



CARAVAGGIO

E SEUS SEGUIDORES

CONFIRMAÇÕES E PROBLEMAS

IDEALIZAÇÃO Rossella Vodret

CURADORIA CIENTÍFICA Giorgio Leone

CURADORIA BRASIL Fabio Magalhães



As atividades do Grupo Fiat no Brasil representam o maior de todos os investimentos internacionais italianos, proporcional, de certa forma, à imensa presença italiana na formação da nacionalidade brasileira.

Essas duas dimensões – a econômica e a histórico-social – fizeram com que disséssemos um entusiástico e imediato “sim” ao convite do embaixador Gherardo La Francesca para que nos uníssemos à grandiosa iniciativa *Momento Itália-Brasil*, que ao longo de dois anos deu matizes tricolores às artes, às ciências, aos estudos acadêmicos e à cultura brasileira como um todo. Estamos orgulhosos de ter-nos sido possível contribuir para esse sucesso, com três das mais importantes atividades culturais desse festival ítalo-brasileiro, configuradas nas mostras *Roma – a vida e os imperadores*, *De Chirico – o sentimento da arquitetura* e a presente exposição *Caravaggio e seus seguidores*, levadas a três Estados brasileiros.

Ao trazer a arte única de Michelangelo Merisi dito Caravaggio aos brasileiros, a Casa Fiat de Cultura mais uma vez realiza a sua missão de transcender as expectativas do público, superando barreiras que muitos consideravam intransponíveis.

É assim que a nossa Casa Fiat reafirma a missão de nosso Grupo – a de se fazer presente, de forma diferenciada, na busca de encantar e surpreender sempre o meio em que atuamos, com alma brasileira e “cuore” italiano.

Cledorvino Belini
presidente
Fiat Chrysler América Latina



O Bradesco acredita que empresas verdadeiramente bem-sucedidas são aquelas que geram bons resultados para toda a sociedade, adotando políticas de longo prazo capazes de fomentar o desenvolvimento sustentável, mas também capazes de fazer da arte e da cultura instrumentos efetivos do exercício da cidadania.

Nas várias iniciativas em que essa visão participativa se desdobra, um dos destaques é o extenso programa de patrocínios a eventos culturais, artísticos, comunitários e manifestações populares que valorizam as diferentes tradições regionais, uma agenda cuja soma resulta em um Brasil de feição cultural a um só tempo plural e singular.

Com esse compromisso, sempre ampliado e renovado, o Bradesco reafirma o propósito de ser um dos protagonistas do esforço de diversificação do horizonte cultural, inclusive por meio do contato com produções universais de qualidade inquestionável, tendo como exemplo a exposição *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*. Quando o assunto é arte, espetáculo e cultura, atuar em parceria com a comunidade também é um jeito de ser *Presença*, lado a lado com o Brasil e os brasileiros.



A Casa Fiat de Cultura atinge sua maioria ao lograr a realização da abertura nacional da exposição *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*. Privilegiar o público mineiro na exibição do mestre incontestado do barroco é motivo de contentamento e, também, a reafirmação de um compromisso com o futuro.

O ano de 2012 assinala, assim, o cumprimento pleno de uma primeira fase de nossa história como instituição: em breve daremos um novo passo, ao assumir em parceria com o governo do Estado de Minas Gerais, através da Secretaria Estadual de Cultura, a nossa nova localização no Circuito Cultural Praça da Liberdade, no Palácio dos Despachos.

Em meio a tantos agradecimentos devidos, resgatamos nosso dever de dirigir ao público mineiro o nosso especial reconhecimento, por ter feito do nosso trabalho uma renovada alegria.

José Eduardo de Lima Pereira
presidente
Casa Fiat de Cultura



Ao receber *Caravaggio e seus seguidores*, o MASP dá continuidade à sua política de abrigar o que há de mais relevante no cenário internacional das artes visuais, trazendo agora as obras de um mestre do barroco.

Concebida no âmbito do Momento Itália-Brasil, a mostra permite que o público tenha contato com obras apresentadas pela primeira vez no país, reverenciando o trabalho de um dos principais artistas da história. Michelangelo Merisi, dito Caravaggio, ajudou a dar novos rumos à arte e sua influência se estende até os dias de hoje.

O indispensável apoio dos patrocinadores, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, e a parceria entre a Casa Fiat de Cultura e as instituições culturais italianas são uma valiosa conjunção de esforços que permitem trazer ao nosso país essa magnífica mostra idealizada por Rossella Vodret e preparada pelos curadores Giorgio Leone e Fabio Magalhães.

A essas empresas e instituições que nos possibilitam apresentar o que há de mais qualificado na arte mundial, nossos sinceros agradecimentos.

João Vicente de Azevedo
presidente
Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand – MASP



Desde a sua fundação, há 10 anos, é desejo da Base7 realizar uma exposição de Caravaggio no Brasil. Não era um sonho fácil, mas, sim, o prenúncio de um árduo e longo caminho. O entusiasmo da Casa Fiat de Cultura em levar adiante tal desafio, somado ao acordo bilateral que estabeleceu o Momento Itália-Brasil, nos motivou a levar adiante esta tarefa.

Ao contrário de outros grandes nomes da arte ocidental – tais como Chagall, Rodin ou Giacometti, cujas exposições já havíamos realizado –, o conjunto de obras do gênio do barroco italiano que sobreviveu até nossos dias é extremamente reduzido, o que se constituía no principal obstáculo para que uma exposição pudesse ser concebida e produzida no Brasil. Tanto as instituições quanto o próprio governo italiano, preocupados com a preservação dessas obras raras, buscam restringir a circulação das mesmas, tendo em vista as questões de conservação e segurança envolvidas nos deslocamentos. Soma-se a isso as complexas questões de logística comuns a exposições de grandes mestres da pintura.

Passados quase três anos e vencidos os obstáculos, nos vemos recompensados pela possibilidade de aproximarmos o público brasileiro de parte significativa dos trabalhos de Michelangelo Merisi, dito Caravaggio, acompanhados de uma excelente mostra dos trabalhos de seus seguidores. Com isso, acreditamos cumprir com um dos eixos da missão a que nos propusemos há uma década: dar ao público brasileiro a oportunidade de apreciar a produção de diferentes escolas e movimentos artísticos, brasileiros ou estrangeiros.

Sem o esforço, a tenacidade e o entusiasmo de alguns companheiros, esta exposição não teria sido possível. Agradecemos imensamente ao embaixador Gherardo La Francesca, a José Eduardo Lima Pereira, Fabio Magalhães, Cláudia Abreu e a nossos parceiros da Soprintendenza Speciale per Il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per Il Polo Museale della Città di Roma – nos nomes de Rossella Vodret, Corrado Salucci e Giorgio Leone.

À Fiat Brasil e ao Banco Bradesco, que mantêm uma sólida política de patrocínios culturais que possibilitam exposições deste porte, ao Ministério da Cultura, à Casa Fiat de Cultura, ao MASP e à Embaixada do Brasil em Roma, nosso especial agradecimento, extensivo aos membros das equipes da Base7 e da Soprintendenza de Roma.

Arnaldo Spindel
Maria Eugenia Saturni
Ricardo Ribenboim



Tenho muito orgulho por ter conseguido trazer mais uma vez para o Brasil uma exposição sobre Caravaggio – a última de fato foi em 1998 –, um dos mais importantes personagens no panorama da pintura italiana, como o principal evento artístico deste ano que celebra o *Momento Itália-Brasil*, uma verdadeira colaboração entre os nossos países.

A exposição *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas* apresenta, ao lado de trabalhos de autoria do mestre italiano e outros recém-atribuídos a ele – explicados pelos mais respeitáveis especialistas de questões semelhantes –, 14 telas de pintores caravaggescos. É, portanto, uma panorâmica completa de obras que mais se aproximam das temáticas e dos modelos de Caravaggio e os desenvolvem.

Isso foi possível graças ao grande preparo e experiência da professora Rossella Vodret, superintendente do Polo Museale Romano, que idealizou a mostra, à Casa Fiat de Cultura, que a recebe em Belo Horizonte, ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), que acolherá a exposição em São Paulo, às equipes das Embaixadas da Itália e do Brasil na Itália, bem como a todos que contribuiram para a realização deste importante projeto.

A cultura é um incentivo extraordinário para facilitar o diálogo, ainda mais entre nações amigas unidas por relações de afinidade e fraternidade plurisseculares. Por essa razão, creio ser apropriado citar um trecho da mensagem calorosa da presidenta da República do Brasil, Dilma Rousseff. Em 14 de outubro de 2011, ao anunciar a inauguração do *Momento Itália-Brasil*, do qual esta extraordinária exposição sobre Caravaggio é um dos eventos de maior importância, a presidenta destacou que essas iniciativas contribuem para a consolidação das relações Brasil-Itália, “caracterizadas por ligações tradicionais de amizade e admiração recíprocas”.

Gherardo La Francesca
Embaixador da Itália no Brasil

A exposição *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas* promovida pelo Ministero per i Beni e le Attività Culturali e organizada pela Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e pelo Polo Museale della Città di Roma, idealizada expressamente para o Brasil, desenvolve algumas problemáticas históricas e críticas, discutidas no último evento dedicado à arte do grande artista italiano e seus seguidores na recente exposição *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630*, realizada no Palazzo Venezia de Roma, concluída, com grande sucesso, em março deste ano.

Nessa exposição brasileira são apresentadas duas obras-primas indiscutíveis de Merisi, preservadas nas galerias do Polo Museale Romano: *San Girolamo che scrive* e *San Francesco in meditazione*, o primeiro realizado entre 1605 e 1606 e o segundo em 1606; os últimos anos do pintor em Roma. Junto a esses estão outros quatro quadros sobre os quais, recentemente, foram retomados os debates que, entre confirmações e novos problemas, rediscutem a autoria de Caravaggio. Em seguida a esse grupo, uma seleção de obras escolhidas entre os mais significativos seguidores do artista, que demonstra os caminhos que tomaram a sua arte, e as várias declinações entre os artistas ao longo do século XVII.

O evento, que dá continuidade à outra grande exposição sobre Caravaggio realizada em São Paulo em 1998, é um momento de alto nível cultural que, expondo em Belo Horizonte e São Paulo obras da estimulante atividade artística da Roma do século XVII, representa uma importante colaboração entre instituições culturais italianas e brasileiras, em um momento de retomada da economia mundial que abre novas frentes entre as diferentes realidades.

Antonia Pasqua Recchia
secretária geral
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Itália



A realização da exposição *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas* despertou meu interesse de imediato, porque acredito que o intercâmbio cultural desenvolve um papel importante na promoção e na compreensão da história de cada país.

O Brasil, sempre atento e sensível ao compartilhamento da cultura em todas as esferas, já havia recebido obras de Caravaggio, fruto de colaborações anteriores entre os nossos países.

O ano de 2012 foi declarado o ano do *Momento Itália-Brasil*, e nada poderia selar melhor essa mútua cooperação, já intensa e frutífera, do que a realização de uma exposição itinerante desta importância.

As 20 telas de fato sugerem uma ocasião para considerações e comparações entre as questões relacionadas à atribuição das obras e as derivações da arte caravaggista.

Com a certeza do sucesso que este evento merece, gostaria de agradecer a todos os que com grande paixão e profissionalismo contribuíram para a sua realização.

Mario Resca
diretor geral para Valorização do Patrimônio Cultural
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Itália



SUMÁRIO

- 14** Caravaggio: vida e obras
ROSSELLA VODRET
- 42** A técnica de execução
ROSSELLA VODRET
- 48** Caravaggio e seus seguidores:
as obras em exposição
GIORGIO LEONE
- 68** A presença no Brasil de Caravaggio
e seus seguidores
FABIO MAGALHÃES
- 74** Obras expostas Caravaggio
136 CRONOLOGIA
- 140** Obras expostas Seguidores
- 142 GIOVANNI BAGLIONE
- 146 ORAZIO GENTILESCHI
- 152 ORAZIO BORGIANNI
- 158 LEONELLO SPADA
- 162 SIMON VOUET
- 166 TOMMASO SALINI
- 170 BARTOLOMEO CAVAROZZI
- 174 GIOVANNI BATTISTA CARACCILO,
DITO BATTISTELLO
- 178 ORAZIO RIMALDI
- 184 VALENTIN DE BOULOGNE
- 188 ARTEMISIA GENTILESCHI
- 196 JUSEPE DE RIBERA
- 200 MATTIA PRETI
- 206 HENDRICK VAN SOMER
- 210 ANÔNIMO
- 214** Bibliografia geral

CARAVAGGIO: VIDA E OBRAS

Rossella Vodret

Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio devido ao local de origem de sua família, nasceu em Milão, provavelmente em 29 de setembro de 1571, dia de São Miguel Arcângelo. Era o primeiro de quatro filhos de Fermo, mestre-de-obras, e Lucia Aratore, cujo pai, Giovan Giacomo, exercia uma posição de destaque na administração financeira dos bens da família Sforza-Colonna¹.

De fato, o vilarejo de Caravaggio era a sede do marquesado de Francesco Sforza e de Costanza Colonna, que viria a ser uma das mais importantes fontes de sustento na árdua existência de Merisi.

Após a morte do marido pela peste, em 1577, Lucia Aratori foi obrigada a vender parte de suas terras para sustentar os filhos ainda pequenos e pagar os estudos do primogênito – que desde cedo manifestou interesse pela pintura. Em 1584, segundo contrato assinado em 6 de abril, Michelangelo, então com apenas 12 anos, foi acolhido pelo artista Simone Peterzano (1540-1596), de Bérgamo, para aprender a arte da pintura em seu estúdio em Milão. O aprendizado milanês durou até 1588, e depois disso não se tem notícias sobre o que fazia o jovem até 1591. É possível, no entanto, que Michelangelo não tenha retornado imediatamente a Caravaggio, mas que tenha viajado para completar a sua formação na Lombardia e no Vêneto, estudando a arte dos grandes artistas do século XVI, cujos ecos são

1. O local e a data de nascimento de Caravaggio foram estimados por Maurizio Calvesi, *Le Realtà di Caravaggio*, Turim, 1990. A certidão de batizado foi encontrada por Vittorio Pirami e publicada por Carminati, M., “Caravaggio da Milano”, no jornal cotidiano *Il Sole24ORE*, 24/fev/2007. Pesquisas minuciosas sobre a família Merisi e sobre todo o período passado por Caravaggio em Milão em geral, cf. Berra, G., *Il Giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i Marchesi di Caravaggio*, Florença, 2005.



1

percebidos em suas obras. O último documento que atesta a presença de Merisi na Lombardia é de 1º de julho de 1592, quando foi citado como testemunha em uma escritura pública.

EM ROMA

“Este pintor é rapaz grande de 20 ou 25 anos, com um pouco de barba preta, gordo, com cílios grossos e olhos pretos, que anda vestido de preto não muito bem, que usa um par de meias pretas um pouco rasgadas e os cabelos longos para a frente”².

Esse foi o testemunho dado por um barbeiro, no verão de 1597, relatando sua impressão sobre Caravaggio, provavelmente pouco depois de sua chegada a Roma. O aspecto nem um pouco alegre, unido a um caráter briguento e intolerante às regras, parece ser um ponto sobre o qual estão de acordo todas as fontes do século XVII³, unânimes também nas referências às duras condições

CARAVAGGIO

I MUSICI

Os Músicos, c. 1595

Rogers Fund, 1952.

The Metropolitan Museum of Art, Nova York

© 2012. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence

2. Depoimento do barbeiro Luca, 11/jul/1597, ASR, Tribunale Criminale del Governatore, liber Investigationum, reg. 274, cc. 180-190.

3. Mander, K. van, *Het Leven der Moderne oft deestijdsche doorluchige Italienische Schilders*, Alcmær, 1603; Mancini, G. *Considerazioni sulla pittura*, 1617-1621, I-II, curadoria de Marucchi, A.; Salerno, L., Roma, 1956-1957; Baglione, G. *Vite de' pittori, scultori e architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642; Bellori, G. P. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672; Susinno, F. *Le vite de' pittori messinesi*, [1724], curadoria de Martinelli, V., Florença, 1960.

de pobreza sofridas por Merisi na época de sua chegada a Roma, segundo documentos de cerca de 1595-1596⁴, recém-descobertos. Essas referências revelam um Caravaggio “extremamente necessitado e carente”⁵, pronto para realizar qualquer tipo de bico que aparecesse nos estúdios ativos na cidade papal, como trabalhos de pouca importância ou cópias de quadros de devoção. Tudo indica, portanto, que Caravaggio tenha passado os primeiros anos na cidade tentando se arranjar como podia para sobreviver, adaptando-se às exigências do mercado romano da época.

ROMA NA CHEGADA DE CARAVAGGIO: UMA CIDADE EM POLVOROSA

A chegada de Caravaggio em Roma, no período entre a última década do século XVI até 1630, marca um momento único na história da arte italiana e europeia, cujos êxitos são perceptíveis no desenvolvimento das correntes artísticas pelo menos até o século XVIII⁶.

Esse período, como bem se sabe, é muito particular para a história de Roma e da Igreja Católica. Coincide, de fato, com a superação do clima de tensão que se instaurara dentro da Igreja no início do século XVI, devido à Reforma Protestante e à subsequente reação católica, e o estabelecimento de novas práticas teológicas, devocionais e políticas, nas quais se amadureceria o apogeu moderno do Catolicismo.

A Reforma Protestante teve início formal em 31 de outubro de 1517, quando o religioso agostiniano alemão Martinho Lutero publicou, em Wittenberg, as *95 Teses*, condenando a venda de indulgências promovida pelo papa Leão X (entre 1513 e 1521), para recolher fundos e completar a Basílica de São Pedro, e questionando outros princípios fundamentais da Igreja Católica.

O ponto de vista de Lutero – negando o poder da Igreja de perdoar pecados por meio de penitência e indulgências, prática costumeira na época, em troca de ofertas em dinheiro, e assegurando assim o princípio da graça passiva derivada diretamente de Deus –, atacava as bases da existência da Igreja Romana, contestando seu papel fundamental de intermediação entre o homem e Deus.

A difusão das teorias luteranas separou a Igreja de Roma de nações importantes da Europa do norte e central, isto é, de parte da Alemanha e Países Baixos, Dinamarca, Suécia e Noruega. Apesar dos temores da cúria papal, outras nações de grande importância, como a Espanha e França, não se separaram, mas se tornaram fortes aliados na defesa da fé católica. A reação católica à heresia luterana se concretizou no Concílio de Trento, que terminou seus trabalhos em dezembro de 1563. Ao longo das várias sessões do concílio, os princípios básicos do catolicismo foram reforçados categoricamente.

A Contrarreforma – como geralmente se define o período e o movimento cultural que seguiram o Concílio de Trento – desenvolveu-se, portanto, com mais força e abrangência. Um papel essencial foi o da “força da comunicação” da expressão artística, utilizada pela política contrarre-

4. Geralmente se remete à publicação recente *Caravaggio, una vita dal vero* (catálogo da exposição), curadoria de Di Sivo, M.; Verdi, O., Roma, 2011.

5. Baglione, op. cit., p. 136; apostila manuscrita de Bellori.

6. Exprimo a minha gratidão a Giorgio Leone e a Belinda Granata pela ajuda determinante na redação deste ensaio, sobre o qual consultar as contribuições precedentes: Vodret, R. “Caravaggio e l’Europa”, in *Caravaggio e l’Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, (catálogo da exposição), curadoria de Spezzaferro, L., Milão, 2005, pp. 75-85 e Vodret, R. “Il caravaggismo tra l’Italia e l’Europa”, in *I colori del buio. I caravaggeschi nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto*, (catálogo da exposição), curadoria de Vodret, R.; Leone, G., Genebra, 2010, pp. 21-35.

formista para enfatizar os princípios da Igreja Católica, principalmente aqueles questionados por Lutero e pelo protestantismo.

A recuperação do papel de mediação, com o objetivo de obter a graça divina na fé católica, exercido por Nossa Senhora e pelos santos – principalmente os santos penitentes, como São Jerônimo e Santa Maria Madalena – foi muito exaltada.

Nos últimos anos do século XVI, já corria a onda febril dos preparativos para a comemoração do Ano Santo de 1600, decretando o fim da grande agitação reformista protestante. Por esse motivo, a partir da última década do século até as primeiras décadas do século seguinte, Roma tornou-se palco de uma exuberância artística excepcional, que se desenvolveu essencialmente sob o reinado de quatro pontífices: Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605), Paulo V Borghese (1605-1621), Gregório XV Ludovisi (1621-1623) e Urbano VIII Barberini (1623-1644).

Com as grandes encomendas dos cardeais e das famílias romanas importantes destinadas à decoração de igrejas e palácios para o Ano Santo, artistas de todas as partes da Itália e Europa foram para Roma⁷. Entre esses, chegaram a Roma dois artistas que rapidamente se tornariam os dois gigantes da pintura italiana: Caravaggio da Lombardia, nos primeiros anos da década de 1590, e Annibale Carracci (1560-1609), de Bolonha, em 1595⁸ – dois protagonistas absolutos que desenvolveram e aperfeiçoaram naqueles anos os fundamentos – opostos – de suas técnicas de pintura. Annibale elaborou uma pintura classicista de inspiração rafaelista, baseada na representação de uma realidade idealizada e corrigida de qualquer aspereza. Caravaggio, por outro lado, desenvolveu um estilo naturalístico baseado na representação da realidade assim como ela é, sem nenhum tipo de idealização – uma inovação que, definitivamente, pode ser descrita como revolucionária.

Caravaggio chegou com força ao estagnado ambiente tardo-maneirista romano dos últimos anos do século XVI. Segundo os estudos mais recentes, após um início problemático e penoso em Roma, quando o jovem pintor mendigava, “esfarrapado e esfomeado”⁹, trabalhos de pouco valor nos estúdios da cidade, Caravaggio conseguiu entrar, provavelmente em 1595¹⁰, para o serviço do poderoso cardeal Francesco Maria del Monte, que era próximo ao grão-duque da

7. Existe uma vasta bibliografia sobre o ambiente romano nesses anos, porém aqui estão apenas alguns textos essenciais que, fazendo referência a diversas interpretações da crítica, permitem a reconstrução do panorama completo dos estudos. Entre as fontes: Mancini, 1617-1621; Baglione, 1642; Bellori, 1672. Entre os estudos: Strinati, C. M. “Roma nell’anno 1600. Studio di pittura”, in *Roma nell’anno 1600: pittura e giubileo, il revival paleocristiano, Roma sotterranea, Caravaggio “pittore di storia”*, (“Ricerche di storia dell’arte”), Roma, 1980, pp. 15-48; Strinati, C. M. “Caravaggio nel 1601”, in *Caravaggio, nuove riflessioni*, (“Quaderni di Palazzo Venezia”; 6), Roma, 1989, pp. 162-178; Marini, M. *Caravaggio e il naturalismo internazionale, in Storia dell’arte italiana. Parte seconda*, curadoria de Zeri, F. *Dal Medioevo al Novecento, II/1, Dal Cinquecento all’Ottocento. 1. Cinquecento e Seicento*, Turim, 1981, pp. 345-445; Marini, M. *Caravaggio “Pictor praestantissimus”*, Roma, 2005, p. 5 ss.; *La pittura in Italia – Il Seicento*, vol. I-II, Milão, 1989, I, pp. 399-460; Strinati, C.; Vodret, R. *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, (catálogo da exposição, Roma, 1999), curadoria de Strinati, C.; Vodret, R., Napoli, 1999, pp. 11-21. Além dessas, as publicações fundamentais de Luigi Spezzaferro, entre as quais se devem citar: Spezzaferro, L. “Caravaggio accettato: dal rifiuto al mercato”, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 2001), curadoria de Volpi, C., Roma, 2002, pp. 23-50; e de Maurizio Calvesi, entre as quais, o fundamental Calvesi, M. *Le realtà del Caravaggio*, Turim, 1990. Enfim, a esses devo acrescentar os estudos de Alessandro Zuccari e as inúmeras contribuições de Mina Gregori e Gianni Papi relacionados na bibliografia geral deste catálogo. São muito recentes as exposições *Caravaggio and his circle in Rome: a barbaric and brutal manner* (catálogo da exposição, Ottawa, 2011), curadoria de Franklin, D.; Schütze, S., New Haven, 2011 e *Roma al tempo di Caravaggio* (catálogo da exposição, Roma, 2011-2012), curadoria de Vodret, R., Milão, 2011.

8. Sobre Annibale Carracci, além da monografia de Posner, D. “Caravaggio’s homo-erotic early works”, in *The Art quarterly*, 34, 1971, pp. 301-324, cfr. Ginzburg, S. *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, 2000; idem, *La Galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*, Milão, 2008; Robertson, C. *The invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, 2008; assim como à mostra *Annibale Carracci* (catálogo da exposição), curadoria de Benati, D.; Riccomini, E.; Milão: Electa, 2006.

9. A descrição de Caravaggio naqueles anos é esclarecedora. Cf. Nota 2 – Depoimento do barbeiro Luca.

10. O ano da chegada de Caravaggio a Roma, até pouco tempo atrás considerado como 1592, foi recentemente alterado, com base em documentação, para c. 1595. Cfr. Di Sivo, M.; Verdi, O., 2011.



2



3

Toscana e centro de um grande círculo de intelectuais e das mais refinadas personalidades italianas. Nos anos em que esteve a serviço de Del Monte (entre 1597 e c.1600), estimulado pelas ilustres personalidades com as quais convivia, Caravaggio elaborou as bases de seu revolucionário estilo e as características fundamentais de todas as suas composições: o tema observado ao vivo, o formato “ao natural” das figuras muito semelhantes ao espectador, a cena representada toda em primeiro plano para envolver quem observa, o fundo neutro ou escuro para concentrar toda a atenção sobre o tema representado, enfatizado por um fecho de luz forte e direto, proveniente de uma fonte bem precisa e, principalmente a acentuada dialética de *chiaroscuro* que deixa a composição “real”, viva e vital.

Na casa de Del Monte, iniciou-se para Caravaggio um período de relativa tranquilidade econômica, repleto de estímulos culturais e científicos. Por meio do cardeal, Michelangelo entrou em contato com os intelectuais mais brilhantes e os mecenas pertencentes à opulenta aristocracia romana, com quem dividiu um forte interesse pela arte e pela música. As telas com tema musical são um reflexo da vida no Palazzo Madama, demonstram o interesse pela música vocal e instrumental que o cardeal Del Monte incentivava ao realizar concertos nas salas da casa com os amigos. As obras *I Musicisti* (fig. 1) e o *Suonatore di liuto* (fig. 2) representam plenamente o novo modo de Caravaggio pintar nesse período. Gradualmente, ele passou a sentir a necessidade de enriquecer as suas composições com novos motivos e cenas mais complexas. Desse período, produziu algumas obras-primas, como *Santa Caterina* e a impressionante *Guiditta che taglia la testa a Oloferne* (figs. 3 e 4).

A amizade com Del Monte rendeu a Caravaggio sua primeira comissão pública: a sofrida decoração da Capella Contarelli na igreja de San Luigi dei Francesi, com as histórias de São Mateus, realizada para o Ano Santo de 1600. O pintor, que até aquele momento havia realizado somente obras em formato médio, experimentou e colocou em prática seu modo de expressão em obras de

CARAVAGGIO
SUONATORE DI LIUTO
Tocador de alaúde, 1597
 Hermitage Museum,
 São Petersburgo
 © 2012. Photo Scala, Florence

CARAVAGGIO
SANTA CATERINA
D'ALESSANDRIA
Santa Catarina de
Alexandria, c. 1597
 Museo Thyssen-
 Bornemisza, Madrid
 © Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid



4

medidas colossais¹¹ (figs. 5-7). As telas para a Capella Contarelli constituíram-se em oportunidade para mostrar-se ao mundo, e ratificaram a sua triunfal afirmação no cenário artístico romano.

AS ENCOMENDAS PÚBLICAS

A partir de 1599/1600, Caravaggio passou a ser um dos artistas mais famosos e requisitados de Roma. As encomendas públicas e privadas começaram a chegar continuamente. Para as grandes famílias romanas, tornou-se símbolo de status possuir um quadro de sua autoria.

As telas daqueles anos, muitas vezes retábulos, são de grandes dimensões e estrutura de composição mais complexas se comparadas às primeiras obras. As fontes de inspiração e pontos de referência reconhecíveis, além dos pintores da Lombardia e do Vêneto, vinham também das obras-primas da arte clássica e dos grandes artistas do século XVI, em primeiro lugar, Michelangelo e a Capella Sistina. No entanto, o que caracterizava a arte sacra de Caravaggio, acima de tudo, era o violento contraste entre luz e sombras, colocados em cena como se fosse num palco teatral. Uma representação quase cinematográfica, na qual o pintor envolve cada vez mais o espectador como parte ativa da

CARAVAGGIO
*Giuditta che taglia la
testa a Oloferne*
Judite e Holofernes, 1597-1600
Galleria Nazionale d'Arte Antica
di Palazzo Barberini, Roma.
© Soprintendenza PS&E e per il PM della città di Roma

11. Cf. *Caravaggio: la cappella Contarelli*, (catálogo da exposição), curadoria de Cardinali, M.; De Ruggieri, M. B., Roma, 2011.



5

composição. Naqueles anos, amadureceu também o simbolismo do contraste entre luz e sombra, que já animava o cristianismo das origens e que atingia seu auge na religiosidade do século XVI. A sua expressão fundamental era a atividade religiosa e as penitências cotidianas praticadas no escuro por Santo Inácio de Loyola, fundador da ordem dos Jesuítas, que, acreditando estar na presença de Deus, criava uma justaposição entre o cristão culpado e as trevas do pecado. Do mesmo modo, Merisi punha em cena a humanidade atormentada, envolvida pelas trevas, junto aos eventos salvadores por onde se libertava a luz¹².

O *début* público de Michelangelo no meio artístico, isto é, os episódios da vida de São Mateus – a *Vocazione* e o *Martirio di San Matteo* – para as paredes laterais da Capella Contarelli, na igreja de San Luigi dei Francesi, Roma, em 1599, estavam ligados ao Jubileu. Esse trabalho foi uma verdadeira “academia” na qual Caravaggio pôs em prática os seus meios de expressão e marcou sua afirmação triunfal no cenário artístico de Roma¹³. Para a realização dessa obra, Caravaggio teve

12. Vodret, R. “Caravaggio: la bottega del genio. Le ragioni di una mostra”, in *Caravaggio. La bottega del genio* (catálogo da exposição), curadoria de Falcucci, C., Roma, 2010, pp. 13-36; Vodret, R.; Cardinali, M.; De Ruggieri, M. B. *Un nuovo ritrovamento documentario e il problema della luce nello studio di Caravaggio*, in Di Sivo, M.; Verdi, O., 2011, pp. 130-136.

13. Sobre a Capella Contarelli, cfr. *La Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi: arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, curadoria de Gozzano, N.; Tosini, P., Roma, 2005; e, sobre as importantes novidades reveladas com as análises diagnósticas realizadas nas telas, cfr. catálogo Roma 2011.

CARAVAGGIO
VOCAZIONE DI SAN MATTEO
Vocação de São Mateus, 1599
Chiesa di San Luigi dei Francesi,
Cappella Contarelli, Roma.

© Chiesa di San Luigi dei Francesi,
Cappella Contarelli, Roma.



6



7

CARAVAGGIO
MARTIRIO DI SAN MATTEO
Martírio de São Mateu, 1600
 Chiesa di San Luigi dei Francesi,
 Cappella Contarelli, Roma
© Chiesa di San Luigi dei Francesi,
 Cappella Contarelli, Roma

CARAVAGGIO
SAN MATTEO E L'ANGELO
São Mateus e o anjo
 1602 (antes de 22 de setembro)
 Chiesa di San Luigi dei Francesi,
 Cappella Contarelli, Roma
© Chiesa di San Luigi dei Francesi,
 Cappella Contarelli, Roma

de seguir padrões precisos. As telas de formato enorme (323 x 343 cm, aproximadamente), com o qual não estava acostumado, deveriam conter várias figuras, e não os poucos personagens que até aquele momento animavam seus quadros. Até para um artista consciente de sua habilidade, quase presunçoso como era Caravaggio, a tarefa não era fácil. A ansiedade e a angústia de terminar em tempo esse trabalho refletem-se nitidamente no *Martírio*, quadro com duas versões diferentes, uma por cima da outra, na mesma tela (fig. 6). Caravaggio, insatisfeito, teve de cobrir a primeira versão com uma camada fina de preparação, para seguir adiante com a execução da composição definitiva que hoje se vê na capela. Realizada durante os mesmos meses do *Martírio*, a *Vocazione* aparenta ser em muito diferente e mais madura em seu modo de execução. Caravaggio, já mais consciente de seu potencial de expressão, mesmo em dimensões monumentais, criou a cena com confiança, seguindo modelos congeniais a ele: uma série de pessoas sentadas ao redor de uma mesa, entre as quais Mateus, coletor de impostos, contam dinheiro. A cena é dividida em dois blocos: um vertical, formado por Cristo e Pedro, à direita, e o outro horizontal, à esquerda. Caravaggio põe em prática um novo modo de compor: as figuras, e até mesmo os objetos, são pintados por sobreposição, como se cada um fosse construído como elemento individual para depois, partindo do fundo, ser inserido na composição. O gesto de Cristo foi claramente influenciado pela *Creazione di Adamo* [Criação de Adão], de Michelangelo, na Capella Sistina.



8

CARAVAGGIO
DEPOSIZIONE
O Sepultamento de Cristo,
c. 1601-04
Chiesa di Santa Maria della
Valllicella, Cappella Vittrice, Musei
Vaticani, Cidade do Vaticano
© Foto Musei Vaticani



9



10

Apesar de alguns comentários difamadores prontamente lançados por Baglione, o sucesso destas telas, em pouco tempo, levou a outras prestigiosas encomendas, como: a *Deposizione*, para a Capella Vittrice da Chiesa Nuova (fig. 8), colocada no altar em 6 de setembro de 1604¹⁴, mas possivelmente encomendada em 1600, imediatamente reconhecida com uma obra-prima; os quadros para a Capella Cerasi, na igreja de Santa Maria del Popolo, representando o *Martirio di San Pietro* e a *Conversione di San Paolo* (figs. 9 e 10), que estão entre as mais interessantes obras da maturidade, das quais o artista realizou duas versões, entre as quais uma em painel, experimentando novas técnicas de percepção¹⁵; e a encomenda, em 1602, do retábulo para a própria Capella Contarelli, representando *San Matteo con l'angelo*¹⁶ (fig. 7), ajoelhado em um banquinho que pende em direção ao espectador.

A impressionante rapidez de execução é o que mais chamava a atenção de seus contemporâneos, conforme relata, ainda que de modo crítico, van Mander, em 1603: “Tem também um Michelangelo da Caravaggio que faz coisas maravilhosas em Roma. [Porém] junto ao trigo bom nasce o joio: de fato, ele não permanece muito no estúdio, mas após trabalhar por umas duas semanas, ele sai em

CARAVAGGIO
MARTIRIO DI SAN PIETRO
Martirio de São Pedro, 1602
 Chiesa di Santa Maria del Popolo,
 Cappella Cerasi, Roma
 © Patrimonio FEC (Fondo Edifici di Culto)
 Ministero dell'Interno

CARAVAGGIO
CONVERSIONE DI SAN PAOLO
Conversão de São Paulo, 1602
 Chiesa di Santa Maria del Popolo,
 Cappella Cerasi, Roma
 © Patrimonio FEC (Fondo Edifici di Culto)
 Ministero dell'Interno

14. Macioce, S. *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513 – 1875*, Roma, 2010, p. 172.

15. Vodret, R. *Il Caravaggio Odescalchi: le due versioni della Conversione di san Paolo a confronto*, Milão, 2006.

16. O *San Matteo e l'angelo* também foi realizado em duas versões, pois, por razões não muito bem esclarecidas, a primeira versão foi recusada.



11

busca de diversão, por um mês ou dois, com a espada na cinta e um empregado que o segue, e vai de um jogo ao próximo, sempre disposto a começar uma briga, tanto que é raro relacionar-se com ele. [...] Apesar de tudo, a sua pintura é fora do comum”¹⁷.

O lado obscuro da inquietação e da agressividade do pintor andava lado a lado com o seu crescente sucesso e conquista artística. Por trás de tudo talvez estivesse o grande orgulho de um artista consciente da sua superioridade perante os outros. Quanto mais aumentava a sua fama, mais crescia a vaidade e com esse a inveja e os contrastes entre Caravaggio e os outros.

Em junho de 1601, Caravaggio já havia deixado a residência de Del Monte, no Palazzo Madama, e havia se transferido para o palácio do cardeal Girolamo Mattei e seu irmão Ciriaco, na Via delle Botteghe Oscure, onde permaneceu até 1602-1603. Não foi por esse motivo, entretanto, que o relacionamento com Del Monte se desgastou; Caravaggio teria recorrido à poderosa proteção de “seu”

17. Van Mander 1603.

CARAVAGGIO
CENA DI EMMAUS
Ceia de Emaús, 1601
Presented by the Hon.
George Vernon, 1839
National Gallery, Londres
© 2012. Copyright The National Gallery,
London/Scala, Florence



12

cardeal ainda em 6 de outubro de 1601, quando foi preso por porte de armas sem licença. É possível que a mudança de residência tenha sido somente por motivos práticos, pela necessidade de ter mais espaço para executar as encomendas de quadros de grande formato. Ciriaco virou o novo grande mecenas desses anos. Graças à documentação minuciosa nos livros de contas da família romana, existem preciosas informações sobre uma espetacular série de quadros realizados por Michelangelo para o seu mecenas¹⁸. A partir de 1601, o artista pintou para Ciriaco a *Cena in Emmaus* (fig. 11), seguido pelo *San Giovanni Battista*, também inspirado por Michelangelo e seus *Ignudos* da Capella Sistina, além de *La Presa di Cristo nell'orto* (fig. 12). Após 1600, Caravaggio voltou a trabalhar para Vincenzo Giustiniani, que encomendou várias obras ao pintor para a sua própria coleção, infelizmente não todas conhecidas. Exibidas nas três salas “de quadros antigos” do Palazzo Giustiniani, 15 telas de Caravaggio foram registradas no inventário de bens da família em 1638, das quais apenas cinco sobreviveram, espalhadas em vários museus do mundo. Ao *Suonatore di liuto* foram acrescentados, entre 1601 e 1604, a impressionante *Incredulità di San Tommaso* (fig. 13), o inquietante e sensualíssimo *Amore Vincitore* (fig. 14), a *Incoronazione di spine* (fig. 15), e um *San Girolamo*, que alguns identificam com o exemplar preservado na Abadia de Santa Maria de Montserrat¹⁹.

CARAVAGGIO
 LA PRESA DI CRISTO
 NELL'ORTO
 Captura de Cristo, 1602
 Courtesy of the National Gallery
 of Ireland and the Jesuit Community
 of Leeson Street, Dublin, who
 acknowledge
 the generosity of the late
 Dr Marie Lea-Wilson.
 National Gallery, Dublin
 Photo © National Gallery of Ireland

Em 14 de junho de 1601, Caravaggio havia recebido mais uma encomenda, do advogado Laerzio Cherubini da Norcia, para um quadro representando a *Morte della Vergine* (fig. 16), para o altar

18. Cappelletti, F.; Testa, L. “E per me pagate a Michelangelo Caravaggio. Nuove date per i dipinti Mattei”, in *Art e dossier*, 5, 1990, pp. 4-7; e Cappelletti, F.; Testa, L. *I quadri di Caravaggio nella collezione Mattei. I nuovi documenti e i riscontri con le fonti*, in *Storia dell'arte*, 69, 1990, pp. 234-244.

19. Para um apanhado geral dos quadros que Caravaggio realizou para a família Giustiniani, cfr. Squarzina, S. D. *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Milão, 2001.



13

de sua capela em Santa Maria della Scala, em Trastevere, para o ano seguinte²⁰, que no entanto foi terminado bem mais tarde, entre maio de 1605 e maio de 1606, ao final do período romano²¹. Mais uma vez, o formato era enorme (369 x 245 cm), o que provavelmente explica o pedido inusitado que o artista fez à dona de sua casa no Vicolo San Biagio, Prudenzia Bruni, de retirar metade da laje em um dos quartos, para ter a altura necessária para pintar o retábulo, e poder utilizar a janela do sótão como segunda fonte de luz²².

À medida que crescia sua fama e que se intensificava sua produção artística, aumentavam também os episódios de violência em que o pintor se envolvia e, conseqüentemente, os seus problemas com a lei. Foi em 1603 que Giovanni Baglione entrou com um processo contra Caravaggio, acusando-o de ser o autor de versos difamatórios contra ele²³. O trabalho mais ambicioso do artista romano – a grande tela com a *Ressurrezione* para a Chiesa del Gesù, realizada provavelmente nessa atmosfera de inveja e rivalidade intensa – foi apresentado na Páscoa de 1603 e imediatamente coberto de insultos por Caravaggio e sua turma, que lançaram uma verdadeira campanha difamatória com

20. Parks, N. R. On Caravaggio's "Dormition of the Virgin" and its setting, in *The Burlington Magazine*, 127, 1985, pp. 438-448.

21. Vodret, R. *Caravaggio. L'opera completa*, Cinisello Balsamo, 2009, p. 163.

22. Zuccari, A. "Caravaggio in 'cattiva luce'? Lo studio in vicolo S. Biagio e la questione del soffitto rotto", in *Caravaggio a Roma*, in Di Sivo, M.; Verdi, O., 2011, p. 124 ss.; Vodret, R.; Cardinali, M.; De Ruggieri M. B., 2011.

23. Bertolotti, A. *Artisti Belgi e Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Florença, 1880, p. 51.

CARAVAGGIO
 INCREDULITÀ
 DI SAN TOMMASO
 Incredulidade de São Tomé,
 1601-02
 Schloss Sanssouci – Stiftung
 Preussische
 Schloesser und Gaerten
 Berlin-Brandenburg, Potsdam
 Foto: Gerhard Murza © 2012. Photo Scala.
 Florença/BPK, Bildagentur fuer Kunst,
 Kultur und Geschichte, Berlin



14

CARAVAGGIO
AMORE VINCITORE
Amor vencedor, 1602
 Gemaeldegalerie, Staatliche
 Museen zu Berlin, Berlin
 © 2012. Photo Scala, Florence/BPK, Bildagentur
 fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

CARAVAGGIO
INCORONAZIONE DI SPINE
Coroação de espinhos,
 c. 1603
 Kunsthistorisches Museum, Viena
 © 2012. DeAgostini Picture Library/Scala, Florence



15

poesias vulgares e ofensivas contra Baglione e seu amigo Mao Salini. O artista, ofendido, processou por difamação Caravaggio, Onorio Longhi e Orazio Gentileschi, como autores dos versos, acrescentando a seguir outro artista, o desconhecido Filippo Trisegni, que teria dado os textos a Salini. Ali estava em jogo a supremacia no ambiente artístico romano – os depoimentos no processo, sob esse ponto de vista, foram um acerto de contas entre artistas, em um clima de competição e rivalidade acirradas, de brigas violentas e inveja pungente.

Após ter cumprido a pena em prisão domiciliar, Caravaggio se afastou de Roma por um tempo, pois havia sido chamado a Tolentino, na região de Marche, para a realização de um retábulo, hoje perdido. A permanência na região foi curta, entre 25 de outubro de 1603, data do término da pena, e 18 de janeiro de 1604, data de um pagamento recebido em Roma, de Maffeo Barberini, futuro papa Urbano VIII, pelo quadro *Sacrificio di Isacco*²⁴ (fig. 17), um dos poucos quadros “claros” de Caravaggio, no qual aparece uma paisagem cheia de luz.

As encomendas públicas importantes que se seguiram entre 1604 e 1606 foram tumultuadas, recusadas pelos mesmos que haviam lhes encomendado, pois seu escasso decoro era motivo de escândalo. Foi assim com algumas obras-primas como, por exemplo, a *Madonna dei Pellegrini*, na igreja de Sant’Agostino (fig. 18), encomendada a Caravaggio no final de 1603 pela família Cavalletti, para seu altar nessa igreja, e entregue antes de 2 de março de 1606. A modelo usada pelo artista provavelmente foi a bela e sensual cortesã Maddalena Antognetti, sua amante, com o filho desta, Paolo, nascido em 15 de dezembro de 1602. O tema, escolhido devido à devoção do marquês Cavalletti a Nossa Senhora de Loreto, constitui-se em uma inovação radical em relação à representação tradicional da Santa Casa elevada aos céus, seguido por Annibale Carracci na **tela praticamente con-**

24. Aronberg Lavin, M. “Caravaggio documents from the Barberini archive”, in *The Burlington Magazine*, 109, 1967, pp. 470-473.

temporânea realizada para a igreja de Santo Onófrio (fig. 19). Baglione não hesitou em apontar a “vulgaridade” dos dois peregrinos no quadro de Caravaggio: os pés sujos dele e a touca rasgada e imunda dela, que causaram na época “extremo estardalhaço”. Já a *Madonna dei Palafrenieri* (fig. 20), onde também aparecem Lena e o filho, foi encomendada a Caravaggio para o altar dos Palafrenieri, na Basílica de São Pedro, no Vaticano, em dezembro de 1605. Concluída em 8 de abril de 1606, a tela permaneceu exposta por poucos dias: no dia 16 de abril foi retirada do altar, e comprada em 16 de junho seguinte por Scipione Borghese, pela conveniente soma de 100 escudos, pagos à Confraternidade dos Palafrenieri. Caravaggio elaborou a composição com dois núcleos separados, cuja distância é acentuada com o uso de mais de uma fonte de luz. Era essa uma novidade que, aos olhos da congregação da Fábrica de São Pedro e dos cardeais “controladores”, pode ter sido interpretada como uma separação entre a ação conduzida pela Virgem e o Menino Jesus, que pisam na cabeça da serpente – ou seja, a Igreja que com Cristo redimiu os pecados da humanidade – e a solitária figura “secundária” de Santa Ana.

A *Morte della Vergine* (fig. 16) teve a mesma sorte – foi recusada pelos padres carmelitas, titulares da igreja de Santa Maria della Scala, por causa de um escândalo relacionado aos boatos de que a modelo usada para a figura da Virgem morta fosse uma prostituta²⁵. A obra é uma das mais importantes de Caravaggio – mostra a cena como uma verdadeira representação teatral para o espectador, um esquema que ainda seria utilizado inúmeras vezes. A luz invade a cena com força pela esquerda e cai sobre o rosto e o corpo da Virgem, fulcro da composição, com a coberta ainda caída sobre o leito, enfatizando a morte ocorrida durante o sono.

A Roma dos últimos anos de Clemente VIII Aldobrandini foi o palco de episódios cada vez mais tumultuados, com o descontentamento da população oprimida por impostos e reduzida à fome. Enquanto a cidade sofria com a desordem e os tumultos, o envolvimento de Caravaggio em brigas agressivas era sempre mais frequente. Ao mesmo tempo em que conquistava admiração e triunfos públicos – como é o caso da *Deposizione* (fig. 8), da igreja de Santa Maria in Vallicella, em 1º de setembro de 1604²⁶ –, o artista não resistia à atração que tinha por ambientes decadentes e perigosos, como as *osterias* e os bordéis onde passava boa parte de seu tempo.

25. Mancini, 1617-1621, p. 226.

26. Marini, 2005, p. 471.



16

CARAVAGGIO
MORTE DELLA VERGINE
[Morte da Virgem],
1601 (após 14 de junho)
Musée du Louvre, Paris
© 2012. Photo Scala, Florence



17

Enquanto isso, os incidentes com a lei também se agravavam: foi preso novamente em 28 de maio de 1605, mais uma vez por porte não autorizado de armas²⁷, próximo à casa de Lena Antonietti, com quem Caravaggio parecia ter uma relação realmente especial. A mesma Lena provavelmente está ligada a outro delito em que Caravaggio esteve envolvido: em 29 de julho, uma noite de verão, na Piazza Navona, Merisi atacava pelas costas o notário Mariano Pasqualone de Accumulo, com um violento golpe de espada na cabeça. Mesmo não tendo visto o rosto do agressor, Pasqualone, ao registrar a queixa, disse ter certeza de sua identidade e revelou que nos dias precedentes havia tido uma discussão com Caravaggio por causa de sua mulher, Lena, definida pelo notário como “mulher de Michelangelo”²⁸. Pasqualone disse também que, após a agressão, o pintor fugiu em direção à casa do cardeal Del Monte, a poucos metros da Piazza Navona. Caravaggio, dando-se

CARAVAGGIO
SACRIFICIO DI ISACCO
Sacrifício de Isaac, c. 1603-04
Galleria degli Uffizi, Florença
© Soprintendenza PSAE e
per il PM della città di Roma

27. Na madrugada de 27 para 28 de maio de 1605, Caravaggio foi preso em frente à Basílica de Santo Ambrósio e São Carlos, em Roma, por porte ilegal de armas. Após ser transferido a Tor di Nona e interrogado, Caravaggio declarou ter recebido do Governador de Roma autorização “verbal” para andar armado (Relação do capitão Pino e declaração de Caravaggio, 28 de maio de 1605, ASR, Tribunale Criminale del Senatore, reg. 611, c. 145v; reg. 1277, cc.193r/v: cfr. Bertolotti, 1881, II, pp. 70-71; Di Sivo, M.; Verdi, O., 2011, pp. 261-262, docs. 51-52.

28. Queixa de Mariano Pasqualone contra Caravaggio e testemunho de Galeazzo Roccasecca, 29/jul/1605, ASR, Tribunale Criminale del Governatore, visitas dos Notários Notai, reg. 39, cc.54r-55r, cf. Bertolotti 1881, pp.71-72 e, por fim, Di Sivo, M.; Verdi, O., 2011, pp. 264-265, docs.63-64. De acordo com Bertolotti, com a recusa de sua proposta de casamento por parte da jovem, o notário Pasqualone teria acusado a mãe da moça de preferir um excomungado como Caravaggio. Bertolotti, op. cit., pp. 71-73.



18



19



20

conta de que tinha sido reconhecido, fugiu para Gênova. A escolha dessa cidade na Ligúria foi relacionada com a proteção da família Colonna, ligada aos Doria por um parentesco recente²⁹. Michelangelo voltou a Roma em agosto de 1605, quando, com a intervenção do cardeal Scipione Borghese, sobrinho de Paulo V, fez um acordo de reconciliação com o notário agredido³⁰. Esse é o primeiro sinal de uma relação oficial entre Caravaggio e o “cardeal sobrinho”, e talvez tenha sido em sinal de gratidão que o artista o presenteou com o *San Girolamo* (obra 1), obra que hoje pertence à Galleria Borghese e que é parte dessa exposição. O santo é representado durante a realização da obra mais importante da sua vida, a tradução em latim da Bíblia. Com a mão esquerda, o santo segura diante de si o texto bíblico, sobre o qual reflete, e a mão direita, apoiada sobre a mesa, segura a pena, pronta para escrever. A mesa apresenta os elementos e a desordem típica de um estúdio, e um crânio está apoiado sobre o livro aberto no qual o santo escreve. A iconografia é típica da arte da região da Lombardia, representando um *memento mori*.

É possível que a magnífica *Madonna del Rosario* (fig. 21), esteja ligada a este período. A obra, não documentada, talvez tenha sido feita para um altar, devido a suas dimensões, mas existem diversas teorias sobre quem a encomendou e sua destinação. Alguns defendem que foi uma comissão da família Colonna, pela alusão da grande coluna à esquerda, possivelmente referente aos últimos anos da temporada romana, e por alguns traços estilísticos – a solene monumentalidade dos personagens, o uso da luz e a aplicação das sombras que realçam as formas plásticas compactas. Outros

CARAVAGGIO
Madonna dei Pellegrini
Nossa Senhora dos Peregrinos, 1603-06
Chiesa di Sant'Agostino, Roma
© Chiesa di Sant'Agostino, Roma

ANNIBALE CARRACCI
MADONNA DI LORETO
Nossa Senhora de Loreto,
1605
Chiesa di Sant'Onofrio, Roma
© Foto Musei Vaticani

CARAVAGGIO
MADONNA DEI PALAFRENIERI
Nossa Senhora com a serpente, 1605-06
Galleria Borghese, Roma
© Soprintendenza PS&E e per il PM della città di Roma

29. Berra, 2005, pp. 294-295. Em 1592, Andrea Doria (1570-1622) se casou com Giovanna, sobrinha de Costanza Colonna, filha de Fabrizio, irmão da marquesa, e de Anna Borromeo. Outra hipótese é que a cidade tenha sido sugerida a Michelangelo por Ottavio Costa, que tinha contatos bem documentados com a família Doria. Cf. Spezzaferro, L. “Ottavio Costa e Caravaggio: certezze e problemi”, in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, curadoria de Cinotti, M., Milão, 1975, pp. 103-118; e por fim Terzaghi, M. C. *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, 2007, p. 291.

30. Bertolotti, op.cit., pp. 73-74; Di Sivo; Verdi, O. op. cit., pp. 262 (doc. 65), 265.



21

acreditam que a obra seja do início do período em Nápoles, onde a tela já se encontrava no outono de 1607. Considerada uma das obras mais “barrocas” de Caravaggio³¹, a tela, claramente destinada a uma igreja dominicana, destaca o alto nível social do mecenas, pela aristocracia da Virgem e dos santos, comparada aos outros protagonistas³². A composição complexa é de grande eficácia, e mesmo utilizando a tradicional estrutura triangular, concentra-se na metade inferior da tela com um fantástico jogo de luzes e mãos cruzadas.

Em 31 de outubro de 1605, Merisi foi procurado para realizar a mais prestigiosa e cobiçada obra de sua carreira, para a Congregação da Fábrica de São Pedro: um retábulo para a capela de Santa Ana, da Companhia dos Palafrenieri, dentro da Basílica de São Pedro. Como já mencionado, a *Madonna dei Palafrenieri* (fig. 20) seria depois recusada sem motivos claros, e comprada a bom preço por Scipione Borghese no ano seguinte, em 16 de junho de 1606.

Poucas semanas antes, Caravaggio havia se envolvido em uma desventura que mudaria irreversivelmente o percurso da sua vida.

No domingo, 28 de maio de 1606, Roma celebrava o primeiro aniversário da coroação do papa Paulo V e as comemorações se transformaram em brigas e tumultos violentos. Naquela noite, no Campo Marzio, talvez durante um jogo de tênis real³³, dois grupos de homens armados se enfrentaram: de um lado Caravaggio, acompanhado de Onorio Longhi, Petronio Toppa, capitão bolonhês, e um quarto homem não identificado; do outro, Ranuccio Tomassoni, o irmão Giovan Francesco, comandante do *rione* de Campo Marzio, além de dois cunhados – Ignazio e Giovan Federico Giugoli. Alguns dias antes, Caravaggio e Ranuccio haviam discutido por causa da temeridade com que a família Tomassoni ditava as leis no “seu” bairro, e naquela noite os dois se desafiaram para um duelo: quando Ranuccio caiu à terra, foi golpeado mortalmente na coxa por Caravaggio. O artista, também ferido, escapou e sumiu de Roma por alguns dias; na quarta-feira seguinte ao delito, estava já em segurança em

CARAVAGGIO
Madonna del Rosario
 Nossa Senhora do Rosário,
 1606-07
 Kunsthistorisches Museum, Viena
 © 2012. DeAgostini Picture Library/Scala, Florence

31. Hibbard, H. *Caravaggio*, Londres, 1983.

32. König, E. *Michelangelo Merisi da Caravaggio 1571- 1610*, Colônia, 1997.

33. Apenas segundo Baglione, 1642, p. 131.



22

Colli Albani, nos feudos de Colonna. Os irmãos Tomassoni obtiveram proteção da família Farnese, em Parma, enquanto Longhi voltou a Milão. Apenas Toppa, ferido, acabou preso, em Tor di Nona. Por cerca de um mês, a situação não se alterou, até que, em 28 de junho, o magistrado Angelo Turco declarou todas as pessoas envolvidas contumazes e processáveis. A história foi um escândalo em Roma e tomou conta das páginas dos jornais, enquanto embaixadores cuidaram logo de contar os fatos em tons coloridos às várias cortes italianas. As fontes da época apresentavam diversos pontos de vista ao relatar o episódio: o hostil Baglione – também comandante do *rione* de Castello, como os Tomassoni, com quem possivelmente mantinha certa amizade – usava palavras benévolas em relação a Ranuccio e tons críticos para Caravaggio; Mancini, mais neutro, não mencionava a partida de tênis real, mas dava a entender que Caravaggio teria sido provocado e que “matou o inimigo para salvar-se, ajudado por Onorio Longhi”³⁴.

O pintor, segundo um jornal da época, recebeu uma condenação capital, que o seguiu como uma implacável ameaça durante os últimos anos de sua vida atormentada.

34. Mancini, 1617-1621, p. 224.

CARAVAGGIO
CENA IN EMMAUS
Ceia em Emmaús, 1606
Pinacoteca di Brera, Milão
© 2012. Photo Scala, Florence - courtesy
of the Ministero Beni e Att. Culturali



23

Três dias após o homicídio, em 31 de maio de 1606, Michelangelo já estava longe de Roma, nos feudos de Colonna, em Palestrina³⁵ e Zagarolo³⁶, onde realizou a obscura e angustiante *Cena in Emmaus* (fig. 22), e talvez o intenso e dramático *San Francesco in meditazione*, de Carpineto Romano (obra 2) – e que faz parte dessa exposição –, além de uma *Maddalena*, identificada por alguns como o exemplar da coleção Klain (fig. 23).

Quatro anos de exílio, fugas, emboscadas, escapadas rocambolescas esperavam por Caravaggio, antes de encontrar a morte naquele fatídico 18 de julho de 1610, no hospital de Porto Ercole. À sua amada Roma, o grande e infeliz artista não conseguiu mais voltar.

FUGA PARA NÁPOLES, MALTA, SICÍLIA E RETORNO A NÁPOLES

Sob a proteção de Colonna, em outubro de 1606, cinco meses após o homicídio, Caravaggio chegou a Nápoles, provavelmente graças à intervenção de seus poderosos protetores.

Bellori relata assim a chegada do artista em Nápoles: “Seguii então estrada para Nápoles; cidade na qual logo encontrou trabalho, sendo já conhecida sua maneira, e seu nome”; de fato, naquele momento, a arte de Caravaggio fazia a sua entrada triunfal: enriquecia-se de uma escuridão inédita e de novos personagens com os rostos bronzeados, curtidos

pelo sol e pela maresia, e com expressões sofridas e resignadas. Com efeito, a passagem do artista pela cidade foi de grande impacto, deixando marcas indelévels no ambiente artístico local, tanto que suas obras foram determinantes para o nascimento da corrente naturalística que serviu de base à toda a escola napolitana do século XVII.

Entre os personagens-chave, que apresentaram Michelangelo aos mecenas e colecionistas locais, estava o poeta Giambattista Marino, que o apresentou ao marquês Giovanni Battista Manso, artífice principal da comissão da *Sette Opere della Misericordia* e representante da instituição de caridade napolitana criada no espírito da Contrarreforma por jovens aristocráticos, inspirados pelos preceitos da caridade cristã. A obra, destinada à igreja de Pio Monte, foi paga a Merisi entre 9 de janeiro e 20 de fevereiro de 1607, com 400 ducados, e agradou tanto aos nobres mecenas, que esses determinaram que a tela nunca mais deveria ser retirada do altar da igreja³⁷.

O tema era antigo, mas Caravaggio foi capaz de resumi-lo em apenas um episódio, em um momento da vida de uma ruela napolitana no crepúsculo, quando a luz entra com dificuldade nas passagens estreitas – uma imagem do cotidiano. As menções a temas clássicos não comprometem a atualidade e a vitalidade da tela; ao contrário, demonstram como Caravaggio procurava inserir os conteúdos simbólicos na realidade.

35. Baglione, 1642, p. 138.

36. Mancini, 1617-1621, p. 224.

37. Pacelli, V. *Caravaggio. Le Sette opere di misericordia*, Salerno, 1984.



24

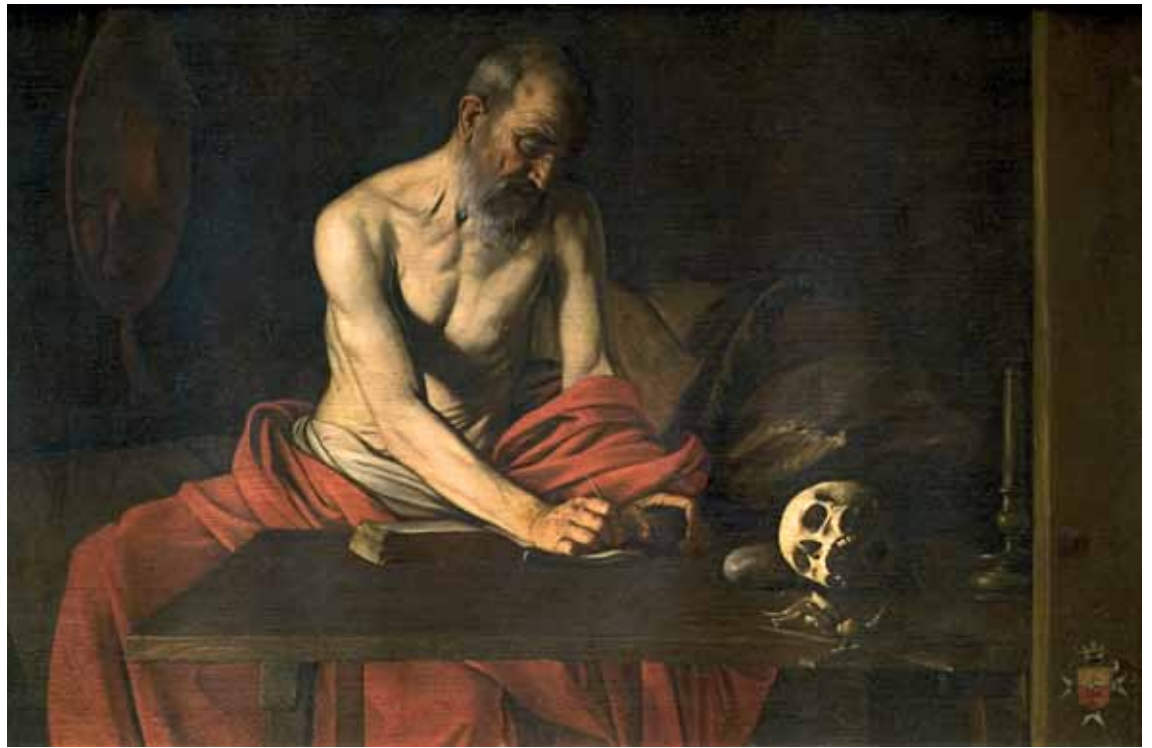
Em junho de 1607, oito meses após sua chegada, Caravaggio deixou Nápoles para ir a Malta. A ilha, posto militar estratégico ao sul da Sicília, desde 1522 era a sede da poderosa Ordem dos Cavaleiros de São João, fundada em Jerusalém na época das Cruzadas, originalmente com o objetivo de defender o Santo Sepulcro³⁸.

Quais foram os motivos para essa nova mudança? É possível que o artista tenha desejado entrar para a Ordem dos Cavaleiros, talvez com a esperança de barganhar o homicídio cometido e obter o perdão papal, mas não deve ser descartada, conforme relata Sandrart, em 1675, a sua ambição de ser nomeado cavaleiro, como eram seus conhecidos rivais romanos: Baglione e Giuseppe Cesari. Alguns acreditam³⁹ que Caravaggio pode ter sido seduzido pelo desejo do Grão-mestre da Ordem, Alof de Wignacourt, de ter um pintor ao seu dispor; sabe-se que Wignacourt mantinha uma relação epistolar com a marquesa Colonna, habilidosa dirigente oculta de toda a vida de Caravaggio.

38. Vodret, 2009, pp. 202-203.

39. Sciberras, K.; Stone, D. M. "Caravaggio in bianco e nero. Arte, cavalierato e l'Ordine di Malta (1607 – 1608)", in *Caravaggio. L'Ultimo tempo 1606 – 1610*, (catálogo da exposição), curadoria de Spinosa, N., Napoli, 2004, pp. 61-79.

CARAVAGGIO
DECOLLAZIONE DI
SAN GIOVANNI BATTISTA
Degolação de
São João Batista,
1608 [depois de 14 de julho
e antes de 29 de agosto]
St. John's Co-Cathedral, Valletta
© Copyright The St. John's Co-Cathedral



25

Caravaggio chegou em Malta em 14 de julho de 1607, para uma temporada de pouco mais de um ano, até o início de outubro de 1608⁴⁰. Exatamente um ano após sua chegada à cidade, em 14 de julho de 1608⁴¹, Caravaggio foi nomeado Cavaleiro da Ordem, e passou a assinar “fra Michelangelo”. O artista assinou dessa forma a mais famosa das telas realizadas em Malta, a *Decollazione di San Giovanni Battista* (fig. 24), com o sangue que escorre do pescoço do santo. A obra, um retábulo, foi feita para o oratório de São João Degolado da catedral de La Valletta. É talvez a sua mais trágica e impiedosa obra, e a assinatura com sangue acrescenta um sombrio elemento biográfico. Provavelmente não se trata de um simples artifício: tudo, a rua, a prisão e as figuras parecem ser vistas de baixo, da altura do solo, isto é, da altura em que está São João morto, identificando-se com o pintor. A cena parece decorrer em continuidade ao espaço do oratório: as medidas da tela coincidem com a parede de fundo e a direção da luz provém das janelas originais. O limite da parede é completamente anulado e o oratório escuro se transforma em um sugestivo teatro. O espectador participa do evento dramático no momento em que este acontece, e a degolação é representada com tanto realismo que, olhando-se na penumbra, parece difícil acreditar que seja a ficção de um quadro. Com esse artifício – sendo essa talvez a sua obra-prima absoluta –, Caravaggio tenha conseguido atingir em cheio aquilo que já havia tentado antes: a barreira entre o espaço real e o espaço representado é finalmente anulada, permitindo a participação direta do espectador.

