

A Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração, do Museu de Arte de São Paulo

The Virgin nursing the Child and Saint John the Baptist
in adoration of the Art Museum of São Paulo - MASP

FERNANDA MARINHO

*Doutoranda em História da Arte pelo IFCH, Unicamp. Bolsista CNPq.
E-mail: fernandamarinhoc@yahoo.com.br*

PhD student in Art History, IFCH, Unicamp. CNPq Sponsorship.
E-mail: fernandamarinhoc@yahoo.com.br

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.

PALAVRAS-CHAVE Giampietrino, Renascimento Lombardo, Leonardo da Vinci.

ABSTRACT The painting *Virgin Nursing Child and Saint John the Baptist in adoration*, of the Museum of Modern Art in Sao Paulo – MASP, attributed to Giovanni Pietro Rizzoli, known as Giampietrino points out the relations with the productive scenario of the Lombard Cinquecento characterized by the presence of Leonardo da Vinci. However, by this painting we can widen the possibilities of the artistic dialogs traced by this author, enriching his still obscure journey.

KEYWORDS Giampietrino, Lombard Renaissance, Leonardo da Vinci.

A 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, foi doada ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) por Tereza Bandeira de Mello e Silvério Ceglia, em 1947. Sua autoria foi atribuída a Giovanni Pietro Rizzoli, conhecido como Giampietrino, primeiramente por Ettore Camesasca¹ e mantida posteriormente por Luiz Marques,² 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 este artista se insere, considerando o impacto causado pela presença de Leonardo da Vinci em Milão no final do *Quattrocento*, cabe-nos entender o perfil da arte lombarda do início deste século. Venturi³ analisa o percurso formal *quattrocentesco* lombardo a partir dos irmãos Benedetto e Bonifácio Bembo, destacando do primeiro a minúcia *caligráfica*, e do segundo o *preciosismo da forma* do políptico de Torrechiara e a rigidez das vestes 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 pelos anseios renascentistas que já despontavam nos centros artísticos da Itália. Esta forte ligação mantida com as esquematizações medievais, mesmo no período do Renascimento, 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 frequentemente denominadas como o berço do Renascimento, enquanto que a Lombardia se caracterizaria por um anacronismo e dependência destes centros.

The painting *Virgin nursing the Child and St. John the Baptist in adoration* (Figure 1) from the Simonetti Collection and Studio d'Arte Palma in Rome, was donated to the *Museu de Arte de São Paulo (MASP)* by Tereza Bandeira de Mello and Silverio Ceglia in 1947. Its authorship was attributed to Giovanni Pietro Rizzoli, known as Giampietrino, first by Ettore Camesasca¹ and maintained thereafter by Luiz Marques,² not raising, therefore, different opinions about it. The controversy is more focused on Giampietrino's identity than the works attributed to him, that is, although we can find many references to this painter, little is known about him.

To better understand the scenario in which this artist was part of, considering the impact caused by Leonardo da Vinci's presence in Milan at the end of the *Quattrocento*, we must understand the profile of this century's Lombard art. Venturi³ analyzes the formal path of the *quattrocentesco* Lombard through the brothers Bonifacio and Benedetto Bembo. Bonifacio known by the detail and preciousness of the calligraphic form of the altarpiece Torrechiara and, Benedetto by the rigidities of the dress in the pictures of Bianca Maria Visconti and Francesco Sforza (both kept in the Pinacoteca Brera, Milan). The Lombard art was characterized by its aspects considerably closer to the remnants of the Gothic than the Renaissance desires that were coming up in the artistic centers of Italy. This strong link maintained, even during the Renaissance, with the medieval schematics, may be the reason why Lombardy was constantly associated to the outskirts of Italy. Art history tends to establish a territorial division between the production center and its outskirts, differentiating them mostly from an alleged ability of inventive originality. Rome, Florence and Venice are often referred to as the cradle of Renaissance, while Lombardy is characterized by an anachronism and dependence of these centers.

¹ 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.

² Catálogo Raisonné 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.

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

¹ 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.

² Catálogo Raisonné da Arte Italiana do Museu de Arte de São Paulo, which is an upgrade of previous publications, the catalog and summary of 1963 and the inventory of 1982, both the PM Bardi.

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

Berenson⁴ weaves rigid criticism towards the Lombard culture regarding the relationship established with these referral centers throughout the Renaissance, adopting them as a productive model. In other words, he seems to suggest that the Lombard Renaissance art was characterized, among other things, by a lack of identity, based on very prosperous artistic productions of the cities named above. This trial is justified by the intense practice of copying works from the great masters, which, according to the author, is mainly due to the absence of a “genius in Milan”.⁵ Copying for him was directly related to the lack of creative ability:

[...] 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.⁶

The connection between the identity of Lombard art, especially after Leonardo da Vinci, and the practice of copying is present since Vasari, who, writing about this region of Italy, also mentioned that aspect, as shown below:

[...] 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...⁷

However, while Berenson criticizes this lack of identity in the Milanese art, for Venturi its development was precisely connected to the increasing contacts established with such productive

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

⁵ BERENSON, 1935, p. 219.

⁶ “But the imitation, by the artist will be awkward empty and barren. In fact, if the artist could create something substantial and alive he would not need to imitate. It will be an imitation that will show us the skin of dead beauty”. BERENSON, 1935, p. 220.

⁷ “But back to the Milanese painters, after Leonardo da Vinci worked on the dining room above, many began to imitate him, and these were Marco d’Oggiono and others, whom are associated with him. Another one of those who followed his example, Cesare da Sesto, also from Milan, made more than those referred to in the life of *Dosso*, a big painting that is in the houses of Zecca from Milan [...]”. In: VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Grandi Tascabili Economici Newton, 2007, p. 1095.

Berenson⁴ 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, 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”.⁵ 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.⁶

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...⁷

No entanto, ao mesmo tempo em que Berenson critica esta dita falta de identidade própria da arte milanesa, o seu desenvolvimento, 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.

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

⁵ BERENSON, 1935, p. 219.

⁶ BERENSON, 1935, p. 220.

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

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.

A presença de Leonardo e Bramante, incontestavelmente, suscitou uma “transformação radical, de estrutura da cultura figurativa lombarda na segunda metade do *Quattrocento*”, como bem assinalado por Argan.⁸ No entanto, para Berenson tais mudanças não pareciam indicar outro caráter artístico diferente daquele caracterizado pela cópia e pela *graça*, como se refere à “tonalidade de gentileza e sentimentalismo”,⁹ como características principais desta escola milanesa. Segundo o autor, Leonardo apenas teria contribuído indispensavelmente para que a esta *graça*¹⁰ 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. Pietro Carlo Marani¹¹ 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

centers. He elected the decoration of the Portinari Chapel in the Church of San Eustorgio, in Milan, one of the largest demonstrations of northern painting at that time. It was painted by Michelozzo between 1462 and 1468, Lombard artist, but trained in the Florentine school. Another important name is Vincenzo Foppa (1427/30 - 1515/16) who, according to the author, interpreted the bembian forms, thus maintaining the Gothic tradition characteristics, as in his depictions of the Virgin that present an air of austerity and severity. At the same time he showed interest in formal novelties brought by the Renaissance, as in his painting *Crucifixion* (Accademia Carrara, Bergamo) which introduces a perspective space by the narrowing effect in the landscape. Foppa's works seem to be the pieces that show the most the formal Lombard transition of restructuring the stiff Gothic schemes based on new renaissance experiments that turned the solid forms into more fluid representations. We see such assimilations in the works of this artist, primarily due to the contact with Bramante's art, shown in the fresco *Madonna with Child, St. John the Baptist and Saint John the Baptist* (Pinacoteca di Brera, Milan) and at the architectural investment of its composition.

The presence of Leonardo and Bramante undoubtedly raised a “radical transformation of the structure of the Lombard figurative culture in the second half of the *Quattrocento*”, as well detected by Argan.⁸ However, for Berenson such changes did not seem to indicate another artistic aspect than that characterized by copy and grace, as he refers to as the “tone of kindness and sentimentality”,⁹ as the main characteristics of this Milanese school. According to the author, Leonardo would only have contributed indispensably to add a greater beauty to this grace.¹⁰

However many art historians highlight only the negative aspects related to the presence of Leonardo in Milan because of this assumed formal uniformity. Pietro Carlo Marani¹¹ exposes these

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte Italiana*: de Giotto a Leonardo. vol. 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 372.

⁹ BERENSON, 1935, p. 220.

¹⁰ BERENSON, 1935, p. 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.

¹¹ 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.

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte Italiana*: de Giotto a Leonardo. vol. 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 372.

⁹ BERENSON, 1935, p. 220.

¹⁰ BERENSON, 1935, p. 220, better explains the concept of grace by stating that this interpretation has two sides and may be synonymous of both inferiority and success, because while giving formal characteristics, as seen above, related to the “tone of kindness and sentimentality,” the grace would be what remains of beauty.

¹¹ Pietro C. Marani at his article “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.

aspects focusing on how the critics of modern art received the Leonardesques. He states that except Solarium (1460-1524), for Berenson, Marco d'Oggiono (c. 1467 to 1524), Ambrogio de Predis (c. 1455 to 1508), Bernardino Luini (1480-1532), Solarium and Andrea Bartolomeo Veneto (active between 1502-1531), for Geddo; Giovanni Antonio Boltraffio (c. 1467 to 1515) and Luini, for Longhi, is often said that the influence was detrimental to Leonardesque Milanese painting. However, he says this critical trend has been tempered particularly after the latest compilation of inventories of works from this historical period, more reliable than those of the past, which allowed the identification of other Leonardesque, such as Master of the Pala Sforzesca (active from 1490-1520), Giampietrino, Boltraffio, Cesare da Sesto (1477-1523) and to a greater extent Marco d'Oggiono. At the same time these new studies have expanded the scope of Leonardo's influence in the Lombard capital, they have helped to determine the specificity of each of these artists related to the master.

We can thus say that lately there has been a gradual renewal of studies on the Milan school of Leonardo, caused mainly by such recent inventory of old collections and also the analysis of new documents discovered, that enable us to study the prism of their more autonomous careers, and not necessarily always linked to the Florentine master.

The anonymity of Giampietrino is mainly due to the lack of documentation that can bring us closer to a confirmation of his identity and the several variations of his name on the already known documents. It is known, however, that he is inserted in the art scene of the Cinquecento Lombard¹² and worked for the workshop by Leonardo da Vinci in Milan between 1497 and 1500. The application of the technique demonstrates a close relation with the master's work, that changed the course of art in Lombardy, creating a large school of followers, like Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto (c. 1477 to 1523), Bernardino Luini, Boltraffio, among others that would set a new artistic life in this region.

¹² "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". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, v. 60, n. 4, 2003, p. 5.

Veneto (ativo entre 1502 e 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 confiável que as do passado, que possibilitaram a identificação de outros leonardescos, como Mestre da Pala Sforzesca (ativo entre 1490 e 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.

Desta forma, podemos dizer 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* lombardo¹² 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 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 nessa região.

