

# • SÃO FRANCISCO •

NA ARTE  
DE MESTRES  
ITALIANOS

CASA FIAT DE CULTURA

08 AGOSTO / 21 OUTUBRO 2018

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

06 NOVEMBRO 2018 A 27 JANEIRO 2019

# SÃO FRANCISCO

NA ARTE  
DE MESTRES  
ITALIANOS

Giovanni Morello  
Stefano Papetti

Patrocínio



Apoio

Apoio cultural

Apoio Institucional



Parceria



Coordenação na Itália

Organização e Coordenação Geral

Realização





Padroeiro da Itália, figura dotada de enorme relevância histórica e carisma, cuja espiritualidade é viva e atual ainda hoje, Francisco de Assis sempre foi objeto de um culto vasto e, ao mesmo tempo, de estudos em muitos campos do saber e das formas de expressão humana, em seu país de origem e além dos confins do mundo cristão.

É realmente duradoura e extraordinária a modernidade de Francisco: o cantor da criação, declarado patrono da ecologia, propõe ao homem do nosso tempo e a um mundo chamado a prestar atenção à sustentabilidade ambiental, uma mensagem de vida e amor pela natureza, em todas suas formas.

É com grande prazer que hoje oferecemos ao público brasileiro parte desse tesouro da arte e da história italiana. A exposição São Francisco na arte de mestres italianos apresenta a pintura da Renascença e do Barroco através de obras exemplares de autores como Tiziano Vecellio, Perugino, Orazio Gentileschi, Guido Reni, Guercino e Cigoli.

A realização da exposição é fruto da intensa e proveitosa colaboração entre a Casa Fiat de Cultura, a Embaixada da Itália em Brasília, o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro/Ibram (Instituto Brasileiro de Museus), Consulados Italianos de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo e os Institutos Italianos de Cultura do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Antonio Bernardini  
Embaixador da Itália em Brasília



Minas Gerais é a casa de São Francisco no Brasil: o rio que tem seu nome, descoberto em 1501 pelo italiano Américo Vespúcio, nasce e cresce em Minas oferecendo generosamente suas águas às regiões mais ricas do país.

São Francisco de Assis chega à Casa Fiat de Cultura com sua grandiosa simplicidade. Homem santo que faz parte da construção da nossa identidade e cultura. Em Ouro Preto, antiga capital de Minas Gerais, uma das principais igrejas carrega seu nome e revela toda a riqueza do nosso barroco.

Em Belo Horizonte, um dos seus ícones é a Igrejinha da Pampulha que de forma desafiadora e ousada imortalizou São Francisco pelas mãos do mestre Portinari. Sua história se faz atual com valores de amor ao próximo, humildade e respeito à natureza.

Uma imagem que passou por transformações ao longo da história da arte com obras-primas dos grandes mestres italianos que aqui se apresentam. Obras provenientes de Nova York e de importantes coleções italianas, traduzindo um esforço conjunto de várias instituições, em especial da Embaixada da Itália e do Museu Nacional de Belas Artes, que reafirmam o lugar dessa Casa como uma ponte da cultura italiana para o nosso país.

José Eduardo de Lima Pereira  
Presidente da Casa Fiat de Cultura



Em 2018 celebramos os 200 anos dos museus no Brasil, a partir da criação do Museu Real por D. João VI, hoje Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como parte das comemorações dessa efeméride, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) tem a imensa satisfação de receber no Museu Nacional de Belas Artes a exposição *São Francisco na arte de mestres italianos*.

A mostra traz um minucioso estudo da representação iconográfica de São Francisco de Assis (1182-1226), fundador da Ordem Franciscana e padroeiro da Itália, proporcionando aos visitantes a possibilidade de conhecer capítulos significativos da história da arte e da vida do padroeiro dos animais e da natureza, também conhecido por ser o santo dos pobres. O público poderá visitar, pela primeira vez no Brasil, obras que retratam parte da história de São Francisco e entender mais sobre seu valor simbólico e sua representatividade.

A devoção a São Francisco chega ao Brasil junto com as primeiras caravelas que aportaram no nordeste brasileiro, onde a cultura ibérica medieval se amalgamou com influências de origem indígena e africana para inaugurar a composição de nossa identidade cultural multifacetada, exuberante e única. O santo católico mais representado na história da arte, que dá nome a um dos maiores rios brasileiros e segue sendo um dos nossos prenomes mais populares, habitou nosso imaginário social, místico e estético desde sempre e também é aquele de maior presença em nossa produção artística.

Agradecemos todos os envolvidos na realização da exposição, em especial aos patrocinadores, à Embaixada da Itália em Brasília, aos Consulados da Itália em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, aos Institutos Italianos de Cultura do Rio de Janeiro e São Paulo, a Casa Fiat de Cultura e aos colaboradores do Museu Nacional de Belas Artes.

Marcelo Mattos Araujo  
Presidente do Instituto Brasileiro de Museus

Esta exposição reúne um raro conjunto de obras de arte do Renascimento e do Barroco italianos dos artistas Annibale Carracci, Giovanni Francesco Barberini, dito il Guercino, Guido Reni, Orazio Gentileschi, Tiziano Vecellio, entre outros notáveis pintores, provenientes de museus e igrejas da Itália, de excepcional valor histórico e artístico.

Intitulada *São Francisco na arte dos mestres italianos*, com curadoria de Giovanni Morello e Stefano Papetti, a exposição apresenta um minucioso estudo da representação iconográfica de Giovanni di Pietro di Bernardone, mais conhecido como São Francisco de Assis (1182-1226), fundador da Ordem Franciscana e padroeiro da Itália. Proporciona aos estudiosos do período e aos visitantes da nossa instituição a possibilidade de conhecer capítulos significativos da história da arte.

No Brasil, os primeiros frades franciscanos chegaram com Pedro Álvares Cabral, e em 1592, a cidade do Rio de Janeiro, contribuindo para o desenvolvimento cultural do país.

Encontramos no Museu Nacional de Belas Artes, unidade do Instituto Brasileiro de Museus, vinculada ao Ministério da Cultura, uma preciosa coleção de arte italiana composta por pinturas, gravuras e desenhos do século XVII ao século XX. Destacamos os artistas Annibale Carracci, Francesco Cozza, Giovanni Lanfranco, Giovanni Battista Gaulli (Il Bacciccia), Giambattista Langetti, Giambattista Tiepolo, Pompeo Batoni, entre tantos outros, proveniente de diferentes proprietários e que são fontes de estudo de pesquisadores estrangeiros e brasileiros.

Nossos sinceros agradecimentos a todos que tornarem possível esta exposição, em especial ao Embaixador da Itália no Brasil, ao Cônsul da Itália no Rio de Janeiro, a Diretora do Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro, ao Presidente da Casa Fiat Cultura e aos funcionários e colaboradores do Museu Nacional de Belas Artes.

Monica F. Braunschweiger Xexéo  
Diretora do MNBA/IBRAM/MinC

A construção da imagem de São Francisco é um evento relevante da arte e da história moderna. No Brasil, sua circulação constituiu uma tradição de versões que ocorre do período colonial aos dias de hoje, inscrevendo representações do santo por todo território. Este catálogo, lançado por ocasião de uma mostra homônima na Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, e no Museu Nacional de Belas Artes, traz a notícia histórica de vinte obras de arte italianas importantes para o estudo da iconografia de São Francisco, acompanhadas de informações sobre a atribuição, de bibliografia específica, e de notas biográficas de seus autores. Somados a esses textos, os ensaios do Prof. Giovanni Morello e do Prof. Stefano Papetti, apresentam, com mais fôlego, questões em torno da imagem do santo.

A Base7 tem o prazer de editar no Brasil um documento dessa importância e organizar as exposições que permitem ao público brasileiro o contato com artistas fundamentais do século XV ao XVII.

Somos gratos à diretora do Museu Nacional de Belas Artes, Monica Xexéo, a quem creditamos a iniciativa de realizar essa mostra. E à Artifex, nossa parceira italiana que tratou da produção executiva naquele país. Agradecemos à Embaixada da Itália em Brasília, na pessoa do Embaixador Antonio Bernadini, aos Consulados Italianos em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, aos Istitutos Italianos di Cultura do Rio de Janeiro e São Paulo, ao Museu Nacional de Belas Artes e à Casa Fiat de Cultura, por meio de seu presidente, José Eduardo de Lima Pereira. Estendemos esse agradecimento a todas as instituições patrocinadoras, apoiadoras e parceiras que viabilizaram esse projeto. Catálogo e exposição são fruto do esforço e da competência de vários profissionais com as mais diversas qualificações, a quem somos gratos pela confiança e pelo empenho.

A Base7 entende a cultura como setor estratégico para o desenvolvimento do país e participou ativamente da ampliação dessa área nas últimas décadas. Somos testemunhas de que o aporte de recursos financeiros e as políticas de incentivo – a exemplo da Lei Rouanet – nos fizeram avançar muito na criação de novas profissões e na especialização de vários serviços que trazem empregos de qualidade e promovem a geração de renda. Faces da mesma moeda são a programação de altíssima qualidade que passou a ser ofertada ao público brasileiro e a popularização de discussões que impactam na produção de conhecimento e na reflexão sobre hábitos e costumes de forma democrática. Acreditamos que o desafio dos próximos anos é a manutenção dessa agenda de conquistas e a expansão do setor, ampliando sua capacidade de produção, expandindo a consciência e o comprometimento da sociedade brasileira para a sua importância.

Arnaldo Spindel  
Ricardo Ribenboim



sumário

- 10 A IMAGEM DO POBREZINHO DE ASSIS  
Giovanni Morello
- 26 O SANGUE E A CRUZ  
Stefano Papetti
- 32 PERUGINO
- 36, 86 GUERCINO
- 40 FRACANZANO
- 42 CIGOLI
- 46 ANTONIAZZO ROMANO
- 50 TIZIANO
- 54, 56 CARRACCI
- 58 VACCARO
- 60 GENTILESCHI
- 64 POMARANCIO
- 68, 76 GUIDO RENI
- 72 MINIERA
- 82 CANDLELIGHT MASTER
- 90 MAGNASCO
- 94, 98 COLA DELL'AMATRICE
- 102 LILLI
- 106 Bibliografia

# A IMAGEM POBREZINHO DE ASSIS

Giovanni Morello\*

De altura mediana, mais para baixa, cabeça regular e redonda, o rosto um pouco oval e prognata, testa plana e pequena, olhos pretos, de tamanho normal e cheios de simplicidade, cabelos também escuros, sobancelhas retas, nariz bem feito, fino e reto, orelhas retas, mas pequenas, têmporas planas, fala mansa, ardente e penetrante, voz cheia, mansa, clara e sonora, dentes unidos, iguais e brancos, lábios pequenos e finos, barba negra e rala, pescoço fino, espáduas retas, braços curtos, mãos magras, dedos longos, unhas salientes, pernas ágeis, pés pequenos, pele delicada, magro, roupa áspera, sono curtíssimo, mão generosíssima.

\* Prof. Giovanni Morello: historiador de arte italiano. Ocupou importantes cargos em diversas instituições da Cidade do Vaticano. Foi diretor do Dipartimento dei Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana e diretor do Ufficio Mostre. Integra a comissão permanente para a tutela dos monumentos históricos e artísticos da Santa Sé. Foi presidente da Fundação para os Bens e Atividades Artísticas da Igreja Católica de 2004 a 2007. Atuou como professor na Escola de Biblioteconomia da Biblioteca Apostolica Vaticana e no Instituto Ecclesia Mater da Pontificia Università Lateranense. Foi professor do mestrado "Architettura, Arti sacre e Liturgia", na Università Europea di Roma. Publicou diversos livros e artigos de História da Arte, com destaque para a obra de Michelangelo e de Giovan Lorenzo Bernini; e a história da Biblioteca dos Musei Vaticani, também contribuiu com ensaios para catálogos de inúmeras mostras de arte realizadas na Itália e no exterior. Foi presidente do comitê nacional para a celebração do V Centenário da Basilica di San Pietro, em Roma. Foi convidado pelo Ministero per i Beni e delle Attività Culturali a integrar comitês de estudos dedicados a artistas como Caravaggio e Beato Angelico. Idealizou e curou diversas exposições de arte antiga no Vaticano, na Itália e no exterior. Entre as mais recentes, destaque para: Francesco nell'arte. Da Cimabue a Caravaggio (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica 2016), Maria Mater Misericordiae (Senigallia, Palazzo del Duca 2016), Meraviglie dalle marche II (Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo 2014). Idealizou e coordenou as mostras organizadas em ocasião do evento Giornate Mondiali della Gioventù, realizado em diversas cidades como: Maria Mater Misericordiae (Cracóvia, Polónia, 2016). É presidente da empresa Artifex S.r.l. – comunicare con l'arte e sócio fundador da Artifex International S.r.l.s.

Assim Tomás de Celano descreve em sua *Vita Prima*<sup>1</sup> a aparência física do frade de Assis. Uma testemunha ocular, Tomás de Spalato, que depois será bispo de sua cidade e que, quando estava em Bolonha a estudos, assistira a uma pregação de Francisco, parece em sintonia com a descrição de seu homônimo de Celano: referindo-se ao aspecto de Francisco, disse que “[u]sava um hábito encardido; a figura era insignificante, o rosto sem beleza”;<sup>2</sup> o próprio Francisco se comparou a uma galinha: “aquela galinha sou eu, miúdo de altura e moreno de pele”.<sup>3</sup>

Ao examinarmos as imagens mais antigas do Pobrezinho, não parece haver grande correspondência entre o que frei Tomás, que o conheceu em pessoa, escreveu em 1228-1229 e as representações legadas pelos artistas.<sup>4</sup> Estes, com toda probabilidade, seguiam indicações e prescrições com evidente intenção hagiográfica que a comunidade franciscana lhes fornecia ou, ainda, teses que evidenciassem ora o aspecto ascético, ora o aspecto da pregação, ou seja, a vida de pobreza do frade Francisco. Com efeito, seus irmãos de ordem e seus primeiros iconógrafos estavam mais interessados em transmitir um retrato espiritual do que um retrato fisionômico do santo.



De modo geral, considera-se que as fontes primárias das primeiras iconografias franciscanas são os escritos de Tomás de Celano, que depois confluíram em pequena medida na *Legenda maior* de São Boaventura de Bagnoregio, que deu um caráter canônico, se assim se pode dizer, às narrações da vida do santo.<sup>5</sup>

A imagem de São Francisco comumente tida como a mais antiga, ainda que muito controvertida, encontra-se num afresco em tamanho natural, pintado numa pilastra na parte de trás da entrada da capela dedicada a São Gregório Magno, no mosteiro beneditino do Sacro Speco em Subiaco (Fig. 1). A pintura, atribuída ora a um desconhecido mestre de San Gregorio, ora ao Terceiro Mestre de

Fig.1 MAESTRO DI SAN GREGORIO  
O TERZO MAESTRO D'ANAGNI  
San Francesco, circa 1229-1230.  
Subiaco (Roma), Sacro Speco;

Anagni,<sup>6</sup> mostra um insólito Francisco, “belo e de olhos claros”,<sup>7</sup> sem os estigmas e sem auréola, com a legenda “F(RATE)R FRA(N)CISCV(S)” nos dois lados da figura, o que pareceria identificá-lo inequivocamente. Com isso, e em vista da ausência da auréola, considera-se que o afresco teria sido pintado antes de 1224, quando o santo recebeu os estigmas na ermida de Alverne e, portanto, antes da canonização proclamada por Gregório IX,<sup>8</sup> ocorrida em 1228, dois anos após a morte de Francisco. O futuro santo é representado com a mão direita aberta sobre o peito, segurando com a mão esquerda um cartão em que se lê “PAX HVIC DOMVI” [Paz nesta casa], saudação evangélica que Francisco inseriu em sua *Regola* [Livro de Regra]. O rosto gentil é cercado por uma barba rala e envolto num amplo capuz, enquanto o corpo está inteiramente coberto por um hábito largo que chega até os pés descalços, amarrado na cintura com um cordão branco com nós.<sup>9</sup>

Essa imagem é a primeira em que o Pobrezinho de Assis aparece sozinho, ao passo que, ao longo de todo o século XIII e além, foram surgindo sucessivamente numerosos quadros que, ao lado da imagem ereta e frontal de São Francisco, também mostravam cenas de sua vida e milagres realizados por ele, mesmo *post mortem*, que constituíam por si sós uma “biografia figurada”<sup>10</sup> adicional do santo de Assis. O fato de que a imagem de Francisco se encontre ao lado do afresco representando a consagração da capela pelo cardeal Ugolino, futuro papa Gregório IX, levou a supor que a imagem teria sido realizada logo após a eleição do cardeal para o papado, como homenagem ao novo pontífice. A tradição segundo a qual Francisco teria se hospedado no Sacro Speco junto com o cardeal Ugolino é, por sua vez, muito posterior.<sup>11</sup> Em todo o caso, a discussão crítica sobre o afresco ainda persiste e debate-se se a imagem pode ser considerada como retrato verídico ou retrato idealizado de Francisco, ou, ainda, a readaptação de uma figura anterior representando um monge beneditino.<sup>12</sup>

Serviria para uma útil comparação iconográfica o quadro extraviado que se encontrava na igreja de São Francisco em San Miniato al Tedesco (Pisa), conhecida por intermédio de um desenho de 1652 de Niccolò Catalano,<sup>13</sup> em que consta como data de execução do quadro o ano de 1228, o mesmo em que o santo foi canonizado,<sup>14</sup> e constituiria o início da tipologia das vidas por imagens que acompanhavam a figura do santo. O esboço que deu a conhecer o quadro extraviado de San Miniato se deve à iniciativa do frade capuchinho<sup>15</sup> Zaccaria Boveri, que encomendou uma campanha gráfica para documentar a existência do capuz em ponta, que era tido como referência direta à cruz<sup>16</sup> e elemento visual da opção pela pobreza nas antigas representações de São Francisco.

O primeiro quadro em cúspide que chegou a nós é o que apresenta a figura frontal do santo no centro e imagens de episódios de sua vida à esquerda e à direita. Pintado por Boaventura Berlinghieri, a obra apresenta *São Francisco e seis histórias de sua vida*.<sup>17</sup> Está conservada na igreja de São Francisco em



Fig.2 BONAVENTURA DI BERLINGHIERO  
San Francesco e sei storie della sua vita, 1235.  
Pescia (Pistoia), Igreja di San Francesco;

Pescia (Pistoia), assinada e datada de 1235 na faixa sob os pés, que mostram a marca negra dos pregos, como os que haviam atravessado os pés e também as mãos de Cristo (Fig. 2).

No quadro de Pescia, o santo é representado no centro em posição eminente, com expressão hierática, usando um longo hábito negro que chega aos pés, amarrado na cintura com um cordão branco com nós a intervalos regulares (usualmente interpretados como referência aos três votos dos frades: obediência, castidade e pobreza). A mão direita está aberta e mostra no centro da palma a marca negra do prego, enquanto a esquerda, também marcada pela perfuração do prego, segura um volume que se refere ao livro dos Evangelhos. Nos dois lados, às costas do santo, há a efígie de dois anjos, de nítido estilo bizantino, em ato de adoração. Uma restauração recente permitiu recuperar a ponta do capuz que havia sido visivelmente retocada.<sup>18</sup>

Um dos temas das disputas, muitas vezes candentes, que ocuparam por muito tempo as duas linhas da Ordem, dividida entre os conventuais e os observantes – aos quais depois se acrescentaram os capuchinhos –, referia-se, com efeito, ao formato original do capuz usado pelo santo: o capuz tornara-se símbolo de fidelidade às origens, de adesão à escolha de vida de Francisco, que se fez pobre com os pobres, os quais, para se proteger das intempéries, costumavam enfiar na cabeça um saco de pano dobrado que, assim, terminava em ponta, ao passo que o capuz redondo, inversamente, remetia à vontade de diminuir a radicalidade da experiência franciscana.

O capuchinho Boveri, para demonstrar com a prova das imagens que, originalmente, o capuz era de ponta e não redondo, como pretendiam a todo o custo os conventuais, inclusive raspando as pinturas ou eliminando as miniaturas dos manuscritos, encarregou alguns artistas de copiar

vários quadros, entre os quais aquele perdido de San Miniato. O episódio, como se observou,<sup>19</sup> demonstra o valor atribuído às imagens, tal como se dava com as páginas manuscritas adulteradas para obter um falso documento de autenticidade; em muitos quadros conservados, apenas recentes restaurações recuperaram o capuz em ponta do santo, como é o caso do quadro da igreja de São Francisco em Pescia.

Ladeando a figura de Francisco, há seis requadros representando seis episódios de sua vida ou milagres realizados por ele. São eles, à direita da figura e de cima para baixo, *Estigmas*, *Pregação às aves*, *Cura da menina do pescoço torto*; no outro lado, *Milagre dos coxos*, *Cura de Bartolomeo da Narni* e *Milagre dos possuídos*. Esses quatro últimos episódios ilustram os quatro milagres, na mesma ordem em que foram elencados por Tomás de Celano, que se deram logo após a morte de Francisco, diante de seu túmulo, e permitiram que Gregório IX procedesse com grande rapidez à canonização do Pobrezinho.

As pesquisas dos historiadores ressaltam que a *Vita Prima*, considerada a primeira biografia “oficial” de São Francisco, escrita por Tomás de Celano por encomenda do papa Gregório IX, foi a fonte de inspiração dos artistas durante boa parte do século XIII, como atestam os episódios da vida do santo, pintados ao lado de sua imagem, em numerosos quadros e retábulos, baseados nas passagens correspondentes da *Vita* e que podem ser considerados como a origem da iconografia franciscana.

A pintura que, por sua vez, atesta ao mais alto grau o ponto de vista dos observantes (também chamados espirituais), encontra-se em Florença, na igreja de Santa Croce, mais precisamente na capela Bardi,<sup>20</sup> e apresenta a imagem do Pobrezinho acompanhada por uma ampla seleção de cenas de sua vida, a saber, vinte, enquanto no alto do cimácio dois anjos enquadram um *cartiglio* que desce do céu e no qual se lê: “HV(N)C EXA/VDITE P(ER)/HIBENTE(M) DOGMAT/A VITE”



[Eis, escuta este, portador de preceitos de vida] (Fig. 3).<sup>21</sup> A pintura é usualmente atribuída ao “Maestro del San Francesco Bardi”, talvez identificável com Coppo de Marcovaldo,<sup>22</sup> enquanto a datação gira em torno de 1240.

Nela, Francisco é representado ao centro, em pé e em posição frontal. Com a mão direita, faz um gesto abençoando, enquanto com a esquerda segura junto ao peito o livro dos Evangelhos, numa preciosa encadernação. Uma grande nuvem dourada, bem como o fundo do quadro, contorna a cabeça, marcada com uma grande tonsura. A fisionomia com barba é encovada nas maçãs do rosto, indicando as dores e sofrimentos que a escolha evangélica acarretava. Os olhos grandes e arregalados fitam diretamente o espectador, como que querendo envolvê-lo emocionalmente em sua opção de vida, exemplificada nas vinte cenas pintadas em torno da figura. O santo aparece com uma túnica larga de cor escura, terminando num grande capuz em ponta, amarrada na cintura com um cinto de corda branca, com nós em três pontos diferentes. Os pés estão descalços e, assim como as mãos, mostram a marca negra da perfuração dos pregos.

O aparato narrativo que acompanha a figura do santo é o mais amplo entre os quadros pintados na mesma época. Partindo da direita da figura do santo, sucedem-se oito cenas: *Francisco libertado da prisão paterna*, *Renúncia aos bens*, *Escolha do hábito*, *Ouvindo a leitura do Evangelho*, *Aprovação da Regra*, *Instituição do presépio em Greccio*, *Pregação às aves*, *Pregação aos infieis*. Sob a figura do santo, quatro requadros trazem quatro episódios: *Pregação com o exemplo (I)*, *Pregação com o exemplo (II)*, *A extrema renúncia*, *Os estigmas*. No espaço à esquerda da figura do santo, veem-se outros oito episódios *Cura de Bartolomeo da Narni*, *Os marinheiros agradecem*, *A salvação do naufrágio*, *Canonização de São Francisco*, *Milagres em sua tumba*, *Morte de São Francisco*, *Cura dos leprosos*, *Aparição perante o cabido de Arles*.



A importância desse extenso aparato iconográfico, que se lê em sentido anti-horário, partindo da cena da libertação da prisão paterna até a aparição diante do cabido de Arles, consiste não tanto na amplitude do aparato ilustrativo quanto na especificidade da escolha dos episódios ilustrados, alguns presentes pela primeira vez nesse tipo de quadro, outros constituindo um verdadeiro *unicum*, o que não se encontra em outras pinturas similares. Entre as vinte cenas representadas, vale a pena destacar a do presépio de Greccio, que veio a ter, desde o século seguinte, uma grande fortuna iconográfica. A análise da pintura levou a reconhecer no retábulo uma espécie de manifesto visual da corrente dos espirituais que, como afirma o cartaz alçado pelos anjos, convidavam a seguir os preceitos de vida (“*dogmata vitae*”) do santo, em vez de enfatizar seus milagres. Tem-se uma clara demonstração disso na cena da escolha do hábito, com o capuz rigorosamente em ponta, estendido no chão e formando inquestionavelmente uma cruz, ressaltando a vontade do santo em seguir as pegadas de Cristo.

Fig. 3 “MAESTRO DEL SAN FRANCESCO BARDI” (Coppo di Marcovaldo?) San Francesco e venti storie della sua vita, circa 1240. Firenze, Igreja de Santa Croce, Capela Bardi



O mesmo rosto emaciado de Francisco encontra-se nas pinturas de Giunta di Capitino, também conhecido como Giunta Pisano, considerado o primeiro pintor oficial da ordem franciscana. Encontramos um exemplo significativo em *San Francesco fra due angeli e sei miracoli* (Fig. 4), do Museo Nazionale di San Martino em Pisa, proveniente da igreja citadina de San Francesco, uma das primeiríssimas fundações franciscanas na Toscana, documentada já desde 1228.<sup>23</sup> Aqui também se trata de um quadro em cúspide, datável dos anos 1230-1235, contemporâneo ou talvez anterior ao de Pescia, em que a imagem de Francisco é mais naturalista do que naquele outro, ainda imbuído de certa fixidez de origem bizantina que aparece no quadro supracitado, bem como nas arquiteturas e nas pequenas figuras das cenas laterais. A cabeça do santo é cercada por uma ampla aura redonda cinzelada, enquanto os sinais dos estigmas agora assumiram a cor vermelha, típica do sangue.

As histórias pintadas nas laterais da figura representam respectivamente, na esquerda e de cima

Fig. 4 GIUNTA DI CAPITINO (Giunta Pisano) San Francesco fra due angeli e sei miracoli, 1230-1235. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

para baixo, a *Cura da menina de pescoço torto*, *Milagre da jovem disforme* e *Cura da mulher com fístula no seio*. À direita estão representadas mais três intervenções milagrosas, na seguinte ordem: *Cura do deformado*, *a Cura do coxo* e *a Cura da endemoninhada*. O artista, considerado até algum tempo atrás como pintor exclusivo de cruces, revela nesta obra uma força narrativa convincente, tanto na imediaticidade dos gestos quanto na distribuição emotiva das sequências cênicas.

Quanto à datação, partindo da constatação de que pelo menos dois dos episódios ilustrados derivam da narrativa de Tomás de Celano em seu *Tractatus de miraculis*, composto em c.1250-1253, alguns estudiosos consideram que a pintura não pode ser anterior aos meados do século. Para outros, esse argumento não é conclusivo, visto que “os milagres narrados no tratado eram bem conhecidos desde muito antes pelos membros da ordem e, ao menos em parte, também pelos fiéis mais informados”.<sup>24</sup>

Segundo Giunta, os artistas do século XIII, de Margheritone d’Arezzo a Cimabue, deram rigidez à imagem do santo em seus quadros, em conformidade com uma tipologia iconográfica consolidada, que impunha a representação da figura do asceta com traços fisionômicos severos e macerados. Seria preciso aguardar a vigorosa irrupção de Giotto para se ter um Francisco de belo aspecto, idealizado e sem os traços emagrecidos do rosto.

Com a entrada de Margherito di Magnano, dito Margheritone d’Arezzo, na cena artística, retoma-se na representação do santo de Assis a figura solitária, com o livro numa das mãos e, às vezes, também com uma cruz na outra. Margherito e sua oficina produziram uma série considerável de pinturas que chegaram a nós em quantidade razoável.<sup>25</sup> Há registro documental sobre o pintor no ano de 1262 e, portanto, todos os quadros representando São Francisco são atribuídos à segunda metade do século XIII.

O exemplar do Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, em Arezzo (Fig. 5), proveniente do mosteiro franciscano de San Giovanni Battista em Sargiano, na província de Arezzo, é considerado o protótipo dos numerosos exemplares e réplicas conhecidos.<sup>26</sup> A legenda “SANCTVS FRANCISCVS”, nos dois lados da figura, e a inferior, sob os pés do santo, “MARGARIT(VS) DE ARITIO [ME] (FECIT)”, sempre em cor branca, mesmo nas obras mais tardias e certamente atribuíveis à oficina, constitui um elemento de identificação para as sucessivas réplicas, espalhadas pelo território de Arezzo e em outras localidades, que atesta provirem do protótipo<sup>27</sup> e, até por isso, consideradas como a “imagem verdadeira” do Pobrezinho de Assis.<sup>28</sup>

Na pintura que, segundo uma hipótese sugestiva de Mario Salmi,<sup>29</sup> estava conservada no mosteiro de Alverne antes de chegar ao de Sargiano, o santo é representado de maneira mais naturalista, em pé, com a mão direita aberta num gesto de bênção, enquanto segura na mão esquerda o livro dos Evangelhos. As mãos e os pés mostram os sinais dos estigmas, segundo a usual representação do orifício da cabeça dos pregos. Francisco aqui é representado de frente, descalço, num hábito cinza-claro de várias pregas, com o cinto amarrado no meio da cintura. A mão direita aberta na altura do peito mostra o sinal dos estigmas, enquanto a esquerda segura um volume de capa preciosa. A cabeça é cercada por uma ampla aura, talvez acrescentada posteriormente para ocultar o capuz em ponta, então visível.

Do exemplar aretino deriva diretamente outro quadro, conservado no mesmo museu de Arezzo, mas proveniente do mosteiro de Ganghereto, perto de Terranuova Bracciolini (Arezzo), quase uma cópia do anterior, mas com algumas diferenças, como o hábito de cor escura, o livro com uma capa branca simples e, acima de tudo, o capuz terminando visivelmente em ponta. Outros dois exemplares, ambos provenientes da igreja de San Francesco de Arezzo,

um na Pinacoteca Comunale de Castiglion Fiorentino (também na província de Arezzo), e outro no Museo Civico di Montepulciano (Siena) provavelmente derivam de outro protótipo, como sugere a vistosa cruz portátil, de cor vermelha, que o santo empunha na mão direita. Há outros exemplares conservados em diversos museus e igrejas.