Outros mecenas procuraram o artista em Malta, entre os quais Ippolito Malaspina, Francesco dell’Antella e Antonio Martelli, e as obras desse período que os representam são: *San Girolamo* de La Valletta (fig. 25) – cujo rosto foi inspirado em Alof de Wignacourt – em que o pequeno crucifixo magnífico em primeiro plano, construído com poucos toques de pincel, apoiado no nada, desafia a lei da gravidade e cria uma passagem visual com o espaço real; o *Amore dor-*

CARAVAGGIO
 SAN GIROLAMO
 São Jerônimo, 1608
 St. John’s Co-Cathedral, Valletta
 © Copyright The St. John’s Co-Cathedral

40. Azzopardi, J. *Documentary source on Caravaggio’s stay in Malta*, Malta, 1989, pp. 30-31; Sciberras; Stone, op.cit., pp. 61-62.

41. Sammut, E. *Caravaggio in Malta*, Malta, 1949, pp. 78-79.

miente (fig. 26), hoje em Florença, imerso na escuridão, iluminado somente pela luz trêmula de uma vela que cria um jogo de luz que poderia remeter ao mito e à presença de Psiquê, no papel que, segundo uma interessante interpretação, é do próprio espectador⁴²; e o intenso *Ritratto di cavaliere gerosolimitano* (fig. 27), identificado por alguns como o mecenas de Florença Antonio Martelli, Cavaleiro da Ordem de Malta de 1558 e prior de Messina de 1606 a 1609, e, por outros, como o Grão-mestre Wignacourt.

Uma briga violenta, pouco depois de um ano de sua chegada à ilha, concluía de forma dramática a sua experiência em Malta, com a prisão do artista em uma cela subterrânea do Forte Sant'Angelo, um buraco com quatro metros de profundidade. Inacreditavelmente, em 6 de outubro de 1608, Caravaggio conseguiu escapar da prisão, chegando a Porto Grande sem ser visto pelos sentinelas de Sant'Elmo: certamente algum dos poderosos o ajudou na fuga, deixando uma embarcação pronta para levá-lo à Sicília. A fuga da cadeia, entretanto, colocou Merisi em sérios apuros: um Cavaleiro de deixasse a ilha sem permissão seria expulso da Ordem; além do mais, apenas quatro meses haviam se passado do momento em que o artista obteve o direito de assinar “fra Michelangelo”.

Na Sicília governada por vice-reis espanhóis, Caravaggio passou 12 meses, de outubro de 1608 a outubro de 1609, em uma fuga frenética de uma cidade a outra – Siracusa, Messina, Palermo – mas essa foi também, paradoxalmente, uma viagem triunfal, coroada por encomendas importantes em cada cidade onde parava. Os colecionistas, que desejavam possuir uma obra sua e estar em dia com as últimas tendências da arte, davam ao artista completa liberdade de expressão:

seu estilo, então, adaptou-se à nova situação, dando vazão a um estado de espírito impetuoso, neurótico, introspectivo⁴³. Nas telas sicilianas, o vazio obscuro, que predomina e faz a matéria se dissolver, se preenche com figuras isoladas, a luz não é mais aquela luz forte e brilhante do período romano que destaca as formas, mas é progressivamente corroída pela escuridão, uma escuridão onde não existe absolutamente nada, apenas a preparação da tela. São os emblemas de uma angústia sem esperança e sem saída, análoga ao sentimento que oprimia o artista em seus últimos anos de vida e que inquietava e turbava a sua mente – manifestações de sua natureza atormentada. Sem paz e sempre pronto para escapar, Caravaggio era visto como um louco desequilibrado; a angústia que o oprimia o levou, segundo o historiador siciliano Susinno, a dormir “vestido e com um punhal sempre em mãos”⁴⁴. Sempre fugindo, esperando o perdão papal que nunca chegava, Caravaggio deve ter vivido momentos horríveis, com uma ansiedade e um desespero que se traduziam em agressividade. A Sicília provavel-



26



27

CARAVAGGIO
AMORE DORMIENTE
Cupido adormecido, 1608
Galleria Palatina di
Palazzo Pitti, Florença

CARAVAGGIO
RITRATTO DI CAVALIERE
GEROSOLIMITANO
Retrato de cavaleiro
de Jerusalém,
1608 (anterior a 6 de outubro)
Galleria Palatina di
Palazzo Pitti, Florença

42. Pizzorusso, C. “Un ‘tranquillo dio’: Giovanni da San Giovanni e Caravaggio”, in *Paragone. Arte*, 34, 1983, pp. 50-59.

43. Marini, 2005, p. 84.

44. Susinno, 1724, pp. 109-116, 219.



28

mente não representava o cenário ideal para o seu papel de protagonista, e Caravaggio sentia o chamado do destino. Somente Roma, única e eterna Roma, era digna de receber as suas obras.

Talvez por sugestão de Mario Minniti, Michelangelo obteve a sua primeira encomenda siciliana, para o Senado de Siracusa: o monumental *Sepoltura di Santa Lucia*, para ser entregue em 13 de dezembro de 1608, no qual é evidente a progressiva eliminação das partes iluminadas e o avançar das sombras que engole as figuras, característica de toda a produção final do grande mestre italiano.

Um contrato de 6 de dezembro daquele ano indica que Caravaggio já se encontrava em Messina, onde realizava, a pedido de Giovanni Battista de' Lazzari, uma *Resurrezione di Lazzaro*, que entre-

CARAVAGGIO
NATIVITÀ
Natividade,
1609 (roubado)
Oratório San Lorenzo, Palermo



29

garia em 7 de julho de 1609⁴⁵. A obra fez muito sucesso e Caravaggio recebeu mais uma encomenda do Senado de Messina⁴⁶, a *Adorazione dei pastori*, com um admirável estudo retratístico nos rostos intensos dos pastores, queimados de sol.

Segundo Susinno, Caravaggio deixou Messina após uma briga com um professor de escola, que o artista seguia para observar as brincadeiras dos alunos. “Michele ia observando os modos dessas

45 Saccà, V. “Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche”, in *Archivio Storico Messinese*, VII, 1906, pp. 40-69; VIII, 1907, pp. 41-79.

46. Susinno, op. cit., p. 116.

CARAVAGGIO
DAVIDE CON LA
TESTA DI GOLIA
Davi com a cabeça
de Golia, 1609-10
Galleria Borghese, Roma
© Soprintendenza PSAB e
per il PM della città di Roma



30

crianças que brincavam para formar as suas fantasias. Desconfiado, sinistramente aquele professor perguntava por que estava sempre por perto. Essa pergunta enojou tremendamente o pintor, e assim em tal ira e furor aconteceu que... deu àquele homem de bem uma ferida na cabeça⁴⁷. Talvez por esse motivo, o artista tenha se mudado para Palermo⁴⁸.

A temporada em Palermo foi rápida, dividida entre encomendas prestigiosas e bem pagas – como a *Natività* (fig. 28), roubada em 1969 –, e a angústia de ser capturado de um momento ao outro. Baglione⁴⁹ relata claramente que também deste local Caravaggio escapou por medo: “Realizou algumas coisas em Palermo; mas por ser perseguido pelo seu inimigo, convinha retornar à cidade de Nápoles”; e Bellori especifica que “o medo fazia com que pulasse de um lugar ao outro”⁵⁰.

Segundo uma notificação romana de 24 de outubro de 1609, Caravaggio tinha sido morto em Nápoles. Na verdade, ele não estava morto, mas tinha sido agredido na taverna de Cerriglio por sicários não identificados, que devem tê-lo atacado violentamente. Segundo Baglione, “foi ferido tão gravemente no rosto, que por causa dos golpes ficou quase irreconhecível”. A notícia chegou a Roma e até Giulio Mancini escreveu, em 7 de novembro daquele ano, ao irmão Deifebo, residente em Siena, contando: “Dizem que Michelangelo da Caravaggio foi atacado por quatro em Nápoles e temem que tenha sido desfigurado. O que, se for verdade, seria um pecado e doloroso [...] a todos.”⁵¹

que Michelangelo da Caravaggio foi atacado por quatro em Nápoles e temem que tenha sido desfigurado. O que, se for verdade, seria um pecado e doloroso [...] a todos.”⁵¹.

Nem mesmo assim, entre 20-24 de outubro de 1609 e 18 de julho de 1610, a sua produção artística foi interrompida, com exceção apenas do período de convalescença após a agressão. Caravaggio realizou um bom número de obras, acentuando os tons ásperos e reduzindo a narração ao essencial. A tela, muito pessoal, de *David con la testa di Golia* (fig. 29), presente ao cardeal Scipione, provavelmente foi um apelo desesperado para obter o perdão papal. Manilli, em 1650, e Bellori, em 1672, já interpretavam que a horrenda cabeça de Golias – cortada naquele instante e ainda gotejante de sangue, certamente tirada de uma decapitação real –, era símbolo do mal absoluto, um autorretrato de Caravaggio⁵².

Entre a primavera e o verão de 1610, Caravaggio executou um lânguido e melancólico *San Giovanni Battista* (fig. 30), um dos três quadros que o artista levou consigo na embarcação que

47. Susinno, loc. cit.

48. Susinno, loc. cit., relata: “o fujão passou por Palermo e naquela cidade deixou obras louváveis”.

49. Baglione, 1642, p. 355.

50. Bellori, 1672, p. 211.

51. Maccherini, M. “Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini”, in *Prospettiva*, 86, 1997, pp. 71-92.

52. Manilli, I. *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta da Iacomo Manilli*, Roma, 1650; Bellori, op. cit., p. 214.



31

o conduziria a Roma, junto com uma *Negazione di Pietro* (fig. 31), e, por fim, um *Martirio di Sant'Orsola*, para Marcantonio Doria, considerada a sua última obra⁵³ (fig. 32). Nessa obra, o carasco e a vítima, colocados a distância aproximada, criam a articulação da cena; o auge do drama está no grito do primeiro e na cabeça reclinada da mártir. Após uma recente restauração, revelou-se entre as duas figuras uma mão espetacular que parece tentar parar a flecha mortal. Caravaggio, como sempre, captou o momento crucial: a flecha, lançada naquele instante pelo homem, já cravou o peito de Santa Úrsula, trazendo sua morte. A luz que se irradia caracteriza a sintaxe do quadro, reduzida à síntese extrema, onde apenas as partes em luz são trabalhadas com pinceladas rápidas e desgastadas, enquanto as partes em sombra não são nem mesmo indicadas, simplesmente não existem.

A produção no último período continuou de modo febril⁵⁴, talvez porque Caravaggio estivesse tentando juntar o máximo possível de dinheiro em vista de seu sonhado retorno a Roma. Na esperança de que seu objetivo estivesse próximo de ser alcançado, no verão de 1610, Caravaggio subiu na embarcação que o levaria à cidade papal, trazendo consigo o salvo-conduto do cardeal Ferdinando Gonzaga e três quadros certamente destinados ao cardeal Borghese: dois *San Giovannino* e uma *Maddalena*. No entanto, em Palo, entre Civitavecchia e a foz do rio Tibre, o pintor foi detido para averiguações pelo capitão da fortaleza, que tinha um registro das pessoas procuradas. Acredita-se

53. Pacelli, V. "Caravaggio, 1610: la 'Sant'Orsola confitta dal Tiranno' per Marcantonio Doria", in *Prospettiva*, 23, 1980, pp. 24-45.
54. Desta produção extremada fariam parte as três telas perdidas para a igreja de S. Anna dei Lombardi (uma *Resurrezione*, um *San Giovanni* e um *San Francesco*) e uma grande *Circoncisione* para a igreja dominicana de Santa Maria della Sanità, também perdida.

CARAVAGGIO
NEGAZIONE DI PIETRO
Negação de Pedro, 1610
Gift of Herman and
Lila Shickman, and Purchase,
Lila Acheson Wallace Gift, 1997
The Metropolitan
Museum of Art, Nova York
© 2012. Image copyright The Metropolitan
Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence



32

que o artista tenha pago um alto valor pela sua liberdade, mas estava em um local desolado na fronteira em torno do dia 10 ou 11 de julho. Caravaggio, privado de seus quadros, conseguiu seguir – não se sabe se a pé ou a cavalo – os 120 quilômetros que o separavam do porto, mas encontrou uma terrível surpresa: a embarcação, sem esperá-lo, já tinha deixado Porto Ercole, com os seus pertences e as telas a bordo. Exausto e febril, o pintor morreu em 18 de julho de 1610, no hospital de Santa Maria Ausiliatrice, assistido pela Companhia da Santa Cruz⁵⁵.

A miserável morte, com pouco menos de 39 anos, ainda hoje cheia de mistérios não bem esclarecidos, pôs fim a uma produção artística que certamente ainda teria dado maravilhosos frutos.

CARAVAGGIO
MARTIRIO DI SANT'ORSOLA
Martírio de Santa Úrsula, 1610
Coleção Intesa Sanpaolo, Nápoles
Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos
Stigliano

55. Pacelli, V. *L'Ultimo Caravaggio 1606 – 1610: il giallo della morte, un omicidio di Stato?*, Todi, 2002.

A TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Rossella Vodret

Como pintava Caravaggio?

Um dos grandes “segredos” caravaggistas certamente se esconde em seus procedimentos técnicos, por muito tempo desconhecidos, mas revelados pelas análises diagnósticas das últimas décadas.

Telas, molduras, pigmentos e aglutinantes, utilizados de forma específica, são o corpo do quadro, a substância e o meio pelo qual os pintores, de maneiras diferentes ao longo dos séculos, realizaram suas obras. Um quadro é uma sequência de camadas: suporte, preparação, camadas pictóricas; as várias escolhas de materiais feitas por um artista determinam seu aspecto e estilo.

Caravaggio pintava principalmente em suportes têxteis. No início – por exemplo, em *Ragazzo com canestra di frutta* (fig. 33) e *Bacchino malato* (fig. 34), ambas na Galleria Borghese, de Roma –, o artista utilizou preparações em cinza-claro, o que se adapta bem à execução de um desenho de tipo tradicional, para definir a composição.

Por cima do desenho, a camada pictórica era feita quase sempre em níveis, ou seja, eram camadas de cor com pouco pigmento e ricas em aglutinantes. O resultado é uma pintura com efeito refinado,



33

com superfícies chatas, onde quase não se veem as pinceladas. A paleta é rica e muito colorida – por exemplo, em *Riposo nella Fuga in Egitto*, que se encontra na Galleria Doria Pamphili, em Roma.

No final do século XVI, Caravaggio começou a escurecer as preparações e experimentar modos pictóricos originais e muito pessoais.

A essência desse sistema é a pintura a partir de modelos reais, colocados em ambientes escuros, onde apenas a cena a ser representada é fortemente iluminada, talvez com o uso de espelhos para concentrar e potencializar a luz do sol filtrada por uma janela (fig. 35). O objetivo era capturar objetos marcados por fortes contrastes de *chiaroscuro*, uma metodologia experimental que levou Caravaggio a desenvolver um modo de pintura veloz e ao mesmo tempo capaz de representar a realidade em seus aspectos perceptíveis, imediatos.



35

CARAVAGGIO
RAGAZZO CON
CANESTRA DI FRUTTA
Rapaz com cesto de frutas,
1593-94
Galleria Borghese, Roma
© Soprintendenza PSAE e per il PM della città di Roma

Reconstrução das fontes
de luz e do espelho
no estúdio do pintor
Cardinali, De Ruggeri
e Falcucci 2005



34

A vantagem das preparações escuras – marrons, avermelhadas, e até pretas – é que essas permitem ao artista trabalhar acrescentando apenas as partes claras, utilizando o tom da base para as áreas em sombra. As pinceladas claras, dos tons de pele, por exemplo, ganham corpo e se destacam, ao passo que as partes escuras – com a preparação à vista ou apenas coberta – são achatadas e translúcidas (figs. 36 e 38). O trabalho ganha velocidade e o efeito final corresponde à nossa percepção do real: aquilo que é escuro está no fundo, aquilo que é claro vem para a frente.

Esse método não permitiria a execução de um desenho tradicional, que seria completamente invisível sobre uma tela preparada com cores escuras e em um ambiente escuro, onde apenas o

CARAVAGGIO
BACCHINO MALATO
Pequeno Baco doente,
c. 1593
Galleria Borghese, Roma
© Soprintendenza PS&E e per il PM della città di Roma



36



37



38



39

Esquema das incisões;
Radiografia, detalhe
com branco de chumbo;
Esquema das
incisões, detalhe;
Macrofotografia
das aplicações;
da obra

CARAVAGGIO
GIUDITTA CHE TAGLIA
LA TESTA A OLOFERNE
Judite e Holofernes,
1597-1600
Galleria Nazionale d'Arte Antica
di Palazzo Barberini, Roma
© Soprintendenza PSAB e per il PM della città di Roma

modelo se ilumina com um fecho de luz, normalmente proveniente do alto. Caravaggio então foi obrigado a inventar um novo modo para “desenhar” as composições. As análises diagnósticas revelam que o artista desenvolveu um sistema de “esboços” com branco de chumbo e “incisões” para marcar, na penumbra, as partes essenciais da estrutura da composição (fig. 37) e superar a falta de luz suficiente para pintar.

As pinceladas de branco de chumbo eram utilizadas para definir as partes em luz, ao passo que as incisões – traços sintéticos realizados com um estilete ou com o cabo de um pincel afiado – fixavam, sobre a preparação mais ou menos seca, a posição dos modelos e das figuras. Com esses sulcos, que hoje podem ser observados com luz rasante, Caravaggio conseguia enxergar os desenhos, mesmo enquanto executava o quadro na penumbra, eventualmente traçando novas marcações já na fase de aplicação da cor (figs. 38 e 39).

Do início do século XVII até a fuga de Roma, as incisões foram uma constante em seu método, como na *Madonna dei Palafrenieri* (fig. 20), sendo depois reduzidas aos poucos – enquanto o pintor esteve em Nápoles, Malta e Sicília –, como se ele fosse deixando de sentir a necessidade delas por já haver aprendido a ver a realidade e por poder representá-la mesmo sem o auxílio de modelos. Nos anos dramáticos da fuga, até a paleta se simplificou, privilegiando os tons apagados das terras, escurecendo as preparações até o preto – por exemplo, em *Sette Opere di Misericórdia* –, afastando as lembranças dos verdes brilhantes à base de cobre, de cinabre e do efeito precioso das lacas vermelhas.

Caravaggio superou o conceito tradicional da pintura, no qual cada momento de execução é distinto do seguinte, chegando a conceber a realização de um quadro como uma única fase, uma síntese dinâmica na qual o tom da preparação, as incisões, a aplicação da cor se entrelaçavam e se desdobravam com uma força expressiva que ainda surpreende.



40



41



42

A COMPOSIÇÃO

Nem mesmo os modos de composição de Caravaggio são tradicionais ou esperados, mas revolucionam as “regras” e o modo de pintar de seu tempo. Caravaggio, ao contrário de seus contemporâneos, não estudou as obras clássicas e os grandes mestres do passado. O artista não idealizou as suas figuras, mas enfatizou as características mais realísticas; não usou a luz “universal”, ou seja, aquela que sem uma origem precisa ilumina toda a cena de modo uniforme – usou, sim, a luz do modo mais antinatural e artificial que se possa imaginar. Caravaggio seguiu padrões completamente diferentes: escolheu os seus modelos nas ruas, não modificou ou “melhorou” seu aspecto, e pintou em proporções “naturais”, para que suas figuras fossem iguais a nós, os espectadores. Ele representou sempre o clímax da ação, reduzida ao essencial, sem detalhes supérfluos; a cena era representada em primeiro plano, colocando as figuras no limite máximo do quadro, o mais próximo a nós, exaltando os protagonistas, destacando-os em um fundo escuro e, principalmente, iluminando-os com um raio de luz, intenso e direto, que exaltava a percepção visual dos elementos. Entretanto, nem tudo era iluminado, mas apenas aquilo que

Detalhes das obras

CARAVAGGIO
SUONATORE DI LIUTO
Tocador de violino, c. 1595
 Hermitage Museum,
 São Petersburgo
 © 2012. Photo Scala, Florence

CARAVAGGIO
CENA IN EMMAUS
Ceia em Emaús, 1601
 The National Gallery, Londres
 © 2012. Copyright The National Gallery,
 London/Scala, Florence

CARAVAGGIO
CENA IN EMMAUS
Ceia em Emaús, 1601
 The National Gallery, Londres
 © 2012. Copyright The National Gallery,
 London/Scala, Florence



43



44

Caravaggio queria enfatizar – o resto não interessava e muitas vezes ficava apenas um esboço imerso no escuro do fundo: tudo aquilo que estava em sombra, de fato, para ele não existia. O artista buscava sempre anular a barreira entre o espaço pintado e o espaço real para obter o maior envolvimento possível do espectador. Utilizava para isso alguns elementos da composição que pareciam criar uma ponte entre nós e a cena representada, quase invadindo o nosso espaço físico: o braço de um violino (fig. 40), um cotovelo (fig. 41), um cesto de frutas em equilíbrio precário (fig. 42), uma cruz de madeira (fig. 43), a ponta de um tabuleiro de gamão (fig. 44) ou de uma lápide.

Uma das explicações possíveis pode estar na capacidade de Caravaggio de envolver o “seu” público na estrutura de seus quadros. Além daquilo que é objetivamente deduzível da observação de suas obras, é preciso questionar: qual é o ponto de vista adotado por Caravaggio? É possível que, em sua genialidade, ele tenha previsto a participação do espectador na cena representada no quadro? Sou eu, que olho

o quadro dos *Bari*, o jogador de gamão, cujo tabuleiro está apontado para mim? Sou eu que estou assistindo ao concerto do *Suonatore di liuto* (fig. 2), ou aquele que está para se iniciar nos *Musici* (fig. 1)? Em ambos os casos, um braço de violino está apontado para mim. Sou eu o quarto convidado à mesa da *Cena in Emmaus*, de Londres, onde o meu lugar está marcado pela cesta na beirada da mesa (fig. 11)? Sou eu que estou no túmulo de Pietro Vittrice na *Deposizione*, do Musei Vaticani (fig. 8) e que observo a cena de baixo? E com quem falam e sorriem o *Ragazzo com canestro di frutta* e o *San Giovannino* da Capitolina? A quem oferece a taça de vinho, com a mão esquerda, o *Baco* da Galleria degli Uffizi? E, enfim, quem é o destinatário do explícito convite sexual feito pelo alusivo *Amore vincitore* (fig. 14), se não o espectador?

Detalhes das obras

CARAVAGGIO
SAN FRANCESCO
IN MEDITAZIONE
São Francisco em
meditação, 1606
 Galleria Nazionale d'Arte Antica
 di palazzo Barberini, Roma [de:
 Carpineto, Igreja de San Pietro]
 © Soprintendenza PSAE
 e per il PM della città di Roma

CARAVAGGIO
I BARI
Os trapaceiros, c. 1595
 Kimbell Art Museum,
 Fort Worth, Texas
 © Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas

CARAVAGGIO E SEUS SEGUIDORES: AS OBRAS EM EXPOSIÇÃO

Giorgio Leone

San Girolamo che scrive (obra 1), da Galleria Borghese, e San Francesco in meditazione (obra 2), da igreja de San Pietro, em Carpineto Romano, hoje na Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, são dois quadros cruciais do final do período romano de Caravaggio, realizados antes de e durante sua fuga de Roma, que obrigaria o artista a vagar pelo Mediterrâneo, entre Nápoles, Malta e Sicília. As telas, de autoria inquestionável e comprovada nos estudos caravaggistas, abrem essa exposição sul-americana e constituem sua primeira e muito especial seção.

Nenhuma das duas obras-primas é documentada nas fontes literárias ou arquivísticas da época de Caravaggio, mas a atribuição ao artista é incontestável, e ambas fazem parte de seu catálogo de obras confirmadas. O primeiro, ademais, aparece identificado como obra de Caravaggio já nas primeiras fontes relativas à coleção Borghese e nos inventários do final do século XVII da mesma coleção. Já o segundo, após sua descoberta em 1968 e o subsequente debate crítico que o comparava ao quadro com mesmo tema da igreja dos Capuchinhos, de Roma, foi definitivamente determinado como de autoria de Caravaggio graças à restauração realizada em 1999 e liderada por Rossella Vodret. Os dois *San Francesco* foram avaliados lado a lado e submetidos a análises diagnósticas, e a qualidade formal da tela de Carpineto revelou ser decididamente superior à obra capuchinha, até aquele momento considerada original, mas que, por sua vez, não deixa de possuir uma característica pictórica de alto nível. A técnica de execução da tela de Carpineto é completamente compatível



45



46

com a de Caravaggio, o que confirma, juntamente com as correções e os ajustes realizados durante a execução, a sua autenticidade, além de comprovar a direta execução por parte de Merisi.

Mencionada na coleção de quadros Borghese em 1650, por Jacopo Manilli¹, e em 1672, por Giovanni Pietro Bellori², como obra realizada para o cardeal Scipione, o *San Girolamo che scrive* aparece nos inventários da família Borghese desde 1693, ainda que não como de autoria de Caravaggio, mas de Jusepe de Ribera (1591-1652)³. Estudiosos hoje acreditam que o artista teria apresentado o cardeal pelo seu papel fundamental na solução pacífica da controvérsia com o notário Pasqualone, que teria dado queixa contra o pintor em 1605, após uma agressão⁴. A obra é de grande impacto. O enquadramento cênico e o facho de luz proveniente de uma fonte externa à composição criam efeitos visuais inéditos. A tensão dramática e emotiva que gira em torno do confronto decisivo criado entre a cabeça do santo e o crânio apoiado sobre os livros, muito bem interpretada por Mina Gregori, é ilustrada principalmente pela distribuição da luz, que, na solidão da sombra, destaca as formas da composição. É possível que, para atingir uma qualidade tão expressiva da luz, Caravaggio trabalhasse em um quarto escuro, com o auxílio de espelhos iluminados por uma fonte de luz natural redirecionada artificialmente sobre o modelo em pose.

Não existem provas concretas que associem o *San Girolamo que scrive* com a casa que Caravaggio alugou de Prudenzia Bruni, mencionada no *Inventario delle robbe* (figs. 45 e 46), de 1605⁵, mas

INVENTARIO DELLE ROBBE
Inventario de Bens, 1605.
Archivio di Stato di Roma,
T.N.C. Uff. 16 vol. 32 c. 640r.
Archivio di Stato di Roma

INVENTARIO DELLE ROBBE
Inventario de Bens, 1605.
Archivio di Stato di Roma,
T.N.C. Uff. 16 vol. 32 c.
644v. e 645r.
Archivio di Stato di Roma

1. Manilli, I. *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma, 1650 p. 85.
2. Bellori, G. P. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672. p. 214.
3. Coliva, A. *Caravaggio a Roma*, Roma, 2010. p. 106.
4. Para uma síntese comentada dos estudos críticos do quadro, cf. *Caravaggio "Pictor praestantissimus"*, Roma, 2005⁴, p. 504 n. 73, assim como as considerações tecidas por Rossella Vodret no texto dedicada à obra neste catálogo.
5. Marini, M.; Corradini, S. *Inventarium omnium et singulorum bonorum mobilium*, di Michelangelo da Caravaggio "pittore", in *Artibus et historiae*, 14 (1993), pp. 161-176.



47



48



49



50

a presença de espelhos planos e esféricos – seriam convexas, ou segundo uma teoria recente, talvez côncavos – nessa lista, certamente dá margem a considerações. A experiência reproduzida na exposição *Caravaggio: la bottega del genio*⁶, realizada nas novas salas Quattrocentesche do Palazzo Venezia, em Roma, entre dezembro de 2010 e maio de 2011, ilustrou com clareza como a luz do quadro é perfeitamente replicável com o uso destes espelhos planos e convexas (figs. 47-50). Esse experimento dá origem à hipótese de que o artista utilizava tal artefato tanto para direcionar a fonte luminosa sobre as partes que considerava mais importantes da composição, quanto para prolongar um dia de trabalho⁷. Com o movimento dos espelhos, de fato, é possível focar melhor a luz sobre a composição durante o dia e manter a incidência necessária por um período mais amplo. É provável que Caravaggio marcasse a trajetória da luz por meio de incisões nos pontos em que ela atingia o corpo da figura (obra 1 e fig. 49), o que, conforme observação de Claudio Falcucci⁸, seria “pouco funcional para recolocar em pose o modelo durante as várias sessões, mas indispensável para recriar uma iluminação constante, regulando a posição do espelho”.

Caravaggio, em sua breve vida, abordou outras vezes o tema de São Jerônimo diante de uma mesa, concentrado na escrita ou em reflexões. Além da obra presente na exposição, destaca-se aquela que hoje está na Catedral de La Valletta (fig. 25)⁹, realizada durante a sua temporada em Malta, portanto em período posterior, além de outra que se encontra no monastério de Santa Maria em Montserrat¹⁰. Essa última, que até o início do século XX estava em Roma, foi realizada no mesmo período da tela da Galleria Borghese, entre 1602 e 1605 – talvez exatamente nesse último ano,

6. *Caravaggio: la bottega del genio*, [Catálogo da exposição (Roma: 2010-2011)], curadoria de C. Falcucci, Roma, 2010.

7. C. Falcucci, em Roma, 2010-2011, pp. 94-99.

8. Falcucci, 2010, op. cit., p. 97 (a hipótese desenvolve tema já elaborado em M. Cardinali - M. Beatrice De Ruggieri - C. Falcucci, “Incisions in Caravaggio’s working process, from the illumination of the Subject to the depiction of shadows: a devolution without heirs?”, in *Technologische Studien*, 2, 2005, pp. 50-71).

9. Marini, 2005, op. cit., pp. 540-542, n. 91.

10. Marini, 2005, pp. 492-493 n. 68.

Instalações de Istvan Zimmermann com modelos em resina de silicone, a partir das obras *Bacchino malato*; *Canestro di frutta*; *San Girolamo che scrive* e *Medusa*, de Caravaggio

Exposição *Caravaggio: la bottega del Genio*, Palazzo Venezia, Roma, 2010.
© Soprintendenza PSAE e per il PM della città di Roma

considerando que os modelos nas duas obras são idênticos, como reconhecido por Roberto Longhi – e provavelmente pode ser identificada, segundo algumas teorias, como o quadro listado em 1638 na coleção de Vincenzo Giustiniani.

São Jerônimo é representado como o autor da tradução da Bíblia, do grego ao latim – a *Vulgata*. A iconografia tradicional seguida desde o século XIV no *Hieronymianus*, de Giovanni d'Andrea¹¹, apresentava o santo com roupas no estilo dos cardeais, quase de jurista, codificação essencialmente anti-histórica e, portanto, um contraste ao “zelo” documental da nova ética protestante. Aqui, entretanto, é representado como um eremita estudioso, ao invés de penitente, como transmitia a iconografia do santo até então. De certo modo, é uma recuperação de um modelo já adotado na pintura vêneta dos séculos XV e XVI que, reclassificando toda a representação, transforma a veste de cardeal no grande manto vermelho que cobre o corpo mirrado pela penitência e pelo jejum, símbolo de uma velhice fisicamente decadente, mas vigorosamente enérgica na vontade e no saber. A novidade da iconografia caravaggista, bastante em linha com a ética da Contrarreforma, ganhou seguidores, a começar por Jusepe de Ribera.

Acredita-se que *San Francesco in meditazione*¹², por outro lado, tenha sido realizado logo após a fuga de Caravaggio de Roma, após o homicídio de Ranuccio Tomassoni, enquanto o pintor se “escondia” nos feudos de Colonna, ainda em 1606, como razoavelmente propõe Vodret¹³. A tela demonstra uma dedicação semelhante à luz e ao modelo, mas sem o uso ostensivo de uma fonte intensa e direcionada. O quadro, ao contrário do *San Girolamo che scrive*, apresenta um modo de execução sem dúvida atormentado. O artista inicialmente imaginou uma composição pequena, onde São Francisco seria representado de corpo inteiro, mas em escala reduzida, não em escala “natural”, em uma cena talvez completamente diferente¹⁴. Essas dimensões definitivamente não são coerentes com a índole de Caravaggio, e não são vistas em nenhum outro quadro; o pintor certamente preferia as composições com figuras em dimensões quase naturais, como se vê em toda a sua produção conhecida. Apenas em algumas obras do início, como no *San Francesco e l'angelo*, de Hartford, as figuras estão distantes, em escala reduzida. A composição foi então transformada durante a execução da obra e, em sinal de uma sofrida produção, a primeira versão do São Francisco foi substituída e permaneceu “aprisionada” na versão maior, que passou a dominar a tela e se impor ao espectador com forte naturalismo. A figura de baixo é perceptível, não somente pelas análises radiográficas que a identificaram na profundidade, mas por uma estranha prega do hábito, quase contínua, que sai do úmero e desce de forma completamente não natural pela manga, destacando-se nitidamente das outras dobras. São Francisco está em uma caverna, diante de uma parede rochosa – detalhe que remete à controversa *Maddalena in estasi* (fig. 23), que segundo alguns especialistas, foi realizada durante o mesmo período de reclusão nos feudos de Colonna¹⁵ –, onde os detalhes do ambiente se perdem na sombra, e a luz revela somente os elementos relevantes.

11. Para o *Hieronymianus* de Giovanni d'Andrea, ver a recente análise de B. Clausi, “Questione di modelli: Petrarca, Gerolamo e lo Hieronymianus di Giovanni d'Andrea”, in *Aevum*, 85, 2011, pp. 543 ss. que no mais relaciona as anotações iconográficas brevemente apresentadas aqui.

12. Sobre o quadro, cfr. Rossella Vodret no respectivo texto dedicado à obra neste catálogo.

13. R. Vodret, *I doppi di Caravaggio: il mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*, in *I doppi di Caravaggio: il mistero svelato dei due San Francesco in meditazione* (catálogo da exposição). Curadoria de R. Vodret, Soveria Mannelli, 2010, p. 18.

14. Idem ibidem.

15. Marini 2005, pp. 506-508 n. 75.

Na execução da figura maior do São Francisco, também são visíveis as hesitações, como a mão esquerda que segurava o crânio pela parte posterior, e que foi corrigida.

A elaboração do tema específico, pela presença do estigma na mão, deve ser relacionada a um episódio de recuperação de São Francisco em uma caverna ou local solitário após a extraordinária visão do anjo Serafim. Tal episódio, porém, não é descrito por nenhum biógrafo do santo; e ainda que existam relatos de que ele teria se retirado para orar e meditar em cavernas ou refúgios subterrâneos, a cronologia desses acontecimentos é anterior aos estigmas. Nesse caso, como foi sugerido por Bert Treffers¹⁶ para o quadro de Hartford, por mim para a *Adorazione dei pastori* de Messina¹⁷, e pela leitura iconográfica pertinente de Marco Pupillo¹⁸ sobre o quadro em discussão, seria um tipo de *mise en scène* de conceitos místicos-algóricos de episódios históricos em resolução realística. Assim, pode valer tanto a interpretação deste *San Francesco in meditazione* com conceitos ligados à *Vanitas* e à *Melancolia*¹⁹, quanto a explicação do rasgo no hábito sobre o ombro direito, que une a iconografia ao *San Francesco in preghiera*, de Cremona, ao sexto estigma de Cristo – que por o santo ser considerado o *alter Christus*, corresponderia ao ponto onde o Salvador carregou a cruz na subida ao Calvário²⁰.

O hábito do santo é mais atinente a uma presumida precisão histórica da representação, onde Caravaggio parece recuperar as interpretações das fontes franciscanas mais antigas sobre os primeiros hábitos da Ordem, de cor cinzenta²¹, provavelmente da Reforma Capuchinha, ou as anotações sobre a Regra Franciscana de Jerônimo Errante²², sobre os remendos que “todos os frades [...] têm permissão de realizar nas próprias [...] roupas humildes [...] com tecidos de sacos e outros panos”²³, até o cingulo feito de uma corda simples de uma só volta. Todos esses elementos estão presentes no quadro de Carpineto Romano, e não no quadro de Roma onde, mesmo presentes, assumem uma conotação diferente, mais que diz respeito aos Capuchinhos, como a cor castanha do hábito sem remendos e o cingulo branco²⁴.

Além do *San Francesco in meditazione* de Carpineto Romano (obra 2), cuja autoria foi provada cientificamente em relação ao quadro da igreja dos Capuchinhos (fig. 51), foram encontrados outros “duplos’duplos”. Hoje, excluindo o segundo quadro aqui citado, outros três são preservados em coleções particulares²⁵ (obra 7) conhecidas e mais estudadas. Todos foram submetidos a análises

16. Treffers, B. “Il Francesco Hartford del Caravaggio e la spiritualità francescana alla fine del XVI sec.”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz*, 32 (1988), pp. 145-172.

17. Leone, G. *L'Adorazione dei pastori di Messina di Caravaggio: un approfondimento*, in *I Francescani in Liguria. Insediamenti, committenze, iconografie*, [Atti del convegno (Genova: 2010)], curadoria de L. Magnani - L. Stagno, Roma (em via de publicação).

18. Pupillo, M. *I San Francesco in meditazione di Caravaggio*, in *Caravaggio e il suo ambiente*, curadoria de S. Ebert-Schifferer - J. Kliemann - V. von Rosen - L. Sikel, Cinisello Balsamo 2007, pp. 104-106.

19. M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Turim 1990, p. 425.

20. Marini 2005, p. 562.

21. E. da Alençon, “Il colore dell'abito dei Frati Minori”, in *Miscellanea Franciscana*, XXV (1925), pp. 6-7.

22. *Expositio F. Hieronymi a Polito Siculi generalis ordinis fratrum Minorum Capuccinorum. In regulam seraphici patriarchae S. Francisci eiusdem ordinis fundatoris. Cum duplici indice, altero punctorum, siue dubiorum; altero rerum notabilium*, Romae, apud Guglielmum Facciottum, 1593, pp. 157-205.

23. FF 8,14 (*Regola non bollata*).

24. Para o hábito de São Francisco de Assis nos quadros de Caravaggio, além das observações de Pupillo 2007, p. 99 ss., cfr. Giorgio Leone, *Fonti francescane e letterarie di Caravaggio per il San Francesco in meditazione di Carpineto (...e per gli altri San Francesco d'Assisi da lui dipinti)*, em via de publicação.

25. Para esses quadros: Mario Minniti. *L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, [Catálogo da exposição (Siracusa: 2004)], Nápoles 2004 [= Siracusa 2004], p. 130 ficha 11; N. Hartje - C. Whitfield, em *Caravaggio: Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, [Catálogo da exposição (Düsseldorf: 2006-2007)], curadoria de von J. Harten - J.-H. T. Martin, Ostfildern 2006, [=Düsseldorf 2006], pp. 215-216 ficha 11; N. Hartje, em Düsseldorf 2006, pp. 214-215 fichas 8, 9, 10 (cfr. Nicole Hartje, *Vergleichender Kommentar. Der heilige Franziskus, meditierend. Zum überraschenden Wechsel der Zuschreibung zweier Fassungen und einer Neuentdeckung*, in Düsseldorf 2006, pp. 216-218); K. Sciberras, *Baroque painting in Malta*, La Valletta 2009, p. 71.



51

sido usado como fonte das outras telas conhecidas, das quais uma faz parte desta exposição (obra 7), e que, com base na análise estilística e diagnóstica²⁹, é coerente com tal hipótese cronológica. Qualquer que seja a conclusão sobre os “duplos” do *San Francesco in meditazione* no futuro, o fato é que a qualidade da tela de Carpineto Romano é notável, como a própria repetição do tema comprova e, portanto, teria sido exposta em uma coleção romana importante, como a do cardeal Pietro Aldobrandini, como hoje se acredita³⁰, ou em outra ainda a ser descoberta.

diagnósticas, não inteiramente reveladas, mas nenhum dos três, em observação direta, atinge a verve da tela original e a perfeição formal da versão dos Capuchinhos²⁶, ainda que essa última continue, para alguns especialistas em questões caravaggistas, como uma verdadeira cópia feita pelo próprio pintor. Aqui se interpõe a já consolidada divisão entre estudiosos que pensam que Caravaggio não repetia seus temas – e a existência já conclamada de duas versões do escudo com a *Medusa*²⁷ deveria questionar tal convicção, conforme acenado por Mina Gregori – e aqueles que não concordam com essa colocação que, por sua significância, certamente demanda observações mais amplas e exige reflexões mais profundas. Aqui podemos apenas enfatizar que, se a data da tela de Carpineto Romano é realmente essa que razoavelmente se crê, 1606 – embora existam opiniões divergentes, que a colocam tanto no final do século XVI quanto nos últimos anos do pintor na Sicília, baseadas unicamente em convicções estilísticas ou iconográficas – o desenvolvimento estilístico e técnico de Caravaggio nesses poucos anos não admitiria um retorno à mesma composição em uma versão mais suave como a da igreja dos Capuchinhos, mas eventualmente ocorreria o contrário. Isso, no entanto, não parece possível pelo estudo da técnica e considerações históricas que, no momento, colocam a data até 1618, que é quando se acredita que a tela de Carpineto Romano tenha chegado ao local combinado e tenha sofrido as modificações no capuz²⁸. Até onde se sabe, portanto, a trajetória do *San Francesco in meditazione* se coloca entre 1606 e 1618, supondo-se que neste ano o original tenha chegado a Carpineto Romano (obra 2), e nesse lapso de tempo pode ter

26. Para o *San Francesco in meditazione* da igreja dos Capuchinhos na via Veneto de Roma, cfr. Vodret 2010, pp. 17-21 e S. Schütze, *Caravaggio*, Colonia 2009, p. 273 n. 45 que oferecem as várias avaliações dos estudiosos.

27. Para as duas versões da *Medusa*, cfr. os estudos em E. Zoffli, *La prima Medusa / The first Medusa*, Milão 2011, e o texto sobre a obra de Mina Gregori neste catálogo.

28. Vodret 2010, pp. 20-21.

29. Cfr. considerações de Keith Seiberras e Claudio Falcucci nos textos sobre as obras aqui publicados.

30. Vodret 2010, p. 18.

As análises diagnósticas, como bem se sabe, são um elemento crítico indispensável para esclarecer a autoria dos quadros de Caravaggio. As famosas radiografias realizadas nos quadros da capela Contarelli, na igreja de San Luigi dei Francesi, na década de 1950³¹, permitiram que os estudiosos entendessem a peculiar técnica de composição do artista. Com o uso de equipamentos sofisticados para aprofundamento dessas pesquisas, que foram realizadas em quase todas as suas telas, os especialistas puderam determinar alguns aspectos da técnica de execução de Caravaggio. Com as devidas distinções e variações de fatores diversos, inclusive fatores cronológicos, foi revelado que juntamente com as incisões, o artista às vezes usava desenhos para traçar elementos da composição sobre a tela, prática antes considerada totalmente atípica de Caravaggio. O pintor então seguia a pintura por massas cromáticas para a realização das formas, com muitas áreas de economia, onde as camadas preparatórias, com pouca cobertura, conviviam com a realização final, com trechos sem desenho e sem cor. Essa técnica de pintura era muito original³². Com o auxílio da ciência, portanto, foram recuperados ou excluídos do *corpus* de Caravaggio alguns quadros que os estudiosos, na presença ou ausência de material documentário, haviam atribuído ao artista. Aqui, temos cinco telas que exemplificam bem este método de análise e atribuição e que, por sua vez, formam a segunda núcleo da exposição.

Entre essas, a primeira obra apresentada – incluída sem exatidão no catálogo de Caravaggio após a análise diagnóstica completa das camadas preparatórias e dos materiais utilizados – é a *Medusa Murtola* (obra 4), assim chamada porque o poeta Gaspare Murtola, em 1604, dedicou seus versos à obra. O poema é a primeira menção do quadro em Roma, o que, juntamente com a citação de Cavalier Marino na *Galeria* publicada em 1620, é a prova indiscutível da existência de um “duplo” da bem mais conhecida *Medusa* da Galleria degli Uffizi em Florença, documentada nas coleções dos Medici desde 1601³³. Trata-se da primeira versão desse tema, singularmente executada sobre uma peça redonda, isto é, um escudo, em referência uma tradição mitológica, literária e iconográfica. Existem indicações de que até mesmo Leonardo da Vinci tenha realizado uma *Medusa*, hoje desaparecida³⁴. As análises diagnósticas, especificamente as de imagem multiespectrais³⁵, com foco no modo de execução das duas obras, em que a primeira – presente na exposição – apresenta uma série de correções ao longo da execução, enquanto a segunda – a do Uffizi – apresenta segurança de operação, evidenciaram a possibilidade do uso de um espelho ou projeção. É quase certo que, para elaborar esta *Medusa*, Caravaggio tenha, talvez antes da realização propriamente dita, estudado o reflexo de seu rosto em espelhos convexos e planos³⁶. Pela lógica, por causa do formato da obra, se imagina um espelho convexo, mas é provável que Caravaggio tenha usado um espelho plano também, para evitar distorções na análise, como fisicamente acontece quando se olha fixo para o próprio rosto ou qualquer outro objeto em um espelho convexo³⁷. Assim, a não ser que ele tivesse

31. Para a história e os desenvolvimentos críticos destas pesquisas pioneiras sobre as obras Contarelli de Caravaggio, cfr. AM. Marcone – C. Seccaroni, *Radiografia di un intervento diagnostico. I pentimenti e le precedenti versioni dei laterali della cappella Contarelli*, em *Caravaggio. La cappella Contarelli*, [Catálogo da exposição (Roma: 2011)], curadoria de M. Cardinali - M.B. De Ruggieri, Roma 2011 [= Roma 2011b], pp. 47- 9.

32. Para as considerações críticas sobre a técnica de Caravaggio por meio das análises diagnósticas, cfr. *Caravaggio. La tecnica e lo stile*, curadoria de R. Vodret – M. Cardinali – M.B. De Ruggieri – G.S. Ghia, Milão 2012 (em via de publicação).

33. Gregori, M. *La prima “Medusa” del Caravaggio*, em Zoffili 2011, pp. 13-15.

34. Marini, M. *Una “rotella” del Caravaggio: la Medusa Murtola*, in Zoffili 2011, p. 97.

35. Seracini, M. *Indagini diagnostiche*, em Zoffili 2011, p. 38 ss.; F. Camerota, *Perseo e Caravaggio: l mano guidata dalla scienza*, em Zoffili 2011, p. 120 ss.

36. Camerota, 2011, pp. 123, 127-130.

37. Camerota, 2011, p. 127.

um espelho côncavo também – ideia plausível, mas ilegítima –, para aprofundar a preparação, as suas observações do próprio rosto contavam somente no espelho curvo e no espelho plano – talvez os mesmos elencados no inventário de 1605 – consequentemente levando a muitos ajustes e correções do desenho preparatório, identificados através das análises diagnósticas. Na já citada exposição no Palazzo Venezia, um modelo foi criado também para a *Medusa* (fig. 50), com um espelho curvo, de menor ângulo em relação ao espelho identificado no inventário de 1605, mas possivelmente semelhante àquele que o mestre Caravaggio possa ter usado³⁸. Nesse espelho, a imagem produzida pelo modelo da *Medusa* de fato se afasta, não permitindo uma observação meticulosa dos detalhes. Única questão ainda aberta sobre a *Medusa Murtola* é a trajetória do quadro: onde o quadro esteve por cerca de 200 anos, de 1700 – as últimas notícias que se tem sobre a obra – até chegar às mãos de colecionadores privados, por volta de 1970.

É muito interessante a proposta de leitura do *Ritratto di cardinale*, da Galleria degli Uffizi (obra 3), como obra original de Caravaggio, pela alta qualidade pictórica e algumas referências documentais do século XVIII. O trabalho de pintura excelente e o olhar vívido da figura – que segundo Gianni Papi³⁹ pode ser identificado com o cardeal Benedetto Giustiniani, ao invés de Cesare Baronio, como indica a inscrição – não deixam dúvidas quanto à autoria, assim como a avaliação da técnica de execução revelada pela análise diagnóstica⁴⁰. No mais, a data de realização proposta para o quadro, de pouco antes de 1600, portanto ainda no século XVI, remete a um momento em que o método de execução de Caravaggio era bem diferente daquele discutido até então. Pode reservar algumas surpresas a inclusão do *Ritratto di cardinale* no catálogo de Merisi, considerando-se os registros biográficos de Caravaggio em Roma – que apontam 1595⁴¹ como a data de sua chegada à cidade, até há pouco tempo tida como 1592, mas alterada com base em documentos encontrados. De fato, como estou tentando demonstrar em um estudo em via de realização⁴², a tela ainda pode vir a ser relacionada aos “quadros de idêntica grandeza com as cabeças e bustos dos cardeais” do estúdio de Lorenzo Carli, quando foi preparado o inventário de 10 de abril de 1597⁴³, no mês após a sua morte. Caravaggio, como se sabe, passou por esse estúdio por um breve período e é possível que ele tenha absorvido as formas das representações praticadas ali, como por exemplo, do retrato histórico, comparável ao exemplar em questão, apesar de as medidas originais terem sido reduzidas e a escrita refeita, para adequá-lo à nova série onde foi inserido no século XVIII.

O *San Giovannino*, de coleção particular (obra 6), exposto nessa mostra sul-americana pela primeira vez em quase 60 anos, é um de vários quadros com o mesmo tema que a crítica aproximou a Caravaggio. Alguns buscam até mesmo identificá-lo como uma das obras que o artista levava consigo na embarcação no retorno a Roma. Não é o caso de voltar a essa questão, mesmo porque não existem argumentos novos para reacender o debate, mas a teoria aqui proposta por Claudio Strinati⁴⁴ é ao menos interessante. O belo quadro, sem dúvida, apresenta proximidade

38. Camerota, 2011, pp. 129-131.

39. Para essas teorias e suposições, cfr. Gianni Papi no texto dedicado à obra neste catálogo.

40. Para essas teorias e suposições, cfr. Anna Pelagotti no texto sobre a obra aqui publicado.

41. Di Sivo, M.; Verdi, O. “Questo pittore si dimanda Michelangelo. Tracce di vita romana di Michelangelo Merisi”, in *Caravaggio a Roma, una vita dal vero*, (catálogo da exposição), curadoria de M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011, p. 19.

42. Leone, G. *Nella bottega di Lorenzo Carli: riflessioni e precisazioni e una notarella su Caravaggio giovane*, em via de publicação.

43. Curti, F. *Sugli esordi di Caravaggio a Roma: la bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, Roma, 2011, pp. 74-5.

44. Para a leitura crítica e estilística do quadro, cfr. Claudio Strinati no respectivo texto sobre a obra deste catálogo.

iconográfica com o *San Giovanni Battista* do Palazzo Corsini⁴⁵, e, em minha opinião, existe uma semelhança do modelo com aquele que representa São Paulo na capela Cerasi, apenas um pouco mais rejuvenescido. Como as evidências o colocam em outro contexto estilístico, Sergio Guarino propõe uma interessante referência documental sobre a tela entre os bens do cardeal Giacomo Filippo Nini, inventariados em 1681, onde, possivelmente identificado como “S. Gio Battista [...] que com a mão direita oferece a grama ao carneiro”, é relacionado como “de mão de Caravaggio”⁴⁶. Já Claudio Falcucci propõe um dossiê diagnóstico que reconhece os materiais e reconstrói a técnica de execução do quadro – com suas correções e seus ajustes – coerente com o que se sabe sobre Caravaggio⁴⁷. As duas novas ideias, de importância que vai além da discussão do quadro em questão, são corolários da teoria de atribuição de Claudio Strinati que, realizando um exame estilístico completo, recupera a antiga proposta de Corrado Maltese e Federico Zero, e dá uma base substancial para retirar a tela do *corpus* de Spadarino, onde tinha sido colocada. No mais, como se sabe, as trocas de atribuição entre os dois artistas são antigas: Lionello Venturi⁴⁸ teria incluído no catálogo de Merisi o quadro que hoje é considerado a obra-prima de Spadarino, isto é, o *Angelo custode*, de RietNo caso do *San Gennaro decollato* de Palestrina (obra 5) – talvez mais conhecido como *Sant’Agapito*, embora a iconografia do tema não conclua, já que não existem bispos mártires com esse nome que possam explicar uma eventual sobreposição hagiográfica com o jovem santo mártir nativo de Palestrina – o quadro mostra um homem maduro, com as vestes típicas de um bispo, que sofre o martírio por degolação e cujo sangue é recolhido metafisicamente em duas ampolas de vidro, exatamente como no caso de São Januário, bispo de Benevento e padroeiro de Nápoles, cuja catedral abriga os frascos que contém o seu sangue⁴⁹. Desde o momento de sua descoberta por Maurizio Marini⁵⁰ na igreja de Sant’Antonio Abate, na pequena cidade de Palestrina, na região do Lácio, a tela foi o centro de um animado debate de atribuição por causa da relação muito próxima com a arte de Caravaggio. A maior parte dos especialistas é propensa a relacionar a iconografia original com o artista, e a possibilidade de que seja uma cópia, ou mesmo um original de Battistello Caracciolo, um dos mais vigorosos seguidores de Caravaggio⁵¹, foi finalmente rejeitada pelas últimas análises executadas por Marco Cardinali e Maria Beatrice De Ruggieri⁵². É a primeira vez também que esse quadro é exposto ao público sul-americano após o seu restauro em que, como sempre, as análises diagnósticas tiveram um papel muito importante. Apesar de o estado de conservação não ser perfeito, os exames realizados identificaram a presença de algumas correções, na posição dos dedos da mão e da túnica branca. A identidade caravaggista da técnica do quadro, portanto, é indiscutível. É possível uma aproximação estilística de alguns detalhes, particularmente as dobras do tecido, com o *Davide* da Galleria Borghese (fig. 29), como

45. Rosen, V. von. *Ambiguità intenzionale: l'ignudo nella Pinacoteca Capitolina e altre raffigurazioni del San Giovanni Battista di Caravaggio e dei "Caravaggisti"*, em *Caravaggio e il suo ambiente: ricerche e interpretazioni*, curadoria de S. Ebert-Schiffner - J. Kliemann - V. von Rosen - L. Sickel, Cimisello Balsamo 2007, pp. 59-85, apresentado, porém, com atribuição a Giovanni Antonio Galli (1585-1652 aprox.), dito Spadarino, para a qual, cfr. G. Papi, “Una precisazione biografica e alcune integrazioni al catalogo dello Spadarino”, in *Paragone*, 37 (1986), p. 23.

46. Para tais teorias e suposições, cfr. Sergio Guarino no texto sobre a obra aqui publicado.

47. Para tais teorias e suposições, cfr. Claudio Falcucci no texto sobre a obra aqui publicado.

48. Venturi, L., “Opere inedite di Michelangelo di Caravaggio”, in *Bolletino d'arte*, VI (1912), I, pp. 1-4.

49. Para maior aprofundamento sobre a iconografia do tema, cfr. elaboração do autor no texto dedicado a obra neste catálogo.

50. Marini, M. “Tre proposte per il Caravaggio meridionale”, in *Arte Illustrata*, 4 (1971), pp. 57-58.

51. Para as diversas opiniões críticas dos estudiosos, cfr. respectivo texto sobre a obra neste catálogo.

52. Para as análises diagnósticas e observações sobre a restauração, cfr. M. Beatrice De Ruggieri e Giulia S. Ghia no respectivo texto dedicado à obra neste catálogo.

observado por Mina Gregori⁵³, e talvez também com a camisa de um dos carrascos da *Flagellazione* de Capodimonte. Igualmente caravaggistas, porém, são o estilo e a técnica de Battistello no período de tempo suposto para essas duas obras-primas usadas para comparação, que de fato se conectam em Nápoles – e o *Davide* também⁵⁴ –, cidade em que certamente os dois pintores se encontraram, o que permitiu que Battistello tivesse a oportunidade de ver Caravaggio trabalhando.

O *San Gennaro decollato*, mesmo com questões ainda não resolvidas, com expectativas de se encontrar elementos e documentos menos genéricos e mais convincentes, continua sendo uma das verdadeiras e talvez mais interessantes “questões caravaggistas”, seja ele de Caravaggio, seja de Battistello.

No mesmo ano em que Caravaggio deixou Roma para nunca mais voltar, Giovanni Baglione (1566-1644) pintou o maravilhoso *Ecce homo*, da Galleria Borghese (obra 8). Recentemente, Michele Nicolaci⁵⁵ encontrou nessa tela a assinatura e a data de 1606, uma descoberta que levanta considerações importantes que vão além da simples precisão cronológica⁵⁶. O quadro abre a terceira e última seção da exposição, dedicada aos seguidores do mestre italiano.

Quando fugiu de Roma, Caravaggio estava no auge de sua fama, mas lá não estabeleceu um estúdio e nem formou alunos. Apenas alguns pintores que se sentiam atraídos pela sua visão singular e pela representação pictórica da realidade seguiram sua maneira de pintar, extremamente original, principalmente no modo de iluminar as cenas com um fecho de luz forte e direta para destacar as figuras contra o fundo escuro e criar contrastes de *chiaroscuro*. A composição é mais próxima, mais envolvente para o espectador, com figuras sempre em dimensões naturais, observadas diretamente da realidade.

Os seguidores de Caravaggio iniciaram o fenômeno conhecido na história da arte como “caravaggismo”⁵⁷, que com um caminho próprio e combinado com outras tendências artísticas durou até a quarta década do século XVII. Os caravaggescos não demoraram a aparecer no panorama artístico de Roma, especialmente devido às encomendas privadas das grandes famílias da aristocracia e nobreza da cidade, que de certo modo preenchiam em suas coleções o lugar que deveria ter sido ocupado por um original de Caravaggio. As encomendas vinham também de ordens religiosas, que entendiam na pintura realística uma maior expressividade da estética contrarreformista. As grandes comissões públicas, porém, eram dadas quase indiscutivelmente aos pintores florentinos ou emilianos, os quais, muitas vezes, eram envolvidos pela rede de luzes e sombras construída contemporaneamente pelos caravaggescos.

Ao mesmo tempo, a forte presença em Roma de pintores provenientes de vários estados e reinos italianos e europeus deu vida a uma verdadeira fábrica artística, e, graças também ao início do mercado das artes – prerrogativa romana do período –, essas personalidades difundiram no resto

53. Gregori, M. in: *The age of Caravaggio*, [Catálogo da exposição (Nova York: 1985)], Nova York 1985, p. 314.

54 Para esta nova definição cronológica do *Davide con la testa di Colia* da Galleria Borghese, cfr. R. Vodret - B. Granada, *Non solo Caravaggio*, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. I saggi*, Milão 2012 (em via de publicação) [= Vodret - Granada 2012].

55. Nicolaci, M. in: *Caravaggio en Cuba*, [Catálogo da exposição (Havana: 2011)], curadoria de R. Vodret, Roma 2011 [= Havana 2011], pp. 62-67 ficha 2 (reposta neste catálogo)

56. Vodret, Granada, 2012.

57. Para as anotações sobre o Caravaggismo que serão realizadas aqui, cfr. R. Vodret, *Caravaggio e l'Europa*, em *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, [Catálogo da exposição (Milão: 2005)], curadoria de L. Spezzaferro, Milão 2005, pp. 75-85 e Eadem, *El caravaggismo entre Italia y Europa*, em Havana 2011, pp. 11-49 [= Vodret 2011] assim como Vodret, Granada, 2012.

da Península e do Continente os modelos peculiares do caravaggismo romano, combinados com a realidade do destino que cada artista seguiu.

Os primeiros a perceberem Caravaggio e a seguir seu novo estilo foram alguns pintores de formação tardo-maneirista, ativos no final do século XVI e que o conheceram diretamente. Esses primeiros pintores naturalísticos, a maioria deles de sua mesma faixa etária, embora um ou outro fosse mais velho ou pouco mais jovem que Caravaggio, nem sempre compreenderam plenamente a novidade de sua pintura, e, salvo em alguns casos excepcionais, como Orazio Gentileschi (1563-1639), Carlo Saraceni (1579-1620) e Orazio Borgianni (1574-1616), apenas sobrepunham alguns aspectos exteriores da nova linguagem em módulos de composição de tradição ainda do final do século XVI.

Um exemplo é Giovanni Baglione⁵⁸, romano, nascido em 1566, cinco anos mais velho do que Caravaggio. Era um dos artistas emergentes de Roma e foi o primeiro a transformar seu modo de pintar, passando por uma breve, porém intensa temporada caravaggista no final de 1603, ano do famoso processo que ele moveu contra Caravaggio, por injúria.

Reflexos desta influência são perceptíveis já em dois quadros de Baglione de 1601, na igreja de Santa Cecilia em Trastevere, *San Pietro* e *San Paolo*, e, principalmente, *Amor sacro e amor profano*, da Galleria Nazionale d'Arte Antica do Palazzo Barberini, assinado e datado em 1602 (fig. 52). A influência de traços exteriores de caravaggismo, no entanto, refloresce ao longo dos anos em outras obras de Baglione, como no *Ecce homo*, em exposição, e na *Giuditta con la testa di Oloferne*, de 1608 (fig. 53), os dois da Galleria Borghese. A recente descoberta de Michele Nicolaci mencionada acima, da data de 1606 na tela de *Ecce homo* – que pode ser interpretada como um tipo de alegoria da Paixão de Cristo, como dão a entender os sinais da flagelação e crucificação, com possíveis referências eucarísticas, portanto caravaggista também no sentido de *mise en scène* em tom



52

58. Para Giovanni Baglione e suas obras, cfr. *Giovanni Baglione (1566-1644): pittore e biografo di artisti*, curadoria de S. Macioce, Roma 2002 e M. Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002.



53

realístico de conceitos místicos –, reabre o debate sobre alguns enigmas caravaggistas de sempre. A data de realização estimada da tela era de 1610; acreditava-se que a bela e melancólica posição de Cristo feita por Baglione fosse inspirada no *San Giovannino* da Galleria Borghese, realizado, pensa-se, em 1609, por Caravaggio. Entretanto, a semelhança entre os dois quadros, sem a sequência cronológica que tinha sido postulada, agora representa mais um ponto de reflexão sobre possíveis referências iconográficas de Caravaggio. E são tantas: desde a primeira criação do *Martirio di San Matteo*, da Capela Contarelli (fig. 6), à *Madonna dei pellegrini*, de Sant'Agostino (fig. 18), até a *Adorazione dei pastori*, de Messina. Essas referências eram revisitadas e reformuladas com muita originalidade, mas frequentemente explicam, como neste caso, poses e composições idênticas a quadros de outros artistas, sem por isso supor o eventual conhecimento recíproco das obras.

Amigo e companheiro de Giovanni Baglione, Tommaso Salini⁵⁹ (1575-1625) era um artista romano conhecido principalmente pela pintura de gênero, conforme relata Baglione – mas também por comissões públicas, como a grande tela com *San Nicola da Tolentino*, da Sant'Agostino, em Roma (fig.

54). Apesar do *corpus* de obras de peso atribuídas a ele, a sua personalidade é pouco conhecida e controversa. Entre as telas do grupo reconhecido por Vittoria Markova⁶⁰, está o quadro exposto na mostra, *Interno di cucina (La scimmia e il gato)* (obra 13). Um quadro bonito e original, de qualidade estilística altíssima e inquestionável, com muitas facetas que unem a cena de gênero com toques moralísticos⁶¹. Para o tema em particular, considerando-se a data de realização proposta para os últimos anos de atividade do pintor⁶², certamente se apresenta como um interessante *ante quem* para a fábula de Jean de La Fontaine (1621-1695). A história claramente está presente na tradição popular, mesmo se não escrita realmente por Esopo – como os editores deste geralmente alegam –, assim como todas as fábulas inspiradas em animais. O gato e o macaco, ladrões das castanhas que estão no fogo, são descobertos pela criada⁶³, irada, e o pobre gato é forçado a escapar, deixando para

59. Para Tommaso Salini, cfr. L. Salerno, "Precisazione su Giovanni Lanfranco e su Tommaso Salini", in *Commentari*, 5 (1954), pp. 253-255; M. Gregori, "Altre aggiunte a Tommaso Salini", in *Paragone. Arte*, 40 (1989), pp. 52-57; V. Markova, "Alcune nuove proposte per Tommaso Salini", in *Paragone. Arte*, 40 (1989), pp. 26-41; D. Pegazzano, "Documenti per Tommaso Salini", in *Paragone. Arte*, 48 (1997-1998), pp. 131-146; V. Markova, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Le opere*, [Catálogo da exposição (Roma: 2011-2012)], curadoria de R. Vodret, Milão 2011, p. 370.

60. Markova 1989, p. 26 ss.

61. F. Paliaga, *Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini*, in *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, [Atti delle giornate di studi (Siena - Casciana Terme: 2005)], curadoria de P. Carofano, Pontedera 2009, pp. 117-144.