¹² "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". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, v. 60, n. 4, 2003, p. 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 16, Mantua era um estado independente governado pela família Gonzaga, enquanto Bergamo e Brescia eram ambas parte da terra firme de Veneza. A proximidade das duas últimas a Milão, entretanto, é profundamente significativa para o desenvolvimento de suas escolas artísticas, e seus pintores são frequentemente agrupados com outros artistas lombardos [...]" (Tradução livre da autora).

Pretende-se aqui 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 europeu¹³ ou mesmo do ativo cenário veneziano seja a partir de contatos diretos ou indiretos.

A 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 tratam de uma mesma pessoa. Seja referido como “Gioanpietro”, no *Códice Atlântico*, por Leonardo da Vinci; “Pietro Rizzo Milanese”, no *Tratado da Pintura*, de

¹³ 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: Thomes and Hudson, 1999) que entendem as divisões europeias 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 15 e 16 foram períodos extremamente variados e mutantes em toda a Europa. 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”.

The intention of this article is to examine the painting in question by a different point of view than the one that establishes the connection between Giampietrino and Leonardo Da Vinci, expanding the possible dialogues drawn by the painter, set primarily with artists from Northern Europe¹³ or even the active Venetian scenario through direct and indirect contacts.

The Identity of Giampietrino

For a more effective analysis of the painting *Virgin nursing the child and St. John the Baptist in adoration*, seeking to understand it within the productive lexicon of Giampietrino and its active environment, is thought to be important to draw up a chronological order of his active life as a painter. However, while this goal is outlined, we face a clear difficulty that lies in a preliminary question: who was Giampietrino? The documents that currently refer to him point to variations of his name, leading us to wonder, without further detail than the formal approaches, that it is the same person. Referred to as “Gioanpietro” in the *Atlantic Codex*, by Leonardo Da Vinci; “Pietro Rizzo Milanese” in the *Treatise of Painting*, by Lomazzo; “Gio Pedrini” in *Memories*, by Ambrogio Mazenta; or even as “Rizzo” in the documental quotes done for the *Duomo of Milan*. We may be talking about Giampietrino in all these cases.

¹³ This geographical determination is worth being understood according to considerations of Bernard Aikema e Beverly Louise Brown (“Venice: Where North meets South”. In: *Renaissance Venice and the North*. Editores: Thomes and Hudson, 1999) who understand the European divisions by the geographic and politic aspects of that time: “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” (page 19).

Shell and Sironi¹⁴ organized a compendium of documents possibly related to this artist.¹⁵ We say “possibly” due to the absence of a main document or other evidence that aggregates information already found, and thus confirm that the names indicated above refer or not to the same person. The article is devoted mainly to the analysis of possible connections between Giampietrino and allusions to Giovanni Pietro Rizzoli. However, on the first notes the authors mention the existence of data about Pietro Rizzo, documented between 1481 and 1500,¹⁶ which shows links with the Scuola di San Luca and the Duomo in Milan. Because of the early dating of these activities, Shell and Sironi decisively exclude the possibility of identification with Giampietrino, whose work, according to them, is certainly dated during the Cinquecento. On the other hand, they state in their article that “Gio. Pedrini” quoted by Ambrogio Mazenta¹⁷ as one of the disciples of Leonardo Da Vinci could be a variation of Giovanni Pietro, a name pretty close to Giovanni Pietro Rizzoli.

The documents examined regarding Rizzoli are dated later-between 1508 and 1547, which for Shell and Sironi could point to a stronger connection to Giampietrino. The first report documented, dated 1508, mentions his apprentice Ugo da Faiate, for whom he paid 15 scudi and to whom he provided accommodation and food during one year of work (a price above the average, which could lead us to wonder that his pupil had had experience as a painter before). There are also records of another disciple, Giovanni Francesco Boccaldoli, who in 1517 complained to his master about the delay on his payment and on having to provide the master with six

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 Sironi¹⁴ organizaram um compêndio dos documentos possivelmente relacionados ao nosso artista de interesse.¹⁵ 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 1500,¹⁶ que teria ligações 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 eles, são seguramente datados do *Cinquecento*. No entanto, por outro lado consideram que o “Gio Pedrino” citado por Ambrogio Mazenta¹⁷ como um dos discípulos de Leonardo da Vinci possa ser uma derivação de Giovanni Pietro, uma designação consideravelmente próxima à 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

¹⁴ SHELL, Janice; SIRONI, Grazioso. “Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?” In: *Raccolta Vinciana. Fascicolo XXV*. Milano: Castelo Sforzesco, 1993.

¹⁵ See: MOTTA, E. “L’Università dei pittori milanese nel 1481”. In: *Archivio Storico Lombardo*, 1895, p. 413. / SHELL, Janice. “The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan”. In: *Arte Lombarda*, 104, 1993/1, p. 89-91. / Archivio di Stato di Milano, Fondo Notoriale, not. Benino Cairati, f. 2186, 15 February, 1489. / *Annali del Duomo di Milano*, III, Milan, 1880, p. 75.

¹⁶ “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; SIRONI, Grazioso. “Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?” In: *Raccolta Vinciana. Fascicolo XXV*. Milano: Castelo Sforzesco, 1993, p. 132.

¹⁷ Le *Memories* su Leonardi da Vinci di Don Ambrogio Mazenta ripubblicate Ed illustrate da D. Luigi Gramatica, Milan, 1919, p. 18.

¹⁴ SHELL, Janice; SIRONI, Grazioso. “Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?” In: *Raccolta Vinciana. Fascicolo XXV*. Milano: Castelo Sforzesco, 1993.

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

¹⁶ “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; SIRONI, Grazioso. “Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?” In: *Raccolta Vinciana. Fascicolo XXV*. Milano: Castelo Sforzesco, 1993, p. 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)

¹⁷ Le *Memories* su Leonardi da Vinci di Don Ambrogio Mazenta ripubblicate Ed illustrate da D. Luigi Gramatica, Milan, 1919, p. 18.

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 de 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 2.350 liras, apesar de ter morado com seu pai, Galeazzo, na paróquia de São Tommaso, em Porta Cumana até pelo menos 1511.

Desse 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 Hieronimitas da igreja de San Cosmo e Damiano, corroborado por dois testemunhos dados por ele 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).

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:

barrels of wine regularly. The documents generally give us an overall impression that Giampietrino may have had a financially comfortable life. Beyond the presence of two students, in 1509 he bought the parish of San Protásio from the monks of San Pietro in Gessate, for 2350 liras, despite having lived with his father Galeazzo in the parish of San Tommaso, in Porta Cumana, until at least 1511.

In the same year there was a protest signed by Giampietrino against the Scuola di San Luca. That being said, we can see here a first match between the names of Rizzo and Giovanni Pietro Rizzoli: both show a connection with the Scuola. Add to this evidence an agreement, made in 1533, between the Milan's Cathedral workshop and Rizzoli, in which the Cathedral ordered a series of cards for the production of tapestries for the representation of the Virgin's life. That would be a second coincidence, if we remember Giovanni Pietro Rizzo was part of this workshop in 1493.

Shell and Sironi also show a link between Rizzoli and the Hieronymites Order of the church of San Cosmo e Damiano corroborated by two statements given by Rizzoli about the proof of payments made by the monastery, according to the authors dated of 1515 and 1517. It is known that he worked for the Order of the Hieronymites in two projects: the altarpiece of the Virgin and Child with St. Jerome and St. John the Baptist, for the church of San Marino in Pavia (Figure 2) and a triptych Madonna and Child, St. Jerome, St. John the Baptist, St. Peter and St. Paul, in Ospedaletto Lodigiano (Figure 3).

Giampietrino was possibly hired by the Order, which leads Shell and Sironi to wonder about a link with Marliani Angelico, one of the monks of Castellaz, in which dining room was the Last Supper, destroyed in 1943 and attributed today to Giampietrino (now relating his name to Rizzoli's). However, as Motta described below, the relationship between the Hieronymite Order and Giampietrino can expand our considerations about the identification of Rizzoli with Rizzo, the first name disregarded by the authors as a possible connection with the artist of interest:

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

transformada em teatro, e nota ancora più per la bellissima porta verso via Filodramatici.¹⁸

Given the proximity between the school and the Order, we can ponder that Rizzo of the end of the fifteenth century would not be far from Rizzoli of the beginning of the next century, since according to the documents examined by the two authors the church of San Cosmo e Damiano was the church of the Order of the Hieronymites. That is where, as we see in the quote above, the Scuola di San Luca was situated. The connection between these names gets narrower, making it difficult to deny any identification between them.

Despite the fact that such references are at least twenty-six years distant from each other (between the first date related to Rizzo, 1482, and the first date related to Rizzoli, 1508), we are more and more inclined to approach them. Although she does not mention Rizzo, Cristina Geddo presents us with a document that can help argue for this reason: the annual income record of residents of Milan, created by a Senate's decree between 1524 and 1529, where is written "Porta Cumana Holy Protasio the Monacho / Jo Magistro. Pietro Rizzoli depentore - ducati 250"¹⁹, without any reference to any other painter of similar name.

Shell and Sironi point out that the latest documentation reviewed indicates a positive career, because Rizzoli in 1537 would have been part of a group of consultants from the Duomo, among two other artists, Niccolò Appiani and Cristoforo Bossi. In the same year Rizzoli assessed in 25 to 30 scudi the commission payment of the fellowship of the church Santa Maria in Savona, to the sculptor Andrea Corbetta and in 1543, he partnered with the merchant Alessandro Bizozzeri in order to buy goods

L'università o scuola de Milano, come quelle di Cremona e d'altre città d'Italia, era sotto la protezione de 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.¹⁸

Sabendo desta proximidade entre a escola e a Ordem, ponderamos cada vez mais ser possível pensar que Rizzo do final do século 15 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 tratar de referências de pelo menos 26 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"¹⁹, 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. Nesse 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 Bizozzeri com a intenção de comprarem bens a serem vendidos fora da

¹⁸ MOTTA, Emilio. "L'università dei pittori Milanese nel 1481 con alter documenti d'arte del Quattrocento". In: *Archivo Storico*, 1895, p. 409. / "The University and School of Milan, like that of Cremona and other cities in Italy, was under the protection of the Saint Luke and it was located next to the church of San Cosmo e Damiano, which was transformed into a theater and then got even more distinct by the beautiful gate at Filodramatici Street".

¹⁹ *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, p. 57-67. / "Porta Cumana Sam Protásio at Mônaco / Master Jo. Pietro Rizzoli painter – 250 ducados".*

¹⁸ MOTTA, Emilio. "L'università dei pittori Milanese nel 1481 con alter documenti d'arte del Quattrocento". In: *Archivo Storico*, 1895, p. 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 belíssima porta da rua Filodramatici". (Tradução livre da autora)

¹⁹ *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, p. 57-67. / "Porta Cumana São Protásio em Mônaco / Mestre Jo. Pietro Rizzoli pintor – 250 ducados". (Tradução livre da autora)*

Itália, principalmente na Espanha.²⁰ E por fim, em 1547, doaria a generosa quantia de 2.500 liras 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 nos ajudar a acreditar que nestes casos analisados nos referíamos a Giampietrino somam-se a estes documentos outras evidências, como o *Codice Atlantico*, de Leonardo da Vinci, no qual se encontra uma inscrição sua, 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”.²¹ Em 1584, em seu livro VII do *Tratado da Pintura*²² Lomazzo 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, por meio 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 corresponder à época dos eventos que trata, 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 de seu meio artístico.

to be sold out of Italy, mainly in Spain.²⁰ Finally, in 1547, Rizzoli donated a generous 2500 lire to his daughter Angelica in reason of her wedding to Giovanni Francesco Sormani.