Em simultâneo com as representações de um São Francisco em pé, realizadas por Margheritone e seus discípulos, continuou-se a produzir quadros, com e sem cúspide, com a figura do santo e cenas de sua vida ou de seus milagres. Um exemplar que apresenta notável interesse, mesmo pelos



Fig. 5 MARGHERITO DI MAGNANO (Margheritone d'Arezzo) e toscano desconhecido, San Francesco, segunda metade do século XIII, Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna



problemas de atribuição que coloca, é o quadro em cúspide conservado no Museo Civico di Pistoia, representando *San Francesco e otto storie della sua vita* (Fig. 6), datável dos meados do século XIII (c.1255). A obra é tradicionalmente atribuída a dois autores: o “Mestre da Cruz n. 434 dos Uffizi”, que teria pintado a figura do santo, enquanto as cenas narrativas são atribuídas ao “Mestre de Santa Maria Primerana”.<sup>30</sup> Segundo Luciano Bellosi, seria obra de um só artista, a quem identifica como Coppo di Marcovaldo.<sup>31</sup> Para Milos Boskovits, também seriam de uma mesma pessoa.<sup>32</sup> De qualquer forma, vale notar que esse artista parece ser devedor das lições tanto do retábulo Bardi quanto do de Pescia.

Se a figura do santo com rosto emaciado remete, em alguns aspectos, ao quadro de Pescia, a moldura decorada que enquadra a figura é pontilhada de pequenas figuras de freis em meio-busto, como no quadro da capela Bardi. Interessante também é a análise do aparato narrativo. No registro à

direita, de cima para baixo, estão representadas as seguintes cenas: *Aprovação da Regra por Inocêncio III*, *Pregação de São Francisco*, *São Francisco cura uma menina junto à sua tumba*, *Cura de um deformado e de um leproso*; ao passo que o registro da esquerda traz, de cima para baixo, essas outras cenas: *São Francisco recebe os estigmas*, *Funerais do santo*, *Cura de Bartolomeo da Narni*, *São Francisco livra uma mulher de Narni do demônio*. Muitos desses episódios também estão ilustrados na Pala Bardi, mas a relação mais direta se dá com o quadro de Pescia, no qual, por exemplo, o episódio da *Cura de Bartolomeo da Narni* parece uma cópia sua, tanto no traçado da cena quanto na representação dos personagens.

Ao lado dos quadros em cúspide com a imagem de São Francisco e cenas de sua vida, nos meados no século XIII também se iniciou a produção de quadros retangulares, com a mesma estrutura figurativa – talvez pequenos retábulos, como o que se encontra no Museo del Tesoro del Sacro Convento de Assis ou o conservado na Pinacoteca Vaticana. O primeiro deles, obra de Giunta di Capitino, mostra *San Francesco e quattro miracoli post mortem*, datável dos anos 1250-1255. Apresenta o santo no centro, em posição frontal, usando um hábito escuro, amarrado na cintura por um cinto branco com vários nós, tendo na mão direita uma cruz portátil de cor vermelha, enquanto na outra segura um livro aberto em que se leem as palavras que Jesus dirigiu ao jovem rico (Mateus 19,21): “*SI VIS PERFECTVS ESSE VADE ET VENDE OMNIA QVE HABES ET DA PAVPERIBVS*” [Se queres ser perfeito, vai, vende tudo o que tens e dá-o aos pobres],<sup>33</sup> numa referência evidente à pobreza evangélica vivida por Francisco. Nos dois lados da figura, vêm ilustradas quatro histórias de milagres ocorridos após a morte do santo: no alto à esquerda, o milagre da *Cura da menina do pescoço torto*; embaixo, *Cura de Bartolomeo da Narni*; à direita, no alto, a *Cura da endemoninhada* e a *Cura do deformado*. A segunda (Fig. 7), obra de um pintor toscano, talvez o próprio Giunta, datável por volta de 1250-1260, parece derivada daquela outra.<sup>34</sup>

Fig. 6 MAESTRO DELLA CROCE n. 434 degli Uffizi e MAESTRO DI S. MARIA PRIMERANA, San Francesco e otto storie della sua vita, circa 1255. Pistoia, Museo Civico

Os pintores franciscanos do século XIII, portanto, transmitiram uma imagem bem precisa do santo de Assis. A figura de aparência frágil pelas privações a que se submetia e, acima de tudo, as imagens apresentadas nas cenas de acompanhamento, em geral modeladas com base no relato presente tanto na *Vita Prima e Seconda* de Tomás de Celano quanto na *Legenda maior* de Boaventura de Bagnoregio, veicularam uma representação do santo de Assis destinada a perdurar no tempo. Observou-se corretamente que esses “quadros historiados”, difundidos após a canonização de Francisco, traziam o santo tal como se considerava ser seu retrato, ao passo que a representação dos episódios de sua vida, além de aumentarem seu culto, constituíam uma espécie de resposta às vozes hostis e aos detratores dos milagres do santo.<sup>35</sup>



À diferença de seu presumido mestre, que na imagem do afresco de Assis ainda está ligado ao clichê de uma figura emaciada e sofredora, Giotto apresenta um São Francisco mais humano, belo em sua simplicidade, como podemos admirá-lo nas *Storie francescane* nos afrescos das paredes e contrafachada da Basílica Superior de Assis: 27 episódios, escolhidos entre os considerados mais significativos na *Legenda maior* de Boaventura. Mesmo no pequeno círculo, conservado na Ente Cassa di Risparmio de Florença, o rosto do santo de Assis apresenta traços de doçura e placidez, muito distante das imagens hieráticas realizadas pelos pintores precedentes.

Assim, ocorre em Assis uma espécie de transferência de bastão entre os dois grandes artistas. Com suas *Histórias franciscanas*, Giotto inventa aquela pintura moderna – um verdadeiro “cataclismo”<sup>38</sup> – considerada com justiça como o nascimento da arte pictórica “ocidental”, com a qual tirou de campo seu predecessor, como o próprio Dante Alighieri poeticamente cantou: “*Credette Cimabue de la pintura/ tener lo campo e ora ha Giotto il grido/ sí che la fama di costui è scura*”.<sup>39</sup>

Fig. 7 GIUNTA DI CAPITINO (?)  
San Francesco e quattro miracoli  
post mortem, 1250-1260. Città del Vaticano,  
Musei Vaticani, Pinacoteca



Giotto, pintando por volta de 1290 os afrescos nas paredes da Basílica Superior com o ciclo dos episódios da vida do Pobrezinho, parece se inspirar na *Legenda maior* de Boaventura, que a partir de 1266 se tornara a única biografia oficial do santo, realizando aquela obra-prima que logo teve imitadores: com efeito, copiam-no em Rieti, Matelica, Pistoia e Todi.<sup>40</sup>

Entre as cenas pintadas por Giotto, destinadas a servir de exemplo para os pintores posteriores, cabe sem dúvida destacar a referente ao episódio da estigmatização de São Francisco, que depois o artista retomou no quadro, hoje no Louvre, e nos afrescos da Basílica de Santa Croce em Florença. Giotto, que se inspirou nos episódios mais significativos da *Legenda maior* de Boaventura de Bagnoregio para suas histórias franciscanas, reinterpreto e reelaborou o texto segundo sua inventividade artística, criando um modelo que se manteria nos séculos seguintes.

A cena dos estigmas no ciclo franciscano de Assis (Fig. 9), executado entre 1296 e 1304, é um dos episódios centrais dessa narrativa e é o que teve

Fig. 8 CIMABUE  
San Francesco, 1265/1275-1290.  
Assis, Basílica inferior



maior difusão nas representações pictóricas sucessivas. Na áspera paisagem do monte de Alverne, Francisco de joelhos está voltado para o Cristo-Serafim no céu, de quem partem os raios que vão atingir as mãos, os pés e o flanco do santo, deixando o sinal dos estigmas. O frei Leone, presente à cena, acororado à esquerda, na parte de baixo do quadro, aparentemente absorto numa leitura, parece não perceber o evento miraculoso. A presença do fiel companheiro de Francisco que, ao que tudo indica, Giotto é o primeiro a inserir na narrativa da estigmatização (ou pelo menos torna-o mais conhecido), provavelmente tem por testemunho o texto com que frei Leone informava sobre a ocorrência milagrosa, um texto seu que acrescentou a um de autoria de São Francisco.<sup>41</sup> De qualquer modo, o pintor e seus comitentes sentiram a necessidade de dar presença à testemunha ocular do acontecimento, como garantia de sua autenticidade.<sup>42</sup> No quadro em cúspide no Louvre, proveniente da igreja de São Francisco em Pisa, assinado como “Opus Jocti Florentini”, datado por volta do ano 1300, e no afresco da capela Bardi em Santa Croce em Florença (c.1325), a cena é praticamente igual.

Fig. 9 GIOTTO DI BONDONE  
Miracolo delle stimmate, 1296-1304.  
Assis, Basílica superior

A imposição dos estigmas em São Francisco foi um acontecimento sem precedentes, destinado a despertar incredulidade e desencadear discussões não só no mundo franciscano. Francisco foi o primeiro homem, o primeiro santo a receber as marcas dos estigmas, isto é, dos sinais dos pregos que trespassaram os pés e as mãos de Cristo durante a crucificação e da ferida no flanco provocada pelo golpe de lança do centurião. Em mais de mil anos de história cristã, jamais se verificara que alguém trouxesse no corpo os sinais da Paixão de Cristo. Era natural que esse prodígio encontrasse muitas resistências e dificuldades para ser aceito na comunidade cristã, a tal ponto que Gregório IX precisou promulgar duas encíclicas<sup>43</sup> para convidar todos os fieis a acreditarem nesse milagre excepcional que, em última análise, unia estreitamente Francisco a Cristo, por meio dos sofrimentos de sua Paixão.

Com os estigmas de Cristo impressos em sua carne, Francisco se tornava realmente o “arauto da perfeição angélica”, o *alter Christus* por antonomásia, e a cena da estigmatização acendeu a imaginação dos artistas que, durante séculos, reproduziram a ocorrência em suas pinturas. A descrição feita por Tomás de Celano, enriquecida com o pincel de Giotto, manteve-se como a fonte principal para os artistas subsequentes. Com efeito, narra Tomás na *Vita Prima*:<sup>44</sup>

Enquanto morava na ermida, que se chama ‘Alverna’ (La Verna) devido ao nome do local, dois anos antes de sua morte, ele viu numa visão divina um homem em forma de Serafim, com seis asas, alçado sobre ele, com as mãos estendidas e os pés unidos, preso a uma cruz. Duas asas se estendiam sobre a cabeça, duas se desdobravam para voar e duas cobriam todo o corpo. [...] Enquanto não conseguia entender nada de preciso e a novidade daquela visão se imprimia em seu espírito, eis que em suas mãos e em seus pés

começaram a aparecer os mesmos sinais dos pregos que acabara de ver naquele homem crucificado.

Suas mãos e seus pés se mostraram trespassados no centro por pregos, cujas cabeças eram visíveis na palma das mãos e sobre o dorso dos pés, enquanto as pontas saíam pela parte oposta. Essas marcas eram redondas na parte interna das mãos e alongadas na externa, e formavam como que uma excrescência carnosa, como se fosse a ponta dos pregos dobrada e rebatida. Assim também nos pés estavam impressas as marcas dos pregos salientando-se sobre o restante da carne. O lado direito também estava trespassado como que por um golpe de lança, com ampla cicatriz, e frequentemente sangrava, banhando com aquele sangue sagrado a túnica e as calças.

Um dos poucos artistas que transpuseram literalmente a descrição de Tomás foi Federico Barocci, numa tela que se encontra agora numa coleção particular, em que a mão aberta do santo mostra claramente a cabeça redonda do prego (Fig. 10).

Pode-se dizer que a representação do episódio dos estigmas de São Francisco, ilustrada por Giotto, abriu caminho a uma imensa produção iconográfica e a representação desse episódio continuou pelos séculos seguintes, pelo menos até o final do Ottocento [Oitocentos].

A imagem de São Francisco recebendo os estigmas, expressa por Giotto, condicionou os pintores posteriores,<sup>45</sup> que não se afastaram muito do protótipo giottiano, mantendo essa iconografia quase inalterada por mais dois séculos. Seria preciso aguardar o gênio artístico de Giovanni Bellini para se encontrar uma obra-prima que se afastasse consideravelmente da imagem giottiana. Trata-se da pintura *San Francesco in estasi*<sup>46</sup> (Fig. 11), que Meiss<sup>47</sup> foi

o primeiro a reconhecer como representação de “São Francisco recebendo os estigmas”, mesmo sem a presença do Cristo-Serafim e do frei Leone, que foram inseridos pelo artista na cena homônima da predela do retábulo de Pesaro.<sup>48</sup> Tiziano, por sua vez, no retábulo que se encontra na Pinacoteca Civica de Ascoli Piceno (Cat. 6), mesmo reelaborando notavelmente a estrutura iconográfica giottiana, conserva os personagens principais. O único elemento visivelmente diferente consiste na figura de Cristo, representado sem a cruz e aparecendo numa nuvem luminosa, em que se abandona qualquer referência ao Serafim. A imagem do comitente,<sup>49</sup> na parte inferior da pintura, atende a exigências circunstanciais e não faz parte do sistema iconográfico geral.

A representação de São Francisco recebendo os estigmas constitui, sem dúvida, o motivo central e mais reiterado na iconografia franciscana; mesmo nesta exposição, a maioria das pinturas apresentadas examina essa temática, seja na

representação tradicional, seja revisitada pelo veio poético dos autores, como no retábulo de San Silvestro in Capite em Roma, onde a torção do santo transmite a plena dramaticidade do momento, ou na imagem mais edulcorada de Luca Giordano, conservada na igreja de SS. Quirico e Lucina de Montelupo Fiorentino, onde a aparição de Serafim vem acompanhada por um cortejo celeste de anjinhos que cercam o santo ajoelhado em oração, seja em obras em que o tema é apresentado de maneira menos habitual.

É o caso de Caravaggio, que dedicou várias obras suas à figura do Pobrezinho, que aborda o momento posterior à ocorrência milagrosa de maneira nova e iconograficamente sugestiva. Na tela, conservada no Wadsworth Atheneum de Hartford, na Grã-Bretanha (Fig. 12), Francisco está estendido no chão, esgotado pela dor das feridas e pelo peso emocional gerado pelo evento prodigioso, sendo reconfortado por um anjo que o segura nos braços, quase como uma nova *Pietà*, valorizando



Fig. 10 FEDERICO BAROCCI  
San Francesco in preghiera davanti al  
crocifisso. Senigallia, Coleção particular.



Fig. 11 GIOVANNI BELLINI  
San Francesco in estasi.  
New York, The Frick Collection.



Fig. 12 MICHELANGELO MERISI, dito CARAVAGGIO  
San Francesco in estasi. Hartford (GB), Wadsworth

aquela *imitatio Christi* buscada pelo santo de Assis. Há uma cópia ou um outro exemplar desse quadro no Museo Civico de Udine.

Caravaggio dedicou pelo menos outras duas obras à figura de Francisco, representando o santo em reza ou em meditação. São, mais precisamente, *San Francesco in preghiera*, pintado provavelmente para Orazio Costa, agora na Pinacoteca Civica de Cremona, em que o santo aparece ajoelhado em oração diante de um crucifixo apoiado num livro aberto, ao lado de um crânio, e *San Francesco in meditazione* (Fig. 13), agora na Galleria Nazionale di Arte Antica do Palazzo Barberini, proveniente da igreja de San Pietro di Carpineto Romano. Dessa obra também há uma cópia ou outro exemplar na igreja de S. Maria della Concezione dos capuchinhos em Roma. O sucesso do tema

rendeu várias cópias conhecidas: a última, em termos cronológicos, é a que se encontra numa coleção particular em Malta, de inquestionável qualidade, que, para uma oportuna comparação, foi exposta ao lado das duas outras telas, na exposição de Ascoli dedicada ao santo de Assis.<sup>50</sup>

O Seicento [Seiscentos], tal como o Cinquecento [Quinhentos], teve inúmeras representações franciscanas, e na exposição estão presentes os maiores expoentes da pintura bolonesa e da pintura romana da época, como Guido Reni, que comparece na mostra com uma magnífica pintura, antes na coleção de Denis Mahon, em que o santo de Assis vem poeticamente representado na exaustão do êxtase dos estigmas, reconfortado pelo anjo (Cat. 12), tocando ao violino uma música celestial.



Fig. 13 MICHELANGELO MERISI, dito CARAVAGGIO,  
San Francesco in meditazione. Gallerie Nazionali d'Arte Antica Roma,  
Palazzo Barberini (depósito Fondo di Edifici di Culto, Ministero  
dell'Interno), anteriormente na Carpineto Romano, Igreja de San Pietro

Annibale e Ludovico Carracci estão presentes com obras significativas. Em especial Annibale, com um *San Francesco penitente* (Cat. 7) de intenso ardor, proveniente da Pinacoteca Capitolina de Roma, em que há a referência ao tema dos estigmas, com a presença do fradezinho em escorço, absorto na leitura. O mesmo Annibale também realizou dois exemplares do mesmo tema: *San Francesco in preghiera* ou *San Francesco in meditazione*, conservados respectivamente na Galleria Corsini de Roma (Cat. 8) e na Galleria dell'Accademia em Veneza, atestando a ampla produção gerada por esse tema. A doçura da fisionomia de Francisco vem acompanhada pelo gesto amplo do santo, apontando o Crucifixo como modelo a ser imitado, no qual se condensa toda a força da mensagem franciscana.

A escola romana está presente com uma obra importante de Orazio Gentileschi, *San Francesco confortato dall'angelo* (Cat. 10): uma incontestável obra-prima do pintor, nascido em Pisa e falecido em Londres, mas ativo principalmente em Roma, onde realizou obras significativas. Este seu São Francisco abandonado entre os braços do anjo, mesmo que não encontre respaldo nas fontes franciscanas, é uma criação convincente que evoca o momento do reconforto que o anjo presta a Jesus no Horto das Oliveiras. Essa total adesão de Francisco a Cristo fica ainda mais evidente numa pintura extraordinária de um pintor visionário como Alessandro Magnasco, que representa São Francisco abraçando intensamente o Crucifixo, como demonstração da perfeita sintonia do Pobrezinho de Assis com a vida e a obra do Salvador (Cat. 17), com o qual se encerra o núcleo central da exposição que pretende envolver o espectador num intenso *pathos* emocional.

São Francisco, sozinho ou com outros santos, está presente em muitas pinturas que, ao longo do século XV e até o século XVIII, representam-no numa atitude de oração ou de presença silenciosa, segundo uma tipologia iconográfica denominada "Conversações Sacras", em que o personagem principal e dominante é a Virgem Maria, muitas vezes com o Menino, sentada no trono, tal como no belo quadro de Cola dell'Amatrice (Cat. 18).

Todas essas figurações do Pobrezinho de Assis, para além das interpretações e representações estéticas que os pintores fizeram, atestam e confirmam a essência da mensagem de Francisco, que ainda hoje continua a ser revolucionária, isto é, a de adesão à letra do Evangelho, *sine glossa*, sem interpretações mais ou menos gratificantes, e de sua conformação à figura de Cristo, "que se fez pobre entre os pobres", para testemunhar o amor e a misericórdia do Pai.

## NOTAS

- Tomás de Celano, *Vita del beato Francesco* [Vita Prima], trad. ital. Caluffetti A.; Cerra, M. *Fonti Francescane*, Pádua, 2011, pp. 304-305. A representação de Francisco tida como a mais próxima da descrição de Tomás de Celano foi encontrada num afresco na igreja de SS. Giovanni e Paolo em Spoleto, considerado um "dos primeiros documentos iconográficos" sobre São Francisco; na verdade, ele é datável do final do século XIII: Scarpellini, P. "Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV", in VV.AA., *Francesco d'Assisi. Storia e arte*, org. Pirovano, C., Milão, 1982, pp. 91-126.
- Tomás de Spalato, in Caluffetti, A.; Cerra, M. *Fonti Francescane*, p. 1482. O trecho foi extraído de Thomae Spalatensis, *Historia Pontificum Salonitanorum et Spalatensium*, "Monumenta Germaniae Historica. Scriptores", XXIX, p. 580.
- "Leggenda dei tre Compagni", trad. ital. Gamboso, V.; Paolazzi, C. *Fonti Francescane* op. cit., p. 835.
- A imagem talvez mais próxima da descrição de Celano é a do quadro da Ermida de Greccio (cópia de um original mais antigo, perdido), conhecida como "San Francesco che piange", mas agora mais corretamente designada como *San Francesco si pulisce gli occhi*: como se sabe, Francisco foi acometido por um problema nos olhos que o deixou quase cego.
- Boaventura de Bagnoregio, *Leggenda maggiore (Vita di san Francesco d'Assisi)*, trad. ital. Olgiati, S. *Fonti Francescane* op. cit., pp. 591-746. Depois de *Vita Prima*, redigida em 1228-1229 por ordem de Gregório IX, Tomás de Celano, considerado o biógrafo oficial do frade de Assis, escreveu uma *Vita Seconda* em 1246-47, por determinação do cabido geral, e por fim uma terceira, por desejo do ministro geral Giovanni da Parma, em 1252-53, conhecida como *Tractatus de miraculis S. Francisci*. Estarão na base da produção pictórica durante todo o século XIII. Ao lado dessas biografias canônicas, também circulavam muitas outras, mas sem caráter oficial, como *Legenda trium sociorum* ou, mais tarde, *Fioretti*. Cf. Frugoni, C. *Francesco e l'invenzione delle stimate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turim, 1993, pp. 3-49. Em 1263, São Boaventura, que se tornara geral da ordem em 1258, unificou os três textos de Tomás de Celano, eliminando, porém, muitas passagens significativas, e os encaixou em sua *Legenda maior*, que assim se tornou o ponto de referência para a iconografia subsequente, sobretudo depois que o cabido geral de Paris, de 1266, estabeleceu que somente esse texto deveria ter valor oficial, determinando ao mesmo tempo que todas as outras *Vidas* fossem destruídas, bem como as imagens não consideradas canônicas, as quais, porém, felizmente se salvaram em grande parte, tornando-se assim fonte importante de documentação histórica. Para a primeira *Vita*, cf. Tomás de Celano, *Vita del beato Francesco* ... op. cit., pp. 241-349; para a segunda, cf. Tomás de Celano, *Memoriale del desiderio dell'anima* [Vita Seconda], trad. ital. Colombarini, S. *Fonti Francescane*, pp. 355-510; para o *Tractatus*, cf. Tomás de Celano, *Trattato dei miracoli di san Francesco*, trad. ital. Lombardi, T.; Malaguti, M. *Fonti Francescane*, pp. 511-590.
- Cook, W.R. *Images of st Francis of Assisi: in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy: a catalogue*, Florença, 1999, p. 221. Um retrato semelhante, mas posterior, em madeira, atribuído ao mesmo autor, encontra-se no Museu do Louvre. Nele, o santo aparece com os estigmas e a auréola.
- Frugoni, C. "Francesco d'Assisi", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, 1995b, p. 373.
- Gregório IX (Ugolino di Anagni ou dos Condes de Segni) (1228-1241). Na verdade, uma inscrição sob o afresco principal, relativo ao cardeal Ugolino, atesta que as pinturas foram realizadas no segundo ano de seu pontificado, que se iniciou em 19 de março de 1228. Segundo diversos estudiosos, o afresco foi realizado para celebrar não só sua eleição para o Trono de Pedro, mas também a canonização de Francisco, que se deu entre 16 e 19 de julho do mesmo ano: cf. Di Ciaccia, F. "Francesco d'Assisi nell'arte", *Literary*, 12, 2010, disponível em [http://www.literary.it/dati/literary/d/di\\_ciaccia\\_fra/francesco\\_d'assisi\\_nell'arte.html](http://www.literary.it/dati/literary/d/di_ciaccia_fra/francesco_d'assisi_nell'arte.html).
- Esta imagem, ao que parece, não teve grande destaque na tradição iconográfica franciscana, à exceção do citado *San Francesco* do Louvre. Em data recente, tem-se estudado, por outro lado, a relação com *Frate Francesco* de Subiaco, do *San Francesco tra due angeli*, obra do Mestre de San Francesco (S. Romano, "Maestro di San Francesco", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, 1997, pp. 116-119), conservado em Assis, no Museo della Porziuncola, datado c.1255 (Cook, W.R., 1999, op. cit., p. 67). E é precisamente ao "Mestre de São Francisco", ao que parece, que se deve o detalhe da iconografia, nascida indubitavelmente em Assis, que mostra o santo com o hábito rasgado no lado direito para deixar visível a chaga no flanco.
- Frugoni, C. "San Francesco. Modello di vita. Santo taumaturgo. Santo delle stimate: Tre proposte agiografiche", in *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e Terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catálogo de exposição (Florença, Galleria dell'Accademia, 2015), org. Tartuferi, A.; D'Arelli, F. Florença, 2015, pp. 35-45 (38).
- Mores, F. *Alle origini dell'immagine di Francesco*, Pádua, 2004.
- Frugoni, C. *Francesco e l'invenzione delle stimate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turim, 2010 (1ª ed. 1993), pp. 269-275, onde é apresentada uma leitura crítica da longa epígrafe contendo a datação dos afrescos da capela.
- Tartuferi, A. *I pittori di Francesco*, in *L'arte di Francesco* ... op. cit., pp. 145-159 (146).
- Essa data, porém, não é considerada fidedigna por Cook, W.R., 1999, op. cit., pp. 265-267, seguido por De Marchi, A. *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico* (fascículos), Florença, 2009, p. 119. Para Tartuferi, A. *I pittori* ... op. cit., p. 147, porém, ela não pode ser excluída aprioristicamente. O desenho está reproduzido in Frugoni, C. *Francesco e l'invenzione* ... op. cit., ilustr. n. 129, a qual atribui a pintura, ainda que com certa margem de dúvida, a Boaventura Berlinghieri.
- Depois da histórica divisão entre os conventuais, receptivos a adaptações inclusive na forma do hábito, e os observantes, que defendiam a estrita "observância" da Regra, no ramo dos observantes houve no século XVI a cisão dos capuchinhos, que usavam um hábito com o capuz em ponta, sinal visível de fidelidade às origens e aos ideais do Fundador.
- Vorreau, D. *Un symbole franciscain, le Tau*, Paris, 1977.
- Frugoni, C. *Francesco e l'invenzione* ... op. cit., pp. 321-356.
- Durante a exposição de Giotto em Florença, em 1937, com a presença desse quadro, foi possível constatar a reexecução do capuz do hábito, saliente à esquerda: Sinibaldi, G. "San Francesco e storie della sua vita", in *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, catálogo de exposição, org. Sinibaldi, G.; Brunetti, G., Florença, 1937, pp. 15-19
- Frugoni, C. *Francesco d'Assisi* ..., op. cit., p. 378
- Frugoni, C. *Francesco e l'invenzione* ... op. cit., pp. 357-398
- Frugoni, C. *Francesco un'altra storia*, Gênova, 1988, pp. 9-12
- Coppo di Marcovaldo é o primeiro pintor do século XIII florentino cujo nome chegou até nós. A atribuição a ele do quadro Bardi é controversa: há quem o considere uma obra de juventude, e quem negue essa atribuição: Boskovits, M. "Coppo di Marcovaldo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, 1963, pp. 631-636.
- Tartuferi, A. *Giunta di Capitino* (Ficha 7), in *L'arte di Francesco*... op. cit., pp. 180-181.
- Ibid.*, p. 180.
- Paola Refice, na ficha do catálogo em que estão presentes nada menos que quatro quadros atribuídos a Margheritone e à sua oficina, anuncia a preparação de uma campanha de divulgação sobre todas as "réplicas" conhecidas: Refice, P. in *L'arte di Francesco* ... op. cit., pp. 193-197.
- Maetzke, A. M. "Nuove ricerche su Margherito d'Arezzo", *Bollettino d'Arte*, 2, 1973, pp. 95-112.
- Refice, P. ficha in *Francesco il santo. Capolavori nei secoli e dal capoluogo reatino*, catálogo de exposição (Rieti, 2010), org. Imponente A.; Nuzzo, M., Rieti, 2012, pp. 46-48.
- Monciatti, A. "Margarito. L'artista e il mito", in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, org. Collareta, M.; Refice, P., Florença, 2010, pp. 213-224.
- Salmi, M. "Postille alla Mostra di Arezzo", *Commentarii*, 2, 1951, pp. 93-97; 169-175.
- Scudieri, M. "Le due icone duecentesche, note storico-artistiche", in *Santa Maria Primerana, chiesa del popolo fiesolano: le opere d'arte*, org. Ciardi Duprè, A. M., Florença, 1988, pp. 43-50.
- Bellosi, L. "Precisazioni su Coppo di Marcovaldo", in *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte*, Galantina, 1991, pp. 37-74
- Boskovits, M. *The origins of Florentine Painting (1100-1270). Corpus of Florentine Painting*, I, Florença, 1993, pp. 99-103, 412-427.
- Kanter, L.B.; Palladino, P. ficha, in *The Treasury of Saint Francis of Assisi*, catálogo de exposição (Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 16 mar – 27 jun 1999), org. Morello, G.; Kanter, L.B., Milão, 1999, pp. 54-59, que, porém, refutam a atribuição a Giunta, preferindo atribuir o quadro a um desconhecido "Mestre do Tesouro".
- Boskovits, M. "Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento", *Arte illustrata*, 6, 55-56, 1973, pp. 339-352, atribui a Giunta também o dossel vaticano, porém considerando-o anterior ao quadro de Assis.
- Krüger, K. *Die frühe Bilkult des Franziskus in Italien*, Berlim, 1992.
- Conhece-se apenas uma obra de Giotto, precisamente a que se encontra no Louvre em Paris, que traz sob a cena representando os *Stimate di san Francesco* mais três episódios da vida do santo.
- "[...] Viam também sua carne, que antes era parda, resplandecer agora com uma bela alvura, uma beleza que já comprovava nele o prêmio da beata ressurreição. Admiravam, por fim, seu rosto semelhante ao de um anjo, como se estivesse vivo e não morto, e seus outros membros que se haviam tornado macios e flexíveis como os de um menino [...] Enquanto isso resplandecia diante de todos com tão maravilhosa beleza e sua carne se fazia cada vez mais luminosa [...]" (Tomás de Celano, *Vita* ... op. cit., *Fonti Francescane*, p. 326).
- Brandi, C. "Giotto la nascita dell'uomo moderno", in *Giotto*, Milão, 2006, p. 27.
- Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Purgatório, Canto XI, vv. 94-96. ["Cimabue cuidou ter na pintura/A liça dominado: mas vencido/Ficou: a glória Giotto fez-lhe escura", na tradução de José Pedro Xavier Pinheiro.]
- Blume, D. *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme in Chorbereich franziskanischer Konvente bis zum Mitte des 14 Jahrhunderts*, Werner'sche Verlagsgesellschaft, Worms, 1983, pp. 42 ss.
- A assinatura de frei Leone, escrita com tinta vermelha, encontra-se no verso do pergaminho que traz as assinaturas de São Francisco, a saber, *Louvres a Deus Altíssimo* e o texto da Bênção a frei Leone, pergaminho este conservado como preciosa relíquia no Sacro Convento de Assis. Antes do texto da Bênção, o próprio frei Leone acrescentou a notícia do prodígio dos estigmas: cf. *Benedizione a Frate Leone*, in *Fonti Francescane* op. cit., p. 177.
- Frugoni, C. *Francesco e l'invenzione* ... op. cit., p. 210.
- As duas bulas de Gregório IX foram promulgadas no mesmo dia, 31 mar 1237. A primeira, com o cabeçalho *Usque ad terminos*, a segunda com o cabeçalho *Non minus dolens*; ambas foram publicadas em *Bullarium Franciscanum Romanorum pontificum constitutiones, epistolae, ac diplomata contines* [...] org. Sbaraglia, G. I., Roma, 1759 (reed. anast. Assis, 1983), I, pp. 211-213.
- Tomás de Celano, *Vita* ..., in *Fonti Francescane* op. cit., p. 313.
- Basta pensar em Gentile de Fabriano, que praticamente copiou a imagem grotesca da imposição dos estigmas num estandarte para uma irmandade estabelecida no mosteiro de San Francesco em Fabriano, atualmente conservado em Mariano de Traversatolo (Parma), Fondazione Magnani-Rocca.
- Giovanni Bellini, *San Francesco in estasi*, Nova York, The Frick Collection.
- Meiss, M. *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton, 1964.
- Giovanni Bellini, *Pala di Pesaro*. Pesaro, Musei Civici.
- Mons. Desiderio Guidoni (c.1530-1593) foi governador de Roma e encarregado de várias missões em Veneza, onde encomendou a pintura a Tiziano para o altar da igreja de San Francesco em Ascoli: Papetti, S. "San Francesco riceve le stimate", in *Opere d'Arte dalle Collezioni di Ascoli Piceno; la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano: scoperte, ricerche e nuove proposte*, org. Papetti, S., Roma, 2012, pp. 142-145.
- Francesco nell'arte da Cimabue a Caravaggio*. Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 12 mar – 30 jun 2016