62. Para a atribuição e datação, cfr. Clovis Whitfield no texto sobre a obra publicado neste catálogo.

63. La Fontaine, J. de. *Favole*, [tradução de E. De Marchi], Milão, 1886, IX, XVII.

o macaco todas as castanhas, apesar de ter sido ele a tirá-las do fogo. “Um ladrão não confia no outro”, adverte La Fontaine; “não se deve resolver os problemas dos outros prejudicando a si mesmo”, adverte a tradição popular. O quadro, em todo caso, qualquer que seja a mensagem moral ou a compreensão literária, apresenta a cena de forma coordenada, ilustra o momento em que o macaco obriga com força o gato a tirar as castanhas do fogo – sem preocupar-se com as queimaduras que isso causará –, a chegada dos empregados e a comoção dos outros animais dentro da cozinha, e descreve o ambiente com muita precisão.

Já os artistas que conseguiram uma compreensão mais profunda do espírito de Caravaggio, e o elaboraram à luz de suas experiências pessoais, alcançaram outro tipo de resultados, além da simples adesão ao ensinamento naturalístico. Entre esses, o maior foi sem dúvida Orazio Gentileschi⁶⁴, natural de Pisa, na Toscana, e ativo por muito tempo, ainda que de modo anônimo, nas obras da igreja. No início do século XVII, com quase 40 anos de idade, conheceu Caravaggio, conforme documentado pelo processo de Giovanni Baglione de 1603, quando foi chamado como testemunha. Orazio, porém, não foi completamente dominado pela forte personalidade de Caravaggio, mas selecionou precisamente os estímulos, preferindo a luz clara e transparente das primeiras obras do artista – principalmente do *Riposo della fuga in Egitto*, da coleção Doria Pamphilij. Ele elaborou, sem inseguranças, uma clamorosa síntese com aquilo que representava seu componente cultural de base: a pintura reformada e simplificada dos florentinos Santi di Tito (1536-1603) e Andrea Comodi (1560-1648), enriquecida com uma sensibilidade cromática refinada com a longa experiência nos canteiros papais. Gentileschi apresenta um modo original e de grande impacto de trabalhar a luz, claríssima, que não cai simplesmente sobre as formas, mas as penetra, transformando-as em corpos luminosos dentro da composição. Um excelente exemplo é a *Maria Maddalena*, de coleção particular (obra 9), parte desta exposição. A tela provavelmente foi realizada antes das composições com a mesma impostação e quase o mesmo modelo, como a *Santa Cecilia* de Detroit (fig. 55) e a *Giuditta* de Hartford, portanto antes de 1621-1624, período geralmente associado a essas obras. Acredita-se que o quadro tenha sido feito a partir de um desenho – ou tenha sido a origem de tal desenho – do qual derivam esses modelos, segundo uma prática que o pintor de Pisa usava com sucesso⁶⁵ nas suas composições. A santa penitente, muito bela, é apresentada de busto inteiro, com a testa reclinada em diagonal



54

64. Sobre Orazio Gentileschi e, mais adiante, sua filha Artemisia, cfr. os estudos em *Orazio e Artemisia Gentileschi*, [Catálogo da exposição (Roma - New-York - Saint Louis: 2001-2002)], curadoria de K. Christiansen – J.W. Mann, Milão 2001 e o mais recente R. Ward Bissell, *Orazio e non Artemisia?: lo studio dei Gentileschi verso il 1610*, em Carofano 2009, pp. 13-43.

65. Para tais teorias e suposições, cfr. Clovis Whitfield no respectiva texto sobre a obra neste catálogo.



55

ascendente e com o olhar virado para o alto, dirigido para fora da tela. Ela emana uma luz própria, quase iridescente, até mesmo sobre o facho que a ilumina, cuja fonte está fora do campo de visão. Por fim, o detalhe das mãos apoiadas no crânio à direita do quadro é extraordinário – pela composição, é uma original revisitação do contraposto maneirístico, e pela iconografia, é referência ao *San Francesco in meditazione* de Caravaggio.

Outro pintor caravaggesco que se encaixa entre os primeiros intérpretes originais do mestre lombardo é o romano Orazio Borgianni⁶⁶ (1574-1616), talvez um dos mais originais artistas daquele momento, marcado por uma intensa experiência espanhola até 1606, e também por modelos da pintura reformada florentina. O artista absorveu rapidamente as influências de Caravaggio, como se pode observar no retábulo de 1608, hoje em Sezze – que originalmente esteve na igreja de San Francesco a Ripa, em Roma –, mas sua atividade foi interrompida precocemente pela morte, com apenas 38 anos. Uma das obras mais famosas de Borgianni, sem dúvida, é o *Autoritratto* presente nesta exposição (obra 10), realizado provavelmente no último ano de sua vida, conforme amplamente

ORAZIO GENTILESCHI
Santa Cecilia, c. 1612
Institute of Arts, Detroit
Detroit Institute of Arts, USA / Gift of
Mrs Edsel B. Ford / The Bridgeman Art Library

66. Para Orazio Borgianni e suas obras, cfr. G. Papi, *Orazio Borgianni*, Soncino 1993 e os estudos de M. Gallo, *Orazio Borgianni pittore romano (1574-1616)* e *Francisco de Castro conte di Castro*, Roma 1997; Idem, *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia: la biblioteca del curioso*, Roma 2007 e A. Vannugli, "La collezione del segretario Juan de Lezcano. Borgianni, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell'Italia del primo Seicento", in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie*, XXIV (2009), pp. 319-539. Para os novos estudos sobre o retábulo de Sezze, que reconheceram o encomendador efetivo e a destinação original, cfr. M. Gallo, 2011-2012, pp. 114-116 ficha VI.4.

documentado por Marco Gallo⁶⁷, e talvez identificável como o autorretrato mencionado em seu próprio testamento de 30 de novembro de 1615. A sua história colecionista é fascinante, já pelo fato de ter sido reconhecido no famoso quadro de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), hoje no Wadsworth Atheneum of Art de Hartford, de 1749, que registra a “vasta coleção de quadros” do cardeal Silvio Valenti Gonzaga. No século XIX, a obra passa para a coleção Torlonia, e depois para a Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Barberini⁶⁸. É uma bela representação, realmente “moderna”, em todos os significados possíveis da palavra: o olhar é vivo, e a expressão imediata e direta envolve o espectador, como se estivesse por começar uma conversa. A qualidade pictórica é altíssima.

Quase da mesma idade de Borgianni, o artista de Viterbo Bartolomeo Cavarozzi⁶⁹ (1587-1625) é um personagem misterioso, principalmente em respeito ao seu relacionamento com Giovan Battista Crescenzi (1577-1635). A sua lindíssima *Madonna col Bambino* (obra 14), que faz parte dessa exposição, foi realizada entre o fim da segunda década e o início da terceira década do século XVII, em tons vivos de azul, roxo e vermelho, com referências rafaelescas do classicismo difundido em Roma por Domenichino (1581-1641). Existem muitas referências iconográficas e estilísticas na produção do pintor, discutidas vigorosamente por Maria Lucrezia Vicini⁷⁰ juntamente com as referências das coleções Veralli e Spada. Entranto, limito-me a apontar a pedra que aparece no quadro, onde a bela senhora está sentada. A pedra é quase toda escondida pelo tecido das roupas da mulher e, de acordo com o olhar do visitante, parece monumental, oticamente bem envolvida no espaço. Um outro sinal da influência de Caravaggio, que usava muito tal recurso, como observado vastamente por Rossella Vodret e Raffaella Morselli.

Destaque entre a “primeira geração” de caravaggescos, sem dúvida, é Battistello Caracciolo (1578-1635), já mencionado aqui, e cujo extraordinário quadro *Lot e le figlie* (obra 15), da Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, faz parte dessa mostra.

A presença de pintores napolitanos e de toda a região meridional do país em Roma, no período da difusão do caravaggismo, é considerável, assim como a sua atividade no Vice-Reino de Nápoles e da Sicília, comprovada pela particular interpretação do naturalismo no sul da Itália. Entre eles, devemos mencionar: Mario Minniti⁷¹ (1577-1640), companheiro de Caravaggio em Roma e durante sua temporada siciliana; Battistello e Jusepe de Ribera, que se transformou no destaque

67. Para tais análises de documentações, cfr. Marco Gallo no texto sobre a obra deste catálogo, e também Gallo, em Havana 2011, pp. 72-81 ficha 4.

68. Para essas e outras teorias interessantes sobre a história do quadro, cfr. Gallo, em Havana 2011, pp. 72-81.

69. Para Bartolomeo Cavarozzi e as suas obras, cfr. P. Curie, *Bartolomeo Cavarozzi: un exemple problématique de diffusion du caravagisme en France et en Espagne*, em “*Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*”, [Atti del Colloquio Internazionale (Toulouse - Le Mirail: 2001)], curadoria de P.F. Bertrand - S. Trouvé, Toulouse 2003, pp. 207-216; G. Papi, “Riflessioni sul percorso caravaggesco di Bartolomeo Cavarozzi”, in *Paragone*, 47 (1996), pp. 85-96; *Bartolomeo Cavarozzi: “sacre famiglie” a confronto*, [Catálogo da exposição (Turim: 2005-2006)], curadoria de D. Sanguineti, Milão 2005; M. von Bernstorff, *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts: Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi*, Munique 2010.

70. Para a leitura estilística e a história do quadro, cfr. Maria Lucrezia Vicini no respectivo texto sobre a obra aqui publicado.

71. Para Mario Minniti, cfr. o fundamental catálogo Siracusa 2004, e, neste, particularmente D. Spagnolo, “*Quantunque oscuro fu tenero oltremodo*”. *Mario Minniti tra maniera e naturalismo*, em Siracusa 2004, pp. 15-30.



56

GIOVANNI BATTISTA
CARACCILO, dito
BATTISTELLO
DAVIDE CON LA TESTA DI GOLIA
Davide com a cabeça de Golia, 1612
Galleria Borghese, Roma
© Soprintendenza PSAE e per il PM della città di Roma

do naturalismo; Carlo Sellitto (1581-1614), Filippo Vitale⁷² (1585-1650), Massimo Stanzione⁷³ (1586-1656), Pietro Novelli⁷⁴ (1603-1647) e Andrea Vaccaro⁷⁵ (1604-1670), que a partir do eixo “Battistello-Ribera” formularam as próprias expressões do naturalismo napolitano de origem caravaggista, incluindo o holandês Hendrick van Somer⁷⁶ (1615-c.1684), ativo em Nápoles a partir de 1624 e, portanto muito ligado a Ribera, a quem o quadro aqui em exposição foi atribuído por muito tempo: um vívido *San Girolamo*⁷⁷ (obra 21), sem dúvida reminescente, através da redação do mestre espanhol, do *San Girolamo che scrive* de Caravaggio, que abre esta exposição (obra 1).

A difusão do caravaggismo em Nápoles se deve às duas temporadas fundamentais de Caravaggio na cidade, observada na resposta imediata de Battistello Caracciolo com a precoce *Immacolata* da igreja de Santa Maria della Stella. O forte impacto que Caravaggio teve sobre Battistello foi revitalizado quando esse passou uma temporada em Roma no início da segunda década do século. Ali, além de poder estudar *de visu* as obras-primas romanas do grande mestre Caravaggio, aproximou-se do estilo de Gentileschi e das grandes obras dos classicistas de Bolonha, e o resultado é o *Davide*, da Galleria Borghese (fig. 56). Outra obra-prima importante de Battistello que caracteriza essa ampliação da concepção estilística é a *Madonna del Purgatorio* e *i Santi Francesco e Chiara d'Assisi*, da igreja de Santa Chiara em Nola, hoje em Capodimonte. O mesmo se pode dizer da tela presente nesta exposição⁷⁸,

Lot e le figlie (obra 15), que demonstra uma suavização do estilo caravaggista. A carga sexual é muito forte, observada na postura e nos olhares das mulheres, principalmente daquela que olha em direção ao espectador, e a composição é monumental, com detalhes suntuosos, como as roupas da mulher à direita, e a natureza morta colocada ali, ao centro.

72. Para Filippo Vitale, cfr. as recentes contribuições *Filippo Vitale: novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, [Catálogo da exposição (Milão: 2008)], curadoria de G. Porzio, Milão 2008 e G. Porzio, *Ancora su Filippo Vitale: nuove acquisizioni*, em *Ricerche sul '600 napoletano*, Nápoles 2009, pp. 113-122.

73. Para Massimo Stanzione, cfr. S. Schütze - Th. Willette, *Massimo Stanzione: l'opera completa*, Nápoles 1992, acrescentando N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli: da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Nápoles 2010.

74. Para Pietro Novelli, cfr. o recente estudo de A. Cuccia, “La prima maturità di Pietro Novelli: contributi all'attività giovanile”, in *Bollettino d'arte*, 84 (1999-2000), pp. 19-56, nonché al fondamentale: *Novelli e il suo ambiente*, [Catálogo da exposição (Palermo: 1990)], Palermo 1990.

75. Para Andrea Vaccaro, cfr. o recente estudo de R. Lattuada, *I percorsi di Andrea Vaccaro (1604 - 1670)*, em M.C. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640 - 1709)*, Todi 2009, pp. 49-108.

76. Para Hendrick van Somer, cfr. a última contribuição a respeito de N. Spinosa, *Aggiunte a Hendrick van Somer: "alias" Enrico Fiammingo*, em *Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, curadoria de F. Abbate - F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 223-230.

77. Sobre o quadro, cfr. Rossella Vodret no texto sobre a obra neste catálogo.

78. Sobre o quadro, cfr. Maria Rosaria Valazzi no respectivo texto dedicado à obra neste catálogo.

Jusepe de Ribera⁷⁹, expoente máximo do naturalismo ibérico, chegou a Roma provavelmente na primeira década do século, e, de acordo com a sua formação, elaborou uma interpretação do caravaggismo caracterizada por um realismo acentuado, baseado em uma potente intensidade pictórica. Uma fórmula expressiva pessoal que seguiria até os anos 1630, quando a sua pintura mudou para sentidos mais pictóricos e classicistas. A obra em exposição, o *San Giacomo Maggiore* (obra 19), certamente pertence a esse novo momento. Classicamente definido, perfeitamente frontal ao centro da tela, o quadro é resultado do interesse renovado do artista pela monumentalidade da figura humana, com influência da retratística de Antoon van Dyck (1599-1641). *San Giacomo*, no mais, é parecido com uma série de santos: *San Pietro* e *San Rocco*, do Prado; *San Matteo*, do Kimbell Museum de Fort Worth, assinado e datado em 1632; e *San Girolamo*, de coleção particular florentina, que, apresentando as figuras em três quartos e medidas quase idênticas, indica a existência de um tipo de *Apostolato*, semelhante aos filósofos antigos que Ribera pintou em 1637 para o conde Carlo Felisberg de Liechtenstein. Todavia, comparando-se a tela da Galleria Barberini com as de outros santos, é evidente a substancial estranheza estilística do *San Giacomo*, já observada por Claudio Strinati – estranheza que se concretiza essencialmente na luz, mais quente e menos límpida e clara do que a luz que caracteriza as obras de Ribera da terceira década do século. Aproxima-se de suas obras mais juvenis, que exaltam a superfície compacta e a definição dos contornos, o que remete ao figurativismo de Domenichino, ativo em Nápoles de 1631 a 1641⁸⁰.

Artemisia Gentileschi⁸¹ (1593-1653), protagonista de casos sentimentais tumultuados e, na época, um raro exemplo de mulher que pintava, provavelmente realizou a tela aqui presente nos seus primeiros anos em Roma. Trata-se de uma nova teoria, por mim proposta, sobre a *Maddalena svenuta*, da Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (obra 18) – a imagem intensa e sensual da Santa Penitente, antes atribuída com argumentos válidos a Guido Cagnacci (1601-1663), é provavelmente uma elaboração original da pintora, como se deduz de comparações diretas com outras telas que lhe são atribuídas pela crítica. O admirável no feminino é tão próximo em execução formal à *Cleopatra morta*, de coleção particular – o que é comprovável também pelo método morelliano –, a ponto de se pensar que se refere à mesma modelo, ou ao corpo da própria Artemisia, como sugerido por Judith Mann. A tela usa temáticas do final do período romano de Caravaggio, reinterpretadas com as experimentações do pai Orazio, como a luz forte, intensa, proveniente de uma fonte fora de cena⁸².

Entre os intérpretes bolonheses e florentinos do caravaggismo, aparecem nesta exposição Leonello Spada⁸³ (1576-1622) e Orazio Riminaldi⁸⁴ (1593-1630). Na segunda e terceira décadas do século, pintores não romanos, que não conheceram Caravaggio diretamente, tiveram ocasião de admirar as

79. Sobre Jusepe de Ribera, além de *Jusepe de Ribera 1591-1652*, [Catálogo da exposição (Nápoles: 1992)], Nápoles 1992, cfr. N. Spinosa, *Ribera: l'opera completa*, Nápoles 2006², e, particularmente, para a sua juventude G. Papi, *Ribera a Roma*, Cremona 2007, assim como o ainda mais recente *El joven Ribera*, [Catálogo da exposição (Madri: 2011)], curadoria de J. Milicua, Madri 2011; *Ribera tra Roma, Parma e Napoli (1608-1624)*, [Catálogo da exposição (Nápoles: 2011-2012)], curadoria de N. Spinosa, Nápoles, 2011.

80. Sobre o quadro, cfr. Consuelo Lollobrigida no respectivo texto sobre a obra aqui publicado.

81. Sobre Artemisia Gentileschi, cfr. o novíssimo *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*, [Catálogo da exposição (Milão: 2011-2012)], curadoria de R. Contini, Milão 2011.

82. Para leitura sobre o quadro, cfr. o respectivo texto sobre a obra aqui publicado.

83. Para Leonello Spada e suas obras, cfr. *Leonello Spada (1576 - 1622)*, Manerba 2002.

84. Para Orazio Riminaldi, cfr. P. Carofalo, *Gli anni romani di Orazio Riminaldi, caravaggesco eterodosso*, em Pontedera 2005, CLXXVII-CXCIX; M. Pupillo, "Molto mio intrinseco e de' miei di casa". *Orazio Riminaldi e i Crescenzi*, em Carofano 2009, pp. 85-115.



57



58

suas obras em Roma, e, além de uma adesão esporádica e momentânea à sua maneira, elaboraram um estilo que fundia as novidades de Caravaggio com as peculiaridades da própria cultura figurativa: o classicismo para os emilianos, e o desenho e a estrutura compositiva estudada para os toscanos.

De Leonello Spada, bolonhês, faz parte desta exposição a *Incoronazione di spine*, da Galleria Spada (obra 11). É um quadro de grande interesse, com evidentes referências à obra-prima homônima de Caravaggio, hoje em Viena – clássico e enxuto no equilíbrio entre o naturalismo e a majestade –, literalmente povoado de personagens que manifestam sentimentos e emoções contrastantes, beirando em alguns momentos o exagero, porém sem se tornar caricatural. O gigantismo das figuras em primeiro plano causa grande impacto, conforme nota Anna Lo Bianco⁸⁵, característica observada em outros quadros do artista, como o *San Giovanni evangelista*, dos Capuchinhos de Roma (fig. 57), o *Enea e Anchise*, do Louvre (fig. 58), e o *Uccisione di Abele*, de Capodimonte. A tela se assemelha ao *San Giovanni evangelista*, pois além da bela apresentação da composição, de um ponto de vista externo, quase como na leitura de um livro, permite ao mesmo tempo uma observação do alto e de frente, atraindo fortemente o espectador a participar da história.

LEONELLO SPADA
San Giovanni evangelista
 São João evangelista
 Chiesa della Concezione, Roma
 Patrimonio FEC (Fondo Edifici di Culto)
 Ministero dell'Interno

LEONELLO SPADA
Enea e Anchise
 Eneias e Anquises, 1615
 Musée du Louvre, Paris
 © RMN (Musée du Louvre) / Gérard Blot

85. Cfr. Anna Lo Bianco no texto dedicado à obra neste catálogo.

De Orazio Riminaldi (1593-1630), de Pisa, a tela escolhida para fazer parte desta exposição foi o *Sacrifício di Isacco* (obra 16), proveniente da célebre galeria do Palazzo Mattei, em Roma, sempre documentada, a partir de 1631, quando foi citada pela primeira vez em um inventário, até 1939, ano em que foi comprada pelo Estado. A data de realização possível é 1625, ano em que Asdrubale Mattei encomendou uma série de quadros para completar a decoração das paredes da galeria de seu palácio. Com essa tela e as obras do jovem Pietro da Cortona (1596-1669) e de Giovanni Serodine (1600-1631), criou-se uma nova declinação do naturalismo, como aquela difundida em Roma por Simon Vouet⁸⁶ (1590-1649).



59

Simon Vouet oferece uma versão sem dúvida muito original de caravaggismo, que, documentado no *Stati delle Anime Romani*⁸⁷, de 1615 a 1627, com a *Buona Ventura*, da Galleria Nazionale d'Arte Antica do Palazzo Barberini (fig. 59) demonstra a sua derivação inicial da *manfrediana methodus*, e a importância assumida, na segunda década do século, pela pintura e pelos modelos de Bartolomeo Manfredi⁸⁸ (1582-1622). A bela *Erodiade* (obra 12), parte dessa exposição sul-americana, está documentada na coleção de Tommaso Corsini na primeira metade do século XIX, e foi realizada, provavelmente, no período inicial do pintor em Roma, ao longo de um percurso iniciado durante a sua temporada veneziana, que mostra seus sinais na sua áurea veronense⁸⁹.

Vouet pode ser considerado a ponta emergente da nova versão do naturalismo que, graças a ele mesmo, eleito em 1624 o Príncipe da Accademia di San Luca, se difunde em Roma na primeira metade dos anos 1620. Emendada pelo realismo cru de raiz caravagista, essa nova corrente artística apresenta tendências em direção ao enobrecimento dos aspectos mais duros e sanguinários, por meio da fusão com elementos derivados do classicismo emiliano e dos resultados proto-barrocos de Lanfranco⁹⁰. Essa interpretação caracteriza grande parte das encomendas de quadros para o Palazzo Mattei, o que atrasou em alguns anos o declínio definitivo do naturalismo no cenário

86. Para Simon Vouet, cfr. o recente *Simon Vouet: les années italiennes 1613-1627*, [Catálogo da exposição (Nantes – Besançon: 2008)], curadoria de B. Chavanne, Paris 2008.

87. Cfr., para as declarações documentárias de Simon Vouet em *Stati delle anime romani*, e em *Alla ricerca di Ghiongrat: studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, curadoria de R. Vodret, Roma 2011, p. 502 n. 2035.

88. Para Bartolomeo Manfredi, cfr. *Dopo Caravaggio. Bartolomeo Manfredi e la manfrediana methodus*, [Catálogo da exposição, (Cremona: 1987)], Milão 1987 e R. Morselli, “Bartolomeo Manfredi and Pomarancio: some new documents”, in *The Burlington Magazine*, 129 (1987), pp. 666-668; G. Papi, *Manfredi: la Cattura di Cristo*, Turim 2004 e N. Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): ein Nachfolger Caravaggios und seine Europäische Wirkung*, Weimar 2004 esta última apesar dos numerosos lapsos, imprecisões e omissões.

89. Cfr. Angela Negro no texto dedicado à obra neste catálogo.

90. Cfr. sobre a difusão do caravaggismo em Roma e seu declínio com outras correntes artísticas ocorridas na mesma cidade discutido por Rossella Vodret nos títulos citados na nota 57, e também em Eadem, *Il caravaggismo tra l'Italia e l'Europa. Appunti sul patrimonio artistico del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*, em *I colori de buio: i caravaggeschi nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto*, [Catálogo da exposição (Roma: 2010)], curadoria de R. Vodret - G. Leone, Milão 2010, pp. 21-35.

SIMON VOUE
Buona Ventura
Cigana que lê a sorte, 1617
 Galleria Nazionale d'Arte Antica
 di palazzo Barberini, Roma
 © Soprintendenza PSAE e
 per il PM della città di Roma

artístico romano. Entre os pintores chamados por Asdrubale Mattei, além de Orazio Riminaldi, Pietro da Cortona e Giovanni Serodine, sobre os quais já foi falado, estão o romano Antiveduto Gramatica⁹¹ (c.1569-1626), substituído depois por Simon Vouet, Alessandro Turchi⁹² (1578-1649), de Verona, e o francês Valentin de Boulogne⁹³ (1591-1632). Essa escolha para a decoração da Galleria Mattei é certamente sintomática da evolução do clima artístico romano nos primeiros anos da década de 1620, que coincide com o papado de Gregório XV (de 1621 a 1623), e de Urbano VIII (de 1623 a 1644), em direção às novas tendências classicísticas bolonhesa-emiliana e barroca, mas é fato que estão entre as últimas expressões do caravaggismo.

Valentin, cuja tela *Sacra famiglia con san Giovanni* (obra 17), da Galleria Spada⁹⁴, faz parte dessa exposição, representa a extrema transformação do naturalismo com a *Allegoria*, hoje preservada no Istituto Finlandese, de Roma, realizada pelo pintor francês para a família Barberini. Uma obra-prima admirável, exemplo do equilíbrio e fusão entre os três componentes essenciais da cultura artística romana do final da terceira década do século XVII: naturalismo, classicismo, barroco⁹⁵.

A morte de Valentin, em 1632, pode ser considerada a conclusão da longa e fascinante parábola vital do caravaggismo romano, apesar de que, naqueles mesmos anos e seguindo os passos do artista francês, formava-se em Roma um jovem pintor calabrês, Mattia Preti⁹⁶ (1613-1699), que no início de suas atividades já podia ser considerado o último intérprete da grande cultura caravaggista. As suas obras da juventude, como a bela *Negazione di Pietro*, parte da exposição⁹⁷ (obra 20), destacam reminiscências caravaggistas originalmente seguidas e elaboradas sob a influência dos caravaggescos do norte, Guercino e Lanfranco, que se concretizam em um estilo pessoal, e que não pode ser reproduzido em sua real essência pictórica. É um estilo que realmente o destaca como o último intérprete da grande temporada caravaggista. Mattia Preti assume o naturalismo, que permanece por muito tempo uma constante estilística, no espírito vivo e estilo do barroco, a ponto de poder ser considerado, até por seus alunos e seguidores – que muitas vezes copiaram e replicaram suas composições originais –, o leme do barroco em direção ao século XVIII.

91. Para Antiveduto Gramatica e suas obras, cfr. G. Papi, *Antiveduto Gramatica*, Soncino 1995; Idem, "Aggiornamenti per Antiveduto Gramatica", in *Arte cristiana*, 91 (2003), pp. 117-124; M.C. Chiusa, *Due dipinti inediti di Antiveduto Gramatica* in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, curadoria de S. Béguin – M. Di Giampaolo, Nápoles 1999, pp. 107-113.

92. Para Alessandro Turchi dito l'Orbetto, cfr. as últimas contribuições de F. Chiodini, "Un artista ritrovato: Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649)", in *Arte cristiana*, 87 (1999), pp. 453-456; E. Schleier, *Alessandro Turchi: altre aggiunte e precisazioni*, in *Beni culturali: le opere, il restauro, i musei*, Monfalcone 2004, pp. 152-157; Idem, *Alessandro Turchi*, "Ercole e Onfale: un capolavoro ritrovato", in *Studi di storia dell'arte*, 21 (2010-2011), pp. 129-136.

93. Para Valentin de Boulogne, cfr. J.-P. Cuzin, *Valentin de Boulogne (Coulommiers 1591 - Roma 1632)*, em Cremona 1987, pp. 119-123; M. Mojana, *Valentin de Boulogne*, Milão 1989; A. Lemoine, *Valentin de Boulogne et la France: "sectateur" du Caravage ou champion français du colorito lombardo?*, in *Le Caravage aujourd'hui: l'art, l'histoire, la critique, l'émulation, l'héritage*, [Atti del Colloquio (Paris: 2009)], curadoria de P. Bassani Pacht – R. Rummo, Paris 2010, pp. 123-130.

94. Para leitura estilística e a história do quadro, cfr. Maria Lucrezia Vicini no texto dedicado à obra neste catálogo.

95. Vodret, 2011, p. 42.

96. Para Mattia Preti e as suas obras, cfr. J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Florença 1999 e, per un riesame delle fonti e della critica sui primordi del pittore, G. Leone, *Mattia Preti, pittore di cardinali. Per una storia della fortuna collezionistica del Cavalier Calabrese*, in *Le stanze del Cardinale Pallotta. Caravaggio, Guido Reni, Guercino e Mattia Preti per il Cardinale Pallotta*, [catálogo da exposição (Caldarola: 2009)], curadoria de V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2009, pp. 49-61.

97. Para leitura do quadro, cfr. respectivo texto sobre a obra neste catálogo.

A PRESENÇA NO BRASIL DE CARAVAGGIO E SEUS SEGUIDORES

Fabio Magalhães

A importância de Michelangelo Merisi dito Caravaggio (1571-1610) não para de crescer, desde a famosa exposição realizada em 1951, no Palazzo Reale de Milão, organizada pelo historiador de arte Roberto Longhi. Além de obras do mestre, a mostra apresentava também um expressivo conjunto de pinturas de seus seguidores.

A exposição de Longhi desencadeou o “fenômeno Caravaggio” da atualidade e trouxe o artista para o centro das atenções da crítica de arte do nosso tempo. Aliás, no século XVII, Caravaggio já havia provocado na Itália e em grande parte da Europa uma grande transformação pictórica – equivalente à energia de um vulcão –, sobretudo entre os anos de 1600 e 1630. A forte influência caravaggista na Europa desse período deu-se em função da abordagem revolucionária de sua pintura, de seu individualismo irascível, de seu modo brutal de representar a realidade através de fortes contrastes de luz e sombra e, muitas vezes, pelo emprego de um desconcertante erotismo. Mas a difusão de sua obra só atingiu tamanha amplitude geográfica pelo caráter internacionalista dos períodos maneirista e barroco – era uma época de intenso intercâmbio de ideias entre os principais centros europeus.



60

CARAVAGGIO
I BARI
Os Trapaceiros, c. 1595
Kimbell Art Museum,
Forth Worth, Texas
Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas

Inúmeros artistas de diferentes regiões da Europa viajavam para a Itália à procura de novas fontes de criação – Veneza e Roma foram grandes centros de peregrinação artística. Muitos desses artistas viajantes trabalharam nos estúdios dos grandes mestres, enquanto outros realizaram apenas viagens de estudos e regressaram para suas cidades, trazendo na bagagem as técnicas e as ideias artísticas adquiridas na Itália. É o caso de Peter Paul Rubens (1577-1640), que recebeu influência da escola Veneziana e, no período em que trabalhou para Vincenzo Gonzaga (1562-1612), duque de Mantova, alternou atividades de pintor com missões diplomáticas e políticas. Rubens esteve diversas vezes em Gênova e Roma, estudando obras de grandes artistas do renascimento, e lá conheceu a obra de Caravaggio, que causava enorme impacto e polêmica entre os pintores de seu tempo. Rubens levou consigo, de Roma para a Holanda, algumas lições do controvertido artista lombardo. É impressionante observar o impacto que a pintura de Caravaggio causou no seu tempo e o grande número de seguidores que se formou em diversas regiões da Europa – nos países-baixos, na Alemanha e, sobretudo, na Espanha e França. Apesar de suas ideias correrem toda a Europa e exercerem um impacto avassalador, a influência caravaggista foi como uma chama de grande luminosidade e de curta duração. A partir do terceiro decênio do século XVII, o caravaggismo

entrou em declínio. A força de Caravaggio hibernou durante séculos e só recuperou prestígio na segunda metade do século passado, com as novas abordagens históricas e críticas.

Poucos anos depois da famosa exposição organizada por Roberto Longhi, em Milão, o governo italiano enviou ao Brasil, por meio da Direzione Generale Delle Antichità e Belle Arti, de Roma, a magnífica exposição *De Caravaggio a Tiepolo*, para participar das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Com curadoria de Gilberto Ronci¹ a exposição ocorreu nos meses de setembro/outubro no então recém-inaugurado Palácio das Exposições, edifício que hoje é conhecido como Oca, no parque do Ibirapuera. Foi certamente a primeira apresentação de Caravaggio no Brasil, pois não se tem notícia da vinda de obras suas antes disso. Entre as 115 obras dessa mostra, havia três importantes pinturas de Caravaggio: *Sacrifício di Isacco*, da Galleria degli Uffizi (fig. 17), *Cena in Emmaus*, da Pinacoteca di Brera (fig. 22), e *Davide con la testa di Golia* (fig. 29), pintura da parte final de sua produção (1609-1610) e que hoje se encontra no acervo da Galleria Borghese, de Roma. A exposição incluía também obras importantes de pintores que foram influenciados por Caravaggio². De Orazio Borgianni (1574-1616) havia a pintura *Natividad della Vergine*, pertencente ao Santuario di N. S. della Misericordia de Savona; de Orazio Gentileschi (1563-1639), a tela *Madonna col Bambino e Santa Francesca Romana*, da Galleria Nazionale delle Marche de Urbino; e de Carlo Saraceni (1579-1620), *Santa Cecilia e l'angelo*, da Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma. Essas três pinturas participaram também da famosa exposição de Longhi em Milão. Havia ainda duas telas de Mattia Preti (1613-1699), artista pertencente à última geração de seguidores de Caravaggio.

Quarenta e quatro anos depois, em 1998, graças a Luiz Marques, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) inaugurou a exposição *A Lição de Caravaggio – Obras Primas das Coleções da Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma*, com curadoria de Claudio Strinati e de Rossella Vodret, que é também a curadora desta exposição – *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*. A mostra, importantíssima, trouxe para o Brasil a tela *Narciso*, de Caravaggio, além de outras 27 pinturas de caravaggescos; entre elas, merecem destaque as telas: *Santa Cecilia e l'angelo*, de Saraceni, da primeira geração de seguidores de Caravaggio, e os autorretratos de Borgianni e de Artemisia Gentileschi (1593-1653).

Luiz Marques, curador brasileiro dessa exposição, acrescentou ao conjunto organizado pelos curadores italianos a extraordinária pintura de Caravaggio *I Bari* (fig. 60), realizada provavelmente por volta do ano de 1595, com enorme repercussão na pintura daquela época, e hoje pertencente à coleção do Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas.

Alguns anos mais tarde, em 2006, a exposição *Luz e sombra na pintura italiana – entre o renascimento e o barroco, de Tiziano a Bernini* com curadoria de Vittorio Sgarbi e Fabio Magalhães, apresentou na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, um conjunto de 60 pinturas, predominantemente voltadas para o retrato, pertencentes à Coleção Luigi Koelliker, de Milão. Entre as pinturas expostas, muitas revelavam influência caravaggista. Podemos destacar dessa mostra duas obras magníficas: a primeira, *Davide con la testa di Golia*, de Giuseppe

1. Participaram do comitê organizador da exposição, entre outros, Leonello Venturi, Giulio Carlo Argan e Gilberto Ronci – este, curador da mostra. Ronci aproveitou sua viagem ao Brasil para conhecer o Gabinete de Desenhos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e, a partir da visita, desenvolveu mais tarde um importante estudo sobre a Coleção Costa e Silva de desenhos italianos dos séculos XVI e XVII. Cfr. Anais da Biblioteca Nacional vol. 79, 1959.

2. Participaram os seguintes pintores caravaggescos: Orazio Borgianni, Carlo Saraceni, Giovanni Battista Caracciolo dito Battistello, Mattia Preti, Orazio Gentileschi, Guido Reni, Giovanni Lanfranco e Luca Giordano.

Vermiglio (1585-1635), que se assemelha à obra de Caravaggio sobre o mesmo tema, pertencente ao Kunsthistorisches Museum de Viena; a outra, do pintor francês Simon Vouet (1590-1649), *Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne*.

Como vimos, foram escassas as oportunidades de nos defrontarmos com obras de Caravaggio e de seus seguidores no Brasil. A despeito da ampla e abrangente presença da arte italiana nas coleções brasileiras, não há em nossos museus nenhuma obra de Caravaggio nem pintura realmente representativa do movimento caravaggista.

Dois museus brasileiros possuem importantes coleções de arte italiana, com obras que abrangem os séculos XVI e XVII: o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA-RJ) e o MASP. Há ainda a extraordinária Coleção Costa e Silva, de desenhos italianos, pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com obras de Luca Cambiaso (1527-1585), Guido Reni (1575-1642) e Guercino (1591-1666), apenas para citar alguns artistas da coleção com os quais podemos estabelecer alguma relação com a obra de Caravaggio.

O MASP possui uma pinacoteca extraordinária de arte italiana, com obras de grandes mestres do renascimento, todavia a coleção de pinturas dos períodos do maneirismo e do barroco já não se apresenta de modo tão significativo. Mesmo quando a coleção contempla artistas que foram influenciados por Caravaggio, como é o caso de Saraceni, a obra do MASP não apresenta características caravaggistas. *Marte e Venere*, de Saraceni, aproxima-se mais de pintores nórdicos, como o alemão Adam Elsheimer (1578-1610), que de Caravaggio³.

O MNBA-RJ, herdeiro da Missão Artística Francesa e da Academia Imperial, reuniu desde o início do século XIX, com a vinda da coleção real portuguesa para o Brasil, em 1808, um conjunto expressivo de arte italiana, com obras dos séculos XVI ao XIX. Dois artistas merecem destaque na coleção: Luca Cambiaso, pintor que tratou da questão da luz nos seus temas sacros, chamados de “*notturni*”; e Giovanni Lanfranco (1582-1647), que como Guido Reni, com o qual colaborou, aproximou-se das inovações de Caravaggio. De Cambiaso, o museu possui a tela *San Girolamo* e, de Lanfranco, a belíssima pintura *Angelica e Medoro*, que já foi inventariada como sendo de autoria de Caravaggio e que foi finalmente atribuída a Lanfranco, pelo historiador Roberto Longhi⁴. Ainda na coleção do museu carioca, há uma tela de Sigismondo Coccapani (1583-1643), *Tobia cura il padre cieco* [Tobias devolve a vista ao pai], que apresenta algumas características da pintura de Caravaggio.

São raras as coleções particulares, no Brasil, que possuem obras de artistas italianos dos períodos maneirista e barroco; entretanto, podemos encontrar em São Paulo a tela *San Giacomo*, de Orazio Borgianni (1574-1616), um dos primeiros seguidores de Caravaggio, e *San Giovanni Battista in meditazione*, de Simone Cantarini (1612-1648), pintor que adotou o naturalismo e temas caravaggistas. Na coleção da Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, figura a belíssima tela *Sacra famiglia con San Giovannino*, de Bernardo Strozzi (1581-1644), que, apesar de seu apego ao maneirismo lombardo, foi também influenciado por Orazio Borgianni.

3. Roberto Longhi, em carta a Pietro Maria Bardi, em 20 de junho de 1947, assinala: “... este luminosíssimo quadrinho onde o jovem Saraceni, que mais tarde devia aproximar-se sempre mais da esfera caravaggesca, demonstra-se ainda em estreita comunhão de espírito não apenas com Elsheimer, mas também com outros ‘*petits maîtres*’ nórdicos...”, in *Catálogo do MASP – Arte Italiana*, coordenação geral de Luiz Marques, 1998, p. 105.

4. Cfr. Marques, Luiz. *Corpus da Arte Italiana em Coleções Brasileiras, 1250-1950*, vol. 2, A Arte Italiana no Museu Nacional de Belas Artes (catálogo de exposição). Colaboração de Zuzana Paternostro. São Paulo: MASP, 1996, p. 40.



61

Contudo, é difícil estabelecer relações caravaggistas convincentes nos acervos dos museus brasileiros, mesmo na pintura *Adorazione dei pastori*, de Bartolomeo Passante, que pertence ao MASP, obra em que, apesar da luz ser trabalhada como um protagonista eloquente, a influência atribuída anteriormente a Caravaggio tem sido cada vez mais contestada. Assim, no Brasil, são raras as oportunidades de defrontarmos-nos com obras de Caravaggio e dos caravaggescos.

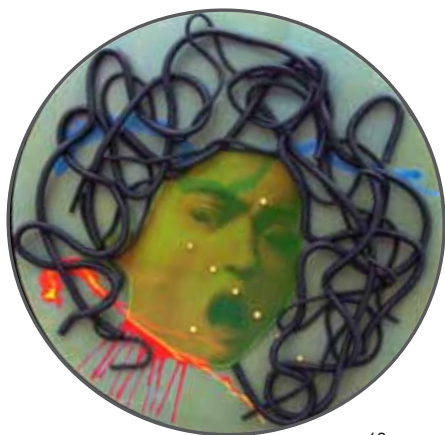
Hoje, graças ao Ministério da Cultura – que por meio da Lei de Incentivo Fiscal permitiu o patrocínio da Fiat brasileira e do Bradesco –, ao apoio de José Viegas Filho, embaixador do Brasil na Itália, e de Gherardo La Francesca, embaixador da Itália no Brasil, a exposição *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas* pôde ser organizada no Brasil e exposta na Casa Fiat de Cultura, em Belo Horizonte (MG), e no MASP, em São Paulo. Vale destacar o aguerrido entusiasmo de José Eduardo de Lima Pereira, diretor da Casa Fiat de Cultura, e a perseverança de Arnaldo Spindel, produtor desta mostra.

Rossella Vodret, idealizadora da mostra brasileira – e também curadora da exposição *Caravaggio l'opera completa*⁵, reuniu um precioso conjunto de telas, algumas delas recentemente envoltas

5. Vodret, R. *Caravaggio l'opera completa*. Milano: Silvana Editoriale, 2009.

em acirrada polêmica de atribuição, o que torna a exposição ainda mais interessante pelo seu caráter reflexivo e pela incorporação de novos conceitos, como é o caso em especial da versão da medusa, conhecida como *Medusa Murtola* (1597) (obra 4), até recentemente atribuída como cópia, mas que, depois de estudos recém-publicados de Mina Gregori, grande especialista em Michelangelo Merisi, e de novas análises realizadas por Maurizio Seracini, da University of San Diego, na Califórnia, concluiu-se que se trata ou da primeira versão ou de um estudo preliminar de Caravaggio à *Testa di Medusa*, da coleção da Galleria degli Uffizi, de Florença (fig. 61). Também a belíssima tela *Maddalena Svenuta* (obra 18), pertencente à Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini de Roma, que até recentemente era atribuída a um pintor romano ativo entre a terceira e a quarta década do século XVII – e que já foi considerada por Gianni Papi como sendo de Guido Cagnacci (1601-1663) –, agora, como resultado de estudos recentes de Giorgio Leone, foi atribuída a Artemisia Gentileschi. O próprio Gianni Papi, na sua atribuição a Cagnacci, menciona pontos de contato da tela *Maddalena svenuta* com a obra de Artemisia, como a *Giuditta e la sua ancella*, pertencente à coleção do Detroit Institute of Arts, e a *Cleopatra* (coleção privada de Milão). Vittorio Sgarbi⁶ também chama a atenção das semelhanças entre Cagnacci e Artemisia.

A exposição *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*, idealizada por Vodret e com curadoria de Giorgio Leone, reveste-se de especial significado, por trazer ao Brasil um conjunto expressivo de obras que pertencem a diversos museus e coleções privadas europeias, sendo que muitas dessas obras participam pela primeira vez de exposições fora da Europa, enquanto outras, por pertencerem a coleções privadas, de difícil acesso público. Trata-se, portanto, de uma rara oportunidade de defrontar-se com sete obras de Caravaggio ou a ele atribuídas, fato inédito no Brasil, além de 14 telas de seus seguidores, que foram, todos eles, artistas que se destacaram no século XVII.



62

A pintura de Caravaggio desperta enorme interesse entre os artistas brasileiros contemporâneos. Muitos deles resgataram temas e preocupações caravaggistas, como Gilberto Salvador (fig. 62) e Vik Muniz, que reinterpretaram o tema da medusa; ou Alex Flemming e Hudnilson Junior, que retomaram o tema do Narciso, ambos com forte cunho erótico: Hudnilson gravou em xerox seu próprio corpo, e os objetos de Flemming, com fotografia e espelhos, exploram reflexos e transparências do próprio corpo. Merecem ainda destaque as duas instalações de Luiz Henrique Schwanke (1951-1992), voltadas a reinterpretar a luminosidade do grande mestre: *Cubo de Luz*, *Antinomia*, apresentada na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1991, e *Claro-Escuro*, na qual o artista utilizou uma plotagem de *Deposizione*, de Caravaggio (fig. 8).





Vertical text label on the wall, likely providing information about the artwork.



Vertical text label on the wall, likely providing information about the artwork.

OBRAS EXPOSTAS
CARAVAGGIO

MICHELANGELO MERISI,
dito CARAVAGGIO

1

SAN GIROLAMO CHE SCRIVE
São Jerônimo que escreve

Século XVII (1605-1606)
óleo sobre tela
112 x 157 cm

Galleria Borghese, Roma
© Soprintendenza PSAE e per il PM della città di Roma

Segundo Jacopo Manilli¹ e Giovan Pietro Bellori², o *San Girolamo che scrive* foi feito para o cardeal Scipione Borghese – a tela aparece nos inventários de Borghese a partir de 1693³. Acredita-se que Caravaggio tenha pre-

senteado o cardeal como agradecimento pelo seu papel fundamental na conclusão pacífica de uma controvérsia com o tabelião Pasqualone, que havia processado o artista em 1605, após uma agressão.

O santo que, de acordo com a tradição iconográfica, tem a aparência de um homem de idade avançada, é representado com uma auréola ao redor da cabeça, enquanto realiza o trabalho mais importante de sua vida, a tradução da Bíblia para o latim. Com a mão esquerda, São Jerônimo segura o texto bíblico, sobre o qual reflete, e com a mão direita, cujo braço se estica sobre os livros apoiados na mesa, segura a pena. A mesa apresenta os elementos e a desordem típica de um estudioso, e um crânio está apoiado sobre o livro aberto usado para escrever. A iconografia é típica da arte da região da Lombardia, representando um *memento mori*, no qual a cabeça do santo forma um paralelo com a caveira apoiada sobre o livro aberto, conforme observado por Mina Gregori⁴.

Segundo Howard Hibbard⁵, Caravaggio teria usado o mesmo modelo que aparece como Abraão na obra *Sacrifício di Isacco*, da Galleria degli Uffizi, de Florença.

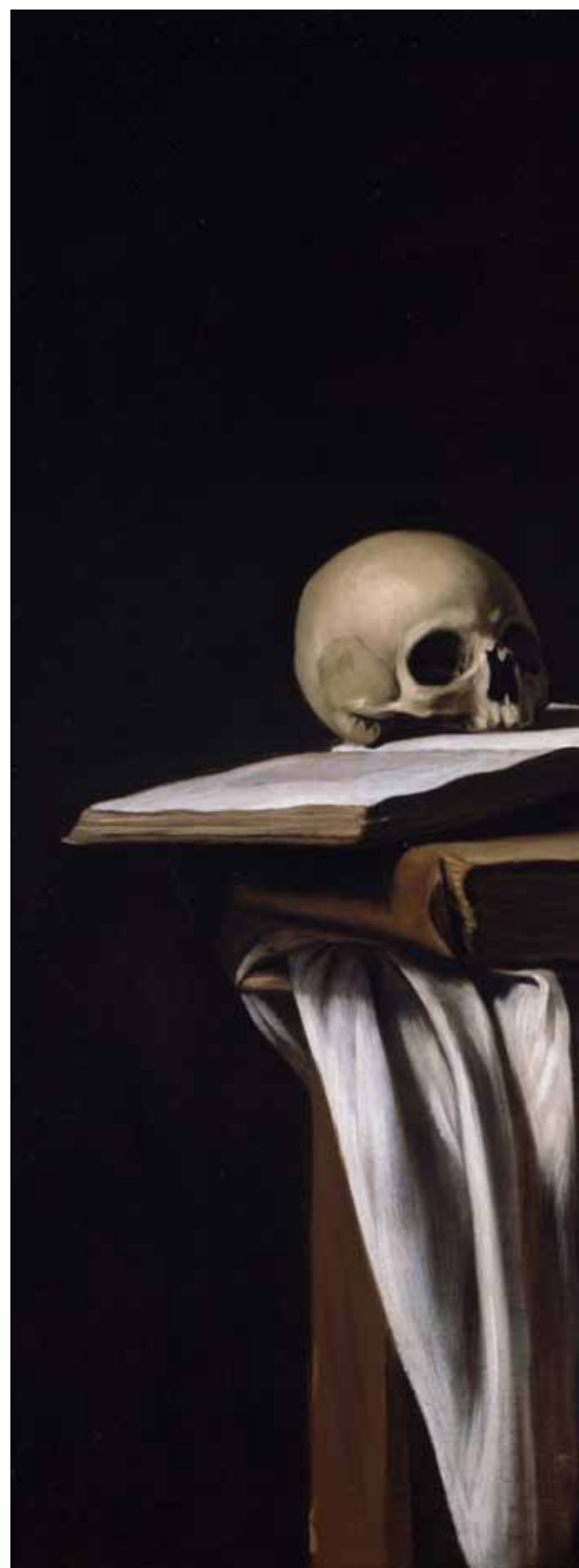
1. 1650, p. 85 Manilli, J. *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*. Roma, 1650. p. 85.

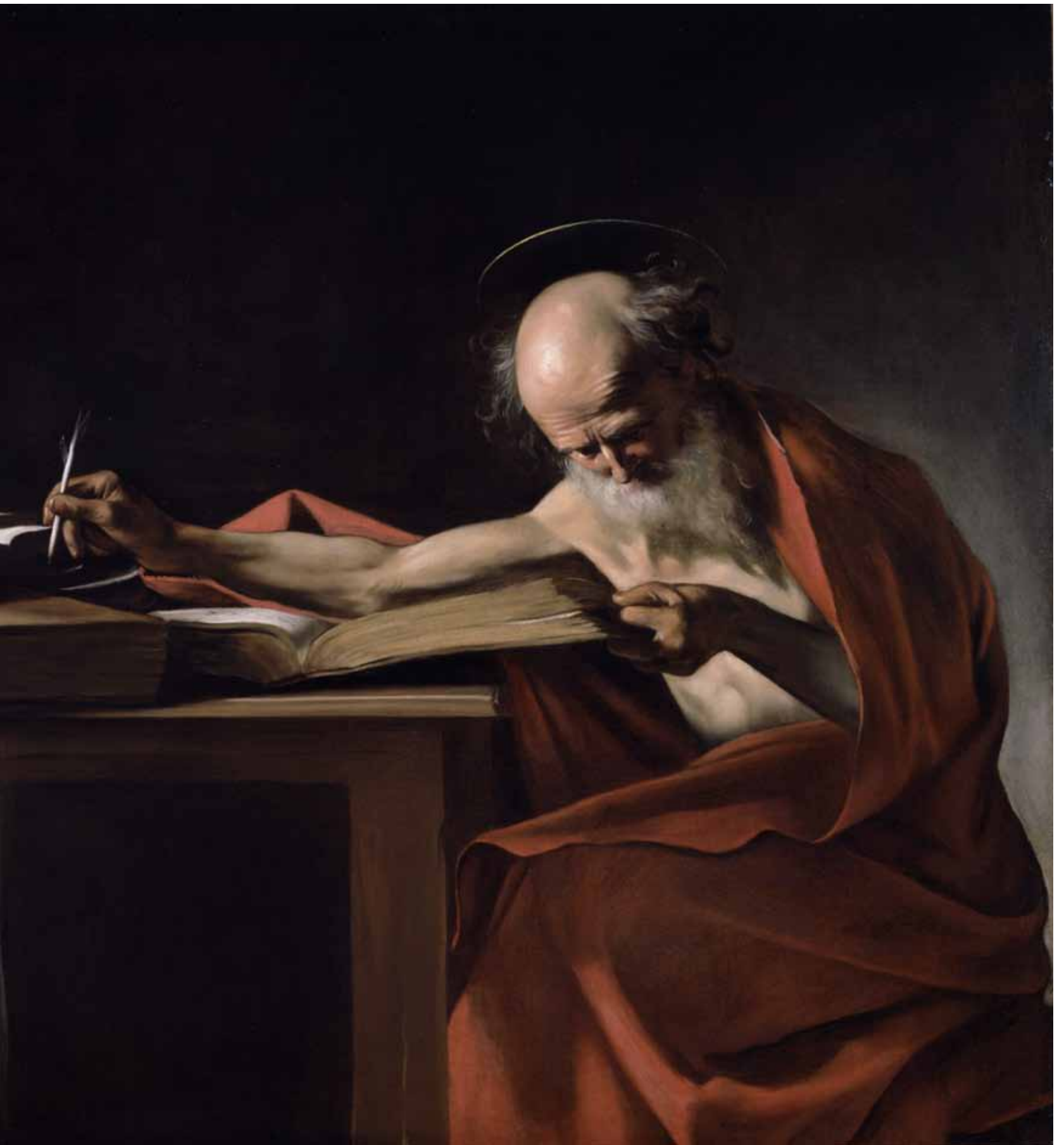
2. 1672, p. 223 Bellori, G. P. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma, 1672. p. 223.

3. Della Pergola 1959, II, pp. 80-81 Della Pergola, 1959, II, pp. 80-81.

4. em Firenze 1992, p. 274 Gregori, M. Firenze, 1992, p. 274.

5. 1983, pp. 193-194 Hibbard, H., 1983, pp. 193-194.





As roupas cardinalescas do santo, ademais, são interpretadas em função antiluterana, onde São Jerônimo declara São Pedro o primeiro bispo de Roma; assim a escolha do tema pode ter tido uma intenção elogiosa em relação à encomenda do cardeal Scipione Borghese, e, por consequência, de seu tio pontífice, Paolo V⁶.

O quadro, que sem dúvida é uma das mais bem-sucedidas experimentações de Caravaggio com o tema do santo imerso em meditação, foi elaborado com uma gama cromática marcada por tons de branco e marrom, com um revigorante toque de vermelho no manto do santo. A composição do tema, como se observa⁷, pode parecer um tanto simples, mas na verdade é baseada em uma refinada articulação de planos de perspectiva. De fato, é menos complexa do que os retábulos quase contemporâneos realizados por Caravaggio sobre a *Morte della Vergine*, a *Madonna dei Pellegrini* e a *Madonna dei Palafrenieri*, que apresentam características significativas⁸, como uma simplificação da composição e concentração nos personagens, além de uma aplicação pictórica ágil e veloz. A gama cromática reduzida, assim como as pinceladas essenciais, particularmente no rosto do santo, indicam que a obra não tenha sido completamente acabada⁹. A teoria, desenvolvida pela observação direta do quadro e sustentada pelas análises diagnósticas, qualificaria o quadro em questão como exemplar único na produção contemporânea de Merisi, e poderia complementar diversas conjecturas sobre sua execução – abandonada pelo pintor por algum motivo contingente –, bem como, consequentemente, sobre a sua verdadeira cronologia.

A obra é de grande impacto. O enquadramento cênico e o fecho de luz proveniente de uma fonte externa à composição criam efeitos visuais inéditos. A tensão dramática e emotiva, que gira em torno do confronto decisivo criado entre a cabeça do santo e o crânio apoiado sobre os livros, é ilustrada principalmente tanto pela distribuição da luz, como pela sombra que revela as formas da composição.

É muito provável que, para atingir uma qualidade tão expressiva da luz, Caravaggio trabalhasse com o auxílio de espelhos em um quarto escuro. A sala seria iluminada por uma fonte de luz natural redirecionada artificialmente, através de um espelho, sobre o modelo em pose¹⁰. Não existem provas concretas que associem essa tela com os bens disponíveis na casa que Caravaggio alugou de Prudenzia Bruni, mencionada no *Inventario delle robbe*, de 1605, mas a presença de espelhos planos e esféricos nessa lista certamente permite algumas reflexões. A experiência praticada na exposição *Caravaggio: la bottega del genio*, realizada no Palazzo Venezia, em Roma, em 2010, mostrou com clareza como a luz do quadro é perfeitamente replicável com o uso desses espelhos.

Supõe-se que o artista utilizasse tal artefato tanto para direcionar a fonte luminosa sobre as partes que considerava mais importantes da composição, quanto para permitir um prolongamento do dia de trabalho. Com o movimento dos espelhos é possível, de fato, focalizar melhor a luz sobre a composição durante o dia e manter a incidência necessária por um período mais amplo. É provável que Caravaggio marcasse a trajetória da luz por meio de incisões nos pontos em que ela atingia o

6. Marini 2005, p. 504; Vodret 2009, p. 171; Marini, 2005, p. 504; Vodret, R., 2009, p. 171.

7. Leone, em Roma 2010, p. 92; Leone, C. Roma, 2010, p. 92.

8. Marini 2005, p. 504; Cappelletti 2009, p. 194; Marini, 2005, p. 504; Cappelletti, 2009, p. 194.

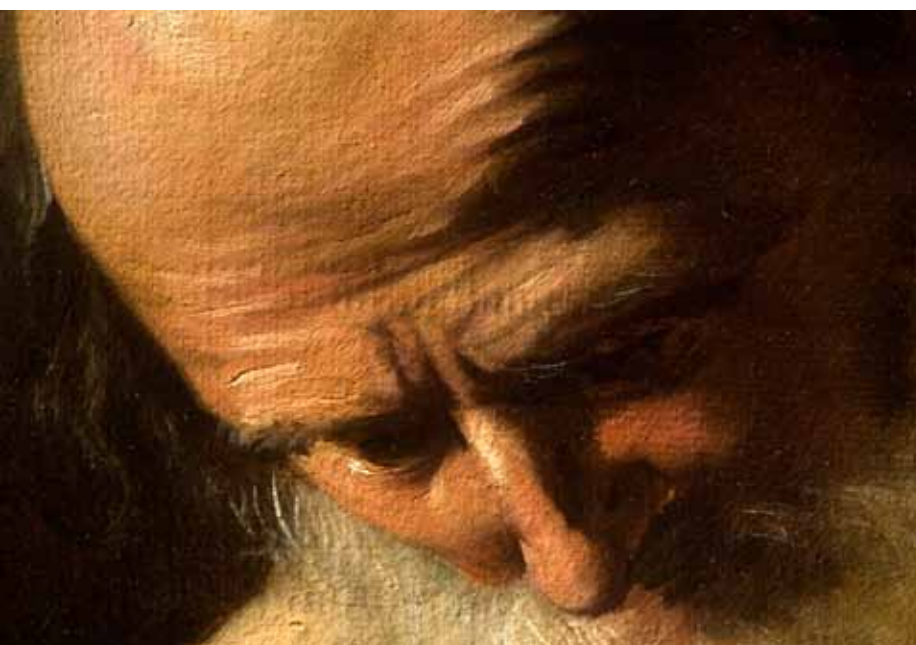
9. Vodret 2009, p. 169; Vodret, 2009, p. 169.

10. Falcucci, em Roma 2010, pp. 96-97; Falcucci, Roma, 2010, pp. 96-97.

corpo da figura, o que, como se observou, era “pouco funcional para recolocar em pose o modelo durante as várias sessões, mas indispensável para recriar uma iluminação constante, regulando a posição do espelho”¹¹. *Rossella Vodret*

ANÁLISE DIAGNÓSTICA E TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Os dados técnicos relativos ao quadro foram inferidos pelas análises realizadas em 1997 (pela autora, Marco Cardinali e Claudio Falcucci, do Laboratório de Pesquisa Científica de Roma, Emmebi), durante a restauração da obra (realizada por Carlo Giantomassi e Donatella Zari), e em 2009 (pela autora e Marco Cardinali, da Emmebi). Foram feitas análises de macrofotografia, microfotografia, iluminação rasante, reflectografia (1700 nm), radiografia, análise de fluorescência de raios X (XRF), análise estratigráfica e microanálise com microscópio eletrônico de varredura (SEM-EDS). Antes disso, a tela foi radiografada¹² para a exposição *Caravaggio. Come nascono i capolavori*, que ocorreu em Florença, em 1991.



A

A obra foi realizada em uma única peça, feita em ligamento tela, com densidade de aproximadamente 7x6 fios/cm², uma trama um tanto fina, também conhecida como “tela romana”, muito usada no século XVII. Pelo exame de radiografia, nota-se uma possível redução de dois a três centímetros no lado inferior e esquerdo, onde o movimento em ondas da trama, devido ao estiramento da tela sobre a moldura original, de fato é menos acentuado. A radiografia revela ainda uma porção menos impermeável aos raios X, devido ao peso da moldura original, que não tinha suporte.

A preparação é de cor alaranjada escura, aplicada em duas camadas, como é normal nos quadros de Caravaggio do período romano. A primeira é mais clara e constituída de sílico-aluminatos, carbonato de cálcio, carbonato de cálcio e magnésio, quartzo, terra de Siena, terras com titânio, partículas de ferro e enxofre e carvão animal. A segunda camada, mais escura, contém sílico-aluminatos, carbonato de cálcio, carbonato de cálcio e magnésio, quartzo, branco de chumbo, mímio, partículas de ferro e enxofre, ocre vermelho, terra de Siena, terras escuras. O tom da mescla aparece em muitas partes do quadro, principalmente nas partes em sombra, e é menos difuso nos contornos da pele da figura. O fato de que é possível ver grandes porções de preparação no lado esquerdo do rosto, em sombra, deixa em aberto a teoria, já formulada no passado¹³, de que o quadro não tenha sido finalizado completamente¹⁴ [fig. A].

11. Falcucci, em Roma 2010, p. 97/Falcucci, Roma, 2010, p. 97.

12. Editech 1988

13. Vodret 2009, pág. 169/Vodret, 2009, p. 169.

14. Cardinali - De Ruggieri, volume na fase final de edição

A reflectografia não mostra evidências da existência de um desenho por baixo da pintura, ou por ter sido pouco usado, ou pelo fato de o desenho estar em correspondência precisa com os contornos e bordas. Ou ainda, talvez não seja possível ver o desenho com este comprimento de onda (1700 nm), devido à espessura da tinta e ao pouco contraste entre a figura e o fundo, isto é, entre o material ou a cor do desenho e a preparação.

Por outro lado, nota-se a presença de um rico traçado talhado, que posiciona a figura e os livros. Os estudos técnicos que acompanham a crítica caravaggista há pelo menos 50 anos sustentam que o uso de incisões seja principalmente uma característica do período romano do artista, dos anos entre a realização da capela Contarelli até a sua fuga de Roma.

Esses sinais que Merisi traça, tanto sobre a mescla fresca quanto durante a pintura, acompanham o desenvolvimento do quadro, e, por este motivo, apresentam-se de formas variadas.

Na obra *San Girolamo che scrive*, as incisões marcam o volume da cabeça, a mão esquerda e parcialmente o braço direito, a parte superior do manto, assim como algumas páginas dos livros. As incisões da cabeça são profundas, com contornos extravasados; já aquelas sobre os livros e o braço são mais finas. O sintetismo das incisões dos contornos e volumes, como no caso da cabeça do santo, ou dos limites entre luz e sombra, como na mão esquerda, poderia ser em função das exigências de uma sessão ao vivo com o modelo [fig. B]. É possível também que a incisão fosse maior e que parte dos traçados tenha sido coberta pelas camadas de tinta seguintes e que, portanto, não são mais visíveis.

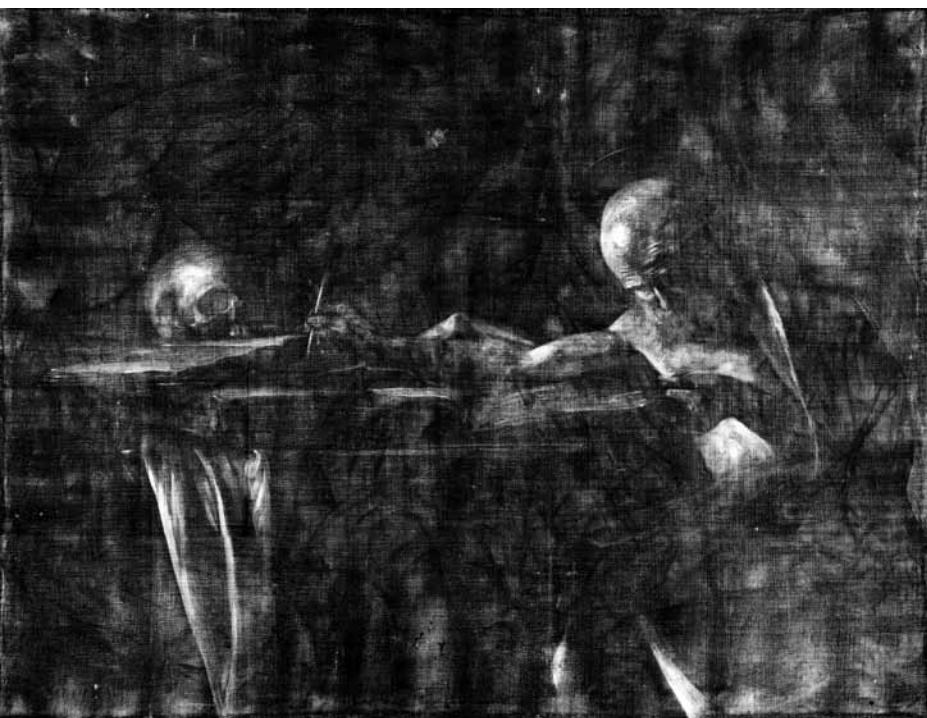
É de fato no final do período romano que o uso de incisões parece se intensificar, como se pode ver na *Madonna dei Palafrenieri* (1606), na qual, mais do que nunca, o traçado é detalhado e difuso.