Most of the existing documents, as seen here, refer more to Giovanni Pietro Rizzoli than Pietro Rizzo. However, even limited evidence of a common point between them, it was possible to highlight some considerations, at least not disregard the possibility that we are referring to the same person. To help us believe that in the analyzed cases we are referring to Giampietrino, there are other evidence that can be added to the already existing documents. Evidences like the *Codice Atlantico* of Leonardo Da Vinci, where we can see a list of five names, dated between 1497 and 1500, possibly related to his first workshop in Milan, where we can find the name “Gianpietro”.²¹ In 1584, Lomazzo in his book VII of the *Treatise on painting*²² refers to “Giovanni Pietro Rizzoli,” as one of the most famous disciples of Leonardo and in the appendix of the same book - “*tavola dei nomi of gl’artefici*” – he specifies that he is “Pietro Riccio,” a Milanese painter. This reference shows that these variations of the name of the artist were common, which leads us to wonder that Pietro Riccio and Giovanni Pietro Rizzoli were the Gianpietro, mentioned by Leonardo, a much closer variation to Giampietrino.

Taking into account these considerations, one would assume that his active life would have started at least in 1481, through some connection with the Scuola di San Luca and that he remained alive at least until 1547. That is based on the latest known document totalizing until this time 66 years of life not counting about ten years before the first document (a reasonable age to start a career). If the date on the documents actually correspond to the time of the events in question, the calculation is reasonable and we can consider that Pietro Rizzo, Rizzoli or Giampietrino had a very intense and productive life with financial abundance and fame within his artistic milieu.

It is important, however, to clarify that to take this connection to be true is still a dangerous position in the context of studies of this painter. Although we consider Shell’s opinion to be radical when he eliminates any possibility of identification of Rizzo with Giampietrino (leading us towards

²⁰ Segundo estes autores, no documento lê-se que Rizzoli teria investido 300 liras e Bizozeri 1.500. Além deste acordo, menciona-se também que o comerciante deveria treinar o filho de Rizzoli, Gerolamo, por cinco anos.

²¹ DA VINCI, Leonardo. *Codice Atlantico*. Volume III; 264 rb, p. 713. Firenze: Giunti, 1973-80 (facsimile).

²² LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Tratatto dell’arte della pittura, scultura et architettura*. Milão: P. G. Ponzio, 1585.

²⁰ According to those authors, in this document is read that Rizzoli would had invested 300 liras and Bizozeri 1500. Beyond this deal, it mentions also that the trader had to teach Rizzoli’s son during 5 years.

²¹ DA VINCI, Leonardo. *Codice Atlantico*. Volume III; 264 rb, pg 713. Firenze: Giunti, 1973-80 (facsimile)

²² LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Tratatto dell’arte della pittura, scultura et architettura*. Milão: P.G. Ponzio, 1585.

Pietro Marani's opinion),²³ we cannot adopt the exact opposite as a starting point for this research. However, it was possible to expand the field of research about this artist from the data so far uncontested. Let us start with the analysis of the painting of the church of Pavia. This work has been attributed to Bernardino Lanino (c. 1512 to 1581),²⁴ Cesare da Sesto²⁵ and Salai²⁶ (c. 1480-1524) before Giampietrino, only in 1879,²⁷ when studies about him began to grow. In its epigraph it can be seen an inscription about the request for the painting by Lodovica Colletti, in reason of the death of her husband, the hieronymite knight Giovanni Simone Fornari, who died in 1506, an early date for the painting (dated on the epigraph 1521). The involvement of Giampietrino with that family leads us to contemplate another possible relationship of the artist: Simone Fornari (the late Giovanni's grandfather) was Galeazzo Maria Sforza's adviser and he financed a considerable amount to Sforza, in 1475. In return for this service Fornari received

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),²³ também não podemos adotar o radicalismo oposto como ponto de partida desta 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),²⁴ a Cesare da Sesto²⁵ e Salai²⁶ (c. 1480-1524), antes de Giampietrino, apenas em 1879,²⁷ quando os estudos a 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 ainda Fornari

²³ Marani in his article *Per il Giampietrino: nuove analisi nella Pinacoteca di Brera e un grande inedito*. In: Raccolta Vinciana, Fascicolo XXIII. Milano, Castello Sforzesco, 1989, pg 33 a 55: "La Shell è scettica sulla possibilità di far coincidere il 'Gianpietrino' citato da Leonardo con 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 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, più che al fantomatico Giampietrino, a Giovanni Pietro Rizzi". (pg 34). / "Shell is skeptical about the possibility of matching 'Gianpietro' mentioned by Leonardo, with Pietro Rizzi mentioned by Lomazzo and to attribute to Lomazzo the pictorial works that are linked to the name of Giampietrino. Pietro Rizzi is actually the artist who stipulates a contract in 1481 with the Scuola di San Luca and who worked for the Fabbrica del Duomo in Milan in 1493, date that seems too early regarding the traditional chronology related to the paintings of the so called Giampietrino. However, the indication of Leonardo cited in previous note refers to a Gianpietro who lived between 1497 and 1500 and could refer to, rather than the imaginary Giampietrino, to Giovanni Pietro Rizzi. (Free translation by the author)

²⁴ Attribution firstly suggested by Francesco Bartoli, in 1777 and after registered in MALASPINA, Luigi. *Guida di Pavia*. Pavia, 1819.

²⁵ MORBIO, Carlo. *Storie dei municipi italiani illustrate con documenti inediti, notizie bibliografiche e di Belle Arte*, I, Milano, 1836, p. 128.

²⁶ SACCHI, Defendente. "Appendice. Bibliografia". *Gazzetta Privilegiata di Milano*, v. 213, n. 31, jul. 1836, p. 837.

²⁷ LÜBKE, W. *Geschichte der Italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*, II, Stuttgart, 1879, p. 448.

²³ 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, Fascicolo XXIII. Milano, Castello Sforzesco, 1989, pp. 33 a 55: "La Shell è scettica sulla possibilità di far coincidere il 'Gianpietrino' citato da Leonardo con 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 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, più che al fantomatico Giampietrino, a Giovanni Pietro Rizzi". (p. 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)

²⁴ Atribuição primeiramente sugerida por Francesco Bartoli, em 1777 e depois registrada em MALASPINA, Luigi. *Guida di Pavia*. Pavia, 1819.

²⁵ MORBIO, Carlo. *Storie dei municipi italiani illustrate con documenti inediti, notizie bibliografiche e di Belle Arte*, I, Milano, 1836, p. 128.

²⁶ SACCHI, Defendente. "Appendice. Bibliografia". *Gazzetta Privilegiata di Milano*, v. 213, n. 31, jul. 1836, p. 837.

²⁷ LÜBKE, W. *Geschichte der Italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*, II, Stuttgart, 1879, p. 448.

lhe financiado uma considerável quantia em 1475. Em troca desse serviço, recebia proteção do governo Sforza, que foi estendida à sua família, e depois corroborada por Luís XII, em 1500 durante o governo francês. Giovanni foi proclamado cavaleiro da Ordem Hierosolimitana²⁸ em 1494, na igreja de San Sepolcro em Jerusalém, na ocasião de uma viagem à Terra Santa, e posteriormente, em 1499, torna-se embaixador do rei francês.²⁹ 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 Hierosolimitana) ou então a probabilidade de a pintura ter sido destinada a outro artista, que por razões desconhecidas não a tenha executado, sendo assim transferida a Giampietrino.

Shell³⁰ 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 por meio 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 1481,³¹ 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

protection from the Sforza government, favor that was extended to his family, and then confirmed by Louis XII in 1500 during the French government. Giovanni was proclaimed a Knight of Jerusalemite²⁸ in 1494, at the church of San Sepolcro in Jerusalem during a trip to the Holy Land, and later, in 1499, became ambassador of the French king.²⁹ We must question the reason for the delay recorded between the death of the knight and the commission of the painting. We consider two possibilities: the absence of Giampietrino for its implementation, since the year 1506 many Leonardesque Milanese still circulated in other routes (which also would give him considerable prominence among the artists of the Order of Jerusalemites) or the probability that the painting had been intended for another artist, who, for unknown reasons, did not do the work transferring the responsibility to Giampietrino.

Shell³⁰ reviewed academic Milanese corporations during the Renaissance, specifically the one to which the name of Rizzo had become associated in the documents previously mentioned. Because of little evidence to help us understand how the Scuola di San Luca was organized, Shell had to widen her research through comparative studies with other academic organizations of that time. It is known that there were four types of corporations: Collegio, Scuole, Università e Paratico, which sometimes differed from their representation policies and could be more related to the government or the church. The Scuola di San Luca is known about process dated 1481³¹ that suggests a meeting of the members of this corporation (the context in which falls the first known reference to the name Pietro Rizzo) to submit the status of the Scuola to the duke and thus elevate it to the status of Università. Regarding the academic rules little is known, but according to the author, the workshops of the Scuola San Giuseppe

²⁸ 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 que determinadas pinturas indicam, como esta de Pavia.

²⁹ GEDDO, Cristina. “La Pala de Pavia del Giampietrino: Documenti sulla Committenza”. *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria. Como – Litografia. New Press*, v. XLVII, n. XCV, 1995.

³⁰ SHELL, Janice. “The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan”. *Arte Lombarda. Unione Stampa, Periódica Italiana*, n. 104, 1993.

³¹ Ver documento 3, publicado em: SHELL, Janice. “The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan”. *Arte Lombarda. Unione Stampa, Periódica Italiana*, n. 104, 1993, p. 89.

²⁸ It is worth noticing that this Order of Jerusalemite is not the one previously mentioned - Order Hieronymite - which was part of Rizzoli and was based in the Church of San Cosma e Damiano, as highlighted by Luiz Motta. The first one concerns to the true nature of Jerusalem, and St. John the Baptist as their main protector. The second one represents the Hermits of St. Jerome. Giampietrino probably also drew a link with Jerusalemite as the paintings indicate, like this of Pavia.

²⁹ GEDDO, Cristina. “La Pala de Pavia del Giampietrino: Documenti sulla Committenza”. *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria. Como – Litografia. New Press*, v. XLVII, n. XCV, 1995.

³⁰ SHELL, Janice. “The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan”. *Arte Lombarda. Unione Stampa, Periódica Italiana*, n. 104, 1993.

³¹ Ver documento 3, publicado em: SHELL, Janice. “The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan”. *Arte Lombarda. Unione Stampa, Periódica Italiana*, n. 104, 1993, p. 89.

determined that the wood carvers were to meet at least five years prior experience with a master before enrolling at Scuola and the artists could only be hired under contract if they were enrolled. With this assumption, in order to consider that Giampietrino really worked for the Order of Jerusalemites or other Orders, we must believe that he graduated in some Scuola in Milan; and recalling the documents shown here, the relations between Giampietrino and the controversial Rizzo, linked to the Scuola di San Luca become narrower.