# O SANGUE E A CRUZ

## FRANCISCO DE ASSIS, CATARINA DE SIENA E OS ESTIGMAS

Stefano Papetti\*

Atendendo às solicitações enviadas pelos arcebispos e fiéis italianos, o pontífice Pio XII promulgou, em 18 de junho de 1939, um *Breve papal*, proclamando solenemente São Francisco de Assis e Santa Catarina de Siena como principais padroeiros da Itália. Enquanto os ventos da guerra já sopravam pela Europa, o Santo Papa ressaltava em São Francisco o mérito de ter dado “exemplos insuperáveis de vida evangélica aos cidadãos daquela sua época tão turbulenta” e, com a constituição da Ordem, de ter contribuído para a reforma dos costumes públicos e privados, inspirados por um senso mais íntegro dos princípios morais da vida católica. Em relação à santa de Siena, por sua vez, o Breve destacava seu eficiente empenho em estabelecer a concórdia entre os ânimos das cidades e das regiões italianas, mas, acima de tudo, atribuía-lhe o mérito de ter reconduzido a Roma, ao trono de São Pedro, os pontífices que viviam há tempos em Avignon.<sup>1</sup>

Assim, o amor à pátria que motivara suas ações e a disposição ao sacrifício pessoal parecem

representar o denominador comum da vida de Francisco e de Catarina de Siena, unidos também pelo fato de trazerem ambos as marcas dos estigmas. Ao examinar os sinais da Paixão no corpo do Santo Padre Pio de Pietrelcina, padre Agostino Gemelli afirmava que, na história da Igreja, apenas duas pessoas haviam tido o privilégio de receber os estigmas: São Francisco e Santa Catarina de Siena.<sup>2</sup>

A manifestação dos sinais da crucificação no corpo delicado de São Francisco ocorreu em 1224, dois anos antes de sua morte, quando o frade quis passar quarenta dias de jejum em silêncio e solidão, em honra ao arcanjo Miguel, retirando-se para o monte de Alverne, que lhe fora doado pelo conde Orlando da Chiusi. O primeiro biógrafo de Francisco, Tomás de Celano, de Abruzzo, afirmava em sua *Vita Prima* que:

[...] era assombroso discernir no centro das mãos e dos pés do Pobrezinho, não os cravos de Cristo, mas os próprios pregos formados na carne com cor de ferro e o flanco impregnado



pelo sangue. E aqueles estigmas do martírio não instilavam temor em ninguém, e sim conferiam decoro e ornamento, como gemas negras num pavimento alvo (II, p. 113).

Ao anunciar a morte de Francisco, o frei Elia – na intenção, segundo Chiara Frugoni, de se apresentar como seu sucessor na direção da Ordem – ressaltou a presença dos estigmas em seu corpo e da ferida no lado direito, na mesma posição do golpe de lança desferido pelo centurião romano para verificar a morte de Jesus na cruz. Mas, na bula de canonização do frade de Assis, “*Mira circa nos*”, promulgada por Gregório IX em 1228, não se fazia referência ao fato de que o corpo do santo trouxesse os sinais da Paixão: somente depois de sonhar que o frade lhe mostrava as chagas e lhe pedia uma ampola para recolher o sangue escorrendo do flanco, Gregório IX também se convenceu do caráter extraordinário do evento, magistralmente evocado num afresco da Basílica Superior de Assis. A pintura de Assis, como todas as outras do ciclo franciscano, baseia-se na biografia oficial de Francisco, escrita em 1263 por Boaventura de



Bagnoregio, que descreve o momento em que o frade recebeu os estigmas de maneira muito mais pormenorizada do que os biógrafos anteriores:

[...] enquanto orava na encosta do monte, viu como que a figura de um Serafim, com seis asas luminosas e ardentes, descendo das alturas sublimes dos céus: num rapidíssimo voo, tendo-se lançado ao ar, aproximou-se do homem de Deus e então apareceu entre suas asas a efígie de um homem crucificado, com mãos e pés estendidos e presos na cruz. Duas asas se erguiam sobre sua cabeça, duas se estendiam a voar e duas recobriam todo o corpo.

Perante o debate sobre a veracidade do milagre, fomentado sobretudo pelos expoentes da Ordem Dominicana, foram necessárias nada menos que nove bulas papais emanadas por Gregório IX, Alexandre IV e Nicolau IV, entre 1237 e 1291, defendendo a realidade dos estigmas de Francisco, mas sem apresentar uma interpretação definitiva do fenômeno, cuja gênese se mantém sobrenatural e, segundo o que escreve Francisco de Sales em seu *Tratado do amor de Deus*, deriva do amor.

\* Prof. Stefano Papetti: historiador e conservador italiano. Diretor da Pinacoteca Civica, da *Galleria Civica di Arte Contemporanea Osvaldo Licini* e do *Museo dell'Arte Ceramica* de Ascoli Piceno (região Marche), Itália. Professor de Museologia e Restauro de Bens Culturais da *Università degli Studi di Camerino* e presidente da *Fondazione Salimbeni de San Severino Marche*. Curou diversas exposições dedicadas ao período Gótico e aos pintores do Renascimento italiano. Publicou diversos textos e artigos sobre Carlo e Vittore Crivelli e outros artistas de origem marchigiana pelas principais editoras de arte da Itália como Skira, FMR, Electa, Allemandi e Silvana Editoriale. Colabora também com os jornais *Il Sole 24 ore* e *Osservatore Romano*.

Fig.1 Pintor anônimo de Pisa, *Croce delle stimmate di S. Caterina*, 1150-1200, tempera e folhas de ouro sobre madeira, Santuário Cateriniano, Siena.

Fig.2 Domenico Beccafumi, *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate tra i santi Benedetto e Girolamo*, 1515, óleo sobre madeira, Pinacoteca Nazionale, Siena.



do frade Leone, que interrompe a leitura de um texto, tendo Tiziano tomado apenas uma única liberdade, a de ambientar o episódio entre as montanhas do Cadore, que lhe eram familiares, e não entre os cumes dos Apeninos.<sup>3</sup>

Na interpretação fornecida pelo antigo mestre, os raios luminosos que marcam as mãos, os pés e o flanco do Pobrezinho de Assis provêm não de um crucificado, mas de um atlético Cristo ressurreto, cercado por uma luz sobrenatural ofuscante, por onde parece se entrever uma cruz ardente: trata-se de uma confirmação da liberdade com que, no mundo veneziano, representava-se esse episódio central da vida de São Francisco, como atesta a tela de Giovanni Bellini, conservada na Frick Collection de Nova York, da qual estão ausentes o Cristo seráfico e o frei Leone, e o santo está em pé, no centro da extensa paisagem, com as palmas das mãos e o dorso do pé esquerdo em destaque, pronto para receber os sinais milagrosos da Paixão.<sup>4</sup>

Já a representação do pintor Federico Barocci, de Urbino, mostra-se mais próxima da descrição contida no texto de Tomás de Celano, e reproduz os estigmas nas mãos de Francisco como excrescências carnosas, enquanto o santo se dirige ao Crucifixo, sustentado num lenho rústico, com os olhos marejados de lágrimas. A proximidade de Barocci com os capuchinhos de Urbino, entre os quais se refugiara depois de escapar a uma tentativa de envenenamento em Roma, manifesta-se também na escolha por representar a túnica pobre do frade, acrescentando-lhe um capuz muito comprido e de ponta afilada, em conformidade com as indicações dos mais rigorosos intérpretes do pauperismo.<sup>5</sup> Esse tema é desenvolvido por Barocci em duas telas diferentes, uma conservada numa coleção particular em Senigália e a outra exposta desde 2003 no Metropolitan Museum de Nova York: Christiansen observa a semelhança entre a posição de São Francisco na tela americana e a posição que o mesmo artista atribui ao santo numa pala de altar não concluída, conservada em Chantilly,

e aventa a hipótese de que as duas pinturas podem estar relacionadas com o desejo do pintor de Urbino de obter uma sepultura na igreja de São Francisco na cidade ducal.<sup>6</sup>

No contexto da arte sacra seiscentista, o tema dos estigmas de São Francisco é frequentemente representado pelos maiores pintores da época, tanto em obras de pequeno formato para a devoção privada quanto em palas mais imponentes, para serem postas nos altares. Caravaggio pintou a efigie de Francisco, sempre destacando as marcas dos estigmas, tanto na tela do museu de Hartford quanto nas de Carpineto Romano e do Museo Ala Ponzone de Cremona, esta última pertencente ao monsenhor Ala, que foi governador de Roma e protetor do artista lombardo. Além disso, é exemplar o caso de Guercino, que pintou a figura de Francisco tanto em telas de formato médio quanto em composições mais trabalhadas de grandes dimensões. A exposição apresenta duas variantes: a primeira, que remonta aos anos 1630 e pertenceu a Federico Campana, responsável pela cavalaria pontifícia nas legações papais da Romanha, mostra na vibrante contraposição em *chiaroscuro* o apreço do mestre emiliano pela dialética iluminista de Caravaggio, enquanto na pala mais monumental da Catedral de Novara, proveniente da igreja de São Francisco em San Giovanni in Persiceto, o estilo do pintor agora parece baseado na linha de um sóbrio classicismo de matriz reniana. Nas duas composições, Guercino adota a representação verista do humilde hábito usado pelo santo: descreve com densas pinceladas a trama áspera do tecido, ressalta os vários consertos e remendos do pano, mostra os rasgos e dilacerações. Esses detalhes, que demonstram aos fiéis a pouca atenção do santo pelos aspectos efêmeros da vida, também caracterizam a tela de Superti, em que Francisco aparece com o hábito surrado, com cerzidos e remendos. Em seu “*Diálogo em que se abordam os erros e os abusos dos pintores sobre a história*”, dedicado ao cardeal Alessandro Farnese e impresso em Veneza

em 1564, o sacerdote Giovanni Andrea Gilio, da região das Marcas, comentando o hábito e a figura de Francisco, lamenta que os pintores:

[p]intam também São Francisco corado, gordo, corpulento, com os bigodes e barba penteados, perfumados, envolvido, com uma capa de finíssimo tecido toda drapejada, com o cordão de seda, e mais parece um superior geral e provincial do que um espelho da penitência como foi ele: sem considerar que usava uma única túnica rústica e grosseira.

Fazendo-se intérprete das disposições promulgadas por ocasião do Concílio de Trento sobre a arte sacra, o autor do tratado exorta os pintores a serem fiéis à tradição pauperista, que se exprime também pelo aspecto físico sofredor e pelas roupas humildes usadas pelo fundador.

Igualmente documentada é a descrição do momento em que Catarina de Siena recebeu os estigmas, graças ao relato pormenorizado do evento legado pelo próprio confessor da jovem, o beato Raimundo de Cápua. Catarina estava em Pisa, para onde fora em 1375 na esperança de promover uma nova cruzada, quando num domingo, enquanto assistia à missa na igreja de Santa Cristina, depois de receber a comunhão, recolhida em orações diante de uma cruz pintada,

[...] segundo o usual, entrou em êxtase... quando de repente vemos seu corpinho, que estava prostrado, erguer-se aos poucos, suste-se sobre as pernas, estender os braços e as mãos e irradiar luz no rosto; depois de ter ficado longo tempo inteiriçado e com os olhos fechados, vemo-lo cair de repente como que ferido de morte.

Somente depois de retomar a consciência, a santa explicou que vira:

[...] o Senhor crucificado na cruz, que vinha em minha direção numa grande luz, e foi tão grande o impulso de minha alma, desejava

Fig.3 Giotto(?), *Il sogno di Gregorio IX*, 1295 c., afresco, Basílica Superior de Assis, Assis.



de ir ao encontro do Criador, que o corpo foi obrigado a se levantar. Então das cicatrizes de Suas santíssimas chagas vi descer sobre mim cinco raios cor de sangue, direto até as mãos, os pés e meu coração. Reconhecendo o mistério, logo exclamei: Ah! Senhor, Deus meu, rogo a Ti: que essas cicatrizes não apareçam no exterior de meu corpo. Enquanto eu assim falava, antes que os raios chegassem a mim, eles mudaram sua cor de sangue em cor resplandecente e sob forma de pura luz chegaram aos cinco pontos de meu corpo, isto é, às mãos, aos pés e ao coração.



Torriani, o geral da Ordem Dominicana, retirou-se a mão esquerda para comprovar a veracidade dos estigmas e a relíquia foi doada às freiras da Congregação de São Domingos e São Sisto em Roma, que ainda hoje conservam-na num artístico relicário barroco.

O tema dos estigmas de Santa Catarina era representado com frequência nas igrejas da Ordem Dominicana, mas sobretudo nos centros mais importantes de devoção à santa na cidade de Siena: Domenico Beccafumi representou o evento milagroso numa pala destinada à igreja dos oliveiros perto de Porta Tufi, hoje conservada na Pinacoteca Nazionale, ambientando-o sob um majestoso pórtico e colocando ao lado da santa, estendendo-se para o Crucifixo, uma irmã da ordem que muitas vezes é inserida pelos artistas como testemunha do evento milagroso, à semelhança do frade Leone como testemunha dos estigmas de São Francisco. Sodoma também recorre a um elegante pórtico ornado com candelabros para mostrar a santa, prostrada no chão e sustentada por duas irmãs no momento imediatamente posterior ao milagre, com a mão marcada pela ferida em primeiro plano. Também no *Oratorio della*

Fig.4 Antonio Bazzi, dito Il Sodoma, *Svenimento di Santa Caterina causato dalla stimmate*, 1526 c., afresco, Basílica Cateriniana de São Domenico, Siena.

*Tintoria* em Fontebranda, Pacchiarotti pinta uma cena comovente referente aos estigmas de Santa Catarina, prostrada diante do Crucifixo, de cujas chagas saem raios que atingem as mãos, os pés e o flanco da mulher, gerando pequenas chamas douradas. Mais fiel à descrição do beato Raimundo de Cápuia é a cena pintada por Rutilio Manetti em 1635, num outro local ligado à infância de Catarina, o *Oratorio della Cucina*: na tela, os raios que partem das chagas de Jesus mudam de cor, passando do vermelho para o dourado, para representar o pedido de sigilo da santa sobre o evento. Em 1630, uma disposição promulgada por Urbano VIII, determinando que os estigmas de Santa Catarina fossem recordados na lição V do Breviário Romano, punha fim à querela referente à sua veracidade,<sup>7</sup> organizando-se em Siena uma procissão solene com rico aparato decorativo que, entre outros episódios de sua vida, representava também os estigmas.<sup>8</sup> É nesse contexto de renovada exaltação da santa dominicana, promovido pela disposição de Urbano VIII, que se situa a tela de Francesco Vanni, da coleção Lemme de Roma, em que a irmã é representada num momento de fervorosa prece em êxtase e mostra na pele alva de sua mão a marca da chaga – seu papel como imitação de Cristo é confirmado pela volumosa coroa de espinhos que lhe cinge a cabeça,<sup>9</sup> como na tela de Guido Reni comentada por Nicolas Turner.<sup>10</sup>

#### NOTAS

1. Cf. *L'Osservatore Romano*, 19-20 de junho de 1939.
2. Cf. Gemelli, A. "Le stimate di San Francesco", in *Vita e Pensiero*, out 1924, pp. 580-603.
3. Cf. Papetti, S. in *Opere d'arte dalle collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano. Scoperte, ricerche e nuove proposte*, org. Papetti, S. Roma, 2012b, pp. 142-145.
4. Cf. Meiss, M. *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton, 1964.
5. Cf. Mazzocchi M.G. in "Francesco nell'arte. Da Cimabue a Caravaggio", org. Morello, G.; Papetti S., Milão, 2016, pp. 70-71.
6. Cf. Christiansen, K. "Barocci, the Franciscans and a Possible Funerary Gift", in *The Burlington Magazine*, 147, novembro de 2005, pp. 723-728.

Ao longo do século XVIII, o tema do milagre foi interpretado segundo as características lânguidas e elegantes do rococó, como demonstra a tela que Pompeo Batoni realizou em 1743 para a igreja de Santa Catarina em Lucca, hoje transferida para a Galleria Nazionale di Palazzo Mansi com grande prejuízo para o efeito de conjunto, na medida em que o quadro não dialoga mais com as esculturas de Cybei, que o complementavam quando ainda se encontrava na pequena igreja de Lucca dedicada à santa.<sup>11</sup>

Analogamente, Giovanni Battista Tiepolo, no quadro do Kunsthistorisches Museum de Viena, mostra o rosto pálido e absorto da santa coroadado de espinhos e destaca as mãos marcadas pelos estigmas, ressaltando o sofrimento físico da freira.

A partir de então, atenuaram-se os atritos multisseculares entre os franciscanos e os dominicanos sobre a autenticidade dos estigmas de Francisco e Catarina, e as duas ordens podiam se orgulhar de ter em seu panteão figuras tão exemplares na conduta e na virtude que tiveram, ambas, o privilégio de ser agraciadas com os sinais da Paixão de Jesus.

7. Cf. Scarciglia, P.A. "Santa Caterina nei documenti papali", in *Quaderni Cateriniani*, Siena, 200.
8. Cf. Pecci, B. *La vita della serafica sposa di Gesù Cristo, Santa Caterina da Siena*, Siena, 1707, p. XXVIII.
9. Cf. Agresti, A. *La collezione Lemme. Cinquanta anni dopo*, Roma, 2016.
10. Cf. Turner, N. *Dipinti inediti del barocco italiano. Guido Reni, Santa Caterina da Siena*, Ariccia, 2010.
11. Cf. Barroero, L. in *Pittura in Italia. Il Settecento*, Milão, 1990, II, p. 616.

**PIETRO VANNUCCI,  
dito PERUGINO**

Città della Pieve, 1446/1452 – Fontignano, 1523

**GIOVAN FRANCESCO CIAMBELLA,  
dito FANTASIA**

Perúgia, doc. 1491-1516

**San Francesco d'Assisi  
e quattro disciplinati**

[São Francisco de Assis  
e quatro flagelantes]

Ano 1499

têmpera e óleo sobre  
tafetá de seda vermelha

106,0 x 50,0 x 3,0 cm

Acervo  
Galleria Nazionale  
dell'Umbria,  
Perugia - inv. 349

A obra, sobre um fundo dourado com motivos florais, apresenta São Francisco de Assis em pé, com os atributos do livro e da cruz, cercado por quatro devotos ajoelhados em oração, usando o hábito dos flagelantes. Foi encomendada pela irmandade dos flagelantes de San Francesco, que nasceu do movimento penitencial promovido em Perúgia em 1260, por frei Raniero Fasani, e se instalou por volta de 1320 no oratório homônimo da via dei Priori (Guèze, 1962). Em 1472, a irmandade adotou regulamentos comuns aos dos flagelantes de San Domenico e de Sant'Agostino; em 1890, as três sociedades se fundiram no Pio Sodalizio Braccio Fortebracci, instituição de beneficência e assistência mútua mantida pela nobreza de Perúgia e ainda em atividade, à qual cabe a propriedade da obra.

A tela chegou à Galleria Nazionale da Úmbria antes de 1889: com efeito, é mencionada sob o número 349 no inventário do museu redigido naquele ano, como depósito da irmandade de San Francesco. O formato, o suporte e a iconografia atestam que, originalmente, ela devia servir de estandarte nas procissões, representando a identidade e as funções da irmandade. Feito de tafetá de seda vermelha, o estandarte foi pintado em têmpera, mas alterado por visíveis repinturas a óleo, em particular no rosto e nas mãos do santo. Tais acréscimos, datáveis do século XVI, fizeram-se necessários presumivelmente devido a problemas de conservação, frequentes para essa tipologia de obras, por causa de sua finalidade e de sua constante utilização.





Numa relação de atos aprovados na primavera de 1499 (Gnoli, 1923a, p. 44; Canuti, 1931, I, p. 128), constata-se que a fraternidade perugina de San Francesco encomendara o “pendão com São Francisco com quatro flagelados em pé” ao “Mestre Pietro pintor do castelo de Pieve”: para sua confecção, em 17 de abril fora paga uma parcela e em 7 de maio foi quitado o saldo final, recebido por “Fantasia, ajudante seu”. Pode-se identificar o intermediário de Vannucci como Giovan Francesco Ciambella, dito, precisamente, Il Fantasia, que presumivelmente participou da execução da obra.

Documentado de 1491 a 1516 (Gnoli, 1923c), Ciambella aparece relacionado com os maiores mestres em atividade naqueles anos em Perugia e age em mais de uma ocasião como procurador não só de Perugino, mas também de Pintoricchio. No que diz respeito ao primeiro, por exemplo, ele serve de testemunha na estipulação do contrato de encomenda do políptico de San Pietro, firmado em 8 de março de 1495, e recebe na primavera de 1502 duas parcelas de pagamento pelos afrescos do Collegio del Cambio. Assim, considera-se que ele colaborou na realização dessas obras, que estão entre as mais prestigiosas que Vannucci fez em Perugia. Pintoricchio – com quem mantém contato pelo menos desde 1499 – contrata Il Fantasia em 1510, para executar as dourações da Virgem e dos santos da igreja de Sant’Andrea, em Spello.

As encomendas aceitas por Ciambella como autônomo são mais modestas: em 1493, por exemplo, repinta um crucifixo para a irmandade de San Domenico e, nos anos 1510, trabalha na decoração de mastros ou hastes. Como não restaram provas documentais, não foi possível

reconstituir a expressão estilística do pintor, em vista da dificuldade de identificar sua intervenção específica nas obras conjuntas de que participou com a oficina de Perugino.

As numerosas repinturas do estandarte em questão também impedem identificar sua contribuição, a qual, porém, podemos crer que foi marginal em comparação ao trabalho de Vannucci. Com efeito, a composição retoma fielmente obras de tipologia análoga realizadas pelo mestre durante sua longa carreira, como o Santo Antônio de Pádua, do acervo da Pinacoteca de Bettona, ou o Beato Giacomo della Marca, da Galleria Nazionale da Úmbria. Além disso, Teza (1983, p. 79) aponta no grupo dos flagelantes “a minuciosa retomada de modelos precedentes utilizados na Virgem da Consolação”, pela qual Perugino recebia em 1499 os últimos pagamentos.

Nicole Dacos (2004) aventa a hipótese de que a alcunha de Ciambella podia estar ligada a uma especialidade sua na execução de elementos decorativos de natureza bizarra e caprichosa, como, em particular, os grotescos. Levando em conta os testemunhos de arquivos que provam a atividade de Il Fantasia no campo das dourações, podemos imaginá-lo como responsável pela elegante decoração de motivos vegetais que ocupa o fundo dourado da tela.

Veruska Picchiarelli

Bibliografia: Gnoli, 1923a, p. 44; Gnoli, 1923b, p. 254; Gnoli, 1923c, pp. 154-155; Canuti, 1931, I, p. 128 - II, 187, 343; Camesasca, 1959, pp. 79-80; Castelleta-Camesasca, 1969, pp. 98-99; Teza, 1983, p. 79; Scarpellini, 1984, p. 99; Santi, 1985, p. 102; Dacos, 2004, p. 427; Garibaldi-Mancini, 2010, p. 28

**GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI,  
dito GUERCINO**

Cento, 1591 – Bolonha, 1666

<b>San Francesco</b> [São Francisco]	Século XVII, primeira metade óleo sobre tela 67,0 x 55,0 cm	Coleção Istituto Campana Per L'Istruzione Permanente, Osimo
---	--	--

A pintura, desde 2000 entregue em depósito, junto a outras três obras, ao então recém-criado Museo Civico de Osimo (Ancona), em 2014 retornou à coleção de arte da qual provinha, exposta no andar nobre do palácio de Osimo, originalmente residência de Federico Campana que, por questões de herança, em 1715 tornou-se sede do Nobil Collegio masculino e do seminário episcopal, e hoje do Istituto Campana per l'Istruzione Permanente.

A tela identifica-se com o “*S. Francesco col cappuccio*”, mencionado no inventário conservado no arquivo histórico da região da Campânia, assinado em 14 de dezembro de 1646 por numerosos patrícios de Osimo, no qual, entre os bens que Federico Campana legava ao sobrinho Muzio, estão relacionadas 32 pinturas, seis delas generosamente atribuídas a Guercino.

Definida como uma pintura “de boa mão”, *San Francesco* é a única das obras ainda existentes

em que se vê uma clara matriz de Guercino e uma derivação dos modelos do mestre, mas sem sua qualidade, que pode ser considerada própria de Barbieri. É provável que o colecionador de Osimo tenha tido ocasião de apreciar a obra de Guercino e de sua oficina no período em que – depois de combater na Alemanha e em Flandres a serviço da Espanha e antes de encerrar sua carreira em 1644 como vice-comandante da fortaleza de Ancona – foi comissário da cavalaria pontifícia nas legações papais de Emília-Romanha.

Já referida ao campo das obras de Guercino por Costanza Costanzi, que ainda antes da restauração, e a despeito do estado precário de conservação, intuiu sua ótima qualidade pictórica, a obra foi atribuída pela primeira vez à mão do mestre de Cento por Vittorio Sgarbi, e esteve presente com essa atribuição na exposição *Da Rubens a Maratta*, de 2013. A autoria foi confirmada em data recente por Papetti, que examinou a pintura após a restauração de 2014.





A remoção das repinturas incongruentes e do verniz amarelado que ofuscavam a tela revelou os vibrantes contrastes luministas e pôs em destaque detalhes realisticamente descritos, como os cerzidos e os remendos do hábito rasgado do santo, a casca da árvore à direita e as nuvens do céu cinza-azulado, que antes aparecia aplainado sobre um fundo escuro. O contraste marcante entre a luz que incide transversalmente no santo e a sombra projetada pelo capuz sobre o rosto contribui para acentuar o arrebatamento do olhar extasiado aos céus e a atmosfera de íntima devoção. Não se pode excluir a intervenção de um colaborador do mestre na mão do santo, que se mostra menos convincente em comparação ao restante da pintura.

A sensibilidade naturalista que se assemelha à de Carracci e a intensidade das modulações em *chiaroscuro* fazem remeter a obra ao estilo

de juventude de Guercino, nos anos 1630, antes que o pintor fosse profundamente afetado pelas sugestões da pintura classicista.

Conhecida por uma reprodução fotográfica em preto e branco do arquivo da fundação Zeri, há uma versão do mesmo tema provavelmente produzida pela oficina – que parece de qualidade inferior à do quadro de Osimo, seja na representação fisionômica, seja nos detalhes –, que se encontra na coleção de arte do palácio Ratta Pizzardi em Bolonha, hoje pertencente à Azienda Usl de Bolonha.

Giulia Lavagnoli

Bibliografia: Costanzi, in Mariano, 1999, p. 64; Lavagnoli, in *San Francesco nell'arte*, 2016, pp. 112-113; Papetti, 2013, p. 71; Papetti, 2016, pp. 107-108.

**CESARE FRACANZANO**

Bisceglie, 1605 – Barletta, 1651

**Estasi di  
San Francesco d'Assisi**[Êxtase de  
São Francisco de Assis]Século XVII,  
primeira metade

óleo sobre tela

71,5 x 64,0 cm

Acervo  
Museo Nazionale  
d'Abruzzo, L'Aquila

A tela de pequenas dimensões, que chegou ao museu de L'Aquila por meio da coleção Cappelli, foi certamente concebida como um quadro para um aposento residencial, destinado à devoção doméstica do Pobrezinho de Assis. Com a cabeça levemente inclinada para trás, São Francisco, em meio-busto, tem uma expressão de grande intensidade, com os olhos vivazes voltados para o céu; o capuz do hábito recobre a cabeça, descrevendo uma forma oval perfeita, que destaca o rosto sulcado e o pescoço marcado pelas rugas e pela tensão muscular.