A execução é segura, com traços impetuosos; não há correções. Os traços em zigue-zague no ombro direito são característicos e particularmente evidentes, assim como a concentração circular na luz sobre o bíceps. A radiografia [fig. C] mostra características de execução com velocidade. Do fundo escuro, realizado com pigmentos pouco impermeáveis aos raios X (terras), emergem as áreas em luz do quadro, feitas principalmente em branco de chumbo; as pinceladas únicas são facilmente distinguíveis, pelo encorpamento, como no caso das rugas na testa ou do panejamento sobre a mesa.

A expressividade sintética se reflete na economia de tons, pinceladas e materiais. Pinceladas brancas muito longas caracterizam o belo drapeado do pano que escorre da mesa. Por meio de gradação tonal (do cinza ao branco) e variações na espessura (pinceladas cinzas mais finas, pinceladas brancas mais grossas), o artista é capaz de transmitir tanto o jogo de luz do *chiaroscuro* quanto o volume [fig. D].



B



C



D

Até mesmo as partes do corpo são tratadas de forma análoga, como se pode ver na mão direita, onde, sobre o meio tom da pele, aparecem pinceladas de muita luz, ao passo que as partes em sombra dos dedos foram feitas com camadas pouco espessas e de aspecto translúcido.

A paleta de cores é básica, mas exhibe combinações muito refinadas. Os tons de pele são atingidos com branco de chumbo e terras, os vermelhos de cinabre, ocre vermelho e laca, e a auréola é feita em amarelo de chumbo e estanho. Os tons escuros são elaborados de modo mais complexo. As sombras e o fundo apresentam uma mistura de terras, entre as quais a terra de Úmbria e um pigmento à base de cobre. As análises revelaram também carvão animal no fundo. O manto vermelho, pelo menos do lado direito de onde foi retirada uma microscópica amostra e analisada por SEM-EDS, apresenta uma camada dupla: a primeira com cinabre e laca, a segunda com terras, laca, carbonato de cálcio e quartzo, os dois últimos possivelmente utilizados para dar transparência. *M. Beatrice De Ruggieri*

Bibliografia: Manilli 1650, pág. 85; Bellori 1672, pág. 223; Venturi 1909, pág. 39; Della Pergola 1959, II, págs. 80-81; Cinotti 1983, págs. 496-497; Hibbard 1983, págs. 193-194; Gregori - Lapucci, in Firenze 1991, págs. 274-281 scheda 15; Calvesi 1994, pág. 274; Coliva, in Madrid 1999, págs. 128-129; Spike 2001, págs. 215-217; Marini 2005, pág. 504 n. 73; Caretta - Sgarbi, in Milano 2005, págs. 154-157 ficha 15; Cappelletti 2009, págs. 136, 194; Ebert - Schifferer 2009, págs. 185-187, 294 n. 135; Schütze 2009, págs. 271 n. 40; Vodret 2009, págs. 169-171; Falcucci - Leone, in Roma 2010, págs. 92-99.



Por décadas, esse quadro esteve no centro de um intenso debate de autoria, devido à sua forte conexão a outro *San Francesco in meditazione* [fig. 59], da igreja romana de Santa Maria della Concezione, conhecida como a igreja dos Capuchinhos.

As duas telas, quase idênticas, inclusive em suas dimensões, representam um dos exemplos mais interessantes da questão dos “duplos” de Caravaggio (abordados na mostra), isto é, de quadros que existem em mais de uma versão, mas que, no caso deste tema específico, conta com mais três edições, em coleções particulares: duas romanas e uma maltesa.

A versão romana do *San Francesco in meditazione* era considerada um dos melhores exemplares do estilo caravaggista do período anterior à sua transferência para Nápoles, até que, em 1970, Maria Vittoria Brugnoli revelou a descoberta de outra versão do *San Francesco* proveniente da igreja de

San Pietro, em Carpineto Romano. A estudiosa propôs como possível data de realização do quadro o ano de 1606, quando o pintor, após o homicídio de Tommasoni, se refugiou nos feudos de Colonna, próximo a Aldobrandini, onde se encontra a igreja de San Pietro de Carpineto Romano.

A partir daquele momento, iniciou-se um complexo debate de autoria, decidido somente no ano de 2000, após a restauração e análise científica realizadas simultaneamente nos dois quadros, atribuindo, sem sombra de dúvidas, a tela encontrada em Carpineto a Caravaggio¹.

Durante o trabalho de restauração que liderei e que foi executado por Carlo Giantomassi e Donatella Zari, com análises diagnósticas realizadas pelo laboratório Emmebici (Marco Cardinali, Maria Beatrice de Ruggieri e Claudio Falcucci), foram descobertos alguns elementos importantes. No *San Francesco* de Carpineto há uma série de correções significativas na composição do quadro – a mão que segura a caveira e uma versão menor da figura do santo – que absolutamente não existem na tela da igreja dos Capuchinhos. Mais importante, foi a revelação de uma técnica executiva, tanto de

MICHELANGELO MERISI,
dito CARAVAGGIO

2

SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE
São Francisco em meditação

século XVII (1606)
óleo sobre tela
128,2 x 97,4 cm

Galleria Nazionale d'Arte Antica
di Palazzo Barberini, Roma, Itália
[in deposito: Carpineto Romano, Chiesa di San Pietro / Proprietà FEC]
© Fondo Edifici di Culto [FEC]

1. Vodret 2000; 2004

preparação quanto de construção da figura, muito semelhante a outras obras de Caravaggio, que por sua vez é completamente diferente da tela romana. A relevância das diferenças entre os dois quadros exclui, até o limite do conhecimento atual, a hipótese de um mesmo autor para as duas versões.

O exame estilístico dos dois quadros, realizado após a remoção das camadas oxidadas de tinta, permitiu uma leitura mais clara da tela e confirmou os resultados da análise científica. Os dois quadros, aparentemente muito semelhantes, escondem na verdade uma série de diferenças críticas. Entre essas, as principais são, sem dúvida, a construção espacial mais sólida do *San Francesco* de Carpineto e a diferença de alguns detalhes de execução, como por exemplo, o cordão do hábito e o panejamento, nitidamente superiores na tela que hoje se encontra no Palazzo Barberini. A diferença fundamental entre os dois quadros, todavia, está na execução como um todo das duas figuras. O *San Francesco* dos Capuchinhos é suave, “agradável”, iluminado por uma luz quente que torneia as formas, semelhante à técnica utilizada por Caravaggio nas obras romanas do começo do século XVII; já o original de Carpineto é áspero, duro, essencial, tocado por uma luz lívida e cortante.

Ainda que os resultados técnicos e estilísticos tenham concordado quanto à determinação da autoria da tela de Carpineto, continuam em aberto as questões relativas a sua data de realização, a quem a encomendou e ao pintor que executou a cópia dos Capuchinhos, uma obra que, em todo caso, não deixa de ter um alto nível de qualidade.

Com os resultados dos estudos documentais mais recentes², a teoria mais provável que se mantém é aquela formulada por Brugnoli. A modificação visível no capuz do hábito da tela de Carpineto – originalmente “*alla capuchinha*”, com um capuz pontudo, transformado na versão arredondada da ordem dos frades Minori Riformati [Menores Reformados] – indica uma relação com a documentada mudança de ideia do cardeal Pietro Aldobrandini, fundador da igreja de Carpineto, aproximadamente em 1609, dedicada ao seu santo epônimo, a qual inicialmente pretendia confiar aos Capuchinhos, mas que preferiu dar aos Menores Reformados.

No momento, a data de realização proposta mais convincente – também por razões estilísticas e técnicas – é aquela ligada à presença de Caravaggio, no verão de 1606, nos feudos de Colonna, próximos aos feudos de Aldobrandini³. Vale notar, em todo o caso, a opinião divergente de Marini, que, por motivos históricos e estilísticos, data a tela em 1609, durante a temporada siciliana do artista.

Ainda não foi possível determinar para quem foi feito o *San Francesco* de Carpineto. A ideia prevalecente é de que se trata de uma encomenda particular de Pietro Aldobrandini, com doação posterior, após ter solicitado a mudança do capuz do hábito, ao convento de Carpineto, aos cuidados dos Menores Reformados. Uma segunda possibilidade, válida a meu ver, é que o quadro tenha sido feito para a família Colonna – que, como se sabe, desde 1536 era a protetora histórica da ordem dos Capuchinhos –, e que tenha sido passado em um segundo momento a Pietro Aldobrandini, que por sua vez provavelmente deixou-o para que fosse doado ao convento após a sua morte, ocorrida em 1621⁴.

2. Testa 2002Testa, 2002.

3. Brugnoli 1970; Calvesi 1990; Vodret 2004Brugnoli, 1970; Calvesi, 1990; Vodret, 2004.

4. Vodret 2004Vodret, 2004.

A tela conservada na igreja capuchinha de Santa Maria della Concezione, em Roma, que reproduz com fidelidade a primeira versão do *San Francesco* de Carpineto com o hábito capuchinho, certamente foi realizada antes de 1617, ano da morte de Francesco de' Rusticis, doador do quadro à igreja⁵.

Várias teorias foram elaboradas para determinar a identidade de quem realizou a cópia. Entre os nomes sugeridos estão Bartolomeo Manfredi, proposto por mim⁶ e Mario Minniti⁷. A chave para identificar o autor da cópia está, em minha opinião, exatamente na tradução das formas atenuadas das asperezas e durezas da obra forte que é o original de Caravaggio. Essa característica, de acordo com o biógrafo do século XVII, Giulio Mancini (1617-1621), é típica de Bartolomeo Manfredi, que seguia o estilo do grande mestre da Lombardia, e cujas obras, segundo Baglione⁸, frequentemente “foram consideradas feitas pela mão de Caravaggio”. É interessante notar que a cópia romana deriva da primeira versão do *San Francesco* realizada por Caravaggio, com o capuz pontudo do hábito dos Capuchinhos, o que significa que foi realizada antes da correção para arredondar o capuz. Como mencionado acima, 1617 é a data máxima de realização da obra, e não é por acaso que tal data coincide com o período de maior sucesso das obras de Bartolomeu Manfredi ao estilo de Caravaggio.

Em termos de estilo, a tela de Carpineto é de grande impacto. São Francisco está só, diante da imagem da morte. A iconografia do santo isolado, representado não quando recebe os estigmas, mas sim em momento de reflexão mística, era disseminada no norte da Itália, e Gregori a associa com uma gravura de *San Francesco* de Annibale Carracci, que olha intensamente o crânio apoiado em seus joelhos. O quadro apresenta apenas o absolutamente essencial: Francisco, imerso na penumbra de seu retiro, vestido com um hábito rasgado, observa meditativo o crânio que segura com as mãos, emblema da morte. A ausência de qualquer outro elemento exalta a grandeza moral do santo e a profundidade de seu pensamento. A luz nítida e potente ilumina o rosto muito intenso, marcado pelas privações, construído com poucas pinceladas essenciais.

A gama cromática é intencionalmente reduzida a poucas cores de base. Vale notar, entretanto, o emprego de vermelho de cinabre que Caravaggio usa no nariz e orelhas de São Francisco, avermelhados pelo frio, já que a cena provavelmente acontece em uma caverna no Monte Alverne, local úmido e frio. Este curioso detalhe, inexistente no quadro de Santa Maria della Concezione, é um sinal não apenas do total conhecimento dos textos, mas também de uma atenção fora do normal à representação do real, completamente ignorado por aquele que fez a cópia da versão romana. *Rossella Vodret*

ANÁLISE DIAGNÓSTICA E TÉCNICA DE EXECUÇÃO

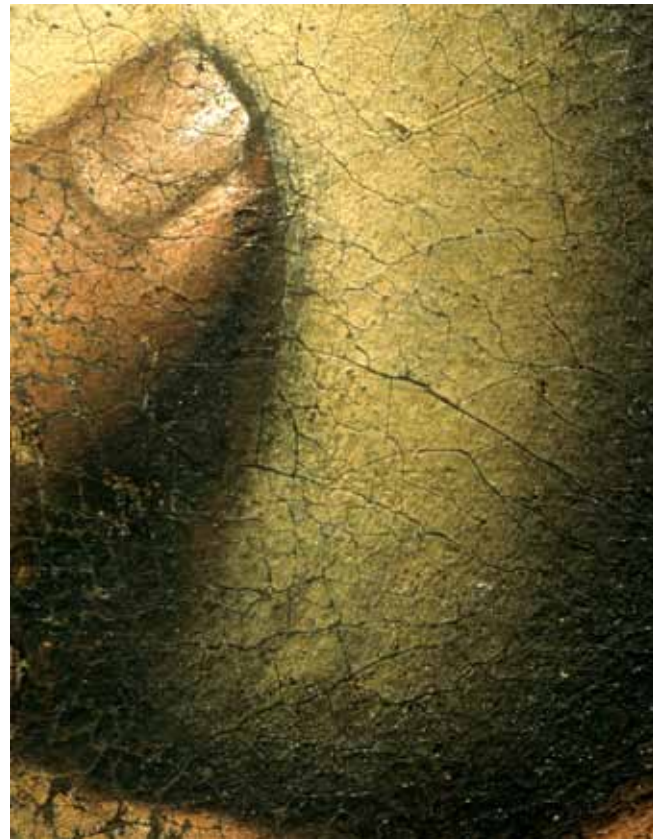
Os aspectos técnicos da execução comentados aqui são o resultado das análises diagnósticas realizadas em 2000 (pelo autor, Maria Beatrice De Ruggieri e Claudio Falcucci, do Emmebici de Roma), durante a restauração da tela (realizada por Carlo Giantomassi e Donatella Zari), e em 2009 (análise do autor e Maria Beatrice De Ruggieri, do Emmebi de Roma). Foram feitas

5. Cantalamessa, 1908.

6. Vodret, 2001; 2004.

7. Marini, 2005.

8. Baglione, 1642.



análises macrográficas, micrográficas e em luz rasante, reflectografia (1700 nm), radiografia, análise de fluorescência dos raios X (XRF), análise estratigráfica e microanálise com microscópio eletrônico de varredura (SEM-EDS). Além do mais, foi realizada em 2011, por Koen Janssens, do Center for Micro and Trace Analysis da Universidade da Antuérpia, a análise macro-XRF. Antes dessas datas, a obra tinha sido radiografada pela Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile –⁹ – („submetida a um primeiro exame de XRF¹⁰ e análises químicas do Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro .

A tela é formada por uma única peça, tecida em ligamento tela – um fio de urdume alternado a um de trama – com densidade de 11x9 fios/cm². A radiografia mostra radiopacidade menor nos traços perimetrais, referentes à marcação da moldura original. A diferença de amplitude entre essas faixas indica que o quadro foi submetido a um leve encurtamento na parte inferior e, em medida menor, nas laterais.

A preparação é de cor escura, formada por uma única camada à base de terras, com ocre vermelho e amarelo, um pouco de terra de Úmbria, carbonato de cálcio e sílico-aluminatos de vários tipos. A mescla não apresenta traços de branco de chumbo.

O tom da mescla aparece através da aplicação das sombras, mas algumas vezes parece ser diretamente utilizado em função cromática – como por exemplo, na barba do santo [fig. 1] – ou deixado à vista junto às bordas em sombra, como acontece entre o polegar e a caveira [fig. 2].

9. ENEA 1994 ante

10. Sebastiano Sciuti, Corrado Maltese 1991 ante; cfr. Maltese – Sciuti 1991

A análise reflectográfica realizada recentemente não acusou a presença de um desenho preparatório. Isso se deve ao pouco contraste entre a cor da preparação e o desenho a pincel, que uma nova técnica experimental de *imaging* permite identificar – trata-se de uma análise Macro-XRF, uma técnica de varredura dos materiais químicos e restituição de suas concentrações em valores de cinza. A imagem elementar do manganês, que seria a terra de Úmbria, restitui um traço pictórico claro onde a concentração do elemento for maior. Isso marca com espessuras diversas os traços fisionômicos – como a arcada superciliar e o contorno do nariz – assim como as bordas e dobras da roupa, como na parte da manga em sombra. São sinais muitas vezes não visíveis na superfície, que fazem parte de um esboço de composição que é integrado com as pinceladas claras registradas pela imagem elementar do chumbo [figs. 3b e 3c].

Esse desenho em terra de Úmbria e branco de chumbo registra uma elaboração compositiva sem modelos de referência e portanto não compatível com a execução de uma cópia ou réplica. Essa elaboração conta também com alguns traços de incisão, cujas características e funções são compatíveis com outros casos encontrados nas pinturas de Merisi, usadas como linhas de referência para posicionar as figuras e massas no espaço. É possível que houvesse uma maior quantidade desses sinais, geralmente feitos na preparação não completamente seca, mas eles não são mais visíveis, devido às camadas seguintes de tinta.



Foram encontrados traços incisivos mais curtos, como um na diagonal, que corta o capuz a partir da orelha direita, e outros dois, paralelos entre eles e em relação às costas, no rasgo do hábito no ombro do santo. Dois traços curvos, muito leves e próximos, são visíveis em luz rasante sobre o crânio e atravessam o polegar da mão direita [fig. 2]. Sobre a caveira, do topo da órbita até o polegar, um traço longo, visível com radiografia, delinea o volume.

A imagem elementar do chumbo permite identificar detalhes da composição pouco claros, escondidos ou transformados por camadas de tinta. Exatamente por esse motivo são elementos significativos, mas quase sempre inobservados por aqueles que fazem cópias das obras.

Com a imagem Macro-XRF, por exemplo, identifica-se a dobra do hábito abaixo das mãos que seguram o crânio, enquanto na superfície ela é pouco distinguível, como forma reduzida e simplificada de uma rocha. Mais para a esquerda, é evidente a parte do cinto de corda que desce até a altura da cruz [fig. 3c].

A radiografia permite identificar variações na composição. Ao centro da figura do santo, parece ser possível identificar a imagem de um frade, ajoelhado como aquele visível, mas de dimensões reduzidas aproximadamente pela metade, com o rosto na altura do ombro direito do santo [fig. 4].

As modificações relativas ao capuz e à gola do hábito, de significado estritamente iconográfico, são diferentes. O capuz foi encurtado com uma aplicação adicional de tinta, também em terra de Úmbria, redefinindo o perfil. A pincelada contínua original, à base de branco de chumbo, reemerge, possivelmente por causa do enfraquecimento causado pela remoção do verniz para a correção. Pelas análises, não é possível dizer se essas modificações foram realizadas pelo próprio artista ou por terceiros, após breve período.

O quadro foi elaborado a partir de tons escuros, muitas vezes utilizando – como já foi visto – o tom da preparação em função cromática, um procedimento essencial e rápido.

No hábito do santo, por exemplo, a preparação tem uma função de base cromática. O meio-tem é obtido por uma aplicação rica em terra verde, que cria o aspecto do tecido, ao passo que os tons mais escuros são resultado da cobertura da superfície com um pigmento à base de terra de Úmbria.

Para a coloração da pele, as partes em sombra do rosto são obtidas deixando aparecer o tom da preparação, coberto com terra de Úmbria nos pontos mais escuros. Os pontos máximos de luz, por outro lado, ou seja, o nariz, a orelha ou maçãs do rosto, são realizados com robustas pinceladas de branco de chumbo e cinabre, criando uma fusão entre as fases de esboço e execução pictórica [fig. 5].

Os instrumentos técnicos revelados são característicos de Caravaggio na sua maturidade: a função cromática da preparação, as pinceladas encorpadas para revelar a luz, o aspecto chato e por vezes translúcido nas áreas em sombra, e a ausência geral de envernizamento que escurece os tons claros.





Ao mesmo tempo, o valor cromático frio da massa da preparação, que dá tom ao quadro, tem uma certa diferença dos tons avermelhados das preparações das obras do último período do artista, em Malta e na Sicília.

A paleta de cores – analisada por XRF, observações microfotográficas e estratigrafia – é pouco articulada, com o uso prevalectente de terras e reservando o cinabre para os tons de pele [fig. 6]. Este último elemento é de particular importância, já que o uso de cinabre na mistura para os tons de pele é frequente na juventude e no começo da maturidade de Caravaggio, que depois foi substituída por misturas à base de terras. Esse fato pode ser relevante na avaliação do tão debatido enquadramento cronológico da obra, ainda que deva ser considerada a possibilidade de uma escolha cromática consciente, com o objetivo de criar o tom de pele marcado pelo clima rígido da caverna onde ocorre a cena. *Marco Cardinali*

Bibliografia: Cantalamessa 1908, pp. 401-412; Brugnoli 1968, pp. 11-15; Salerno 1970, pp. 234-248; Brandi 1972-1973; Spezzaferro 1973-1974, p. 585; Ferrari 1978, p. 372; Nicolson 1979, p. 32; Spear 1984, p. 165; Cinotti 1983, p. 417; Tempesta 1986, pp. 42-43; Marini 1989, p. 549; Calvesi 1990, p. 425; Zuccari 1990, pp. 157-199; Barra 1995, pp. 101-118; Pupillo 1997, pp. 152-168; Vodret 2000, pp. 140-145; Testa 2002, p. 140; Sickel 2002, pp. 117-122; Macioce 2003, pp. 5-8; Cardinali - De Ruggeri - Falucchi, in Vodret 2004, pp. 60-67; Giantommasi - Zari, in Vodret 2004, pp. 57-60; Pupillo 2004, pp. 79-94; Vodret 2004, pp. 45-47; Vodret, in Mochi Onori - Vodret 2008, p. 284 n. 5130; Vodret 2008; Vodret 2010; Vodret, in Mosca 2011, pp. 102-104 ficha



A atribuição deste *Ritratto di cardinale* a Caravaggio, sobre a qual tenho certeza, foi defendida por mim na recente exposição caravaggista florentina, em 2010¹.

A obra – que havia sido submetida a uma leve limpeza por Barbara Schleicher e também a radiografia e reflectografia – já havia sido referida ao mestre pintor italiano por John T. Spike², quando foi exposta na mostra romana *La regola e la fama. San Filippo Neri nell'arte*. Seguindo a escrita no topo da tela – “CAESAR CARDINALIS BARŌN” –, o estudioso nela reconhecia um

retrato do grande religioso, além de importante historiador da igreja, que foi muito próximo a São Filipe Néri. A identidade de Baronio se lê também em uma escrita por baixo da superfície de tinta, em caracteres maiores e coberta pelo fundo e a nova escrita do século XVIII, legível hoje, bem visível em radiografia, mas também a olho nu: “CESARE BARONIO CARDINALE”. Outra escrita, no verso da tela, diz: “*Emin.mo Cardinal Baronio*”.

Quando Spike a estudou, a obra estava – e continua até hoje – entre as telas da Serie Gioviana, pendurada próxima ao teto, ao longo do corredor central da Galleria degli Uffizi. Não era fácil distingui-la, nessa posição, em meio a todas as outras, em sua maior parte realizadas por Cristofano dell'Altissimo (1525-1605), cuja qualidade muitas vezes é medíocre. O olhar do visitante do

museu raramente para naquela ininterrupta série de retratos. Mesmo assim, o quadro foi notado também por Maurizio Calvesi, dez anos antes³, e, segundo ele, não era completamente indigno do realismo praticado por Caravaggio.

Spike fez a sua primeira proposta de atribuição – em 1995, a obra havia sido apresentada com muita cautela, esperando a conclusão do trabalho de limpeza – na monografia de 2001, enfatizando tanto a identidade do personagem, quanto a data de realização entre 1602 e 1603. Ele sustentava a possibilidade de que o quadro tivesse sido acrescentado mais tarde à série da Galleria degli Uffizi, já que esse foi cortado, ainda que pouco, em três lados⁴. A constatação de Schleicher em relação à redução pouco significativa infelizmente impede a confirmação de uma importante conclusão, como veremos mais adiante.

Poucas manifestações surgiram depois da teoria do especialista americano. Alessandro Zuccari⁵ rejeitou veementemente a autoria de Caravaggio, publicando o quadro como obra de Francesco

MICHELANGELO MERISI,
dito CARAVAGGIO

3

RITRATTO DI CARDINALE (BENEDETTO GIUSTINIANI?)
Retrato do cardeal (Benedetto Giustiniani?)

século XVI (1599-1600)
óleo sobre tela
60 x 48 cm

Galleria degli Uffizi, Florença
© Galleria degli Uffizi, Firenze

1. consultar G. Papi, em Florença 2010, pp. 100-105.

2. pp. 588-590.

3. 1985, p. 229.

4. consultar o relatório de Barbara Schleicher, após a ficha de Spike, no catálogo de 1995

5. Zuccari, 1998, p. 292, 300 nota 8; 2000, p. 145.

Zucchi (1562-1622). A comparação proposta, no entanto, com a *Madonna in Gloria, San Giacomo e donatrice*, de Zucchi, é realmente imprópria e pressupõe que a tela fizesse parte dos 170 retratos de homens ilustres realizados pelo pintor entre 1599 e 1600, que segundo o estudioso teriam sido então enviados ao grão-duque Ferdinando I. Roberto Contini⁶, que considerava a tela muito importante, a publicou como de escola caravaggista, com data de realização entre 1605 e 1610. Já



Antonio Vannugli⁷ demonstrava ser mais propenso à atribuição a Merisi – descrevendo a obra como tendo características “naturalistas [...] a representação de detalhes formais, o tratamento pictórico dos volumes e a tonalidade da luz que pelo lado esquerdo atinge a figura” –, mas por fim a considerou de um seguidor da *manfrediana methodus*. John Varriano⁸ aceitou a atribuição a Merisi, e Francesco Petrucci⁹ preferiu manter a dúvida.

Sempre acreditei, pelo menos a partir de sua exposição em Roma, em 1995, quando foi possível observar a tela de perto após a limpeza, que o *Ritratto di cardinale* em questão fosse obra de Caravaggio. Assim, a tela foi incluída na exposição de 2010 juntamente com outros quadros de Merisi conservados em Florença, para oferecer mais uma chance ao público e especialistas de verificar a obra. Naquela ocasião, Rita Alzneni realizou nova limpeza – já que a primeira havia sido leve, segundo a própria Schleicher – além de restaurá-la. Essas operações revelaram desgastes importantes, principalmente na parte em escorço do rosto, provavelmente devidos a limpezas anteriores muito bruscas. Evidenciaram, entretanto, a qualidade resplandecente das partes mais íntegras, isto é, toda a área iluminada do rosto, de onde emerge uma extraordinária sagacidade do olhar do personagem, resultado da admirável execução dos olhos, das pálpebras e da sobrancelha arqueada. Característica de Merisi também é a densidade luminosa da massa que forma a pele, que na testa revela um tipo de “calombo” – elemento de naturalismo não censurado pelo pintor – ao passo que a pele do queixo é sombreada pela barba recém-feita. O chapéu de cardeal, de um vermelho forte, nítido e encorpado, como outras partes em sombra, também sofreu desgaste. A roupa é de um verde um tanto incomum, pelo menos até onde vai meu conhecimento sobre as vestes cardinalícias, e talvez seja uma referência às cores de alguma fraternidade à qual o personagem poderia pertencer – mas a questão sem dúvida ainda deve ser esclarecida. Nas partes claras são visíveis pinceladas feitas com rapidez, pouco camufladas.

6. Contini, 2000, pp. 452-454.

7. Vannugli, 2001, pp. 267-268, 284, notas 16-17.

8. 2006, p. 91 Varriano, 2006, p. 91.

9. 2008, II, p. 294, III, fig. 84 Petrucci, 2008, II, p. 294, III, fig. 84.

Em 2010, Elena Fumagalli, a quem agradeço mais uma vez pela generosidade, indicou-me um documento importante que, ao mesmo tempo em que elimina qualquer dúvida sobre o modo como o quadro chegou em Florença, nega a teoria proposta por Zuccari. Trata-se de uma carta de Antonio Maria Fede ao grão-duque Cosimo III, com data de 14 de junho de 1704, alertando sobre o envio de três quadros recebidos do duque de Bracciano, entre eles, o “Retrato do famoso Cardeal Baronio pintado por Caravaggio”, que aparece no inventário *Guardaroba Medicea*, em 1º de agosto de 1704¹⁰. Não creio que a descrição do quadro na carta como “pintado por Caravaggio” passe despercebida, uma expressão que me parece acentuar a certeza de sua autoria mais do que um simples “por Caravaggio”. É verdade que se trata de uma citação de 1704, e portanto tardia, mas é relacionada a um retrato e não a um tema típico caravaggista, como uma *Buona ventura*, ou um *Buffone*, ou uma *Cucina*, que poderiam fatalmente catalizar, e muitas vezes não oportunamente, atribuição a Merisi.

A obra chegou em Florença no início do século XVIII, provavelmente com a escrita anterior que a identificava como retrato do cardeal Cesare Baronio, e possivelmente nos anos seguintes, para equipará-la às outras telas da Serie Gioviana, reduziram suas medidas, cobriram a escrita e colocaram uma nova, aquela que se vê hoje, na borda superior, da mesma forma e com os mesmos caracteres das outras.

Creio que a identificação iconográfica não seja exata, já que não parece corresponder às imagens “oficiais” conhecidas de Baronio, isto é, uma de 1607, inspirada em uma anterior de 1596, quando Baronio teria 58 anos, e outra de 1602, obra de Francesco Villamena, que retrata o cardeal com 64 anos de idade. Vale consultar também o *Ritratto* conservado na Biblioteca Apostolica Vaticana, publicado por Francesco Petrucci¹¹, e que se refere ao mesmo Villamena. Não existe semelhança. Na representação, o personagem retratado possui uma barba grande que emoldura o rosto até as orelhas, um olhar dócil e benévolo, que se divisa nos pequenos olhos, e um nariz muito longo. Muito diferente é a fisionomia do “nosso” cardeal, que tem olhos grandes e aguçados, um rosto bastante diminuto e uma penugem no queixo que se concentra apenas em um ponto central. A expressão também é diferente: aqui a figura, com a arcada da sobrancelha e olhar questionador, atento e vigilante, parece ambicioso, acostumado com as estratégias de corte, características que não se encaixam com Baronio, conhecido pela sua total falta de competitividade e completa dedicação aos seus estudos. Além disso, a idade realmente não corresponde; no retrato de 1596, o cardeal parece já mais velho que o retrato aqui estudado.

Mesmo que eu não concorde com a data de realização proposta por Spike, de 1602 a 1603, o *Ritratto di cardinale* da Galleria degli Uffizi não parece ser uma obra muito precoce de Caravaggio; conforme eu já propunha em 2010, penso que uma data próxima a 1599-1600 poderia ser mais adequada, anterior, mas sem dúvida próxima à *Santa Caterina* do Thyssen e à *Giuditta* do Barberini. Em 1600, Baronio teria 62 anos – acho difícil acreditar que apenas dois anos depois ele já poderia ter-se transformado no velho barbudo meio torto que aparece no retrato de Villamena.

10. cfr. N. Bastogi, em Florença 2012, pág. 349 n. 4. Cf. Bastogi, Florença, 2012, p. 349 n. 4.

11. 2008, III, fig. 726. Petrucci, 2008, III, fig. 726.

Quem é, então, o cardeal representado no quadro? Considerando-se as pistas disponíveis em relação aos retratos de cardeais por Merisi, não creio que seja leviano notar a semelhança que existe entre o rosto do quadro da Galleria degli Uffizi e aquele de Benedetto Giustiniani. O retrato na Galleria Giustiniani pode ter usado como modelo o quadro de Caravaggio representando o cardeal, registrado no inventário de bens de Vincenzo Giustiniani em 1638. A expressão é bastante parecida, um pouco carrancuda e com o olhar profundo. A estranha duplicação do contorno que se vê na altura da barba, na parte em sombra do rosto do personagem da Galleria degli Uffizi, mais uma vez resultado das limpezas drásticas realizadas no passado sobre essa área, pode inclusive ser solucionada. Talvez se trate da sombra da gola, hoje perdida no quadro, onde começa a aparecer a camada de preparação. É importante notar que J. Varriano¹² propôs que a fisionomia expressiva do retrato de Natalis teria usado como modelo o quadro de Caravaggio.

Se o quadro fosse realmente um retrato de Benedetto Giustiniani, que em 1600 teria 46 anos, então é preciso identificar um primeiro retrato, feito em uma tela padrão “*testa*”, talvez realizado em vista do retrato oficial do personagem, em tela formato “*imperatore*”, por enquanto perdido, que aparece no inventário de bens de Giustiniani de 1638¹³, e que já na segunda metade do século XVII não fazia mais parte da coleção, tendo aparecido pela última vez no inventário de 1667. É tentador reconhecer na tela da Galleria degli Uffizi o *Ritratto* mencionado no inventário de 1638, mas as reduções, que Schleicher julga ser de poucos centímetros, não são coerentes com as medidas de uma tela originalmente em formato “*imperatore*”.

Fiquei contente de saber que Mina Gregori¹⁴ também tenha considerado a identificação com Giustiniani possível. *Gianni Papi*

ANÁLISE DIAGNÓSTICA, TÉCNICA DE EXECUÇÃO E INTERVENÇÕES DE RESTAURAÇÃO

O estudo técnico-científico do quadro foi iniciado antes da última restauração e revelou que a obra já havia sido objeto de várias intervenções e recuperações. Algumas são visíveis, ou pelo menos, perceptíveis, mesmo a olho nu. Para outras foi necessário o uso de sofisticadas técnicas de análise.

As análises cujos resultados são apresentados aqui foram realizadas em junho de 2009, nos laboratórios da Galleria degli Uffizi. Nelas foram empregados métodos não destrutivos, principalmente os de análise por imagens, além de análises pontuais também não invasivas. A peculiaridade do quadro e os resultados apurados, no entanto, pediam a retirada de uma microamostra, que foi analisada em laboratório.

A primeira característica que indica a particularidade do quadro é o seu peso específico. Embora a obra não tenha sido pesada, a primeira observação feita pela restauradora – com quem se combinou o plano de análises científicas a ser adotado – dizia respeito a essa anomalia. É um peso incomum para uma pintura em tela. O motivo desse peso ainda não foi completamente esclarecido, mas durante as análises foi possível observar que, além de a tela ter sido preparada duas vezes – o que lhe confere, portanto, espessura considerável –, a sua composição inclui alguns microcristais de pirita.

12. 1998, pp. 15-18; Varriano, 1998, pp. 15-18.

13. cf. Danesi Squarzina 2003, Inventari I, p. 400; Cr. Danesi Squarzina, 2003, Inventari I, p. 400.

14. em Florença 2010, p. 48; Gregori, Florença, 2010, p. 48.

As análises realizadas com a técnica de ED-XRF permitiram a identificação dos seguintes pigmentos:

PIGMENTOS À BASE DE CHUMBO: o sinal referente ao chumbo está em toda a obra, indicando sua presença na preparação de pigmentos à base de chumbo (presumivelmente branco de chumbo). Foram encontrados:

- branco de chumbo: é evidente particularmente nas partes claras
- amarelo de chumbo: é possível o uso de pigmentos amarelos à base de chumbo no amarelo da escrita (C8).

TERRAS: onipresentes em pequenas porcentagens; é particularmente evidente o ocre amarelo, identificável na escrita amarela, e a terra de Úmbria, com possível ocre vermelho no fundo.

NEGRO DE FUMO (provavelmente de origem não animal): possível presença de um pigmento preto de base orgânica nas partes mais escuras do hábito.

PIGMENTOS À BASE DE COBRE: sinais consideráveis de cobre foram registrados em quase toda a obra nas análises XRF, com exceção das partes brancas, onde aparece apenas em traços. A natureza do pigmento presente é de difícil definição, ao passo que existem muitos pigmentos, geralmente azuis e verdes, à base de cobre (azurita, malaquita, verdete, resinatos de cobre, crisocola, verditer, etc.). Dado que o sinal de cobre é ubíquo, é possível que o pigmento esteja presente em pequenas quantidades na preparação. É possível também que um composto de cobre seja adicionado em pequenas quantidades a um pigmento escuro, para obter propriedades secantes melhores para o óleo.

VERMELHÃO (cinabre): foi usado para a realização do chapéu (C6).

As impurezas de cálcio devem-se à presença de compostos como gesso ou carbonato de cálcio (eventualmente em camadas preparatórias) ou à presença de partículas sobre a superfície ou nas rachaduras.

Em relação à presença de outros elementos, alguns sinais fracos foram atribuídos a pequenas concentrações de prata nos pontos de análise C2, C5 e C6 e de bário no ponto C1. Os sinais devidos a esses dois elementos são muito baixos, no limite da sensibilidade de identificação da máquina, e só foi possível identificá-los com a ajuda fundamental do sistema de *flushing* com gás hélio. Em alguns casos, a baixa intensidade do sinal de prata e bário pode levar a uma interpretação ambígua dos picos, já que a linha $L\alpha$ da prata (2,98) é próxima à $K\alpha$ do argon (2,95), e a linha $L\alpha$ do bário (4,47) é próxima à $K\alpha$ do titânio (4,51).

O uso de hélio para aumentar a sensibilidade ajudou a identificar a possível presença de prata e bário nas camadas do quadro. Essa característica foi observada em outros quadros de Caravaggio analisados (comunicação oral de Roberta Lapucci, na convenção *1610 – Caravaggio – 2010*, realizada em Palermo, em 15 de outubro de 2010), ao passo que não se encontra em outros quadros do mesmo período, de acordo com o que pudemos avaliar em outras obras. A coincidência, todavia, não é completa e não permite tirar conclusões.

No recente volume referente à *Medusa Murtola*¹⁵, ultimamente aceita como de autoria de Caravaggio por muitos dos mais respeitáveis especialistas, foi proposta uma comparação entre as composições das camadas pictóricas de alguns dos quadros de Caravaggio. Revelou-se que a maior parte acusa a presença de calcita, encontrada também neste caso, misturada com terras e negro de fumo para dar uma tonalidade escura, frequentes tanto nas obras do artista como nas de muitos de seus contemporâneos. Os materiais pictóricos encontrados são os esperados de quadros da época, com amplo uso de branco de chumbo, terras e cinabre. O uso de laca também foi identificado, indicando uma técnica bastante refinada.

A superfície é inteiramente coberta por uma rede de pequenas rachaduras, também observada nas áreas de evidente recuperação, como na escrita visível, considerada como do século XVIII.

Abaixo desta, não apenas em uma linha, mas em duas, e com caracteres maiores, observando as imagens Multilayer (uma das técnicas mais avançadas para o estudo das camadas inferiores à camada superficial visível), é possível ver claramente a escrita preexistente (fig. 2): “CESARE BARONIO / CARDINALE”.

Essa não é a única modificação feita no quadro. No passado, a tela certamente foi submetida a uma limpeza pesada, que afetou particularmente as áreas mais escuras, talvez na esperança de recuperar cores que na verdade nunca existiram.

A reflectografia (fig. 3) confirma essas observações, demonstrando que os detalhes nas partes em sombra estão desgastados. A comparação com as imagens em fluorescência UV (fig. 1) revela como foram de fato necessários vários retoques, até bastante grandes, nas áreas “esfoladas”. Já as partes da pele e do chapéu estão bem conservadas.

É particularmente interessante observar como as restaurações modificaram um detalhe no olho direito (fig. 5). A pálpebra inferior apresenta uma interrupção que a divide em dois segmentos. A imagem do método Multilayer, *layer 5*, demonstra porém como o traçado escuro que separa as duas partes trata-se na verdade de uma restauração. Abaixo desse traço, visível na reflectografia, a pálpebra é contínua. Na imagem em infravermelho em cores falsas, o traço é vermelho, como em outros retoques. Essa modificação, provavelmente obra de restauradores, não deve ter sido intencional.

Por outro lado, a mudança na gola do cardeal talvez tenha seguido a vontade do autor. Observando-se o quadro à luz do dia, a roupa se confunde com o fundo escuro e portanto não é fácil compreender o estilo. Na imagem da figura 7, nota-se porém que na camada mais profunda, destacada com varredura IV, existe um desenho preparatório que define a borda da gola sobre o ombro, e os contornos, traçados com pincel e pigmento escuro, formam um tipo de capuz. No mais, a gola branca segue a linha do capuz. A camada intermediária, evidenciada pelo método Multilayer, no *layer 7*, mostra como o capuz teria sido seguido ao nível pictórico. A figura 7d, porém, mostra a diferença na área da gola e do ombro. Isso indica que as duas áreas devem ter sido realizadas com materiais e estratificações diferentes. *Anna Pelagotti*

15. cfr. Zoffili 2010



AS ANÁLISES CUJOS RESULTADOS SÃO REPRESENTADOS AQUI FORAM REALIZADAS EM 2009 PELA ART-TEST, NOS LABORATÓRIOS DA GALLERIA DEGLI UFFIZI.



Fig. 1. Imagem de fluorescência UV, com lâmpadas filtradas. Os retoques mais recentes são evidenciados nas áreas mais escuras. Dois tipos de envernizamento foram identificados, um provavelmente de origem natural e o outro sintético.

Fig. 2. Imagem Multilayer, layer 7 (detalhe). Por baixo da escrita do século XVIII, é possível ver a primeira versão: Cesare Baronio Cardinale.

Fig. 3. Imagem em reflectografia IV a varredura (detalhe). Revela as limpezas pesadas sofridas nas áreas mais escuras.



Fig. 4. Comparação entre imagem em infravermelho a varredura (detalhe) e imagem de fluorescência UV. Nota-se como as áreas mais escuras e mais estragadas são as que sofreram mais retoques.

Fig. 5. Detalhe do olho. Comparação entre: a) imagem visível; b) imagem layer 5 no método Multilayer; c) imagem reflectográfica a 1100 nm; e d) imagem em infravermelho com cores falsas.

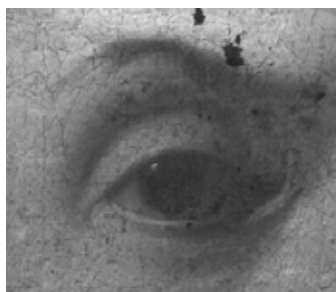




Fig. 6. Comparação: a) imagem em luz visível; b) imagem layer 7 no método Multilayer; e c) reflectografia IV.

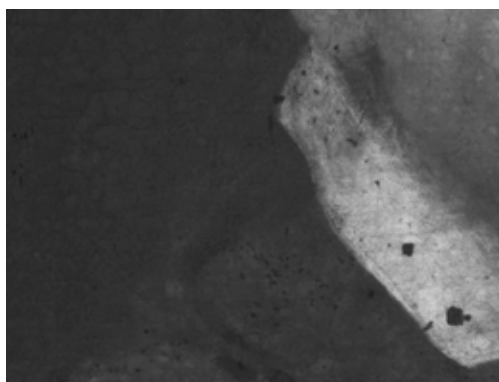


Fig. 7. Comparação do mesmo detalhe nas diversas imagens multiespectrais: a) quadro em luz visível; b) imagem layer 7 no método Multilayer; c) reflectografia IV; e d) fluorescência UV.



COR DIGITAL MULTIESPECTRAL CCD

Imagem multibanda, realizada com câmera digital científica CCD resfriada, 6Mpixel, set de 8 filtros interferenciais com banda de 50 nm e pico de transmissão entre 400 e 750 nm, fonte de radiação dotada de espectro de emissão contínua. Imagem realizada em procedimento padronizado com calibragem em laboratório (mantendo constante ordem, transdutores, sistema de filtragem e fonte de radiação).



FLUORESCÊNCIA UV DIGITAL MULTIESPECTRAL CCD

Análise digital da fluorescência UV: observação da fluorescência ótica ativada pela fonte de radiação UV, feita com câmera digital científica CDD resfriada, 6Mpixel, set de 8 filtros interferenciais com banda de 50 nm e pico de transmissão entre 400 e 750 nm, fonte a descarga de vapores de mercúrio a alta pressão, com emissão elevada de UV e baixo componente visível; o sistema de filtragem não é afetado pela própria fluorescência. A análise segue procedimento padronizado com calibragem em laboratório (mantendo constante ordem, sistema de filtragem e fonte de radiação).



MÉTODO MULTILAYER

Análise digital realizada com dispositivo CCD, set de filtros interferenciais e fonte de radiação com espectro de emissão contínua rico de radiações UVA, visível e infravermelho, e método patenteado de elaboração dos dados; a análise segue procedimento padronizado com calibragem em laboratório (mantendo constante ordem, sensibilidade, sistema de filtragem e fonte de radiação). O método permite obter imagens distintas das camadas em profundidade crescente. Nas imagens são evidenciados os diferentes materiais por composição química, mesmo se segmentada.



REFLECTOGRAFIA MULTIESPECTRAL INFRAVERMELHA – banda de 850, 1100 nm

Imagem multibanda da radiação infravermelha refletida pelo quadro em bandas distintas. Realizada com câmera digital científica CCD resfriada, 6Mpixel, set de 2 filtros interferenciais 850 e 1100 nm e fonte de radiação dotada de espectro de emissão contínua. Imagem realizada em procedimento padronizado com calibragem em laboratório (mantendo constantes ordem, transdutores, sistema de filtragem e fonte de radiação).



EM CORES FALSAS

Recomposição das bandas IV e visível em vermelho e verde, para obter uma imagem a cores falsas.



REFLECTOGRAFIA INFRAVERMELHA - banda larga em alta resolução (4 pixel/mm)

Análise digital da radiação infravermelha do quadro, entre 700 e 1700 nm, realizada com dispositivo a varredura com ponto sensível único, fonte de radiação de espectro de emissão contínua, rico de radiação em onda longa. A análise segue procedimento padronizado com calibragem em laboratório (mantendo constantes ordem, sensibilidade, sistema de filtragem e fonte de radiação).



ANÁLISES XRF (em 8 pontos da obra)

Análise de fluorescência dos raios X, área medida de aproximadamente 50 mm², revelador Si-PIN resfriado a Peltier, distância entre o instrumento e a amostra de 10 mm, flushing com hélio.



ANÁLISES EM MICROSCÓPIO ÓTICO E MICROSCÓPIO ELETRÔNICO (1 microamostra)

Observação da secção transversal em luz visível e em fluorescência UV. Análises SEM-EDS em sete pontos.

Bibliografia: Calvesi 1959, p. 229; Spike 1995, pp. 588-590; Zuccari 1998, pp. 292, 300 nota 8; Contini 2000, pp. 452-454; Zuccari 2000, p. 145; Spike 2001 (ficha no cd anexo); Vannugli 2001, pp. 267-268, 284 notas 16, 17; Varriano 2006, p. 91; Petrucci 2008, II, p. 294; Papi, em Florença 2010, pp. 110-112, ficha 4 (com bibliografia anterior).



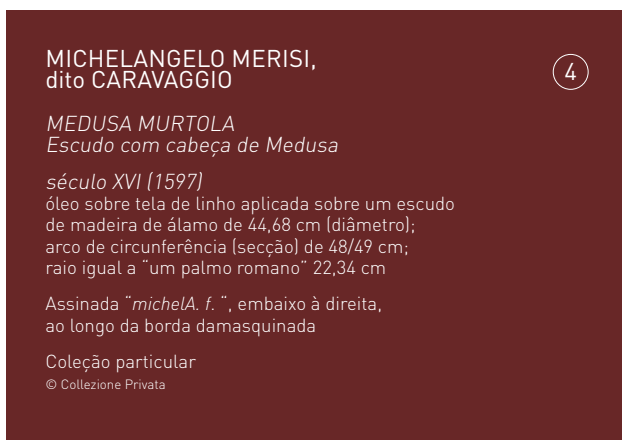
A origem do tema da *Medusa* está em *Metamorfoses*, de Ovídio. Em tempos modernos, segundo relata Giorgio Vasari, Leonardo da Vinci pintou uma imagem da *Medusa* sobre um escudo, certamente um precedente para Caravaggio, que pode ter sido apresentado à obra pelo cardeal Del Monte. Também deve ser levada em consideração a região de origem de Merisi, a Lombardia, que pode ter influenciado para a inspiração no tema de Leonardo.

Entre as primeiras obras de Caravaggio, a *Medusa* é certamente o tema mais representativo do realismo e das maravilhas que inspiram a sua arte¹. Esse é também o tema mais rico em referências literárias e que mais representa a relação da pintura de Caravaggio jovem com o conceptismo da época. A resposta aparece no interesse dos intelectuais pela obra, com os dois madrigais de Gaspare Murtola² e a menção na *Galeria*, de Cavalier Marino³.

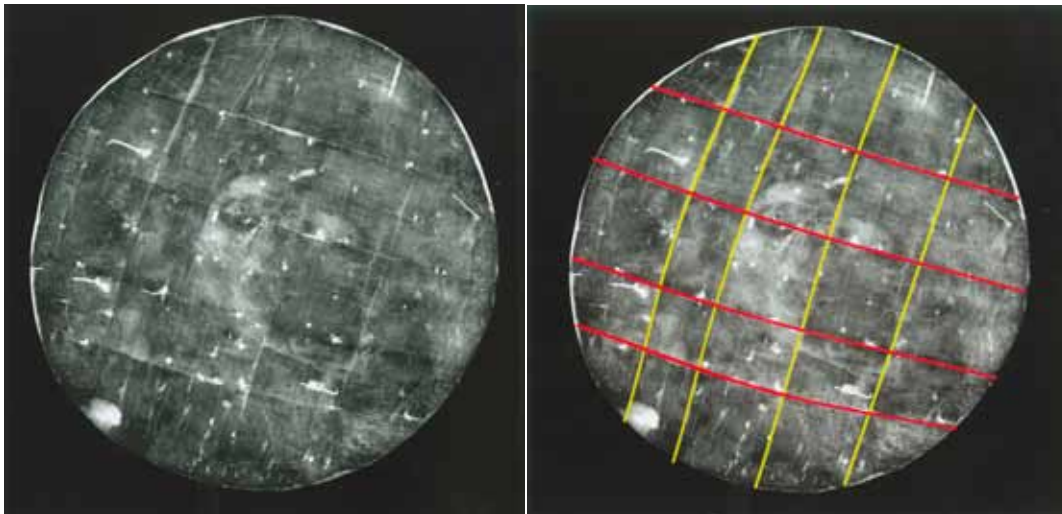
Essas citações indicam que a *Medusa* era conhecida em dois exemplares. Cavalier Marino viu um dos dois em Florença, que hoje está na Galleria degli Uffizi. Segundo Baglione⁴(), o escudo foi presenteado pelo cardeal Del Monte, protetor de Caravaggio, ao grão-duque da Toscana, Ferdinando I de' Medici, e entregue ao gestor da armaria em 7 de setembro de 1598. Um segundo exemplar devia estar em Roma, quando foi visto por Murtola em 1600, ano do Jubileu, lá permanecendo nos dois anos seguintes.

Nos anos 1990, apareceu no mercado romano, hoje de propriedade privada, outro escudo com a representação da *Medusa*, correspondente ao exemplar na Galleria de Uffizi e de igual qualidade em sua beleza andrógina. Análises científicas realizadas por Maurizio Seracini⁵, revelaram três fases de execução, entre o desenho preparatório de material carbonoso traçado livremente sobre a preparação de calcita, os dois esboços em pincel e a execução final. Esse fato por si só é de grande importância, já que o exemplar em Florença não apresenta correções nem variantes.

A versão recentemente encontrada é, portanto, a primeira a ter sido realizada entre as duas, ambas de autoria de Caravaggio. *Mina Gregori*



1. Krüger 2006, p. 26
2. 1604
3. 1620
4. 1642
5. em Zoffili 2011, págs. 38 ss



ANÁLISES DIAGNÓSTICAS E TÉCNICA EXECUTIVA

A estrutura lúnea da obra é composta por duas camadas de lamelas, posicionadas ortogonalmente entre si. As camadas são compostas de cinco lamelas de diferentes medidas e formas, como se pode ver nas imagens radiográficas com as lamelas lúneas destacadas (figs. 1 e 2). A espessura das lamelas é constante, de aproximadamente 7 mm, ao passo que as bordas da estrutura lúnea foram arredondadas.

Para a realização da forma convexa do escudo, pequenas incisões foram feitas sobre as lamelas individuais, perpendicularmente à direção das fibras, para facilitar a sua deformação. As lamelas então foram adaptadas e presas a um arco metálico e coladas ao longo das linhas de encaixe. As lamelas foram molhadas antes, para facilitar a deformação nessa fase. Enfim, as duas estruturas de lamelas sobrepostas foram pregadas, sendo que as pontas extravasadas dos pregos foram cortadas e não rebatidas, para evitar volumes ao longo das linhas onde as lamelas foram coladas, como se pode deduzir das imagens radiográficas (figs. 1 e 2). Uma vez deformadas o suficiente para formar uma calota convexa, o arco metálico que segurava as duas camadas de lamelas lúneas foi removido. O verso do suporte foi então recoberto com uma fina camada de mescla e gesso para nivelar as lamelas, assim como para preencher os buracos dos pregos e por fim criar uma superfície lisa e regular sobre a qual colar a *camottatura*. O suporte lúneo é feito de álamo.

A análise de radiocarbono indica que tanto o suporte quanto a *camottatura* são de um período entre o final do século XVI e início do século XVII.

Com as imagens radiográficas (fig. 1) e a observação direta do verso das bordas, é possível compreender como a superfície do suporte teria sido coberta por uma *camottatura* de trama fina e regular, com o objetivo de atenuar os efeitos dos movimentos mecânicos da estrutura lúnea sobre a preparação e as camadas de tinta subsequentes. As fibras da tela da *camottatura* são de linho, verificado em exame com microscópio ótico. Sobre a *camottatura* do verso, foi aplicada

uma camada de preparação de gesso, coberto por uma aplicação de tinta à base de terras naturais, por sua vez coberta por uma camada de material escuro de origem orgânica, segundo análises com microscópio eletrônico de varredura (SEM), em secção estratigráfica de uma amostra retirada do verso do suporte. Devido à presença de fragmentos de pintura similares, nota-se como toda a superfície do verso era pintada de cor escura. Por fim, foi colocada a empunhadura de couro escuro, da qual ainda são visíveis alguns restos. A empunhadura foi fixada no escudo com pelo menos oito pregos longos forjados à mão, sendo que atualmente são visíveis sete, inseridos no verso e rebatidos pelo anverso. Assim, a aplicação da preparação sobre a *camottatura* do anverso, seguida pela execução pictórica da *Medusa*, vieram depois de os pregos serem rebatidos e de o verso do escudo ser concluído.

O rosto da *Medusa* apresenta pequenas quedas de cor no nariz, na sobrancelha do olho direito, na bochecha direita e no queixo. Ao longo das bordas inferiores do escudo, nota-se uma estucagem de gesso e um pequeno conserto do suporte de madeira.

Os muitos pontos brancos visíveis na radiografia (fig. 1) devem-se à presença de fragmentos dos pregos que fixam as duas camadas de lamelas lígneas, e também à estucagem dos buracos criados pela remoção de alguns desses pregos durante a restauração da estrutura lígnea do escudo. Falhas e desgaste no rosto e no fundo são identificáveis com o exame de reflectografia IV, que aponta áreas muito claras (fig. 3). Ao lado esquerdo da testa, é possível ver claramente uma falha na camada de tinta que, na radiografia (fig. 1), parece ter sido estucada e reintegrada depois. Uma rachadura rala confirma a compacticidade do material pictórico e a notável estabilidade da estrutura lígnea, mesmo tendo sofrido deformações que alteraram a geometria original semiesférica, que há tempo perdeu a *camottatura* no verso. O suporte lígneo, enfim, demonstra ter sido atacado por insetos xilófagos.





Duas restaurações realizadas sobre a obra em momentos diferentes são claramente reconhecíveis: uma provavelmente no século XIX, na parte inferior, antes da aplicação da camada superficial de verniz; a outra, na parte superior.

A estrutura lígnea complexa do suporte passou por uma deformação não significativa da estrutura semiesférica original.

O desenho preparatório é sem dúvida o elemento mais significativo e determinante revelado pelas análises científicas na obra (figs. 3 e 5). A partir de mais de 150 reflectografias IV, obtidas a distância aproximada, foi possível recompor uma imagem única, que permite uma leitura detalhada do desenho preparatório da *Medusa*, tanto do rosto quanto das serpentes. O estudo do desenho foi conduzido com o auxílio de uma câmera com infravermelho em estado sólido (SWIR In-GaAs), com resposta espectral de 0,7-1,7 μ , com a qual foi possível reproduzir um desenho em resolução e escala de cinzas muito superior ao que era utilizado até então.

Os traços do desenho apresentam contornos regulares e delicados. A considerável absorção de radiação IV incidente do desenho indica que o artista talvez tivesse usado uma ponta à base de

material carbonoso, provavelmente negro de fumo. A hipótese foi confirmada com a análise de uma amostra retirada de uma serpente do lado esquerdo do rosto. A análise SEM sobre a secção estratigráfica permitiu a identificação de uma fina camada escura em contato direto com a preparação à base de calcita e terras naturais. O mapeamento dos elementos químicos por dispersão de energia (EDS) neste extrato evidenciou, além do cálcio, a presença de fósforo. Uma última comparação mediante perfis de concentração confirmou a presença de fósforo na fina camada escura associável ao desenho, portanto identificado como negro de fumo.

Na primeira camada do desenho, na análise de reflectografia a infravermelho (figs. 1 e 3), o rosto cercado de serpentes tem dimensões menores, com olhos e nariz em um nível mais baixo do que na execução pictórica final. Ademais, são identificáveis vários traços de desenho

que colocam, ainda que em forma de esboço, o andamento, a posição e o emaranhado das serpentes entre elas. Isso revela a intenção do artista de criar e ao mesmo tempo imaginar o movimento sinuoso das serpentes, em busca da melhor tradução em representação artística, mesmo levando em conta as limitações e dificuldades de perspectiva, devido à superfície convexa do escudo. Prova disso são as inúmeras tentativas feitas pelo artista para traçar o movimento das serpentes, depois não pintadas, aqui representadas em gráfico (fig. 5).



Um bom exemplo é a serpente abaixo do queixo e o nó de serpentes na testa. A margem externa da estrutura é marcada por linhas finas do desenho que parecem definir os contornos de uma moldura. Além dessas linhas está uma faixa de cor uniforme, que vai até a borda externa do escudo.

Após traçar o desenho preparatório com negro de fumo, o artista fez um esboço a pincel, que se afasta bastante da colocação do desenho do rosto da *Medusa* e das serpentes (figs. 3 e 5). Os traços anatômicos da boca, nariz, olhos e sobrancelha são diferentes também em relação à imagem final (figs. 3 e 5). Ao contrário do que é visível a olho nu, a reflectografia IV (fig. 3) revela elementos da pintura associados a cabelos. De fato, ao redor do rosto é possível ver cachos de cabelos traçados a pincel, que depois não aparecem na versão final da obra.

Na leitura da imagem em infravermelho em cores falsas, foi possível reconhecer nos dois lados do rosto um emaranhado de serpentes de cor vermelho escuro, referentes a um primeiro esboço, como no caso dos cabelos, e portanto não pertencentes à execução final visível a olho nu.

A avaliação dos materiais utilizados para a aplicação pictórica foi realizada mediante análises de secções estratigráficas de microamostras no microscópio eletrônico a varredura (SEM-EDS). Continuando a leitura da secção estratigráfica anterior, por cima do desenho preparatório foram identificados mais dois níveis associados ao esboço (figs. 3 e 4). O primeiro de cor bege é constituído por terras naturais, branco de chumbo, ocre vermelho e negro de fumo. As duas camadas podem ser consideradas contemporâneas, ainda que não demonstrem continuidade.

Após a execução do esboço, o artista aplicou a camada de tinta final. A imagem radiográfica do quadro (fig. 1) é fortemente condicionada por resíduos de mescla do verso, bem como a radiopacidade da *camottatura* do anverso, coberta com uma camada espessa de preparação. No entanto, é possível reconhecer as características anatômicas da face da *Medusa*, que aparecem brilhantes, com amplos trechos de branco de chumbo. O uso de material pouco radiopaco na pintura das serpentes não permite uma apreciação do elaborado emaranhado criado pelo artista. Voltando ao estudo da secção estratigráfica na amostra que delas foi retirada, ao lado do rosto, as análises químicas mostram que o nível da camada de tinta final é composto de terras naturais, negro de fumo, ocre vermelho, branco de chumbo e calcita, coberto por uma fina camada de verniz levemente pigmentado. Com a análise da secção estratigráfica de uma amostra da pele da figura, obtivemos a seguinte sequência de níveis pictóricos: preparação à base de calcita e terras naturais, camada em terras naturais, calcita, branco de chumbo e ocre vermelho; camada escura à base de terras naturais, negro de fumo, branco de chumbo e ocre vermelho; camada de descontinuidade; camada rosada de retoque à base de terras naturais, laca vermelha, branco de chumbo e azul; e camada de verniz levemente pigmentada. Ao comparar as duas secções estratigráficas, foi detectada uma diferença substancial, isto é, a presença na amostra da pele da *Medusa* de uma camada de descontinuidade que não está presente na primeira, o que faz sentido, visto que a área da segunda amostra parece ter sido objeto de uma restauração, provavelmente no século XIX. *Maurizio Seracini*





A figura, realizada em dimensões pouco maiores que as naturais está genuflexa, posicionada em primeiro plano, com corte na altura dos joelhos, no limite do campo de visão. O corpo está em posição atravessada, na diagonal ascendente da tela, e as mãos atadas por uma corda dupla com nó de fios penderes, diante do ventre, a direita sobre a esquerda, e quase sobre o ponto de cruzamento com outra diagonal invisível, porém presente na composição, que percorre a superfície no sentido contrário, descendente. A cabeça, que já sofreu o golpe da decapitação e, portanto, está parcialmente destacada do pescoço, encontra-se reclinada e levemente deslocada para trás, na sombra. O corpo,

de lado, amplia o efeito tanto do vazio proeminente, quanto do sangue que jorra do pescoço. O golpe foi dado pela nuca, em direção ao espectador. O movimento continua no amontoado da capa, de cor cinzenta com passamanarias e bordados dourados, que escorregou pelas coxas, terminando no canto inferior esquerdo do campo visual. O homem veste também uma túnica branca, muito leve e pregada, justa na cintura, e uma longa estola, que combina com a capa, mas de um azul escuro que tende ao preto, com bordas e bordados dourados, que dá a volta no pescoço, cruza sobre o peito e se divide, da cintura para baixo, em duas pontas separadas. Mais do que desfalecido e prostrado pelo golpe, pela posição e expressão do rosto, com os olhos e a boca semiabertos, em um belo e viril escorço, o personagem parece tracejado em contemplação devota, quase em oração.

Duas ampolas com sangue estão diante do santo, sobre um apoio quadrangular marrom escuro em plena luz, talvez no piso ou numa pedra quadrada, em um plano levemente elevado. Os recipientes de vidro quase não aparecem, devido ao escurecimento do quadro. O fundo é marrom escuro, diferenciado por uma leve claridade difusa para baixo, com uma luz quase crepuscular ou como reflexo de uma luz que vem de fora da cena, no alto, à esquerda, quase a farol, direcionada sobre o protagonista. A luz embranquece a túnica na altura dos ombros, sobre a qual evidentemente é focada, e, seguindo de forma coerente, descolore o lóbulo da orelha direita e a lateral do rosto, bate na arcada da sobrancelha direita e, entre meias-sombras, ilumina a narina, o lado inferior da mão direita e o polegar e indicador da mão esquerda, as pregas da capa caída e da túnica, finalmente se refletindo sobre a ampola de vidro mais próxima no plano visual. O estado de conservação, com a perda de camadas devida a insistentes limpezas antigas, não permite uma leitura mais profunda dos verdadeiros valores formais da obra.

O tema do quadro foi a princípio interpretado, corretamente, como um São Januário degolado, já que as vestes remetem a um santo bispo mártir. A cena é representada logo após o momento da decapitação, centrada diretamente no protagonista e eliminando o carrasco, para um maior

MICHELANGELO MERISI,
dito CARAVAGGIO, atribuído

5

SAN GENNARO DECOLLATO O SANT'AGAPITO
São Januário degolado ou Santo Agapito

século XVII (c. 1610)
óleo sobre tela
116,5 x 98 cm

Museo Diocesano Prenestino di Arte Sacra, Palestrina, Roma
[Proveniência: Palestrina, Igreja de Sant'Antonio Abate
(Patrimônio Fundo Edifícios de Culto, Ministério do Interior)]
© Fondo Edifici di Culto (FEC)

envolvimento com o santo; é uma imagem devota do santo bispo, que reúne os símbolos da sua dignidade eclesiástica e do seu martírio, ligado também ao aspecto do “santo degolado” por excelência¹,pp.pp.. Mais adiante, no entanto, a sua identificação foi associada a Santo Agapito mártir († 274), cidadão e padroeiro de Palestrina²,pp.. A hipótese, ainda que desenvolvida a partir de conceitos gerais indiscutíveis, não é muito convincente, mesmo que baseada na crítica pertinente. Entre os argumentos estão a presença dos frascos com o sangue, típica do culto aos santos mártires; a possível sobreposição hagiográfica do jovem mártir a um santo mártir homônimo († 258), diácono de Sisto II; e as suposições históricas, isto é, a realização do quadro na mesma cidade ou região de Santo Agapito. Contrária à ideia, entretanto, é a presença da capa, típica da representação de bispos, que, ademais, não permite nenhuma sobreposição hagiográfica, já que os únicos dois santos bispos chamados Agapito relacionados no *Martirologio Romano* – Santo Agapito de Sinnada (século III) e Santo Agapito de Ravena (século IV) – não foram martirizados, mesmo que o título de confessor, que distingue o segundo, tenha dado frequentemente margem a confusão quanto ao possível suplício recebido. Em todo o caso, não parece ter existido, nem nas fontes canônicas nem nas hagioiconográficas, um santo com o nome Agapito que tenha sido bispo e submetido ao martírio por decapitação.