Besides these evidences we can add a question: in the article *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli*, Shell and Sironi, when referring to the first document related thereto, dated 1508, stated:

“At this time Rizzoli was unemancipated, and living with his father Galeazzo in the parish of San Tommaso in cruce sicariorum in Porta Cumana”.³²

If we recall, this information about the address of the artist was first published by Motta in the 1481 list of claim of forty-eight names of artists of the Scuola, referring to it, as follows:

“Mag Ioh. Petrus de Rixijs fil. Domini Autonij, P. Cum., paer S. Thomae in terra Mara. Lavorò al duomo di Milano nel 1492”.³³

We realize that despite his radicalism in identifying both names, even Shell suggests an approach. We are about to consider, in this way, how such information, no matter how few they are, can

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 desse princípio, para que ponderemos que Giampietrino tenha realmente trabalhado para a Ordem Hierosolimita ou mesmo em outras encomendas, devemos considerar que ele 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.

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”.³²

Se recordarmos, esta informação a respeito do endereço do artista foi primeiramente publicada por Motta na lista de reivindicação de 1481, dos 48 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”.³³

³² SHELL, Janice; SIRONI, Grazioso. “Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?” In: *Raccolta Vinciana. Fascicolo XXV*. Milano: Castelo Sforzesco, 1993, p. 122. / “At this time Rizzoli was not yet independent, and lived with his father Galeazzo in the parish of San Tommaso in cruce sicariorum in Port Cumana”. (Free translation by the author). In Shell and Sironi’s translation of the document in question (Archivi di Stato di Milano, fondo notarile, not. Battista Bossi, f. 3151), we find the term “emancipated”. Here we can consider the use of the term in relation to the connection between the artist and his father, once he does not have a home address, and not necessarily in relation to his age or professional reasons. The paper that follows (translated in note 35) suggests that Petrus Rixijs worked for the Cathedral of Milan in 1492, prior to the document that refers to his emancipation (1508). The document dated 1509 (see page 9) shows a reference to the purchase of the parish in Monaco, and it also states that even then the painter continued to live with his father until 1511. Finally, between the years 1524 and 1529 he is introduced Magistro. Jo Pietro Rizzoli (translated in note 21), giving him greater autonomy.

³³ Annali, appen. II, 218. Publicado e comentado em: MOTTA, Emilio. “L’università dei pittori milanesi nel 1481 con altri documenti d’arte del Quattrocento”. *Archivio Storico Civico di Milano* / “Mag. Ioh. Petrus de Rixijs, filho de Domini Autonij, Porta Cumana, paer S. Thomae in terra Mara. Trabalhou no duomo de Milão em 1492”. (Tradução livre da autora).

³² SHELL, Janice; SIRONI, Grazioso. “Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?” In: *Raccolta Vinciana. Fascicolo XXV*. Milano: Castelo Sforzesco, 1993, p. 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 o documento mencionado (Archivi di Stato di Milano, fondo Notarile, not. Battista Bossi, f. 3.151), 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 sua idade, 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 Mônaco, 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.

³³ Annali, appen. II, 218. Publicado e comentado em: MOTTA, Emilio. “L’università dei pittori milanesi nel 1481 con altri documenti d’arte del Quattrocento”. *Archivio Storico Civico di Milano* / “Mag. Ioh. Petrus de Rixijs, filho de Domini Autonij, Porta Cumana, paer S. Thomae in terra Mara. Trabalhou no duomo de Milão em 1492”. (Tradução livre da autora).

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, podem ajudar a estudar a obra conservada no MASP.

A Virgem Amamentando o Menino e São João Batista 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,³⁴ é justificada pelo motivo desta obra 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 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.

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. Kwakkelstein³⁵ 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, conservada em

help us study the work stored at the Art Museum of Sao Paulo - MASP.

The Virgin Nursing the Child and Saint John the Baptist in Adoration Beyond the Lombard Leonardism

The dating of the painting *Virgin nursing the child and St. John the Baptist in adoration* between 1500 and 1520 indicated by Luiz Marques in the MASP Catalog³⁴ is justified by the fact that the painting is not a “*stricto sensu* derivation” of Leonardo Da Vinci’s work. This temporal arch covers a Milanese period less intense in the life of the Florentine master, since after leaving the city in 1499, his returns became more sporadic starting in 1506, raising the possibility that this is a time of less effective contact between the master and his disciple. The dating in question then implies two main issues: the clear leonardism where Giampietrino’s images are always based on, added to a possible expansion of pictorial borders that considers new symbolic-formal articulations drawn by the artist.

The characters in the painting at the MASP seem to consist of derivations of certain compositions of Leonardo, especially the *Virgin of the Rocks* (Louvre) that according to Michael W. Kwakkelstein³⁵ was painted from models of clay sculptures that possibly became objects of study in his studio. The Virgin’s face, the position of St. John the Baptist and the Child’s gesture in Leonardo’s painting draw strong similarities with the one at the MASP. This same formal proximity appears among the other Leonardesque painters.

In the model representations of the child, sometimes only varying the angle of his position according to the compositional harmony, we can highlight the *Madonna with Child*, by Bernardino de’Conti (Pinacoteca the Castle), *Madonna with Child, St. John the Baptist and San Sebastian*, by Boltraffio (Louvre), another of the same subject and author kept in Budapest (Szépművészeti Múzeum), and also the *Madonna and Child and St. John the Baptist*, by Cesare da Sesto (National Museum of Ancient Art in Lisbon). The same formal allusion occurs with the Virgin, however, it seems to be limited to her facial features and hair, as noted in a study on silver tip from a woman’s head, attributed to Boltraffio

³⁴ MARQUES, Luiz. (coordenação geral). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. Arte Italiana, 1998.

³⁵ 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”. *Gazette des Beaux-Arts. 6^{ème} Période*, Tome CXXXIII, 1999.

³⁴ MARQUES, Luiz. (coordenação geral). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. Arte Italiana, 1998.

³⁵ 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”. *Gazette des Beaux-Arts. 6^º Période*, Tome CXXXIII, 1999.

(Windsor Castle); in *Study of head of a young woman*, by Giampietrino (Gabinetto disegni and stampe degli Uffizi); or in two Madonnas by Boltraffio (National Gallery in London and Chatsworth). About the similarities found in the image of St. John the Baptist, it can be pointed Bernardino Luini's work (National Gallery, London) and the painting in question here, attributed to Giampietrino. This painting gathers three models mentioned here: the feature of the Virgin and the design of her hair draw a direct reference to the Virgin of the Rocks (Louvre), by Leonardo, as well as the twisted gesture of the Child, despite being a little more laying down and the kneeling position of John the Baptist; describing a compilation of trends experimented by Leonardesques once the impact generated by this pictorial reference in Milan was established. Such similarities are in agreement with the dating by Luiz Marques as this painting presents an aesthetic aspect post 1480, since it already has considerable familiarity with the artistic novelties announced by Leonardo in the Milanese scene.

What formal qualities, therefore, would approach the painting in question to the period from the turn of the century and the early decades of the Cinquecento? To help answer this question, it is worth drawing a comparison between the painting and a group of works attributed to Giampietrino and dated the same period: three of pagan themes - *Leda* (Staatliche Museen, Kassel - Figure 4); *Ninfa Hegéria* (Brive Sforza, Milan - Figure 5) and *Sophonisba* (Collection Borromeo, Isola Bella), and two of religious themes - *Madonna of the cherries* (Rob Smeets Collection, Milan) and *Madonna and Child* (Galleria Borghese, Rome). From the first group we have strong references to Leonardo, starting with *Leda*, dated between 1505 and 1510,³⁶ that does not deny being a variation of *Ledas on their knees*, by Leonardo (Devonshire Collection, Chatsworth and Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), which showed similarities with compositional lines of *Ninfa Hegéria*, dated the same period. The female features of all four paintings discussed here (including in this first group the painting from the MASP) show strong similarity, as well as the brightness of the pigmentation of the flesh. The image of St. John the Baptist (MASP) could be replaced by any of Leda's sons and the silver lining of the painting's landscape suggests the setting where Leda and Ninfa Hegéria meet. Embedded in these compositions there is a clear knowledge of the expressive power of the characters' looks proven in both the vector paths of the compositions of

Budapeste (Szépművészeti Múzeum); e também *Madona com 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 ao encontro da datação de Luiz Marques, uma vez que tal pintura apresenta uma carga estética pós 1480, uma vez que já possui uma considerável familiaridade com as novidades artísticas anunciadas por Leonardo no cenário milânês.

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 ela e um grupo de obras atribuídas a Giampietrino e datadas do mesmo período: três de motivos pagãos - *Leda* (Staatliche Museen, Kassel - Figura 4); *Ninfa Hegéria* (Brivo Sforza, Milão - Figura 5) e *Sophonisba* (Borromeo Collection, Isola Bella); e duas de motivos religiosos - *Madona das cerejas* (Rob Smeets Collection, Milão) e *Madona com Menino* (Galeria Borghese, Roma). Do primeiro grupo temos fortes referências a Leonardo a começar por *Leda*, datada entre 1505 e 1510,³⁶ 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

³⁶ SHELL, Janice. "Marco d'Oggiono". In: *The Legacy of Leonardo - Painters in Lombardy 1490-1530*. Milano: Skira Editore, 1998.

³⁶ SHELL, Janice. "Marco d'Oggiono". In: *The Legacy of Leonardo - Painters in Lombardy 1490-1530*. Milano: Skira Editore, 1998.

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 de Leda, assim como a fresta de paisagem desta mesma pintura parece anunciar a ambientação onde Leda e a 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.

Enquanto deste primeiro grupo pudemos destacar relações mais ligadas às escolhas formais da composição, no segundo grupo vamos um pouco além principalmente por se tratar de obras religiosas de temáticas coincidentes. Todas as três demonstram elevada familiaridade com a simbologia do *hortus conclusus*,³⁷ destacando a oposição das ambientações interna e externa por meio 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 ideia. Em ambas 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

³⁷ 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 na seguinte passagem: “*Hortus conclusus soror me sponsa, hortus conclusus fons signatus*”. Tal versículo foi encontrado por São Jerônimo, um dos maiores estudiosos da bíblia, que rapidamente relacionou a ideia do jardim fechado à eterna virgindade de Maria. Santo Ambrósio também dedicou vários de seus escritos a este estudo, possuindo até mesmo um tratado chamado *De Virginitibus* 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”. 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.

Kassel and the one at the MASP, and in determining the stare also noticed in Kassel and Brivo Sforza compositions.