A essencialidade com que é tratado o tema, utilizando uma paleta reduzida, inteiramente concentrada em tons castanhos, e a surpreendente simplicidade com que se expressa a mensagem de fé e devoção do santo refletem de maneira peculiar os ditames da corrente que seguia o ideal de pobreza, e oferecem uma base de apoio concreta para a datação da obra nos anos 1620. Em 1624, a beatificação de Giacomo della Marca, um dos primeiros seguidores de São Bernardino, e pouco depois a inclusão do santo entre os padroeiros da cidade de Nápoles, certamente podiam representar um reavivamento do fervor religioso, ligado à pregação dos carismáticos franciscanos da Ordem dos Frades Menores, não só na capital, mas ainda mais seguramente em Abruzzo, onde houve uma enorme difusão da mensagem evangelizadora, cujos porta-vozes eram os principais representantes dessa ordem mendicante.

A referência de atribuição a Cesare Fracanzano foi sugerida por Giuseppe Porzio, durante a exposição

*Oltre Caravaggio*, como hipótese de pesquisa para uma pintura que se mantinha anônima e totalmente desconhecida, devido às condições precárias de conservação, controladas por uma restauração em 2000, aos cuidados da Superintendência de Abruzzo. A sugestão de Porzio foi acolhida por esta que escreve, quando da publicação do catálogo *Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli* (2014), também à luz das novidades sobre o artista que haviam surgido com os estudos mais recentes de Gianluca Forgione e Achille Della Ragione.

Pode-se remontar a obra à atividade juvenil do mestre que, nascido em Bisceglie, filho de um decorador itinerante de Verona, Alessandro Fracanzano, transferiu-se para Nápoles e ingressou na oficina de Ribera, junto com seu irmão Francesco, poucos anos mais novo. Aliás, a ênfase que ressalta as mãos parece bastante típica de Cesare – elas se agigantam numa gestualidade sacra que, ademais, reflete as experiências familiares no setor teatral. Nota-se também a semelhança de estilo com o *San Giovanni Battista* do Museo de Capodimonte, da mesma forma caracterizado por um traço fortemente naturalista, em paralelo com a atividade do conterrâneo Paolo Finoglia para a Certosa di San Martino, e do irmão Francesco, igualmente hábil em transpor com energia a lição de seu mestre.

Lucia Arbace

Bibliografia: Arbace, 2014, pp. 66-67.



**LODOVICO CARDI,  
dito CIGOLI**

San Miniato, 1559 – Roma, 1613

**St. Francis  
contemplating a skull**

[São Francisco  
contemplando um crânio]

c.1604-07

óleo sobre tela

62,0 x 74,0 cm

Coleção Federico  
Castelluccio,  
Nova Jersey, USA

O quadro *São Francisco contemplando um crânio*, praticamente desconhecido até ser adquirido por seu atual proprietário, é aqui apresentado pela primeira vez como obra de Cigoli. A pintura merece ser identificada no contexto da época e da obra de Cigoli. Com efeito, o ideal de devoção da Contrarreforma na arte tem uma de suas maiores expressões nos quadros de Cigoli representando São Francisco. Ele foi um dos primeiros “pintores reformados” no desenvolvimento de um novo realismo em Florença, no final do século XVI, a serviço da arte com vistas a inspirar profunda devoção e emotividade.<sup>1</sup> Suas representações de Francisco tiveram grande reconhecimento e grande demanda, como demonstram as réplicas do artista e as cópias dos seguidores. Uma de suas pinturas mais famosas é *São Francisco recebendo os estigmas*, de 1596, feita para a nova igreja das freiras de Foligno, no Convento de Santo Onofre, em Florença.<sup>2</sup> Mostrando o santo de corpo inteiro numa paisagem, desfalecido em êxtase enquanto recebe os estigmas, a pintura era muito venerada. Segundo Filippo Baldinucci, as freiras conservaram uma antiga tradição local, que explicava “milagrosamente” a expressão de arrebatado enlevo que o artista conseguira capturar: Cigoli, não tendo encontrado o modelo adequado para o santo, recebeu a visita de um mendigo que posou para a

pintura e depois desapareceu misteriosamente.<sup>3</sup> A segunda representação famosa, várias vezes repetida, é *São Francisco ajoelhado em oração*, de 1599, que mostra o santo, com o mesmo tipo de representação, de joelhos, numa paisagem semelhante.<sup>4</sup> As duas obras inspiraram cópias e derivações feitas por discípulos e seguidores como Cristofano Allori, Giovanni Bilivert e Orazio Fidani.<sup>5</sup> Além disso, Cigoli pintou um *São Francisco contemplando a Cruz*, c.1600-1602, que mostra o santo ajoelhado, em absorta contemplação da Cruz, numa paisagem de grande profundidade.<sup>6</sup>

Nesse contexto, *São Francisco contemplando um crânio*, recentemente reconhecido como lavra de Cigoli, apresenta uma concepção original.<sup>7</sup> O santo em meia-figura aparece no primeiro plano, num cenário escuro e iluminado por uma luz seletiva frontal. De capuz e mostrando os estigmas, está de joelhos numa rocha, a mão direita apoiada num livro e segurando um crânio – motivo recorrente nas obras de Cigoli – e a mão esquerda erguida num gesto dinâmico, que mostra os estigmas e evoca o fervor do momento.<sup>8</sup> Na restauração da pintura em 2017, foram encontrados pentimentos no dedo mindinho sobre o crânio e no capuz do santo à esquerda. O ar espontâneo da ação diferencia esse quadro





das outras representações de Cigoli com o santo meditando. Embora o tipo de figura, as mãos e os dedos articulados e a expressão facial angustiada lembrem o *São Francisco recebendo os estigmas* de 1596, a pintura foi feita provavelmente entre 1604 e 1607, como a imediaticidade visual, a concepção compositiva, a modelagem delicada, a pele nacarada e o espírito introspectivo indicam, sugerindo comparações com obras como *Martírio de São Tiago* de 1605 (igreja paroquial de Polesine, Mântua) e *Ecce Homo* de 1607 (Galleria Palatina, Florença). Embora de pequenas dimensões, *São Francisco contemplando um crânio* tem acabamento cuidadoso e parece ter gozado de alguma fama, como mostra outra versão de mesmo tamanho e composição.<sup>9</sup> Bilivert pode ter-se inspirado nos esboços dessa pintura para seu *São Bruno em meditação*.<sup>10</sup>

A pintura de Cigoli era desconhecida na literatura e tida como perdida quando Elisa Acanfora, em 2017,

tratou dela baseando-se numa fotografia em branco e preto, que pertencera a Hermann Voss (1884-1969). Uma anotação de Voss em 1937 identificava o quadro como pertencente à Coleção Weitzner de Nova York, com atribuição possível a Cigoli. Outra anotação dizia “Talvez espanhol” e registrava a sugestão feita por Wilhelm Valentiner (1880-1958), diretor do museu nos Estados Unidos, de que teria sido feito por um seguidor de Correggio. Acanfora reconduziu a questão ao círculo de Cigoli, atribuindo a pintura a seu devotado discípulo Sigismondo Coccapani (1583-1643), como obra “não distante” de 1622, baseando-se numa análise detalhada de sua relação com outras obras.<sup>11</sup> O autor que aqui escreve considera, por comparações aqui observadas, que *São Francisco contemplando um crânio* é uma obra -prima redescoberta de Cigoli.

Miles Chappell

- 1 Cf. os verbetes sobre Cigoli de Chappell, M. *Dizionario biografico degli italiani*, 19, Roma, 1976, pp. 771-776; Grove, *The Dictionary of Art*, Turner, J. (org.), Oxford, 7, 1996, pp. 310-314; e versões atualizadas online.
- 2 Com monograma e data; agora na Galleria degli Uffizi, Florença; cf. Chiarini, M., in *Lodovico Cigoli, 1559-1613: tra manierismo e barocco, dipinti*, Florença, Galleria Palatina do Palazzo Pitti, 19 jul. a 18 out. 1992, catálogo aos cuidados de Chiarini, M.; Padovani, S.; Tartuferi, A., com introdução de Chappell, M., Florença, 1992, pp. 94-95, n. 13. Catálogo de exposição,
- 3 Baldinucci, F. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua...*, [1681-1725], reimpressão da edição de Ranalli, F. (5 vols., 1845-1847), em edição aos cuidados de Barocchi, P.; Boschetto, A., 7 vols., Florença, 1975, vol. 3, pp. 250-251.
- 4 Há várias versões com monograma e data: Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica do Palazzo Corsini; Porto Rico, Museo de Arte de Ponce (cf. Matteoli, A. *Lodovico Cardi-Cigoli, pittore e architetto*, Pisa, 1980, p. 345, n. 61A); Viena, Dorotheum, leilão, 17 out. 2012, n. 550.
- 5 Cf. Chappell, M. “Cristofano Allori's Paintings Depicting St. Francis”, *The Burlington Magazine*, 821, 1971, pp. 444-445; Contini, R. *Bilivert: Saggio di ricostruzione*, Florença, 1985; e Mojana, M. *Orazio Fidani*, Milão, 1996.
- 6 Florença, Galleria Palatina, Palazzo Pitti; cf. Padovani, S., in *Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti: catalogo dei dipinti*, Chiarini, M.; Padovani, S. (orgs.) com a colaboração de Casciu, S.; Navarro, F., Florença, 2003, p. 112, n. 79.

- 7 Há diversas pinturas de São Francisco citadas nas fontes; cf. Chappell, M. “Missing pictures by Lodovico Cigoli: some problematical works and some proposals in preparation for a catalogue”, *Paragone, Arte*, 32, 1981, 373, pp. 82-84.
- 8 Cf. esse motivo em várias pinturas de santos feitas por Cigoli e *Estudo de caveira*, de posse do pintor Lamberto Gori em 1788; cf. Tan Bunzl, Y. *Old Master Drawings*, Londres, 1987, n. 16, atribuído a Cigoli, óleo sobre papel, depois posto em tela, 38,7 x 30,0 cm, destino desconhecido.
- 9 Londres, leilão da Sotheby's, 6 jul. 2000, n. 272, círculo de Cigoli, 70 x 56,5 cm.
- 10 Cf. Chappell, M. “Review, R. Contini, *Bilivert: Saggio di ricostruzione* (Florence 1985)”, in *Master Drawings* 29, 1991, pp. 205-207; Bartolozzi, F., água-forte a partir de Bilivert, *São Francisco e os anjos* (n. 44, fig. 6), e Bilivert, desenho, *Esboços para São Bruno*, n. 9660 e outros estudos, Florença, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 57, fig. 7).
- 11 Acanfora, E. *Sigismondo Coccapani: Ricomposizione del catalogo*, Florença, 2017, p. 152, n. 20. A coleção de fotografias de Hermann Voss está preservada no Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte de Florença.



**ANTONIO AQUILI,  
dito ANTONIAZZO ROMANO**

Roma, c.1535 – 1508/12

**San Francesco  
riceve le stimmate**

[São Francisco recebe  
os estigmas]

Século XV, final dos anos 1460,  
início dos anos 1470

têmpera sobre madeira  
173,0 x 61,5 X 5,5 cm

Acervo  
Museo Civico – Sezione  
Storico-Artistica, Rieti  
inv. MCR 343 SA

A obra apresenta o santo em pé, com o rosto voltado para o Cristo-Serafim, que aparece em cima à direita, com as mãos abertas em oração para mostrar as marcas dos estigmas, bem como os pés descalços que se apoiam na encosta rochosa de um monte, que faz lembrar Alverne.

Segundo a *Legenda maior* de São Boaventura de Bagnoregio, em 1224, quando estava na ermida de Alverne recolhido em orações, São Francisco viu a aparição de Cristo crucificado no céu, sob a forma de um Serafim de asas multicoloridas. Desaparecida a visão, o Pobrezinho viu-se marcado com os sinais da Paixão de Cristo, tendo na palma das mãos e no dorso dos pés as perfurações dos cravos e a ferida da lança no flanco.

A pintura, junto com a similar representando Santo Antônio de Pádua e uma Virgem no trono com o Menino, está exposta no Museo Civico de Rieti, compondo um tríptico, mas, como observaram vários estudiosos (o mais recente, Cavallaro, em 2013), estando as figuras dos santos ambas voltadas para a direita, dificilmente poderiam fazer parte do mesmo tríptico.

A tela central, representando a Virgem no trono amamentando o Menino (*Madonna del latte*), traz na base do trono a inscrição “ANTONIUS DE ROMA PINXIT 1464”, e as duas laterais geralmente são datadas do mesmo ano, embora apresentem características estilísticas diferentes e possam ter sido realizadas em datas posteriores (De Simone, 2011).





A pintura, junto com Santo Antônio, estava conservada no coro da igreja de Sant'Antonio al Monte, em Rieti, enquanto a Virgem, datada de 1464 (que é a primeira obra comprovada de Antoniazzo), encontrava-se na sacristia; na segunda metade do século XIX; as três obras foram transferidas, após as supressões religiosas que se seguiram à unificação italiana, para o Museo Civico da cidade de Rieti, onde ficaram expostas formando um tríptico (Grumo, 2012).

Não se sabe com certeza o local para o qual foi encomendado esse "pseudotríptico", que não pode ser o mosteiro de Sant'Antonio al Monte, cuja construção se iniciou em 1474 e terminou em 1479, visto que o quadro com a *Virgo lactans* remonta a 1464, talvez realizada para uma encomenda romana, segundo o que propõe Gerardo De Simone. Por essa data situa-se

também o quadro com São Francisco, ao passo que a obra com Santo Antônio parece posterior.

Tanto o quadro da Virgem com o Menino quanto o de São Francisco mostram inequívocas influências estilísticas que remetem à obra de Benozzo Gozzoli, artista que parece ter influenciado a formação do pintor romano, o qual, porém, não foi insensível à lição de Fra Angelico, mestre de Gozzoli, ambos em atividade conjunta em Roma durante os anos do pontificado de Nicolau V (De Simone, 2017).

Giovanni Morello

Bibliografia: Cavallaro, in *Antoniazzo Romano*, 2013, n. 5; De Simone, in *Melozzo da Forlì*, 2011, pp. 192-194; Grumo, in *Francesco il santo*, 2012, pp. 61-64; De Simone, 2017.

**TIZIANO VECELLIO**

Pieve di Cadore, c.1480/1485 – Veneza, 1576

**San Francesco  
riceve le stimmate**[São Francisco  
recebe os estigmas]

Século XVI, anos 60

óleo sobre tela

298,0 x 177,0 cm

Acervo  
Pinacoteca Civica,  
Ascoli Piceno  
inv. 361Inscrição: assinatura embaixo, à esquerda:  
"TITIANUS VECELLIUS CADOR"

Desde 1724, Tullio Lazzari deplorava o péssimo estado de conservação desta preciosa tela, quando ela ainda se encontrava na igreja de San Francesco, "[...] muito depauperada, talvez pela umidade que vem pelo mármore da parede que está por trás", tanto que a obra escapou aos estudos do abade Lanzi. Somente em 1919, quando já estava exposta na Pinacoteca Civica, uma primeira restauração feita por De Bacci Venuti remediou a situação precária, incluindo uma tela de reforço no verso e inserções de tela para preencher as grandes lacunas da pintura, prejudicada talvez devido a uma queda do autor, com consequentes lesões que afetaram tanto a tela quanto o material pictórico.

Deve-se a De Bacci a aplicação em toda a superfície de um denso verniz betuminoso que, conferindo à obra uma pátina dourada, contribuía para mimetizar os danos que a película cromática sofrera ao longo dos séculos. Em 1950, uma nova intervenção feita pelo Istituto Centrale del Restauro em Roma, sem remover a tela de reforço

do fundo, ainda eficaz, diminuiu a espessura do verniz e integrou as vastas lacunas com intervenções pictóricas executadas segundo vários critérios metodológicos, como se vê no relatório publicado por Giovanni Urbani naquela ocasião. Essa nova limpeza incluiu uma remoção radical do empasto líquido que, além de prejudicar o cromatismo da obra, causava uma degradação adicional das cores, principalmente dos castanhos e dos verdes amplamente usados por Tiziano nesta pintura. Assim, a tela hoje readquiriu um aspecto que, apesar das vicissitudes na conservação e dos irreversíveis danos sofridos, permite avaliar melhor sua composição, sua técnica pictórica e seu estilo.

Os estudos conduzidos por monsenhor Giuseppe Fabiani desde o começo dos anos 1950 trazem esclarecimentos sobre a figura do comitente, sobre a data provável de execução da obra e sobre as circunstâncias que o levaram a recorrer ao pincel de Tiziano. Desiderio Guidoni (c.1530-1593), que aparece ajoelhado no lado direito da pintura em



atitude de adoração, pertencia a uma rica família de Accumoli, que se mudara para Ascoli por volta de 1540; depois de estudar nessa cidade, formou-se em Nápoles, iniciando uma carreira política que o pôs em contato com membros importantes da cúria papal. Em 1564, de fato, uma carta escrita por Annibal Caro em nome do duque Pierluigi Farnese recomendava-o ao cardeal Capodiferro.

Nos anos 1550 havia estado em Roma, onde obtivera a confirmação de alguns privilégios para a companhia do Corpus Domini de Ascoli Piceno. Em junho de 1560, devido a acusações que depois se revelaram infundadas, foi preso em Castel Sant’Angelo, mas, libertado graças à intercessão dos duques de Florença e de Parma, foi posteriormente escolhido pela cidade de Ascoli como seu orador em Roma. Duas atas cartoriais de 1570 e 1571 registram sua presença em Veneza, quando dois capitães de Ascoli a ele se dirigiram para integrarem ou ficarem a soldo da Sereníssima República, engajada então na dura batalha contra os turcos.

Foi precisamente em Veneza que ele passou por uma profunda crise religiosa, que o levou a se tornar clérigo e depois sacerdote, a tal ponto que, num documento de 1572, aparece nomeado com o título de arqui-diácono. Depois de outros períodos de permanência na região das Marcas, em 1584 Desiderio Guidoni estava novamente em Veneza, encarregado pela cidade de Ascoli de indicar um técnico para proceder a trabalhos na foz do Tronto e, em 1590, de adquirir cereais para enfrentar uma grande carestia que atingira os campos ascolenses. Depois da ascensão de Clemente VIII ao trono papal, que lhe tinha grande apreço, Guidoni voltou a Roma com o título de governador e, se não tivesse falecido em 1593, poderia talvez aspirar ao chapéu cardinalício.

Em observância ao que dispunha o testamento paterno, Desiderio mandou fazer um sepulcro e um altar na igreja de San Francesco em Ascoli,

encarregando em 1559 três marmoristas lombardos para a execução em mármore travertino, “não sem bom gosto, especialmente pelos belos capitéis semicoríntios” (Carducci, 1853, p.128); concluído em 1561, como recorda uma lápide transcrita por Frascarelli (1855, p. 204), o altar acolheu a tela de Tiziano, cuja execução, em vista da data de conclusão dos trabalhos, deve ser situada após 1561.

Embora os documentos recuperados por Fabiani atestem a presença de Guidoni em Veneza somente a partir de 1570, não se pode excluir que ele já tivesse se transferido para lá antes disso, ainda mais porque foi precisamente em Veneza que, nos anos 1567-1569, publicou sua obra mais elaborada, *De duellorum improbationem*, recebendo aplausos até dos que defendiam a legitimidade dos duelos.

O retrato do comitente, caracterizado por uma transposição psicológica de extraordinária intensidade, leva a pensar que ele tenha posado pessoalmente para o idoso pintor, assim reforçando a hipótese de que a pintura seja resultado de um convívio direto com o artista, e não fruto de uma ocasional encomenda: uma possível prova de que Guidoni tenha posado para Tiziano consiste no claro pentimento que se discerne nas mãos unidas do comitente, inicialmente pintadas mais acima, mais próximas do busto e depois transferidas para baixo.

A matéria pictórica densa e fervorosa empregada pelo artista vêneta nos anos de maturidade contribui para definir o rosto de Guidoni com sutil finura psicológica: o nariz grosso, os olhos encovados, a testa fugidia são pintados de maneira sintética, exaltando os efeitos produzidos pela luz que, irradiando do alto, ilumina as têmporas, dá relevo ao pavilhão da orelha e aviva o branco do colarinho da camisa, depois retomando vigor em correspondência com as mãos de dedos gordos, sem anéis.

Mesmo as figuras de São Francisco e do frade Leone escapam à idealização recorrente nas obras

de conteúdo sacro e, em virtude da viva análise introspectiva realizada pelo artista, assumem o caráter de autênticos retratos: o rosto do santo marcado pelos jejuns e privações é como que animado por um impulso místico, que o ajuda a suportar a dor causada pelos estigmas, enquanto a expressão de surpresa de frade Leone, que suspende a leitura por um momento, mas sem deixar de marcar com o dedo a linha que estava lendo antes de se interromper, exprime um assombro mesclado à resignação que parece convir a seu papel de coparticipante, testemunha muda do evento milagroso.

Tiziano organiza a composição colocando o comitente-espectador fora do local onde se passa o evento sagrado, ajoelhado em dois degraus de pedra ornados com as armas da família Guidoni, nos quais jazem com aparente informalidade dois volumes encadernados em marroquim vermelho, evocando a atividade literária de Guidoni e talvez até a publicação do citado *De duellorum improbationem* que, condenando a prática do duelo, enaltece os valores cristãos da vida. Adiante dos degraus, estende-se uma paisagem montanhosa acidentada, atravessada por um curso de água que forma uma pequena cascata, lembrando locais caros ao artista desde sua infância.

O Redentor aparece num halo fulgurante, dardejando feixes de luz rubra que atingem o flanco, as mãos e o pé direito de São Francisco; mesmo sendo uma das áreas mais danificadas da pintura, a restauração revelou entre as nuvens, cercando a figura de Cristo, a presença de uma cruz de fogo, da qual ele parece ter acabado de descer, assim conquistando a dignidade do Christus triumphans: o detalhe da cruz ardente às costas de Cristo aparece com maior evidência na cópia da tela de Tiziano feita pelo pintor ascolano Francesco Cardi no século XIX e hoje conservada nos acervos da Pinacoteca Civica.

Como notara Giulio Cantalamessa desde 1926, a pintura de Ascoli reflete a fase extrema da arte de Tiziano e se inclui entre as obras “feitas a toques rápidos, formadas de forma vaga e com manchas, de modo que de perto não se veem e de longe aparecem perfeitas”, observadas por Vasari em 1566, durante uma visita de Tiziano em Biri Grande. Aliás, uma datação nos anos mais avançados da década de 1560 é sugerida inclusive pela comparação com a *Annunciazione* da igreja de San Silvestro, também introduzida por dois degraus que levam à cena, com o San Giacomo in cammino da igreja de San Lio ou, por fim, com o San Gerolamo penitente da coleção Thyssen, obra em que a paisagem, como na tela de Ascoli, “torna-se um clarão luminoso e indefinido, onde terra, céu, árvores, rochas e nuvens se confundem numa espécie de turbilhão de luz e sombra em que também a figura está envolta” (Nepi Scirè, 1999). Os toques rápidos do pincel esboçam as figuras e os elementos naturais com uma modernidade desconcertante, tão revolucionária que era incompreensível para seus contemporâneos e a todos os que, ao longo do tempo, não foram capazes de dar o devido reconhecimento à tela de Ascoli.

Stefano Papetti

Bibliografia: Lazzari, 1724, pp. 57-58; Orsini, 1790, pp. 109-110; Carducci, 1853, p. 128; Papetti, in *Opere d’arte*, 2012, pp. 148-151 (com bibliografia anterior); Papetti, in *I volti e l’anima*, 2013, pp. 60-63; Papetti, in *Meraviglie dalle Marche*, 2014, pp. 112-114; Papetti, in *Francesco nell’arte*, 2016, pp. 62-65.

**ANNIBALE CARRACCI**

Bolonha, 1560 – Roma, 1609

**San Francesco in adorazione del crocifisso**

[São Francisco em adoração ao crucifixo]

c. 1583

óleo sobre tela

63,0 x 71,0 cm

Acervo  
Musei Capitolini - Pinacoteca  
Capitolina, RomaColeção Sacchetti; na Pinacoteca  
Capitolina desde 1748

inv. PC 162

Muito provavelmente adquirido pelo cardeal Giulio Sacchetti nos anos em que dirigia a legação papal de Bologna (1638-1640), a presença do quadro no acervo da família romana é atestada com certeza somente na lista elaborada em 1688 (“S. Francesco con le braccia aperte verso il Crocefisso altura 3 palmos e 8 onces, largura 4 palmos de Annibale Caracci”, Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Sacchetti, Libri Mastri, II série, vol. 214, f. 28v).

Na relação dos quadros de Sacchetti destinados à nascente Pinacoteca Capitolina, elaborada em 1747 por Giovanni Paolo Panni e Giacomo Zoboli, a pintura é atribuída a Antonio Carracci e avaliada em 120 escudos (Guarino, 1991). Nas guias posteriores da galeria, porém, é tributado a Ludovico, atribuição esta que persiste – deslocada para um seguidor seu – nas ocasionais menções a esse quadro na literatura artística até a segunda metade dos anos 1970, quando Raffaele Bruno (1978) volta a apresentar o nome de Annibale, rastreando na obra as qualidades e características próprias do pintor bolonhês.

O problema se reapresenta com o surgimento, numa venda da Walpole Gallery de Londres, em 1988, de uma segunda versão (óleo sobre tela, 57 x 71 cm, cf. *Treasures of Italian Art*, 1988) com leves variações cromáticas; o quadro, depois transferido para Nova York (coleção Steinberg,

depois Feigen Gallery), é considerado como de Annibale primeiramente por Denis Mahon (com. escrita à Feigen Gallery), com uma datação por volta de 1585, e depois por Daniele Benati (1989), antecipando a datação para 1583, opinião confirmada também em intervenções posteriores (cf. a mais recente, a ficha em *Annibale Carracci*, 2006), em que a versão capitolina é considerada como cópia.

A oportunidade de uma comparação, durante a exposição monográfica sobre Annibale Carracci em 2006-2007, em Roma, não foi conclusiva: se, por um lado, a pintura hoje nos Estados Unidos apresenta uma coerência estilística característica dos quadros de Annibale em torno de 1582-1583, a versão romana – como apontou Patrizia Masini (passando de uma referência à oficina em 2006 a uma possível atribuição ao mestre emiliano em 2015) – mostra uma qualidade notável na paisagem, que deixa em aberto a possibilidade de se estar diante de uma obra de autoria do grande mestre bolonhês.

Sergio Guarino

Bibliografia: Posner, 1971, II, p. 11; Malafarina, 1976, n. 209; Bruno, 1978, n. 114; P. Masini, in *Pinacoteca Capitolina*, 2006, pp. 224-225 n. 94 (com doc. e bibl. prec.); D. Benati, in *Annibale Carracci*, 2006, p. 134-135 n. III.1; P. Masini, in *Guido Reni e i Carracci*, 2015, pp. 78-79.



**ANNIBALE CARRACCI**

Bolonha, 1560 – Roma, 1609

**San Francesco d'Assisi nell'atto di mostrare il crocefisso (San Francesco in preghiera)**

[São Francisco de Assis mostrando o crucifixo (São Francisco em oração)]

Ano c. 1584  
óleo sobre tela  
96,0 x 82,0cmAcervo  
Galleria Nazionale di Arte  
Antica di Roma –  
Galleria Corsini, Roma  
inv. 183

Annibale Carracci foi especialmente sensível à reprodução da figura do santo de Assis. A pintura aqui exposta, conservada na Galleria Nazionale d'Arte Antica do Palazzo Corsini em Roma, tem uma duplicata idêntica, hoje nas Gallerie dell'Accademia, de Veneza. Apresenta a figura de São Francisco em três quartos, quase de perfil, mas com o rosto voltado para o espectador. Os braços abertos, com as palmas mostrando as marcas dos cravos, estão claramente dirigidos para um grande crucifixo pousado no chão, sobre a rocha e sob uma amoreira silvestre, evidente referência à coroa de espinhos da Paixão de Cristo, enquanto mais acima, no alto da zona rochosa, há um crânio e dois livros fechados superpostos.

A intenção é explicitamente catequética: Francisco indica Cristo ao espectador como modelo a ser imitado. O caráter agreste da paisagem remete ao monte Alverne e, por extensão, ao episódio da estigmatização do santo.

A pintura aparece nos arquivos Corsini pelo menos desde 1750. O saudoso Giorgio Leone reconstituiu com grande competência a presença dessa obra de Annibale na coleção romana, indicada pelos inventários na “sala do caminho”, onde se encontra ainda hoje (Leone, 2016, p. 86).

A crítica moderna discutiu longamente a autoria das duas obras, chegando à conclusão de que são

duas réplicas originais: sinal do indubitável sucesso desse tema específico, sobre o qual se conhecem mais duas cópias da mesma época, uma na coleção do príncipe de Liechtenstein, em Vaduz, e outra na do Palazzo Barberini em Roma (D'Amore, 2016).

No quadro de Annibale percebe-se, na rocha em que o crânio está apoiado, o texto de uma inscrição agora apagada: essa inscrição está presente de maneira mais clara, mas ainda ininteligível, na versão veneziana. Por outro lado, há uma inscrição legível no quadro *San Francesco in meditazione*, do mesmo Annibale Carracci, conservado na Pinacoteca Capitolina de Roma, de abordagem diferente da do quadro aqui apresentado, em que se lê claramente a frase: “Absit mihi gloriari nisi in cruce domini mei, in qua est salus, vita et resurrectio nostra”. É clara a intenção formadora e exortativa, típica da pregação dos frades capuchinhos, com cujo hábito Annibale revestiu o São Francisco da obra aqui exposta, em que está sempre presente a glorificação da cruz “na qual está a salvação, a vida e a ressurreição nossa”.

Giovanni Morello

Bibliografia: Posner, 1971, II, p. 15; Malafarina, 1976, p. 94; Alloisi, 2000, p. 87; Ghelfi, in *Francesco il santo*, 2012, p. 73; Leone, in *Francesco nell'arte*, 2016, pp. 86-87



**ANDREA VACCARO**

Nápoles, 1604-1670

**San Francesco d'Assisi  
riceve le stigmate alla Verna**[São Francisco recebe  
os estigmas em Alverne]século XVII,  
primeira metade  
óleo sobre tela  
134 x 103 cmAcervo  
Museo Nazionale  
d'Abruzzo, L'Aquila

Enquadrada numa grande moldura de época, entalhada e dourada, a pintura provém da igreja de Santa Maria em Valleverde de Barisciano (AQ). Apesar da sólida qualidade, a obra manteve-se desconhecida para os estudiosos até os anos 1970, quando foi exposta pela primeira vez à atenção do público, ainda de forma anônima, após a restauração promovida pela Superintendência de Abruzzo. Em anos mais recentes, o quadro participou da exposição itinerante *Oltre Caravaggio*, obtendo acurada análise crítica, com a publicação do catálogo *Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli* (Arbace, 2014).