A questão da atribuição do quadro também divide a crítica em várias frentes: por um lado, supõe-se que seja uma cópia de um original perdido de Caravaggio³ por outro, é defendida a autoria do artista da Lombardia⁴, e por fim, se propõe a atribuição a um de seus seguidores mais próximos, isto é, ao napolitano Battistello Caracciolo⁵. As teorias que seguem, porém, não são nada lineares, ainda que quase todas se coloquem de forma coerente com os assuntos estudados individualmente pelos especialistas.

A identificação do quadro como cópia de um original de Caravaggio foi proposta por Maurizio Marini⁶, quando a obra foi descoberta na sacristia da igreja de Sant’Antonio Abate de Palestrina. Tal original de Caravaggio é possivelmente identificável nos trechos “*lienço de un santo obispo la capeza degollata con moldura negra de pino originale de Carabacho – tajado en mill reales*”, do inventário de 1653 da coleção de Juan Francisco Alfonso Pimentel y Ponce de León, conde de Benavente e sobrinho do vice-rei de Nápoles Juan Alfonso Pimentel y Herrera – cuja coleção em um inventário de 1611 apresentava um “*San Genaro obispo original de Carabacho y sua cornisa de pero*”⁷. O estudioso defendia uma proveniência meridional do quadro reencontrado, pela presença na mesma igreja de outros objetos provenientes dessas regiões e de uma cópia do *Seppellimento di Santa Lucia*, de Caravaggio⁸. A hipótese foi aceita por quase todos os estudiosos seguintes, alguns entre os quais, porém, como Mina Gregori⁹p.p., sustentavam que a menção do inventário cabia mais ao *San Gennaro* do Harris del Palmer Art Museum, cuja autoria caravaggista é até hoje muito

1. Marini 1971, pp. 57-58; 2005, pp. 565-566

2. Calvesi 1990, pp. 162-163, 370-371

3. Marini 1971; Causa 1972; Cinotti 1983, p. 562; Gregori, em Nova York 1985, p. 314

4. Marini 1973-1974; 1987; 2005; Calvesi 1987, p. 217; Calvesi 1990, p. 162

5. Causa 2000, p. 186; Leone 2011, p. 251

6. 1971

7. Schütze 2009, pp. 297-298

8. Marini 1971; Marini 2005

9. em Londres 1982, p. 128; em Nova York 1985, p. 314

questionada, existindo a possibilidade de tratar-se de uma cópia. Outros críticos, entretanto, não retornaram mais à questão após a teoria de reconhecimento da autoria como obra de Caravaggio, proposta pelo próprio Marini¹⁰ e Calvesi¹¹, portanto hoje a maior parte das opiniões críticas acredita que se trate de uma cópia de um original perdido, já que o valor estilístico não tem o mesmo nível da novidade iconográfica.

A afirmação da autoria de Caravaggio, por outro lado, por Maurizio Marini¹², é baseada em algumas correções durante a execução da obra, reveladas em restaurações, bem como na comparação de estilos e de alguns detalhes de quadros como a *Natività e i Santi Lorenzo e Francesco*, de Palermo, o *San Francesco in meditazione*, de Carpineto Romano, e a *Annunciazione*, de Nancy. As obras citadas, que comprovariam, na exegese do estudioso, uma realização no último período do artista, são de difícil confrontação com esta de Palestrina, já que a primeira foi roubada, a segunda está quase intacta em suas camadas finais e a terceira está reduzida a pouco mais de uma sombra! Já Maurizio Calvesi¹³, no entanto, tende a sugerir uma realização no período da permanência de Caravaggio nos feudos de Colonna, após a fuga de Roma, em 1606, e propõe como motivação da execução a presença de Ascanio Colonna naquele ano na cátedra de Palestrina, e no fato de que o filho de Francesco Colonna, príncipe da cidade, chamava-se Agapito. A hipótese, porém, não se sustentaria, se o mártir representado na tela fosse de fato São Januário, segundo as teorias iniciais e interpretações documentais.

A originalidade da tela de Palestrina, no sentido de obra nova e pictoricamente autêntica, ao invés de ser uma cópia, foi confirmada pela última restauração e análises diagnósticas que foram realizadas especificamente na ocasião¹⁴. Essas análises, porém, revelaram o desgaste da superfície pictórica, com a completa ausência de camadas de acabamento, portanto determinando a impossibilidade de comparações estilísticas palmares. Ao mesmo tempo, apesar de identificada a existência de uma técnica de derivação caravaggista direta, os modos de execução encontrados são bastante diferentes e, em muitos aspectos, comparáveis aos de Battistello Caracciolo (1578-1635), na primeira metade da segunda década do século XVII, dando nova força à hipótese de atribuição da tela a esse pintor napolitano¹⁵, que foi um dos mais próximos e originais intérpretes de Caravaggio.

A prerrogativa caravaggista da técnica do quadro de Palestrina é de qualquer modo certa, reforçada por uma aproximação ao *Davide*, da Galleria Borghese – como já apontado por Mina Gregori¹⁶, mesmo considerando-se o quadro uma cópia –, com data de realização que hoje se crê mais provável entre 1606 e 1607, portanto entre o período da fuga de Roma e a primeira temporada napolitana. O modo de realizar as pregas da camisa e da túnica, no mais, é semelhante também à camisa de um dos carrascos da *Flagellazione*, de Capodimonte. Igualmente caravaggistas são o estilo e a técnica de Battistello no período de tempo indicado, numa relação que vai além das

10. 1980

11. 1987; 1990

12. 2005

13. 1987; 1990

14. Cardinali – De Ruggieri, em Roma 2010, pp. 38-41; mas também segundo considerações subsequentes de Beatrice De Ruggieri e Giulia Chia

15. Causa 2000, p. 186; Leone, in Roma 2010, p. 124; 2011, p. 251

16. 1985

obras comparadas aqui, já que é certeza que os dois tiveram contato em Nápoles e que o artista certamente teria visto Caravaggio trabalhando. O *San Gennaro decollato*, portanto, mesmo com questões ainda não resolvidas, na expectativa de encontrar elementos e documentos menos genéricos e mais convincentes, continua sendo uma das verdadeiras e talvez mais interessantes “questões caravaggistas”, seja ele de Caravaggio ou de Battistello. *Giorgio Leone*

ANÁLISE DIAGNÓSTICA E TÉCNICA DE EXECUÇÃO

O quadro foi submetido a quatro baterias de análises, a última das quais a mais completa delas, em 2007 – realizada por mim e por Marco Cardinali, da Emmebi, Roma) –, por ocasião de sua restauração. O quadro foi examinado com macrofotografia, fotografia em luz rasante, reflectografia infravermelho (1700 nm) e radiografia do quadro inteiro, estratigrafia em secção clara, e microanálise com microscópio eletrônico a varredura (SEM-EDS). As análises anteriores foram realizadas em 1983 (pela Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile – ENEA), mais uma vez durante a mesma década (por Corrado Maltese e Sebastiano Sciuti da Sapienza, da Universidade de Roma), e em 2004 (por mim, Marco Cardinali e Claudio Falcucci, da Emmebici, Roma).

A tela é constituída de uma única peça do tipo “tela romana” (ligamento tela, um fio de urdume e um fio de trama, trançados alternativamente), com densidade de aproximadamente 8 x 8 fios/cm². Esse tipo de trama é muito frequente no século XVII, tanto no ambiente romano quanto no napolitano, e é bastante usado por Caravaggio e seus seguidores. O quadro mantém as dimensões originais, como se deduz pelas ondas formadas na tela perto das margens, observadas na radiografia.

A mescla de preparação é de cor marrom escura, aplicada em duas camadas muito semelhantes pela tonalidade e composição. A primeira, em contato com a tela, é constituída de terras, entre elas a terra de Úmbria, branco de chumbo, negro de fumo, pouca laca vermelha, inclusões de origem silícica, quartzo, carbonato de cálcio e pouquíssimos grãos de amarelo de Nápoles. Na segunda camada, mais fina, mas semelhante na cor à anterior, estão presentes terras, branco de chumbo, negro de fumo. A presença de amarelo de Nápoles, ao contrário do que já foi dito¹⁷ –, à luz de novas pesquisas, não impede uma data de realização do quadro antes do final da primeira década do século XVII. Esse pigmento foi recentemente identificado analiticamente pelos autores (em microanálise SEM-EDS) nas camadas pictóricas do *San Giovannino* de Caravaggio, da Galleria Borghese, de 1610, e foi por ele utilizado, mesmo se não amplamente, também no século XVI¹⁸.

Por cima da preparação escura, o pintor realizou um desenho a pincel escuro, identificado pelas imagens em infravermelho, que definem a fisionomia, as mãos e as pregas da roupa (fig. 1). As mais recentes pesquisas sobre as obras de Caravaggio e dos artistas caravaggescos apontam em uma nova direção em relação a esta questão técnica. A impossibilidade de se perceber um desenho por meio do infravermelho devia-se, em parte, a limitações instrumentais, mas, utilizado acriticamente, confirmava a opinião difundida pelas fontes de que esses artistas pintavam

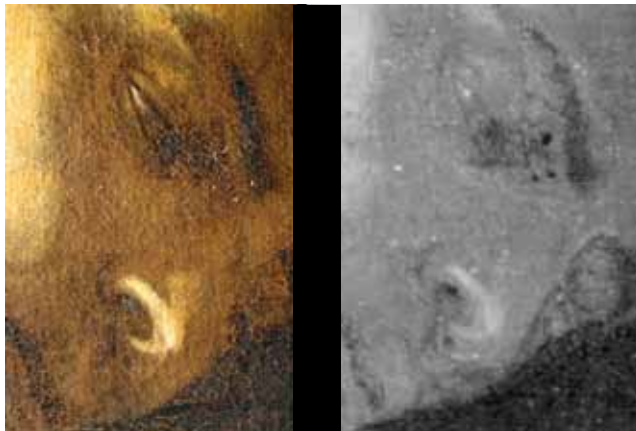
17. Cardinali - De Ruggieri 2010

18. Seccaroni 2006

diretamente, sem elaboração gráfica de apoio, por serem dedicados a uma pintura naturalística, que refletia instantaneamente a realidade.

Com o avanço da tecnologia dos métodos reflectográficos, entretanto, é possível observar na produção de Caravaggio a presença de desenhos, geralmente como parte da composição e frequentemente seguidos de incisões – um expediente técnico muito característico, principalmente em sua fase romana. No quadro de Palestrina, não foram identificadas incisões e o desenho em si parece diferente em conceito e matéria: define precisamente as formas com um traço fino, o que demonstra semelhança com os resultados de análises em obras de pintores caravaggescos, entre eles Battistello Caracciolo¹⁹.

A radiografia e a reflectografia infravermelhas revelam uma execução pictórica veloz, em alguns trechos confusa, com sobreposições e pequenas correções, o que não pode ser interpretado como características de obra copiada, mas como indício de uma elaboração original, marcada por correções



ao longo do trabalho (fig. 2). Por exemplo, a decoração da capa foi acrescentada em sobreposição, sem favorecer o andamento dos volumes, assim como as sombras das pregas, segundo uma técnica não habitual nos quadros de Caravaggio, com exceção daquelas primeiríssimas obras, como a *Maddalena*, da Galleria Doria Pamphilj (fig. 3), por exemplo.

Essa solução pictórica pouco convincente foi mencionada também por Corrado Maltese, na avaliação dos resultados da primeira análise dos anos 1980. O especialista atribuiu a execução da capa à intervenção de uma outra mão e considerava os valores dos fatores e gradientes de contraste incompatíveis com o que já fora observado nas obras de Merisi²⁰.

Leves ajustes, visíveis em infravermelho, são observados no dedo indicador da mão direita, enquanto os traços escuros curvilíneos no fundo, entre as ampolas e a figura, poderiam ser uma versão diferente dos recipientes.

O entrelaçamento de pinceladas largas e geométricas que esboçam a roupa, à primeira vista, pode parecer semelhante ao tratamento de alguns panejamentos nas obras de Caravaggio, entre as quais o *Davide* da Galleria Borghese, com data de realização proposta entre 1606 e 1607, mesmo que as pinceladas cubram percursos mais longos e sinuosos, com um resultado menos volumétrico.

O uso do tom escuro da preparação para obter efeitos óticos não é central na execução do santo de Palestrina, isto é, a preparação não é deixada à vista e somente em alguns casos foi coberta com tons mais escuros para obter as sombras ou para o contorno das figuras.

19. Leone 2011

20. Maltese 1991



O estado de conservação do quadro, com a superfície desgastada particularmente nas áreas da pele, não permite uma avaliação da sua técnica de aplicação. Já sobre o panejamento e a capa, é possível fazer algumas observações interessantes. A túnica foi feita com pinceladas bastante longas e desenvoltas, que constroem os volumes com sobreposição e utilizando tons de branco, cinza e preto. O detalhe do panejamento mostra como as sombras das pregas foram obtidas com pinceladas, algumas bastante desgastadas e portanto evanescentes, sobrepostas às áreas claras do panejamento já aplicado (fig. 4). Isso é particularmente “dissonante” em relação ao papel da preparação que se encontra na tardia produção de Caravaggio, indicada como o período de realização da obra em questão.

A paleta de cores (conforme dados obtidos por análises XRF e estratigráficas em secção clara, examinadas no microscópio eletrônico a varredura – SEM-EDS) é formada por terras para os tons escuros, branco de chumbo e terras para os tons de pele, e negro de fumo e um pigmento à base de cobre para o preto da estola. Um pigmento à base de cobre foi usado também na sobancelha do santo. Para o vermelho do sangue, além do uso de terras, é possível que algum tipo de laca tenha sido utilizado. Nota-se a presença de uma variante do amarelo de chumbo e estanho do tipo II na capa e na estola, isto é, com silício, que contém, além do chumbo e do estanho, antimônio. Trata-se de um pigmento que até hoje, entre as obras de Caravaggio, foi identificado apenas na *Sant’Orsola*, mas com mais frequência nas paletas dos pintores em Roma e Nápoles, também da escola caravaggista, principalmente a partir da segunda década do século XVII²¹. M. Beatrice De Ruggieri

ESTADO DE PRESERVAÇÃO E TRABALHOS DE RESTAURAÇÃO

Quando foi descoberta em 1967²², a tela já apresentava abrasões e oxidações, principalmente nas áreas do rosto e das mãos, assim como uma certa falta de adesão entre as camadas, com levantamentos e pequenas quedas da capa pictórica. Segundo Maurizio Marini, o perecimento

21. Cardinali – De Ruggieri – Falucci 2004; Seccaroni 2006

22. Marini 1971



do quadro tinha sido causado pelo uso de uma “poção” usada em uma restauração do século XIX, se não antes.

Era uma prática muito comum, de fato, desde o século XVIII, realizar envernizamentos sistemáticos nos quadros com colas e/ou claras de ovos ,– ,pp. ou aplicando vernizes resinosos ou betuminosos, para, ao invés de fazer uma restauração propriamente dita, na ilusão de conseguir uma regeneração da cor, sujar o quadro e imitar a pátina artificialmente, ou para cobrir as imprecisões do restaurador.



Antes dos modernos meios de restauração, a remoção dessas substâncias betuminosas e resinosas era feita com solventes e misturas muito básicas, essencialmente à base de cal, potassa e muitas vezes até urina²³,p.,p.. É muito provável portanto, que as tentativas de eliminar tais substâncias tenham levado ao atual estado de conservação do quadro.

Na restauração realizada por Gianfranco Pizzinelli, no início dos anos 1970, sob a direção de Ilaria Toesca (1972), o verniz escurecido, aplicado em restauração do século XIX, não foi completamente removido, dando preferência a uma limpeza por partes, provavelmente para evitar maiores danos em uma superfície já muito desgastada nas partes em sombra, ou seja, escuras.

Em 1983, sob os cuidados de Maurizio Marini, o quadro foi submetido a uma nova forração, enquanto a tela, conservada em um local não idôneo e úmido, tinha sofrido danos, e estava dilatada em vários pontos. É provável que, mais uma vez, a limpeza nas partes escuras não tenha sido muito profunda. Realmente, antes da última restauração, realizada em 2007, a capa pictórica apresentava grandes alterações, tendo as partes escuras e o fundo amarelados.

A recente restauração começou com uma limpeza (fig. 5) realizada em toda a capa pictórica, utilizando um solvente muito volátil (MEK). Após a limpeza, na parte inferior direita do fundo, apareceram traços de cor original. Seguindo o retoque dessas ilhas de capa pictórica, com o auxílio da imagem reflectográfica, foi possível delinear o aspecto de uma nuvem, talvez de vapor, mais do que um panejamento, como sugerido algumas vezes. As únicas estucagens realizadas na manga, na altura do cotovelo (fig. 6), no nariz e na mão esquerda, foram reintegradas com cores adequadas à restauração. Por fim, sobre toda a tela, foi aplicada uma demão de verniz protetor Lanfranc e Bourgeois. *Giulia Silvia Chia*

23 Forni 1866, p. 131; Suardo 1894, p. 385

Bibliografia: Marini 1971, pp. 57-58; Causa 1972; Toesca, in Roma 1972, p. 38 ficha 48; Marini 1973-1974, p. 456 n. 90; Nicolson 1974, p. 624; Cinotti 1983, p. 562 n. 81; Gregori, em Nova York 1985, p. 314; Calvesi 1987, p. 217; Marini 1987; Tempesta, em Roma 1987, p. 49; Calvesi 1990, pp. 162-163, 370-371; Máltese - Sciuti 1991, pp. 69-76; Causa 2000, p. 186 n. 46; Spike 2001, pp. 338-339 n. 92; Marini 2005, pp. 565-566 n. 106; Bologna 2006, p. 351 nota 113; Schütze 2009, pp. 297-298 n. 89; Cardinali - De Ruggieri, em Roma 2010, pp. 38-41; Leone, em Roma 2010, p. 124; Leone 2011, p. 251.



Em 6 de setembro de 1951, uma conhecida empresa de transportes da época apresentou ao setor de exportação de objetos de arte e antiguidades do Ministero della Pubblica Istruzione, de Roma, um pedido de licença de exportação de uma rica coleção de obras de arte, antigas e modernas. Entre os quadros, um em particular chamou a atenção da comissão criada para avaliar a solicitação, formada pelo superintendente Giorgio Castelfranco e os especialistas em história da arte Federico Zeri e Corrado Maltese. Os inspetores, de fato, consideraram uma pintura a óleo de 78 x 112 cm particularmente importante – a de número 46 na relação de obras, listada como *San Giovanni*

Battista che nutre l'agnello. O tema, extremamente interessante e refinado, pouco usado na iconografia habitual do santo, chamou a atenção dos profissionais. Após examinar cuidadosamente o quadro, a comissão concluiu que se tratava de “uma obra de grande valor, atribuível a Michelangelo Merisi da Caravaggio, em sua plena maturidade”, e propôs às autoridades do Ministério a aquisição do quadro pelo valor então declarado.

O Ministério avaliou de forma positiva a proposta da comissão e, aprovando a sugestão, adquiriu o quadro, que passou a fazer parte da coleção da Galleria Nazionale d'Arte Antica do Palazzo Barberini, em Roma. O proprietário, no entanto, não aceitou passivamente a atitude do Ministério e iniciou uma batalha legal para reaver a obra. A questão se arrastou por vários anos até que,

em 19 de maio de 1958, o Tribunal deu razão ao proprietário e devolveu a obra. Nesse meio tempo, porém, a tela foi exposta e inventariada juntamente com as coleções do Estado Italiano, restando ainda hoje, na parte de trás do quadro, a etiqueta que indica a propriedade estatal e o número sob o qual a obra havia sido registrada nos inventários públicos.

Na época em que foi examinada pela comissão, praticamente não existia bibliografia sobre a obra. A pintura era inédita e a sua proveniência desconhecida. Depois disso, apareceram poucos e esporádicos sinais sobre o quadro na literatura científica. Benedict Nicolson¹ o menciona, dizendo estar em “localização desconhecida, antes na Galleria Nazionale d'Arte Antica, em Roma”, e lembra ainda que a obra foi exposta na mostra *Caravaggio e i Caravaggeschi*, com curadoria de Nolfo di Carpegna, realizada no Palazzo Barberini, em 1955². Naquela ocasião, o quadro foi qualificado como “cópia

MICHELANGELO MERISI,
dito CARAVAGGIO

6

SAN GIOVANNI BATTISTA CHE NUTRE L'AGNELLO,
São João Batista que alimenta o cordeiro

século XVII (final da primeira década)
óleo sobre tela
78 x 112 cm

Coleção particular
© Collezione Privata

1. 1979, p. 37; Nicolson, 1979, p. 37.

2. Di Carpegna 1955; Di Carpegna, 1955.

muito próxima a Caravaggio”. Já Nicolson catalogava a obra como de “caravaggista anônimo”. Na nova edição de Nicolson, de 1990, com curadoria de Luisa Vertova, uma foto do quadro³ aparece com a seguinte legenda: “*Caravaggesque Unknown – Roma Based*” [Caravaggista Desconhecido – Roma], todavia sem acrescentar novos elementos ao debate da crítica. A verdade é que, depois de devolvida aos legítimos proprietários, a obra não havia sido mais vista. Em 2001, porém, foi incluída em uma exposição intitulada *Cento anni, una tradizione, opere dal ‘400 al ‘900*, realizada na capital italiana. Na ocasião, entretanto, não foram acrescentadas novas informações sobre o quadro.

Recentemente, a obra foi restaurada sob os cuidados de Bruno Arciprete, ocasião em que sua técnica de execução foi avaliada por Claudio Falcucci, cujo relatório encontra-se abaixo. Um importante aprofundamento técnico em relação ao seu estado de conservação foi realizado pelos restauradores Carlo Giantomassi e Donatella Zari, cujo resultado também se encontra a seguir. Ademais, uma recente descoberta de documentos demonstra que a obra tinha sido catalogada na segunda metade do século XVII como sendo de autoria de Caravaggio, baseada nos resultados da pesquisa de Sergio Guarino, também publicada aqui.

Entre tantos elementos demonstrados por tais estudos, a iconografia da obra é extremamente curiosa. Nova e surpreendente no âmbito da temática caravaggista, não resta dúvida de que este quadro, entre os muitos que nos últimos anos foram creditados a Caravaggio, seja um dos mais interessantes e importantes. Um especialista com a competência de Federico Zeri certamente não teria apoiado a iniciativa de aquisição de uma obra pouco significativa para a coleção do Estado Italiano. Além do mais, o evidente estilo caravaggista, associado à inusitada iconografia, mais do que justificariam destinar a obra a um local cientificamente apropriado após décadas de descuido.

Os trabalhos de restauração, de fato, revelaram uma qualidade de aplicação pictórica perfeitamente coerente com o que hoje sabemos sobre o método de trabalho de Caravaggio.

A obra é melancólica e introspectiva, o que leva a crer que tenha sido realizada no período maduro do artista. É impressionante a semelhança de posição entre *San Giovanni Battista e Narciso*, hoje no Palazzo Barberini da Galleria Nazionale, em Roma, obra amplamente discutida pela crítica, que se divide quanto à atribuição de sua autoria. Se para o estudioso Longhi e tantos outros o *Narciso* é sem dúvida uma obra de Caravaggio jovem, outros consideram o quadro apenas caravaggesco, possivelmente de Giovanni Antonio Galli, conhecido como Spadarino. Todavia, tal atribuição não leva em conta o fato de que a roupa que *Narciso* veste é quase idêntica à roupa do jovem da obra *Buona Ventura*, do Musei dei Capitolini, e é muito parecido com o que veste a *Maddalena penitente*, da Galleria Doria Pamphilj – todas essas telas, com reconhecimento unânime, obras-primas do jovem Caravaggio.

Mesmo supondo que o *Narciso* não seja de Caravaggio, parece improvável que o quadro possa ter sido realizado em outro período que não o mesmo da *Maddalena* da Galleria Pamphilj e da *Buona Ventura*, do Capitolini, ambas obras juvenis. Spadarino, nas datas presumidas dessas obras, ainda não produzia como pintor, o que indica que a alternativa de que ele fosse o autor do *Narciso* é

3. Nicolson 1990, II, n. 23.



ilógica e insustentável pela ótica de análise de estilo. A relação entre o *Narciso* e o *San Giovanni Battista che nutre l'agnello* é evidente, assim como o carneiro é muito parecido com aquele que aparece no *Sacrificio d'Isacco*, da Galleria degli Uffizi, obra de 1602. Desse modo, o *San Giovanni Battista* deve ser posterior ao *Sacrificio d'Isacco*, preservando os traços de melancolia e ambientação sombria que, no entanto, correspondem mais ao período maduro de Caravaggio.

Merisi trabalhava com o tema de São João Batista frequentemente, e ele tinha pelo menos duas telas consigo no barco que o levava a Porto Ercole, onde depois encontraria a morte. O *San Giovanni* da Galleria Borghese é geralmente reconhecido como um dos dois quadros que estavam na embarcação. Recentemente foi proposto que o outro seria o *San Giovanni sdraiato sullo sfondo di un paesaggio*, o que foi reiterado por Maurizio Marini e outros estudiosos, e ilustrado no estudo de Bert Treffers e Guus van den Hout, *L'ultimo Caravaggio*, para uma exposição no Museum Het Rembrandthuis, em Amsterdã, em 2010-2011⁴. No entanto, não existem certezas a esse respeito e nada exclui a hipótese de que o *San Giovanni Battista che nutre l'agnello* estivesse na embarcação. Isso não significa que a tela seja necessariamente do último período de Caravaggio, já que o artista levava consigo não apenas obras recentes, mas também trabalhos anteriores aos quais era particularmente afeiçoado.

A alimentação do carneiro refere-se à vida eterna e à Eucaristia, tema coerente com o último período de Caravaggio. Usando como ponto de referência a *Adorazione dei pastori*, de Messina, é possível observar uma interessante analogia com a técnica de pintura do *San Giovanni Battista*. Considerando-se que a *Adorazione* é de 1609, portanto quase do fim da vida de Caravaggio, não é absurdo associar o *San Giovanni Battista* à última fase do pintor, possivelmente a mais difícil e complexa para a historiografia moderna. Não se sabe onde se encontram muitos dos quadros desse

4. cfr. Treffers – van den Hout 2010Cr. Treffers – van den Hout, 2010.

período, outros apresentam problemas de conservação, e ainda não foi possível resolver a questão de eventuais colaborações que Caravaggio possa ter feito no último ano de vida. A dúvida surge ao se observar obras como o *Martirio di Sant'Orsola*, na qual, como exemplo, a repetição do autorretrato de Caravaggio presente também em *Cattura di Cristo nell'Orto* gera grande perplexidade quanto à autoria definitiva desta tardia obra-prima.

O *San Giovanni Battista che nutre l'agnello* é um quadro sintético e essencial, característico do último período de Caravaggio. Sem dúvida, a construção do rosto do santo, largo, majestoso e cercado de sombras, ao invés de estar imerso na obscuridade, levanta a possibilidade de existência de princípios e critérios da última fase que ainda não conhecemos.

A altíssima qualidade do quadro, porém, e a impossibilidade de atribuí-lo a eventuais colaboradores, indicam a autoria de Caravaggio, mesmo que ela empurre a cronologia para a frente e que qualifique a tela como uma possível peça reveladora de um caminho escolhido pelo artista, que a crítica parece não ter ainda compreendido completamente. Parece claro que a total discrepância entre a técnica de pintura de quadros como a *Resurrezione di Lazzaro* e a *Adorazione dei pastori* sugere um lapso maior de tempo entre a realização das duas obras, mas na verdade os dois quadros são cronologicamente muito próximos. O *San Giovanni Battista* é muito próximo à *Adorazione dei pastori*, e pouco à *Resurrezione di Lazzaro*. No entanto, observando-se o *Davide con la testa di Golia*, da Galleria Borghese, que certamente é uma obra do último período, é possível ver como, nessa fase, Caravaggio retomava intencionalmente técnicas de sua juventude em uma espécie de misterioso retorno às suas premissas iniciais, de coesão, vigor e luminosidade cromática. É possível que Caravaggio tenha efetivamente realizado o *San Giovanni Battista* em um momento de transição, que no entanto foi interrompido quando, com apenas 39 anos de idade, Caravaggio encontrou a morte, não permitindo que o próprio artista compreendesse a nova direção que começava a seguir, alimentada pela generosa utopia do começo da vida. *Claudio Strinati*

ANOTAÇÕES DOCUMENTAIS

As menções inventariais, bastante consistentes, de telas caravaggistas que representam *San Giovanni Battista* – tanto de obras diretamente atribuídas a Merisi, quanto aos seus seguidores – vêm sendo estudadas há tempos em investigações da bibliografia e do catálogo de obras do artista lombardo. Uma das primeiras contribuições sobre a questão – entre tantas pesquisas realizadas após a mostra sobre o artista exibida em Milão, em 1951 – é o artigo de Eugenio Battisti, de 1955⁵, que discute, entre outros assuntos, a questão do *San Giovanni Battista* do Musei Capitolini. Mesmo que as conclusões do autor já tenham sido superadas por novas pesquisas documentais, a contribuição pioneira em vários aspectos tem o mérito de haver levantado uma questão metodológica no aspecto documental do catálogo caravaggista, indicando a existência de um “quadro mais longo em tela quase imperador, com moldura antiga toda dourada, com figura ao natural sentada que representa São João Batista com um carneiro original de Michell’angelo da Caravaggio”⁶, não incluído na venda ao Campidoglio, em 1750, e cedido em 1777 a Gavin Hamilton.

5. pp. 173-85 Battisti, 1955, pp. 173-185.

6. cfr. Battisti 1955, p. 184; Macioce 2003, p. 381 Cf. Battisti, 1955, p. 184; Macioce, 2003, p. 381.



As representações de São João Batista foram objeto de um estudo específico de Valeska von Rosen⁷, que também publicou a tela em questão, atribuindo sua autoria a Spadarino⁸.

Novas pesquisas documentais nos permitem hoje um pequeno progresso. No inventário dos bens do cardeal Giacomo Filippo Nini, de 1681, conservados em Roma no Palazzo Lanci e estudados por Daniela Simone⁹, aparece um “São João Batista tela grande, que com a mão direita estende a grama ao carneiro, vestido com pele e manto vermelho de Caravaggio moldura lisa dourada”¹⁰, descrição que parece coincidir plenamente com o quadro aqui em análise. Deixando de lado por um momento a questão de sua autoria – a qual remete ao texto analítico de Claudio Strinati e às observações pontuais de Claudio Falcucci, que colaboram neste texto –, esta ligação estabelece que o quadro encontrava-se em Roma na segunda metade do século XVII e oferece um ponto de partida para pesquisas mais detalhadas. *Sergio Guarino*

ANÁLISE DIAGNÓSTICA E TÉCNICA DE EXECUÇÃO

Após a restauração de 1999, realizada pelo autor com M. Beatrice De Ruggieri e Marco Cardinali da Emmebi de Roma, a tela foi submetida a uma série de análises, com o auxílio de macrofotografia, radiografia, reflectografia IV (1100 nm) e análises de fluorescência de raios X (XRF). Esse processo foi concluído em 2007 e atualizado em 2011, incluindo reflectografia IV (1800 nm), estratigrafia, captura por fluorescência provocada pela radiação UV e novas campanhas radiográficas e XRF (executadas pelo autor, com a colaboração de Claudia Maura), com o escopo de investigar os materiais e a técnica de execução, comparando os resultados com outros estudos realizados no *corpus* de Caravaggio.

O suporte original do *San Giovanni Battista che nutre l'agnello*, formado por uma única peça de tela tecida com densidade de 12 x 8 fios/cm², basicamente preservou suas dimensões. Trata-se de um tipo de trama bastante frequente no século XVII, por vezes adotada também por Caravaggio, que, mesmo tendo usado praticamente todos os tipos de telas disponíveis no mercado, usou tramas semelhantes a essa tanto em Roma, como por exemplo, na *Madonna dei Pellegrini*, quanto nas obras sicilianas, como a *Adorazione dei pastori* e a *Resurrezione di Lazzaro*, de Messina¹¹.

7. 2007, pp. 59-85 Von Rosen, 2007, pp. 59-85.

8. p. 73 Idem, p. 73.

9. 2010, pp. 397-407 Simone, 2010, pp. 397-407.

10. cfr. Getty Provenance Index, Inventário I – 5042, item 0126 Cf. Getty Provenance Index, Inventário I – 5042, item 0126.

11. cfr. Bincoletto et al 2010, pp. 23-7 Cf. Bincoletto et. al., 2010, pp. 23-27.

A preparação, analisada por estratigrafia em amostras retiradas de áreas claras na margem esquerda do quadro e no pescoço do santo, foi aplicada em duas camadas (fig. 1). A camada de baixo, em contato com a tela, é de cor marrom amarelada, feita essencialmente de terras, com modestas quantidades de um composto de cálcio de granulação bastante grossa, além de um pigmento branco muito fino, identificado como branco de chumbo. A segunda camada da preparação é decididamente mais fina e escura, de tonalidade mais fria, provavelmente devido ao pigmento à base de cobre, de cor verde, distribuído em toda a tela, como confirma o exame de XRF. O tom escuro avermelhado da preparação é bem visível, mesmo através das rachaduras e de pequenos descolamentos de tinta. Trata-se de pigmentos muito usados nas mesclas do século XVII, vistos em várias obras de Caravaggio, particularmente no período romano e napolitano. O uso de terra de Úmbria na massa da preparação é interessante, já que o pigmento tem a função de acelerar a secagem. Entre as obras de Caravaggio – que possuem uma certa variedade na composição das camadas preparatórias – a terra de Úmbria foi verificada, entre outros, na *Madonna dei Palafrenieri* (Galleria Borghese, de Roma), no *San Giovanni Battista* (Galleria Nazionale d'Arte Antica do Palazzo Corsini, também em Roma), no *Deposizione* (Pinacoteca Vaticana, da Cidade do Vaticano), na *Madonna del Rosario* (Kunsthistorisches Museum, de Viena), na *Flagellazione di Cristo* da igreja de San Domenico Maggiore em Nápoles (agora em Capodimonte) e no *San Girolamo* de Montserrat. Compostos de cobre também ocorrem com frequência nas obras caravaggistas: modestas quantidades de malaquita, por exemplo, foram identificadas na *Flagellazione*, de Capodimonte, e no *San Francesco in meditazione*, de Carpineto Romano.

A radiografia (fig. 2) apresenta uma aplicação não homogênea da preparação, com efeito manchado, como é de se esperar das preparações espalhadas a pincel. Nos quadros de Caravaggio, as preparações, muitas vezes em mais de uma camada, são aplicadas com espátula ou pincel, esse geralmente preferido no preparo de telas menores.

A colocação da composição na tela é feita com um esboço claro a pincel ou com incisões. Pode-se identificar as pinceladas claras do esboço com iluminação rasante e, ainda melhor, com radiografia, nos pontos em que aplicações de tinta tenham sido repensadas ou reposicionadas – por exemplo, a radiografia mostra a curva onde teria sido colocada a orelha, poucos centímetros acima da atual posição dessa mesma orelha, feita com uma pincelada clara e muito encorpada. Esboços de orelha feitos à base de branco de chumbo já foram vistos em outros quadros de Caravaggio, o que sugere que talvez esse seja o ponto focal e inicial da execução¹². O mesmo tipo de esboço, evidente em luz rasante, foi preparado para a orelha do carneiro, inicialmente colocado com a cabeça voltada para o interior do quadro. Os indícios mais claros das primeiras pinceladas do esboço, contudo, observados



12. cfr. Schneider 1993, pp. 21-3Cf. Schneider, 1993 , pp. 21-23.

por radiografia, estão nos pontos máximos de luz – têmpera direita, abaixo da orelha, ombro e braço direito e à esquerda do esterno – com acúmulos de branco de chumbo, que então foram esfumados em direção às sombras, com pinceladas muito densas. Características semelhantes são encontradas em muitas obras caravaggistas, como a *Giuditta*, do Palazzo Barberini, *San Giovanni Battista*, do Palazzo Corsini, *Madonna dei Pellegrini*, de Sant’Agostino, *Flagelação*, de Capodimonte, e *São Jerônimo*, de La Valletta. Junto a esses esboços, na colocação da composição,



estão traços visíveis à luz rasante e em radiografia. Essas marcações traçam os ombros, o braço e o lado direito do corpo por baixo da pele de animal, outras ainda se encontram abaixo do rosto, no panejamento à direita e no focinho do carneiro (fig. 3). Os sinais são de tipos e profundidade diferentes, cuja avaliação não pode ser dissociada dos procedimentos de composição e de pintura analisados com radiografia e reflectografia. De acordo com os últimos estudos técnicos realizados nas obras de Caravaggio, tudo indica que, de fato, a técnica não foi utilizada pelo artista como auxílio preliminar, no desenho ou composição, mas como acompanhamento durante as várias fases da execução do trabalho.



Essas considerações foram baseadas na análise de documentos diagnósticos produzidos para as baterias de estudos por mim realizadas, acrescentadas ao que já foi elaborado em estudos precedentes¹³. Por esse motivo, as incisões podem ter aspectos diferentes. Assim, esses sinais são mais rudes, com as bordas desfiadas, quando traçados na preparação ainda fresca, e delicados e menos profundos, se realizados na fase de pintura, quando a preparação já está mais seca. Considera-se ainda que alguns desses traços possam ter sido cobertos – parcial ou totalmente – com a camada de tinta seguinte. No *San Giovanni Battista* em questão, o aspecto superficial dos traços é alternado com sinais ora mais profundos e largos, ora mais finos e apontados. A incisão do contorno do braço direito aparece na radiografia como

uma marca preta bastante larga, com os lados arredondados; já a lateral do corpo, igualmente larga e com os lados suaves, apresenta tonalidade mais clara no lado inferior, por ter sido parcialmente preenchida de branco de chumbo nas aplicações seguintes (fig. 4).

Apesar da presença de esboços e incisões usados para marcar a posição da composição, durante a execução da obra foram feitas numerosas e significativas alterações. A radiografia mostra que a figura inteira passou por um deslocamento geral, já que antes o ombro e a orelha eram mais altos e o flanco mais para a direita. A reflectografia (fig. 5) confirma essa mudança, demonstrando traços ainda mais complexos para este perfil. A linha original do flanco segue por baixo do manto vermelho, definindo o volume da coxa direita, e provavelmente chegou a um nível avançado de acabamento antes de

13. cfr. Christiansen 1986, pp. 421-45; Gregori – Lapucci, in Firenze 1992, pp. 13-30. Cf. Christiansen, 1986, pp. 421-445; Gregori – Lapucci, Florença, 1992, pp. 13-30.

ser abandonada. Um tipo de sobreposição parecida com essa foi encontrada no *San Giovanni* da Galleria Nazionale d'Arte Antica do Palazzo Corsini, no qual, através da radiografia, foi constatada a estrutura completa do braço direito, então coberto parcialmente pelo manto vermelho.¹⁴

A pintura do braço direito – que pela radiografia evidentemente ultrapassa a linha do flanco, assim como a pele de animal posicionada sobre o ventre e o flanco direito – parece testemunhar uma construção do quadro por planos, do fundo em diante, já observada em outras obras de Merisi e considerada uma característica distintiva pela crítica. Ainda em relação às correções e modificações na composição, a análise com infravermelho mostra uma zona de cor clara que vai além da atual pele de animal, provavelmente indicando uma ideia diferente. Esse volume poderia ser relativo a outra posição do flanco, talvez mais de acordo com a colocação original mais alta do ombro. Ainda é importante notar que, como foi constatado pelas características superficiais e análises radiográficas, as incisões da parte inferior do flanco, próximas à pele, são atribuídas ao momento do esboço geral. A incisão no braço, caracterizada por uma marcação mais suave e menos profunda, pelo contrário, teria sido feita depois, marcando uma camada pictórica não prevista nesse local no plano original da obra. Uma faixa sobre o tórax, escura na radiografia e clara no infravermelho, que assume a forma de uma pele de animal recoberta em um momento posterior, indica que o corpo do santo seria mais coberto, até o ombro direito, como o *San Giovanni* do Nelson-Atkins Museum of Art, de Kansas City.

Nem mesmo o carneiro obedece fielmente ao posicionamento original, a princípio com o focinho virado para o lado interno do quadro e a orelha deslocada para a esquerda, passando por uma rotação, até a atual posição em perfil. O gesto da mão direita do santo, a princípio com o polegar mais estendido, possivelmente segurando o tufo de erva para a direita, também é relacionado à posição original. No focinho do animal existem ainda duas incisões referentes ao seu primeiro posicionamento, bem visíveis tanto em luz rasante quanto na radiografia. Acrescente-se ainda às inúmeras modificações na composição algumas dobras do pano vermelho abaixo do braço esquerdo do São João e uma alteração no modo de segurar a haste, com os dedos médio e anular inicialmente fechados, em posição semelhante à do indicador.

O artista aproveita bem o tom da preparação no resultado final. Os meios-tons usados para a pele, principalmente do rosto, são obtidos deixando à vista a base escura. Por cima então são aplicadas as pinceladas para a construção da luz, ao passo que as sombras são reforçadas, cobrindo levemente a preparação, segundo um procedimento de pintura recorrente em Caravaggio. A construção do rosto do santo em *chiaroscuro* (fig. 6) é um bom exemplo, no qual a sombra entre os olhos – da mesma cor que a última camada da preparação – está a um nível mais baixo em relação à pele clara do nariz e da testa, enquanto uma camada pictórica reforça a sombra



14. cfr. Lapucci 1992, pp. 268-73

profunda que circula o olho esquerdo. Essa técnica é confirmada pela radiografia, em que todas as camadas em sombra são pouco radiopacas, com exceção daquelas que correspondem às inúmeras correções. A análise de XRF demonstra que os tons de pele são obtidos com branco de chumbo e terras, provavelmente combinados com um pigmento à base de cobre para as sombras. A ausência de cinabre na mistura das peles, mesmo que não exclusiva de Caravaggio, certamente é uma característica recorrente na obra do artista. O panejamento vermelho é realizado essencialmente com terras, reforçado com cinabre para os tons mais brilhantes, que são escurecidos com laca nas dobras mais fundas. Essa apresenta traços de cobre, possivelmente resinado, mais provavelmente utilizado na produção da laca, mas encontrado com frequência nas sombras de panejamento vermelho de Caravaggio¹⁵.

Outro elemento considerado como recorrente na técnica caravaggista é o chamado “*bordo a risparmio*” [economia de contornos], ou seja, os contornos não são pintados e deixam transparecer a preparação, que recorta os fundos e forma uma espécie de divisa natural entre elementos igualmente iluminados, porém em planos diferentes. Nessa obra, logicamente, um exemplo deveria estar presente entre o braço direito e a pele do torso, mas as muitas correções relativas ao reposicionamento da figura acabam escondendo a preparação. *Claudio Falcucci*

ESTADO DE CONSERVAÇÃO E INTERVENÇÕES DE RESTAURAÇÃO

A tela de 78 x 112 cm foi restaurada entre 1998 e 1999 por Marcello Lenci, que a encontrou já forrada, parcialmente limpa, “ainda que de maneira inábil”, com estuque “repintado desajeitadamente” e com sérios descolamentos da capa pictórica, exigindo um novo forro, que foi colocado após a limpeza. Na sequência, o quadro foi recolocado em sua velha moldura, certamente não a original.

Em 2010, a obra foi limpa novamente por Bruno Arciprete, restaurador especialista em Caravaggio (*Flagellazione*, Museo di Capodimonte, e as *Sette Opere della Misericordia*, Pio Monte della Misericordia, ambos em Nápoles), que iluminou as plantas no fundo do quadro, antes completamente opacas, e realizou uma reintegração pontual das lacunas, deixando à vista algumas das integrações da intervenção anterior, ainda válidas.

As plantas que aparecem no lado esquerdo do quadro, pouco visíveis, lembram aquelas do *San Francesco in meditazione*, da Pinacoteca Civica, de Cremona, ou aquelas no lado direito do *San Giovanni* da Galleria Corsini, de Roma.

A adesão entre a tela, os dois estratos preparatórios e a capa pictórica estão em ótimas condições, sem descolamentos ou levantamentos de tinta. A limpeza da capa pictórica é adequada e o envernizamento de proteção está em ótimo estado. Assim, podemos definir que a obra, atualmente, encontra-se em perfeito estado de conservação.

A capa pictórica, por causa de limpezas anteriores, foi parcialmente desgastada em zonas circunscritas, tais como o braço esquerdo, provavelmente coberto em parte pelo manto vermelho

15 cfr. Falcucci - Rinaldi 2011, pp. 416-23

no original, tornando difícil a compreensão da mão. Os dedos da mão que segura a haste da cruz também estão desgastados em alguns pontos.

O tecido pictórico está levemente enfraquecido e amassado por estiramentos excessivos por peso e calor, ocorridos em forrações no passado.

Por meio das análises diagnósticas, particularmente com os exames de radiografia e reflectografia aqui publicadas por Claudio Falcucci, é possível observar com exatidão as lacunas na preparação da capa pictórica.

As análises também revelam a presença de inúmeras correções e o deslocamento da composição, acima de tudo da figura do santo e do carneiro, cuja primeira versão da orelha é visível a olho nu.

Assim se conclui que a tela não é uma cópia e sim um original, construído em etapas e com muitas alterações.

A análise estratigráfica realizada em amostra retirada do ombro revela, além das duas camadas de preparação, uma primeira aplicação de cor com massa muito fina e uma segunda de granulação mais grossa, o que nos faz pensar que se trata de uma primeira camada de esboço, depois coberta pela versão definitiva.

Tudo isso é confirmado pela radiografia: um primeiro esboço da figura com o braço direito mais desequilibrado para a frente alimenta o carneiro, que na origem tinha sua cabeça voltada para o santo.

Do mesmo modo foi feita a construção da perna direita do santo, depois coberta com o manto vermelho.

A presença de incisões – muito provavelmente realizadas em momentos distintos, já que são mais ou menos profundas – lembra-nos a *Madonna dei Palafrenieri*, da Galleria Borghese. Nessa obra, perto de uma incisão no ombro esquerdo da Santa Ana, muito funda e facilmente visível a olho nu, realizada com a preparação ainda fresca, estão outras menos visíveis, o que indica que a preparação ainda estava em processo de secagem durante a execução da obra.

Em relação aos pigmentos usados e à técnica pictórica, confirmamos a análise de Claudio Falcucci, que enfatiza a alta qualidade da obra.

O modo de construção da composição, a presença de incisões e a natureza dos pigmentos são elementos compatíveis com a pintura de Merisi. Ainda assim, a tela, em nossa avaliação, gera incertezas pela sua colocação cronológica no percurso caravaggista, incertezas que Claudio Strinati esclarece, em texto aqui publicado, sugerindo a possibilidade de data de realização em período tardio do artista, em torno de 1609, quando o pintor estava na Sicília.

Gostaríamos de destacar que a postura do São João lembra, ainda que em partes, a postura de São Jerônimo, de La Valletta, em tela de aproximadamente 1608.

Acreditamos ser muito justa a afirmação de Strinati, que enfatiza a diferença em estilo de obras quase contemporâneas, como a *Adorazione dei pastori* e a *Resurrezione di Lazzaro*, ambas em Messina. No entanto, podemos acrescentar outras comparações como, por exemplo, entre *Sepoltura di Santa Lucia*, de Siracusa, pouco anterior, e *Natividade com São Francisco e São Lourenço*, de Palermo, no oratório de San Lorenzo, onde Caravaggio parece repropor uma composição mais equilibrada e atenciosa. Carlo Giantomassi - Donatella Zari

UM NOVO CARAVAGGIO

Ao passo que as numerosas correções reveladas pela restauração e análise diagnóstica excluem que o *San Giovanni Battista che nutre l'agnello* reencontrado possa ser uma cópia, dados documentais e técnicos, como as incisões, assim como algumas características de execução, parecem confirmar que este original seja de autoria de Caravaggio. O que pode confirmar isso, no entanto, é a análise de estilo, à qual dedico esta sintética participação.

Resumindo, aquilo que caracteriza a visão de Caravaggio, além, obviamente, da partilha de sombra e luz, é a eficácia com que a luz determina o desenho em volumes potentes e naturais, que o artista foi o primeiro a atingir, utilizando uma síntese entre a força do traço e a potência visivelmente evocativa e plasticamente exaltante da luz.

Todos esses elementos estão presentes nessa obra. A perna, robusta, quase “michelangiolesca”, habilmente posicionada, rompe o primeiro plano, com uma capacidade própria que Merisi tinha de projetar elementos compositivos. Nota-se a posição atenta, porém delicada do santo, com o busto em torção e avançando o ombro direito, que recebe um destaque luminoso, e, com o braço esticado, oferece a comida ao carneiro. Já o ombro esquerdo é deixado para trás, com o cotovelo – quase um eixo do corpo desequilibrado – apoiado sobre o manto vermelho, sustentando o peso, ainda que leve, da sua torção. O contraste do apoio do corpo e o torso que cai para a frente é aparente também na *Incoronazione di spine*, de Viena, ao passo que outros aspectos do *San Giovanni Battista che nutre l'agnello* são mais próximos do *Davide con la testa di Golia*, do Museu do Prado. A tela lembra também o primeiro *San Matteo e l'angelo*, do período entre 1599 e os primeiros anos do século XVII, que por sua vez tem suas raízes em *Il musici*, de Nova York, de 1597-1598, que segue o outro *San Giovanni Battista*, esse do Palazzo Corsini. Essa tela conta com vermelhos esplêndidos distribuídos, como aqui, dos dois lados do jovem, merecendo atenção a semelhança entre a mão esquerda das duas obras.

Isolado na parte superior esquerda, o verbasco, simbólico para a ressurreição, já conhecido aos iconologistas de Caravaggio, é equivalente a outros símbolos isolados no alto, como, por exemplo, o passarinho na gaiola do segundo *Suonatore di liuto*. Maurizio Calvesi



Esta pintura de *San Francesco in meditazione*, descoberta recentemente em uma coleção particular em Malta, apimenta ainda mais o debate em torno da identificação do quadro original de Caravaggio com o mesmo tema, realizado no final de seu período em Roma, ou pouco tempo depois. A grande discussão sobre o original de Caravaggio concentra-se em dois protagonistas: a versão da Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, em Roma (proveniente da Chiesa di San Pietro de Carpineto Romano), e aquela da igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, também em Roma. Apesar da publicação de evidências técnicas interpretadas a favor da versão de Carpineto Romano, a obra na igreja dos Capuchinhos possui características vibrantes de um Merisi original. Em suas representações, existem pequenas diferenças que dão origem a uma gama imensa de opiniões. Em seu tempo, a imagem fez tanto sucesso que várias cópias foram realizadas, levando muitos especialistas a pensarem, erroneamente, que Caravaggio tenha se repetido.

MICHELANGELO MERISI,
dito CARAVAGGIO

7

cópia de
SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE
São Francisco em meditação

Século XVII (1606-1618)
óleo sobre tela
134 x 100 cm
Coleção particular
© Collezione Privata Malta

Posicionado ao centro e ocupando a maior parte do espaço, São Francisco está ajoelhado e, concentrado, segura com as duas mãos um crânio, com o qual estabelece um belo diálogo meditativo. Uma luz suave ilumina o santo contra o fundo escuro e toca o crânio com intensidade envolvente, ao mesmo tempo em que ilumina ainda uma cruz posicionada em forte perspectiva, no canto inferior direito. A técnica utilizada pelo artista anônimo desta obra mostra um profundo conhecimento do trabalho de

Caravaggio, particularmente no estilo de fundo, mesmo que a modelagem do hábito do santo e o efeito *chiaroscuro* não atinjam a verve e o marcante realismo das pinceladas de Caravaggio. O quadro maltês apresenta técnica de aplicação suave, mais próxima do quadro capuchinho.

A obra de Malta talvez seja a que desperta mais emoção entre as primeiras cópias (das quais outras duas são de boa qualidade), porque inclui detalhes que se encontram individualmente tanto no quadro de Carpineto quanto no dos Capuchinhos. Um recente estudo da obra realizado por Falcucci revela que não existem correções significativas ou figuras escondidas sob as camadas de tinta; assim como nas versões de Carpineto e na capuchinha, embora na obra de Carpineto originalmente os dedos da mão esquerda fossem mais visíveis e a imagem do santo fosse menor. O quadro de Carpineto também apresenta um reacerto no capuz do santo, considerada uma intervenção posterior realizada por outro artista. As dimensões do quadro de Malta (131,5 x 97 cm) aproximam-se dos dois quadros de Roma, isto é, do Carpineto (128,5 x 97,4 cm) e do capuchinho (128,5 x 97,6 cm).

O estudioso Falcucci observou detalhes, como uma minúscula planta escura localizada em posição central, próxima à pedra em primeiro plano, que existe na versão capuchinha, mas não naquela de Carpineto. O mesmo pode ser dito sobre a rachadura no crânio, e duas pinceladas na manga perto do polegar. Isso indica que o quadro maltês pode ter sido criado com base no quadro capuchinho, porém a mancha escura no hábito do santo é mais semelhante à versão de Carpineto, assim como a formação rochosa no fundo. Obviamente isso complica a questão, assim como outros pequenos detalhes presentes somente em outras cópias. Esses detalhes fazem do quadro maltês um elemento-chave para resolver a discussão sobre o original de Caravaggio (ver mais detalhes no DOPPIO).

A proveniência da obra maltesa é desconhecida, mas a tela provavelmente encontrava-se em Malta há muito tempo. Correspondências de 1669, entre Mattia Preti e Don Antonio Ruffo, em Messina¹, fazem referências a alegações sobre uma série de quadros atribuídos a Caravaggio preservados em coleções particulares na antiga cidade de Mdina, na ilha de Malta, obras essas que, afinal, poderiam ser cópias de originais. O histórico deste quadro pode ser seguido durante o período em que esteve com a família do proprietário anterior até a metade do século XIX, mas, mesmo assim, o quadro provavelmente foi herdado por esta família ou adquirido em Malta. Existe a possibilidade de que esta obra seja o quadro representando *San Francesco* descrito como original de Caravaggio na relação da coleção particular do bispo de Malta, Paolo Alpheran de Bussan (1686-1757)². Em 1757, o bispo Alpheran colocou em seu testamento que o quadro fosse deixado ao Cavaleiro da Ordem de Malta Fra Christoph Sebastian, barão de Reshingen, então residente em Malta. Depois disso, perdeu-se o quadro de vista.

A publicação do inventário de Alpheran desencadeou teorias de que o *San Francesco* de Caravaggio (Museo Civico, Cremona)³ ou o *San Francesco e l'Angelo* (Wadsworth Atheneum, Hartford) fossem o quadro em questão, mas não existem evidências seguras de que um ou outro estivesse em Malta no século XVIII. É mais provável que o bispo acreditasse possuir um Caravaggio original quando, na verdade, tinha uma cópia contemporânea de boa qualidade. O *San Francesco in meditazione* em questão se encaixa no segundo contexto.

Identificado por Sciberras em 2003, o quadro foi restaurado em 2004 e exibido pela primeira vez em 2007, quando mudou de dono. *Keith Sciberras*

ANÁLISE DIAGNÓSTICA E TÉCNICA DE EXECUÇÃO

O quadro passou pelo processo de análise, com o propósito de pesquisar os materiais utilizados e a sua técnica de execução, para levantar dados de comparação com os estudos realizados nas outras versões com o mesmo tema caravaggista.

A tela original é formada por uma única peça tecida em ligamento sarja 1:2, com densidade de

1. Spike 1998, p. 185

2. Azzopardi 1996, pp. 197-201

3. Azzopardi 1996

cerca de 16 x 16 fios/cm². As dimensões atuais de 134 x 100 cm aproximam-se das originais, visto que a tela, que ainda apresenta ao longo de seu perímetro as deformações típicas causadas pela colocação na moldura original, não deve ter sofrido reduções significativas.

A preparação, bastante fina e constituída de uma mistura escura de base oleosa de terras (ocre amarelo, terra vermelha, terra de Úmbria), branco de chumbo e partículas grossas de uma substância translúcida do tipo calcita, foi aplicada com pincel sobre a tela, após ter sido tratada com cola. Uma camada muito fina mais escura, também à base de terras, completa a tonalidade da preparação, que acompanha os tons marrons escuros do fundo (fig. 1).

A composição foi marcada com um leve desenho preparatório, evidenciado por reflectografia IV (fig.2), ao longo do contorno do hábito (principalmente na gola e no capuz), ao redor do



crânio e da cruz, e definindo os dedos da mão direita e as linhas do rosto. Apesar da análise da superfície com luz rasante mostrar várias incisões, não é muito provável que estas tenham tido uma função na composição, podendo ser atribuídas em alguns casos a operações de conservação (arranhões ou defeitos da tela causados por forrações).

A pintura da tela segue com bastante fidelidade as referências gráficas preparatórias, como demonstra também a radiografia (fig. 3), porém uma faixa escura detectada na reflectografia





pode indicar uma mudança nas dimensões do hábito, em correspondência com as costas do santo, ou então mais uma sombra sobre as rochas do fundo, eliminada durante a execução da obra.

A paleta de cores foi submetida à análise de fluorescência de raios X (XRF), revelando o uso quase exclusivo de pigmentos de terra e branco de chumbo. Um pigmento com cobre, provavelmente verde, também foi identificado, utilizado apenas na realização do pequeno trevo-de-quatro-folhas e da grama, na margem inferior da tela. A análise XRF demonstrou também a presença de um material à base de zinco, que, porém, de acordo com as avaliações, não deve ser considerado parte das aplicações pictóricas, ou mesmo das camadas preparatórias. É possível, com base nos exames microanalíticos feitos nas amostras retiradas do quadro, que esse composto de zinco tenha sido usado, conscientemente ou não, durante as operações de forração.

A aplicação das cores foi realizada em camadas, dando à capa pictórica um aspecto superficial polido – que forrações posteriores devem ter acentuado – deixando pouco perceptível a densidade das aplicações, como em alguns detalhes do cingulo. A técnica de pintura adotada é evidentemente contrastante com a economia de tempo na preparação, prática que permitia a Caravaggio agilizar a aplicação, deixando à vista o tom da preparação onde fosse adequado às exigências cromáticas. Na obra em questão, até mesmo os meios-tons da pele e os marrons do fundo, de cor próxima à da preparação, são pintados e, quase nunca, com parcimônia.

A documentação macrofotográfica da obra revela elementos interessantes para a comparação com as duas versões do *San Francesco* aqui já citadas, que há tempo disputam o reconhecimento da autoria de Caravaggio: aquela da igreja de Santa Maria della Concezione (dos Capuchinhos), de Roma, e aquela que atualmente é considerada de Merisi, proveniente da igreja de San Pietro, em Carpineto Romano. Os dois quadros, aparentemente idênticos, apresentam várias diferenças nos detalhes, que podem ser úteis para investigar a relação de dependência entre as várias versões.

A primeira diferença é referente à gola do hábito, que na tela de Carpineto foi realizada sobrepondo as pinceladas de branco de chumbo que definem os pontos máximos de luz, sem seguir a linha-guia contínua que caracteriza o quadro dos Capuchinhos. Na obra maltesa, esse elemento é mais

próximo a esse último, mesmo que com iluminação muito mais demarcada. Outros elementos aproximam esse quadro da versão romana. Entre eles, a presença do trevo-de-quatro-folhas e os pequenos tufo de grama próximos à pedra onde está apoiada a cruz, a linha de junção entre os ossos do crânio, o corte no tecido do hábito no braço direito (próximo ao ombro, entre as duas lacerações escuras), todos ausentes na tela de Carpineto. Alguns detalhes do hábito também aproximam o quadro aqui em análise ao quadro da igreja dos Capuchinhos, como a forma da sombra mais à direita no aglomerado de dobras na cavidade do braço direito ou os fiapos do tecido sobre a mão.

Em contraposição aos muitos elementos que indicam uma dependência direta deste *San Francesco* com o quadro capuchinho, estão pelo menos dois elementos que parecem uni-lo diretamente à tela de Carpineto. Em primeiro lugar, quase imperceptível, a forma do polegar da mão direita, particularmente a unha e a distribuição da luz sobre ela; e depois, muito mais evidente, a forma das rochas no fundo. Se a obra capuchinha apresenta apenas a sugestão de um fundo, com linhas escuras e finas, que se limitam a desenhar o perfil das rochas sem definir o volume, o fundo do quadro de Carpineto é definitivamente mais articulado, com um jogo de sombras que amplifica a profundidade da caverna onde se passa a cena. A tela de Malta, mesmo contando com uma técnica de execução radicalmente diferente, reproduz as mesmas sombras do original de Caravaggio.

Outra ligação com o quadro de Carpineto está em duas incisões presentes na superfície do quadro maltês, uma na gola do hábito, perto da orelha direita (fig. 3), e a outra, curva, na caveira (fig. 4). Traços talhados praticamente nas mesmas posições foram encontrados no original caravaggista.

A presença de elementos característicos tanto do quadro de Carpineto quanto do dos capuchinhos sugere três teorias. A primeira, atualmente extremamente improvável, é a de que o artista do quadro de Malta teria tido acesso contemporaneamente aos dois quadros para copiar alguns elementos de uma obra e outros da outra. A segunda, que com base nos fatos recentes tornou-se também improvável, seria a existência de um protótipo perdido comum aos três quadros, de onde cada um dos autores das três versões teria tirado alguns detalhes. E, por fim, talvez a teoria mais provável: a que considera o quadro de Malta um elemento de ligação entre as obras de Carpineto e da igreja dos capuchinhos, que teria tido origem não diretamente do protótipo de Caravaggio, mas sim deste quadro. Neste caso, essa versão do *San Francesco* seria a cópia mais próxima ao original de Carpineto, com pequenas variações, e certamente realizado antes de 1617, ano da morte de Francesco de' Rustici, que teria doado sua obra aos capuchinhos. *Claudio Falucci*

MICHELANGELO MERISI,
dito CARAVAGGIO

Milão, Itália, 1571 – Porto Ercole, Itália, 1610

1571

29 DE SETEMBRO

Provável data de nascimento de Michelangelo Merisi, dito Caravaggio, em Milão.

1577

20 DE OUTUBRO

Morrem Fermo e Bernardino Merisi, respectivamente pai e avô de Michelangelo.

1584

6 DE ABRIL

Caravaggio começa a trabalhar no ateliê de Simone Peterzano, de quem, por contrato, seria aprendiz por cerca de quatro anos.

1590

29 DE NOVEMBRO

Morre Lucia Aratori, mãe do artista.

1591

28 DE NOVEMBRO

Michelangelo se apresenta a um tabelião de Milão para retirar uma queixa contra Claudio Bernadiggio, nascido em Caravaggio. O documento tem importância histórica, pois é por meio dele que se toma conhecimento que nessa data o pintor ainda morava na paróquia de San Vito, nas proximidades do ateliê de Peterzano, em Pasquirolo.

1594-1596

Primeiro registro de Caravaggio em Roma. É mencionado na “Lista dos Irmãos” que participam das orações de *Quarant’Ore*, no Panteão.

1595-1600

Período em que Caravaggio passa a viver na residência do cardeal Francesco Maria Del Monte, para quem o pintor realiza algumas obras como *Il Concerto*, atualmente no Metropolitan Museum de Nova York.

1598

3 DE MAIO

Caravaggio é levado à prisão Tor di Nona, por porte irregular de arma, pois circulava com uma espada pela cidade.

20 de setembro

Caravaggio realiza o afresco de um quarto para o cardeal, na sua Villa em Roma, nas proximidades da Porta Pinciana (hoje Villa Boncompagni Ludovisi).

1599

23 DE JULHO

Caravaggio recebe encomenda da congregação de San Luigi dei Francesi para pintar as obras das laterais da capela Contarelli.

1600

24 DE SETEMBRO

Caravaggio assina um contrato com o monsenhor Tiberio Cerasi para a execução de dois desenhos em uma das capelas da igreja Santa Maria del Popolo.

19 DE NOVENBRO

Caravaggio é denunciado por Girolamo Stampa de Montepulciano, estudante da Academia de San Luca por agressão.

1600-1601

Caravaggio trabalha em obras para o marquês Vincenzo Giustiniani e para o seu irmão, o cardeal Benedetto. São elas: *Incredulità di San Tommaso*, *Amore vincitore* e *Incoronazione di spine*.

1601

14 DE JUNHO

Assinado contrato entre Caravaggio e Laerte Cherubini para a realização do quadro *Morte della Vergine*, para a igreja Santa Maria della Scala, da ordem das Carmelitas, em Trastevere, Roma.

11 DE OUTUBRO

Caravaggio é detido em Campo Marzio, no centro de Roma, portando ilegalmente uma espada, motivo pelo qual retorna à prisão de Tor di Nona.

1602

7 DE FEVEREIRO

Assinado contrato entre Caravaggio e o abade Giacomo Crescenzi para a realização da primeira versão de *San Matteo scrivente il Vangelo con l'Angelo a destra in atto di dettare*, para o altar da capela Contarelli, no interior da igreja de San Luigi dei Francesi. A proposta do pintor não agrada e Caravaggio faz uma segunda versão. O quadro final é entregue em setembro do mesmo ano.