While in this first group we might highlight closer links to the choices of formal composition, in the second group we will go a bit further, especially as they are religious works of overlapping themes. All three showed a high familiarity with the symbolism of *hortus conclusus*³⁷ highlighting the opposition of the internal and external environments not only through the presence of the landscape revealed by the window in the background, but especially on the investment of an almost uterine intimacy, marked by the maternal relationship between the Madonna and Child surrounded by heavy draperies from the curtains and their clothing. In paintings found at the Borghese Gallery and at the MASP the breastfeeding representation reinforces this idea. In both the mother’s breast exposed by a slit in her dress introduces the theme of *Virgo Lactans*, widely exploited among Leonardesque. However, the landscape of the first painting is very different from the second one, as it points to references of figurative culture in northern Europe due to a higher linear resolution of its forms, clearly differentiating each element of the landscape, while the painting found at the MASP is still tied to the humid Leonardesque perspectives. Two other paintings of this artist help us further corroborate this dating: *Madonna with Child, St. Jerome and St. John the Baptist* (Ospedaletto Lodigiano) and one of same theme found in the Church of San Marino in Pavia. The idea of interiority is further strengthened in the first

³⁷ The virginity of Mary has already consisted a very controversial topic. In the Gospels of Matthew, Mark and John mention the existence of “brothers” of Christ, exemplifying Apostle Paul. We could deduce that Mary and Joseph had other children after Jesus’ conception. However, the Gospels of Matthew and Luke emphasize her virginity and spiritual conception of Christ, which led most of the early Christian masters to the conclusion to be true her eternal chastity. But this argument was not suffice, which led them to develop in-depth studies. But this biblical support was not found in the New Testament, only in the book Song of Songs in the following passage: “*Hortus conclusus soror me sponsa, hortus conclusus fons signatus*. This verse was found by St. Jerome, one of the greatest scholars of the Bible, which quickly linked the idea of the enclosed garden to the eternal virginity of Mary. St. Ambrose also devoted some of his writings in this study, including having a treatise called *De Virginitibus* which considers the following virtues of the Virgin: “The secret of modesty, the flag of faith, the silence of devotion, the Virgin in the house, the companion to the mystery [of Christ], the Mother in the temple”. We know that this saint is the patron saint of Milan, which may explain the many paintings that depict the Virgin in ambience more internal than external, or even suggesting the exterior surface further strengthened the symbolism of *hortus conclusus*, as in the MASP’s painting.

work mainly because of the scenic spatiality that is not limited to the polarity of inside vs. outside, highlighted by the investment on the tiles and the centralization of the window that announces the landscape composition, but also introduces an intermediary plan between these poles where it represents a ladder to the left and a tabernacle to the right. In the second work the scene is located on an external environment, however, there is an element of great importance: the curtain, that at the same time seems to protect the sacred characters and creates a more intimate and less exposed setting, hides the ruins of the pagan temple invaded by the Christian saints. In the Ospedaletto Lodigiano painting the same green mantle involves the columns of the tabernacle, alluding to the idea of protection, a symbolism that is repeated in the painting at the MASP. It is known that the altarpiece of San Marino is dated 1521³⁸ and David Alan Brown approached Ospedaletto Lodigiano in 1520,³⁹ the same time as the painting of the MASP was inserted.

Therefore, considering such issues and emphasizing the formal qualities of the painting in question, that presents relations focused on the experience accumulated from the novelties raised by the presence of Leonardo in Milan, as well as an announcement of the expansion of his artistic dialogues encouraged by the arising migration originated from the French invasion, we could say that the dating that seems more appropriate would be included in the final period of the temporal arch of the dating suggested by Luiz Marques, from 1520.

³⁸ There is an inscription about the commission and its date in the epigraph at the bottom of the painting: “Quod vivis cedens and Joe (hannes) Simon Furnarius eques hierosol (imitanus) / extreme iniunxit vote piiss (IMO) eius coniuix Lodovico Colleta / AC obsequentissimus filius Autonicus erect hoc sacello dicatoque / I for Virginia hac icona feliciter sacrosanctu (m) debitum / persolvebant / factum vides / 1521 die 21 December (ris)”. In: PRELLINI, C. *La chiesa di San Marino in Pavia*. Note storiche and descrittive. Appendice all’Almanacco Holy Pavese per l’anno 1882, page 30. According to Geddo, the epigraph explains that the painting was commissioned to absolve a testamentary provision of the knight Giovanni Simone Fornari, his wife Ludovica Colletti and their son Autonico, and put in place on December 21, 1521.

³⁹ BROWN, David Alan. “Leonardo e i leonardeschi a Brera”. *The Burlington magazine*. Milan, 1987. GEDDO, Cristina. “Le pale d’altare di Giampietrino: ipotesi per un percorso stilistico”. In: *Arte Lombarda*, 1992, 2, dates the same painting between 1516 and 1520, because according to the author the parish of Ospedaletto Lodigiano, where the work is located, was built by the Balbi family between these years. The importance of this research is that this painting was probably executed before that of MASP, but not with too many years difference.

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 ideia de interioridade é ainda mais fortalecida na primeira obra, principalmente devido à espacialidade cênica que não se limita à polaridade do dentro × 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 polos 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 ideia de proteção, uma simbologia que se repete na pintura do MASP. Sabe-se que o retábulo de San Marino está datado de 1521,³⁸ e David Alan Brown aproximou a pintura de Ospedaletto Lodigiano à década de 1520,³⁹ 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.

³⁸ 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 coniuix Lodovica Colleta / AC obsequentissimus filius Autonicus 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; p. 30. Segundo 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.

³⁹ BROWN, David Alan. “Leonardo e i leonardeschi a Brera”. *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.

Mapeando 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 em virtude disso, ao se mudar para Milão levava consigo os resquícios desses contatos entranhados em suas obras.

Paul Hills afirma em seu artigo *Leonardo and Flemish Painting*⁴⁰ que desde as suas produções no ateliê de Verrocchio, da Vinci já havia estabelecido contato com outras culturas, exemplificando por meio 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. 1435-1486) e a clara antecedência nórdica de seus estudos grotescos. Esta obra, segundo Hills, teria sido levada à Itália em 1462, como presente a Cosimo de Médici, 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, e o colocou diante de tais novidades que aqui tratamos.

⁴⁰ HILLS, Paul. "Leonardo and Flemish Painting". *The Burlington Magazine*, v. 122, n. 930, set. 1980, p. 608-615.

Mapping more carefully the context in which the painting of the MASP is part of we can perceive the changes that the formal qualities of his production suffered in the period in question. This is to understand the enrichment of Giampietrino's form, from the increasing development of a more individual *maniera*, less ruled by guidelines of Leonardo Da Vinci, in that alleged formal standardization, highly criticized by the modern art historians, caused by the impact of novelties introduced by the Florentine master in the Milanese milieu. It is tempting to take a romantic interpretation of this desire to overcome the form of extension of the artistic boundaries beyond those introduced by the master, looking for references outside their native landscape. We must not forget, however, that many of the dialogues drawn by Giampietrino, particularly after the French invasion, had already been established by Leonardo and, for that reason, when he moved to Milan he took with him the remnants of these contacts ingrained in his works.

Paul Hills in his article *Leonardo and the Flemish Painting*⁴⁰ says that since his productions in the Verrocchio's studio, Leonardo had already established contact with other cultures, which is exemplified by the painting *Stigmatization of St. Francis* (*Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia), by Jan van Eyck (c. 1395 to 1441). The rock strata of the landscape would have influenced the *Baptism of Christ* (*Galleria degli Uffizi*, Florence), or the haunting expression of *Lazarus* (*Gallerie degli Uffizi*, Florence), by Nicolas Froment (c. 1435 - c. 1486) and Leonardo's clear Nordic anticipation of grotesque studies. Jan van Eyck's work, according to Hills, would have been taken to Italy in 1462 as a gift to Cosimo de Medici, possible occasion when Leonardo would have seen it.

Another possible reason for this formal expansion of Giampietrino may be linked to the determinations of the commissioners of his paintings. Information unknown, due to lack of documentation. However, we know that the commissions were destined for a number of certain artists according to their abilities and, as much as Giampietrino was hired to paint new themes and various techniques rather than the ones he was accustomed to, he probably sought inspiring models to his productions. It is in this quest that

⁴⁰ HILLS, Paul. "Leonardo and Flemish Painting". *The Burlington Magazine*, v. 122, n. 930, set. 1980, p. 608-615.

lays the interest of this research, which allowed the expansion of his form and that put him in connection with those novelties.

The flow of artistic languages between northern and southern Europe was more intense since the fifteenth century, as well noticed by Maria Berbara about the huge impact that the production of Memling (ca. 1440 to 1494), Rogier van der Weyden, and Petrus Christus (c. 1410/20 - 1475/76) caused even “in an Italy more deeply convinced of the firmness of its classical vocation”.⁴¹ It seems, therefore, that it was in accordance with this cultural climate that Giampietrino traced his formal choices, trying not to revolutionize the art scene in Milan, but to extract the most out of the contacts he had established. We can observe aspects of Nordic culture absorbed by Giampietrino probably not only from his own contacts, but mainly from Leonardo Da Vinci’s works, already entrenched in the transit of these cultural languages.

According to Shell to look at this formal Nordic confluence in Lombard art, we can even go back to a period prior to the arrival of the Florentine master. She points out connections not only between artists from Milan and northern Europe, but perceives that the court – then still under the Sforza dynasty –, was interested in the Nordic culture:

[...] 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 1475.⁴²

⁴¹ 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. Access in: <<http://ppgartes.files.wordpress.com/2007/10/anpap.pdf>>.

⁴² SHELL, Janice. “Leonardo and the Lombard Traditionalists”. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490-1530*. Milano: Skira Editore, 1998, p. 83.

O fluxo das linguagens artísticas entre o norte e o sul da Europa intensificava-se desde o século 15, 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”.⁴¹ 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. Shell 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 1475.⁴²

⁴¹ 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. Disponível em: <<http://ppgartes.files.wordpress.com/2007/10/anpap.pdf>>.

⁴² “... 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 seduzi-lo à cidade para substituir Zanetto até sua morte em 1475”. (Tradução livre da autora). SHELL, Janice. “Leonardo and the Lombard Traditionalists”. In: *The Legacy of Leonardo – Painters in Lombardy 1490-1530*. Milano: Skira Editore, 1998, p. 83.

Hills⁴³ repara uma modificação da estrutura perspéctica de Leonardo, em *Adoração dos pastores* (*Galleria degli Uffizi*, Florença). Os preceitos de Alberti⁴⁴ 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.

No entanto, nesta pintura há um elemento 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 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 × cérebro; matéria × intelecto; mundano × divino; e paisagem × 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*”.⁴⁵

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) 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*

⁴³ HILLS, Paul. 1980.

⁴⁴ 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, p. 26. “Ele até inventou um estratagemas 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 ideia 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...”

⁴⁵ “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.

Hills⁴³ notices a change in the perspective structure of Leonardo in *Adoration of the Shepherds* (*Galleria degli Uffizi*, Florence). Alberti’s precepts⁴⁴ of fixing the horizon at eye level are abandoned resulting in a new panoramic perspective, allowing us to see the Madonna in the center of the entire body. The painting of the MASP repeats this structure, although slightly, but still portraying the Virgin from head to toe. There is, however, one element in this painting that can approach its author to the Nordic productions. No previous assimilations to Leonardo, this element is almost a verbatim quotation of cultural reference, running with a few modifications: a crack in the window that introduces the landscape of the picture. We know that the controversy between the prevalence of color or design, as discussed above, appeared in the *Cinquecento* in various binomials, such as hand × brain; material × intellect; mundane × divine and landscape × picture. Within the latter the critics of that time divided the Italians as masters of image representation, being the landscape a Flemish vocation. Illustrate this concept we can read the following phrase of 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*”.⁴⁵

The importance of the landscape is undeniable, and even with this apparent rivalry with the figure, Giampietrino invested in both traditions: the *Holy Family* painting (Pinacoteca Ambrosiana) is an obvious allusion to the *Virgin of the Rocks* of Leonardo and at the same time an experimentation of this northern landscape of rich color and detail, as well as the *Holy Family with St. Roque and Angels Musicians* (Pinacoteca

⁴³ HILLS, Paul. 1980.

