice Atlantico*. Volume III; 264 rb, pg 713. Firenze: Giunti, 1973-80 (facsimile)

<sup>12</sup> LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Tratatto dell’arte della pittura, scultura et architettura*. Milão: P.G. Ponzio, 1585.

avançada para suas capacidades, segundo o historiador da arte. A feição de Madalena e a representação do nu são talvez os elementos que mais fazem conexão com Giampietrino, mas a úmida paisagem que ocupa todo o 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, enriquecendo os diálogos estéticos, 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. Além destas ligações podemos notar também na pintura do MASP as diversas referências estabelecidas com a *Virgem das Rochas* de Leonardo, como a feição da Virgem, a posição do Menino que repete as pernas e braços cruzados e a organização cromática da composição.

Na referência do *Codice Atlantico* percebemos que pareciam comuns tais variações do nome do artista e que muito possivelmente o tal 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 iniciado 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.

Tais informações e questionamentos nos ajudam a pensar a possível contextualização histórico artístico da pintura do MASP. Datada por Luiz Marques entre 1500 e 1520, podemos traçar relações com demais obras do pintor da época, como três de motivos pagãos, *Leda* (Staatliche Museen,

Kassel); *Ninfa Hegéria* (Brivo Sforza, Milão) e *Sophonisba* (Borromeo Collection, Isola Bella); e a de motivo religioso – *Madona das cerejas* (Rob Smeets Collection, Milão). Do primeiro grupo temos fortes referências a Leonardo a começar pela *Leda*, datada entre 1505 e 1510<sup>13</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 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 encontram-se. 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.

Enquanto deste primeiro grupo pudemos destacar relações mais ligadas às escolhas formais da composição, na pintura religiosa vamos um pouco além por estabelecer vínculos estéticos, principalmente por se tratarem de obras de temáticas coincidentes. Todas as duas demonstram elevada familiaridade com a simbologia do *hortus conclusus*, 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. Na pintura do MASP a representação da amamentação reforça esta idéia. O seio materno exposto por uma fenda do vestido introduz a temática da *Virgo Lactans*, extensamente explorada entre os leonardescos. 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

---

<sup>13</sup> SHELL, Janice. *Marco d'Oggiono*. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490 – 1530*. Milano: Skira Editore: 1998.

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 se localiza 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>14</sup> e David Alan Brown aproximou a de Ospedaletto Lodigiano à década de 1520<sup>15</sup>, a mesma época que a pintura do MASP foi inserida.

Considerando, portanto, tais questões e relevando as qualidades estéticas 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 estéticos 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.

Ao mesmo tempo em que os estudos a respeito da identidade de Giampietrino nos ajudam a compreender a pintura conservada no MASP podemos pensar como a análise desta pintura pode nos acrescentar em relação às investigações da trajetória de seu autor. Por estabelecer tais vínculos com as duas pinturas acima relacionadas, possivelmente esta também se insere no contexto das encomendas da Ordem Jerosolimitana. No entanto, o elemento que se destaca das demais pinturas até hoje atribuídas a Giampietrino consiste na fresta da janela e na paisagem que introduz. O mais curioso, contudo, não é

---

<sup>14</sup> Há uma inscrição a respeito da encomenda e sua data na epígrafe na base da pintura: “*Quod e vivis cedens Jô(bannes) Simon Furnarius eques hierosol(imitanus) / extremo iniunxit voto piüss(imo) eius coniu: Lodovica Colleta / AC obsequentissimus filius Antonicus erecto hoc sacello dicatoque / dei parae Virgini hac icona 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.

<sup>15</sup> BROWN, David Alan. *Leonardo e i leonardeschi a Brera*. In *The Burlington magazine*. Milan, 1987



o tamanho da janela e sim a sua posição levemente inclinada. Outras pinturas de autoria de Giampietrino e ainda de seus demais contemporâneos exploram a paisagem ao fundo do quadro revelada pela janela, no entanto, elas ficam posicionadas como pano de fundo da cena principal. Na pintura do MASP percebemos uma leve inclinação que dialoga principalmente com uma organização perspéctico espacial alusiva a Dürer, que também quebra com os preceitos de Alberti, mas ainda diferente daquela assimilada por Leonardo a partir das pinturas de van der Weyden. Esta nova perspectiva é bastante demarcada na gravura *São Jerônimo* (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe) e no *Retrato da Jovem Frúleger* (Staatliche Museen, Berlim), onde a janela traça fortes relações com àquela do MASP.

Suas raízes, portanto, parecem estar mais próximas às tradições do norte europeu do que propriamente das italianas, o que nos faz cogitar uma possível expansão de seus diálogos estéticos, seja a partir de possíveis viagens ocorridas durante ou depois as invasões francesas em Milão ou mesmo de seu interesse por tais obras de arte chegadas na Itália pelos próprios mestres italianos, como Leonardo da Vinci nos trânsitos lingüísticos de Veneza.

Pensa-se desta maneira, articular as reflexões (iniciadas principalmente por Shell, Sironi e Geddo) a respeito da trajetória de Giampietrino às suas produções, destacando aquela conservada no MASP, como uma possível ajuda no desvendamento de seu anonimato.