1602-1603

Documentos no nome do pintor confirmam o pagamento por Ciriaco Mattei pela entrega das obras *Cena in Emmaus*, *San Giovanni Battista* e *Presa di Cristo nell'Orto*.

1603

20 DE MAIO

Caravaggio recebe do cardeal Maffeo Barberini a primeira parte do pagamento para a realização de uma obra, provavelmente o *Sacrificio di Isacco*.

28 AGOSTO

O pintor Giovanni Baglione – aqui-inimigo de Caravaggio – denuncia o arquiteto Onorio Longhi e o artista ao governador de Roma por difamação. Na denúncia também aparecem os nomes dos amigos de Caravaggio: Orazio Gentileschi e Filippo Triegni. Caravaggio é novamente preso, mas liberado em seguida, sob a condição de não sair da área de sua residência sem permissão.

1604

2 DE JANEIRO

Caravaggio deixa Roma e parte para a cidade de Tolentino, onde é contratado para realizar o altar principal da igreja de Santa Maria di Costantinopoli, dos Capuchinhos. O pedido é feito por um nobre e influente personagem da região: Lancelotto Mauruzi.

24-25 DE ABRIL

Caravaggio é denunciado novamente, dessa vez por ter atirado um prato de alcaçofras no rosto do garçom Pietro da Fusaccia, que o processa, alegando ter sido humilhado e ameaçado por Caravaggio com uma espada. Porém, graças à influência do cardeal Del Monte, o pintor não é preso.

19-20 de outubro

Caravaggio é preso por atirar pedras na polícia. Sai da prisão, mas retorna no mês seguinte, por ter insultado guardas que o haviam abordado para pedir sua licença de porte de espada e punhal.

1605

28 DE MAIO

Caravaggio é novamente preso por porte ilegal de armas. É interrogado para esclarecimentos, mas solto em seguida.

25 DE JUNHO

Caravaggio recebe encomenda de Massimo Massimi para a realização de uma obra, provavelmente *Ecce homo*. Em um bilhete,

o pintor declara ter realizado, anteriormente, um outro trabalho para Massimi. Tratava-se de uma versão de *Incoronazione di spine*.

29 DE JULHO

Caravaggio é denunciado por agressão ao tabelião Mariano Pasqualone de Accumulo. O motivo é a disputa por uma certa Lena, definida com a “senhora” do pintor. Lena havia posado para alguns dos quadros de Caravaggio.

6 DE AGOSTO

Caravaggio vai a Gênova e recusa a oferta do príncipe Doria para pintar um afresco no Casino di Marcantonio Doria, em Sampierdarena. De volta a Roma, Caravaggio pede desculpas públicas ao tabelião Pasqualone, que retira a denúncia contra o pintor.

SETEMBRO-DEZEMBRO

Caravaggio pinta a *Madonna dei Palafrenieri*.

1606

8 DE ABRIL

Caravaggio assina um recibo aos frades da Arciconfraternita de Sant’Anna dei Palafrenieri, atestando a entrega da *Madonna dei Palafrenieri*. O trabalho fica exposto de 13 de março a 16 de abril, quando é transportado de San Pietro para a igreja de Sant’Anna, no Vaticano.

28 DE MAIO

Caravaggio mata Ranuccio Tomassoni, de Terni, irmão de Gianfrancesco Tomassoni, subprefeito de Campo Marzio, Roma. O homicídio acontece próximo ao Panteão, no centro de Roma. Depois do homicídio, o pintor foge da cidade. Após três dias, chega a uma propriedade da família Colonna, na região de Colli Albani. O desaparecimento do pintor é anunciado em toda a Itália.

16 DE JUNHO

Scipione Borghese compra a *Madonna dei Palafrenieri*, motivo de discórdia entre os frades da Arciconfraternita de Sant’Anna dei Palafrenieri.

23 SETEMBRO

Caravaggio segue sob tutela da família Colonna. Durante o período, realiza uma *Maddalena* e uma *Cena in Emmaus*.

6 OUTUBRO

Caravaggio foge para Nápoles, onde recebe uma ordem de pagamento de Niccolò Radolovich. O dinheiro é destinado à execução da obra *Madonna con Bambino tra i santi Domenico, Francesco, Nicolò e Vito*.

1607

9 JANEIRO

Paralelamente à encomenda de Radolovich, Caravaggio trabalha na tela *Sette opere della Misericordia* para decorar o altar principal da igreja de Pio Monte della Misericordia.

11 MAIO

Ainda em Nápoles, Caravaggio trabalha numa encomenda de Tommaso de Franchis, provavelmente a *Flagellazione*, para a capela Franco em San Domenico Maggiore.

13 DE JULHO

Caravaggio pinta um quadro, possivelmente a *Crocifissione di Sant’Andrea*, encomendada pelo conde Don Juan Alonso Pimentel y Herrera, vice-rei de Nápoles. A obra é inventariada em 1611, em Valladolid, como parte da coleção do conde.

14 DE JULHO

Há registro de Caravaggio em Malta pela primeira vez. Ainda sob a proteção dos Colonna, o pintor chega ao país em uma das galés comandadas por Fabrizio Sforza Colonna, filho da marquesa Costanza.

1608

15 DE FEVEREIRO

Uma carta de Paulo V para Alof de Wignacourt, Grã-Mestre da Ordem de Malta, autoriza a admissão na Ordem de dois personagens, conferindo-lhes o título de cavaleiro. Um dos dois, diz a carta, era culpado por homicídio. Era Caravaggio que, no mesmo ano, realiza o retrato de Alof de Wignacourt.

14 DE JULHO

Na Ordem de Malta, Caravaggio recebe o título de “Cavaliere di Grazia”, por seus méritos como artista. O título é reservado aos nobres. Após essa data, o pintor dedica-se às obras: *Amorino dormiente* para Francesco d’Antella, um *San Girolamo* para Ippolito Malaspina, e um *Ritratto virile* talvez para Antonio Martelli Atof de Wignacourt, além de um *Retrato oficial do Gran Maestro Wignacourt*.

18 DE AGOSTO

Com outros sete cavaleiros da Ordem de Malta, Caravaggio se envolve numa briga violenta. Um deles, Giovanni Rodomonte Roero di Asti, conde de Vezza, sai gravemente ferido. O pintor é um dos primeiros a ser indiciado, por motivos, no entanto, desconhecidos. O pintor é levado diretamente para a prisão subterrânea de Forte Sant’Angelo.

29 DE AGOSTO

Na prisão, Caravaggio entrega – assinada – a obra *Decollazione di San Giovanni Battista*, para o altar do oratório de San Giovanni Decollato. Pelo trabalho, Caravaggio recebe de Wignacourt um colar de ouro e dois escravos.

6 DE OUTUBRO

O pintor escapa da prisão de Forte Sant’Angelo e foge em direção a Porto Grande, na Sicília. Provavelmente, alguém o ajudou a planejar a fuga. O diretor da prisão na época era Girolamo Carafa, um parente da marquesa Costanza Colonna, eterna protetora do pintor.

1º DE DEZEMBRO

Caravaggio é expulso da Ordem de Malta.

ANTES DE 6 DE DEZEMBRO

Em Siracusa, Caravaggio pinta o *Seppellimento di Santa Lucia* para a igreja de Santa Lucia, 1609

7 DE JULHO

Os frades Crociferi recebem a obra *Resurrezione di Lazzaro*.

JULHO

O Senado de Messina encomenda ao artista uma *Adorazione dei pastori* para a igreja de

Santa Maria della Concezione. Em Messina, supõe-se que o pintor tenha produzido também outras tela. antes de outubro Caravaggio chega Palermo, também na Sicília.

20-24 DE OUTUBRO

Caravaggio volta a viver em Nápoles, onde permanece até julho do ano seguinte.

24 DE OUTUBRO

Chega em Roma a falsa notícia da morte do pintor. Na verdade, Caravaggio tinha sido gravemente ferido numa briga na taberna do Cerriglio.

1610

Entre a primavera e o verão, Caravaggio pinta as telas: *San Giovanni Battista* para Scipione Borghese; *Martirio di Sant’Orsola* para Marcantonio Doria e, enfim, *Negazione di Pietro*.

10-11 DE JULHO

Caravaggio embarca em uma feluca (barco tradicional feito em madeira), em direção a Roma. Para em Palo, entre Civitavecchia e a foz do rio Tibre, onde é interrogado pelo capitão do Forte sobre o motivo da sua viagem.

18 DE JULHO

Caravaggio morre no hospital de Santa Maria Ausiliatrice, em Porto Ercole.

29 DE AGOSTO

Algumas cartas enviadas a Roma por Deodato Gentile, núncio apostólico em Nápoles, traçam uma hipótese sobre os últimos dias de vida de Caravaggio: depois da chegada a Palo, o pintor é obrigado a deixar o barco. Enquanto é interrogado, a embarcação parte com todos os seus bens a bordo, entre eles três quadros para serem doados ao cardeal Borghese: dois *San Giovanni Battista* e uma *Maddalena*. Supõe-se então que Caravaggio tenha continuado sua viagem a pé até Porto Ercole – onde deve ter chegado exaurido e febril, por pneumonia ou malária. É internado e morre no hospital local.





Informational text panel, likely describing the artwork.



OBRAS EXPOSTAS
SEGUIDORES



GIOVANNI BAGLIONE

8

ECCE HOMO (CRISTO DERISO O UOMO DEI DOLORI)
Ecce homo (Cristo escarnecido ou Homem das dores)

século XVII (1606, datado)
óleo sobre tela
163 x 116 cm
Galleria Borghese, Roma

Assinado e datado no plinto atrás da coluna:
"Ioannes Balione / E. R. F. 1606".

© Soprintendenza PSAB e per il PM della città di Roma

A menção mais antiga a este quadro, muito provavelmente, aparece em *Galeria*, de Giovan Battista Marino, que dedica uma seção inteira ao *Ecce Homo* de Baglione¹. A obra, que por algum motivo é ignorada na própria autobiografia de Baglione², reaparece de forma correta nos inventários de Giovan Battista Borghese de 1693³, porém erroneamente no guia de Montelatici⁴, como de “um filho de Tintoretto”. No inventário de Borghese de 1790, foi registrada como obra de Valentin

de Boulogne, e finalmente atribuída definitivamente ao pintor romano por Roberto Longhi⁵, que propunha o ano de 1610 como data provável de realização, entre a *Giudita* da Galleria Borghese, de 1608⁶, e os afrescos da capela Paolina na Igreja de Santa Maria Maggiore, em Roma, de 1611 a 1612. De forma geral, os estudiosos sucessivos se mostravam de acordo com essa avaliação, com única exceção de Famà di Dio⁷, que datava a tela na metade da primeira década do século XVII. A exposição do quadro na recente mostra *Caravaggio a Roma. Una vita da vero*, realizada no Archivio di Stato di Roma, em 2011, levou à inesperada descoberta da assinatura do artista e da data de 1606, escritas em preto sobre cinza escuro no plinto atrás da coluna, logo abaixo do cotovelo esquerdo de Cristo. A sigla “E.R.F.” (Eques Romanus

Fecit) data a obra no breve período entre setembro, época de sua nomeação a Cavaleiro da Ordem de Cristo, e o final do ano. As inúmeras considerações criadas por essa descoberta, começando pela explícita menção caravaggista com uma data tão próxima à fuga de Merisi de Roma, serão analisadas em profundidade em um estudo que deve ser publicado em breve⁸.

Apesar de sua proveniência ainda não ser muito clara, Paola Della Pergola⁹ acreditava que a menção de Marino fosse evidência suficiente para conjecturar que a obra há muito tempo fizesse parte das coleções de Scipione Caffarelli Borghese, e que portanto poderia ser incluída entre as “nobres fatigas” que o próprio artista descreve, mesmo sem dar detalhes específicos¹⁰. A surpreendente semelhança entre a figura de Cristo e aquela de *San Giovanni Battista* de Caravaggio, que

1 Marino, 1620, I, p. 57.

2 Baglione, 1642.

3 Della Pergola, 1959, II, pp. 66-67.

4 Montelatici, 1700, p. 233.

5 Longhi, R. 1914, p. 10, n. 4.

6 Möller, 1991, pp. 120-121.

7 Famà di Dio, 1987, pp. 49-50.

8 Nicolaci, 2012.

9 Della Pergola, 1959, II, p. 67.

10 Baglione, 1642, p. 402.

entrou para a coleção de Scipione no verão de 1611, indica uma interessante contextualização borghesiana¹¹. Ainda que ora se exclua uma filiação direta com o protótipo caravaggista, preferindo a possibilidade de um modelo em comum, possivelmente uma estátua, vale a pena enfatizar a natureza atormentada do quadro, evidente nas várias correções na mão esquerda de Cristo, que segura uma fina vara/cetro, assim como em toda a estrutura plástica do sudário branco, colocado para camuflar levemente a posição e as proporções do corpo do Redentor.



Animado pela nomeação que a família papal havia lhe concedido recentemente e tranquilizado pelo definitivo afastamento de Caravaggio de Roma após o homicídio de Tomassoni, em maio daquele ano, Baglione voltou a meditar sobre o legado estilístico de Merisi além do interlúdio caravaggista, normalmente limitado ao triênio 1600-1603. Reafirmando a sua própria independência artística, Baglione colocou em prática um arriscado, ainda que virtuoso, jogo eclético, unindo duas figuras tão incongruentes como Cristo e o capanga que o desvenda. Por um lado, o capanga é de um realismo duro, beirando o grotesco, em linha claramente caravaggista; e por outro, no Cristo, com a pele diáfana e olhos estáticos virados aos céus, cheios de lágrimas, é nítida a influência do bolonhês Guido Reni, que em poucos anos seria o artista predileto da família pontifícia. Com as encomendas de Sfrondato em Santa Cecilia (1600), Baglione passou a observar as obras do artista de Bolonha, há alguns anos estabelecido na cidade, e que por sua vez era, naqueles mesmos anos, um intérprete original da linha caravaggista. Certamente foram aqueles que fizeram as encomendas que guiaram Baglione em direção a essa escolha estilística, pois preferiam coleções heterogêneas, que reunissem gêneros e escolas variadas, como lhes era aconselhado pelos tratadistas contemporâneos.

O ecletismo deixa espaço para a verdadeira experimentação iconográfica sobre o tema em relação ao clássico *Ecce homo*, de influência nórdica e correspondente ao “Homem das dores”, tema absolutamente raro na Itália¹². Jesus é representado com o olhar voltado para os céus, ciente de seu futuro próximo: à sua volta estão representados elementos cênicos que relatam tanto a humilhação e as torturas pelas quais acabara de passar, quanto seu próximo sacrifício¹³. Além dos tradicionais objetos do *Ecce homo*, como a coroa de espinhos, a vara e o manto purpúreo, lá estão também a coluna da flagelação, o cinto de corda e corrente e,

11. Nicolaci, 2011, p. 211.

12. Pietralata, 2001a, p. 112.

13. Bartoni, 2009, p. 158.

14. Aurigemma, 1994, p. 37.



além de tudo, os pregos, juntamente com um martelo, um alicate e uma cruz de madeira, em clara alusão à cruz do martírio. Por fim, a base em mármore onde está sentado Cristo faz menção ao próprio sarcófago onde seu corpo seria colocado.

Vale a pena lembrar que um *Ecce Homo* com dimensões menores, ainda não identificado, está registrado no inventário *post-mortem* do artista . *Michele Nicolaci*

GIOVANNI BAGLIONE (ROMA, ITÁLIA, C. 1566 – 1643)

Artista italiano do maneirismo romano, Giovanni Baglione incorporou muitas das transformações pictóricas propostas por Caravaggio, apesar de o pintor ter sido seu desafeto e detrator. Publicou em 1639 *Le Nove chiese di Roma* e, em 1642, *Le Vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal Pontificato di Gregorio XII del 1572, fino a' tempi de papa Urbano VIII nel 1642*, uma obra de grande importância para a historiografia das artes, pois constitui-se num compêndio rico de informações sobre a vida de artistas ativos em Roma durante o maneirismo tardio e o início do movimento barroco, no século XVII. Realizou afrescos na Cappella Paolina de Santa Maria Maggiore, e pintou temas caravaggescos, como *Amor sacro e amor profano*, da Galleria Nazionale d'Arte Antica, de Roma. Gozou de grande prestígio em sua época, tendo sido declarado Cavaleiro da Ordem de Cristo pelo papa Paulo V.

Bibliografia de referência:

Marino 1620, I, n. 17, p. 57; Longhi 1914, p. 10; Della Pergola 1959, II, pp. 66-67 (com bibliografia precedente); Guglielmi Faldi 1963, p. 187-191; Nicolson 1979, p. 20; Famà di Dio 1987, pp. 49-50; Nicolson 1990, I, p. 58; Möller 1991, pp. 120-121; Aurigemma 1994, p. 37; Mazzetti di Pietralata, in Roma, 2001, p. 112; Smith O'Neil 2002, pp. 109, 211; Macioce 2002, XXIII-XXIV; Mazzetti di Pietralata, in Milano, 2005, p. 182; Bartoni, in Tokyo – Kyoto, 2009, p. 158; Macioce, in Zuccheri, 2010, pp. 302-303; Nicolaci, in *Caravaggio a Roma*, Roma, 2011, pp. 211-212; Nicolaci, in La Havana 2011, pp. 62 – 67, n. 2.; Montelatici, 1700, p. 233; Baglione, 1642, p. 402.



Pensava-se que Orazio Gentileschi, assim como outros artistas caravaggescos, trabalhasse diretamente sobre a tela, sem desenho, porém, na verdade, ele trabalhava com uma variedade sofisticada de desenhos, reutilizados em temas bem variados, com roupas e características completamente diferentes. Desde a sua última exibição ao público, a obra aqui apresentada passou por um processo de limpeza e muitos detalhes sutis foram revelados, de modo que a descrição que Christiansen havia preparado para o catálogo de um *workshop* em 2001 agora está desatualizada.

Gentileschi parece ter capturado a imagem num momento específico, usando um modelo vivo – talvez sua filha Artemisia – que voltaria a posar para o pai de tempos em tempos ao longo da carreira dele.

O encontro de Gentileschi com Caravaggio por volta de 1600 mudou os rumos de sua arte. Embora fosse um artista experiente em figuras humanas, Gentileschi impressionou-se com a sensação imediatista das observações feitas ao vivo. Isso ocorreu na época em que Caravaggio pintou a *Maddalena Penitente*, hoje na Galeria Doria Pamphilj, em Roma, um quadro que exemplifica a magia de encontros aparentemente casuais com a vida cotidiana, ao invés da repetição maneirista e a habilidosa recriação da forma.

O quadro de Caravaggio foi um experimento feito para Gerolamo Vittrice, cunhado de seu grande amigo Prospero Orsi. Impressionado pela qualidade envolvente desta observação direta, Vittrice mantinha os primeiros exemplares de imagens revolucionárias escondidos atrás de uma cortina em sua modesta casa. Foi apenas em julho de 1600, com a inauguração das obras da capela Contarelli na igreja de San Luigi dei Francesi, em Roma, que o artista tornou-se amplamente conhecido. A mudança na natureza da percepção trazia um grande desafio: passar a ver as coisas e as pessoas como elas realmente eram, e não apenas como o resultado do processamento de um profundo estudo de anatomia e perspectiva.

Muitos se impressionavam com a sensação imediatista destas imagens, e isso parece ser o que Roberto Bellarmino descreveu como “*vera rei similitudo*”, ou “uma nova abordagem à aparência”. Era fundamentalmente diferente de todas as formas de representação anteriores e, portanto, continha grande apelo para uma geração mais nova de artistas que viam as imagens

ORAZIO GENTILESCHI

9

MARIA MADDALENA

século XVII (segunda década)

óleo sobre tela

82,3 x 68,5 cm

Coleção particular.

Cortesia Whitfield Fine Art, Londres

© Coleção Privada. Cortesia Whitfield Fine Art, Londres

convencionais de todas as correntes artísticas como banais e repetitivas, e agora descobriam uma fonte infinita de “quadros” no mundo cotidiano.

Muitos estudiosos de Caravaggio observam o tom realista, como escreveu Scannelli sobre o *Pastor Coridon*, do Musei Capitolini, “*che non poteva dimostrare più vera carne quando fosse vivo*” [que não poderia parecer mais vivo nem mesmo em vida], e é o que Giulio Mancini descreve como observação ao vivo e resolução dos modos¹.

Tal descoberta não significava que sempre que um momento do novo realismo fosse capturado, este seria uma experiência única; a existência de versões e até mesmo de cópias mostra que elementos desta nova percepção continuaram em evidência. E houve ainda certa deferência à tradição no tema; Bellori² observa que o próprio Caravaggio acrescentou características de Madalena ao seu quadro de uma moça adormecida, para dar o significado desejado. O colar de pérolas quebrado na famosa obra da Galleria Doria Pamphilj é um detalhe comprometedor; menos pertinente é a garrafa de vinho em primeiro plano, que é um dos mais lindos detalhes da experiência original da observação. A familiaridade é o que torna o quadro sinônimo da penitência de seu objeto adotado. Da mesma forma, para Gentileschi, a caveira parece ser um acréscimo para dar significado a essa incrível observação; originalmente, a moça poderia estar apoiada no braço de uma cadeira.

O olhar virado para o lado e para o alto, que na obra aqui exposta é tão interessante, é a base de vários quadros de Orazio Gentileschi e, embora tenha recebido menos atenção em estudos recentes, é muito provável que tenha sido a principal fonte de vários desenhos nos quais o artista incorpora esta pose. É possível que este desenho tenha sido baseado em uma imagem da filha de Orazio, Artemisia, já que as mesmas feições reaparecem em muitas de suas obras, inclusive no afresco realizado no teto do Casino delle Muse, no Palazzo Scipione Borghese, no Quirinal (hoje Palazzo Rospigliosi). Realizada em 1611 em colaboração com o artista especialista em perspectiva Agostino Tassi (que depois se aproveitaria de Artemisia), essa obra marcou o começo do sucesso de Orazio; até então, ele era tão pobre quanto Caravaggio antes do reconhecimento, e não tinha nem mesmo um empregado em casa. Ele certamente achou útil ter a sua filha mais nova, então na flor da idade, como modelo.

A pose em três-quartos é uma adaptação naturalista do *contrapposto* maneirista, onde a contorção serpeante do corpo demonstra a habilidade do artista de representar uma imagem em três dimensões. No entanto, ao contrário de membros refinados e dedos elegantes, Orazio dá muito mais atenção ao naturalismo superficial da luz, cor e sombra. Assim como no quadro de Caravaggio na Galeria Pamphilj, no qual a moça dorme em uma cadeira baixa, aparentemente com apenas um pé, não existe nenhuma tentativa de explicar a estrutura anatômica por trás da forma.

Essa pose parece ter agradado Gentileschi, e ele a usou muitas vezes, como na famosa obra *Santa Cecilia com Violino* (do Detroit Institute of Arts; tela de 83,2 x 97,8 cm). O fato de o desenho original desta figura ser baseado no quadro aqui presente é demonstrado pelas extensões em todas as laterais (visíveis nas imagens de raios X, vide catálogo da exposição no Metropolitan Museum

1. Marucchi, Salerno, 1956.

2. Bellori, 1672.



de Nova York³), tornando possível que o braço esquerdo da figura segure o violino apoiado em seu ombro. A trama da tela de tais extensões é completamente diferente, o que confirma que Orazio teria começado a partir de uma repetição do desenho original, substituindo os cachos dourados de sua filha por um belo lenço de tafetá. O objetivo era o de trazer o centro da figura para a direita, pois esta era uma composição elíptica ao invés de ereta, possivelmente idealizada para ser pendurada sobre uma porta; o lenço, no entanto, continua até a altura da cintura pelo lado esquerdo.

Em outro caso ainda, a figura com o olhar voltado para o alto é a base de *Judite e sua Serva com a Cabeça de Holofernes*, hoje no Wadsworth Atheneum, de Hartford, e de outra versão da mesma composição, que se encontra nos Musei Vaticani. As imagens em raios X da obra de Hartford, feitas para a exposição do Metropolitan em 2001, mostram claramente que a figura de Judite era centralizada em uma composição de orientação vertical. A tela foi ampliada nas laterais, e então unida no lado direito a outra tela para formar um quadro maior, no qual a figura da serva e a espada passam para a segunda tela. Outros acréscimos foram feitos no lado esquerdo e no topo, mas eles podem ter sido feitos depois. O que é claro é que o desenho começa com a meia figura sozinha do original, e que Gentileschi literalmente insere esta extraordinária observação feita ao vivo com enorme sensibilidade, desenvolvida nos anos anteriores.

Assim, esses quadros maiores podem ser associados ao período genovês do artista, possivelmente de 1621 a 1624, conforme teorizado por Judith Mann, ao passo que o modelo mais portátil no qual foram baseados pode ser uma das telas que Gentileschi levava consigo onde quer que fosse. Por

3. Gentileschi, 2001, pág. 192.

outro lado, este possui o realismo mais firme, “pé-no-chão”, de obras como o *David e a Cabeça de Golias*, da Galleria Spada, em Roma, ou a *Virgem e o Menino*, em Bucareste, datado em 1609.

Certamente é muito difícil datar a obra de Orazio, em parte por seu hábito de desenhar usando invenções antigas, como se houvesse cartões ou partes de desenhos em sua bagagem. Figuras individuais, tais como a do tema do quadro aqui exposto, parecem ser uma base sobre a qual o artista extrapolou o uso estupendo de cor e luz, fazendo com que uma nova versão para a *Fuga para o Egito* (que existe em inúmeras edições) se tornasse uma obra original. Até onde é possível verificar com a técnica de sobreposição de imagens, cada figura parece ter sido desenhada separadamente (ao invés do desenho completo; cf. Christiansen, 2001). Essa é a ideia que Vincenzo Giustiniani descreve em seu *Discorso sulla pittura*, explicando o processo que o artista usa para replicar a sua obra, atingindo perfeição sempre superior em edições sucessivas de sua criação. *Clovis Whitfield*

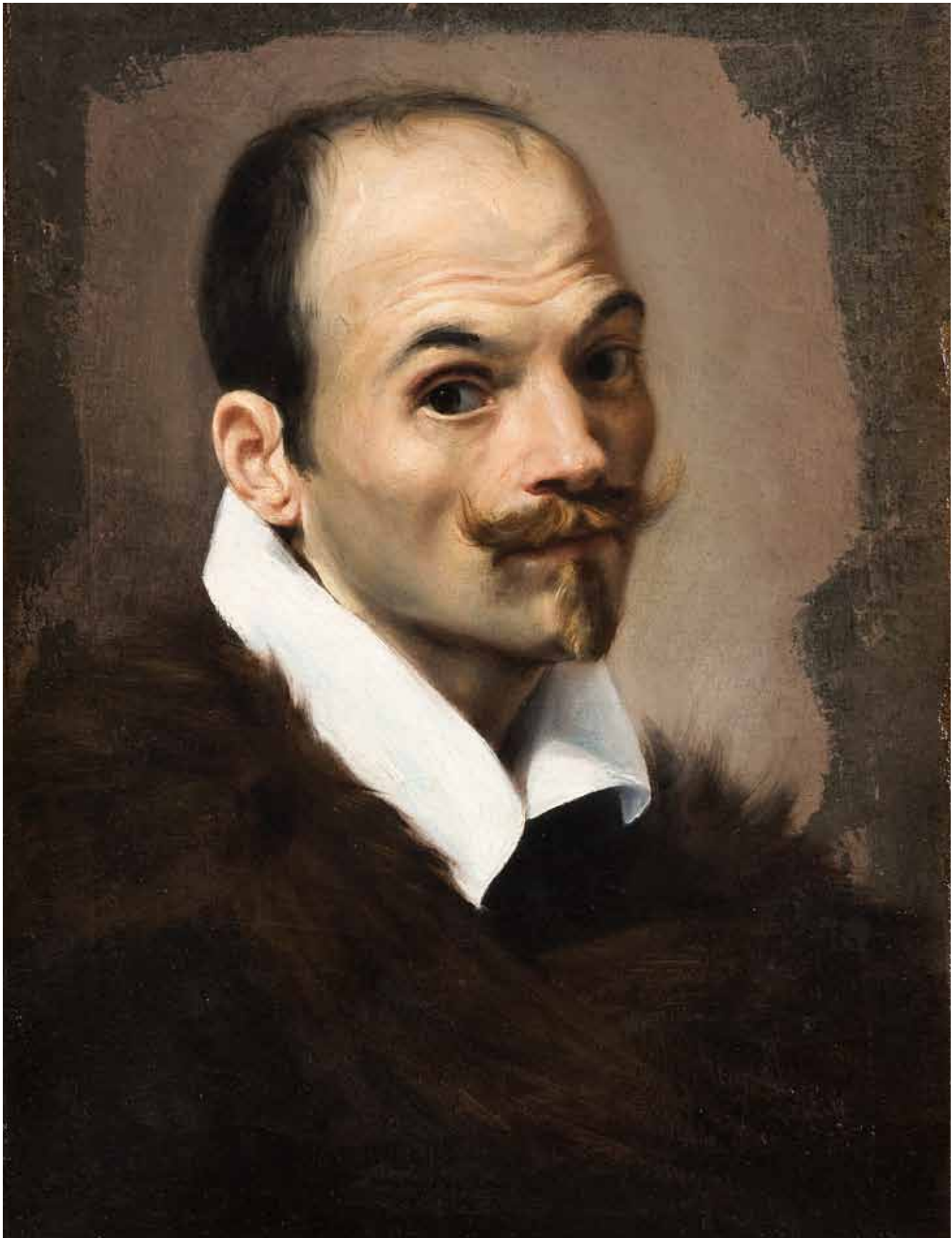
ORAZIO LOMI, CONHECIDO COMO ORAZIO GENTILESCHI

(Pisa, Itália, 1563 – Londres, Inglaterra, 1639)

Pintor italiano, na infância foi aluno de Aurelio Lomi (1556-1622), seu irmão mais velho. Adotou características do maneirismo toscano, de elaborada elegância e dramaticidade. Viajou a Roma por volta de 1576 e 1578. Estabeleceu amizade com Caravaggio e foi um de seus primeiros e mais importantes seguidores. No primeiro decênio do século XVII, pintou telas com os mesmos temas de Caravaggio: *San Francesco riceve le stimmate*, pertencente a uma coleção particular; *Visione di santa Cecilia*, também conhecida como *Santa Cecilia e l'angelo*, pertencente à Pinacoteca di Brera, de Milão; e *Davide che uccide Golia*, da National Gallery of Ireland, de Dublin. Em 1612, acusou em juízo o pintor Agostino Tassi (1578-1644) de estuprar sua filha Artemisia, processo que provocou grande escândalo, levando-o a abandonar Roma. Viajou pela região de Marche, onde pintou a *Crocifissione*, para a Catedral de Fabriano, e depois viajou à Toscana (entre 1612 e 1613). Em 1621, recebeu convite de Giovanni Antonio Sauli para ir a Gênova, e para ele produziu *Maddalena penitente* e *Lot e le figlie*. Viajou a Paris, em 1624, convidado por Maria de Médici (1575-1642), e lá pintou *Riposo durante la fuga in Egitto*, do acervo do Kunsthistorisches Museum de Viena. Em 1626, transferiu-se para Londres, a convite de George Villiers, duque de Buckingham (1592-1628), onde trabalhou até a sua morte.

BIBLIOGRAFIA: Corsini 1986, cat. 18; Christiansen - Mann 2001, p. 192; Ward Bissell - Derstine - Miller 2005, p. 91, fig 3; Whitfield 2010, pp. 94-97; Carofano, in Montale 2011, pp. 46-47; *Considerazione sulla pittura*, ed. A. Marucchi, L. Salerno, 1956, I, pp. 327; Bellori, *Vite dei pittori*, 1672; Judith Mann (catálogo Metropolitan Museum, pág. 190); K. Christiansen em sua passagem sobre Réplicas, no catálogo do Metropolitan Museum 2001, pág. 22.





ORAZIO BORGIANNI

10

AUTORITRATTO

século XVII (1614-1615)

óleo sobre tela

55 x 39 cm

Galleria Nazionale d'Arte Antica
di Palazzo Barberini, Roma

© Soprintendenza PSAE e per il PM della città di Roma

Na metade do século XVIII, o *Autoritratto* de Borgianni fazia parte da rica coleção de quadros do cardeal Silvio Valenti Gonzaga, e de fato encontra-se reproduzido no alto, na parede à direita, entre as outras telas dele, no famoso quadro de Giovanni Paolo Pannini (1749), hoje no Wadsworth Atheneum of Art, de Hartford¹ Os bens do cardeal foram herdados pelo seu sobrinho Luigi, também cardeal, e no inventário manuscrito o quadro é descrito, com medidas aproximadas, como: “N°

415. Outro quadro alto palmos dois e meio, e largo dois e meio, representando um Retrato em tela com moldura lisa dourada da Escola de Ludovico Carracci”. Já no inventário impresso, é citado mais precisamente como: “N° 415. Quadro de palmos dois e meio de altura, e palmo um, onças oito de largura, representando uma Cabeça de Homem, em tela, Escola de Ludovico Caracci”. Usada como submúltiplo das várias unidades de medida de tamanho, a onça era a décima segunda parte da medida; calculando-se o palmo romano com 22,34 cm, a onça teria 1,86 cm, o que nos leva a obter as medidas de 55,85 x 37,22 cm, que quase correspondem às dimensões do quadro aqui presente². Já Luigi, falecido em 1808, deixou seus bens em herança ao sobrinho Odoardo, que se apressou em nomear procuradores, em 3 de março de 1809, para uma avaliação do que restava da coleção, com a intenção

declarada de vendê-la, em negociação com a rica família romana de banqueiros Torlonia. E foi assim que Giovanni Torlonia adquiriu parte consistente da coleção de quadros de Valenti Gonzaga – incluindo o autorretrato de Borgianni, segundo os estudos de Rossella Vodret³.

Na relação anexa ao testamento de Giovanni Torlonia, firmado em 20 de agosto de 1825 e aberto em 3 de março de 1829⁴, o quadro é identificável como a obra de número 41, “Uma cabeça de homem de meia-idade, de Caracci” – provavelmente se referindo a Ludovico. A citação no catálogo impresso da coleção Torlonia de 1855 é semelhante (“N° 41 Uma cabeça de homem de meia-idade – Ludovico Carracci”)⁵. Com o mesmo número, o quadro também aparece na relação de obras da coleção doada ao Reino de Itália, publicado na *Gazzetta Ufficiale* de 10 de maio de 1892. Em todo o caso, não é possível identificar a obra no inventário preparado por Guiseppe

1. Zafran, 2005.

2. Para uma análise mais precisa dos inventários mencionados acima, e para a menção de outros documentos de inventário relativos aos herdeiros de Silvio, cfr. Gallo, 2011, pp. 72-81 ficha 4.

3. Vodret, 1994. Para mais detalhes, consultar Gallo, 2011.

4. Mariotti, 1892.

5. Sobre a tela, cfr. Vodret, 1994.

Antonio Guattani, entre 1817 e 1821, a não ser que, apesar do deslize de atribuição e da imprecisão descritiva, seja considerado o número 46: “Meia figura de homem barbado, em roupa preta, de Agostino Carracci”⁶. De qualquer forma, no quadro, Borgianni não está de roupa preta, mas com um casaco de pele escuro, com nuances de marrom.

Em 1892, a Galleria Nazionale, então no Palazzo Corsini, adquiriu a tela, juntamente com o legado da doação Torlonia⁷. Após o estudo pioneiro de Charles C. Cunningham, de 1949, que analisou a tela de Pannini e identificou vários quadros, o primeiro estudioso a conectar o *Autoritratto* à coleção Valenti Gonzaga, reconhecendo-o entre as reproduções de Pannini, com a atribuição genérica aos Carracci, foi Harald Olsen⁸. O registro da Pinacoteca Romana publicou em 1989, pela primeira vez, uma reprodução fotográfica que exaltava a “vivacidade e imediatice expressiva”, identificando a obra como *Ritratto d'ignoto*, com a antiga e já tradicional atribuição a Ludovico Carracci, corrigindo-a todavia no relatório, ao círculo de Annibale⁹.

No verão de 1990, fazendo comparações com o retrato de Borgianni realizado por Ottavio Leoni em 1614, hoje na Galeria Albertina de Viena, e o *Autoritratto* da Accademia di San Luca de Roma, reconheci no quadro um autorretrato de Borgianni. Assim, dediquei à obra uma detalhada ficha técnica em minha tese de graduação, investigando também, até onde foi possível, a documentação de arquivo¹⁰, propondo como data de realização do quadro o período final da atividade de Borgianni, e sugerindo o seu reconhecimento como o autorretrato que o artista menciona em seu testamento de 30 de novembro de 1615, no qual deixou a tela de herança ao seu aluno Pietro Campiglia; publiquei em seguida a atribuição a Borgianni¹¹.

Em 1993, o quadro foi publicado com a correta atribuição a Borgianni também por Gianni Papi¹² relatando que Rossella Vodret também concordava com a identificação do autor, que propunha uma inversão da relação cronológica com o *Autoritratto* da Accademia di San Luca, e que até mesmo datava os dois quadros em 1615¹³.

Depois disso, a obra foi exposta como de autoria de Borgianni em exposições importantes realizadas em São Paulo¹⁴, Hartford¹⁵, Roma¹⁶, e mais uma vez em Roma¹⁷, Tóquio e Okazaki¹⁸, Mântua¹⁹, Milão e Viena²⁰, em Caravaggio²¹, e por fim em Havana²².

6. O catálogo foi publicado por Venturi, em 1896.

7. Vodret, 1994

8. Olsen, 1951.

9. Mochi Onori – Vodret, 1989, p. 67.

10. Gallo, 1991, I, pp. 505-516.

11. Gallo, 1992, p. 297, nota 4, p. 338; Gallo, 1993.

12. 1993, p. 133, ficha 46

13. Papi, 1993, pp. 137-138, ficha 11.

14. Vodret, em São Paulo, 1998*, pp. 59-60, ficha 8.

15. Vodret, 1998b, pp. 79-80, ficha 8.

16. Vodret, 1999, pp. 50-51, ficha 12.

17. Sgarbozza, 1999-2000, p. 61, ficha 14.

18. Santamaria, 2001, p. 112, ficha 17.

19. Mazzetti di Pietralata, 2005, pp. 172-173 ficha 18.

20. Mazzetti di Pietralata, 2005, p. 204, ficha II.13.

21. Mazzetti di Pietralata, 2010, p. 80, ficha 11.

22. Gallo, 2011, pp. 72-81, ficha 4.

Vale a pena retomar a questão de que esse quadro seja efetivamente o autorretrato mencionado no testamento, como sugiro em várias publicações. É importante observar que os autorretratos, particularmente os do final do século XVI, enquadravam-se geralmente em duas modalidades diferentes, com base na sua função e destinação. Naqueles que seriam expostos ao público, eram representados, ainda que não obrigatoriamente, os instrumentos da profissão, e por meio de vários artifícios se enfatizava a dimensão criativa, a posição de produtor de cultura e o *status* social e econômico do artista. Já os autorretratos que os artistas mantinham para si, como produto de uma pesquisa sobre a própria fisionomia e caráter, não apresentavam esses elementos. Muitas vezes eram esboços ou quadros não perfeitamente concluídos, justamente pela impossibilidade de penetrar nas razões da própria criatividade, ou de capturar uma expressão particular, capaz de revelar aos espectadores as nuances mais escondidas, que apenas o autoconhecimento íntimo poderia distinguir no instável fluxo emocional do indivíduo. O filósofo italiano Benedetto Croce escreveu páginas sobre a impossibilidade de realizar uma obra retratística em que houvesse objetividade absoluta, de molde naturalístico ou, como diria o semiólogo Omar Calabrese, “cartográfico”. Sem dúvida, esse último tipo de obra pode parecer aos nossos olhos – equivocadamente – de caráter mais intimista. Podem ser incluídas nesta categoria, como de fato acontece com frequência, as obras terminais da produção dos artistas velhos ou doentes (como era o caso de Borgianni, nos últimos anos de sua vida – segundo Baglione, o pintor morreu de doença grave, acompanhada de séria depressão), que sentem necessidade de comunicar um inexprimível anseio da criatividade não expressa antes, que o artista sabe não poder aperfeiçoar, e é forçado a deixar em um estado latente. O autorretrato de Borgianni também é incompleto, o que é evidente no tratamento do fundo, e transmite apreensão, juntamente com a indefinível busca do caráter que não passa despercebida. De qualquer maneira, em Roma, provavelmente por causa da influência da coleção de retratos dos membros da Accademia di San Luca, isentos de qualquer tipo de caracterização artística, essa diferenciação, ainda no início do século XVII, não é tão perceptível, ainda que não possamos excluir que o autorretrato aqui presente, que para a crítica parece intenso e sofrido, pudesse ter objetivo tanto absolutamente particular, quanto, ao contrário, uma conotação acadêmica. Portanto, é bastante plausível a identificação do quadro com a obra deixada de herança a Campiglia. É de fato significativo que Baglione não mencionasse esse autorretrato na sua biografia do pintor, visto que foi bastante atento em relacionar vários retratos realizados por Borgianni, citando, por exemplo, a tela da Accademia di San Luca duas vezes no *Vite*. Isso pode demonstrar que o quadro fora realizado apenas na última fase das atividades de Borgianni, ou que tenha sido mantido no estúdio do pintor, sem exibi-lo abertamente, para então ser deixado a Campiglia²³.

Acredita-se que essa seja uma das últimas obras do artista pelo aspecto de inacabado da pintura do fundo, como já dito, e pela sua fisionomia. No *Autoritratto* da Accademia di San Luca, com data de realização provável entre 1608 e 1610, época em que o artista recuperou alguns encargos acadêmicos, ele apresenta expressão escarnecedora, que transforma suas feições. É também um aspecto claramente mais jovem, como eu defendia já nas minhas dissertações de 1992 e 1993, e como reconhecia também Rossella Vodret, em suas fichas de 1998 e 1999. Para dar maior precisão

23. Para maiores reflexões sobre os outros retratos de Borgianni, e sobre a possibilidade que esse autorretrato seja o *Autoritratto* presente nos inventários da coleção Giustiniani, cfr. Gallo, 2011.

à cronologia do quadro, pode ser útil uma comparação com o desenho de Ottavio Leoni na Galeria Albertina de Viena (fig. 1), onde Borgianni é retratado no ano de 1614. Na tela, Orazio parece um pouco mais jovem do que no *Autoritratto* da Galleria Barberini, com os cabelos, bigode e barbicha levemente mais curtos, e usa uma “gola medici” e uma jaqueta leve (ou um colete) com camisa. Tratam-se de roupas primaveris, dando a entender que o retrato (executado por Leoni de memória ou ao vivo) seja da primavera de 1614. No nosso *Autoritratto*, por outro lado, cabelos, bigode e barbicha são mais longos, o rosto é mais emaciado, e o pintor usa um grosso casaco de pele, roupas que, considerando-se o clima romano, indicam a execução da obra durante o período mais frio do inverno, entre dezembro e fevereiro. Se já sabemos que na data do testamento do pintor, registrado em 30 de novembro de 1615, ele já estava acamado e muito doente, e, portanto, sem condições de trabalhar²⁴, até seu falecimento em 14 de janeiro de 1616 (data presumida da morte – o artista foi enterrado no dia seguinte na igreja de San Lorenzo em Lucina), podemos então supor que o quadro tenha sido realizado entre dezembro de 1614 e fevereiro de 1615. *Marco Gallo*

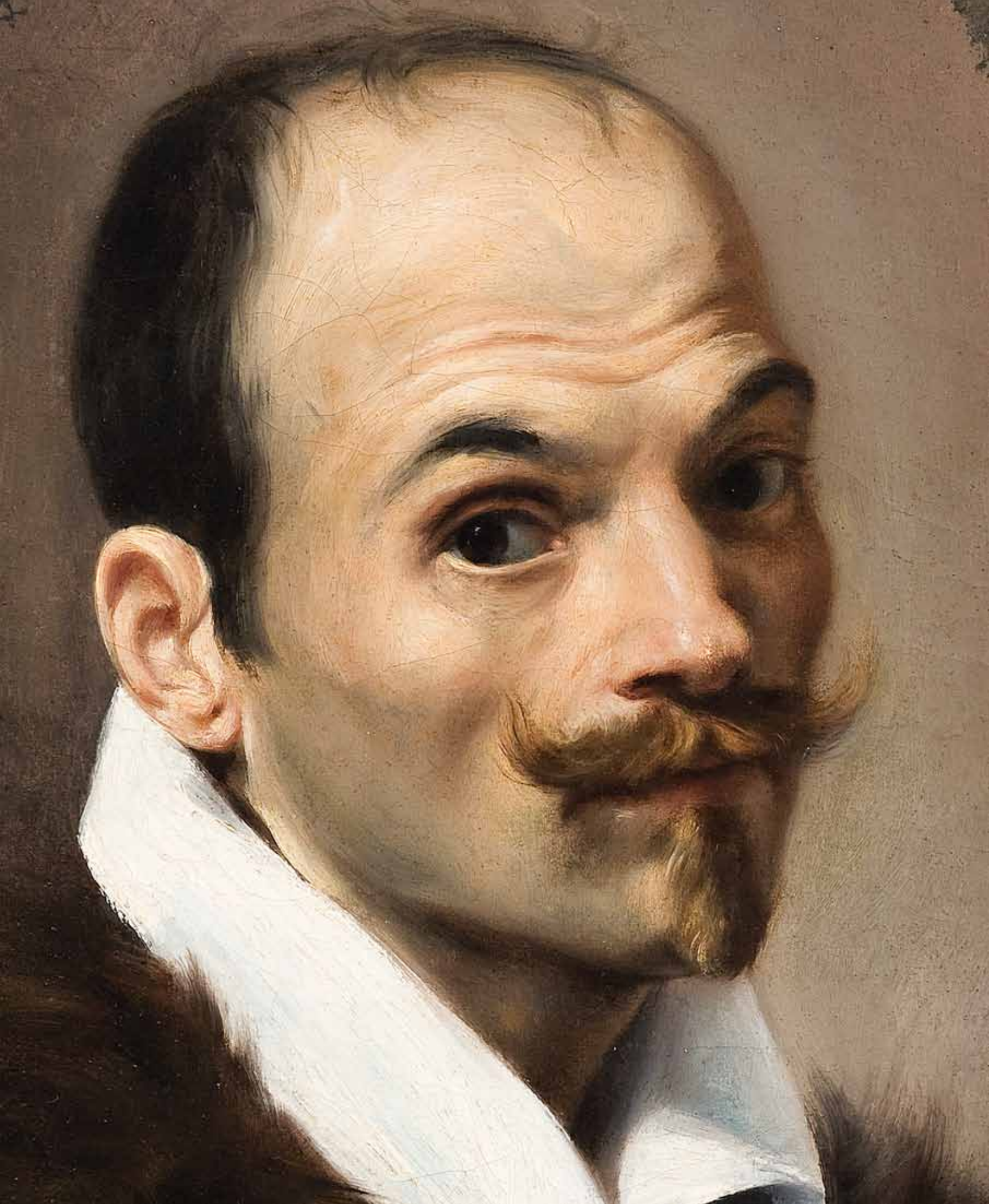


ORAZIO BORGIANNI (ROMA, ITÁLIA, C.1574-1616)

Pintor italiano, foi ativo em Roma e na Sicília. No final do século XVI e início do XVII, trabalhou na Espanha, a convite do rei Phillip II (1527-1598), tempo em que sua pintura mostrava influência de Tintoretto e de El Greco. Realizou pinturas para o altar-mor e as laterais da igreja de Porta Coeli, no convento de Valladolid. Ao retornar a Roma, ao redor do ano de 1602, aproximou-se da pintura de Caravaggio. Foi biografado por Giovanni Baglione, em *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti*, publicado em 1642.

24. Gallo, 1992, p. 333.

Bibliografia de referência: Mariotti 1892, p. 104; Venturi 1896, p. 103; Olsen 1951, p. 95; Pietrangeli 1961, pp. 56; Mochi Onori – Vodret 1989, p. 67; Gallo 1991, I, pp. 505-516; Gallo 1992, p. 297 (fig. 1), 338 nota 4; Gallo 1993; Papi 1993, n. 46, p. 133; Vodret 1994, p. 400 n. 41; Vodret, São Paulo, 1998, pp. 59-60, ficha 8; Vodret, Hartford, 1998, pp. 79-80, ficha 8; Vodret, in Mochi Onori – Vodret 1998, p. 100, n. 69; Vodret, Roma, 1999, pp. 50-51, ficha 12; Sgarbozza, Roma, 1999-2000, p. 61, ficha 14; Santamaria, Tóquio, 2001, p. 112, ficha 17; Vodret, Roma, 2001b, p. 138, nota 33; Mazzetti di Pietralata, Mântua, 2005, pp. 172-173, n. 18; Mazzetti di Pietralata, Milão, 2005, p. 204, ficha II.13; Morselli 2005, p. 20; Piccinelli 2005, p. 343; Sogiani, Mântua, 2005, pp. 312 e 362, nota 415; Gallo 2007, p. 256; Vodret, in Mochi Onori – Vodret 2008, pp. 100-101, n. 847; Gallo 2010, p. 343; Mazzetti di Pietralata, in Caravaggio 2010, p. 80, ficha 11; Gallo, Havana, 2011, pp. 72-81, ficha 4.





O quadro entrou em 1953 para a coleção da Galleria Nazionale d'Arte Antica, de Roma, e provavelmente fazia parte de um núcleo de obras que a família Barberini tinha vendido no ano anterior. Essa hipótese, desenvolvida por Rossella Vodret, é sustentada pela presença de um quadro com tema muito semelhante, atribuído a Leonello Spada – *Cristo alla colonna* –, citado nos inventários de Barberini que Marilyn Aronberg Lavin¹ publicou. A tela está entre as obras que Maffeo Barberini doou ao seu irmão Carlo, em 1623, pouco antes de ser eleito papa.

A obra evidentemente descende do famoso quadro com o mesmo tema que Caravaggio pintou para a família Giustiniani, no final do século, conservado no Kunsthistorisches Museum, de Viena, que

por sua vez foi modelo para várias interpretações realizadas por seus seguidores. Entre elas, uma das mais fiéis é a de Giuseppe Vermiglio (1585-1635), hoje parte da coleção da Associazione Bancaria Italiana (ABI), que traz a força sugestiva da luz brilhante lançada sobre a cabeça e os ombros de Jesus. Essa versão, assim como a obra de Leonello Spada, repete a interpretação majestosa e clássica da figura de Cristo, equilibrando perfeitamente o naturalismo e a grandiosa nobreza. O quadro de Spada, ainda que semelhante na representação de sentimento, apresenta uma cena mais fantasiosa, onde os personagens se multiplicam em relação ao despojo e ao rigor da criação de Caravaggio.

A tela, grandiosa e complexa em sua composição, amplia a cena da coroação de espinhos como ela normalmente é representada, sendo ambientada em um espaço imponente e monumental, delimitado por grandes colunas de mármore. Uma série de personagens observa o dramático evento, manifestando sentimentos variados e contrastantes: dois velhotes à esquerda demonstram envolvimento, enquanto o grupo à direita exprime triste piedade. A base da narração é formada pela magnífica figura de Cristo, estatuário como em uma representação antiga, com traços perfeitos e o rosto cheio de luz, oprimido pela figura do carrasco, que com uma luva metálica molda a coroa cheia de espinhos. Fechando o círculo está o jovem, único que olha intensamente em nossa direção, segurando com ambas as mãos a tocha acesa que ilumina a cena, inundando de luz as costas e o rosto de Cristo e os corpos musculosos dos dois carrascos à sua volta. A chama, no entanto, também ilumina completamente o rosto do jovem, revelando a fisionomia fortemente naturalística, quase caricata, muito além do usual estilo retratista, segundo

LEONELLO SPADA

INCORONAZIONE DI SPINE
Coroação de espinhos

século XVII (1614-1616)
óleo sobre tela
150 x 217 cm

Galleria Nazionale d'Arte Antica
di Palazzo Barberini, Roma

© Soprintendenza PSAB e per il PM della città di Roma

11

1. Aronberg Lavin, M., 1975, p. 522.

um costume típico da escola de Bolonha, praticado na Accademia dei Carracci. De fato, uma sutil semelhança parece unir este jovem a uma das figuras do *Açougue* de Annibale Carracci, assim como a outras fisionomias retratadas pelo artista bolonhês na última década do século XVI. Esta obra, na verdade, esclarece as referências de Leonello Spada, que em tantos aspectos ainda não é compreendido pela crítica.

A formação do artista bolonhês de fato foi diversificada; de um aprendizado inicial com Cesare Baglione (1525-1590), passou por um período de atividade quadraturista em colaboração com Dentone, como era conhecido Girolamo Curti (1570-1631), ao mesmo tempo que respirava o clima da escola dos Carracci, predominante em Bolonha. Soma-se ainda a plena adesão ao realismo caravaggista, porém não antes de sua segunda viagem a Roma, no outono de 1610, já que não existem indícios do seu trabalho em Malta, onde esteve na primeira metade daquele ano. As obras realizadas em Malta, como observa Macioce² revelam de fato uma formação heterogênea, na qual vários componentes de sua educação se misturam. É evidente um tipo de gigantismo de personagens que já se via no grandioso *San Giovanni evangelista*, da igreja de Santa Maria della Concezione, em Roma, atribuído a ele em 1959 por Calvesi, que data a obra entre 1610 e 1611 .

A viagem a Roma, fundamental para o amadurecimento do estilo altamente realístico de Spada, aproximou-o do cardeal Maffeo Barberini, que ele tinha conhecido em Bolonha, onde o prelado esteve de 1611 a 1614, na posição de legado papal. A relação entre os dois é confirmada pela presença de nove quadros do artista na coleção de Barberini – o cardeal teria ajudado o artista a conseguir uma importante encomenda na igreja de San Domenico, em Bolonha, segundo Rossella Vodret.

Calcula-se que a provável data de realização da *Incoronazione di spine* seja em torno de 1614-1616, logo após o retorno do artista a Bolonha, profundamente impressionado pelo virtuosismo no tratamento da luz dos seguidores de Caravaggio, particularmente de Gerrit van Honthorst (1592-1656), que já estava em Roma quando Leonello Spada chegou. Isso explicaria a grande atenção de Spada aos pintores nórdicos, amadurecida em Roma, e evidente no seu modo de construir as cenas, aglomerando figuras e forçando poses e fisionomias. Outro exemplo seria o contemporâneo *Concerto* da Galleria Borghese, que segue o mesmo estilo pictórico, composto por um ritmo espacial análogo, inteiramente orientado em primeiríssimo plano. *Anna Lo Bianco*

2. Macioce , 1994, pp. 54-58.



LIONELLO SPADA (BOLONHA, ITÁLIA, 1576 – PARMA, ITÁLIA, 1622)

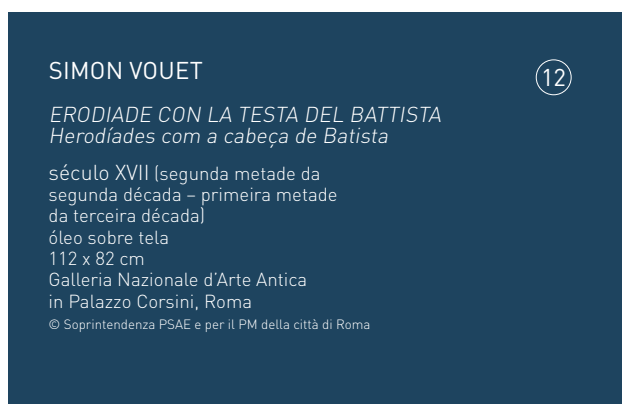
Pintor italiano, iniciou seus estudos na Bolonha dos Carraci. Trabalhou como aprendiz no atelier de Cesare Baglione (c. 1545-1615) e depois colaborou com Gerolamo Curti (1575-1632), também conhecido como “il Dentone”, com quem realizou trabalhos de decoração e perspectiva. Nas obras da juventude, adotou características do maneirismo tardio bolonhês. Vinculou-se, também, a Ludovico Carraci (1555-1619) e a Domenico Zampieri (1581-1641), conhecido como “il Domenichino”. Entre 1608 e 1614, produziu em Roma e depois na Sicília e em Malta, período fortemente influenciado pela pintura de Caravaggio, do qual se tem como exemplo *Caino e Abele*, do Museo di Capodimonte, em Nápoles. O modo caravaggista permaneceu na sua pintura, mesmo depois de seu retorno a Bolonha, em 1614, como testemunha a obra *San Domenico chebrucia i libriereticale*. Mais tarde, contudo, sua obra aproximou-se da pintura de Antonio Allegri, chamado de “il Correggio” (1489-1534), e de Giovanni Lanfranco (1582-1647). Em seus anos finais, esteve em Parma, para servir ao cardeal Ranuccio Farnése (1519-1515), onde faleceu.

Bibliografia de referência: Malvasia, 1841-1844; di Carpegna, 1955, p. 57; Vodret, in Hartford, 1998, p. 87; Vodret, in São Paulo, Brasil, 1998, pp. 107-108; Vodret, in Roma, 1999, p. 62; Rossi, 2000, p. 107; Monducci, 2002, p. 217; Vodret, in Mochi Onori-Vodret, 2008, p. 414 n. 2366; Vodret, in La Havana, 2011, pp. 96-99 ficha técnica 8; Marilyn Aronberg Lavin, 1975, p. 522; Maccioce, 1994, pp. 54-58; Calvesi, 1959, p. 93



A tela, atribuída a Simon Vouet em um inventário da coleção do príncipe Tommaso Corsini, anterior a 1845¹, reconhecida por Demonts² e então por Voss³, foi considerada como do início da fase romana do artista francês.

A proposta teve adesão, apoiada pela comparação com uma gravura anônima – possivelmente derivada de um original de Mellan – publicada em Paris por Lagniet, com uma referência que atribui a criação a Vouet⁴. Lagniet escreve em modo genérico o quadro da Galleria Corsini, diferenciado pelo aspecto da roupa e a inclinação do rosto, mais acentuada na tela em questão.



A limpeza realizada em 1991, antes da exposição romana sobre Vouet no Palazzo delle Esposizioni, com curadoria de Jacques Thuiller, eliminou de vez qualquer possibilidade de que o quadro não fosse de Vouet⁵. De fato, no catálogo de Thuiller, a tela aparece representando a estada do artista em Roma, que teve início após a temporada em Veneza, do final de 1612 até 1613.

Em relação à data de realização do quadro da Galleria Corsini, a crítica moderna oscila entre uma possibilidade muito precoce, assim que Vouet chegou a Roma, em torno de 1614⁶ e outra bem posterior, em torno de 1625⁷, que traz referências às contribuições com Guido Reni e Guercino.

Afora a dialética de *chiaroscuro* da tela da Galleria Corsini, de distante influência caravaggista, e as poucas certezas cronológicas das obras reconhecidas do início do período romano de Vouet, isto é, a *Buona Ventura*, do Palazzo Barberini, de 1617⁸ e a *Nascita della Vergine*, da igreja de San Francesco a Ripa, de 1618-1620, é inegável que a naturalidade serena dessa *Erodiade* e a riqueza cromática de seu vestido, cujos reflexos lembram aqueles do brinco de pérola, sejam reminiscências da influência veronense, provavelmente devida à temporada do pintor em Veneza, em 1612⁹.

1. Papini, 1998, p. 241 n. 136.

2. Demonts, 1913.

3. Voss, 1924.

4. Thuiller, 1991, p. 130; Jacquot, 2008, p. 145.

5. Dargent – Thuiller, 1965; Nicolson, 1979, p. 109; Nicolson, 1981; Brejon de Lavergnée – Cuzin, 1973-1974, p. 257.

6. Thuiller, 1991, p. 130.

7. Schleier, 2007; Jacquot, 2008, p. 145.

8. Vodret, 1996, pp. 89-94.

9. Giannini, Forli, 2008.

É igualmente certa a afinidade de composição que relaciona essa *Erodiade* com o painel *Maddalena*, do Palazzo del Quirinale, descrita por Thuiller¹⁰ como “uma das primeiras representações do período romano de Vouet”, junto à *S. Caterina d’Alessandria*¹¹ – duas obras-primas por muito tempo ignoradas e curiosamente realizadas em painéis, como as duas pequenas peças reencontradas por mim nos depósitos da Galleria Nazionale d’Arte Antica do Palazzo Barberini (inv. 950 e 954), recentemente restauradas, que foram incoerentemente atribuídas a Francesco Trevisani¹². A atribuição a Vouet foi aceita por Stéphane Loire (comunicação escrita em 2009) que propõe como data de realização dos dois pequenos quadros a metade da terceira década do século XVII.

Voltando ao quadro da Galleria Corsini, também deve ser abordada a questão do tema, não resolvida. O aspecto de mulher segura de si da figura lembra mais Herodíade, e não a jovem dançarina Salomé, sua filha; a citação do inventário do príncipe Tommaso Corsini, do século XIX, também faz referência a Herodíade. Por outro lado, tanto Herodíade quanto a filha, exibindo o repugnante troféu da cabeça de João Batista, dão conotação negativa ao papel salvador de outra heroína bíblica, Judite, que, ostentando a cabeça de Holofernes, anuncia a salvação do povo de Israel.

Loire, em sua recente crítica da exposição de Vouet em Nantes, em 2008¹³, destaca a densidade plástica dos panejamentos e os tons de damasco obtidos na *Erodiade* da Galleria Corsini como ponto de apoio para a autenticidade da *Suonatrice de chitarra*, da Coleção Patrizi, cuja atribuição a Vouet continua marcada por muitas incertezas. *Angela Negro*

SIMON VOUET (PARIS, FRANÇA, 1590-1649)

Artista francês, ativo na Itália de 1612 a 1627, adotou o naturalismo de Caravaggio e aproximou-se da pintura bolonhesa dos Carracci, de Guido Reni e Guercino, como também do cromatismo veneziano de Paolo Veronese. Pintou em 1617 a tela *Buona Fortuna*, da Galleria Nazionale d’Arte Antica, de Roma, realizada, provavelmente, para Cassiano dal Pozzo (1588-1657), secretário do cardeal Francesco Barberini (1597-1679). Foi presidente da Accademia di San Luca de Roma. Retornou à França em 1627, onde difundiu o caravaggismo e as experiências adquiridas na Itália, adaptando-se ao gosto decorativo da corte francesa de Luiz XIII (1601-1643). Artista de prestígio, tornou-se o primeiro pintor do rei e manteve importante atelier em Paris, do qual participaram inúmeros artistas, entre outros, Charles Le Brun (1619-1690) e Valentin de Boulogne (1591-1632).

10. Thuiller, 1991.

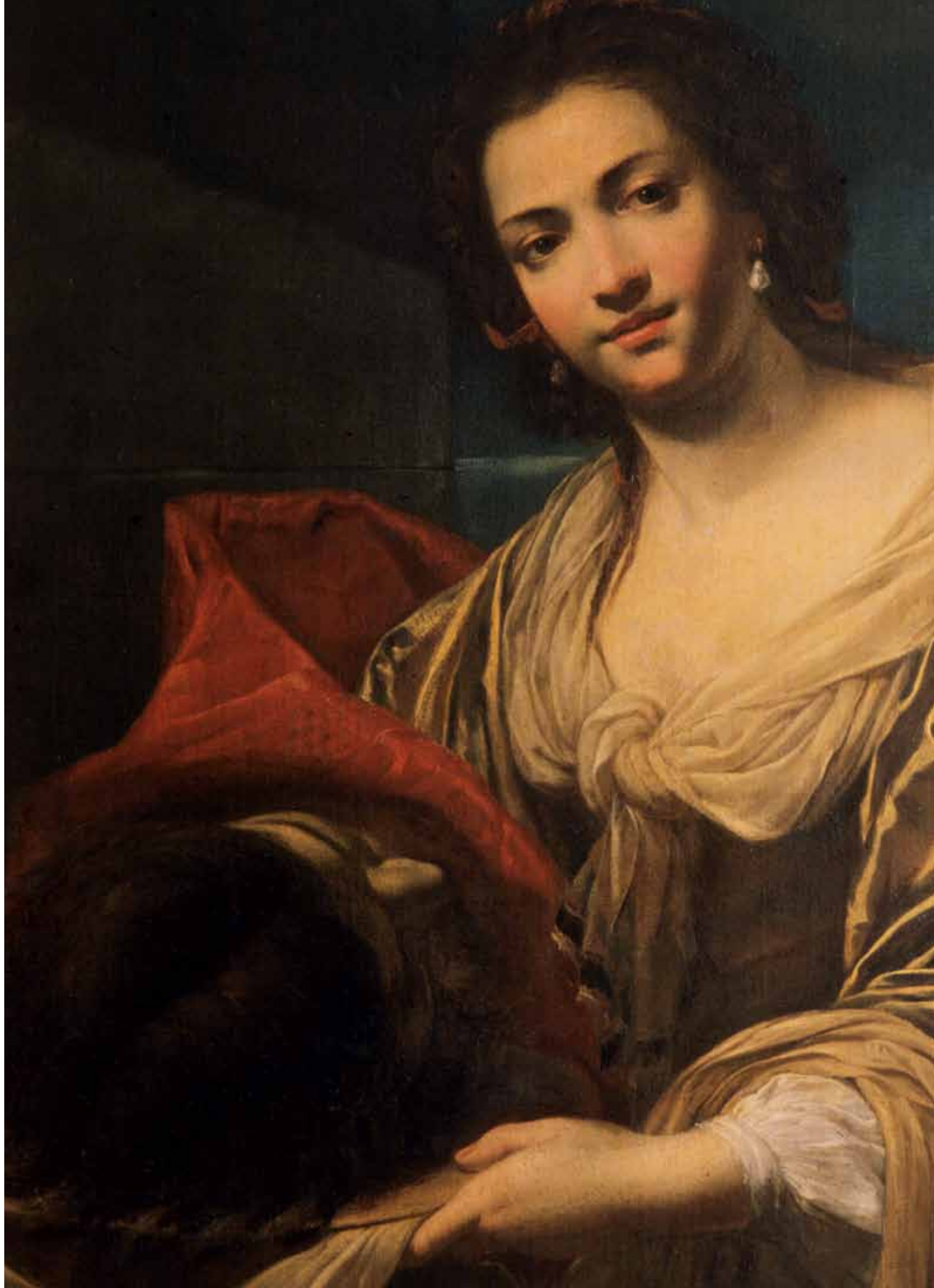
11. Laureati, in Laureati – Trezzani, 1993, pp. 30-31.