Ressaltando a “poderosa composição luminista” e “a solidez da modelagem dos rostos e das túnicas”, Riccardo Lattuada propôs uma convincente referência ao pintor napolitano Andrea Vaccaro, um artista que tratou com grande frequência dos temas franciscanos. As referências mais próximas, pertencentes à produção do mestre em seus primórdios, são o conhecido *David*, em coleção particular, e sobretudo o *Martirio di San Lorenzo a Roma*, nas salas do ex-IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale), igualmente marcado por um caravaggismo “articulado e ortodoxo”, expresso por um vigoroso noturno que mostra uma ligação com as experiências romanas e napolitanas. O tema tratado, San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate alla Verna, teve importante

divulgação e ampla difusão graças à gravura de Cornelis Cort, datada de 1568, relacionada com as várias representações pictóricas, de matriz na Contrarreforma, com assinatura de Girolamo Muziano. Nesse sentido, um precedente ilustre é *San Francesco stigmatizzato*, uma obra desse mestre em Roma, em Santa Maria della Concezione (c.1575-1580), entre os mais valiosos exemplos de um tema em seu auge no clima espiritual da época e, como tal, tratado várias vezes por este e muitos outros artistas nas décadas de passagem entre o século XVI e o século XVII.

Quanto a essa relação, pode-se concordar inteiramente com a observação final de Lattuada:

“Se é verdade que na composição procede como Muziano e na execução do Serafim ainda resume o tardomaneirismo napolitano, o tratamento das figuras e do espaço dessa intensa pintura mostra uma transição já completa de Vaccaro para o caravaggismo. Uma transição que, sob o impulso para a guinada emiliana de boa parte do ambiente napolitano depois de 1630, logo estará destinada a se dissipar também em Andrea Vaccaro”.

Lucia Arbace

Bibliografia: Arbace, 2014, pp. 102-103; Lattuada



**ORAZIO LOMI,  
dito ORAZIO GENTILESCHI**

Pisa, 1563 – Londres, 1639

**San Francesco  
confortato dall'Angelo**

[São Francisco  
reconfortado pelo Anjo]

1612-1614

óleo sobre tela

135,0 x 98,0 cm

Acervo  
Galleria Nazionale  
di Arte Antica di Roma –  
Palazzo Barberini, Roma

A pintura, que foi adquirida pelo montepio em 1875, pode talvez ser identificada, segundo Bissell (1981), com a que foi exposta em 1703 no pátio de San Salvatore em Lauro por Clelia Del Palaggio. Sua autoria foi restituída a Orazio por Longhi em 1916, o qual, como depois Bissell, propunha uma datação muito anterior, no primeiro decênio do Seicento [Seiscentos]. A inscrição na parte inferior permitiu desde o início identificar seu comitente, o cantor pontifício, sacerdote e tenor Orazio Griffi (Roma, 1566-1624). Como expoente do mundo musical romano, foi membro da capela papal e esteve entre os fundadores da Congregazione dei Virtuosi (depois Accademia di Santa Cecilia); Griffi tornou-se delegado em 1609 e depois, em 1610, representante da irmandade ligada à igreja de San Girolamo della Carità.

Quando se decidiu a construção de um novo oratório em 1612 (o anterior fora presumivelmente criado por São Felipe Neri), Griffi, que decerto contribuiu para a construção, tornou-se a figura dominante em 1614. Rossella Vodret (que também consultou o arquivo de San Girolamo; cf. Vodret, 1998; Id., 1999) estabeleceu uma associação entre a inscrição do quadro e os episódios ligados à construção do novo oratório (que foi completamente destruído em 1631, junto com a igreja), considerando que Griffi, como doação,

encomendara expressamente a obra em memória de seu grande relevo, e situou sua execução precisamente nesse intervalo de 1612 a 1614.

É o momento logo anterior à partida de Orazio para Fabriano em 1613, que, para Vodret, bem como para esta que aqui escreve, baseia-se na informação de que o artista esteve ausente das convocações para a reunião em 27 de outubro da Accademia di San Luca, por estar “fora de Roma” e residente em Montesavello.

A inscrição, como se revelou na restauração de 1998, é um pouco posterior à pintura e, portanto, não se pode excluir, como aliás também sugere Christiansen (2001), que o quadro fizesse parte da coleção particular de Griffi e tenha sido deixado para o oratório após sua morte, para lembrar suas atividades, visto que jamais se encontrou o testamento nem o inventário *post mortem* do cantor. Nesse caso, a datação proposta poderia ser revista e reformulada para alguns anos depois, por volta de 1615-1616.

Revela-se também que os integrantes da família de Griffi, que era originária de Varese, dedicavam-se a um culto especial ligado a São Francisco. Ademais, se foi criado expressamente para um oratório musical, ligado a uma irmandade beneficente, o artista poderia







facilmente ter pintado o santo a ouvir, como reconforto dos estigmas, uma música tocada por um ou mais anjos, como faziam na mesma época artistas do gabarito de Guido Reni, o Cavaleiro de Arpino ou Andrea Lilli. Sobre a frequência da presença de Griffi no oratório, cabe especificar que não consta nada sobre ele no arquivo de Vallicella.

O quadro mostra o anjo reconfortando São Francisco depois de receber os estigmas e deriva remotamente do protótipo juvenil de Caravaggio, conservado em Hartford, seguindo um esquema da Contrarreforma que, segundo Moir, é determinado pela iconografia de Cristo morto, sustentado por um ou mais anjos, e da de Cristo reconfortado por um anjo no Horto das Oliveiras (este último episódio foi magistralmente pintado por Orazio na capela Vallemanni de San Venanzio de Fabriano).

Segundo Tomás de Celano, a experiência cristológica de São Francisco culmina e se conclui nos estigmas, sendo uma vivência de anulação e assunção por amor *in toto*, inclusive no corpo, das dores da Paixão. Por isso Orazio mostrou na mão esquerda do santo a ponta recurva do cravo, em conformidade com a *Legenda maior* (seguindo uma iconografia rara, que também aparece numa gravura com Francisco penitente, de Villamena, a partir de um provável desenho de Ferraù Fenzone, que se tornou conhecida por meio de Prosperi Valenti Rodinò, em 1982).

A pintura é realizada com um exímio domínio figurativo, como se observa nas múltiplas deduções a partir do natural e do modelo, por exemplo, no detalhe do hábito de capuchinho, na cabeça do anjo e na cabeça de tom terroso de São Francisco. A composição termina em cima das grandes asas do anjo que, a julgar por um pentimento que surgiu durante a restauração de 1997, foram desalinhas num segundo momento, para torná-las menos próximas da primeira versão de San Matteo e l'angelo de Caravaggio, da capela Contarelli.

A composição é construída com o artifício do recorte das figuras e da apresentação frontal, centrando uma sobre a outra, fazendo com que aflorem muito próximas do plano pictórico e modulando as luzes com grande habilidade, para sugerir os pontos mais importantes da narração. Se a adesão a Caravaggio ainda atua em alguns detalhes, como se disse, ela já se encontra superada por uma visão mais composta e por um profundo interesse de Gentileschi pelos mestres bolonheses. Christiansen (2001, p. 110) insiste na perfeição formal da pintura, atingida graças a uma excepcional “nitidez estrutural”, e na “limpeza cristalina” da luz, e destaca também sua posição como execução plenamente consumada, mas também como ponto de partida para futuros desenvolvimentos no percurso de Orazio, sem, porém, avançar a datação para anos posteriores, como fora sugerido por Vodret, e que por isso poderia ser facilmente posposta para 1615-1616.

As versões precedentes do mesmo tema, licenciadas pelo artista, entre as quais se destaca a do Museu do Prado de 1606-1607, eram muito mais cruas, mas paradoxalmente menos convincentes, não só no plano formal, do que aquela agora presente no Palazzo Barberini. Parece, com efeito, um objeto de devoção particular, devido à função da imagem e à dupla identificação que propõe entre quem a observa e São Francisco, que está como morto, aguardando a ressurreição, e entre São Francisco e o próprio Cristo, sendo ele o alter Christus.

Livia Carloni

Bibliografia: Bissell, 1981, pp. 140-141, n. 8 (com bibliografia precedente); R. Vodret, in *Caravaggio and His Italian Followers*, 1998, pp. 71-73, n. 5; R. Vodret, *Caravaggio e i suoi*, 1999, pp. 25, 38-40, n. 7; K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, 2001, pp. 110-113, n. 21; Di Benedetti, 2004, p. 214, n. 13, Carloni, in *Francesco nell'arte*, 2016, pp. 88-89 (com bibliografia precedente).

**CRISTOFORO RONCALLI,  
dito POMARANCIO**

Pomaranca, 1552/1553 – Roma, 1626

**San Francesco d'Assisi  
riceve le stigmate**

[São Francisco de Assis  
recebe os estigmas]

Século XVII,  
segunda década  
óleo sobre tela  
58,0 x 46,0 cm

Acervo  
Museo Franciscano  
dell'Istituto Storico  
dei Cappuccini, Roma

A figura de São Francisco ocupa grande parte da composição do pequeno quadro. À direita mal se entrevê a imagem de frei Leone, testemunha estupefata do evento. Na parte inferior à esquerda há um crucifixo, um crânio e um livro. A luz emanada da figura do Serafim, que aparece no céu rodeado pelos anjos, clareia a escuridão da noite.

Iconograficamente, a pintura se inspira na narração de Tomás de Celano, depois desenvolvida por São Boaventura. Francisco, sofrendo na carne e no espírito, retirou-se por quarenta dias nos bosques de Alverne, escolhendo viver numa gruta. Foi acompanhado por frei Leone, que deixou um precioso testemunho no verso de um pergaminho em que Francisco redigira os Louvores ao Altíssimo. Escreve Leone: “O beato Francisco, dois anos antes de sua morte, passou uma quarentena no monte de Alverne [...] após a visão e as palavras do Serafim e a impressão dos estigmas de Cristo em seu corpo, compôs esses louvores [...] dando graças ao Senhor pelo benefício que lhe foi concedido” (cit. in Frugoni 1993, p. 72).

Segundo Chiara Frugoni, o testemunho de Leone no pergaminho é precioso porque mantém os estigmas separados da visão do Serafim: a visão do anjo precede o aparecimento dos estigmas, que constitui um evento diferente e posterior. Tomás de Celano, na *Vita prima*, também relatou o episódio seguindo essa divisão e ordem temporal:

“Dois anos antes que morresse, passando um período na ermida que de nome e lugar se chama ‘Alverne’, Francisco viu numa visão enviada por Deus um homem, como se fosse um Serafim com seis asas, pairar sobre ele com as mãos abertas e os pés juntos, preso a uma cruz [...] vendo isso, o beato servo do Altíssimo foi invadido por imenso assombro [...] começaram a aparecer nas mãos e nos pés os sinais dos cravos” (cit. in Frugoni, 1995, p. 128).

O relato de Tomás expõe a seguir que eram não só cravos de carne, mas que faziam parte do corpo de Francisco, tornando-se manifestação de seu sofrimento interior. Apenas num segundo momento,



com a Legenda maior de São Boaventura, que retoma o relato de Tomás procurando melhorá-lo e torná-lo mais coerente, a visão do Serafim se funde com a de Cristo crucificado. Em sua narração, a figura que desce do céu não é nítida: de longe parece um Serafim, de perto revela-se como Cristo na cruz, e do aspecto angélico conserva as asas. O momento da aparição dos estigmas no corpo de São Francisco coincide com o momento em que a visão se desvanece. Para São Boaventura, portanto, os estigmas não são mais produzidos pelo corpo de Francisco, e sim diretamente pela aparição do Cristo-Serafim (Frugoni, 1995, p. 135).

Esse episódio complexo encontra algumas décadas depois seu maior intérprete em Giotto, que, inspirando-se na biografia oficial de São Boaventura, elaborou uma fórmula inteiramente nova em relação às imagens dos artistas anteriores, ligando os estigmas de São Francisco e os do Cristo-Serafim com raios, fórmula que será repetida ao longo de todo o Renascimento. Giotto também abaixou as asas do Serafim para mostrar a ferida no flanco de Cristo, unida com um raio ao peito de São Francisco, cuja carne está marcada pelas cabeças negras dos cravos nas mãos e nos pés e por uma cicatriz vermelha no peito, em plena identificação do santo com Cristo.

Na pintura tradicionalmente atribuída a Cristoforo Roncalli, dito Il Pomarancio, nome que provém de Pomarance, sua terra natal, desaparece qualquer contexto natural, qualquer referência à paisagem dos bosques do monte Alverne, ambientação que

é muito frequente na representação do tema dos estigmas de São Francisco. Pomarancio representa o da visão do Serafim num relato grandemente simplificado e interiorizado, em que as marcas nas mãos de Francisco estão apenas delineadas e toda a sua figura aparece transtornada pelo tormento interior, retorcida, os braços escancarados para receber a luz divina, o olhar intensamente voltado para o alto.

O quadro, provavelmente executado para uma encomenda particular, pode ser situado nos últimos anos da produção de Roncalli, caracterizada pela “maneira escura” e pelo retorno a um classicismo de perfil carracciano. A figura contorcida e alongada de São Francisco, com a cabeça jogada para trás, lembra a imagem negra e avultante do San Nicola da Tolentino, obra visionária e atormentada que Pomarancio pinta nos anos finais do período na região das Marcas, por volta de 1615, para a igreja de Sant’Agostino de Pesaro.

São Francisco recebe os estigmas tem a mesma conotação visionária da Contrarreforma, a mesma espiritualidade contorcida da figura dramática de São Nicolau, traços que caracterizam as obras dos últimos anos da produção do artista. Trata-se de uma decidida mudança estilística em relação à maneira tersa e vivaz dos afrescos de Loreto, com as Storie della Vergine, sua realização mais prestigiosa.

Em 1605, Roncalli fora enviado a Loreto por Roma, onde trabalhava com sucesso, para pintar a sacris-

tia do Tesouro, comissão para a qual Guido Reni e Caravaggio também haviam concorrido. Caravaggio, segundo o testemunho de Mancini (1620) e Baglione (1642), depois retomado por outros historiadores, entre eles Malvasia (1678) e Ricci (1834), por vingança mandou um sicário esmurrar Pomarancio no rosto. Esse episódio controverso foi objeto de estudo de Ileana Chiappini de Sorio (1983) que, seguindo pesquisas documentais, considera as afirmações dos historiadores sobre a vingança de Caravaggio e os atritos entre os artistas como questões irrelevantes e infundadas. Segundo a estudiosa, a importante encomenda ficou a cargo de Pomarancio, que substituiu Lionello Spada, cujas provas pictóricas não haviam agradado aos comitentes, porque era indubitável que aquele primeiro “gozava de grande fama, ligado como estava ao gosto corrente, àquele maneirismo acadêmico que se baseava na arte dos Zuccari, e que, portanto, dava garantia de um bom trabalho, ligado à tradição, sem choques e sem abalos de novidades inaceitáveis” (ibid., p. 13). A seguir, Roncalli ficara encarregado de decorar também a cúpula da basílica (depois destruída e substituída em 1891 pelas pinturas de Cesare Maccari), e com isso sua permanência na região das Marcas, mesmo que interrompida por muitos retornos a Roma e por uma longa viagem pela Europa setentrional, prosseguiu até 1616.

Escreve Zampetti (1990, p. 193) sobre o período do artista nas Marcas: “A longa permanência, a importância e o número de obras deixadas nas Marcas fazem de Pomarancio um dos protagonistas da pintura no começo do novo século, ainda que, com seu academicismo classicizante, ele represente mais a voz de um passado ainda vivo do que a voz de quem revela um novo modo de entender os valores da pintura”.

*San Francesco riceve le stigmati* guarda estreita relação com outra obra de Pomarancio nas Marcas, de tom sombrio e severo, o retábulo da Crucificação, executado nos últimos anos de sua presença na região, destinado precisamente à sala do Tesouro em Loreto. Nesse quadro, a figura contorcida da Virgem com o rosto pintado em escorço, totalmente virado para a cruz, é muito semelhante à figura de São Francisco e a caligrafia dos anjos em lamento é quase idêntica.

M. Gabriella Mazzocchi

Bibliografia: Frugoni, 1993; *Pittori nelle Marche*, 1979, p. 71; Chiappini Di Sorio, 1983, p. 105; Zampetti, 1990, pp. 193-227; Frugoni, 1995, pp. 128, 135, 142.

**GUIDO RENI**

Bolonha, 1575 – 1642

**San Francesco consolato da un angelo musicante**

[São Francisco consolado por um anjo tocando]

Ano 1605-1610

óleo sobre cobre

44,4 x 37 cm

Acervo Museo  
Francescano dell'Istituto  
Storico dei Cappuccini, RomaDepósito por tempo  
indeterminado de sir  
Denis Mahon,  
Fondazione Cesare Gnudi

A delectável pintura sobre cobre foi entregue em depósito à Pinacoteca de Bolonha em 1988, por tempo indeterminado, junto a seis outras pinturas, entre elas uma Sibilla do mesmo Guido, pelo insigne crítico e colecionador inglês sir Denis Mahon.

Na segunda metade do século XVI, assiste-se a uma retomada na fortuna iconográfica da imagem de São Francisco, concentrada na representação dos momentos mais místicos e visionários de sua vida. Esse episódio pintado por Reni também se insere em tal filão pictórico, muito apreciado no período da Contrarreforma.

O tema é extraído dos Fioretti: o santo jejuava no monte Alverne quando “lhe apareceu um anjo com imenso esplendor, o qual tinha uma viola na mão esquerda” e era tão grande a suavidade da melodia que Francisco se sentiu arrebatado como num êxtase. É evidente o paralelo cristológico entre a experiência mística de Francisco e o anjo que consola Cristo no jardim do Getsêmani.

No pequeno quadro, o santo está sentado à entrada de uma caverna, com a cabeça inclinada, apoiada na mão esquerda, e os olhos fechados. Em torno dele estão os objetos de sua meditação, os livros,





o crucifixo, a caveira sobre a qual apoia a mão direita. A bela figura do anjo com a viola irrompe do exterior. Ao fundo abre-se uma paisagem crepuscular, de cores foscas. Na parte inferior à esquerda, Reni descreve uma agradável e pequena natureza morta, com uma cesta trançada de onde despontam rabanetes brancos, a frugal refeição de Francisco. O detalhe foi extraído de uma gravura de Agostino Carracci, de 1595, derivada por sua vez de Francesco Vanni de Siena, de quem Reni também parece extrair o conjunto da composição (Finaldi, 1999).

Na primeira fase de sua produção, Reni gostava de utilizar o cobre como suporte, o qual confere uma cromia brilhante e preciosa às pinturas e permite definir os detalhes mais miúdos, como no caso da chamada Assunzione della Vergine de Sampieri (localização desconhecida), que os críticos datam de 1596-1597, e da Incoronazione della Vergine da National Gallery de Londres, pintada durante a permanência do artista em Roma, por volta de 1607, em que o anjo no alto à direita se assemelha muito ao anjo tocando música da pintura bolonhesa.

O *San Francesco consolato da un angelo musicante* da coleção Mahon (adquirido pelo proprietário na Christie de Londres, em 1951) foi inicialmente atribuído por Giuliano Briganti a Annibale Carracci, depois definitivamente restituído por Roberto Longhi ao período juvenil de Reni, aproximando-o

da *Incoronazione della Vergine* da National Gallery e propondo uma datação entre 1605 e 1610. Finaldi (1999) data a pintura de 1606-1607, ou seja, no período em que Guido se encontrava em Roma. Francesca Valli (1988, p. 28) nota que a pintura é permeada por “uma luz argêntea, lunar”, que gera tons cinzentos delicadamente variados, “porém realizados com ponta de pincel. Correggio repensado através de Annibale Carracci. Aquele róseo do anjo não deixa margem a dúvidas”. O anjo com refinada veste rosada, voando, pintado por Reni, descerá à terra para sustentar e consolar o santo de Assis no *San Francesco in estasi* de Caravaggio, de Hartford. Como prova da persistência dessa fortuna iconográfica, podemos nos remeter a outras obras de cultura caravaggiana, assim como às de Carlo Saraceni ou de Orazio Gentileschi (deste, há na exposição o quadro *San Francesco sorretto dall’angelo*), ou ainda a *Visione di San Francesco* de Francesco Solimena, obra conservada em Dresden, com uma réplica em Cingoli, região das Marcas.

M. Gabriella Mazzocchi

Bibliografia: Valli, 1988, pp. 28-30; Finaldi, 1997, p.132; Finaldi, 1998, p.132; Finaldi, 1999, pp. 42-43; Mazzocchi, in *San Francesco nell’arte*, 2016, pp. 102-103.

**BIAGIO MINIERA**

Ascoli Piceno, 1697– pós 1748

**[a partir de]  
FRANCESCO SOLIMENA****La visione di  
San Francesco**

[A visão de São Francisco]

Ano ??

óleo sobre tela

90,0 x 102,0 cm

Acervo

Pinacoteca Civica,  
Ascoli Piceno

Depois de frequentar a escola de desenho fundada pelo nobre diletante Carlo Palucci em Ascoli Piceno, o jovem Biagio Miniera foi a Roma para aprimorar sua formação no estúdio de Pierre Subleyras e Antoine Coypel, assim manifestando sua preferência pelos jovens talentos ligados à academia da França. Voltando para a terra natal, foi contratado principalmente para a decoração de alguns ambientes dos palácios das famílias mais importantes da aristocracia local, que nos meados do século XVIII estavam modernizando suas residências ancestrais, utilizando nas intervenções arquitetônicas por obra de Lazzaro Giosafatti, que também retornara de um aprendizado em Roma. Destacam-se em especial as pinturas executadas na galeria do Palazzo Saladini di Rovetino, que mostram uma elegância rococó similar à que caracteriza as decorações de Michelangelo Ricciolini, o salão do Palazzo Cataldi e a decoração perdida da igreja de Santa Maria del Ponte (1748), da qual restam os estudos preparatórios na Pinacoteca Civica (Papetti, 1995): esses documentos registram sua

contratação por alguns anos, de 1739 a 1741, para decorar o teatro de madeira montado junto ao Palazzo Anzianale e o pano de fundo pintado com a figura do herói ascolano Ventidio Basso.

Em outra tela de formato similar, representando a Virgem com o Menino, o Anjo da Guarda e São Serafim de Montegrano, a composição chegou à Pinacoteca Civica em 1863, vinda provavelmente de algum mosteiro fechado em 1861 que, em vista dos santos representados, pertenceria à ordem franciscana. As duas telas de Miniera parecem cópias fiéis de duas famosas composições de Solimena: a primeira, apenas substituindo São Francisco de Paula, remete ao retábulo executado pelo mestre napolitano entre 1703 e 1705, hoje na Pinacoteca de Dresden, ao passo que a tela com a visão de São Francisco consolado pela música do anjo é também réplica de uma pintura de Solimena, cujo original se encontra em Dresden desde 1745, mas do qual também existe uma versão na região das Marcas, na igreja de São Tiago, em Cingoli (*Restauri nelle Marche*, 1973, pp. 504-507).





O episódio se refere, ao que consta, a uma visão celeste que São Francisco teve, que alguns historiadores franciscanos situam no Sacro Speco de Narni e outros no monte de Alverne: “encontrava-se ele certo dia nesse monte, mais enfermo e angustiado do que o habitual: os sofrimentos físicos e a solidão enchiam seu coração de amargura e ele rezou fervorosamente para obter conforto. Então um anjo surgiu na frente de sua gruta e extraiu de uma viola tão celestial melodia que o santo quase desfalceu de doçura”. A pintura reflete com bastante eficácia o momento de recolhimento e o êxtase místico do santo ouvindo atento o som angelical, estendido no solo, com o busto apoiado no humilde leito preparado num ambiente modesto. Essa iconografia, que teve grande difusão na época da Contrarreforma, foi tratada por Caravaggio na tela que hoje se encontra em Hartford e, no contexto da

cultura caravaggiana, também por Orazio Gentileschi, nas duas composições expostas nesta mostra.

Em comparação com o modelo de Francesco Solimena, a versão de Miniera é realizada de forma mais tênue, com uma gama cromática mais clara e luminosa que, eliminando os contrastes de luz muito evidentes no modelo, tende a conferir ao tema uma atmosfera mais aconchegante e sonhadora.

Stefano Papetti

Bibliografia: *Restauri nelle Marche*, org. P. Torriti, Urbino, 1973, pp. 504-507. D. Ferriani, *Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia. La Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno*, Bolonha, 1994, p. 102. S. Papetti, *Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia, La Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno ceramiche, disegni*, Bolonha, 1995, p. 77.

## 14 a

### GUIDO RENI

Bolonha, 1575 – 1642

<b>San Francesco riceve le stimmate</b> [São Francisco recebe os estigmas]	c.1629 óleo sobre tela 217,0 x 152,0 cm	Acervo Museo di Roma
--	---	-------------------------

## 14 b

### GUIDO RENI

[e oficina?]

<b>San Francesco predicante tra i sodali dell'arciconfraternita delle Ss. Stimmate</b> [São Francisco pregador entre os companheiros da arquifraternidade dos SS. Estigmas]	c.1629 óleo sobre tela 217,0 x 152,0 cm	Acervo Museo di Roma
--	---	-------------------------

Trata-se de um estandarte duplo que representa na frente um *San Francesco riceve le stimmate*, magistralmente pintado por Guido Reni, e no verso um *San Francesco predicante tra i sodali dell'Arciconfraternita delle Ss. Stimmate*, para o qual a crítica aventa a hipótese de uma possível participação da oficina do pintor bolonhês.

O exemplar se tornou conhecido em 1960, por meio de Giovanni Incisa della Rocchetta, após a respectiva aquisição pela Comuna de Roma junto à condessa Flavia Nasalli Rocca di Corneliano, nascida Chigi della Rovere (Incisa della Rocchetta, 1960). Naquela ocasião, o estudioso, à falta de testemunhos precisos sobre a história da execução da obra, vinculou-a a um documento de 1661, já trazido a público por Vincenzo Golzio, que registrava sua presença no complexo dos Sante Stimmate di San Francesco a Roma [SS. Estigmas], e que os companheiros dessa arquifraternidade,

naquele mesmo ano, cederam-na ao cardeal Flavio Chigi pelo valor de 160 escudos (cf. Golzio, 1939; Incisa della Rocchetta, 1960, p. 9). À luz do testemunho fornecido pelo documento de venda em 1661, Incisa della Rocchetta aventou a hipótese de considerar a sede romana dos Sante Stimmate di San Francesco como local originário da destinação do estandarte, propondo uma datação por volta de 1612. A hipótese cronológica foi reiterada também por Stephen Pepper (1984, p. 227, n. 37) e acolhida unanimemente pela crítica posterior até 2011, quando a descoberta e publicação de documentos inéditos sobre o estandarte permitiram acrescentar novos dados à história desse exemplar, além de propor uma datação no final dos anos 1620 (Serafinelli, 2011).

Embora os temas presentes nas duas faces do estandarte mostrem motivos iconográficos pertinentes à espiritualidade franciscana e à realidade







da confraria, o exemplar não foi encomendado diretamente pelos membros dos SS. Estigmas e foi por pouco tempo que esteve em sua posse. Graças a uma série de documentos conservados em Roma, no Archivio Storico del Vicariato (ASVR) e no Archivio di Stato (ASR), descobriu-se que o estandarte era de propriedade de Clemente Boncompagni Corcos (pertencente à célebre família hebraica dos Corcos, convertido ao catolicismo em 1592, junto com os irmãos Alessandro, Agostino e Ippolito) e somente à sua morte, em janeiro de 1657, foi legado em testamento à arquifraternidade dos SS. Stimate di San Francesco (para um aprofundamento da questão, vejam-se os documentos publicados in Serafinelli, 2011, em especial pp. 188-191).

Como se lê em seu último testamento, aberto em 16 de janeiro de 1657, Clemente, confirmando sua ligação com a irmandade dos Estigmas à qual era pessoalmente filiado, doou:

[...] à Ven. Archiconfr. delle Sacre Stimate di S. Fran.co de Roma o quadro grande que foi Estandarte com o ferro de enrolar pintado em duas parte pelos. Guido Reni Bolonhês famoso Pintor, que de um lado traz o P.re S. Fran.co ajoelhado que recebe os Santos Estigmas, do outro o P.re S. Fran.co de pé com alguns frades ajoelhados, em pregação, de cujo quadro próbo a alien.ão e venda, a toda vez em que não se encontrar um bom preço, o qual deve ser pelo menos de duzentos Escudos, e nesse caso o supracit. Dinheiro deve ser gasto em benefício da Igreja e Sacristia para empregá-lo em param.tos, panos brancos e outras coisas necessárias ao culto Divino, conforme dispõe a Congr.ão Secreta (ASR, in Serafinelli, 2011, p. 180, n. 11, trad. livre).

Graças a essa cláusula, em 29 de outubro de 1661, os companheiros da arquifraternidade puderam vender a obra ao cardeal Flavio Chigi e utilizar os respectivos proventos para, em novembro de 1662,

substituir por um tecido novo o pano e o pálio de veludo negro, destinados aos ofícios fúnebres, e encomendar uma “Cruz para o dito ofício, de peso mais moderado, a fim de se tornar mais fácil de portar” (ASVR, [1653- 1665]).

O motivo da desvalorização econômica da obra de Reni e da consequente venda ao cardeal Chigi pelo valor de 160 escudos (em vez dos 200 escudos determinados em testamento) está exposto no relatório da congregação secreta mantida pelos companheiros dos SS. Estigmas, de 6 de junho de 1661, em que, especificado o “comprador do Quadro duplo de S. Francisco por mão de Guido”, dispunham-se a submeter o estandarte a uma nova avaliação, visto que se apresentava “bastante deteriorado pelo tempo” (cf. Serafinelli, 2011, p. 180, n. 14, p. 190, doc. 5).

Passando a ser propriedade do cardeal Chigi, a obra é transferida para o palácio romano dos Santos Apóstolos, onde aparece em 1692 rubricada no inventário dos bens do cardeal (“214. Um Quadro em Tela altura 7 p.mos, e largura 6 com um S. Franc.o na frente, e o outro atrás, com moldura toda dourada mão de Guido Reno”; cf. The Getty Provenance, 2015). O estandarte continuou em posse da família nobre e passou por hereditariedade para a coleção da condessa Flavia Nasalli Rocca di Corneliano, que o vendeu, como dito acima, à Comuna de Roma.