⁴⁴ These precepts are related to the foundation of linear perspective, as explained by BLUNT, Anthony. *Artistic Theory in Italy from 1450 to 1600*. Translation: John Jr. Sao Paulo Moura: Cosac & Naify, 2001, p. 26. “He even invented a device to record the appearance of such an intersection, that means, a connection that the painter situated between him and the object itself to be painted, and in which he could trace the precise contours that appeared through it. This idea of the pyramid that leads the eye to the object seen is the foundation of linear perspective, so much so that the connection of Alberti is just a method to register the right view of an object according to the linear perspective...”

⁴⁵ “The glory of the Belgians is painting the fields, the Italians, men and gods, which is why it is said, rightly, that the Italian has a brain in his head, and the Belgian in their hands”: (Tradução Maria Berbara) In: BERBARA, Maria. *Anais ANPAP*, 2007.

Ambrosiana, Milan – 8) and the paintings of Ospedaletto Lodigiano. In these instances, we can perceive Giampietrino familiarity with this subject, sometimes ranging between the investment of the Leonardesque *sfumato* applying a fading color to demarcate the distance of the plans, and this more typical technique of the Nordic culture that seems not to differentiate the application of color according with the depth of the scene.

Although we believe that the career of Giampietrino has begun even before its activities with Leonardo Da Vinci, probably around the 1480s, the first productions attributed to him are those that already indicate the contact between them. As seen, it is probable that the reason why his first known works date back only from the early sixteenth century was the teaching method used by his master. The relentless graphic productions were closer to consist of a *moto mentale* than simple *schizzi*,⁴⁶ that is the drawings, most of them drawn in a point of silver, were not aimed solely to the refinement of the trace and calculation of proportions, but to the extent of the intrinsic form.⁴⁷ These first activities of the workshop, therefore, were much focused on the studies of the charts that preceded any contact with brush on canvas. Thus, we can imagine that Giampietrino may have obtained at this early stage more contact with the drawing than with the color application techniques, by inserting it in the context of the Tuscan Vasarian idea of *disegno* as an intellectual practice. However, we see that the chromaticism in his productions will receive a new place, making the controversy between artists and theorists of the time, to coexist in the same work,

Músicos (Pinacoteca Ambrosiana, Milão) 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.

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 16 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*,⁴⁶ 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 intrínseca forma.⁴⁷ Estas primeiras atividades do ateliê, portanto, estavam muito voltadas aos estudos gráficos que antecederiam 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 ideia 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

⁴⁶ At the chapter “Leonardo’s Method for Working out Compositions”. In: Richard Woodfield (Ed.). *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996, Gombrich explains the compositional technique of Leonardo da Vinci from this fundamental concept of the *moto mentale* that prioritizes the outline of the form (*schizzi*) as creative incitation rather than aiming to achieve the perfect line, as shown in the following: “One can see that what matters to Leonardo is the *moto mentale*, and that even he occasionally resorts to a plain scrawl because his attention is not on the *bellezza* and *bontà delle* [...] *membra*. (GOMBRICH, 1996, p. 215) / “It may be noted that what is important to Leonardo is the mental movement and that he still occasionally uses a full draft because his attention is not on the beauty and goodness of the members.” (Free translation by the author)

⁴⁷ Gombrich, 1996, p. 220, introduces us to the concept of intrinsic form as a compromise that Leonardo determines between a good painter and forms of nature, and therefore, not considering that such drafts (*schizzi*) are sufficient as a source of inspiration in the creation, being combined with the knowledge of size and proportion from examples provided by nature.

⁴⁶ No capítulo “Leonardo’s Method for Working out Compositions”. In: Richard Woodfield (Ed.). *The Essencial Gombrich*. 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 em vez 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, p. 215) / “Pode-se notar que o que importa para Leonardo é o movimento mental e aquilo que ele ocasionalmente ainda recorre a um pleno rascunho porque sua atenção não está na beleza e bondade dos membros”. (Tradução livre da autora)

⁴⁷ Gombrich, 1996, p. 220, nos apresenta o conceito da *intrínseca 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.

Vasari,⁴⁸ que dizia ser o desenho o pai das três artes, nomeando Michelangelo (1475-1564) seu maior realizador; e Lodovico Dolce (1508-1568)⁴⁹ um dos que defendiam a superioridade da cor devido à sua aproximação às nuances da natureza, elevando Ticiano à suprema expressão desta forma.

Cristina Geddo⁵⁰ esquematiza o desenvolvimento da forma de Giampietrino em três momentos fundamentais: o primeiro representado pelo tríptico 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 tríptico da primeira fase, atribuído a Giampietrino por Suida,⁵¹ é datado por Geddo entre os anos de 1516, quando a família Balbi construiu a

⁴⁸ VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edizione Giuntina, Capítulo XV, Volume V, p. 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 apparente 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 intelecto 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 declaração do conceito que existe no ânimo, e daquele que outros se fazem na mente imaginados e fabricados na ideia.” 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 causa 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.

⁴⁹ Lodovico Dolce escreveu em 1557 *O Aretino*, um diálogo sobre a pintura considerado um dos primeiros textos a abordar os fundamentos da doutrina colorista, no qual explicitaria sua ideia a respeito da arte do colorido como o 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.

⁵⁰ GEDDO, In: *Arte Lombarda*, 1992.

⁵¹ SUIDA, W. E. *Leonardo und sein Kreis*. München, 1929, p. 213, 214, 301.

like Vasari⁴⁸ who said that drawing was the father of three arts, naming Michelangelo (1475-1564) its greatest director, and Lodovico Dolce (1508-1568)⁴⁹ one of those who defended the superiority of color due to its closeness to nature’s nuances, elevating Titian to the supreme expression of this form.

Cristina Geddo⁵⁰ outlines the development of Giampietrino’s form in three key moments: the first one represented by the triptych of Ospedaletto Lodigiano, situated up to the second decade of the Cinquecento and still very connected to Leonardo and Marco d'Oggiono, the second one by the painting of the altar of Church of San Marino in Pavia, the only dated work of the painter, in 1521, marking his interest in the novelties brought by Cesare da Sesto, and the third moment that extends

⁴⁸ VASARI, Giorgio. *Le Vite dei Most Excellent Painters, Sculptors, and architetti*. Edizione Giuntina, Chapter XV, Volume V, p. 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 apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell’animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell’idea”... / “Because the design, the father of three arts, architecture, sculpture and painting, originating from the intellect extracts from several things a judgment similar to a form, you can say of all things in nature, which are very similar in their sizes, which are not only in human bodies and animals, but also in plants and buildings, sculptures and paintings, know the proportion of all parts and the parts with the whole and all together, and because of this cognition a certain concept and judgment are born, which are called drawing, one can conclude that this drawing is nothing but an apparent expression and declaration of the concept that exists in the mind, and that others are made in the mind conceived and manufactured in the idea”. Vasari, in this part of the book examines the importance of drawing in three artistic forms, arguing that for the architecture it is used in the construction project, and that makes it nothing but lines, since the implementation of the project is the work of carpenters and builders, not architects; in sculpture, the design allows the visualization of different angles before the artist starts modeling; in painting it serves mainly to contour the images, giving them relief.

⁴⁹ Lodovico Dolce wrote in 1557 *The Aretino*, a dialogue about painting considered one of the first texts about the fundamentals of the colorist doctrine, where he would explain his idea of coloring art as the biggest responsible for the expression of the flesh, one of the hardest representations a painter can do. See *Painting. Essential texts*. Vol 9: The design and color. Jacqueline Lichtenstein (direction). São Paulo: Editora 34, 2006.

⁵⁰ GEDDO, In: *Arte Lombarda*, 1992.

to the end of the half of the century, with his return to the leonardesque roots. The triptych of the first stage, attributed to Giampietrino by Suida,⁵¹ is dated by Geddo between the years 1516, when the Balbi family built the parish where the painting is,⁵² and in 1520, a year before the date of the painting of San Marino, in similar thematic. His leonardism, seconded by the author, is corroborated when we think of the feature of the *Virgin of the Rocks* and the playful relationship between the Madonna and child as noted in the *Santa Ana* studies (National Gallery, London). The central composition of the triptych still looks attached to a formal didacticism, as if the artist did not seek his examples in nature, but in his studio's productive legacy. The landscape of the window detects that naive application of the technique, the deepness plans are excessively demarcated by different textures and linear settings, moving from the curly bush to the winding path that leads our eyes to a first sharper architecture than the second at the top culminating in the representation of the last mountain that emphasizes the Leonardesque *sfumato*. This landscape can be compared to Marco d'Oggiono's Crespi altarpiece, *Madonna with Child, Angels Musicians, Saints and Donors*, at Musée de Beaux-Arts (now loaned to the Louvre). The same ingenuity noticed at Giampietrino's painting is perceived here. Its natural or architectural components would appear to be consist more of pictorial exercises than elements that add narrative importance to the scene, besides its atmospheric perspective being still primary, with abrupt application not smooth.

The second phase, represented by the Pavia's painting shifts Giampietrino's focus, according to Geddo, to Cesare da Sesto, to whose painting *Madonna and Child, St. John the Baptist and St. George* (Fine Arts Museums, Samuel H. Kress Collection, San Francisco) he establishes a direct dialogue. Its landscapes are more integrated into the narrative of the scene and a maturity of his forms as well as the use of symbolism in his compositions are noticed.

The third phase, called by the author as a time characterized by a return to the Leonardo roots, is also commented in Geddo's article, which presents a new work attributed to Giampietrino, *The entry into Jerusalem* (private collection, last seen in an antiques market in Prato), about which she highlights:

Il dipinto appare infatti sintomatico della difficoltà del pittore di innovare gli schemi di stretto leonardismo

⁵¹ SUIDA, W.E. *Leonardo und sein Kreis*. München, 1929, p. 213, 214, 301.

⁵² AGNELLI, G. *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*. Lodi, 1917, p. 792.

paróquia onde a pintura se encontra,⁵² e 1520, um ano antes da 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 tríptico 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 crespo 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 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). 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.

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) 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), 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,

⁵² AGNELLI, G. *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*. Lodi, 1917, p. 792.

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 Bernardino Luini quanto delle novità di Gaudenzio Ferrari.⁵³

Segundo Geddo, esta dita falta de inovações, característica deste período, 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 morte de Cristo (Kunsthistorisches Museum, Viena) e Morte da Virgem (Groeninge Museum, Bruges), 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.