12. Mochi Onori, in Mochi Onori – Vodret, 2008, p. 431.

13. Loire, 2011, pp. 183-193.

Bibliografia de referência:

Demonts, 1913, p. 329; Voss, 1924, pp. 56-57; Dargent - Thuiller, 1965, p. 56 n. D6; Nicolson, 1979, p. 109; Brejon de Lavergnée – Cuzin, Roma, 1973-1974, p. 257; Thuiller, Roma, 1991, p. 130, ficha 1; Schleier, 2007; Jacquot, Nantes, 2008, p. 145; Giannini, Forlì, 2008, p. 17; Loire, 2011, p. 209; Papini, 1998, p. 241, n. 136; Vodret, 1996, pp. 89-94; Laureati – Trezzani, 1993, pp. 30-33; Mochi Onori, em Mochi Onori – Vodret, 2008, p. 431; Petrocchi, 2000, p. 331.





O quadro ilustra a fábula de Esopo, mais conhecida na versão de Jean de la Fontaine (1621-1695), O Macaco e o gato. Os dois animais decidem assar castanhas e, quando chega o momento de retirá-las do fogo, o macaco, que não quer se queimar, passa a elogiar o gato, falando da sua grande coragem. O gato, vaidoso, para provar que é realmente corajoso, tira as castanhas do fogo, pondo em risco a própria vida.

Em outras versões da fábula, o macaco age com violência e quando o gato pergunta, “e agora, quem vai tirar as castanhas do fogo?”, ele responde “os dois!”, e usa a pata do pobre gato para pegar as castanhas.

A moral da história é que um ladrão não deve confiar no outro.

A expressão “tirar a castanha do fogo com a mão do gato” é conhecida em todo o mundo, e em várias línguas: “togliere le castagne dal fuoco”, “sacar las castañas del fuego”, “tirer les marrons du feu avec la patte du chat”, “für andre die Kastanien aus dem Feuer holen” e “to pull the chestnuts out of the fire with the cat’s paw” ou, alternativamente, “with the dog’s foot”. Os ingleses, de fato, preferem queimar a pata do cachorro ao invés da do gato; nesse tipo de fábula, os animais frequentemente são trocados, mesmo quando alguns animais normalmente refletem determinadas características morais inerentes aos seres humanos.

A tela faz parte de um grupo de obras atribuídas a Tommaso Salini, artista aqui-inimigo de Caravaggio. A inimizade existia não só porque o artista conhecia bem o ofício e portanto concorriam pelas encomendas (Salini, nas palavras de Giovanni Baglione, “pintava muito bem flores e frutas e outras coisas ao natural, e foi o primeiro a pintar e compor as flores com as folhas nos vasos, em criações muito caprichosas [...]” –, mas principalmente porque Salini ficou ao lado de Baglione no célebre processo de 1603 que este último moveu contra Caravaggio, Gentileschi e outros, considerados autores de versos abrasadores, que criticavam Baglione e suas obras. Salini era fiel a Baglione e Caravaggio o descrevia como o seu anjo da guarda.

Até quase 20 anos atrás, os quadros que integram o grupo de obras hoje atribuídas a Salini eram anônimos ou então atribuídos a outros pintores, entre eles Jacopo da Castello, os Cassana ou

TOMMASO SALINI

INTERNO DI CUCINA (LA SCIMMIA E IL GATTO)
Interior de cozinha (O macaco e o gato)

século XVII (1620-1625)
óleo sobre tela
144 x 193 cm

Coleção particular. Cortesia Whitfield Fine Art, Londres
© Coleção Privada - Cortesia Whitfield Fine Art, Londres

13

1. Baglione, 1642, p. 288.

Pedro Nuñez de Villavicencio. Foi Vittoria Markova² quem associou ao nome de Salini as obras, muitas vezes de grandes dimensões, como a presente, e que representam gente do campo dando de beber a animais ou crianças brincando com cães e outros bichos.

Vittoria Markova iniciou sua avaliação pela tela *Ragazzi che giocano con il topo e il gatto*, da coleção Drury-Lowe, de Locko Park, Derbyshire, anteriormente atribuída a Orazio ou a Artemisia Gentileschi, e com um quadro com tema semelhante da coleção Patrizi, de Roma, passando a considerá-los pertencentes à atividade tardia de Salini, dos anos 1620. Ela então os associou a outras obras-primas cronologicamente precedentes, como o *Ragazzo che gioca col topo*, do Museu Sebastopoli, da Crimeia. Recentemente, Franco Palaliaga³ propôs que essas telas teriam origem veneziana.

Entre as obras de Salini, o tema da tela aqui apresentada está entre os mais interessantes. Não só pela referência incomum a uma fábula antiga, mas também pela reprodução de uma cozinha do século XVII. É interessante perceber a delicadeza das roupas, assim como as características físicas dos personagens, tanto dos protagonistas quanto dos animais. Clovis Whitfield

Tommaso Salini (Roma, Itália, 1575-1625)

Pintor italiano, também chamado “Mao”. Artista de formação maneirista, dedicou-se à pintura de gênero e à natureza morta. Foi ligado a Giovanni Baglione (1573-1644), ao qual serviu como testemunha e o defendeu nas desavenças contra Caravaggio. Contudo, assim como Baglione, Salini também sofreu influências do movimento caravaggista. No livro *Le Vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori[...]*, Baglione descreve suas naturezas-mortas, hoje desaparecidas. A única natureza-morta assinada e datada, *Fiori e vegetali* (1621), pertence a uma coleção particular de Zurique. Entretanto, outras naturezas-mortas foram atribuídas a ele, como a bela pintura *Fiasca con Fiori*, da Pinacoteca Civica di Forlì. Foi mestre de Mario Nuzzi, também conhecido como Mario de' Fiori (1603-1673). Ingressou na Accademia di San Luca, em 1605. Possui obra no Museo Thyssen-Bornemisza, de Madri.



Bibliografia de referência:
Vodret, 2011, p. 53; Baglione, 1642, p. 288; Vittoria Markova, 1989; Franco Palaliaga, 2009.

2. Markova, 1989.
3. Palaliaga, 2009.





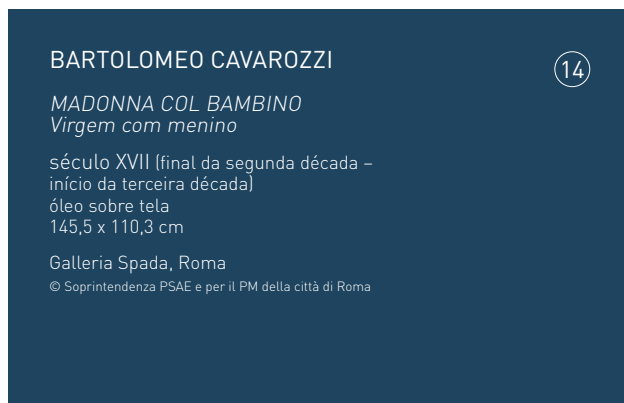
O quadro provém da coleção do cardeal Fabrizio Veralli (1570-1625), tio da Marquesa Maria Veralli (1616-1686), que em janeiro de 1636 casou-se com Orazio Spada (1613-1687), sobrinho do cardeal Bernardino Spada (1594-1661)¹. A primeira menção da obra é feita em um documento de fundo de arquivo da família Veralli, de 1625: “*Note de quadri e d’altro spettanti all’eredità dell’ Em.mo Sig. Cardinale Veralli di b(eata). Mem(oria). esistenti in casa dell’ill.mo Sig. Gio. Battista Veralli suo fratello*” [Nota sobre os quadros e outros de direito de herança do Ex.mo Sig. Cardeal Veralli de b(eata). Mem(ória). existente na casa do Il.mo Sig. Gio. Battista Veralli seu irmão]. A obra é descrita como “um quadro de uma Virgem com Menino Jesus nos braços”². A tela foi para

a família Spada após o casamento, já que não fazia parte dos bens de dote da noiva³, e provavelmente permaneceu na casa da família Veralli pelo menos até a morte do marquês Giovanni Battista Veralli, irmão do Cardeal e pai de Maria, em 1641, ou após o falecimento de sua outra filha solteira, Giulia, em 1643.

Apesar de não constar do inventário de 1759 ou do fideicomisso de 1823 – um documento bastante confuso e com inúmeros quadros de temas semelhantes descritos de modo genérico –, a obra reaparece no apêndice do fideicomisso de 1862, entre os quadros expostos na segunda sala da Galleria Spada, como *Virgem com Menino Jesus imitação Morillo*⁴. Ainda na segunda sala, agora porém referindo-se à escola de Pietro Testa, a obra é mencionada no reconhecimento do inventário de 1925, realizado por Pietro Poncini, administrador da família Spada, assim como

na apreciação contemporânea de Hermanin, que a avalia em 3000 liras⁵. Em 1951, na reorganização do museu realizada para a sua reabertura ao público, o quadro foi exposto na quarta sala, onde se encontra até hoje, junto à *Sagrada Família com São José*, também de Cavarozzi.

Barbier de Montault⁶ também considerava a obra uma imitação de Bartolomeo Murillo, ao passo que tanto Voss⁷ quanto Lavagnino⁸ apontavam a Antonio Gherardi. Essa atribuição não era aceita por Mezzetti⁹ que por sua vez acreditava na autoria de Domenichino ou Albani. Com a avaliação



1. Vicini, in Cannatà – Vincini, 1992, pp. 91-103; Vicini, 1999, pp. 5-16.
2. Vicini, in Cannatà – Vincini, 1992, pp. 92, 103.
3. Vicini, 1992, pp. 92-96.
4. Cannatà – Vincini, 1992, p. 189.
5. Cannatà – Vincini, 1992, pp. 193, 197.
6. Barbier de Montault, 1870, p. 442.
7. Voss, 1921, p. 563.
8. Lavagnino, 1933, pp. 8, 12.
9. Mezzetti, 1948, p. 176.

de Hermanin¹⁰, que também indicava a escola de Testa, a obra foi atribuída a Bartolomeo Cavarozzi por Porcella¹¹ e Zeri, que considera a obra típica do pintor de Viterbo em período tardio, em torno de 1624-1625. Segundo o estudioso, em relação à mais antiga *Virgem com Menino Jesus* da igreja de Sant' Ignazio em Viterbo, a obra da Galleria Spada apresenta uma atenuação do estilo caravaggista em favor do estilo de Domenichino e, em menor medida, de Annibale Carracci.

Cavorozzi transferiu-se a Roma quando ainda era muito jovem e entrou para o estúdio do pintor de Viterbo, Tarquinio Ligustri, onde permaneceu por um breve período até ser recebido na casa do marquês Crescenzi e ser apresentado ao artista oficial da família, Cristoforo Roncalli. As obras realizadas em sua primeira fase artística, como a *Santa Úrsula e Companheiras*, de 1608, da sacristia da igreja de San Marco, em Roma, contém forte influência de Roncalli, que o artista abandonaria em pouco tempo, atraído pelo estilo caravaggista, o qual passaria a guiar sua arte pelo resto da carreira. Um dos melhores exemplos da adesão ao naturalismo de Caravaggio é representado pelo *São Jerônimo* de 1617, da Galleria Palatina, em Florença. Uma breve, porém produtiva estada na Espanha, entre o fim de 1617 e 1620-1621, na corte de Filipe III, trouxe para suas obras um uso de cor com influência da pintura veneziana, então muito apreciada no ambiente artístico espanhol. Cavorozzi faleceu cedo, em 25 de setembro de 1625, na rua Ripetta, em Roma, onde vivia com a sua mãe viúva.

A Pinacoteca da Academia Albertina de Turim realizou entre outubro de 2005 e fevereiro de 2006, sob a curadoria de Daniele Sanguineti, uma importante exposição sobre o artista, intitulada *Bartolomeo Cavarozzi, Sacre famiglie a confronto*. Na ocasião, foram expostos e comparados quatro quadros de grandes dimensões com o mesmo tema: a *Virgem com o Menino Jesus e São José*, que se tratava de um protótipo, a partir do qual foi feita a já citada réplica, a *Sagrada Família* da Galleria Spada, exposta na quarta sala do museu, próxima à obra em análise; e outras três réplicas, realizadas pelo artista em estilo caravaggista, entre 1615 e 1619, amplamente copiadas por artistas espanhóis, franceses e italianos, particularmente genoveses. A exposição era formada pelas obras: a *Sagrada Família* (óleo sobre tela, 156 x 118 cm), da Galleria Nazionale della Liguria, no Palazzo Spinola, em Gênova; a *Sagrada Família* (óleo sobre tela, 176 x 132,9 cm), da Pinacoteca da Academia Albertina de Belas Artes de Turim; a *Sagrada Família e São João Batista* (óleo sobre tela, 195 x



10. Hermanin, 1925.

11. Porcella, 1931, pp. 75, 173.

140 cm), de coleção particular; e a *Sagrada Família* (óleo sobre tela, 173,5 x 113,4 cm), do Fondo Pensionsi do Gruppo San Paolo Imi em Turim, da qual deriva a *Sagrada Família* da Galleria Spada.

A presente obra é realizada em brilhantes tons de azul, violeta e vermelho, cor que se destaca na cortina volumosa, uma característica constante no estilo do artista e que representa a única referência de ambiente, juntamente com o banco onde estão sentados os personagens, em construção piramidal, delineada pelo reluzente *flash* de linha caravaggista. A pose ativa da Virgem, que abraça graciosamente o Menino Jesus em movimento, é semelhante à *Virgem com Menino Jesus* do Museo del Colle del Duomo de Viterbo, da segunda metade de 1621, e faz referência a protótipos rafaelescos, revisitados com a influência da cultura classicista bolonhesa, especialmente de Domenichino, na suave apresentação da imagem, realizada com pinceladas mais corpulentas. A obra lembra também a numerosa série da *Virgem com Menino Jesus*, desde a versão do Collegio de Doncellas Nobles, em Toledo, até a versão de Londres (vendida pela casa Christie's, em 1964) e Madri (propriedade de Conte de Noyalde), que por sua vez é influenciada pela *Virgem da Cadeira*, de Rafael. *Maria Lucrezia Vicini*

Bartolomeo Cavarozzi (Viterbo, Itália, 1587 – Roma, Itália, 1625)

Pintor italiano, também chamado de “Bartolomeo da Viterbo” ou “Bartolomeu del Crescenzi”, foi influenciado por Orazio Gentileschi. Pintou a tela *Visitazione*, entre os anos 1621 e 1622, pertencente ao Palazzo Comunale, de Viterbo, obra com características caravaggescas, que apresenta fortes contrastes de luz e sombra, justapondo os personagens de modo realista. Trabalhou durante dois anos na Espanha, para onde levou o naturalismo de Caravaggio, suavizando-o.

Bibliografia de referência:

De Montault, 1870, p. 442; Voss, 1924, p. 563; Porcella, 1927, p. 143; Porcella, 1931, pp. 71, 173; Lavagnino, 1933, pp. 8, 12; Mezzetti, 1948, p. 176; Zeri, 1954, p. 54; Perez-Sanchez, 1964 pp. 24-25; Moir, 1967, pp. 134-135; Faldi, 1970, pp. 56-57; Spezzaferro, 1979, pp. 26-28; Cannatà – Vicini, 1992, pp. 189, 192, 197; Vicini, in Cannatà – Vicini, 1992, pp. 91-103; Papi, 2001, p. 436; Sanguineti, 2005, p. 20.



A chave estilística que configura a representação do episódio bíblico de *Lot e le figlie* é constituída por uma pintura “obscura” de linha caravaggista, com um naturalismo persistente nos detalhes, sem deixar de lado, todavia, uma sofisticada e sóbria monumentalidade, com volumes realçados pela luz.

Esses aspectos pictóricos reconduzem o quadro à essência da produção de Battistello Caracciolo, um dos artistas que, em Nápoles, observou Caravaggio e suas obras com a maior precocidade e originalidade. Os extraordinários exemplares que Caravaggio realizou nas suas estadas de 1607 e 1610, assim como as mais famosas obras romanas, que o artista conheceu muito provavelmente antes de 1607, deflagraram a evolução repentina de Battistello na formação tardo-maneirista, juntamente com Belisario Corenzio, em direção a uma acepção mais moderna de pintura. A sua experimentação mais antiga de caravaggismo é a *Immacolata e Santi*, para a igreja de Santa Maria della Stella, em Nápoles, cujo pagamento foi registrado em 1607.

GIOVANNI BATTISTA CARACCILO,
dito BATTISTELLO

15

LOT E LE FIGLIE
Lot e as filhas

século XVII (metade da terceira década)
óleo sobre tela
123 x 182 cm

Galleria Nazionale delle Marche.
Doação Volponi, Urbino
© Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

Mesmo em seu percurso caravaggista autônomo, que deu a Battistello Caracciolo uma conotação absolutamente singular, a influência do estilo foi mantida como uma nota de fundo, durante toda a sua atividade. Essas tangentes, encontradas também na tela aqui presente, podem ser interpretadas dessa forma, como a “leitura” de Caravaggio realizada por Orazio Gentileschi ou Simon Vouet – interpretações ligadas à educação maneirista jamais esquecida, e prontas para absorverem os fermentos de um classicismo nascente e revisitado. O próprio Battistello retomou mais tarde a solenidade, com a decoração da capela de San Gennaro, no mosteiro de San Martino, ou na *Assunzione* de Capodimonte, atingindo uma nova e clara sensibilidade de cores.

Simon Vouet foi também o autor de uma *Circoncisione*, enviada a Nápoles para a igreja de Sant’Arcangelo a Segno em 1622 – hoje em Capodimonte –, que teve grande influência nos caravaggistas napolitanos nos anos seguintes, e particularmente em Battistello. Foi observada por Stefano Causa a proximidade entre a figura feminina da direita em *Lot e le figlie* e uma figura semelhante na *Svestizione di San Francesco*, que o pintor francês realizou em 1624 para a igreja de San Lorenzo in Lucina, em Roma.

Uma análise importante da obra que hoje está em Urbino foi realizada por Nicola Spinosa, que traçou um “mapa” no ambiente da literatura artística, e avaliou os elementos que se destacavam e sua identificação com Battistello.

O quadro foi apresentado em 1972 por Carlo Volpe, que o reconheceu como obra de Battistello e determinou a data de sua realização na metade da segunda década do século XVII, analisando a marca naturalística e “anticlássica” que caracterizavam o pintor naqueles anos. A data de realização foi antecipada para 1610-1612 por Michael Stoughton¹, que por sua vez colocava a tela nos anos de um caravaggismo mais intenso. A data proposta na metade dos anos 1620, no entanto, encontra consenso entre Stefano Causa, Ferdinando Bologna² e o próprio Spinosa. Esse último realça as peculiaridades do importante texto: “A obra [...] que apresenta qualidade de monumentalidade estudada e de clareada beleza cromática, até no corte rigoroso e natural das luzes e sombras, assim como de forte intensidade expressiva no denso diálogo de olhares que se desenvolve entre o velho pai embriagado e incapaz, as filhas cativantes e maliciosas, e o próprio espectador, resulta em uma das obras de maior importância produzidas em Nápoles, quase no mesmo momento em que Jusepe de Ribera, a partir de outro lado das recentes correntes de linha caravaggista e de tendência naturalista, pintava em 1626, praticamente junto a Battistello, seu *Sileno ebbro*, hoje em Capodimonte”.

O episódio representado – como se sabe, deriva da passagem do Gênesis onde é narrado o caso de Ló, salvo da destruição de Sodoma e Gomorra com as filhas, e que foi embriagado por elas para que pudessem ser fecundadas – possui grande riqueza figurativa, com significado de uma “metáfora” moral que pode ser representada em termos de alusiva sensualidade.

Existe outra versão do quadro, do próprio Battistello, talvez de alguns anos antes, conservado na Columbia University, de Nova York. O quadro aqui presente faz parte de um importante núcleo de obras, a maioria do século XVII, colecionadas por Paolo Volponi, um dos mais conhecidos escritores e intelectuais do século XX italiano, doadas em 2003 à Galleria Nazionale delle Marche. *Maria Rosaria Valazzi*

GIOVANNI BATTISTA CARACCILO (NÁPOLES, ITÁLIA, 1578-1635)

Pintor italiano, também conhecido como “Il Battistello”, filiou-se desde jovem às experiências de Caravaggio, quando este viveu em Nápoles, em 1607, ano em que Caracciolo pintou a *Immacolata Conzezione*, da igreja de Santa Maria dele Stella. Sua pintura caravaggesca, sobretudo nos dois primeiros decênios do XVII, renovada graças aos efeitos de luz, manteve características maneiristas. Pintou *Madonna col Bambino e San Giovannino* (Museu della Certosa di San Martino, de Nápoles) e *Liberazione di San Pietro* (igreja do Pio Monte della Misericordia, de Nápoles), com apurada técnica e sensibilidade cromática. Colaborou com Giovanni Lanfranco (1582-1647) na igreja de Gesù Nuovo e na catedral de Nápoles. Ao redor de 1620, conheceu, provavelmente em Roma, a obra dos Carracci e sua pintura influenciou-se pela maneira da escola bolonhesa.

1. Stoughton, M. 1973.

2. Bologna, F. 1993.



Bibliografia de referència: Volpe, 1972, p. 57; Stoughton, 1973, p. 77; Prohaska, 1978, pp. 236, 247; Spinoso, 1984; Causa, Napoli, 1991, p. 246; Bologna, 1993, p. 245; Causa, 2000, p. 195; Spinoso, Roma 2003, pp. 35-38; Prohaska, Milano, 2005, pp. 422-423; Spinoso, 2010.



O quadro foi mencionado pela primeira vez entre as obras da Galleria do Palazzo Mattei, em Roma, em um inventário de 1631, publicado por Gerda Panofsky-Soergel (1967-1968) como *Sacrificio di Abramo*, de “Oratio pisano”, atribuição repetida no inventário de Girolamo Mattei de 1676 (Nº 75), publicado junto com outros inventários da família Mattei, por Francesca Cappelletti e Laura Testa¹. Durante o século XVIII, o autor da tela foi esquecido. No final do século, no inventário de 1793 (Nº 75), foi citado com referência a Lanfranco, que continuaria nos inventários e nos guias durante todo o século XIX². Em 1934, o *Sacrificio di Isacco*, juntamente com outras nove obras, ainda se encontrava no Palazzo Mattei. Naquele ano, os dez quadros foram transferidos ao novo proprietário, Pierluigi Donini Ferretti³. Poucos anos depois, em 1939, a tela, assim como o palácio e os quadros que ele ainda abrigava, foram adquiridos pelo Estado.



O quadro foi citado por Longhi⁴, em um artigo que comentava os inventários Mattei publicados por Panofsky-Soergel (1967-1968), no qual, mesmo sem conhecer a obra e portanto sem entrar no mérito da atribuição, identificou o autor citado, “Oratio pisano”, como Orazio Gentileschi ou Orazio Riminaldi. Em 1988, a tela foi exposta na mostra *In corso d'opera*⁵, atribuída a um pintor do século XVII do ambiente romano. No ano seguinte, Bruno Toscano⁶ propôs, hesitantemente, uma referência ao pintor Andrea Generoli.

A atribuição a Orazio Riminaldi, baseada no inventário de 1631, foi proposta em 1992, quando o quadro participou da exposição *Invisibilia*⁷. No mesmo ano, Gianni Papi, analisando as características da tela, ligou o esquema de composição ao *Martirio di Santa Cecilia* da Galleria Palatina, e ao *Martirio dei Santi Nereo e Achilleo*, da Galleria Corsini, de Roma.

A data de realização da obra é estimada entre 1624 e 1625, anos em que Asdrubale Mattei, após encarregar Pietro Paolo Bonzi da realização de afrescos da abóbada da galeria em 1622, e depois de pagar ao escultor francês Giovanni Marsznet, em 1624, pela realização do friso, encomendou

1. Cappelletti, F., Testa, L., 1994.

2. Vasi, 1818; Nibby, 1830. Para os inventários Mattei, cfr. Cappelletti – Testa, 1994, pp. 119-120.

3. Vodret, 1992, p. 60.

4. Longhi, 1969, p. 61.

5. Roma, 1988-1989, p. 36.

6. Toscano, B., 1989, p. 306.

7. Vodret, 1992.

uma série de quadros para completar a decoração das paredes de seu palácio. Foram feitos naquele ano, de fato, os pagamentos a Pietro da Cortona pelas telas representando *Natività* e *Adultera*, e um pagamento antecipado a Serodine, por dois quadros destinados à Galleria.

O *Sacrificio di Isacco*, certamente atribuído a Riminaldi e possivelmente realizado em 1625, é um elemento precioso do magro *corpus* de obras do artista e um ponto de referência na reconstrução de seu estilo.

Nascido em Pisa, em 1593, Riminaldi, após um breve aprendizado com Aurelio Lomi (1556–1622), foi a Roma, provavelmente durante a segunda década do século XVII, onde se aproximou de Gentileschi e Manfredi. Por volta de 1621, voltou-se, por um lado, para o ambiente francês, principalmente a Vouet, e por outro, com interesse crescente, para as primeiras experimentações barrocas de Lanfranco. Na época da encomenda de Mattei, Riminaldi trabalhava de forma autônoma no mercado artístico romano.

No quadro, que apresenta muitas correções, entre as quais uma alteração importante no anjo, que originalmente usava os dois braços para interromper o ato de Abraão, encontramos uma síntese de suas experiências fundamentais: Manfredi e Lanfranco. De influência manfrediana são as sombras escuras e esfumaçadas que se adensam nos contornos das figuras, os fortes contrastes de luz, e a sutil complacência na descrição do nu. Decididamente influenciados por Lanfranco, por outro lado, estão a execução dos corpos, com efeito polido típico do artista de Parma, o uso de contrastes em *chiaroscuro* para a modelagem dos volumes, o panejamento redundante emoldurado de luz, o ponto de vista rebaixado que projeta as figuras contra o céu, e, principalmente, a relação dinâmica entre luz e sombra que Lanfranco tinha acabado de experimentar em *San Paolo fuori le Mura* (c. 1624-1625). A solução do anjo que desce do céu, indicando a Abraão o carneiro que deveria ser sacrificado no lugar de Isaac, de claro tom caravaggista, era um tema querido a Riminaldi, que já o tinha usado no *Martirio di Santa Cecilia* mencionado acima, e no pavilhão do Museo Capitolare, anexo à catedral de Assis, atribuído ao artista por Todini⁸. No que diz respeito aos exemplos citados, particularmente à *Santa Cecilia*, essa bela figura de anjo com a face completamente em sombra é menos dramática do ponto de vista de composição, indício de uma elaboração estilística que confirma a data de realização no início dos anos 1620, proposta para a obra da Galleria Palatina⁹. Em relação aos quadros atribuídos a Riminaldi, mesmo com as devidas diferenças, a obra que mais se aproxima à tela de Mattei, em termos de composição e estilística, é o próprio pavilhão de Assis, realizado por intercessão do cardeal Crescenzi, e para o qual foi proposto corretamente o ano de 1625¹⁰.

A figura de Abraão, marcada por rugas profundas, mas muito atenuadas em respeito aos modelos manfredianos, a escultural figura de Isaac, derivada de um protótipo difundido no meio caravaggista, o tratamento abreviado da paisagem e a total ausência de qualquer tipo de complacência violenta e indulgência ao horror, também devem ser destacadas, pois confirmam a tendência, já identificada em Riminaldi¹¹, de revestir de nobreza os elementos caravaggistas e principalmente manfredianos, típica dos pintores naturalísticos toscanos.

8. Todini, 1978, p. 58.

9. Gregori, 1972, p.35.

10. Todini, 1978, p. 59.

11. Gregori, 1972, p. 52.

Uma tela de alta qualidade de Riminaldi, que reproduz com algumas variações significativas o mesmo tema do quadro dos Mattei, apareceu no mercado antiquário (pertencente anteriormente a Bruno Scardeoni de Lugano¹². A diferença mais evidente entre as duas obras está no formato; a tela antes de Scardeoni é vertical e menor que a tela dos Mattei, mesmo que a altura seja quase a mesma (153 x 118 cm), o que significa uma composição mais compacta e dinâmica, e uma relação diversa entre as figuras, muito mais tensa e dramática. Outras diferenças, não menos importantes, estão na figura do anjo, de extraordinária eficácia de composição, construída inteiramente sobre a contorção dos braços – executados como a primeira ideia da tela romana – e das pernas nuas, enfatizado com habilidade pela luz, e que parece muito mais vinculado aos modelos caravaggistas, do qual deriva, e mais próximo ao anjo do *Martirio di Santa Cecilia*.

A tela dos Mattei, para a qual Riminaldi foi obrigado a respeitar vínculos de formato e medida precisos, traduz a potência dramática da tela antes de Scardeoni, em uma linguagem mais atenuada e composta, a começar pela figura do anjo, menos escorçada e cujas pernas nuas desaparecem, cobertas por um rico panejamento. A poderosa figura de Abraão também é redimensionada, e o interessante jogo de mãos é substituído por um delicado gesto do anjo, que, todavia, não afeta a eficácia da cena. A figura de Isaac, que aqui também domina a parte inferior do quadro, está completamente esticada, e perde a tensão do quadro suíço. Comparando as duas obras, é evidente que com o quadro Mattei estamos diante de uma interpretação em linha classicista, mais ligada aos modos formais e de composição do naturalismo. Com base nessas observações, acredito, assim como Benati¹³, que a tela que antes pertencia a Scardeoni seja o protótipo do quadro romano, realizado por Riminaldi em uma fase pouco precedente, e então traduzido em 1624-1625 para uma linguagem nova, atualizada na interpretação dos motivos caravaggistas à luz do classicismo emiliano, elaborada, exatamente nesses anos, por alguns dos artistas mais representativos da corrente caravaggista, começando pelos franceses Vouet e Valentin, com os quais Riminaldi com certeza esteve em contato em 1624¹⁴. É uma nova interpretação, que permitiu que o naturalismo prolongasse por alguns anos a sua força vital, e da qual a Galleria do Palazzo Mattei é uma das manifestações mais sintomáticas e evidentes.

É muito provável que Riminaldi tenha recebido essa importante encomenda graças a Marcello Crescenzi, seu protetor e biógrafo¹⁵, parente de Giovan Battista Crescenzi – na época na Espanha, onde se encontrava desde 1617 –, superintendente de obras e pinturas durante o pontificado de Paulo V, e poderoso empreendedor artístico durante as duas primeiras décadas do século¹⁶. Ao que tudo indica, Crescenzi tinha uma forte relação com a família Mattei em 1607, no papel de consultor de pagamentos para o pintor Gaspare Celio, que tinha realizado trabalhos no palácio¹⁷. A relação entre os Mattei e os Crescenzi certamente continuou durante os anos seguintes, por frequentarem o mesmo ambiente, que gravitava em torno dos Oratorianos¹⁸. Essa continuidade é comprovada também pela presença na coleção de Mattei, em 1616, de uma importante tela, a *Disputa di Santo*

12. Benati, 1994; Vodret, 1995.

13. Benati, 1994.

14. Bousquet, 1952, PP. 292-293.

15. Da Morrona, 1787, p. 456; Lo Bianco, 1995; Vodret, 1995.

16. Spezzaferro, 1985, p. 50.

17. Panofsky – Soergel, 1967-1968, p. 175.

18. Calvesi, 1990.

Stefano, de Bartolomeo Cavarozzi, pintor de Viterbo preferido de Giovan Battista, com quem foi para Espanha de 1617 a 1619¹⁹. A coordenação dos trabalhos foi confiada a Pietro Paolo Bonzi, pintor de Cortona, também muito ligado à família Crescenzi, confirmando a influência dessa sobre a decoração da Galleria Mattei, e que apresentou o jovem conterrâneo Pietro da Cortona. Segundo Anna Lo Bianco²⁰, é muito provável que, quando Giovanni Battista Crescenzi foi para a Espanha durante a época da decoração da galeria, o papel de “consultor artístico” deixado por ele tenha sido herdado por seu irmão mais novo, Francesco (1585-1648). Esse, além de pintor diletante – a ilustração da *Immacolata* nos *Documenti d'amore* de Francesco da Barberino, de 1640, é sua – e consultor artístico também dos Oratorianos, segundo as fontes documentais, era muito próximo a Giovan Battista Marino, de quem herdou os desenhos, e da Accademia di San Luca²¹.

A escolha caravagista precisa que é evidente na tela Mattei talvez esteja relacionada à ascensão ao topo da Accademia di San Luca de dois pintores de tradição naturalística. Em 1624, de fato, Antiveduto Gramatica foi eleito Príncipe da Accademia, substituído em junho do mesmo ano, após um episódio obscuro, pelo jovem Simon Vouet. *Rossella Vodret*

ORAZIO RIMINALDI (PISA, ITÁLIA, 1593-1630)

Pintor italiano, estudou em Roma, influenciado por Orazio Gentileschi (1563-1639) e por Bartolomeo Manfredi (1582-1622), ambos seguidores de Caravaggio. Mais tarde, Riminaldi incorporou certo classicismo de Giovanni Lanfranco (1582-1647), como nas obras *Amore vincitore* e *Martirio di santa Cecilia*, do Palácio Pitti. Voltou a Pisa em 1627, depois de um longo período romano, para trabalhar na cúpula do Duomo, obra que ficou inconclusa pela sua morte.

19. Vodret, 1995.

20. Lo Bianco, A., 1995.

21. Spezzaferro, 1984.

Bibliografia de referência: Vasi, 1818, II, p. 310; Nibby, 1830, p. 412; Panofsky Soergel, 1967-1968, p. 174, p. 175; Longhi, 1969, p. 61; Toscano, 1989, p. 306; Benati, 1994, pp. 250-254; Cappelletti – Testa, 1994, pp. 119-120, 203-210; Vodret, em Roma, 1999, pp. 72-73; Papi, 1992; Vodret, em Roma, 1992, p. 60; Todini, 1978, p. 58, p.59; Gregori, 1972, p.35, p. 52; Vodret, em Roma, 1995; Bousquet, 1952, pp. 292-293; Da Morrone, 1787, pp. 456 ss.; Lo Bianco, em Roma, 1995; Vodret, 1995; Spezzaferro, 1984; Spezzaferro, 1985, pp. 50 ss.; Calvesi, 1990



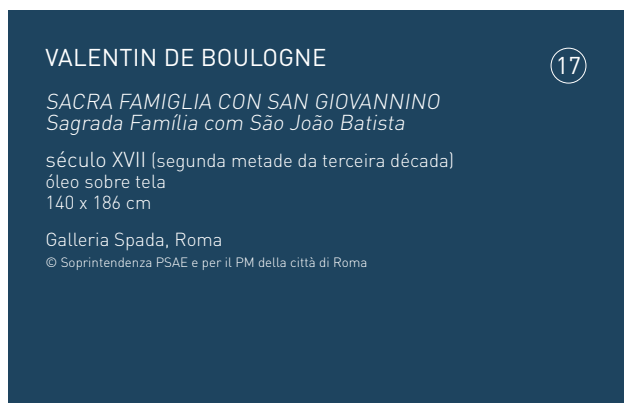


A obra provém da coleção do marquês Vincenzo Giustiniani¹, identificada com a tela elencada na posição N° 55 do inventário de bens herdados de 1638, publicado por L. Salerno², descrita da seguinte maneira: “Um quadro com a Nossa Senhora, e Jesus menino, e São João, que segura um cesto de frutas, e São José, em tela, alta seis e larga oito aproximadamente, de mão de Monsù Valentino francês com moldura”. Em 1725, Pinaroli³ a identificou também entre as obras do Palazzo

Giustiniani, ainda que a tivesse registrado simplesmente como *Sacra famiglia*, omitindo a figura do São João. Em seguida, a família Spada herdou a tela, provavelmente no século XIX, já que é mencionada pela primeira vez nos inventários de Fondo Spada Veralli, no apêndice do fideicomisso de 1862, onde foi registrada com outro título, *Adorazione del bambino*, mas atribuída corretamente a Valentin⁴. A tela esteve exposta no “terceiro quarto”, ou seja, na atual terceira sala do Museu, e hoje se encontra na quarta sala, junto com outras obras de linha caravaggista da coleção Spada, que Federico Zeri reuniu em 1951, durante a fase de reorganização da galeria para a sua reabertura oficial ao público. Na mesma sala, conhecida de fato como a sala dos “Caravaggistas”, está um outro quadro de Valentin, *Salomè con la testa del Battista*, que talvez tenha pertencido ao cardeal

Bernardino Spada (1594-1661)⁵. A *Sacra famiglia con San Giovannino*, todavia, não foi a única obra herdada da família Giustiniani a chegar ao Palazzo Spada, mas veio acompanhada por outro quadro, também de grandes dimensões, do pintor Angelo Caroselli (1585-1652)⁶, com o tema bíblico *Figliol prodigo*, hoje exposto no Piano Nobile [Andar Nobre] do edifício⁷.

Ainda com referência a Valentin, e intitulada *Adorazione del bambino*, a tela foi registrada no reconhecimento inventarial de 1925, realizada pelo advogado Pietro Poncini, administrador de bens da família Spada, e, na avaliação de Hermanin, calculada em £15.000⁸. A atribuição ao pintor por parte de Barbier de Montault⁹ não se alterou¹⁰. Mesmo Zeri¹¹, reconhece na obra a mão de Valentin e muitas afinidades, tanto com o núcleo de quadros do Musée du Louvre, quanto com o *Martirio dei Santi Processo e Martiniano*, da Pinacoteca Vaticana. Ele propõe a data de realização



1. Ivanoff, 1966, pp. 3-4.

2. L. Salerno, 1960, p. 96.

3. Pinaroli, 1725.

4. Cannatà, Vicini, 1992, p.190, n. 93.

5. Cannatà, 1995, p. 126.

6. Giffi, 1986; Cannatà, Vicini, 1992, p. 54 n. 73, p. 190 n. 159.

7. Salerno, 1988.

8. Cannatà – Vicini 1992, pp. 193, 198.

9. Barbier de Montault, 1870.

10. Dussieux, 1876; Voss, 1924; Hermanin, 1925; Porcella, 1931; Lavagnino, 1933.

11. Zeri, 1954.

em cerca de 1630, correspondente à fase madura do artista, com a influência de Simon Vouet, que é evidente principalmente na figura da Virgem.

De acordo com Marina Mojana¹², a data de realização do quadro oscila entre 1626 e 1629, e é próxima, por motivos estilísticos e de execução pictórica, ao *San Girolamo* e ao *San Giovanni Battista* da igreja de Santa Maria in Via de Camerino, e contemporânea à *Erminia tra i pastori*, da Alte Pinakothek, de Munique, caracterizada pela mesma animação dos personagens, ligados entre si por uma comunhão de gestos e olhares.

Nascido na França, em Coulommiers, Brie, em 3 de janeiro de 1591, Le Valentin era conhecido como “de Boulogne”, por uma suposta origem italiana¹³, ou, mais provavelmente, em referência à cidadezinha Boulogne-sur-Mer, na Picardia, como tende a crer a crítica moderna¹⁴. O artista se estabeleceu ainda jovem em Roma, no bairro de Santa Maria del Popolo, onde imediatamente se aproximou do grupo de artistas do norte que ali residiam, atentos à revolução caravagista que fervia no ambiente romano, e do qual Bartolomeo Manfredi (1582-1622) era considerado o representante máximo. A adesão aos ideais caravagistas, por influência desse grupo, foi sem dúvida amadurecida e aprofundada pelo estudo direto das obras de Merisi, que o artista pôde observar nas igrejas de Santa Maria del Popolo e de San Luigi dei Francesi. Esse parecia ser um percurso inevitável para o jovem francês novato e de talento, mas sem uma linguagem artística própria, e cujas únicas experiências vinham do estúdio do pai, um artesão pintor de vidros. As suas primeiras obras-primas foram realizadas entre os anos 1615 e 1618, com temas importantes para os artistas flamengos e holandeses e muito ligados aos ensinamentos caravagistas, como, por exemplo, o *Cristo deriso e incoronato di spine*, de coleção particular da Inglaterra; o *Concerto a tre personaggi*, da coleção Devonshire, de Chatsworth; o *Baro*, da Gemaldegalerie Alte Meister, de Dresden; e *Cristo caccia i mercanti dal Tempio*, da Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Obras, atribuídas a Caravaggio, marcadas pela dramaticidade das cenas e pela luz crua que atinge os protagonistas, revelando características físicas e psicológicas, e que remetem, em particular, às influências de Manfredi na matéria compacta e na tipologia dos rostos; de Saraceni, que teve a oportunidade de conhecer, pela execução das cores e nas figuras bem definidas; do belga Gérard Douffet, ativo em Roma entre 1614 e 1622, e com quem Valentin dividiu casa na Via Margutta nesse período (Mojana 1989, p. 29). São várias as influências que podem ser percebidas nessas obras: de Caravaggio, a marca da dramaticidade das cenas e da luz crua que atinge os protagonistas, revelando características físicas e psicológicas, que remetem, em particular, às influências de Manfredi na matéria compacta e na tipologia dos rostos; de Saraceni, que teve a oportunidade de conhecer, pela execução das cores e nas figuras bem definidas; e do belga Gérard Douffet, ativo em Roma entre 1614 e 1622, e com quem Valentin dividiu casa na Via Margutta nesse período. Nos anos seguintes, e até a sua morte em 1632, o caravaggismo que serviu de fundo para o período inicial se desenvolveu em uma visão mais pessoal e menos dramática, com



12. Marina Mojana, 1989, p. 136.

13. Ivanoff, 1966.

14. Mojana, 1989.

tons suaves e melancólicos, uma sensibilidade que se deveu ao contato com os personagens cultos das rodas do marquês Giustiniani e Cassiano del Pozzo, aos quais foi apresentado pelo cardeal Francesco Barberini, seu protetor. Seus interesses se deslocaram, portanto, em direção a Guercino, Reni, o ambiente napolitano de Ribera, e sobretudo aos compatriotas franceses, particularmente a Vouet, cuja arte influenciou as duas obras da Galleria Spada.

Na *Sacra Famiglia con San Giovannino*, o facho de luz caravaggista que parte da figura de São José e se irradia com mais e mais força, atingindo fortemente a imagem de Maria, sugere também um percurso ideal de leitura da cena. São José, com o olhar preocupado, empurra João Batista para perto, oferecendo ao Jesus Menino a cesta cheia de maçãs – elementos que prenunciam a sua morte, com alusão às maçãs do pecado original redimido por ele – e de uvas, símbolo do vinho eucarístico e referência ao sacrifício de Cristo. Mas o Menino, receoso e perplexo, pede colo à mãe, que dócil, porém firme, o ajuda a esticar o braço em direção à cruz e às frutas. João Batista foi o precursor de Cristo, o nuncio de Cristo, que às margens do rio Jordão preparou a sua chegada e profetizou a sua paixão, andando de encontro ao martírio. O fim se vê no outro quadro mencionado acima, de Valentin, presente na sala: Salomé, filha de Heródiade, exhibe a sua cabeça em uma bandeja de prata, após ter pedido a sua decapitação a Herodes. Aqui ele é representado como um rapaz, com a sua cruz para preparar Cristo, ainda menino, à sua futura missão de redenção humana. Nossa Senhora, que assiste o filho, incentivando-o a pegar os símbolos que aludem ao seu doloroso destino, remete aos significados de mediadora da salvação do Homem e como Mãe da Igreja.

O pintor já tinha se manifestado com o tema da prefiguração da Paixão e Morte de Cristo, na obra juvenil que representa a *Sacra Famiglia con Angeli* (Madri, Banco Exterior de España), onde Maria, em sua função de mediadora da salvação, tira das mãos do anjo a bandeja de uvas, enquanto José chama Jesus para observar a cena. Ao contrário da tela de Madri, o quadro da Galleria Spada se caracteriza pela carga expressiva dos personagens, e pela intensidade cromática, executado com pinceladas fluidas e longas, em tons de lilás e laranja. São soluções artísticas da fase madura do pintor, que fazem da obra um excelente exemplo de interpretação do caravaggismo em Roma, onde se observam influências, além de Vouet, em sua elegância formal e descritiva, também de Poussin, Guercino e Guido Reni. *Maria Lucrezia Vicini*

VALENTIN DE BOULOGNE, JEAN VALENTIN (COULOMMIERS, FRANÇA, 1591 – ROMA, ITÁLIA, 1632)

Pintor francês, também conhecido como “Jean de Bologne”, estabeleceu-se em Roma por volta do ano de 1612. Foi aluno de Simon Vouet (1590-1649) e de Bartolomeo Manfredi (1582-1622). Entrou em contato com a pintura de Caravaggio, tornando-se um de seus seguidores. Os temas de seus quadros profanos foram, muitas vezes, colhidos em ambientes populares de Roma. Valentin, tal como Caravaggio, incluiu nas suas telas figuras do povo – tais como personagens de bêbados, soldados e ciganos –, como em *La Buona ventura*, do Museu do Louvre; e em *Baro*, da Gemäldegalerie Alte Meister de Dresden. É considerado o mais relevante caravaggesco francês.

Bibliografia: Pinaroli, 1725, p. 274; Zeri, 1954, pp.142-143; Salerno.1960, p. 95 n 55; Ivanoff, 1966, p. 1, pp. 3-4; Ciffi 1986; Mojana, 1989, pp. 3, 21, 136; Cannatà – Vicini, 1992, pp. 54 nota 73, p. 190 n 93, 159, 193, 198; Cannatà, 1995, p. 126; Vicini, 1998, p. 90; Vicini, em Roma, 2001, pp. 334-335; Salerno, 1988, p. 682; tese de graduação; Dussieux, 1876; Voss, 1924; Hermanin, 1925; Porcella, 1931; Lavagnino, 1933)



ARTEMISIA GENTILESCHI
atribuído

18

MADDALENA SVENUTA
[Madalena desmaiada]

século XVII (terceira ou quarta década)
óleo sobre tela
86 x 72 cm

Galleria Nazionale d'Arte Antica
di Palazzo Barberini, Roma
© Soprintendenza PSAE e per il PM della città di Roma

Posicionado de modo imponente, levemente atravessado para a esquerda em diagonal ascendente, este esplêndido corpo de mulher sentada no limiar de um antro iluminado pelo brilho do luar exhibe a nudez de seu busto, com os ombros apoiados contra o parapeito de um muro e a cabeça virada para trás, em um ousado, extraordinário e sensual vislumbre do pescoço e do rosto. A pele é de um perolado suavemente rosado, com transparência prateada, e incendiada no rosto, nas aureolas do seio e nas pontas dos dedos, como se a atmosfera vespertina abrandasse o forte calor ou mesmo o

frio noturno esfriasse a epiderme sensível. O corte na composição faz com que o joelho esquerdo, que quase ultrapassa o campo de visão, seja o catalizador da representação, prolongando a linha até a cabeça virada para trás, de onde se espalha uma farta cabeleira em louro cobre, que chega abaixo dos ombros, por baixo do busto e braços, como no tremor de um desmaio. As pernas entreabertas estão cobertas por um pano de cor verde pistache, decorado com uma faixa vermelha fina, drapeado em modo naturalista sobre os membros e o assento de pedra, onde estão apoiados uma cruz de madeira e um vaso porta-unguento de prata. O movimento de luz e sombra sobe encrespado no pano até o ventre, escondido pelo osso occipital de um crânio apoiado na mão esquerda semiaberta. Aqui começa a intersecção com outra diagonal de composição.

A mão direita virada sobre a coxa direita, em sombra, mole e quase erótica, segura o açoite longo e emaranhado que se divide em três chibatas de correntinhas metálicas, com pontas em forma de plaquinhas, semelhante a um cilício, solto por cima do tecido da coberta, pesando-o levemente contra a parte interna da perna.

Os símbolos iconográficos da cruz, do vaso porta-unguento, do crânio e do chicote, que definem o tema de uma Madalena desmaiada após intensa prática de autopenitência vigorosa, mas cujas carnes peroladas não apresentam sinais, certamente servem de pretexto para a representação de um nu feminino que, como tantas Cleópatras e Lucrécias, oferece seu corpo, na verdade seu peito, à contemplação sensual dos colecionistas¹ – e nesse caso, ainda mais evidente pela presença do flagelo e do crânio, posicionados em um ponto de claro significado erótico, propondo a ambivalência entre a vida e a morte, entre Eros e Tánatos, típica da cultura do século XVII, que a difundiu como misticismo carnal em resposta às limitações contrarreformistas.

1. Curuz, 2007.

A forte demonstração do nu na tela em questão, ao invés da santidade da figura, poderia explicar, ainda que não justificar, a atribuição da obra a Francesco Trevisani (1656-1746), como foi catalogada, após a doação pela família Torlonia à Galleria Nazionale d'Arte Antica, de Roma, em 1892², conforme anotação de “Carlo Trevisani” nos antigos inventários da coleção da família³. O artista foi um dos verdadeiros “campeões” da representação de semelhantes nus sensuais de santas, em particular Madalena, e o mesmo se aplica a Guido Cagnacci (1601-1663), a quem, com maior verossimilhança, o quadro foi depois atribuído, pela representação de provocantes corpos femininos.

Essa atribuição a Guido Cagnacci da *Maddalena svenuta* do Palazzo Barberini foi determinada por Gianni Papi⁴ que, ao final de uma cerrada e extremamente intrigante pesquisa estilística, propôs como data de realização da obra o início da década de 1630, portanto nos primórdios da atividade do artista, possivelmente executada em Roma, sob forte influência da “*Maddalena* pintada por Caravaggio no verão de 1606 nos feudos de Colonna”⁵, e sob as novas ideias pictóricas de Guercino. A teoria teve muitos seguidores entre os estudiosos romanos, mas foi recusada por Daniele Benati⁶, que considerou definitivamente “estranha ao pintor da Romanha [...] a *Maddalena* do Palazzo Barberini”.

A teoria de Gianni Papi sobre a autoria, na verdade, tem o mérito de estabelecer de forma inequívoca as referências estilísticas da tela e de propor uma colocação cronológica significativa no início dos anos 1620. Ao atribuí-la ao jovem Guido Cagnacci, o especialista coloca a obra em um momento crucial da cultura artística romana, no qual a pintura de tradição caravaggista é submetida a interessantes revisitações e modernizações. É o momento em que, com o incentivo de novas encomendas em razão do breve papado de Gregório XV (1621-1623), seguido da decoração da galeria do Palazzo Mattei, de 1624 a 1626⁷, essa tradição é submetida ao crivo das novas experiências de inspiração classicista, emiliana, francesa, e também protobarroca, entre a segunda e a terceira década do século; ou seja, tanto ao “alternativo e raro”, “culto e refinado” naturalismo napolitano de Massimo Stanzione (1589-1656), quanto às experiências pictóricas até então desenvolvidas por Artemisia Gentileschi, estimada colaboradora do artista. Assim se explica a “forte influência” de Caravaggio; além da *Maddalena in estasi* realizada pelo artista em fuga nos feudos de Colonna, em 1606⁸, o *San Francesco in meditazione*, possivelmente realizado por Merisi na mesma situação difícil, ilustra bem tais referências⁹, como o lindo detalhe do crânio apoiado diretamente sobre a palma da mão aberta. Do mesmo modo, essa atmosfera romana geraria as conexões com Giovanni Serodine (1600-1630) e Simon Vouet (1590-1649), como postuladas por Gianni Papi, até o retorno de Artemisia a Roma, após temporada em Florença, de onde tiraria para o seu quadro a “insistida e suntuosa sensualidade [...]”¹⁰. Certamente o jovem Guido Cagnacci foi uma válida influência em tal atmosfera romana.

2. Vodret, in Mochi Onori – Vodret, 2008.

3. Vodret, 1994; Vodret, in Mochi Onori – Vodret, 2008

4. Gianni Papi, 1988; 1994.

5. Papi, 1994, p. 96.

6. Benati, in Rimini – Roma, 1993.

7. Vodret, 2010.

8. Papi, 1994, p. 96.

9. Vodret, 2010b.

10. Papi, 1994, pp. 96-97.



Os pontos de contato que Gianni Papi observa entre a *Maddalena svenuta* de Roma e alguns quadros de Artemisia Gentileschi, como a *Giuditta*, de Detroit, e a *Cleopatra*, de Milão¹¹, poderiam resolver o enigma sobre a autoria proposta a Guido Cagnacci, recusada por Daniele Benati¹². O quadro do Palazzo Barberini, segundo o próprio Gianni Papi, parece ser “espiritualmente distante” de quadros subsequentes semelhantes de Cagnacci, onde se encontra “ausente a força da verdade caravaggista que ainda penetra o quadro romano”¹³. E é essa “força”, como evidenciado pelo estudioso¹⁴, que essencialmente caracteriza a obra em questão, tanto nas já mencionadas referências iconográficas quanto na construção da composição e na importância e função da luz.

11. Papi, 1994, pp. 96-97.

12. Rimini – Roma 1993, p. 28.

13. Papi, 1994, p. 97.

14. Papi 1994, p. 96.



A possível atribuição a Artemisia Gentileschi, já proposta por mim¹⁵, cujo catálogo apresenta outras referências sintomáticas de autoria a Guido Cagnacci¹⁶, por outro lado parece adaptar-se muito bem a tais valores formais, de certa forma explicando a desinibição da representação, que de fato é muito semelhante a alguns modos de expressão típicos da artista. A comparação direta que apoia esta avaliação pode ser realizada com a *Cleopatra morta* (fig. 1), de coleção particular¹⁷. A protagonista da tela é surpreendentemente idêntica, e sua atinência ao repertório de Artemisia Gentileschi é discutida frequentemente¹⁸. A cabeleira cor de cobre é igual, o rosto oval com narinas e queixo levemente ressaltados é igual, assim como é igual também a forma dos seios, a auréola, até a junção ao esterno e a dobra do braço ligado ao busto. Semelhanças físicas que combinam com o quase idêntico modo de sombrear e de dar destaque ao corpo e à preciosidade dos drapeados, onde algumas dobras poderiam até mesmo ser consideradas gêmeas se comparadas lado a lado. É diferente, no entanto, o enrubescimento incendiado do rosto e das pontas dos dedos, que quase nunca aparece nos quadros de Artemisia, nos quais suas figuras costumam apresentar tons de pele perolados, e assim são colocados como as verdadeiras ambivalências na atribuição a Cagnacci. Pendem para Artemisia, no entanto, o material pictórico e o senso de luz.

O material pictórico, de fato, é muito semelhante ao da *Cleopatra morta*, embora essa tela pareça ter sofrido mais e demonstre a perda de algumas camadas. O *ductus*, em algumas partes, é quase sobreposto, mas em outras, como acontece com frequência nessas comparações, é diferente. O modo

15. Leone, 2011.

16. Sgarbi, 2005.

17. Contini, 2011-2012.

18. Contini, 1991, pp. 70, 165-166.

de execução pictórica da boca, entretanto, é idêntico e muito particular: a parte interna dos lábios é caracterizada pelo movimento da ponta de um pincel muito pequeno e chato, que forma um tipo de camada que acompanha as formas, deixando-as suaves. Deduz-se, portanto, que a *Maddalena svenuta* do Palazzo Barberini seja do mesmo artista da *Cleopatra morta* de coleção particular. E se o autor dessa *Cleopatra morta* é Artemisia, como de fato concorda a crítica atualmente, após oscilar entre alguns artistas napolitanos – muito próximos e até mesmo “sócios” da pintora –, então pode-se considerar Artemisia a autora da *Maddalena svenuta*, do Palazzo Barberini.

Se levarmos em conta o conceito de luz utilizado na tela – uma luz forte, direta, quase como se gerada por um farol fora de cena –, certamente ligaremos Artemisia a alguns traços peculiares paternos, isto é, de Orazio Gentileschi (1563-1639), que nos anos 1620 criava iluminações cênicas semelhantes.

Ainda não foi estabelecida uma data exata de realização da *Cleopatra morta* aqui mencionada, fortemente ligada à *Maddalena svenuta* em relação à proposta atribuição de autoria a Artemisia Gentileschi. A estimativa gira em torno dos anos 1620, devido à afinidade do erotismo com o clima romano da época¹⁹ – o que faz bastante sentido segundo a leitura para o quadro do Palazzo Barberini proposta por Gianni Papi, ou seja, nos anos 1630, pela sua forte relação com obras napolitanas²⁰.

Se for considerada exata ou no mínimo razoável essa abordagem quanto à *Maddalena svenuta* do Palazzo Barberini, outros aprofundamentos poderiam ser favorecidos. Entre eles, ajudaria a resolver a complexa questão cronológica, agravada pela falta de dados documentais corretos, e também porque o “percurso estilístico [...] de Artemisia Gentileschi é [...] fugaz, não é lógico e nem linear, mas livre para aderir a impressões de seus contemporâneos ou buscadas retrospectivamente”²¹. Pode ser, portanto, ao contrário daquilo por mim colocado²², que os dois quadros deveriam ser considerados da quarta década do século XVII, por conta das novas e revitalizantes trocas com o ambiente napolitano²³. Assim, mesmo a obra que mais se aproxima da *Cleopatra morta*, e conseqüentemente da *Maddalena svenuta*, até pela tipologia do rosto²⁴, ou seja, a *Ester e Assuero* do Metropolitan Museum de Nova York, também sofre oscilações cronológicas e revisitações caravaggistas romanas²⁵.

O catálogo de Artemisia Gentileschi, entre quadros e dados documentais, como se sabe, inclui várias versões e referências de obras sobre o tema de Maria Madalena. Entre os primeiros, vale citar a *Maddalena penitente*, de coleção particular²⁶, pela semelhança iconográfica do crânio segurado diretamente com a mão, que, como mencionado acima, descende de premissas caravaggistas, embora apresente relação sintomática com a *Maddalena penitente* atribuída a Ludovico Cigoli (1559-1613). Essa relação, além de esclarecer descendências iconográficas semelhantes plausíveis,

19. Bissel, 1999.

20. Mann, 2001.

21. Contini, 1991, p. 166.

22. Leone, 2011.

23. Lattuada, 2001.

24. Contini, 1991, pp. 165-166.

25. Contini, 1991, pp. 165-169; Mann, 2001, pp. 373-377.

26. Mann, 2001, pp. 395-397, ficha 73.

poderia reacender o debate sobre as reflexões “florentinas” de Artemisia Gentileschi em sua experiência visual e pictórica, inibindo a certeza de propostas cronológicas absolutas.

Entre outras obras sobre o mesmo tema, ainda devem ser identificadas definitivamente as telas da artista documentadas nos inventários napolitanos do século XVII²⁷: a “Madalena de Artemisia de quatro e cinco com moldura de ouro”, na casa de Ettore Capecelatro, em 1659²⁸; e a “Madalena de Artemisia Gentileschi alta cinco larga quatro”, na casa de Davide Imperiali, em 1672²⁹. As dimensões da segunda, a não ser que se trate da mesma tela com medidas invertidas, passada de um levantamento ao outro, certamente são diferentes da *Maddalena svenuta* do Palazzo Barberini, que também pode ter sido aparada nos lados – conforme observação direta do quadro realizada por Paola Sannucci e Santodonato. A sua presença na casa Imperiale, entretanto, levanta possibilidades, considerando a rede de contatos da família Torlonia³⁰, de cuja coleção, como foi dito no início, provém a *Maddalena svenuta* aqui apresentada. *Giorgio Leone*

ARTEMISIA GENTILESCHI (ROMA, ITÁLIA, 1593 – NÁPOLES, ITÁLIA, 1653)

Pintora italiana, filha do pintor Orazio Gentileschi (1563-1639), iniciou seus estudos com o pai em Roma e trabalhou em Florença (de 1614 a 1620) e em Roma (de 1620 a 1626). Depois, em 1630, estabeleceu-se em Nápoles, onde viveu até o final de sua vida. Ausentou-se de Nápoles apenas por um curto período, a partir de 1639, ano da morte de seu pai em Londres, cidade onde viveu até 1640. Seguidora de Caravaggio, demonstrou predileção por temas dramáticos que evocam figuras femininas de forte protagonismo, oriundas da história, da mitologia e de textos bíblicos, principalmente aqueles voltados para as chamadas “mulheres fortes” da Bíblia: *Giuditta che uccide Oloferne*, do Museo di Capodimonte, de Nápoles, realizada provavelmente entre os anos de 1612 e 1613, pouco depois de Artemisia ter sido estuprada pelo pintor Agostino Tassi; *Giaele e Sisara*, de 1620, pertencente ao Museu de Belas Artes de Budapeste; e *Ester e Assuero*, pintado entre anos de 1628 e 1635, pertencente ao Metropolitan Museum of Art, de Nova York.

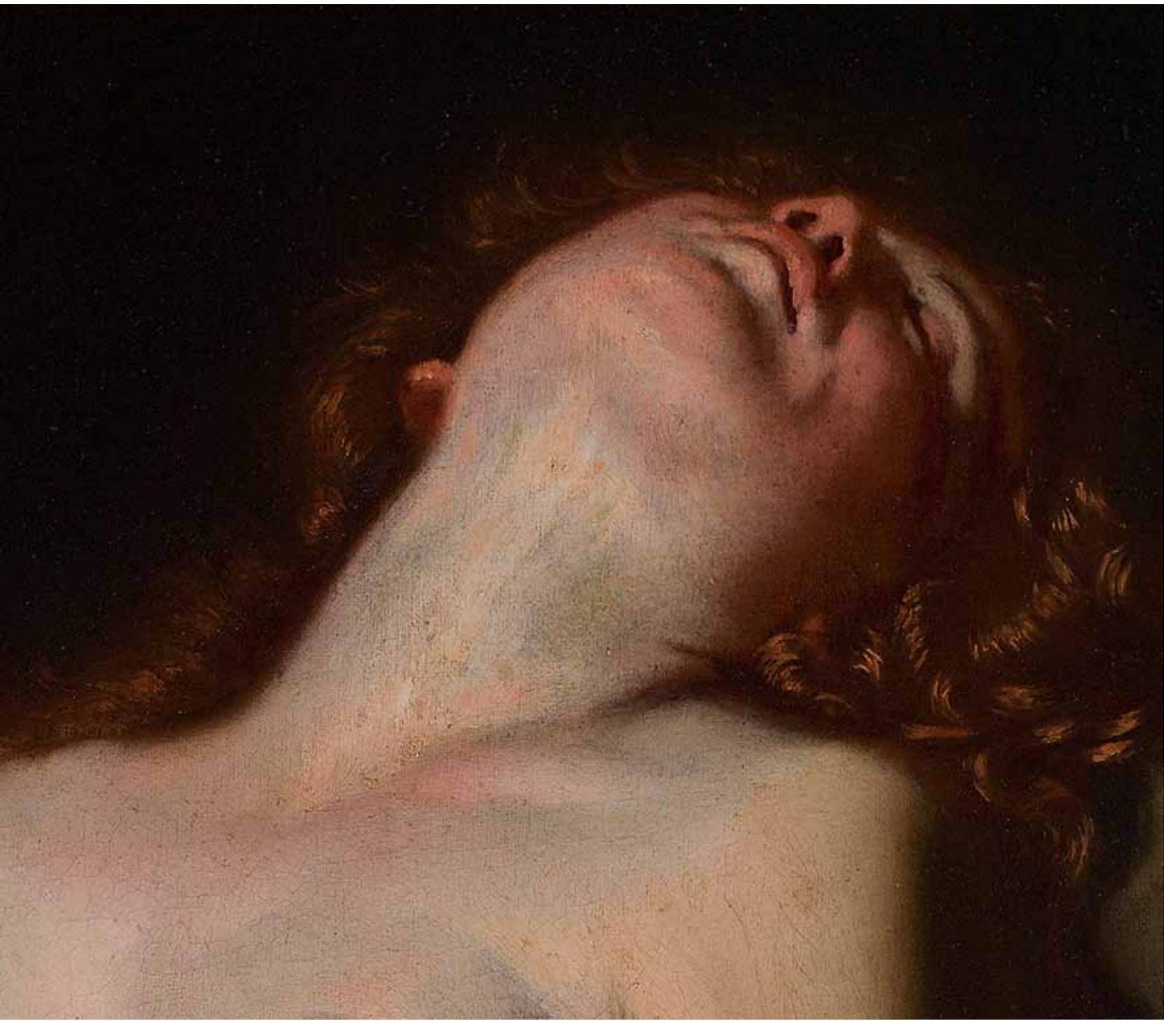
27. Labrot, 1992; Testi Cristiani, 2000; Primarosa, 2011.