Totalmente feita por Reni, a representação na parte da frente da tela, com San Francesco recebe le stimate, é extraída da célebre passagem da *Legenda maior* de São Boaventura (XIII, 3), em que se narra a aparição de Cristo crucificado com a aparência de Serafim e a impressão dos estigmas nas mãos, nos pés e no flanco de São Francisco. Recortado em primeiro plano, o santo de Assis se impõe de maneira monumental na cena, voltando os braços abertos e o olhar para a aparição divina: “Estava para se transformar inteiramente no retrato visível de Cristo Jesus crucificado, não com



o martírio da carne, mas com o incêndio do espírito”, narra São Boaventura. O episódio milagroso, que ocorreu no monte de Alverne na aurora de 14 de setembro de 1224, é reconstituído pelo pintor por meio de uma magistral combinação entre o tratamento naturalista da paisagem, com seus valores atmosféricos, e a fonte luminosa de origem divina que emana da parte superior à esquerda.

Com exceção de Stephen Pepper, a crítica, a partir de Incisa della Rocchetta, tem-se mostrado propensa a reconhecer na representação de *San Francesco predicante tra i sodali dell'arciconfraternita delle Ss. Stimmate*, pintada no verso do estandarte, a intervenção de algum colaborador de Reni (cf. Guarino, 2009, com bibliografia precedente); a esse respeito, Richard Spear observou que a restauração do estandarte em 1984-1985 revelara “the superb, superior quality of St. Francis Receiving the Stigmata” [a soberba, a qualidade superior de São Francisco recebendo os Estigmas] (Spear, 1997, p. 392, n. 129); vale notar que foi realizada uma restauração mais recente, em 2009. Com efeito, a figura de São Francisco pregando e a dos irmãos dos Estigmas em oração mostram uma certa dureza no tratamento – que se pode notar em especial nos panos das vestes – que dificilmente poderia ser atribuída a Reni.

No que se refere à datação desse estandarte, propus em outro lugar adiar a cronologia para c.1629, ano de filiação de Clemente Boncompagni Corcos à arquifraternidade dos SS. Estigmas,

e situar a encomenda do pendão nessa mesma circunstância, com a hipótese de que, por vontade de seu proprietário, ele seria emprestado aos irmãos dos Estigmas para ser utilizado nas procissões organizadas em homenagem ao santo (Serafinelli, 2011, p. 181). Na mesma ocasião, avantei também a hipótese de um possível papel desempenhado por Ippolito Boncompagni Corcos, irmão de Clemente, no episódio da encomenda do estandarte a Reni, na medida em que, segundo as informações apresentadas por Malvasia, Ippolito costumava manter uma relação epistolar exclusiva com o pintor bolonhês, o qual lhe presenteou um quadro seu, com Baco e Ariadne (ibid, pp. 183-184). Para complementar as informações, considero significativo acrescentar que minha proposta de datação do estandarte contou com a concordância de Richard Spear e Sergio Guarino, a quem agradeço, durante uma análise direta e conjunta da obra (outubro de 2015, comunicação oral).

Guendalina Serafinelli

Bibliografia: Incisa della Rocchetta, 1960, pp. 9-13, figs. 1-2; Pepper, 1984, p. 227, n. 37; Fumaroli, 1995, pp. 374-376, fig. 126; Spear, 1997, pp. 318-319, 392, n. 129, fig. 173; Cammarota, 2001, p. 73; Mazza, 2001, p. 61; Gonzales, 2006, pp. 41-43, fig. 11; S. Guarino, in *Federico Barocci*, 2009, pp. 355-356, n. 85; C. Gerken, in *Franziskus*, 2011, pp. 359-360, n. 135; Serafinelli, 2011, pp. 175-203.

**TROPHIME BIGOT**  
dito **CANDLELIGHT MASTER**

Arles, 1579 – Avignon, 1650

**San Francesco d'Assisi**  
**in preghiera**

*(San Francesco d'Assisi in  
meditazione sulla morte e sulla vita)*  
[São Francisco de Assis em oração  
(São Francisco de Assis em meditação  
sobre a morte e a vida)]

Ano ??

óleo sobre tela

100,0 x 140,0 cm

Acervo  
Museo Franceseano  
dell'Istituto Storico dei  
Cappuccini, Roma

O quadro mostra São Francisco de Assis em pé, com a mão esquerda sobre o peito, enquanto a mão direita segura um livro aberto que ele lê com visível comoção, como mostram as lágrimas que sulcam seu rosto. A cena está imersa numa escuridão profunda, parcialmente clareada pela luz intensa de uma vela um tanto consumida, que ilumina o rosto e uma parte da figura do santo, com um jogo de luzes que cria intensos clarões e sombras igualmente intensas, conferindo ao conjunto um tom de íntima oração (Leone, 2016). À sua esquerda, no plano, há alguns objetos: um rosário, um crânio cercado por uma coroa de espinhos e uma cruz de tipo patriarcal.

A presença dessa singular tipologia da cruz despertou o interesse de vários estudiosos, embora sua função ainda não tenha sido suficientemente esclarecida e ela continue enigmática. Segundo alguns

estudiosos franciscanos, a presença da cruz patriarcal seria uma referência a São Francisco de Assis enquanto fundador da Ordem Franciscana (Gerlach, Gieben, D'Alatri, 1973); outros autores pensam que é uma referência às missões dos franciscanos no Oriente e ao relicário da Verdadeira Cruz (Frolow, 1961), da qual depois derivaria a insígnia de Lorena.

O quadro se encontra atualmente em Roma, conservado no Museo Franceseano do Istituto Storico dei Cappuccini – uma instituição fundada em Marselha no final do século XIX e depois reconstituída na Itália, nas primeiras décadas do século XX, após a extinção da sede francesa (Leone, 2012a), sendo sua proveniência desconhecida.

Por outro lado, a história crítica do quadro é mais rica e articulada, sendo ele caracterizado pela cifra estilística da luz de vela, o que levou a se procurar





seu autor entre os chamados “caravaggianos”. Uma atribuição inicial a Gerrit van Honthorst, também dito Gerardo delle Notti (Hoogwerff, 1924), não teve grande adesão, ao passo que atualmente a maioria dos estudiosos tende a concordar com uma atribuição ao francês Trophime Bigot. O problema da atribuição se complicou ainda mais com a relação ainda obscura entre ele e o chamado “Candlelight Master”: ainda não está totalmente claro se são dois autores diferentes ou a mesma pessoa. Se uma boa parte dos estudiosos considera a segunda hipótese plausível, Bigot, para Wolfgang Prohaska (2010, pp. 317-323), “ainda permanece um enigma”.

Bigot viveu em Roma em dois períodos diferentes de sua vida: em 1605 e, numa permanência mais longa, de 1620 a 1634, realizando algumas obras e participando das atividades da Accademia de San Luca. Não se sabe se *San Francesco in preghiera* foi executado em Roma ou na França, como sua localização em Marselha levaria a supor, ainda que a presença da luz de vela o coloque em estreita relação com outros quadros romanos, com o mesmo código estilístico.

Giorgio Leone, infelizmente falecido em idade prematura, introduziu em data recente (*San Francesco nell'arte*, 2016, p. 106) um novo e problemático nome para a autoria do quadro: Giacomo Massa, pintor pouco conhecido, autor de alguns retábulos da capela da Paixão de Santa Maria in Aquiro em Roma, entre eles um Cristo escarnecido ao qual “este *San Francesco in preghiera* está verdadeiramente associado”.

Giovanni Morello

Bibliografia: Hoogwerff, 1924, p. 10; *Piccola guida*, 1929, p. 22; Zocca, 1936, p. 276, n. 155; Ivanof, 1959, p. 391, n. 1; Nicolson, 1960, pp. 140, 158, fig. 12; Nicolson, 1964, p. 128, n. 15, fig. 26; Gerlach, Gieben, D'Alatri, 1973, p. 21, n. 18; A. Brejon de Lavergné, J. Cuzin, in *I caravaggeschi francesi*, 1973, p. 240; J. Thuillier, in *La peinture en Provence*, 1978, p. 7, n. 5; Nicolson, 1990, p. 61 fig. 834; S. Gieben, in *And they will come*, 1994, p. 145, n. 74; Morselli, 1995, p. 631; W. Prohaska, in *Roma al tempo di Caravaggio*, 2011, pp. 308-309, n. XI.6; Leone, in *Francesco il santo*, 2012, pp. 78-84; Leone, 2012, pp. 361-372; Amendola, 2013, p. 84; Leone, in *Francesco nell'arte*, 2016, pp. 106-107.

**GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI,  
dito GUERCINO**

Cento, 1591 – Bolonha, 1666

<b>San Francesco stigmatizzato</b> [São Francisco estigmatizado]	1633 óleo sobre tela 264,0 x 176,0 cm	Duomo di Novara, Novara
--	---	----------------------------

Durante sua longa carreira, Guercino representou várias vezes a figura de São Francisco, tanto em obras de pequenas dimensões destinadas à devoção particular quanto em retábulos de altar, mais trabalhosos, que privilegiam o tema dos estigmas.

A versão apresentada nesta exposição foi realizada pelo artista em 1633 para a igreja de San Giovanni in Persiceto, na região metropolitana de Bolonha: recebeu um pagamento de 100 escudos, conforme indica o livro de contas do pintor, e é uma obra lembrada pelos principais biógrafos de Guercino, permanecendo até 1787 na igreja para a qual fora pintada. Durante o período da ocupação francesa, perderam-se os rastros da tela, provavelmente requisitada, vendida ou leiloada, reaparecendo em 1895, quando o antiquário turinense Francesco Andrea Janetti a doou à igreja de San Giovanni

Battista de Campello Monti. Dali a pintura foi furtivamente subtraída em 1973, sendo recuperada em 1998 e devolvida à Itália em 1999.

Após uma longa operação de restauração feita no Istituto Centrale de Roma, a tela esteve exposta nas mostras organizadas em Novara, Londres e San Giovanni in Persiceto, entre 2006 e 2007, e, graças aos estudos conduzidos pelo maior especialista na obra de Guercino, o estudioso inglês sir Denis Mahon, retornou definitivamente ao catálogo das obras do pintor emiliano, depois de quase dois séculos de esquecimento.

Mostrando-se plenamente inteirado dos preceitos relativos à arte sacra estabelecidos no Concílio de Trento, Guercino representa com grande verossimilhança o hábito usado por Francisco, transpondo





com grande maestria a aspereza do tecido surrado e reproduzindo o grande remendo que cobre o hábito na altura do flanco: pinta com pinceladas magistrais o cordão grosso que cinge a cintura do santo, indo até o chão, o livro aberto apoiado na rocha nua e a cruz simples de madeira, objeto da meditação de Francisco sobre o sacrifício feito por Jesus. No céu coberto de nuvens cinzentas, não aparece o Cristo seráfico de cujas chagas partem os raios que atingem os pés, as mãos e o flanco de Francisco, como, pelo contrário, consta no San Francesco de Guercino que pertenceu a Gabriele D'Annunzio, o qual o doou em 1929 à catedral de Pescara.

A composição de Novara, portanto, parece representar o momento imediatamente posterior à aparição milagrosa dos sinais da crucificação de Jesus no corpo do frade; com efeito, o irmão de ordem Elia, usualmente representado no papel de testemunha do evento prodigioso a que assiste assombrado, aqui aparece deitado no chão, dormindo com a cabeça apoiada nos braços entrelaçados. A luz que jorra da esquerda cria uma intermitência sugestiva, destacando o rosto e a mão direita erguida do santo, as páginas abertas do livro apoiado no chão e o pé esquerdo de Francisco, ao passo que deixa os demais elementos de sua figura na sombra, criando uma dialética de chiaroscuro que confere à pintura um tom de dramaticidade romântica.

Guercino realizou para Francesco Maria Macchiavelli, bispo de Ferrara, uma versão desse tema franciscano que retoma detalhadamente a pintura, hoje em Novara: adquirida em 1662 por Francesco Maria Sauri para a Basilica di Nostra Signora Assunta de Carignano, em Gênova, essa segunda versão foi remanejada pelo pintor genovês Domenico Piola, que a adaptou ao novo altar e adequou sua iconografia à tradição mais difundida, inserindo no céu o Cristo-Serafim e modificando a orientação do rosto do santo, voltado para a aparição celeste.

Foi estabelecida uma relação dessa tela de Novara com alguns desenhos preparatórios referentes à figura do santo, que se encontram no Louvre (Loire, 1990) e nas coleções reais inglesas do Castelo de Windsor (Mahon, Turner, 1989).

Stefano Papetti

Bibliografia: Mahon, N. Turner, 1989, pp. 41-42; Loire, 1990, p. 103; Guercino, 2006, pp. 168-171 (com bibliografia precedente); Vitiello, 2017, pp. 62-63.

**ALESSANDRO MAGNASCO**

Gênova, 1667-1749

**San Francesco d'Assisi abbraccia i piedi del crocefisso**

[São Francisco de Assis abraça os pés da cruz]

Ano ??

óleo sobre tela

49,0 x 26,0 cm

Acervo  
Museo Franciscano  
dell'Istituto Storico dei  
Cappuccini, Roma

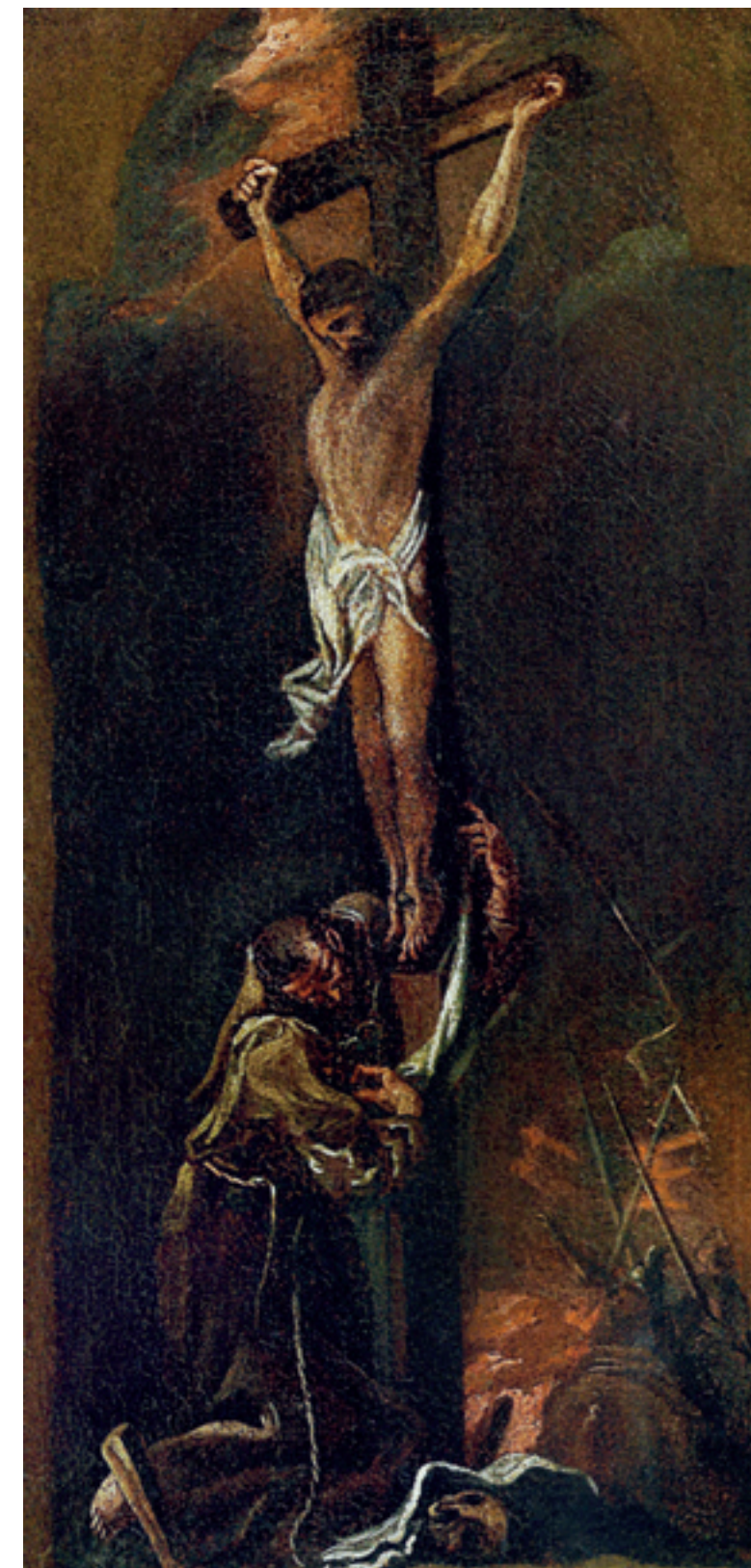
A partir dos anos 1820, Alessandro Magnasco realizou várias telas definidas pelos especialistas como “confrarias”: são cenas com vários frades capuchinhos juntos, procurando se aquecer no salão frio de um mosteiro, como no caso da composição de Darmstadt, ou enquanto ceiam reunidos no refeitório, como ilustra a célebre pintura do Museo Civico de Bassano. Da produção que o artista genovês realizou naquele período constam também telas de formato pequeno, que representam frades capuchinhos pedindo esmolas, em peregrinação ou captados em momentos da vida cotidiana em seus mosteiros, como mostram as duas pequenas telas conservadas em Bolonha, no retiro de San Pellegrino, com a confissão e a comunhão de alguns frades.

Segundo Franchini Guelfi (1991), a recorrência dessas temáticas serviria para remeter à discussão vigente na época sobre a renovação dos ideais franciscanos, promovida, entre outros, pelo pregador capuchinho Gaetano Maria de Bergamo (1672-1735), contemporâneo do pintor, defensor do princípio de

que a pobreza franciscana devia se expressar, antes de mais nada, no ambiente monacal, na alimentação, nas roupas, nos objetivos, até chegar à prática conjunta do princípio de que o religioso “nada é, nada tem, nada faz e nada pode por si mesmo” (Da Bergamo, 1750, p. 180).

A estudiosa frisa que mesmo prósperos colecionadores de Magnasco, como o general Giovanni Francesco Arese, adequaram-se ao desejo de reforma para defender melhor o controle do Estado sobre as finanças eclesiásticas.

Na atenção que Magnasco reservou à vida dos frades, destacam-se três composições representando a Crucificação com São Francisco, datadas entre 1720 e 1730: uma versão caracterizada por um tratamento pictórico vivaz e impressionista se encontra em Arezzo, no Museo Statale di Arte Medievale e Moderna; uma segunda versão, na qual a figura de São Francisco está colocada ao lado esquerdo da cruz, e que teve sua localização





rastreada por Franchini Guelfi na galeria do Palazzo Franzoni em Gênova; a pequena tela sob exame, que constitui a terceira versão do tema, aparece estreitamente ligada a essa última composição.

O santo de Assis é apresentado aos pés da cruz, à qual agarra-se num movimento convulsivo, olhando o chão, onde um livro aberto oculta parcialmente um crânio; à direita, num clarão avermelhado, entrevê-se a figura do centurião e dos outros soldados romanos, que se afastam a cavalo do local do martírio. A atmosfera noturna que exalta a dramaticidade da cena evoca o trecho do Evangelho (Mt 27,45; Mc 15,33; Lc 23,44) em que se afirma que “do meio-dia às três da tarde fez-se a escuridão sobre toda a terra”.

Em todas as telas com esse tema, a cruz aparece num acentuado escorço lateral e os membros superiores de Jesus não estão estendidos ao longo da trave horizontal da cruz, mas aparecem num estiramento pouco natural para baixo, aspecto destinado a ressaltar o sofrimento de Cristo. Esse detalhe iconográfico recorrente nas crucificações de Magnasco foi atribuído por Franchini Guelfi

à vontade do artista em se inspirar no modelo fornecido pelas gravuras, realizadas provavelmente sobre desenhos de Paolo Gerolamo Piola, que ilustram as *Definitiones* do frade capuchinho Giovanni Piaggio, publicadas em cinco volumes em Gênova, no ano de 1710.

O estilo do artista, também nesse caso, evidencia o extraordinário domínio técnico com que ele define nervosamente as figuras dos protagonistas, recorrendo a uma desenvoltura e a uma velocidade dos toques que tornam suas composições muito sugestivas. É precisamente a essa essencialidade e coerência de vida que Magnasco recorreu em algumas de suas “confrarias”, para reforçar a necessidade de uma volta aos costumes de pobreza, simplicidade e humildade num mundo, embora religioso, marcado pela corrupção e pelo relaxamento (Paolucci, in *Francesco il santo*, 2012).

Stefano Papetti

Bibliografia: Franchini Guelfi, 1991, pp. 31-35; Da Bergamo, 1750, p. 180; C. Paolucci, in *Francesco il santo*, 2012, pp. 91-93.



**NICOLA FILOTESI,  
dito COLA DELL'AMATRICE**

Amatrice c.1480-?1547

**Madonna con il Bambino  
fra i santi Sebastião,  
Antonio, Francesco e Rocco**

[Virgem com o Menino  
entre os santos Sebastião,  
Antônio, Francisco e Roque]

Ano ??

óleo sobre madeira

48,0 x 75,0 cm

Acervo  
Pinacoteca Civica,  
Ascoli Piceno)

Na Sala da Vitória da Pinacoteca Civica de Ascoli Piceno, onde se conservam algumas das obras mais importantes de Cola dell'Amatrice, encontra-se também um pequeno quadro que esteve por muito tempo às margens do interesse dos estudiosos do artista. O suporte alongado mostra no centro de uma paisagem, contendo apenas poucos detalhes, a Virgem que vela o Jesus Menino mamando em seu seio: a cena é assistida pelos santos Sebastião e Antônio de Pádua à esquerda, Roque e Francisco à direita. O recorte compositivo e as dimensões levam a pensar numa obra destinada à devoção particular ou para ser colocada num degrau de altar, como complemento de uma decoração que devia incluir também um retábulo de maiores dimensões.

Facilmente identificável graças a seus respectivos atributos, São Sebastião e São Roque aparecem em primeiro plano e ocupam posição privilegiada em relação aos demais, fato que leva a considerar que a pintura foi encomendada por ocasião de uma epidemia de peste, talvez como ex-voto para se escapar ao perigo. O primeiro registro escrito sobre

a obra está no guia de Ascoli Piceno escrito por Carducci (1853, p. 214), que relembra a presença no degrau do quarto altar de San Domenico de um “quadrinho com a Virgem e vários Santos, prejudicado por retoques, mas que foi boa coisa da escola de Ferrara”. Confiado em 20 de maio de 1868 à Comuna, junto com outros quadros pertencentes ao mosteiro dominicano suprimido, vem nessa ocasião atribuído a Vincenzo Pagani. Cabe a Mariotti (1913) o mérito de ter sido o primeiro a relacioná-lo com a escola do pintor de Amatrice, indicação posteriormente acolhida também por Luigi Serra (1919) e Bernard Berenson (1932): a cautela com que os estudiosos atribuíam a obra ao artista, invocando sua escola, certamente se justificava por seu péssimo estado de conservação, já apontado por Carducci. Uma providencial restauração feita em 1990 nos ateliês da Superintendência de Urbino remediou os danos sofridos pela pintura, trazendo à luz a alta qualidade técnica e executiva do quadro que, em 1991, Cannatà (p. 109) reconheceria como indubitavelmente autógrafo, datando-o dos finais da terceira década, “período de atividade





do pintor de Amatrice que permaneceu pouco conhecido até agora, caracterizado pela adesão ao estilo rafaelino interpretado com um gosto purista e devocional que encontra pontos de contato ou, melhor, paralelismos em certas pinturas da Emilia e da Romanha (Innocenzo de Imola, Biagio Pupini e Girolamo de Carpi)”, analogias que justificam parcialmente a primitiva referência de Carducci à escola de Ferrara.

No catálogo das obras de Cola dell'Amatrice, os termos de comparação mais próximos para o quadro sob análise se encontram, mesmo por razões de analogia iconográfica, no retábulo com a Madonna che allatta il Bambino con i santi Rocco e Sebastiano, datada de 1522 e encomendada por três grandes expoentes da aristocracia de Ascoli Piceno: Francesco e Bernardino Corvi e Lattanzio Troili. A esse mesmo período pertence a Sacra Famiglia conservada no Palazzo Comunale de Amatrice, antes na igreja de Santa Maria del Suffragio, datada de 1527. No caderno de Fermo, encontra-se uma folha (20 recto) em que o pintor estuda quatro imagens de São Sebastião amarrado a um mastro, à espera de ser flechado: a definição anatômica apresenta várias analogias com o mesmo santo que aparece no quadro de Ascoli, em que encontramos a mesma maneira de traçar as linhas dos flancos bastante expandidos, das massas musculares do peito e das clavículas, volumes que são ressaltados na pintura com iluminações que conferem um realce escultórico ao tórax.

A presença, mesmo como coparticipantes, de Santo Antônio de Pádua e de São Francisco, o primeiro em ato de adorar o Menino, o segundo voltado para o confrade, constitui um motivo de reflexão sobre a proveniência da obra de San Domenico, que parece bastante pertinente a uma instituição franciscana ou como fruto de uma encomenda ligada a essa ordem. No rosto absorto da Virgem reconhece-se um protótipo de beleza ideal frequentemente utilizado pelo artista, que podemos reencontrar na Madonna con i santi Giovanni Battista, Rocco, Sebastiano e la Maddalena, proveniente da igreja de Maddalena de Acquasanta, depositada desde 1973 na Pinacoteca de Ascoli, e também em vários personagens femininos que se veem nos afrescos do oratório de Corpus Domini, como demonstram a mulher com o rosto inclinado que faz parte do cortejo do rei Jecônias, a aia que ajuda Judite a matar Holofernes e uma figura que aparece no centro da cena, com Moisés intercedendo por seu povo, todas elas obras cuja execução se situa nos anos 1620, assim confirmando a cronologia proposta por Cannatà.

Stefano Papetti

Bibliografia: Carducci, 1853, p. 214; Serra, 1919; Massimi, 1939, p. 79; Cardarelli, Ercolani, 1954, p. 49; Cannatà, 1991, p. 109; Ferriani, 1994, p. 41; Papetti, 2012; Papetti, 2014, p.78.

**NICOLA FILOTESIO,  
dito COLA DELL'AMATRICE,  
[atribuído a]**

Amatrice, c.1480 – 1547

**Natività con i santi Girolamo,  
Francesco, Antonio da Padova,  
Giacomo della Marca, Domenico**

[Natividade com os santos Jerônimo,  
Francisco, Antônio de Pádua, Tiago  
de Marche, Domingos]

Ano ??

óleo sobre madeira

144,0 x 200,0 cm

Sacristia da Igreja  
de São Francisco,  
Ascoli Piceno

A pintura sobre madeira, com a controvertida atribuição a Cola dell'Amatrice, encontra-se na sacristia da igreja de San Francesco de Ascoli. Cola trabalhara em diversas pinturas para a igreja ascolana: em 1516, o artista se comprometeu com os frades a pintar num prazo de dois anos “unam tabulam pro cona facienda in altare principale dicte ecclesiae” (Fabiani, 1952, p. 170). Essa obra, hoje conhecida como Polittico di San Francesco, concluída pelo artista muitos anos mais tarde, foi depois transferida para um altar lateral da nave direita e hoje se encontra na Pinacoteca da cidade. No fundo da ábside foi colocada em seu lugar outra obra de Cola, hoje perdida, representando uma Virgem com o Menino e santos.

Outro trabalho de Cola, a *Comunione degli apostoli* de 1519, encontrava-se no altar do oratório da irmandade de Corpus Domini, no lado oriental do

claustro maior da igreja de San Francesco. O quadro da *Comunione* chegou à Pinacoteca em 1862, após a supressão das ordens religiosas da região das Marcas, junto com os oito painéis do grandioso *Políptico de São Francisco*.

O patrimônio de pintura que o artista de Amatrice fizera para a comunidade dos franciscanos assim se dispersou em acervos nacionais e estrangeiros, como no caso da parte superior do *Políptico de São Francisco*, hoje na National Gallery de Melbourne. Fabiani (1951, p. 18) nos fornece informações sobre o altar que foi adquirido em 1533 pela companhia dos pedreiros e marmoristas lombardos, os quais possuíam nos decênios anteriores um altar em Santa Maria della Carità. A seguir, por volta de 1554, os lombardos entraram em posse de outro altar na mesma igreja (ibid., p. 19, n. 36). Desse altar, dedicado a Santo Antônio de Pádua (Frascarelli, 1855), temos



apenas descrições tardias: era de “mármore travertino com toques de ouro” e havia duas estátuas, “uma a Glória e a outra a Humildade”, de “Giosaffatti”, como escrevera Lazzari (1724, p. 61).

Orsini escreveu a propósito do quadro e do altar:

O quadro do Presépio, onde sob o historiado o pintor pintou muitos santos e santas em pé. O quadro poderia se cortar ao meio e então se conheceria um pouco melhor o mérito da pintura. O autor é de se desculpar, porque assim devem-lhe ter ordenado que fizesse o quadro. No friso da cornija desse altar lê-se o nome de Odoardo Odoardi de' Catilini Patrício Ascolano, que o mandou fazer em 1607. (1790, p. 113)

Seguindo a indicação de Orsini, podemos aventar que o altar foi realizado por Antonio Giosafatti, que estivera trabalhando de 1605 a 1607 na igreja de San Francesco no púlpito em mármore travertino, ou por seu segundo filho Ventura, que ajudou o pai na execução do púlpito (Fabiani 1961, pp. 22-26).

Carducci (1853, p. 130), ao descrever a igreja, coloca o quadro da Natividade com os santos no altar da terceira capela da nave esquerda. O estudioso não hesita em atribuir a pintura a Cola, definindo-a como “vigorosa, mas decaída, e talvez também retocada”. O altar de Santo Antônio foi demolido entre 1853 e 1855, com outros preciosos altares renascentistas e barrocos, quando o arquiteto ascolano Luigi Mazzoni, encarregado pelo padre guardião dos menores conventuais Francesco Pirani de Osimo, iniciou os trabalhos com os quais pretendia devolver o edifício às antigas formas góticas (Micozzi, 2005). A seguir, com a supressão das corporações e das ordens religiosas determinada pelo governo saboiardo em 1861, as obras de arte da igreja passaram a fazer parte dos acervos comunais. A pintura da Natividade com os santos permaneceu na igreja, ocupando, segundo as descrições até 1955,

a primeira capela da esquerda (Leporini, 1955, p. 64), sendo depois transferida para a sacristia.