Tal esquematização da trajetória do pintor elaborada por Geddo nos ajuda a pensar melhor a localização temporal

⁵³ GEDDO, Cristina. “Um inédito ‘Ingresso a Gerusalemme’ del Giampietrino”. In: PEDRETTI, Carlo. (Ed.). *Accademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*. Volume X. Firenze: Giunyi Publishing Group, 1997, p. 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)

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 Bernardino Luini quanto delle novità di Gaudenzio Ferrari.⁵³

This so-called lack of innovation, characteristic of this period, according to Geddo, could be identified in this painting from the repetition of many familiar elements, such as the gestures and positions of the apostles in the *Last Supper* and Mary’s feature in the painting *Adoration of the Child with San Roque* in relation to the woman in the red hat. Another reason for the author criticism refers also to the difficulty of elaborating compositions combined with many images. The vast majority of Giampietrino’s paintings consist of narratives with few characters, more intimate scenes and interiors. In this picture, however, the confusing distribution pattern of the characters which Geddo refers to, seem to denounce the anxiety of the artist to capture the major pictorial trends than closing on a return to Leonardo’s forms, as pointed by the author. We may speculate that Giampietrino intended to gather on the same painting the practices developed by the Florentine master, as well as to absorb the novelties arising with the compositions of Northern Europe, which add a large number of characters in a single scenic narrative focus. As an example, we can consider the production of Hugo van der Goes, known by Leonardo as *Lamentation of the death of Christ* (Kunsthistorisches Museum, Vienna) and *The Virgin’s death* (Groeninge Museum, Bruges), that organize the characters facing the same focus, the center of the narrative work, but giving each one an important rhythmic reading of the composition, unlike the organization presented in Giampietrino’s composition.

This outline of the painter’s journey drawn by Geddo helps us think about the temporal location of the painting of the MASP. We have already

⁵³ GEDDO, Cristina. “Um inédito ‘Ingresso a Gerusalemme’ del Giampietrino”. In: PEDRETTI, Carlo. (Ed.). *Accademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*. Volume X. Firenze: Giunyi Publishing Group, 1997, p. 215. / “The painting appears in fact symptomatic of the difficulty of the artist to innovate the Leonardim schemes in which he graduated, difficulty being overcome in a date that should not precede the fourth decade of the Cinquecento, not being able to achieve the pre-crop leonardesque, clearly perceived as archaic by who grew up in the Florentine’s master school, and staying away from both the synthesis powered by Bernardino Luini and the novelty of Gaudenzio Ferrari. (Free translation by the author)

discussed its characteristics after 1520 and here we see that the year 1540, approximate date of *Entrance in Jerusalem*, suggested by the author, would be advanced to the MASP painting. The restlessness of Giampietrino's forms was not so pronounced, the assimilation of new art was still percolating in his compositions more smoothly through a controlled absorption of the technique and a more flexible improvement, an elaboration of graphic shape combined with the chromatic enrichment and the constant symbolic search beyond the boundaries set by Leonardo in Milan.

As much as we feel that the MASP painting could be better placed in context from the second decade of the Cinquecento, this was not distant of the echoes of the cultural restructuring of the turn of the century. About Giampietrino we have no documentation that suggests he moved to another city or even traveled, accompanying his master or due to commissions. The only experiences outside Milan we know of are only in Ospedaletto Lodigiano and in Pavia, where he did the paintings mentioned earlier; Savona when he supervised Andrea Corbetta's work and Como, when, in 1517 he established contact with the abbot Niccolò Lampugnano. However, to consider the possibility that he actually circulated on routes further away would not be an incoherent idea, since he does not deny strong influences of different visual sources and has probably enjoyed a rich and intense professional life. Add to these reasons the constant movement of Leonardesques, mainly during this phase of redefinition of the formal boundaries of Lombard artists in the new cultural scene which was being organized in Milan. We know, for example, that Boltraffio went to Bologna, Marco d'Oggiono moved to his hometown Lecco and after to Savona, having worked before with Giovanni Agostino da Lodi (active from c. 1467 to 1524) in Venice between the years 1495 and 1504, Francesco Napoletano (active between c. 1490 and 1520) also moved to the Venetian capital in 1501, besides Andrea Solarium who during the years 1507 and 1508 lived in France.⁵⁴

⁵⁴ Informations found at: 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.

da pintura do MASP. Já analisamos suas características pós 1520, e aqui percebemos que o ano de 1540, data aproximada de Ingresso a Jerusalém sugerida pela autora, 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 por meio 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 mais bem 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 ideia incoerente, uma vez que além de não negar uma forte influência de diversas fontes visuais, como aqui veremos, é provável que tenha usufruído 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.⁵⁴

Percebemos uma predileção destes artistas por Veneza, e esta escolha pode ser justificada pelo clima cosmopolita da

⁵⁴ 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.

cidade,⁵⁵ que fez Aikema e Louise Brown destacarem-na 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.⁵⁶

Tendo Milão se libertado havia dois séculos da dinastia dos Visconti seguida da 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 Solário, 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 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) e *Salomé com a cabeça de São João Batista* (National Gallery, Londres) àquela de mesmo tema de autoria de Solário (Kunsthistorisches Museum, Viena).

Uma relação ainda mais direta entre o nosso artista de interesse e Veneza é estabelecida a partir das pinturas

⁵⁵ Este clima é justificado em LUCO, Mauro. “La pittura a Venezia nel primo Cinquecento”. In: *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*. Gregori Mina (cura). Ed. Electa. San Paolo, 1997, p. 149; quando caracteriza a cidade tanto por ser um importante polo comercial, quanto um centro de intensas circulações de artistas viajantes, exemplificando com o caso de Dürer.

⁵⁶ AIKEMA; BROWN, 1999, p. 20 e 21 / “É óbvio que o interesse na arte do Norte não foi um fenômeno veneziano [...] Em toda Itália – Ferrara, Florença, Milão, Gênova e Nápoles eram os centros mais importantes [...] Todas as cidades italianas citadas acima tiveram importância econômica ligada aos maiores centros de comércio do Norte como Bruges e Augsburg [...] Durante o Renascimento Veneza foi uma das maiores cidades na Europa e consequentemente 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)

We notice a predilection of these artists for Venice and the choice can be justified by the cosmopolitan atmosphere of the city⁵⁵ that made Aikema and Louise Brown to highlight it among the other Italian cities that also expanded their cultural boundaries in relation to established contacts with the countries of northern Europe:

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.⁵⁶

Since Milan had been released after two centuries of dynasties of Visconti and Sforza this destiny seemed tempting. This migration, however, began to dawn even before Leonardo abandoned the Lombard capital. One of the first known trips was Andrea Solarium’s, who in 1490 accompanied his brother Cristoforo (active from c. 1489 to 1520). They stayed for a few years and Andrea produced works dating from 1495 to 1496. This artist shows quite an intense Venetian experience and, therefore, Giampietrino’s maturity phase is constantly associated with Andrea’s work, regarding to the increasing investment in color of his compositions, as we see when approaching *Salomé* (private collection in London) and *Salome with the head of John the Baptist* (National Gallery, London) to the one of the same theme painted by Solario (Kunsthistorisches Museum, Vienna).

An even more direct relation between Giampietrino and Venice is drawn on the paintings *Soponisba* of his authorship (Museo Castelvecchio, Verona) and the one of Caroto (Isola Bella, Borromeo Collection). The influence is quite clear, what can differentiate them is the Lombard artist’s fascination in representing the nude, whether through nuances, more so for religious paintings, such as scenes of the Virgin

⁵⁵ This city atmosphere is justified in LUCO, Mauro. “La pittura a Venezia nel primo Cinquecento”. In: *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*. Gregori Mina (cura). Ed. Electa. San Paolo, 1997, p. 149; when characterizes the city as an important industrial pole, and a center of intense circulations of travelers artists, exemplifying Dürer.

⁵⁶ AIKEMA; BROWN, 1999, p. 20 e 21.

breastfeeding the Child, as the one in the MASP, or even in profane themes, as in *Leda* (Staatliche Museen, Kassel), *Ninfa Hegéria* (Brive Sforza Collection, Milan) and *Dido* (Collection Borromeo, Isola Bella).

We know that in 1507 Caroto was in Milan, when the contact between them was probably established, however, Giampietrino's painting is dated by art historians to the second decade of the Cinquecento, a distant period for a possible contact between these artists. That being said, we can contemplate two possibilities: even if he was in Milan at the same time, Giampietrino may have had a belated knowledge of the Venetian's painting, or, more likely, only from 1520 he would begin to show a greater interest in other formal sources, other artistic natures, just when we consider the expansion of his artistic dialogues.

The comparison between the two works helps us better understand how Giampietrino would be placed in the theoretical discussion of *disegno* and color once he combined the skills brought from Leonardo's studio with these new absorptions. The intense draperies of Caroto share the scene with the character, they only suggest the body form denounced by Giampietrino. The color application of the Venetian composition helps getting the volumes, textures, depth, while the Lombard composition seems to invest more in developing graphical forms, the weight of the drapery, the limits of the images are still more highlighted by stronger lines than the brush. We observe here that Giampietrino's interest in the Venetians palettes, although shy at execution, appeared to be in the process of assimilation.

Let us draw a second comparison that can perhaps suggest an improvement: we will take as a reference a Venetian work, but an engraving, *Diana the huntress* (Fine Arts Museum, San Francisco), by Jacopo Veronesi (c. 1505-1565) dated 1526, which initially does not seem appropriate for the debate in question, since our focus is on the application of color. However, this comparative combination can help us understand the progress of Giampietrino's color that seemed to have found in the engraving a creative stimulus for the implementation of his new palette, as shown in the painting displayed at the Metropolitan Museum of Art, New York. That strong linear outline present on *Sophonisba* is here diluted with a thicker brush, already investing in the rich details of the Venetian red, as in the not shy chromatic employment of color experienced by Bernardino Luini in the church of San Giorgio al Palazzo in Milan. The nude remains a characteristic, but if we compare it with those

Sophonisba, de Giampietrino (Museu Castelvecchio, Verona) e de Caroto (Isola Bella, Borromeo Collection). A influência é bastante clara, no entanto o que a diferencia é este fascínio do artista lombardo pela representação do nu, seja ele por meio 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.

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 e da profundidade, enquanto que a lombarda parece investir mais na elaboração gráfica de suas formas e no 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), 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. 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. 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 descrive 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.⁵⁷

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,

⁵⁷ 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, p. 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 impostação espacial de Cesare da Sesto, a que de vez em quando Giampietrino recorre.” (Tradução livre da autora)

other profane representations of the beginning of his career, still very much linked with Leonardo, we notice the novelties that Giampietrino was experimenting, by exploring new textures, new shades of the flesh’s pigmentation and a renewed range of colors. A new formal interest that the artist would explore in a peculiar way, as said by 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 descrive 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.⁵⁷

Because of all the cultural effervescence which dominated Milan and all these formal changes that started to appear in Giampietrino’s art, we cannot deny his inclusion under the controversial discussion between the Florentine traditions, closer to his native school of thought, and the Venitian traditions that were presented as possibilities for renewal and expansion of their cultural boundaries. Giampietrino did both, trying to take from each of them the formal aspects that would enrich his productions. These dialogues seem to have yielded

⁵⁷ 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. / “Distancing a century, when it seems that such attention given to the Leonardian movement is being revived, the high quality of pictorial works attributed to Giampietrino is also demonstrated trying to define his style: that appears to be based on the diaphanous quality achieved with the embodiment of a thin veiling of an evanescent touch of pink on the reverberations that red drapery produce in the hands and in flesh color, retrieving a feature that once was Bramantino’s on the transparent consistency of the matter when depicting rocks and landscapes; this pictorial style, which uses, in its choice of types of Vinciani models, is similar to certain productions of Luini and Giovanni Agostino da Lodi, perhaps surpassed time or another, and in the spatial placement of Cesare da Sesto, to which Giampietrino occasionally resorts to”. (Free translation by the author)

good results, since according to Bernard Aikema,⁵⁸ Titian himself, the anchor of this aesthetic bias⁵⁹ sought formal references in Giampietrino's work, as pointed out here by the author, such as *Mary Magdalene* (Titian at the Palazzo Pitti, in Florence and Giampietrino from a Florentine private collection, but which copy, executed by the same author can be seen in the Hermitage Museum).