No quadro, as imagens dos santos se recortam sobre um fundo escuro e estão dispostas em dois planos. São Francisco e São Tiago de Marche estão atrás dos outros, o que confere movimento à pintura e aumenta sua profundidade. A figura de São Francisco, com a usual tonsura e a barba, dirige humildemente o olhar para baixo e com a mão direita mostra a chaga do flanco, enquanto na esquerda segura a cruz. Veem-se as marcas dos estigmas nas duas mãos. Na parte superior do quadro, dois anjos vivazes, com vestes amarelas ricamente panejadas, sustentam um medalhão circular, pintado com uma delicada cena da Natividade ambientada diante de uma gruta. Na parte inferior à direita está ajoelhado o casal de comitentes, o marido com turbante vermelho e a mulher com o véu branco, orando com as mãos unidas. Segundo Fabiani (1951, p. 19), os dois personagens “são dois lombardos em trajes de época, que representam toda a nação, e a obra deve ser bem anterior a 1533, porque revela influxos de mestres diversos, especialmente úmbrios e toscanos”. Segundo Ferriani (1998, p. 90), porém, a presença do casal provavelmente se deve à “falta de filhos”, sendo Santo Antônio venerado como protetor contra a esterilidade conjugal.

Crowe e Cavalcaselle (1912) atribuem a obra à lavra de Cola, opinião aceita por Berenson ([1932] 1968), depois retomada por Serra (1934). Fabiani relembra as atribuições de Calzini, e Crowe, as de Cavalcaselle (1952). Rodilossi (1973, p. 89), mesmo atribuindo a obra a Cola, traz algumas informações provavelmente recolhidas ad vocem por Fabiani: “Para Fabiani, sobretudo após as recentes restaurações [anteriores a 1965, ano da morte de Fabiani], o quadro não parece mostrar a mão de Cola de Amatrice”. Cannatà (1991, p. 99), na monografia mais recente sobre Cola, escreve a respeito do quadro: “Todavia, não parece plausível considerar essa pintura autógrafa, mas sim atribuível a um imitador próximo

do realizador da luneta com a Madonna della misericordia, antes em Santa Margherita, agora na Pinacoteca Civica de Ascoli”. O estudioso sugere a hipótese de que a longa permanência de Cola em Ascoli criou um círculo de imitadores, lembrando os afrescos fragmentários do Palazzo Bonaccorsi, a serem atribuídos à sua escola (ibid.) e o afresco com São Sebastião na igreja de San Pietro Martire, que trazia a data de 1522 (Leporini 1955). Ferriani (1994b) sustenta que se deve remeter a obra ao círculo mais estreito de Cola, a um de seus discípulos na oficina que foram localizados pelas pesquisas de arquivos de Fabiani: Alessandro di Marcello ou Guidotto Vannini, sobrinho do ourives Pietro (1952). Um estudo seguinte de Ferriani (1998) remete o quadro de São Francisco a outro seguidor próximo de Cola, Cicco di Giuseppe, redescoberto por Fabiani como autor dos afrescos bastante deteriorados com o ciclo da Paixão, na igreja de San Niccolò em Montepandone (1952, pp.139-141). Cicco, ou Mestre de Tortoreto, é também, segundo Ferriani, o provável autor de outro ciclo de afrescos da Paixão, na igreja da Misericordia di Tortoreto, que Crocetti (1995), por sua vez, atribuiu ao ascolano Giacomo Bonfini, filho do humanista Antonio.

Ferriani (1998) nota estreitas afinidades entre o escudo com o Presépio do quadro de Ascoli (para o qual propõe uma datação por volta de 1533, ano de realização do altar) e a Natividade do ciclo de Tortoreto, como também com a Madonna della misericordia da Pinacoteca de Ascoli.

Infelizmente, o quadro da sacristia de San Francesco, a despeito das restaurações, apresenta grandes lacunas que não permitem uma leitura correta. Seria preciso, em nossa opinião, rever a autoria da pintura.

Com efeito, é possível fazer comparações sugestivas com uma obra de juventude de Filotesio, datada de 1510, a *Madonna che allatta il Bambino e i santi Francesco, Antonio, Caterina d’Alessandria e Chiara*, na igreja de San Francesco em Campli, quadro

considerado fundamental na produção juvenil do artista, pelo “desenho amplo, refinado e acurado” (Cannatà, 1991, p. 50). Note-se que o artista propõe no quadro ascolano os amplos panejados dos hábitos franciscanos, com as mangas viradas, as pregas dobradas dos capuzes, os nós das cordas na cintura, com uma grafia que pode se sobrepor à do quadro de Campli. Mesmo a fisionomia de Santo Antônio, a postura, as mãos longas e afiladas que seguram o lírio e o livro parecem mais próximas da pintura de Campli do que do Santo Antônio da luneta da Madonna della misericordia.

Na obra de Cola, a figura de São Francisco é intensa, com tonsura e barba escura, modelando os traços sofreadores do rosto, lembrando de perto o São Francisco de Campli. Veja-se também o pequeno quadro proveniente da igreja ascolana de San Domenico, a *Madonna che allatta il Bambino con i santi Sebastiano, Antonio, Francesco e Rocco*, hoje na Pinacoteca Civica de Ascoli, principalmente no que tange ao rosto de Santo Antônio e de São Francisco. Tais comparações sugerem uma execução da pintura entre 1516 e 1519 (concordando com as hipóteses de Calzini e Fabiani), período em que Cola trabalha intensamente para a encomenda franciscana de Ascoli, entre a execução do *Políptico di San Francesco* e a realização da *Comunione degli apostoli*, obra em que Cola se demonstra artista já maduro e atualizado com o estilo rafaelista.

M. Gabriella Mazzocchi

Bibliografia: Lazzari, 1724, p. 61; Orsini, 1790, pp. 110-111, 113; Carducci, 1853, pp. 129-130; Frascarelli, 1855, p. 64; Calzini, 1903, pp. 4-8; Crowe, Cavalcaselle, 1912, p. 442; Berenson, [1932] 1968, p. 91; Serra, 1934, p. 429; Fabiani, 1951, pp. 18-19; Fabiani, 1952, pp. 12-14, 47-49, 139-141, 170; Leporini, 1955, pp. 64, 85; Fabiani, 1961, pp. 22-26, 151; Rodilossi, 1973, p. 89; Cannatà, 1991, p. 50, p. 99; Ferriani, 1994b, pp. 19-22; Crocetti, 1995, pp. 17-29; Ferriani, 1998, pp. 88-90; Micozzi, 2005, pp. 215-218.

**ANDREA LILIO**  
dito LILLI

Ancona, 1570 – Ascoli Piceno, pós -1631

**San Francesco d'Assisi,  
sant'Antonio da Padova  
e san Bonaventura  
da Bagnoregio**

Ano ??

óleo sobre tela

160,0 x 119,0 cm

Convento Cappuccini,  
Ascoli Piceno

[São Francisco de Assis,  
santo Antônio de Pádua e  
são Boaventura de Bagnoregio]

A presença dessa pintura de Andrea Lilli na antiga igreja de Santa Maria de Solestà em Ascoli Piceno não escapara a Tullio Lazzari (1724), que a descreve situada “no primeiro andar ou capela in corno epistola” (ibid, p. 129); quando foi construída a nova igreja, em 1777-1779, a tela foi transferida para algum local do mosteiro contíguo e assim escapou à atenção de Orsini (1790), Carducci (1853) e Rodilossi (1973), até que Luciano Arcangeli redescobriu sua existência em 1985, apresentando-a na exposição dedicada a Andrea Lilli, montada em Ancona, enquadrando-a num momento fundamental de sua atividade: “[...] a pintura de Ascoli mostra, com efeito, um novo curso

na pintura de Lilli, caracterizada por uma luz mais firme e mais fria e por uma compactação das formas à qual talvez não seja alheio o conhecimento da obra de Caravaggio”.

Interrompendo a leitura de um texto, abandonado sobre o crânio na parte inferior à esquerda, São Francisco se apega à cruz, mostrando as chagas no dorso das mãos e dos pés; Santo Antônio, segurando as contas do rosário, inclina-se para ele dizendo algumas palavras de reconforto, enquanto Boaventura de Bagnoregio, com o rosto apoiado numa das mãos, escuta aquela edificante conversa.





A estudada disposição das figuras, que aparecem como que contraídas e fragmentadas pelos panejados, e a luz lívida em que está imersa a visão concorrem para sugerir uma atmosfera dramática de grande eficácia, que conta também com a contribuição dos instrumentos da Paixão de Jesus suspensos na cruz, para os quais Lilli se inspirou numa gravura de Philippus Thomassinus (Pulini, 2003, pp. 165-166).

Numa partitura cromática orquestrada exclusivamente em tons marrons e acinzentados, a única nota de cor consiste no vermelho vivo do chapéu cardinalício ao lado de São Boaventura, lembrando sua renúncia ao cargo. O artista de Ancona mostra decidida adesão aos ideais religiosos defendidos pela reforma capuchinha e os próprios hábitos usados pelos três santos são confeccionados seguindo os costumes da Ordem (Santarelli 2006, p. 416); a caracterização do rosto de São Francisco e a atenta representação dos atributos que designam os três santos mostram um conhecimento mais geral da hagiografia franciscana, que eleva Lilli ao grau de convicto defensor da pintura reformada, da qual foi um dos mais empenhados divulgadores em sua peregrinação entre a região das Marcas e Roma.

A tela pintada para os capuchinhos de Ascoli Piceno, a cidade em que o pintor faleceu em 1631, deixando inacabadas as decorações apenas iniciadas do claustro de Sant'Angelo Magno, teve certa repercussão no panorama urbano da primeira década do século XVII, caracterizada

pelo prolongamento da presença de Simone De Magistris e Giovanni Urbani, ambos em atividade na igreja de Santa Maria della Carità: prova disso é uma bela réplica antiga, até poucos anos atrás conservada na igreja românica dos SS. Vincenzo e Anastasio, hoje transferida por razões de segurança para os depósitos anexos ao templo de San Pietro Martire.

A definição da cronologia da tela, a ser situada na primeira década do século XVII, decorre da análise das moedas apoiadas no chão, perto da figura de Santo Antônio: uma delas traz a inscrição "CLEMENS", em referência ao papado de Clemente VIII Aldobrandini, que ocupou o trono pontifical de 1592 a 1608, enquanto outra, com as armas dos Médici e a inscrição "FERDINANDO", situa-se nos anos do reinado de Ferdinando I da Toscana, falecido em 1609. Junto com o coração rubro, que Lilli pinta com o brilho de uma pedra preciosa, as moedas se referem ao conhecido milagre do coração do avarento, realizado pelo santo padroeiro de Pádua (Arcangeli, in Andrea Lilli, 1985).

Stefano Papetti

Bibliografia: Lazzari, 1724, p. 129; Andrea Lilli, 1985, pp. 225-228; Pulini, 2003, pp. 42, 165-166; Santarelli, 2006, pp. 414-416; S. Papetti, in *Le meraviglie del Barocco*, 2010, pp. 202-203.

## BIBLIOGRAFIA

### A

Agresti, A. *La collezione Lemme. Cinquanta anni dopo*, Roma, 2016.

Alloisi, S. *Guida alla Galleria Corsini*, Roma, 2000, p. 87.

Amendola, A. “La cappella della Passione in Santa Maria in Aquiro: il vero nome di mastro Jacomo”, *Bollettino d’arte*, 97, (2012) 2013, 16, pp. 77-86.

*Annibale Carracci* (Bologna – Roma, 2006-2007), Benati, D.; Riccòmini, E. (orgs.), Milão, 2006. Catálogo da exposição.

Antoniazio Romano “Pictor Urbis”, 1435/1440 – 1508 (Roma, Palazzo Barberini, 31 out 2013 – 2 fev 2014), Cavallaro, A.; Petrocchi, S. (orgs.) Cinisello Balsamo, 2013. Catálogo da exposição.

Arbace, L. (org.) *Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli. Oltre Caravaggio*, Nápoles, 2014, pp. 66-67, 102-103. Catálogo da exposição.

Arcangeli, L. (org.) *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento* (Ancona, 1985), Roma, 1985, pp. 74, 225-228. Catálogo da exposição.

Archivio Storico Capitolino, Archivio Sacchetti, *Libri Mastri*, Roma, II série, vol. 214, f. 28v.

*Arte (L') di Francesco. Capolavori d'arte italiana e Terre d'Asia dal XIII al XV secolo* (Florença, Galleria dell'Accademia, 2015), Tartuferi, A.; D'Arelli, F. (orgs.), Florença, 2015, pp. 35-45. Catálogo da exposição.

ASR, Cartório do Tribunale dell'Auditor Camerae, of. 6, Olimpiades Petruccius, 16 jan 1657, prot. 5914, f. 118r, in Serafinelli, 2011, p. 180, n. 11.

ASVR, fundo Arciconfraternita delle Ss. Stimate di San Francesco, *Liber Decretorum Seraph. Archiconf. Sacror. Stigmatum S. Francisci* [1653-1665], vol. 36, f. 146v, pp. 180; 191, n. 15, doc. 8.

### B

Barroero, L. “Pompeo Batoni”, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milão, 1990, II, p. 616.

Bellosi, L. “Precisazioni su Coppo di Marcovaldo”, in *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell’arte*, Galantina, 1991, pp. 37-74.

Benati, D. in *Annibale Carracci*, 2006, pp. 134-135 n. III.1.

Benati, D. in *La pittura in Italia*, 1989, II, p. 669.

Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance*, I, Londres, 1932, ed. cons. Londres, 1968, p. 91.

Bissell, R.W. *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition Caravaggesque Painting*, University Park e Londres, 1981, pp. 140-141, n. 8.

Blume, D. *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme in Chorbereich franziskanischer Konvente bis zum Mitte des 14 Jahrhunderts*, Wernerische Verlagsgesellschaft, Worms, 1983, pp. 42 ss.

Boaventura de Bagnoregio, “Leggenda Maggiore (Vita di san Francesco d’Assisi)”, Olgiati, S. (trad. ital.) in *Fonti Francescane*, Pádua, 2011, pp. 591-746.

Boskovitz, M. “Coppo di Marcovaldo”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, 1963, pp. 631-636.

Boskovitz, M. “Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento”, *Arte illustrata*, 6, 55-56, 1973, pp. 339-352.

Boskovitz, M. *The origins of Florentine Painting (1100-1270). Corpus of Florentine Painting*, Florença, 1993, pp. 99-103, 412-427.

Bracci, S. (org.) *Il culto e l’immagine. San Giacomo della Marca nell’iconografia marchigiana*, Milão, 1998.

Brandi, C. “Giotto: la nascita dell’uomo moderno”, in *Giotto*, Milão, 2006, p. 27.

Brejon de Lavergné, A.; Cuzin, J. ficha, in *I caravaggeschi francesi* (Roma, 1973-1974), Roma, 1973, p. 240, n. 5. Catálogo da exposição.

Bruno, R. *Pinacoteca Capitolina*, Bolonha, 1978, n. 114.

*Bullarium Franciscanum Romanorum pontificum constitutiones, epistolas, ac diplomata continens* [...], Sbaraglia, G.I. (org.), Roma, 1759 (reed. anast., Assis 1983), pp. 211-213.

Burresi, M. (org.) *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani* (Pisa, 1983), Milão, 1983. Catálogo da exposição.

### C

Calzini, E. “Di una tavola di Cola dell’Amatrice”, *Rassegna bibliografica dell’Arte Italiana*, 6, 1903, pp. 4-8.

Camesasca, E. *Tutta la pittura del Perugino*, Milão, 1959.

Cammarota, G.P. “Repertorio delle opere”, in *Vago e forte. Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo a Bolonha nel 1636* (Bologna, 2001), Bentini, J. (org.) Bologna, 2001, pp. 68-95. Catálogo da exposição.

Cannatà, R. “La pittura”, in Cannatà, R.; Ghisetti-Giavarina, A. *Cola dell’Amatrice*, Florença, 1991, pp. 50, 99.

Cannatà, R.; Ghisetti-Giavarina, A. *Cola dell’Amatrice*, Florença, 1991.

Canuti, F. *Il Perugino*, Siena, 1931, I, p. 128; II, pp. 187, 343.

*Caravaggeschi (I) francesi* (Roma, 1973-1974), Roma, 1973. Catálogo da exposição.

*Caravaggio and His Italian Followers from the Collections of the Galleria Nazionale d’Arte Antica di Roma* (Hartford-Veneza, 1988), Strinati, C.; Vodret, R. (orgs.), Hartford-Veneza, 1998. Catálogo da exposição.

*Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini* (Roma, 1999), Strinati, C.; Vodret, R. (org.), Nápoles, 1999. Catálogo da exposição.

Cardarelli, C.; Ercolani, E. *La Pinacoteca Civica dei Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno, 1954, p. 54.

Carducci, G.B. *Sulle memorie storiche e i monumenti di Ascoli*, Fermo, 1853, pp. 129-130, 214.

Carlioni, in *Francesco nell’arte*, 2016, pp. 88-89 (com bibliografia precedente).

Castellaneta, C.; Camesasca, E. *L’opera completa del Perugino*, Milão, 1969.

Cavalcaselle, 1952, p. 47, n. 53.

Cavallaro, A. “San Francesco”, in *Antoniazio Romano “Pictor Urbis”, 1435/1440 – 1508* (Roma, Palazzo Barberini, 31 out 2013 – 2 fev 2014), Cavallaro, A.; Petrocchi, S. (orgs.), Cinisello Balsamo, 2013, n. 5. Catálogo da exposição.

Chiappini Di Sorio, I. “Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio”, in *Raccolta di studi promossa dalla Banca Popolare di Bergamo*, Bergamo, 1983, pp. 9-14, 105.

Christiansen, K. in *Orazio e Artemisia Gentileschi* (Roma, Nova York, Saint Louis 2001-2002), Christiansen, K.; Mann, J.W. (orgs.), Milão, 2001, pp. 110-113, 121, n. 21. Catálogo da exposição.

Christiansen, K. “Barocci, the Franciscans and a Possible Funerary Gift”, *The Burlington Magazine*, 147, nov 2005, pp. 723-728.

Ciardi Dupré, A.M. (org.) *Santa Maria Primerana, chiesa del popolo fiesolano: le opere d’arte*, Florença, 1988.

Collareta, M.; Refice, P. (orgs.) *Arte in terra d’Arezzo. Il Medioevo*, Florença, 2010.

Cook, W.R. *Images of St Francis of Assisi: in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy: a catalogue*, Florença, 1999, pp. 67, 221, 265-267.

Costanzi, C. in F. Mariano, F. (org.) *Opere d’arte nella città di Osimo*, 1ª parte, Osimo, 1999, p. 64.

Crocetti, G. *Giacomo Bonfini da Patrignone*, Fermo, 1995, pp.17-29.

Crowe, J.A.; Cavalcaselle, G.B. *History of Painting in North Italy*, I-II, Londres, 1912, p. 442.

### D

Dacos, N. “Le grottesche del Perugino”, in *Pietro Vannucci, Il Perugino*, Teza, L. (org.), Perugia, 2004, pp. 423-440.

D’Amore, in *Francesco nell’arte da Cimabue a Caravaggio* (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 12 mar – 30 jun 2016), Morello, G.; Papetti, S. (orgs.), Milão, 2016, p. 84. Catálogo da exposição.

Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Purgatório, Canto XI, vv. 94-96, Xavier Pinheiro, J.P. (trad.)

De Marchi, A. *La pala d’altare. Dal paliotto al polittico gotico* (fascículos), Florença, 2009, p. 119.

De Simone, G. ficha, in *Melozzo da Forlì. L’umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello* (Forlì, Musei San Domenico, 29 jan – 12 jun 2011), Benati, D.; Natale, M.; Paolucci, A. (orgs.) Milão, 2011, pp. 192-194. Catálogo da exposição.

De Simone, G. *Il Beato Angelico a Roma, 1445-1455. Rinascita delle arti e umanesimo cristiano nell’Urbe di Niccolò V e di Leon Battista Alberti*, Florença, 2017.

Della Ragione, A.; Doronzo; R. *Cesare Fracanzano. L’opera completa*, Nápoles, 2014.

Di Benedetti, 2004, p. 214, n. 13.

Di Ciaccia, F. “Francesco d’Assisi nell’arte”, *Literary*, 12, 2010, disponível em: [http://www.literary.it/dati/literary/d/di\\_ciaccia\\_fra/francesco\\_d'assisi\\_nell'arte.html](http://www.literary.it/dati/literary/d/di_ciaccia_fra/francesco_d'assisi_nell'arte.html)

### F

Fabiani, G. *Ascoli nel Quattrocento*, I-II, Ascoli Piceno, 1951, pp. 18-19.

Fabiani, G. *Cola dell’Amatrice secondo i documenti ascolani*, Ascoli Piceno, 1952, pp. 12-14, 47-49, 139-141, 170.

Fabiani, G. *Artisti del Sei-Settecento in Ascoli*, Ascoli Piceno, 1961, pp. 22-26, 151.

*Federico Barocci 1535-1612. L’incanto del colore. Una lezione per due secoli* (Siena, 2009), Giannotti, A.; Pizzorusso, C. (orgs.), Cinisello Balsamo, 2009. Catálogo da exposição.

Ferriani, D. *Musei d'Italia, meraviglie d'Italia. La Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno*, Bolonha, 1994a, p. 41.

Ferriani, D. “La pittura nelle Marche meridionali in parallelo a Vincenzo Pagani”, in W. Scotucci, Pierangelini, P. *Vincenzo Pagani*, Fermo, 1994b, pp. 19-22.

Ferriani, D. “Seguace di Cola dell'Amatrice. Natività con i santi Girolamo, Francesco, Antonio da Padova, Giacomo della Marca, Domenico”, in Bracci, S. (org.) *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca nell'iconografia marchigiana*, Milão, 1998, pp. 88-90.

Finaldi, G. “San Francesco confortato da un angelo musicante”, in Bentini, J. (org.) *Percorsi del Barocco. Acquisti, doni e depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna 1998-1999*, Bolonha, 1999, pp. 42-43.

Forgione, G. *Francesco il santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino* (Rieti, Museo Civico, 16 jun – 4 nov 2012), Imponente, A.; Nuzzo, M. (orgs.), Roma, 2012. Catálogo da exposição.

*Francesco nell'arte da Cimabue a Caravaggio* (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 12 mar – 30 jun 2016), Morello, G.; Papetti, S. (orgs.), Milão, 2016. Catálogo da exposição.

Francisco de Assis, “Benedizione a Frate Leone”, *Fonti Francescane*, Pádua, 2011, p. 177.

*Franziskus. Licht aus Assisi* (Munique, 2011), Stiegemann C. et al. (orgs.), Munique, 2011. Catálogo da exposição.

Frascarelli, G. *Memorie della basilica dei P.P. Minori Conventuali in Ascoli*, Ascoli Piceno, 1855, p. 64.

Frolow, 1961, pp. 426-427, n. 529. A., Les reliquies de la Vrai Croix. Recherches sur le développement d'un culte, Paris

Frugoni, C. *Francesco un'altra storia*, Gênova, 1988, pp. 9-12.

Frugoni, C. *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turim, 1993, pp. 72, 210, 321-398.

Frugoni, C. “Francesco d'Assisi”, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, 1995a, pp. 367-377.

Frugoni, C. *Vita di un uomo. Francesco d'Assisi*, Turim, 1995b, pp. 128, 135, 142.

Frugoni, C. *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turim, 2010 (1ª ed. 1993), pp. 3-49, 269-275.

Frugoni, C. “San Francesco. Modello di vita. Santo taumaturgo. Santo delle stimmate: Tre proposte agiografiche”, in *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e Terre d'Asia dal XIII al XV secolo* (Florença, Galleria dell'Accademia, 2015), Tartuferi, A.; D'Arelli, F. (orgs.), Florença, 2015, pp. 35-45. Catálogo da exposição.

Fumaroli, M. *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milão, 1995.

## G

Garibaldi, V.; Mancini, F.F. (orgs.) *Perugino mai visto*, Perugia, 2010.

Gemelli, A. “Le stigmatte di San Francesco”, *Vita e Pensiero*, 10, 1924, pp. 580-603.

Gerken, C. ficha, in *Franziskus. Licht aus Assisi* (Munique, 2011), Stiegemann, C. et al. (orgs.), Munique, 2011, pp. 359-360, n. 135. Catálogo da exposição.

Gerlach, P.; Gieben, S.; D'Alatri, M. *Il Museo Francescano*, Roma, 1973.

Ghelfi, B. ficha, in *Francesco il santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino* (Rieti, Museo Civico, 16 jun – 4 nov 2012), Imponente, A.; Nuzzo, M. (orgs.), Roma, 2012, p. 73. Catálogo da exposição.

Gieben, S. ficha, in *And they will come from Afar. 2000 Years of Vatican Treasures* (Manila 1995), Morello, G. (org.), Milão, 1994, p. 145, n. 74. Catálogo da exposição.

Gnoli, U. “I documenti su Pietro Perugino”, *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, 6, 1923, Apêndice.

Gnoli, U. *Pietro Perugino*, Spoleto, 1923.

Gnoli, U. *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923.

Golzio, 1939, p. 284. V., Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi, Roma 1939

Gonzales, F.; Vitiello, R. (orgs.) *Guercino. Il San Francesco ritrovato* (Novara – S. Giovanni in Persiceto, 2006-2007), Milão, 2006. Catálogo da exposição.

Gonzales, F. “Guercino e l'iconografia delle stimmate”, in *Guercino. Il San Francesco ritrovato* (Novara – S. Giovanni in Persiceto, 2006-2007), Gonzales, F.; Vitiello, R. (org.), Milão, 2006, pp. 37-49. Catálogo da exposição.

Grumo, G. ficha, in *Francesco il santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino* (Rieti, Museo Civico, 16 jun – 4 nov 2012), Imponente A.; Nuzzo, M. (org.), Roma, 2012, pp. 61-64. Catálogo da exposição.

Guarino, S. “La Pinacoteca Capitolina dall'acquisto dei quadri Sacchetti e Pio di Savoia all'arrivo della Santa Petronilla del Guercino”, in *Guercino e le collezioni capitoline*, (Roma, Pinacoteca Capitolina, dez 1991 – fev 1992), Roma, 1991, pp. 43-62. Catálogo da exposição.

Guarino, S. ficha, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, (Siena, 2009), Giannotti, A.; Pizzorusso, C. (org.), Cinisello Balsamo, 2009, pp. 355-356, n. 85. Catálogo da exposição.

*Guercino. Il San Francesco ritrovato*, (Milão, 2006), Gonzales, F.; Vitiello, R. (orgs.), Milão, 2006, pp. 168-171 (com bibliografia precedente). Catálogo da exposição.

Guèze, R. “Le confraternite di S. Agostino, S. Francesco e S. Domenico di Perugia (Origini, profilo storico e attrezzature teatrali)”, in *Il Movimento dei disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio* (Perugia 1260), Atti del Convegno Internazionale, *Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria*, 9, 1962, pp. 597-623.

*Guido Reni 1575-1642* (Bolonha, Los Angeles, Forth Worth, 1988), Bolonha, 1988. Catálogo da exposição.

*Guido Reni e i Carracci – un atteso ritorno – capolavori bolognesi dai Musei Capitolini*, Guarino, S. (org.), Bolonha, 2015. Catálogo da exposição.

### H

Hoogewerff, G.J. *Gherardo delle Notti*, Roma, 1924, p. 10.

## I

Incisa della Rocchetta, G. “Un dipinto di Guido Reni acquistato per il Museo di Roma”, *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 7, 1960, 1-4, pp. 9-13.

Ivanof, N. “Jean Le Clerc et Venise”, in *Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut Moyen Âge jusqu'à la fin du 19 siècle. Actes du XIX Congrès International d'Histoire de l'Art* (Paris, 1959), Paris, 1959, pp. 390-394. Anais do Congresso.

## K

Kanter, L.B.; Palladino, P. ficha, in *The Treasury of Saint Francis of Assisi* (Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 16 mar – 27 jun 1999), Morello, G.; Kanter, L.B. (orgs.), Milão, 1999, pp. 54-59. Catálogo da exposição.

Krüger, K. *Die frühe Bilkult des Franziskus in Italien*, Berlim, 1992.

## L

*La pittura in Italia. Il Seicento*, Milão, 1989.

Lavagnoli, G. (org.) *Il Campana. Trecento anni di storia*, Ancona, 2016.

Lazzari, T. *Ascoli in prospettiva*, Ascoli, 1724, pp. 61, 129.

“Leggenda dei tre Compagni”, Gamboso, V.; Paolazzi, C. (trad. ital.) *Fonti Francescane*, Pádua, 2011, p. 835.

Leone, G. ficha, in *Francesco il santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino* (Rieti, Museo Civico, 16 jun – 4 nov 2012), Imponente A.; Nuzzo, M. (orgs.), Roma, 2012a, pp. 78-84. Catálogo da exposição.

Leone, G. “Il San Francesco d'Assisi in preghiera di Trophim Bigot: Museo Francescano dei Cappuccini”, *Collectanea Franciscana*, 82, 2012b, 1-2, pp. 361-372.

Leone, G. ficha, in *Francesco nell'arte da Cimabue a Caravaggio* (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 12 mar – 30 jun 2016), Morello, G.; Papetti, S. (orgs.), Milão, 2016, pp. 106-107. Catálogo da exposição.

Leporini, L. *Ascoli Piceno. Guida turistica illustrata*, Ascoli Piceno, 1955, pp. 64, 85.

Loire, S. *Le Guercin en France*, Paris, 1990, p. 103, n. 41.

## M

Maetzke, A.M. “Nuove ricerche su Margherito d'Arezzo”, *Bolletino d'Arte*, 58, 1973, pp. 95-112.

Maetzke, A.M. “Pittura del Duecento e del Trecento nel territorio aretino”, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Milão, 1986, pp. 264-366. [o ano de edição estava com reticências; procurei no google]

Mahon, D.; Turner, N. *The Drawings of Guercino in the Collections of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989, pp. 41-42.

Malafarina, G. “L'opera completa di Annibale Carracci”, *Classici dell'arte*, 87, Milão, 1976.

Mariano, F. (org.) *Opere d'arte nella città di Osimo*, 1ª parte, Osimo, 1999.

Mariotti, 1913. C., Italia artistica, Monografie, Ascoli Piceno, Bergamo

Masini, P. in *Pinacoteca Capitolina, Catalogo generale*, Milão, 2006, pp. 224-225, n. 94.

Mazza, A. “Et la sua maniera ha più dato nel scuro che in altro”. *Itinerario della pittura a Meraviglie del Barocco nelle Marche. I. San Severino*, e l'Alto maceratese (San Severino Marche, 24 jul – 12 dez 2010), Sgarbi, V.; Papetti, S. (orgs.), Cinisello Balsamo, 2010. Catálogo da exposição. atenção, aqui está encavalado *stendardo di San Rocco: un processo a Bologna nel 1636* (Bolonha, 2001), Bentini, J. (org.), Bolonha, 2001, pp. 60-67. Catálogo da exposição.Aqui na bibliografia há outras duas referências de artigos em *Vago e forte: Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo a Bologna nel 1636*. Teria de

descobrir o artigo que saiu aqui com o título cortado.