The relation between these paintings, proposed by Aikema, is even more evident if we consider the one of same theme by Giampietrino, at the Mansi Collection, in Lucca. This tag provides a stronger bond with Titian's, especially regarding what David Rosand calls "special genre that the artist (Titian) created for his contemporaries: a religious image, in the overt sensuality of its appeal, that devotional at once inspires and sustains delection".⁶⁰ The representation of the nude shows an increasingly solid feature tied to Giampietrino. The nudity of Hermitage's *Magdalenes* and the ones in the Florentine's private collection is more evident, more exposed. Her long hair has an important stage presence, but is still seen as a separate element of the body. On the other hand, the paintings of Titian (Palazzo Pitti) and Mansi Collection represent the naked body linked to the hair avoiding the exposure of the saint, almost like a blend of the flesh with her hair clusters, as seen in the representations of Daphne when she turns into a laurel to escape Apollo.

Aikema associates the work of the private collection to *Santa Catarina* also by Giampietrino, where the hair does not have the same role but the body expression is represented in the same fragile way with her hands covering her breasts alluding

mais próximas à 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,⁵⁸ o próprio Ticiano, âncora desta polarização estética,⁵⁹ teria buscado referências formais nas produções de Giampietrino, como aquela que o autor destaca Maria Madalena (de Ticiano no Palazzo Pitti, em Florença e de Giampietrino 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. 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, over in the sensuality of its appeal, that at once inspires devotional and sustains delection".⁶⁰ 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 seu longo cabelo assume uma importante presença cênica, mas ainda é visto como um elemento separado do corpo. Já nas pinturas de Ticiano (Palazzo

⁵⁸ AIKEMA, Bernard. "Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its Critics". In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 57, 1994, p. 43. "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".

⁵⁹ This capital importance given to Titian as a representative color application in the discussion between *disegno* and color is very well explained in Painting. Essential texts. Vol 9: The design and color. Jacqueline Lichtenstein (direction). São Paulo: Editora 34, 2006, p. 23, as in the passage that follows, when referring to Aretino, by Lodovico Dolce: "When Dolce exalts the color of Titian, he does so always praising his unique way of painting the flesh, of representing the tenderness and softness of a carnation to the point that their bodies give the impression to be moving, breathing, in short, to be alive: 'This leg', he writes about a subject on a Titian's picture, 'seems to be real flesh, not a painting'".

⁶⁰ ROSAND, David. *Titian*. New York, 1978, p. 106.

⁵⁸ 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, p. 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)

⁵⁹ 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, p. 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'".

⁶⁰ ROSAND, David. *Titian*. New York, 1978, p. 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)

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, também de Giampietrino, na qual 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, ainda, cogitar ter sido o seu gosto pela representação do nu um dos maiores fatores que o tenham levado a investigar as produções venezianas e seu detalhamento na construção pictórica dos corpos.

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) e outra do mesmo tema de Giampietrino (Pinacoteca di Brera). 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* (Musée Conde, Chantilly) 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.

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 até 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

to a search for protection. The brightness of the flesh in these Giampietrino's paintings already points to a possible knowledge of the artist about the technique of applying accurate color. We could even contemplate that his taste for the nude representation is one of the major factors that led him to investigate the Venetian productions and their pictorial detail of the construction of the bodies.

This use of color leads us to make another formal dialogue shifting Giampietrino from Venice to Ferrara, specifically to the art center in which Garofalo (1481 - 1559) was active. Their similarities are quite obvious. Let us use first as examples two paintings, the *Madonna with Child*, by Garofalo (Louvre) and another of same theme by Giampietrino (Pinacoteca di Brera). Note that they depict different moments, but the ambience of the scene is extremely similar, both on the inside, marked by the presence of the green curtain, and on the outside with the landscape built by different levels and colors that define their fine details, such as vegetation, characters that are distant from the main scene, the presence of water and the damp atmosphere employed by typical Leonardo's *sfumato*. The drawing *Virgin and Child, St. Joseph and Saints* (Musée Conde, Chantilly – Image 25) by the same Ferrarese artist also shows the curtain element being suspended by angels and tied to the landscape as we see in the San Marino's painting by Giampietrino.

There is no evidence about any trip the Milanese took to Ferrara. But we know, thanks to Vasari, that Garofalo circulated widely in Italy, having lived in Rome for a while, where he made contact with Raphael (1483 - 1520) and 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 Mantoa [...]”⁶¹

In this passage Vasari relates the return of Garofalo to Rome, but his first visit to the city is also commented by him, which occurred in 1500. This elevation towards the art forms seen in Rome, raising in him a feeling of regret for not graduating from that school, earned him the nickname, according to Pouncey,⁶² “Rafael Ferrarese”. The raphaelique’s memories were not limited to his experience from living in Rome, but remained rooted in his style throughout his career. In the painting *Circumcision* (Capitoline Museums, Rome) we can highlight the two images on the right side and one on the left side and compare them to the ones of same location in the painting *School of Athens*, at the Stanza della Segnatura, by Raphael (Vatican Museum, Rome).

When we trace such art links we realize that even if Giampietrino did not have a direct professional relation with Garofalo or Raphael, or even with the Nordic artists that were circulating in Italy, among others possibly linked to his work, he was inserted in a time when the Lombard art was expanding its horizons, re-discovering new frontiers. A cultural opening that may have started with the Sforza dynasty itself by showing interest in Nordic art, but which was heavily influenced by the French invasion, leading to a much greater cultural contact with other parts of Europe, and encouraging the artists to circulate by routes never explored. We must understand here not only how Giampietrino fit into this context but also, and mainly, how he acted in this scenario leading to new discoveries in his production and in the Milanese art in general.

Translation: Fernanda Marinbo
Review: Carolina Felicissimo
(carolinafelicissimo@gmail.com)

⁶¹ “Called after the year 1505 by Messer Ieronimo Sagrat, Ferrarese noble, who was in Rome, Benvenuto returns especially to see the miracles that were announced about Raphael of Urbino and the Giulio Chapel painted by Michelangelo. When arrived in Rome, Benvenuto was almost desperate and surprised to see the grace and vivacity that the paintings of Raphael and the depth of the drawing by Michelangelo had, at that moment he regretted having learned from the Mantovani and Lombard school [...]” In: Vasari, 2007, p. 1077.

⁶² POUNCEY, Philip. “Drawings by Garofalo”. In: *The Burlington Magazine*, v. 97, n. 628, jul. 1995, p. 196.

Michelagnolo, onde malediva le maniere di Lombardia e quella che avea con tanto stidio e stento imparato a Mantoa [...]”⁶¹

Neste trecho Vasari relata a volta de Garofalo a Roma, mas a sua primeira visita à cidade também é comentada por ele, tendo ocorrido em 1500. Esta exaltação com as manifestações artísticas lá vistas, suscitando-lhe ainda o referido sentimento de arrependimento por não ter se formado em tal escola, rendeu-lhe o apelido, segundo Pouncey,⁶² de “Rafael ferrarense”. As lembranças *rafaelescas* não se limitaram ao tempo de experiência de sua estada romana, mas permaneceram entranhadas em sua forma ao longo de sua carreira artística. Na pintura *Circumcissão* (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, redescobrendo 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 consequências 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 nele, provocando novas descobertas à sua produção e à arte milanesa em geral.

⁶¹ “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 a Roma, ficou quase desesperado e surpreso ao ver a graça e a vivacidade que haviam nas 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, p. 1077.

⁶² POUNCEY, Philip. “Drawings by Garofalo”. In: *The Burlington Magazine*, v. 97, n. 628, jul. 1995, p. 196.



1

1 Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração / Giampietrino / Museu de Arte de São Paulo (MASP - SP). Óleo sobre tela: 86 × 88 cm.

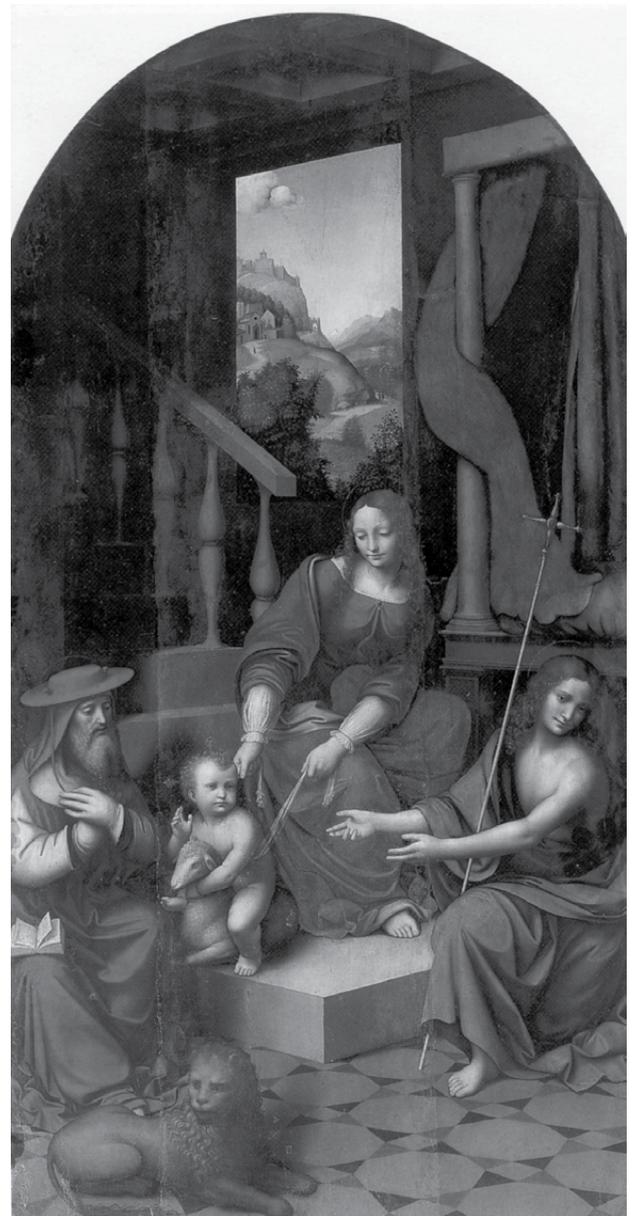
2 Madona com Menino, São Jerônimo e São João Batista / Giampietrino / San Marino (Pavia).

3 Madona com Menino, São Jerônimo e São João Batista / Giampietrino / Ospedaletto Lodigiano.

3



2





4 Leda / Giampietrino / Staatliche Museen (Kassel).
Óleo sobre tela: 128 × 106 cm.

5 Ninfa Hegéria / Giampietrino / Brivo Sforza (Milão).

4



5