Mazzocchi, M.G. “San Francesco confortato da un angelo musicante”, in *Francesco nell'arte da Cimabue a Caravaggio* (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 12 mar – 30 jun 2016), Morello, G.; Papetti, S. (orgs.), Cinisello Balsamo, 2016, pp. 102-103. Catálogo da exposição.

Meiss, M. *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton, 1964.

*Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello* (Forlì, Musei San Domenico, 29 jan – 12 jun 2011), Benati, D.; Natale, M.; Paolucci, A. (orgs.), Milão, 2011. Catálogo da exposição.

*Meraviglie dalle Marche II* (Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 18 set – 30 nov 2014), Morello, G.; Papetti, S. (orgs.), Buenos Aires, 2014. Catálogo da exposição.

*Meraviglie del Barocco nelle Marche. I. San Severino*, e l'Alto maceratese (San Severino Marche, 24 jul – 12 dez 2010), Sgarbi, V.; Papetti, S. (orgs.), Cinisello Balsamo, 2010. Catálogo da exposição.

Micozzi, G. “La chiesa di San Francesco di Ascoli Piceno”, in *I Francescani delle origini alla Controriforma* (Ascoli Piceno, 2002-2003), Gagliardi, G. (org.), Ascoli Piceno, 2005, pp. 215-218. Anais da conferência.

Monciatti, A. “Margarito. L'artista, il mito”, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, Collareta M.; Refice, P. (orgs.), Florença, 2010, pp. 213-224.

Morello, G. (org.) *And they will come from Afar. 2000 Years of Vatican Treasures* (Manila, 1995), Milão, 1994. Catálogo da exposição.

Morello, G.; Kanter, L.B. (orgs.) *The Treasury of Saint Francis of Assisi* (Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 16 mar – 27 jun 1999), Milão, 1999. Catálogo da exposição.

Morello, G.; Papetti, S. (orgs.) *Francesco nell'arte da Cimabue a Caravaggio* (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 12 mar – 30 jun 2016), Milão, 2016. Catálogo da exposição.

Mores, F. *Alle origini dell'immagine di Francesco*, Pádua, 2004.



Morselli, R. “Bigot”, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Munique-Leipzig, 1995, X, pp. 629-631.

Moskovitz, A.F. *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge, 1986.

Moskovitz, A.F. “Nino Pisano”, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, 8, 1997, pp. 707-712

## N

Nicolson, B. “The Candlelight Master: a Follower of Honthorst in Rome”, *Nederlands kunsthistorish Jaarboek*, 11, 1960, pp. 121-164.

Nicolson, B. “Un Caravaggiste Aixois: le maître à la chandelle”, *Art de France*, 4, 1964, pp. 116-139.

Nicolson, B. *Caravaggism in Europe*, revised and enlarged by L. Vertova, I-III, Turim, 1990, p. 61 fig. 834.

Novello, R.P. “Nino Pisano”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, 2013, pp. 585-590.

## O

*Orazio e Artemisia Gentileschi* (Roma, Nova York, Saint Louis 2001-2002), Christiansen, K.; Mann, J.W. (orgs.), Milão, 2001. Catálogo da exposição.

Orsini, B. *Descrizione delle pitture, sculture, architetture e altre cose della insigne città dei Ascoli nella Marca*, Perugia, 1790, pp. 110-111, 113.

## P

Paolucci C., in *Francesco il santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino* (Rieti, Museo Civico, 16 jun – 4 nov 2012), Imponente, A.; Nuzzo, M. (orgs.), Roma, 2012, pp. 91-93. Catálogo da exposição.

Papetti, S. ficha, in *Meraviglie del Barocco nelle Marche*. 1. *San Severino*, e *l’Alto maceratese* (San Severino Marche, 24 jul – 12 dez 2010), Sgarbi, V.; Papetti, S. (orgs.), Cinisello Balsamo, 2010, pp. 202-203. Catálogo da exposição.

Papetti, S. (org.) *Opere d’arte delle collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano*, Roma, 2012a.

Papetti, S. “San Francesco riceve le stimmate”, in *Opere d’Arte dalle Collezioni di Ascoli Piceno; la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano: scoperte, ricerche e nuove proposte*, Papetti, S. (org.), Roma, 2012b, pp. 142-145.

Papetti, S. “‘I leopardi generosi’: mecenati e pittori a Osimo nella stagione del Barocco”, in *Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del Barocco nelle Marche*, 2. *Osimo e la Marca di Ancona*, (Osimo 2013), Sgarbi, V.; Papetti, S. (orgs), Milão, 2013, pp. 67-71. Catálogo da exposição.

Papetti, S. “Guercino e i suoi seguaci: il caso della collezione Campana di Osimo”, in Lavagnoli, G. (org.) *Il Campana. Trecento anni di storia*, Ancona, 2016, pp. 101-117.

Pecci,B. *La vita della serafica sposa di Gesù Cristo, Santa Caterina da Siena*, Siena, 1707, p. XXVIII.

*Peinture (La) en Provence au XVII siècle* (Marselha, Aix-en-Provence, Nice, 1978-1979), Marselha, 1978. Catálogo da exposição.

Pepper, S. *Guido Reni – A Complete Catalogue of his Works*, Oxford, 1984.

*Piccola guida del Museo Francescano*, Roma, 1929, p. 22.

*Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, Guarino, S.; Masini, P. (org.), Milão, 2006.

*Pittori nelle Marche tra ‘500 e ‘600. Aspetti dell’ultimo manierismo*, Urbino, 1979, p. 71.

*Pittura italiana del Duecento e Trecento*, Sinibaldi, G.; Brunetti, G. (orgs.), Florença, 1937, pp. 15-19. Catálogo da exposição.

Porro, D.; D’Amico, A. (orgs.) *I Santi d’Italia. La pittura devota tra Tiziano, Guercino e Carlo Maratta*, Milão, 2017.

Posner, D. “Annibale Carracci: a study in the reform of Italian painting around 1590”, I-II, *Studies in the History of European Art*, 5, Nova York, 1971.

Prohaska, W. “L’enigma Trophime Bigot (Arles 1579 – Avignone 1650)”, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonistim*, Zuccari, A. (org.), Il, Milão, 2010, pp. 317-323.

Prohaska, W. ficha, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Opere* (Roma,

2011-2012), Vodret, R. (org.), Genebra – Milão, 2011, pp. 308-309, n. XI.6. Catálogo da exposição.

Pulini, M. *Andrea Lilli*, Milão, 2003, pp. 42, 165-166.

## R

Refice, P. ficha, in *Francesco il santo. Capolavori nei secoli e dal capoluogo reatino* (Rieti, 2010), Imponente, A.; Nuzzo, M. (orgs.), Rieti, 2012, pp. 46-48. Catálogo da exposição.

Refice, P. ficha, in *L’arte di Francesco. Capolavori d’arte italiana de Terre d’Asia dal XIII al XV secolo* (Florença, Gallerie dell’Accademia, 31 mar – 11 out 2015), Tartuferi A.; D’Arelli, F. (orgs.), Florença, 2015, pp. 193-197. Catálogo da exposição.

Refice, P. ficha, in *San Francesco nell’arte da Cimabue a Caravaggio* (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 12 mar – 30 jun 2016), Morello, G.; Papetti, S. (orgs.), Cinisello Balsamo, 2016, pp. 54-55. Catálogo da exposição.

Rodilossi, A. *Guida per Ascoli*, Teramo, 1973, p. 89.

*Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Opere* (Roma, 2011-2012), Vodret, R. (org.), Genebra – Milão, 2011. Catálogo da exposição.

Romano, S. “Maestro di San Francesco”, *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, VIII, 1997, pp. 116-119.

## S

Salmi, M. “Postille alla Mostra di Arezzo”, *Commentarii*, 2, 1951, pp. 93-97; 169-175.

Santarelli, G. “Oggetti d’arte presso i Cappuccini di Ascoli Piceno”, in Avarucci, G. (org.) *Spiritualità e cultura all’età della riforma della Chiesa*, Roma, 2006, pp. 414-416.

Santi, F. *Galleria Nazionale dell’Umbria. Dipinti sculture e oggetti dei secoli XV – XVI*, Roma, 1985.

Scarciglia, P.A. “Santa Caterina nei documenti papali”, *Quaderni Cateriniani*, Siena, 2002.

Scarpellini, P. “Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV”, in VV.AA., *Francesco d’Assisi. Storia e arte*, Pirovano, C. (org.), Milão, 1982, pp. 91-126.

Scarpellini, P. *Perugino. L’opera completa*, Milão, 1984.

Scotucci, W.; Pierangelini, P. *Vincenzo Pagani*, Fermo, 1994.

Scudieri, M. “Le due icone duecentesche, note storico-artistiche”, in *Santa Maria Primerana, chiesa del popolo fiesolano: le opere d’arte*, Ciardi Duprè, A.M. (org.), Florença, 1988, pp. 43-50.

Serafinelli, C. “Guido Reni, Clemente Boncompagni Corcos e lo Stendardo doppio di San Francesco: rinvenimenti d’archivio”, *Rivista d’Arte*, sér. V, 2011, 1, pp. 175-203.

Serra, L. *L’arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma, 1934, p. 429.

Sgarbi, V.; Papetti, S. (orgs.) *Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del Barocco nelle Marche*, 2. *Osimo e la Marca di Ancona*, (Osimo, 2013), Milão, 2013. Catálogo da exposição.

Sinibaldi, G.; Brunetti, G. (orgs.) *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, Florença, 1937. Catálogo da exposição.

Sinibaldi, G. “San Francesco e storie della sua vita”, in *Pittura italiana del Duecento e Trecento* Sinibaldi, G.; Brunetti, G. (orgs.), Florença, 1937, pp. 15-19. Catálogo da exposição.

Spear, R.E. *The “Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, Nova York-Londres, 1997.

## T

Tartuferi, A. “Giunta di Capitino”, ficha 7, in *L’arte di Francesco Capolavori d’arte italiana e Terre d’Asia dal XIII al XV secolo* (Florença, Galleria dell’Accademia, 2015), Tartuferi, A.; D’Arelli, F. (orgs.), Florença, 2015, pp. 180-181. Catálogo da exposição.

Tartuferi, A. “I pittori di Francesco”, in *L’arte di Francesco. Capolavori d’arte italiana e Terre d’Asia dal XIII al XV secolo* (Florença, Galleria dell’Accademia, 2015), Tartuferi, A.; D’Arelli, F. (orgs.), Florença,

2015, pp. 145-159 (146). Catálogo da exposição.

Tartuferi, A.; D’Arelli, F. (orgs.) *L’arte di Francesco. Capolavori d’arte italiana e Terre d’Asia dal XIII al XV secolo* (Florença, Galleria dell’Accademia, 2015), Florença, 2015. Catálogo da exposição.

Teza, L. ficha in VV.AA., *Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540: premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello*, Milão, 1983, p. 79.

Thomas Spalatensis, *Historia Pontificum Salonitanorum et Spalatensium*, “Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum”, XXIX, Hannover 1892, p. 580.

Thuillier, J. in *La peinture en Provence*, 1978, p. 7, n. 5

Tomás de Celano, “Vita del beato Francesco [Vita Prima]”, Caluffetti, A.; Cerra, M. (trad. ital.) *Fonti Francescane*, Pádua, 2011a, pp. 241-349.

Tomás de Celano, “Memoriale del desiderio dell’anima [Vita Seconda]”, Colombarini, S. (trad. ital.) *Fonti Francescane*, Pádua, 2011b, pp. 355-510.

Tomás de Celano, “Trattato dei miracoli di san Francesco”, Lombardi, T.; Malaguti, M. (trad. ital.) *Fonti Francescane*, Pádua, 2011c, pp. 511-590.

Tomás de Spalato, in *Fonti Francescane*, Pádua, 2011, p. 1482.

Turner, N. *Dipinti inediti del barocco italiano. Guido Reni, Santa Caterina da Siena*, Ariccia, 2010.

## V

*Vago e forte. Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo a Bologna nel 1636* (Bolonha, 2001), Bentini, J. (org.), Bolonha, 2001, pp. 68-95. Catálogo da exposição.

Valli, F. “San Francesco confortato dalla musica dell’angelo”, in *Guido Reni 1575-1642* (Bolonha, Los Angeles, Forth Worth, 1988), Bolonha, 1988, pp. 28-30. Catálogo da exposição.

Vasari G., *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Ed. G. Milanese, Firenze 1878-1885, I, p. 359, n. 1.

Vitiello, R. ficha, in *I Santi d’Italia. La pittura devota tra Tiziano, Guercino e Carlo Maratta* (Palazzo Reale, Milão, 2017), Porro, D.; D’Amico, A. (org.), Milão, 2017, pp. 62-63. Catálogo da exposição.

Vodret, R. in *Caravaggio and His Italian Followers*, Venezia 1998, pp. 71-73, n. 5.

Vodret, R. *Caravaggio e i suoi*, Napoli 1999, pp. 25, 38-40, n. 7.

Vorreux, D. *Un symbole franciscain, le Tau*, Paris, 1977.

## Z

Zampetti, P. *Pittura nelle Marche. Dalla Controriforma al Barocco*, Florença, 1990, pp. 193-227.

Zocca, E. *Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia: Assisi*, Roma, 1936, p. 276, n. 155.

Zuccari A. (org.) *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, I-II, Milão, 2010.



#### Realização

Ministério da Cultura  
Embaixada da Itália no Brasil  
Casa Fiat de Cultura  
Instituto Brasileiro de Museus  
Museu Nacional de Belas Artes

#### Parceria

Consulado da Itália em Belo Horizonte  
Consulado Geral da Itália no Rio de Janeiro  
Consulado Geral da Itália em São Paulo  
Istituto Italiano di Cultura do Rio de Janeiro  
Istituto Italiano di Cultura de São Paulo

#### Comitê organizador

Embaixador Antonio Bernardini  
Ministro Conselheiro Filippo La Rosa  
Marcelo Mattos Araújo  
Monica Figueiredo Braunschweiger Xexéo  
José Eduardo de Lima Pereira  
Ana Vilela  
Paolo Bedeschi  
Giovanni Morello  
Maria Chiara Carboni  
Monica Manfredini  
Arnaldo Spindel  
Ricardo Ribenboim  
Claudia Marques de Abreu

#### Parcerias Institucionais

Consulado da Itália em Belo Horizonte  
Consulado Geral da Itália no Rio de Janeiro  
Consulado Geral da Itália em São Paulo  
Istituto Italiano di Cultura do Rio de Janeiro  
Istituto Italiano di Cultura de São Paulo

#### Organização e Coordenação Geral

Base7 Projetos Culturais

#### Coordenação na Itália

Artifex International

#### CASA FIAT DE CULTURA

##### Conselho Deliberativo

Antonio Filosa  
Emanuele Cappellano  
Márcio de Lima Leite

##### Diretoria

*Diretor Presidente*  
José Eduardo de Lima Pereira

##### Diretores

Márcia Naves  
Leandro Godinho  
Lucas Fernandes

##### Gestora de Cultura

Ana Vilela

##### Produção Casa Fiat de Cultura

*Coordenação*  
Fátima Guerra  
*Produtores*  
Bernardo Oliveira  
Táбата Nocchi

##### Administrativo Financeiro

Camila Lessa

##### Estagiários

Julieni Fonseca  
Vinícius Prado

##### Programa Educativo

*Coordenação*  
Clarita Gonzaga  
*Mediação*  
Ana Carolina Ministério  
Taiane Costa

##### Produção de Conteúdo

*e Redes Sociais*  
Bia Starling

##### Assessoria de Imprensa

*e Relações Públicas*  
Personal Press  
Polliane Eliziário  
Júlia Pelinson  
Raquel Braga

##### Empresas Mantenedoras

FCA Fiat Chrysler Automóveis Brasil Ltda.  
FCA Fiat Chrysler Participações Brasil Ltda.  
FCA Fiat Chrysler Finanças Brasil Ltda.  
FCA Fiat Chrysler Rimaco Brasil  
Corretagens de Seguros Ltda.  
Magneti Marelli do Brasil Indústria e Comércio Ltda.  
Banco Fidis S.A.  
Teksid do Brasil Ltda.  
CNHI Latin America Ltda.

#### MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

##### Presidente da República

Michel Temer

##### Ministro de Estado da Cultura

Sérgio Sá Leitão

##### Presidente do Instituto Brasileiro de Museus

Marcelo Mattos Araújo

##### Diretora do Museu Nacional de Belas Artes

Monica F. Braunschweiger Xexéo

##### Assessoria de Imprensa

Nelson Moreira Junior

##### Coordenação Técnica

Cláudia Rocha, José Patané Filho (apoio) e Lusia Soares (apoio)

##### Núcleo de Coleções Especiais

Amauri Dias Rodrigues

##### Núcleo de Escultura

Eurípedes Junior

##### Núcleo de Gravura

Laura Abreu

##### Núcleo de Imagem

Ana Teles da Silva

##### Núcleo Novas Linguagens e Arte Africana

Daniel Barretto

##### Núcleo de Pintura Estrangeira

Anaildo Baraçal

##### Núcleo de Imagem

Ana Teles da Silva

##### Núcleo de Registro

Cinda Alcântara

##### Núcleos de Biblioteca e Arquivo Histórico

Mary Shinkado, Ângela Teles e Cintya Callado  
Márcia Rebelo, Polyana Sales, Vicencia Mendes e Thais de Freitas

##### Coordenação de Conservação e Restauração

Nilsélia Diogo

##### Reserva Técnica

Nilsélia Diogo e Cláudia Ribeiro

##### Monitoramento Climático

Antonio Carlos de Oliveira

##### Núcleo de Conservação e Restauração de Pintura

Larissa Long

##### Núcleo de Conservação e Restauração de Papel

Jacqueline Assis

##### Coordenação de Comunicação

Amandio Miguel dos Santos

##### Núcleo de Comunicação Visual

Guilherme Sarmento

##### Núcleo de Exposições Temporárias

Lucia Ibrahim, Márcio Marques e João Luiz Domingues Barbosa

##### Núcleo Educativo

Simone Bibian, Reginaldo Tobias e Rossano Antenuzzi

##### Coordenação Administrativa

Cláudia Pessino e Adilson da Silva (apoio)

##### Núcleo de Almoarifado

Jorgival Freire

##### Núcleo de Arquitetura

Renata Casimiro e Altair Dantas (apoio)

##### Núcleo de Eventos

José Rodrigues Neto

##### Núcleo Financeiro e de Orçamento

Waldir Luiz Lane e Priscila Silva

##### Núcleo de Licitações

Guapy Pinheiro

##### Núcleo de Protocolo

Sérgio Alcântara e Danielle Salvioi

##### Núcleo de Recursos Humanos

Gisele Lana da Silva

##### Apoio

José Patané Filho, Lusia Soares, Adilson Silva, Altair Dantas, Edemilson Barbosa

##### Segurança Interna

Ilmar de Barros, Hindemburgo Alves da Silva, Janilson dos Santos Vieira, Vicente Oliveira do Carmo e Wagner Vasques

##### Estagiários (Convênio IBRAM – CIEE)

Eliana Gomes, Erika Thies, Fábio Fenelon, João H. Nascimento, Livia Souza, Lucas Santos, Luiza Estruc, Preciele Martins, Rafael Felix, Rayanne Gabriela, Thais Rizzo, Thais Lima e Tomás Rolim.

##### Empresas contratadas

Innova Air Serviços Técnicos – ME, Múltipla Construções e Serviços, Industec Comércio e Serviços de Equipamentos Elétricos e Pneumáticos Ltda, Juiz de Fora Empresa de Vigilância Ltda e Waterservice Projetos, Instalações e Serviços Ltda

##### Associação de Amigos

Carlos Dimuro, Desembargador Antonio Isafas da Costa Abreu, Diógenes Campos, Embaixador Alberto Costa e Silva, Fernando Kalache, Geraldo Carneiro, Gustavo Ribeiro, Ivan Coelho de Sá, João Maurício Araújo Pinho, Mario Panaro e Morris Braun

##### Conselho Científico de Exposições

Amandio Miguel, Carlos Terra, Cláudia Saldanha, Daniel Barretto, George Kornis, Ivan Coelho de Sá, Luiz Carlos Lacerda, Mario Panaro, Morris Braun, Nelson Moreira Junior, Pedro Xexéo, Sheila Salewski, Suzana Queiroga, Thereza Miranda e Walter Goldfarb

#### BASE 7 PROJETOS CULTURAIS

##### Direção

Arnaldo Spindel  
Ricardo Ribenboim

##### Direção adjunta

*Administrativo e financeiro*  
Carmen Maria de Sousa  
*Produção*  
Daniela Vicedomini Coelho  
*Planejamento e projetos*  
Renata Viellas Rödel  
*Assistente do Administrativo e financeiro*  
Shirlene Cândido

##### Coordenação de conteúdo

Yuri Fomin Quevedo

##### Produção Internacional

Claudia Marques de Abreu

##### Secretária

Fabíola Antonio

##### Informática

Vito Ferreira

#### ARTIFEX INTERNATIONAL S.R.L.S.

##### Presidente

Paolo Bedeschi

##### Conselheiros

Giovanni Morello  
Maria Chiara Carboni  
Monica Manfredini

##### Secretaria

Viviana Morello

## EXPOSIÇÃO

**Curadoria** Giovanni Morello Stefano Papetti

**Coordenação geral** Arnaldo Spindel Ricardo Ribenboim Ana Vilela Monica F. Braunschweiger Xexéo Carmen Maria de Sousa Daniela Vicedomini Coelho Renata Viellas Rödel

**Coordenação na Itália** Paolo Bedeschi Giovanni Morello Maria Chiara Carboni Monica Manfredini

**Coordenação de conteúdo** Yuri Fomin Quevedo

**Produção Internacional** Claudia Marques de Abreu

**Produção no Brasil** Juliana Takaki

**Identidade visual** *Via Imprensa Design Gráfico* Carlos Magno Bomfim *Designer* Paulo Otavio

**Preparação e revisão** Lia Ana Trzmielina

**Tradução de textos** Denise Bottman Federico Carotti

**Desenvolvimento de aplicativo e supervisão DBW Communication** Round4U *Captação de imagens* Capware *Speaker* Silvonei Protz *Textos* Claudia M. Abreu

**Projeto de expografia em Belo Horizonte** *Wn – Escritório de Arquitetura* Clarissa Neves Paulo Waisberg

**Conservação do espaço** *Monitoramento e Gerenciamento Ambiental* LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais *Consultores* Prof. Dr. Luiz A. C. Souza Prof. Dr. Willi de Barros Gonçalves

**Conservação das obras em Belo Horizonte** Cristiane Basilio Gonçalves Magali Sehn

**Programa Educativo em Belo Horizonte** *Coordenação* Clarita Gonzaga *Mediação* Ana Carolina Ministério, Ana Martha, Coutinho Moreira Falabella, Amanda Kistemann, Bárbara Lempp, Bruno Amarantes, Fabiano de Souza, Flávia Salvador, Julianne Paranhos, Miriam Célia, Naíra Duarte, Rafael Gonçalves Silva, Raphael Rodrigues, Raquel Aguilar, Renata Nery, Taiane Costa.

**Projeto de expografia no Rio de Janeiro** *B7* Arquitetura Vlamir Saturni *Assistente* Ana Paula Garcia

**Conservação das obras no Rio de Janeiro** Nilsélia Diogo Cláudia Ribeiro Antonio Carlos de Oliveira Larissa Long Jacqueline Assis

**Transporte** Montenovi - **Itália** Millenium Transportes - Brasil

**Seguro** UnipolSai Assicurazioni AxaArt

**Instituições prestadoras** Collezione Federico Castelluccio

Diocesi di Novara Galleria Nazionale dell'Umbria Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma - Palazzo Barberini e Galleria Corsini

Istituto Campana per l'istruzione permanente, Osimo

Musei Capitolini - Pinacoteca Capitolina, Roma Museo Civico di Rieti - Sezione Storico Artistica Museo di Roma

Museo Francescano dell’Istituto Storico dei Capuccini, Roma

Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno Pinacoteca Nazionale di Bologna -

Polo Museale dell’Emilia Romagna

Polo Museale dell’Abruzzo

Provincia Picena dei Frati Minori Cappuccini

## CATÁLOGO

**Curadoria** Giovanni Morello Stefano Papetti

**Editora** Base7 Projetos Culturais Arnaldo Spindel Ricardo Ribenboim

**Coordenação editorial** Yuri Fomin Quevedo Claudia Marques de Abreu

**Ensaios** Giovanni Morello Stefano Papetti

***Fichas técnicas das obras*** Giovanni Morello Giulia Lavagnoli Guendalina Serafinelli Livia Carloni Lucia Arbace Miles Chappell M. Gabriella Mazzocchi Sergio Guarino Stefano Papetti Veruska Picchiarelli

**Identidade visual** *Via Imprensa Design Gráfico* Carlos Magno Bomfim *Designer* Paulo Otavio

**Preparação e revisão** Lia Ana Trzmielina

**Tradução de textos** Denise Bottman Federico Carotti

**Impressão e acabamento** Ipsis Gráfica e Editora

#### Fotos das obras

pág. 8-9 Andrea Cova

33 Galleria Nazionale dell’Umbria

37 stituto Campana per l'istruzione permanente, Osimo

41 Polo Museale dell’Abruzzo/ Gino di Paolo

43 Ali Elai/Camerarts

47 Museo Civico di Rieti, Sezione Storico Artistica

51 Domenico Oddi/ Archivio Iconografico Musei Civici di Ascoli Piceno

55 Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina – Archivio Fotografico dei Musei Capitolini/© Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

57 Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell’arte/Enrico Fontolan

59 Polo Museale dell’Abruzzo/ Mauro Congeduti

61 Roma, Gallerie Nazionali d’Arte Antica. Palazzo Barberini/ Mauro Coen

65 Museo Francescano dell’Istituto Storico dei Cappuccini (Roma)

69 Sob concessão do Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Polo Museale dell’Emilia Romagna.

73 Archivio Iconografico Musei Civici di Ascoli Piceno

77 Crédito Fotográfico: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico copyright: © Roma \_ Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali \_ Museo di Roma

83 Museo Francescano dell’Istituto Storico dei Cappuccini, Roma

87 Ufficio Beni Culturali - Diocesi di Novara

91 Museo Francescano dell’Istituto Storico dei Cappuccini, Roma

95 Archivio Iconografico Musei Civici di Ascoli Piceno.

99 Archivio Iconografico Musei Civici di Ascoli Piceno.

103 Provincia Picena dei Frati Minori Cappuccini

#### AGRADECIMENTOS

Museo di Roma; Museo Francescano dell’Istituto Storico dei Capuccini, Roma; Museo Nazionale d’Abruzzo; Musei Capitolini - Pinacoteca Capitolina; Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno; Pinacoteca Nazionale di Bologna, Polo Museale dell’Emilia Romagna; Polo Museale dell’Abruzzo; Provincia Picena dei Frati Minori Cappuccini; Santuario di San Serafino di Montegranaro, Ascoli Piceno.

Ana Brant, Alessandra Crimi, Desembargador Antônio Isaias de Abreu, Arthur Mendes, Bárbara Bono, Bonifácio Lemos Filho, Carlos Dimuro, Carlos Terra, Carol Marini, Celeste Campos, Celso Morassi, Cláudia Pessino, Claudia Saldanha, Cleverson Arcoverde, Daniel Barretto Silva, Daniela Cechini, Danielle Guimarães, Cônsul da Itália em Belo Horizonte Dario Savarese, Diego de Paula, Diogenes Campos, Diogo Carvalho, Edemilson Barbosa, Eduardo Cavalcanti, Eliana Sartori, Eliete Amaral de Andrade, Eliza Alves, Ellen Dias, Eneida Braga, Padre Enzo Fortunato, Fernando Kalache, Gabrielly Ribeiro Tavares, Geraldo Carneiro, Gianni Cigna, Giuliana Forti, Gustavo Nunan, Gustavo Ribeiro, Ilze Scamparini, Ivan Coelho de Sá, Jefferson Andrade dos Santos, João Ciaco, João Maurício Pinho, Frade Johannes Joergensen, Júlio Cesar Rodrigues, Karlo Araújo, Larissa Long, Liliana Jayme, Livia Raponi, Luana Antonini, Lucia Arbace, Luciana Costa, Luciana Lopes, Luiz Carlos Lacerda, Marcelo Alencar, Marcelo Carrilho, Marcelo Helder, Márcio Jannuzzi, Marco Bordoni, Marco Pierini, Marco Capasso, Marcos Mantoan, Marcos Mantovani, Maria Lúcia Antonio, Mariana Cordeiro, Mário Panaro, Michele Cherubini, Michele Gialdroni, Morris Braun, Nilsélia Diogo, Pablo Coelho, Patrick Júnior, Pedro Cavaca, Pedro Xexéo, Peter Fassbender, Pollyanna Batista, Pierluigi Moriconi, Riccardo D’Andrea, Roberto Baraldi, Rodrigo Silva, Sergio Briganti, Sergio Guarino, Sheila Saleswski, Sofia Scarpellini, Suzana Queiroga, Thereza Miranda, Valerio Febraro, Vivian Moreira, Walter Goldfarb.

## E AGRADECEMOS ESPECIALMENTE

Embaixador Alberto da Costa e Silva, Embaixador da Itália em Brasília Antonio Bernardini, Antônio Lessa, Ex-Cônsul da Itália em Belo Horizonte Aurora Russi, Embaixador do Brasil em Roma Antonio de Aguiar Patriota, Cônsul Geral da Itália em São Paulo Filippo La Rosa, Presidente do Instituto Brasileiro de Museus Marcelo Mattos Araujo, Ex-Cônsul Geral da Itália em São Paulo Michele Pala, Cardeal Arcebispo D. Orani João Tempesta, Cônsul Geral da Itália no Rio de Janeiro Riccardo Battisti.

M842  
P214

MORELLO, Giovanni  
PAPETTI, Stefano  
São Francisco na arte de mestres italianos /  
Giovanni Morello e Stefano Papetti (curadores).  
--- São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2018.  
116 p.: il. col.; 22 x 27 cm.  
  
ISBN: 978-85-62094-26-2  
  
1. São Francisco 2. Iconografia 3. Pintura.  
4. História da Arte Italiana  
I. Morello, Giovanni. II. Papetti, Stefano. III. Título

CDD 750

Patrocínio



Apoio



Apoio cultural



Apoio Institucional



Parceria



Coordenação na Itália



Organização e Coordenação Geral



Realização





SÃO  
FRANCISCO·  
NA ARTE  
DE MESTRES  
ITALIANOS