28. *The Getty Provenance Index Databases*: Naples, 20 March 1659, Capecelatro, Ettore.

29. *The Getty Provenance Index Databases*: Naples, 20 June 1672, Imperiale, Davide.

30. Vodret, 1994.

Bibliografia de referência: Papi, 1988, pp. 22-23, 25; Benati, em Rimini 1993, p. 28; Papi 1994, pp. 95-98; Vodret 1994, pp. 348 ss., 372 ss 412; Vodret, em Mochi Onori - Vodret 2008, p. 114 n. 898; Leone, em Havana, 2011, pp. 104-109 ficha 10; Bernardelli Curuz 2007, pp. 15 ss.); Sgarbi, em Milão 2005, p. 216; Contini, em Milão 2011-2012, pp. 206-207; Contini, em Florença, 1991, pp. 70, 165-166; Bissel 1999, pp. 230-231, ficha 22; Mann, em Roma 2001c, pp. pp. 373-377, 395-397, ficha 73,402-404; Lattuada, em Roma 2001c, p. 379 ss; Labrot 1992, pp. 113-115; Testi Cristiani, 2000, p. 64; Primarosa, 2011, pp. 273, 276 *ad annum*; *The Getty Provenance Index Databases*: Naples, 20 March 1659, Capecelatro, Etto; *The Getty Provenance Index Databases*: Naples, 20 June 1672, Imperiale, Davide.





O *San Giacomo Maggiore* entrou para a coleção das galerias romanas em 1909, proveniente da coleção Tesorone. A tela era tradicionalmente atribuída a Pietro Novelli (1603-1647), com o que August Liebmann Mayer¹, Delphine Fitz Darby², Di Carpegna³ e Halldor Soehner⁴ concordavam anteriormente. Réplica de autoria do *San Giacomo Maggiore* conservado no Museu de Belas Artes de Sevilha⁵, a atribuição a Ribera foi proposta por Roberto Longhi⁶, em vista das semelhanças de estilo com obras realizadas entre 1632 e 1635, e particularmente com alguns retratos de santos e filósofos do Prado. Recentemente, a atribuição recebeu o apoio dos estudos de Nicola Spinosa⁷, de Alfonso E. Pérez Sánchez⁸ e de Rossella Vodret⁹.



As incertezas iniciais sobre a atribuição provinham do fato de que, com esse tema específico, existem pelo menos outras duas versões. Uma está na Alte Pinakothek de Munique (óleo sobre tela; 119 x 96 cm), avaliada como de autoria de Ribera por Spinosa¹⁰, mas considerada por Pérez Sánchez¹¹ como uma cópia de estúdio, com assinatura e data “Jusepe de Ribera español / F 1634”. Foi mencionada em um inventário patrimonial da Residência de Munique para depois passar, entre 1802 e 1810, à local Zentralgemäldegalerie. A outra, que está em uma coleção particular de Genebra¹², é uma réplica, provavelmente de autoria (óleo sobre tela; 122 x 94 cm), e provavelmente pode ser identificada com a versão mencionada na coleção do marquês de Vasto, em Nápoles, no início do século XX¹³.

A figura de Santiago Maior foi abordada por Ribera mais vezes durante a sua longa e produtiva carreira. Um grupo de três apóstolos da coleção Girolamini de Nápoles (óleo sobre tela; 78 x 65 cm cada um), provavelmente foi realizado nos primeiros meses de atividade napolitana do artista espanhol¹⁴. Uma tela, assinada e datada como de “Jusepe de Ribera / espanol / F. 1631” e conservada no Prado, representa o Santo, de corpo inteiro, apoiado em um bastão e em um muro, com o olhar em direção ao alto. Padre Santos, que viu este quadro na metade do século XVII, descreve Santiago com

1. Mayer, 1923, pp. 178, 197.
2. Fitz Darby, 1946, pp. 165-166.
3. Di Carpegna, 1958, p. 24.
4. Soehner, 1963, I, PP. 158-162.
5. Spinosa, 2003, p. 288 A125.
6. Longhi, 1961, II, p. 292.
7. Spinosa, 1978, p. 105, n. 85a.
8. Pérez Sánchez, 1992, p. 270, n. 59.
9. Vodret, 1999, pp. 98-99, ficha 36; Vodret in Mochi Onori – Vodret, 2008.
10. Spinosa, 1978, p. 105 n. 85b.
11. Pérez Sánchez, 1992, p. 197.
12. Spinosa, 1978, p. 105.
13. Spinosa, 1978, p. 105 n. 85d; Pérez Sánchez – Spinosa 1992, p. 197.
14. Bologna – Spinosa, 1992.

uma “roupa longa, escura e modesta, sem aquelas cores com que normalmente os pintores representam as roupas, para contentar mais o gosto. Em muitas obras deste autor, vi a mesma sobriedade das roupas, e funciona muito bem, e aqui não é inapropriado, mesmo tratando de um apóstolo, representá-lo em modo como andava vestido na Espanha; difundindo a luz da Fé, banii as trevas da ignorância, fecundando em modo elevado, com as sementes da palavra e da verdade de Deus”.

A difusão do molinismo na Espanha, doutrina do teólogo jesuíta Luis de Molina, na segunda metade do século XVI, causou uma proliferação das imagens dos santos que mais representavam os preceitos: São Pedro, São Paulo e Santiago. Esse último, apóstolo e mártir, processado em Jerusalém por Herodes Agripa e decapitado perto do ano 42, foi particularmente venerado na Espanha.

O nome Tiago, que em hebraico [*Yaaqobh*] significa “protegido por Deus”, era dito nos Evangelhos para diferenciá-lo do homônimo apóstolo primo de Jesus. Filho de Zebedeu e Salomé, e irmão de João Evangelista, assistiu junto com Pedro e João à transfiguração de Jesus (Mt 17:1 ss.). Após a decapitação, segundo a tradição, os discípulos levaram o seu corpo para a Galícia, guiados por um anjo, e o local de sua sepultura virou um importante ponto de peregrinação, cuja veneração teve início no século IX, em Santiago de Compostela, onde acredita-se tenham sido descobertos os restos mortais do santo. O apóstolo foi portanto adotado como padroeiro da Espanha e protetor da Reconquista contra os árabes, que tinham ocupado a Península Ibérica desde o século XVIII.

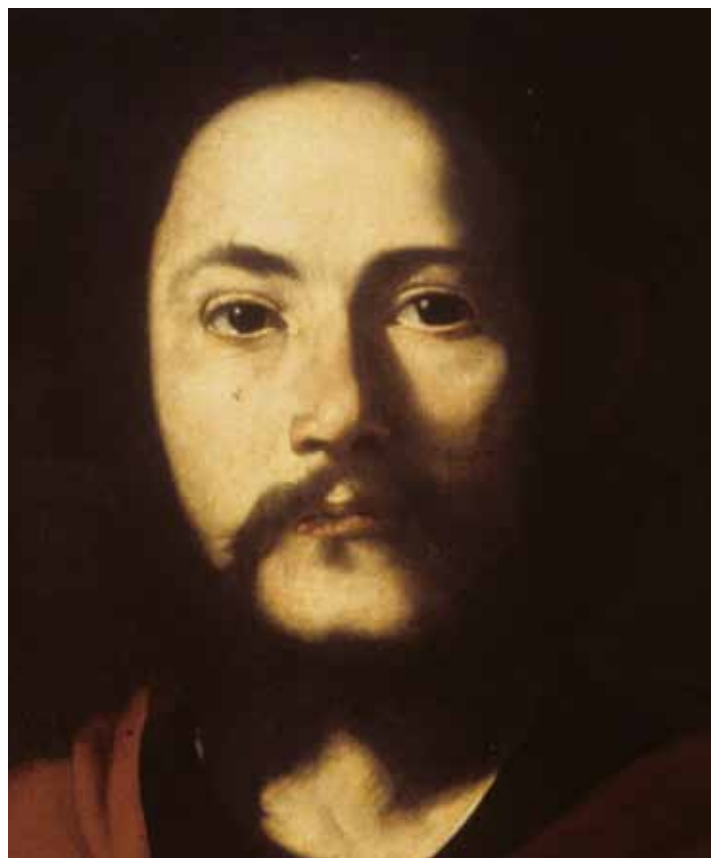
A iconografia de Santiago inicialmente foi caracterizada pela representação do apóstolo, em plena maturidade, com barba longa, toga e manto, às vezes com um rolo ou um livro, e a espada do martírio na mão. Com a difusão da lenda de Santiago peregrino e evangelizador na Espanha, o apóstolo passou a ser representado com alforje, cajado, roquete e o chapéu decorado com as características conchas galicianas.

Na tela da Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Barberini, de Roma, Santiago é representado com a barba não muito grossa, os cabelos soltos divididos ao meio, um grande manto vermelho e um livro fechado nas mãos. Do ponto de vista de composição, o apóstolo ocupa o centro da tela, em posição perfeitamente frontal e classicamente definida, de acordo com a alteração que a partir dos anos 30 do século XVII caracterizou Ribera, sempre mais interessado na monumentalidade da figura humana. Pietro Novelli, que esteve em Nápoles de 1631 a 1632, também refletiu essa mudança, que levou à capital do Reino as sugestões da retratística de Antoon van Dyck (1599-1641).

A estrutura de composição do *San Giacomo Maggiore* da Galleria Barberini é ligada a uma série de santos, entre os quais *San Pietro* e *San Rocco*, do Prado, *San Matteo*, do Kimbell Museum de Fort Worth, assinado e datado em 1632, e *San Girolamo*, de coleção particular florentina. A existência desses santos, todos em três-quartos e de medidas praticamente idênticas, indica uma série similar àquela de filósofos antigos que Ribera pintou em 1637, para o conde Carlo Felisberg de Liechtenstein¹⁵. Outro *San Giacomo maggiore*, que já esteve no mercado antiquário (Colnaghi, Londres e Nova York), é incluído na produção tardia de Ribera¹⁶. *Consuelo Lollobrigida*

15. Vodret, 1999, p. 98.

16. Pagano, in Spinosa, 1992, p. 262.



JUSEPE DE RIBERA (JÁTIVA, ESPANHA, 1591 – NÁPOLES, ITÁLIA, 1652)

Pintor e gravador espanhol, natural de Játiva, região de Valência, é também conhecido como “Spagnolletto”. Foi aluno de Francisco Ribalta (1565-1628), em Valência, mas ainda muito jovem seguiu para a Itália, inicialmente para o norte – Cremona, Milão e Parma –, antes de reunir-se em Roma, por volta de 1611, com seu irmão e outros artistas oriundos da Espanha. Sua formação em Roma incluiu estudos de escultura antiga e sobre a obra de Raphael Sanzio (1483-1520). Influenciou-se pela luz e pelo naturalismo do movimento caravaggesco, com forte dramaticidade. No verão de 1616, foi a Nápoles, cidade em que se estabeleceu definitivamente. Recebeu encomendas do duque de Ozuma (1574-1624) e de membros da aristocracia local. Assim, sua carreira napolitana foi prestigiada desde seu início, com importantes compromissos artísticos. Entre os anos de 1620 e 1630, dedicou-se à gravura, atividade que deixou para segundo plano para atender a encomendas. Sua pintura desse período era ainda tenebrista, como a tela de 1628, o *Martirio di sant’Andrea*, da coleção do Museu de Belas Artes de Budapeste. Talvez influenciado por Velázquez, que em 1630 foi visitá-lo em Nápoles, sua pintura orientou-se por um colorido mais luminoso, neovêneta. Deixou de enfatizar as diagonais e optou por composições mais suaves, equilibradas, sem perder força e monumentalidade, como na série dos Apóstolos do Museo Nacional del Prado. Nos anos finais, orientou o jovem artista Luca Giordano (1634-1705). Apesar dos problemas de saúde, Ribera foi ativo até seu último ano de vida, como atesta a obra *San Jerónimo penitente*, pintada em 1652, que hoje faz parte do acervo do mesmo Museo Nacional del Prado.

Bibliografia de referência:

Mayer, 1923, pp. 178, 197; Darby, 1946, pp. 165-166; Longhi, 1961, II, p. 292; Halldor Soehner, 1963, I, pp. 158-162; Spinosa, 1978, p. 105 n. 85a, n. 85b; Pérez Sánchez, 1992, p. 197, p. 270 n. 59; Spinosa, 2003 p. 288 A125; Vodret, Roma, 1999, pp. 98-99; Vodret, in Mochi Onori – Vodret, 2008, p. 328, inv. n. 1483; Di Carpegna, 1958, p. 24; Bologna – Spinosa, 1992, p. 121, ficha 1.6 a,b,c; Pagano, in Spinosa, 1992, p. 262.



MATTIA PRETI

20

NEGAZIONE DI PIETRO *Negação de Pedro*

século XVII (quarta década)
óleo sobre tela
126 x 97 cm

Galleria Nazionale d'Arte Antica
in Palazzo Barberini, Roma

© Soprintendenza PSAB e per il PM della città di Roma

O quadro provém da coleção dos príncipes Torlonia, na qual foi inventariado ininterruptamente de 1814 a 1892, ano em que Giulio Torlonia o doou ao Estado Italiano¹. Assinalado pelos redatores destas relações a Guercino, Orbetto ou a Lanfranco, foi atribuído a Mattia Preti, pelas suas peculiaridades estilísticas, por Salvatore Mitidieri² e Antonino Sergi³. A avaliação foi aceita por Roberto Longhi⁴ (1943), que identificou a obra com o período caravaggista do artista, e, influenciados por esses

estudiosos, todos os outros que depois se interessaram pela obra concordaram com a proposta cronológica alta dentro da vasta produção do mestre calabrês. Particularmente John T. Spike⁵, por causa dos evidentes traços de Guercino e Lanfranco, considera que a obra foi realizada antes de 1645, data da presumida temporada veneziana do artista. Já Rossella Vodret⁶, considerando as questões inerentes à correta datação das obras romanas de Preti, propôs como data plausível de realização até a quarta década do século XVII. Isso pelo tom escuro da composição, com fortes influências naturalísticas na definição da luz, semelhante àquela que ilumina a *Incredulità di San Tommaso* do início da carreira, hoje no Palazzo Rosso em Gênova, e, concordando com J.T. Spike, pela ausência de qualquer tipo de tonalidade neovêneta.

A tela representa o episódio evangélico em que Pedro nega Jesus, quando ele foi levado ao sumo sacerdote para ser julgado (Mt 26:69-75; Mc 14:66-72; Lc 22:55-62; Jo 18:15-18, 25-27). Precisamente, o pintor ilustra o momento em que o apóstolo nega conhecer Cristo diante da serva (Mt 26:69; Mc 14:66,69; Lc 22:56; Jo 18:17), indicada por Marcos e João como uma das servas do sumo sacerdote, ou até mesmo como a “porteira”, que no pátio do palácio do sumo sacerdote havia reconhecido Pedro como um dos discípulos. A cena, devido ao particular corte aproximado de composição, recria o clímax da história, deixando em primeiro plano o diálogo

1. Vodret, 1994.

2. Mitidieri, 1913.

3. Sergi, 1927.

4. Longhi, 1943.

5. Spike, 1989; 1999.

6. Vodret, 1999; Catanzaro, 2008-2009.

de olhares e gestos entre Pedro, que nega a imputação, voltando-se a um soldado em segundo plano e na sombra, e a mulher que aponta para Pedro, quase como uma acusação, ao mesmo tempo em que, com a mão esquerda, o segura pelo ombro direito.

A composição, de fato, se concentra em apenas três figuras, duas das quais – Pedro e a serva do sumo sacerdote – estão em primeiro plano e em plena luz, enquanto no fundo está o soldado, de quem se vê apenas o rosto e a mão direita, porque está atrás da mulher e quase completamente absorvido na sombra. No entanto, a figura, ou melhor, a sua presença, chama a atenção e é introduzida na narração pela luz que contorna o capacete, e pelo rosto da mulher, voltado em sua direção. O corte cênico, ademais, é colocado na diagonal sugerida pela figura da serva, que está de costas, e pelas mãos dos personagens, quase desfocadas, sobre as quais bate diretamente a luz, embranquecendo a epiderme. O rosto do soldado e a mão esquerda de Pedro, colocados no limite do corte do plano de visão, estão praticamente em cantos opostos.

A escolha do corte cênico, que dá o dinamismo e a sensação de imediato, parece derivada das primeiras experiências barrocas de Lanfranco⁷, assim como a luz, que vem de uma fonte precisa externa ao quadro – provém de fato da esquerda –, parece derivada de Guercino. Demonstra ainda uma forte memória caravaggista⁸, no gesto de São Pedro, indicando a si mesmo, que repete aquele de São Mateus da capela Contarelli, na igreja de San Luigi dei Francesi⁹. Um corte na composição semelhante, na opinião de Rossella Vodret¹⁰, é o da *Disputa di San Pietro e San Paolo* da Galeria Colnaghi de Londres, obra antes atribuída ao artista conhecido como “Mestre do Julgamento de Salomão”, e hoje passada ao jovem Ribera, que, além de ter sido uma referência importante para Preti, poderia confirmar o seu interesse pelo ambiente caravaggista não italiano, que, conforme defendido por muitos estudiosos, teria frequentado logo após sua chegada em Roma. Esse interesse, pelo modo como foi traduzido estilisticamente pelo pintor calabrês, e em relação a outras comparações, poderia levar a reflexões originais sobre a data de realização do quadro em questão. A comparação coerente com a *Incredulità di San Tommaso*, de Gênova, poderia no mínimo expandir as referências à *Negazione di Pietro* de Carcassone¹¹, à *Cacciata di Agar*, de Madri¹², e ao *Omero*, de Veneza¹³, que exprimem, de modos diversos e na ordem com que foram citados, o momento de passagem da fase mais juvenil de Preti, ligada à *manfrediana methodus* e ao ambiente caravaggista não italiano, a uma das mais peculiares reflexões sobre Lanfranco e Guercino. Colocadas cronologicamente perto da metade dos anos 1630, mesmo na atual absoluta falta de uma data de realização ou de dado documental concreto, essas obras, portanto, se aproximam da *Negazione di Pietro* em questão, remarcando a data de realização até a quarta década do século. Nesse período podem ser ainda mais vivas as alusões caravaggistas e ao ambiente nórdico, como poderia exprimir a singular realização da mão esquerda de São Pedro que, em mais de um ponto, parece ter sido feita desfocada e

7. Vodret, in Catanzaro, 2008-2009.

8. Vodret, in Catanzaro, 2008-2009.

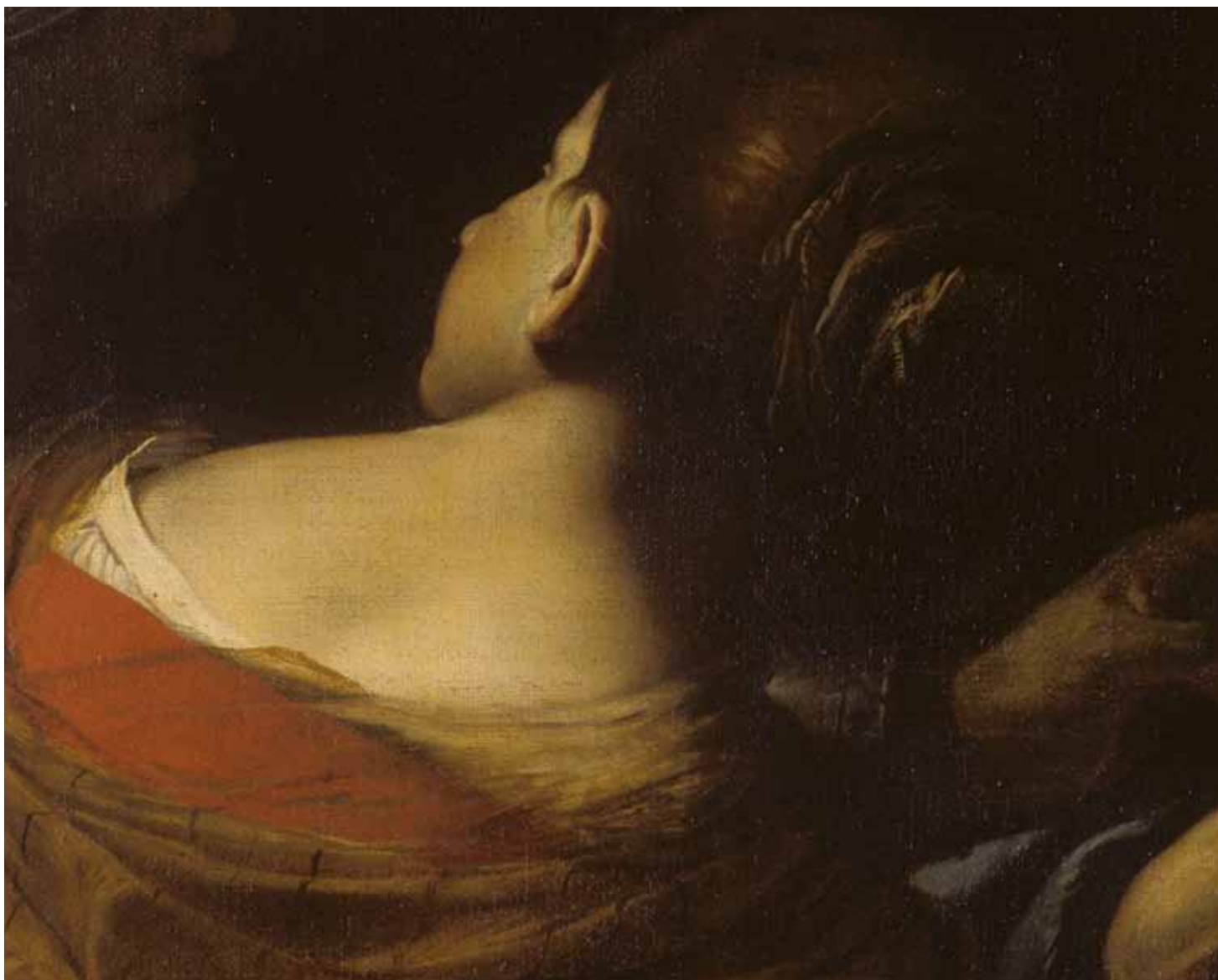
9. Vodret, in Catanzaro, 2008-2009.

10. Vodret, in Catanzaro, 2008-2009.

11. Spike, 1999, p. 122 n. 15.

12. Spike, 1999, p. 166 n. 81.

13. Spike 1999, pp. 351-352 n. 282.



indefinida, de modo muito semelhante à mão de São Paulo na *Separação dos Santos Pedro e Paulo conduzidos ao Martírio*, de Serodine, realizada para Asdrubale Mattei, em torno a 1624 e 1625 e atualmente conservada no Palazzo Barberini.

O tema da tela em exibição foi abordado várias vezes por Mattia Preti em sua longa carreira e oferece leituras diversas. Além dessa versão do Palazzo Barberini, existem pelo menos outras três, entre as obras confirmadas como de sua autoria¹⁴, e mais duas atribuíveis a alunos¹⁵. Precisamente, entre as primeiras, encontra-se a tela de Oslo, com data de realização anterior a 1635¹⁶, a tela de Carcassone, com data entre 1630 e 1635, e a tela de Engelkirchen, em 1635¹⁷. A tela de Roma em discussão seria mais próxima dessa última, tanto estilística quanto cronologicamente. Já

14. Spike, 1999, p. 444 *ad vocem*.

15. Spike, 1999, pp. 379, n. 336, 413-414, n. R12.

16. Spike, 1999, p. 392, n. 397.

17. Spike, 1999, p. 381, n. 342.

entre as outras, trata-se da tela de Cosenza, com data de realização próxima a 1680¹⁸ – que não acredito ser de sua autoria – e a tela de La Valletta, datada em 1690¹⁹. A recorrência do tema, no momento, não foi atestada, nem nas fontes literárias, nem nas fontes de arquivo relativas ao pintor calabrés. *Giorgio Leone*

MATTIA PRETI (TAVERNA, ITÁLIA, 1613 – LA VALLETTA, ITÁLIA, 1699)

Pintor italiano, também chamado de “Cavaliere calabrese”. Depois de uma breve permanência em Nápoles, em 1630, viajou a Roma, em 1633, onde entrou em contato com a pintura de Caravaggio. Sua presença nessa cidade foi documentada em 1633 e 1636, entre 1641 e 1643 e de 1646 a 1651. Nesses anos realizou várias viagens pela Itália e Espanha. Manteve contato com os irmãos Carracci e com Guercino e Giovanni Lanfranco, adotando certos aspectos do classicismo bolonhês, como na tela do Musée d’Art et d’Histoire, de Genebra, *Cattura di Sansone*, pintada entre 1640 e 1643. Destacam-se no período romano os afrescos das igrejas de San Giovanni Cabilita e de Sant’Andrea della Valle, em que realizou o tríptico *Cracifissione di sant’Andrea*, *Martirio di sant’Andrea* e *Sepultura di sant’Andrea*. Retornou a Nápoles por um longo período (de 1653 a cerca de 1660) e lá realizou inúmeras obras, como *Il figliol prodigo*, do Museo di Capodimonte, entre outras. Viajou a Malta, em 1661, a convite de Raphael Cotoner (1601-1663), Grão-mestre da Ordem de Malta, tornando-se, graças a seu protetor, pintor oficial da ordem. Na ilha realizou a monumental obra do ciclo sobre *Gloria dell’ordine*, em La Valletta (1661-66). Em Malta foi muito ativo, trabalhando para diversas igrejas e, segundo estudiosos, produziu neste período cerca de 400 obras, entre telas e afrescos.

18. Spike, 1999, p. 379, n. 336.

19. Spike, 1999, pp. 413-414, n. R12.

Bibliografia de referência:

Mitidieri, 1913, p. 443; Sergi, 1927, p. 58; Longhi, 1943, p. 62 n. 86; Spike, 1989, p. 22; Vodret, 1994, p. 384; Vodret, in Roma, 1999, pp. 92-93, ficha 33; Spike, 1999, p. 254, n. 184, p. 122 n. 15, p. 166 n. 81, pp. 351-352, n. 28, p. 444 *ad vocem*, pp. 379, n. 336, 413-414, n. R12, p. 392, n. 397, p. 381, n. 342, p. 379, n. 336, pp. 413-414, n. R12; Vodret, in Mochi – Vodret, 2008, pp. 319-320, n. 811; Vodret, in Catanzaro, 2008-2009, pp. 72-73, ficha 20.





A inscrição com a assinatura e a data da realização da obra foi revelada durante uma restauração em 1942; a tela antes contava com uma falsa assinatura de Jusepe de Ribera, com a data de 1649¹.

No entanto, a identidade do pintor continua indefinida. Segundo Hoogewerff², o primeiro a reconstruir a sua obra, com base no quadro romano, Hendrick seria filho do pintor da Antuérpia, Barent van Somer, que se casou em Roma, em 1601. Nascido em Amsterdã em 1615, o artista chegou jovem à Itália e se estabeleceu em Nápoles, onde permaneceu até 1652, ano da execução deste quadro, para então voltar a Amsterdã, onde morreu em 1684.

Essas informações não conferem, porém, com um documento de 1636, em que “Enrico de Somer”, testemunha do casamento de Viviano Codazzi, em Nápoles, declara ser filho de *q.m.* Gil, de ter 29 anos e estar estabelecido em Nápoles há 12 anos³. Para confundir ainda mais, dados de arquivos holandeses indicam a existência de um van Somer (dito também Semer e Somerin), pintor de gênero (paisagens e animais), ativo em Amsterdã em 1645, 1652 e 1653.

Pelo visto, estamos diante de dois pintores diferentes, com nomes semelhantes ou iguais, e o van Somer aqui apresentado é um artista de grande qualidade, nascido, segundo suas declarações, em 1607, ativo em Nápoles desde 1624, muito próximo a Ribera, a quem este quadro era atribuído anteriormente⁴. Segundo a biografia realizada por De Dominici (1742-1744), Somer frequentou o estúdio de Ribera, mas se aproximou também da arte de Guido Reni, tanto que alguns de seus *Apostoli* eram atribuídos ao grande pintor de Bolonha. O próprio De Dominici,

que faz esse relato, enfatiza o quanto essas informações são estranhas. É possível, de qualquer maneira, que essas afirmações aparentemente contraditórias indiquem uma inclinação classicista particular do artista, que, como se vê na tela aqui presente, interpreta de forma ideal e depurada de excessos formais, os ensinamentos de Ribera. Schiattarella⁵ é da mesma opinião de Hoogewerff, ao passo que Spinosa identifica o autor com o Somer, aluno de Ribera, ativo em Nápoles desde 1624. O mesmo estudioso que reconstruiu a cronologia do *corpus* de obras do pintor holandês

HENDRICK VAN SOMER

21

San Girolamo
São Jerônimo

século XVII (1652, datado)
óleo sobre tela
102 x 154 cm

Galleria Nazionale d'Arte Antica
di Palazzo Barberini, Roma

Assinado e datado na borda do livro: "Enrico So f. 1652"
© Soprintendenza PSAE e per il PM della città di Roma

1. di Carpegna, 1958.
2. Hoogewerff, 1943.
3. Prota Giurleo, 1953.
4. Causa, 1970; Spinosa, 1978.
5. Schiattarella, 1984.

aproxima a tela aqui presente, a mais tardia de Somer identificada até o momento, a outras duas com tema idêntico. Uma se encontra na Trafalgar Galleries de Londres – rubricada e datada em 1651 – e a outra na galeria Giacomo Algranti, também em Londres. Spinosa atribui ainda ao período tardio do pintor um grande *San Girolamo con l'angelo del giudizio*, que pertence a coleção particular de Salzburgo.

Existe outra tela em coleção particular, esta em Hamburgo, representando o mesmo tema, assinada e datada “Jusepe de Ribera espanol F. 1649”, na página do livro aberto, como no quadro romano. O estilo parece ser diferente de Somer, estilisticamente mais próximo das obras do pintor espanhol, indicando uma obra original do mestre (seria o de Hamburgo?), e trazendo novas dúvidas sobre a produção tardia de Ribera, que, mesmo com a doença que o afligia, ainda saíam obras de seu estúdio com a sua assinatura. Não é coincidência, neste contexto, que o ano que aparece no quadro de Somer (1652, única obra sua datada), seja coincidente com a morte de Ribera e, talvez, com a nova atividade autônoma do pintor holandês. *Rossella Vodret*

HENDRICK VAN SOMER (? , HOLANDA, 1615-1618 – NÁPOLES, ITÁLIA, 1684-1685)

Pintor holandês, também conhecido como “van Someren”, viveu na chamada “época do ouro” do realismo na pintura holandesa. Trabalhou em Nápoles e, como seguidor de Jusepe de Ribera, adotou aspectos caravaggistas na sua pintura, como na tela *Davide con la testa de Golia*, do Musée des Beaux-Arts de Nice. Pintou inúmeras vezes sobre o tema “eremitas”, com destaque para São Jerônimo.



ANÔNIMO
cópia de Caravaggio

22

cópia de
BARI
Os trapaceiros

século XVII (metade)
óleo sobre tela
104 x 130 cm
Coleção particular
© Bibliografia: inédita

A tela é uma cópia do famoso quadro realizado por Caravaggio no início de seu período romano (c. 1595-96); pertenceu ao cardeal Francesco Maria Del Monte e depois passou para a coleção do cardeal Antonio Barberini¹. O original, identificado pela presença do emblema do cardeal Del Monte no verso da tela, atualmente se encontra no Kimbel Art Museum de Fort Worth, mas existem, entretanto, várias cópias do século XVII com o mesmo tema, que atestam a sua grande popularidade entre os colecionadores da época.

O quadro de Fort Worth mede hoje 91,3 x 128,2 cm, o que corresponde às medidas registradas no inventário de Barberini de 1686, “largo cinco, alto quatro *in* aproximadamente”, porém quando foi descoberto apresentava um acréscimo na parte superior de aproximadamente 14 cm, removido durante a restauração realizada em Nova York, em 1987. A cópia aqui presente reflete as condições do original antes desta modificação.

A tela é de qualidade estilística notável, sem dúvida de autoria de um importante pintor. Como vem sendo demonstrado há tempos, principalmente após a descoberta das cartas de Giulio Mancini ao irmão Deifebo, as cópias de obras de arte no século XVII não carregavam a aceção negativa dos nossos tempos – muito pelo contrário, tinham importância e valor próximos ao original. Realizar uma cópia era um feito muito trabalhoso, em primeiro lugar pela oposição ferrenha dos proprietários, determinados a defender a exclusividade de suas obras, que fundamentalmente perdiam valor ao serem copiadas; e, depois, porque era extremamente caro produzir uma cópia, com despesas significativas, inclusive relacionadas à recompensa pela cumplicidade dos governantes das casas, que deixavam o pintor entrar escondido para executar o trabalho. Assim, a tarefa de realizar uma cópia normalmente não era dada a artistas menores, e sim a artistas de alto nível, conforme explicam as cartas de Mancini citadas acima. Em 1613, após tentativas em vão de ter o original,

1. Barberini, A., 1628.



Mancini confiou a Bartolomeo Manfredi a tarefa de executar para Agostino Chigi, que havia feito a encomenda, uma cópia do *Sdegno di Marte*, de Caravaggio – hoje perdida, conservada na época na coleção do cardeal Del Monte. O altíssimo nível de qualidade da cópia de Manfredi do *Sdegno*, conservada em Chicago, é uma grande demonstração da importância e do valor das cópias no século XVII.

As obras de Caravaggio foram muito copiadas, principalmente após a sua partida definitiva de Roma, em maio de 1606. O grande pintor da Lombardia na época estava no auge de sua fama; todas as famílias mais prestigiadas de Roma queriam as suas obras, pois tê-las praticamente representavam certo *status*, mas Merisi não deixou uma escola nem alunos que pudessem atender aos pedidos urgentes. Bartolomeo Manfredi, talvez seu aprendiz no início dos anos 1600, aproveitou essa oportunidade e, como relata Mancini, traduziu em um estilo mais suave a potente voz caravaggista. Manfredi, segundo as fontes da época, especializou-se tão bem na reprodução das tão desejadas obras de Caravaggio, que nem mesmo os pintores mais hábeis eram capazes de distinguir entre as suas obras e as originais.

Mesmo sendo uma cópia, confirmada pelas análises diagnósticas realizadas no quadro, que revelam um modo de execução – como o tipo de preparação e a utilização de desenho – completamente estranhos a Caravaggio, o quadro possui alguns elementos interessantes na comparação com o

original. Existem variações significativas, tanto na perspectiva da composição, levemente mais avançada e próxima ao espectador em relação à tela americana, quanto na incidência da luz, mais tênue e envolvente, com sombras mais escuras, colocadas de modo diferente sobre as roupas e os rostos dos personagens, deixando assim a tonalidade do conjunto mais homogênea. Falta, entretanto, o nítido corte de luz na parede de fundo e a percepção de saliência do tabuleiro de gamão, colocado em equilíbrio precário em primeiro plano à esquerda sobre a mesa, certamente mais evidente no quadro de Fort Worth; da mesma forma, o desenho da toalha vermelha pesada que cobre a mesa de jogo é completamente diferente. São diferenças significativas, ainda que não substanciais, que indicam um copião dotado de personalidade e autonomia ao copiar uma obra-prima de Caravaggio. *Rossella Vodret*

ANÁLISES DIAGNÓSTICAS

O quadro foi submetido a um processo de análise científica parcial, com o objetivo de estudar algumas características da técnica de execução. A estratigrafia em secção clara de uma amostra retirada da margem direita do quadro, correspondente à manga do jogador, evidenciou uma preparação branca, em duas camadas, com um pigmento branco em granulação fina, de aspecto compatível com o branco de chumbo, além de abundantes inclusões translúcidas, de aparente natureza carbonática. As duas camadas da preparação, que juntas atingem 400µ de espessura, são distinguíveis apenas pela diferença na relação pigmento/aglutinante.

Sobre essa base, o pintor utilizou um desenho preparatório, com traços finos e isentos de incertezas, evidenciado pela reflectografia IV realizada com um dispositivo de varredura dotado de sensor InGaAs, capaz de registrar as radiações infravermelhas de 1650-1800 nm, produzindo imagens com uma resolução de 10 pontos/mm. O desenho define as partes de pele, tanto dos rostos quanto das mãos dos personagens, o pescoço do jovem trapaceado e os contornos da face do trapaceiro do centro, assim como o contorno das roupas, não faltando nenhum dos elementos da composição.

A observação com luz rasante não indicou a presença de incisões, frequentemente utilizadas por Caravaggio como auxílio na imitação do quadro.

O desenho preparatório parece ser completamente isento de correções, assim como a aplicação pictórica, que segue cuidadosamente o desenho subjacente, indicando que a obra em questão possa ser identificada como o resultado de uma reprodução atenciosa de um modelo pré-existente. *Claudio Falucci*

Bibliografia Geral

- Ambiguità intenzionale: l'ignudo nella Pinacoteca Capitolina e altre raffigurazioni del San Giovanni Battista di Caravaggio e dei "Caravaggisti". In: *Caravaggio e il suo ambiente: ricerche e interpretazioni*. Cinisello Balsamo, 2007. pp. 59-85. S. Ebert Schifferer ; J. Kliemann ; V. von Rosen ; L. Sickel (curadoria).
- ARONBERG LAVIN, M. Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art. New York, 1975.
- AURIGEMMA, M.G. Del Cavalier Baglione. In: *Storia dell'Arte*, 80, 1994. pp. 23-53.
- AZZOPARDI, J. M. "Un 'S. Francesco' di Caravaggio a Malta nel secolo XVIII: commenti sul periodo maltese del Merisi". In: *Michelangelo Merisi da Caravaggio: La vita e Le Opere attraverso i Documenti*. Rome: Ed. S. Macioce, 1996. pp. 197-211.
- BAGLIONE, G. Le vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In: *Fino a' tempo di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Scritte da Giovanni Baglione. Rome, 1642.
- BERRA, G. "Il San Francesco in meditazione sulla morte del Caravaggio: altre copie e precisazioni e sull' "iconografia". In: *Arte Cristiana*, 767, 1995. pp. 101-18.
- Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli. Naples: Castel Sant' Elmo, 1991. F. Bologna (curadoria). *Catálogo da exposição*.
- BATTISTI, E. "Alcuni documenti su opere del Caravaggio". In: *Commentari*, 6, 1955. pp. 173-85.
- BELLESI, S. Tendenze e orientamenti naturalistici nella pittura fiorentina della prima metà del Seicento. In: *Luce e Ombra: Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del seicento*. Pisa, 2005. Carofano, P.(Curadoria). *Catálogo da exposição: Pontedera*, 2005.
- BELLORI, G. P. Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni. Rome: Ed. G. Einaudi : Turin, 1976.
- BENATI, D. Orazio Riminaldi: un nuovo Sacrificio di Isacco. In: *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*. Cinisello Balsamo, 1994. pp. 250-54.
- BINCOLETTTO, D., et al. Trame caravaggesche. Repertorio delle caratteristiche delle tele dipinte da Caravaggio. In: *Kermes*, XXIII, 2010. pp. 23-7.
- BOLOGNA, F. L'incredulità del Caravaggio e l' esperienza delle 'ose naturali'. Turin, 1992.
- BOLOGNA, F. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli: Battistello e egli altri. In: *Storia e civiltà della Campania*, 3, Nápoles, 1994. pp. 241-62. G. Pugliese Carratelli (curadoria).
- BOUSQUET, M. J. Documents sur le séjour de Simon Vouet à Roma. In: *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire*. École Française de Roma, 64, 1952. pp. 287-300.
- BRANDI, C. La diffusione dell'arte di Caravaggio in Italia e in Europa. Università degli studi di Roma: Corso di Storia dell'Arte Moderna, 1973-74.
- BREJON DE LAVERGNÉE, A. ; CUZIN, J. P. I Caravaggeschi francesi, Valentin et les caravaggesques francesi. Vila Medici, Rome: Academia di Francia, 1973-74. *Catálogo da exposição*.
- BRUGNOLI, M. V. "Un San Francesco da attribuire al Caravaggio e la sua copia". In: *Bollettino d'Arte*, 53, 1968. pp. 11-15.
- CALVESI, M. La realtà del Caravaggio (i dipinti). In: *Storia dell'Arte*, 55, 1985. pp. 51-85 e 227-87.
- CALVESI, M. ; MACIOCE, S. Il Caravaggio: dal corso, História da Arte Moderna I. Rome: Istituto di Storia dell'Arte, 1987.
- CALVESI, M. La realtà del Caravaggio. Turin, 1990.
- CALVESI, M. Tra vastità di orizzonti e puntuali prospettive: il collezionismo di Scipione Borghese dal Caravaggio al Reni al Bernini. In: *Galleria Borghese*, Roma, 1994. A. Coliva (curadoria).
- CANNATÁ, R. ; VICINI, M. L. La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una Collezione. Roma, 1992.
- CANTALAMESSA, G. Un quadro di Michelangelo da Caravaggio. In: *Bollettino d'Arte*, 2, 1908. pp. 401-12.
- CAPPELLETTI, F. ; TESTA, L. Ricerche documentarie sul S. Giovanni Battista dei Musei Capitolini e sul S. Giovanni Battista della Galleria Doria Pamphilij. In: *Identificazione di un Caravaggio*. Venice: Ed. G. Corraeale, 1990. pp. 75-84.
- CAPPELLETTI, F. ; TESTA, L. Il trattenimento di Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nel Palazzo Mattei di Roma. Rome, 1994.
- CAPPELLETTI, F. Caravaggio. Un ritratto somigliante. Milano: Mondadori Electa, 2009.
- Caravaggio. Madrid, 1999-2000. C. Strinati ; R. Vodret (curadoria). *Catálogo da exposição*.
- Caravaggio and his Italian followers : from the collections of the Galleria nazionale d'arte antica di Roma. Italy: Galleria nazionale d'arte antica ; Hartford: The Wadsworth Atheneum. Michelangelo Merisi da Caravaggio ; C. Strinati ; R. Vodret (textos).
- Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti. Milano: Palazzo Reale, 2005. *Catálogo da exposição*.
- CAROFANO, P. Luce e Ombra: Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del seicento. Pisa, 2005. *Catálogo da exposição: Montale*, 2011.
- CAUSA, R. Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia. Napoli. Naples, 1970.
- CAUSA, R. "La pittura del seicento a Napoli dal Naturalismo al Barocco", I, "La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento", II. In: *Storia di Napoli, Náples*, 1972. pp. 915-20 e 997-99.
- CAUSA, R. Battistello, Caracciolo: l'opera completa. Nápoles 2000.
- CINOTTI, M. ; DELL'ACQUA, G. A. Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere. Bergamo Bolis, 1983.
- Civiltà del Seicento a Napoli. I-II. Nápoles, 1985-1985. *Catálogo da exposição*.
- CLIFTON, J. ; SPIKE, J.T. Mattia Preti's passage to Naples: a documented chronology, 1650 - 1660. In: *Storia dell'Arte*, 65, 1989.
- CHRISTIANSEN, K. Caravaggio and "L'esempio davanti al naturale. In: *The Art Bulletin*, 68, 1986. pp. 421-45.
- CHRISTIANSEN, K. ; MANN, J. W. Orazio and Artemisia Gentileschi. Rome: Palazzo Venezia ; New York: The Metropolitan Museum of Art ; St. Louis Art Museum, 2001-2001. *Catálogo das exposições*.
- COLIVA, A. ; PEPPIAT, M. Caravaggio, Bacon. Milano: Motta, 2009. *Catálogo da exposição: Rome: Galleria Borghese*, 2009-2010.
- CORSINI, P. Important old master paintings. New York, 1991. *Catálogo da exposição*.
- CUZIN, J. P. Pour Valentin. In: *Revue del'Art*, 28, 1975. pp. 80-97.
- DA MORRONA A. Pisa illustrata nelle arti del disegno. Pisa, 1787 ; Livorno, 1921.
- DANEZI SQUARZINA, S. Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del seicento. Rome: Palazzo Giustiniano ; Berlin: Altes Museum, 2001. *Catálogo das exposições*.
- DARBY, D.F. The gentle Ribera: painter of the Madonna and the Holy Family. In: *Gazette des beaux-arts*, 6, 1946, pp. 152-74.
- DARGENT, A. G. ; THUILLIER, M. J. Simon Vouet en Italie. In: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 4, 1965. pp. 25-63.
- DELLA PERGOLA, P. Galleria Borghese. II Dipinti. Rome, 1959.
- DE MONTAULT, B. Les Musées et Galerie de Rome. Rome, 1870.
- DE DOMINICI, B. Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani. Naples, 1742-44. v. III. (reedición anastática: Sala Bolognese, Forni, 1979).
- DEMONTS, L. Essai sur la formation de Simon Vouet en Italie (1612-1627). In: *Bulletin de la Socièté de l'Histoire de l'art français*, 1913. pp. 309-48.
- DI CARPEGNA, N. Caravaggio e i Caravaggeschi. Roma, 1955.
- DI CARPEGNA, N. Pittori napoletani del '600 e del '700. Roma, 1958. *Catálogo da exposição*.
- DI SIVO, M. ; VERDI, O. Caravaggio: a Roma una vita dal vero. Roma: De Luca, 2011.
- DUDOK, S. A. C. ; van HEEL, Het. "Schilderhuis" van Govert Flink en de Kunsthandel van Uylenburg an de Lauriergracht. In: *Vierenzeventigste Jaarboek van het Genootschap Amstelodanum*, 1982. pp. 70-90.
- DUSSIEUX, L. E. Les artistes français a l'étranger. Paris, 1876.
- EBERT-SCHIFFER, S. Caravaggio: Sehen - Staunen - Glauben. Der Maler und sein Werk. München: C. H. Beck Verlag, 2009.
- FALDI, I. I pittori viterbesi di cinque secoli. Roma, 1970.
- FALCUCCI, C. ; RINALDI, S. Non solo allumina: caratterizzazione scientifica

- delle lacche pittoriche rosse. In: ROSSI, M. (org.). *Colore e colorimetria, contributi multidisciplinari* (ato da Setima Conferencia Nacional de Cores, Roma, 15 e 16 de setembro de 2011). Santarcangelo di Romagna, Roma, 2011.
- FAMÀ Di DIO, G. Per una ricerca della maniera propria di Giovanni Baglione: 1600-1620. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna*, 11, 1987. pp. 45-52.
- FERRARI, O. Le arti figurative nel Seicento, em Nuove conoscenze e prospettive nel mondo dell'arte, suppl. Roma: Enciclopedia Universale dell'Arte, 1978.
- Francesco Cozza, Gregorio e Mattia Preti: dalla Calabria a Roma. Catanzaro, 2008-2009. R. Vodret ; G. Leone ; Soveria Mannelli (curadoria). Catálogo da exposição.
- Galleria Borghese: The Splendid Collection of a Noble Family. Kyoto: The National Museum of Modern Art, Kyoto, 2009. Catálogo da exposição.
- GALLO, M. Orazio Borgianni. Roma: Università La Sapienza, 1991. Tese de graduação.
- GALLO, M. Orazio Borgianni, l'Accademia di San Luca e l'Accademia degli Humanisti: documenti e nuove datazioni. In: *Storia dell'Arte*, 76, 1992. pp. 296 – 345.
- GALLO, M. Il vero volto di Orazio. In: *Arte e dossier*, 75, 1993. pp. 32-33.
- GALLO, M. Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia: la biblioteca del curioso. Roma, 2007.
- GIFFI PONZI, E. Per il tempo romano di Pietro Paolini e gli inizi di Angelo Caroselli. In: *Prospettiva*, 46, 1986.
- GIFFI PONZI, E. Per lo Spadarino. In: *Prospettiva*, 50, 1987. pp. 71-81.
- GREGORI, M. Note su Orazio Riminaldi e i suoi rapporti con l'ambiente romano. In: *Paragone*, 269, 1972. pp. 35-66.
- GREGORI, M. Michelangelo Merisi da Caravaggio: come nascono i capolavori. Milano : Electa, 1991. Catálogo das exposições: Firenze: Palazzo Pitti, 1991-1992 ; Roma: Palazzo Ruspoli, 1992.
- GUGLIELMI, C. ; FALDI, I. Baglione Giovanni. In: *Dizionario biografico degli Italiani*. 5. Roma, 1963. pp. 187-91.
- Guido Cagnacci. Milano, 1993. D. Benati ; M. Bona Castellotti (curadoria). Catálogo da exposição: Rimini, 1993.
- Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni. Forlì, 2008. D. Benati ; A. Paolucci (curadoria). Catálogo da exposição.
- Guercino and Emilian classicist painting from the collection of the Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini, Rome. Nápoles, 1999. C. M. Strinati ; R. Vodret (curadoria). Catálogo da exposição: Hong Kong, 2000.
- Guercino e la pittura emiliana del '600 dalle collezioni della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini. Venezia, 2001. C.M. Strinati ; R. Vodret (curadoria). Catálogo da exposição: Padova, 2000–2001.
- HARTEN, J. ; MARINI, M. ; MARTIN, J. H. Caravaggio: Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Düsseldorf: Museum Kunst Palast, 2006. Catálogo da exposição.
- HERMANIN, F. Acquisti della Galleria d'Arte Antica in Roma. In: *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 18, 1925. pp. 3-10.
- HIBBARD, H. Caravaggio. London, 1983.
- HOOGWERFF, G. H. Hendrick van Somer, Schilder van Amsterdam, Navolger van Ribera. In: *Oud Holland*, 60, 1943. pp. 158-72.
- In corso d'opera: situazioni e progetti. Roma, 1988. Catálogo da exposição.
- Invisibilia: rivedere i capolavori, vedere i progetti. Roma, 1992. M. E. Tittoni ; S. Guarino. Catálogo da exposição.
- IVANOFF, N. Valentin de Boulogne. In: *I maestri del colore*. Milano, 171, 1966.
- KRÜGER, K. Das unvordenkliche Bild. Zur Semantik der Bildform, em Caravaggios Frühwerk. In: *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*. Düsseldorf: Museum Kunst Palast, 2006. Ostfildern, 2006. pp. 24-35.
- LABROT, G. Documents for the History of Collecting: Italian Inventories I, Collections of Paintings in Naples 1600-1780. Munich, 1992.
- LAGHI, A. V. La Pinacoteca dell'Accademia di belle Arti di Carrara. Milano, 2002.
- LAPUCCI, R. La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi. In: *Caravaggio. Come nascono i capolavori*. Florence : Roma, 1991-1992. p.p 268-73. M. Gregori. (curadoria). Catálogo da exposição.
- Laureati. Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica. La quadreria. Roma, 1993. pp. 30-1. L. Laureati ; L. Trezzani (curadoria).
- LAVAGNINO, F. La Galleria Spada in Roma. Roma. 1933.
- LEONE, G. La Madonna col Bambino in gloria di Battistello del Museo Provinciale di Catanzaro: nuove riflessioni. In: *Dal Razionalismo al Rinascimento: per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*. Roma, 2011. pp. 248-53. M. G. Aurigemma (curadoria).
- LOIRE, S. Questions d'attributions et de datations In: *Simon Vouet en Italie*, Rennes, 2011. pp. 183-236. O. Bonfait ; R. Rousteau Chambon (curadoria). [Atti del Convegno, Nantes: 2011]
- LONGHI, R. Orazio Borgianni. In: *L'Arte*, 17, 1914. pp. 7-23.
- LONGHI, R. Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia. In: *Proporzioni*, I, 1943. pp. 5-63.
- LONGHI, R. Ultimissime sul Caravaggio. In: *Proporzioni*, I, 1943. pp. 99-102.
- LONGHI, R. Scritti Giovanili 1912 – 1922. Florença, 1961.
- LONGHI, R. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento. In: *Paragone*, 227, 1969. p. 61.
- LONGHI, R. Il Caravaggio e i caravaggeschi di Roberto Longhi, 1943-1951. Florença, 2005.
- MACIOCE, S. Leonello Spada a Malta. Nuovi documenti. In: *Storia dell'Arte*, 80, 1994. pp. 54-58.
- MACIOCE, S. Giovanni Baglione (1566-1644): pittore e biografo di artisti. Roma, 2002.
- MACIOCE, S. Michelangelo Merisi da Caravaggio, fonti e documenti 1532–1724. Roma, 2003.
- MAFFEIS, R. Ritratto di Simone Pignoni. In: *Proporzioni*, V, 2004. pp. 87–124.
- MALTESE, C. et al. Spurio, autentico, copia. Una metodologia integrata d'indagine su undici opere caravaggesche. Roma, 1991.
- MALVASIA, C. C. Felsina Pittrice Vite de' pittori Bolognesi. Bologna, 1678-1769. G. Zanoni (org.), 1841.
- MANCINI, G. Considerazioni sulla pittura. (ms. 617-1621 c.a). A. Marucchi and L. Salerno (org.) 2 v. Roma, 1956-57.
- MANILLI, I. Villa Borghese fuori di Porta Pinciana. Roma, 1650.
- MARINI, M. Tre proposte per il Caravaggio meridionale. In: *Arte Illustrata*, 43-44, 1971. pp. 57–58.
- MARINI, M. Michelangelo da Caravaggio. Rome: Studio "B" di Bestetti e Bozzi, 1974.
- MARINI, M. Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus". Rome, 1987.
- MARINI, M. Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus". 2 ed. Rome, 1989.
- MARINI, M. Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus": l' iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi. 4. th. Rome: Newton & Compton, 2005.
- MARINI, M. ; MAHON, D. Caravaggio: l'immagine del Divino: un tributo a Sir Denis Mahon. Valletta, 2007. Catálogo das exposições: Trapani: Museo Regionale "Conte Agostino Pepoli" ; Valletta: Museo Nazionale dell'Archeologia, 2007.
- MARINO, G. B. La galleria del cavalier Marino distinta in pittura et scultura. Venezia, 1620.
- MARIOTTI, F. La legislazione delle belle arti. Rome, 1892.
- MARKOVA, V. Alcune nuove proposte per Tommaso Salini. In: *Paragone*, 475, 1989. pp. 26-41.
- Mattia Preti: Il Cavalier Calabrese. Nápoles, 1999. G. Ceraudo ; C. Strinati ; L. Spezzaferro (curadoria). Catálogo da exposição.
- MAYER, A. L. Jusepe de Ribera. Lipsia, 1923.
- MEZZETTI, A. La pittura di Antonio Gherardi. In: *Bollettino d'Arte*, 4, 1948. pp. 157-76.
- MITIDIERI, S. Mattia Preti detto il cavalier Calabrese: Cenno sulla vita e sull'opera. Catalogo delle opere. Rome, 1913.

- MOCHI ONORI, L. ; VODRET, R. La Galleria Nazionale d'Arte Antica. Regesto delle didascalie. Roma, 1989.
- MOCHI ONORI, L. ; VODRET, R. Palazzo Barberini: capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica. Roma, 1998.
- MOCHI ONORI, L. ; VODRET, R. Galleria Nazionale d'Arte Antica: Palazzo Barberini. Roma, 2008.
- MOIR, A. The Italian followers of Caravaggio. v. II. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- MOJANA, M. Valentin de Boulogne. Milano, 1989.
- MÖLLER, R. Der römische Maler Giovanni Baglione: Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner stilgeschichtlichen Stellung zwischen Manierismus und Barock. Munich, 1991.
- MONDUCCI, E. Lionello Spada (1576 - 1622). Manerba, 2002.
- NIBBY, A. Itinerario di Roma e delle sue vicinanze. Roma, 1830.
- NICOLACI, M. Sul naturalismo di Giovanni Baglione (1598-1606). In: Curti, F.; Di Sivo, M.; Verdi, O. (org.). L'essercitio mio è di pittore. Caravaggio e l'ambiente artistico romano, Roma moderna e contemporanea, numero monografico, 2012.
- NICOLSON, B. The Literature of Art: Recent Caravaggio Studies. In: Burlington Magazine, 116, 1974. pp. 624-25.
- NICOLSON, B. The International Caravaggesque Movement. List of pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650. London: Oxford, 1979.
- NICOLSON, B. Caravaggism in Europe. Turin, 1990. 3 v. L. Vertova (curadoria).
- Nuovi acquisti dei Musei e Gallerie di Stato. In: Bollettino d'Arte, 4, 1951. pp. 379-80.
- OLSEN, H. Etmalet gallery of Pannini. Kardinal Silvio Valenti Gonzaga samling. In: Kustmusèets Aarskrift, XXXVII, 1951. pp. 21-2 e 90-103.
- O'NEIL, M. S. Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome. Cambridge, 2002.
- PALIAGA, F. Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini. In: Atti della giornata di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento. Pontedera, 2009. pp. 117-44. P. Carofano (curadoria). [Atti della giornata].
- PANOFSKY SÖRGE, G. Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XI, 1967-68. pp. 111-88.
- PAPI, G. Una precisazione biografica e alcune integrazioni al catalogo dello Spadarino. In: Paragone, 435, 1986. pp. 20-39.
- PAPI, G. Qualche riflessione sul primo tempo di Guido Cagnacci. In: Antichità viva, 27, 1988. pp. 19-25.
- PAPI, G. La vocazione caravaggesca di Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino. In: Arte Cristiana, 734, 1989. pp. 372-73.
- PAPI, G. Orazio Borgianni. Soncino, 1993.
- PAPI, G. La Maddalena penitente di Guido Cagnacci a Palazzo Barberini. In: Paragone, 44, 1994. pp. 95-8.
- PAPI, G. Indagini sulla fase matura di Bartolomeo Cavarozzi. In: Arte Cristiana, 807, 2001. pp. 427-38.
- PAPI, G. Spadarino. Soncino 2003.
- PAPI, G. Caravaggio e i caravaggeschi a Firenze. Firenze: Firenze Musei, 2010. Catálogo das exposições: Galleria Palatina ; Galleria degli Uffizi ; Firenze Musei.
- PAMPINI, M. L. L'ornamento della pittura: cornici, arredo e disposizione della collezione Corsini di Roma nel XVIII secolo. Roma, 1998.
- PELAGGI, A. Mattia Preti ed il seicento italiano: col. catalogo delle opere. Catanzaro, 1973.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España. Madrid, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. ; SPINOSA, N. Jusepe de Ribera 1591-1652. Nápoles, 1992.
- PEDROCCHI, A.M. Le stanze del Tesoriere la Quadreria Patrizi; cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento. Roma 2000.
- PETRUCCI, F. Pittura di ritratto a Roma: il Seicento. Roma, 2008.
- PIETRANGELI, C. Villa Paolina. Roma, 1961.
- PINAROLI, G.P. Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne, che in esse di presente si trovano. Aggiuntevi le spiegazioni de bassi rilievi, & iscrizioni colla notizia delle chiese, Palazzi, Giardini, e statue che l'adornano, colle principali funzioni sacre, solite a farsi dal Sommo Pontefice, etc... Roma 1725.
- PIROVANO, C. La pittura italiana. Milano, 2000.
- POGGETTO, P. dal. Le due donazioni Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino. Urbino, 2003. Catálogo da exposição: Roma: 1993. pp. 35-8.
- PORCELLA, A. Un imitatore sconosciuto del Murillo. Roma, 1927.
- PORCELLA, A. Le pitture della Galleria Spada. Roma, 1931.
- POSNER, D. Domenichino and Lanfranco: the early Development of Baroque Painting in Rome. New York, 1965. Essay in honor of Walter Friedlaender, New York, 1965.
- PRIMAROSA, Y. Artemisia Gentileschi nella collezioni europee (1612-1723). In: Artemisia Gentileschi: storia di una passione. Milano, 2011-2012. pp. 270-78. R. Contini ; F. Solinas (curadoria). Catálogo da exposição.
- PROHASKA, W. Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 74, 1978. pp. 153-269.
- PROTA GIURLEO, U. Pittori napoletani del Seicento. Nápoles, 1953.
- PUPILLO, M. Pauperismo e iconografia francescana nella pittura del Caravaggio. Due contesti documentari. In: Arte francescana e Pauperismo dalla Valle dell'Aniene: l'exemplum di Subiaco. Subiaco, 1997. pp. 142-68. C. Crescentini (curadoria). [Atti delle giornate di studio].
- PUPILLO, M. Francesco de' Rustici e la copia dei Cappuccini del S. Francesco in meditazione del Caravaggio. In: Storia dell'Arte, 108, 2004. pp. 79-94.
- Von RAMDHOR, F. W. B. Über Malerei und Bildauerarbeit in Rome. Leipzig, 1787.
- REFICE TASCHETTA, C. Mattia Preti: contributi alla conoscenza del Cavalier Calabrese. Brindisi, 1959.
- Ritratto di una collezione. Pannini e la galleria del cardinal Silvio Valenti Gonzaga. Mantova, 2005. R. Morselli ; R. Vodret (curadoria). Catálogo da exposição.
- Sacre famiglie' a confronto. Turin: Pinacoteca dell'Accademia Albertina, 2005. D. Sanguineti (curadoria). Catálogo da exposição.
- SALERMO, L. The early work of Giovanni Lanfranco. In: The Burlington Magazine, 94, 1952. pp. 188-96.
- SALERMO, L. Cavaliere d'Arpino, Tassi, Gentileschi and their assistants: a study of some frescoes in the Villa Lante Bagnaia. In: The Connoisseur, 589, 1960. pp. 157-162.
- SALERMO, L. Caravaggio e i caravaggeschi. In: Storia dell'Arte, I, 1970. pp. 234-48.
- SCIBERRAS, K. Baroque painting in Malta. La Valletta, 2009.
- SCHLEIER, E. Simon Vouet Paris 1590-1649. London, 2007.
- SCHÜTZE, S. Caravaggio: l'opera completa. Köln: Taschen, 2009.
- SERGI, A. Mattia Preti detto il "Cavalier calabrese": la vita, l'opera, catalogo delle opere. Acireale, 1927.
- SHULTZ, E. The age of Caravaggio. New York: Electa, 1985. Catálogo das exposições: New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985 ; Nápoles: Museo Nazionale di Capodimonte, 1985.
- SICKEL, L. Caravaggios Heiliger Franziskus em Meditation über den 'Tod' als Sinnbild für das Schicksal der Familie Rustici. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 65, 2002. pp. 117-22.
- Simon Vouet: les années italiennes 1613/1627. Nantes: Besançon, 2008-2009. B. Chavanne (curadoria). Catálogo da exposição.
- SIMONE, D. Committenza e collezionismo nella Roma chigiana : il cardinale Giacomo Filippo Nini (Siena, 1628 - Roma, 1680). In: Salvator Rosa e il suo tempo: 1615-1673. Roma, 2010. pp. 397-407. S. Ebert-Schifferer ; H. Langdon ; C. Volpi (curadoria). [Atti del Convegno, Roma, 2009].

- SOHENER, H. *Alte Pinakothek Spanische Meister*. Munich, 1963.
- SPEAR, R. Stock talking in Caravaggio Studies. In: *The Burlington Magazine*, 126.1984. pp.162-65.
- SPEZZAFERRO, L. La pala dei Palafrenieri. In: *Colloqui sul tema: Caravaggio e i caravaggeschi*. Roma, 1974. pp. 125-37. [Atti del Colloquio, Roma, 1973.]
- SPEZZAFERRO, L. Cavarozzi Bartolomeo. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. v. 23. Roma, 1979, ad vocem
- SPEZZAFERRO, L. Crescenzi Francesco e Crescenzi Giovan Battista. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. v. 30. Roma, 1984, ad vocem.
- SPEZZAFERRO, L. Un imprenditore del primo Seicento: Giovan Battista Crescenzi. In: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 26, 1985. pp. 50-73.
- SPIKE, J. T. La carriera pittorica di Mattia Preti. In: *Mattia Preti*. Roma, 1989. E. Corace (curadoria).
- SPIKE, J. T. *Mattia Preti. Catalogue Raisonné of the Paintings / Catalogo ragionato dei dipinti*. Firenze, 1999.
- SPIKE, J. *Caravaggio*. New York: Abbeville Press, 2001.
- SPINOSA, N. ; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *L'opera completa del Ribera*. Milano, 1978.
- SPINOSA, N. *La pittura napoletana del '600*. Milano, 1984.
- SPINOSA, N. *Ribera l'opera completa*. Naples, 2003.
- SPINOSA, N. *Pittura del Seicento a Napoli, da Caravaggio a Massimo Stanzione*. Naples, 2009.
- STOUGHTON, M. W. *The paintings of Giovanni Battista Caracciolo*. The University of Michigan, Ph.D, 1973.
- STRINATI, C. *La Regola e la fama: San Filippo Neri e l'arte*. Rome, Palazzo Venezia, 1995. Catálogo da exposição.
- STRINATI, C. ; VODRET, R. *Caravaggio and his Italian Followers: from the Collections of the Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma*. Hartford: The Wadsworth Atheneum, 1998. Catálogo da exposição
- STRINATI, C. ; VODRET, R. *A lição de Caravaggio: obras – primas das Coleções da Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma*. Catálogo da exposição: São Paulo, MASP, 1998 ; Veneza: Marilio Editori, 1999.
- STRINATI, C. ; VODRET, R. *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*. Rome, 1999. Catálogo da exposição.
- STRINATI, C. ; VODRET, R. *Caravaggio e il genio di Roma 1592-1623*. Rome: Palazzo Venezia, 2001. Catálogo da exposição.
- STRINATI, C. ; VODRET, R. *Caravaggio e i suoi primi seguaci*. Tokyo-Okazaki: Museum of Fine Arts ; Teyen: Metropolitan Museum, 2001. Catálogo da exposição.
- TEMPESTA, C. *San Francesco in meditazione*. In: *Caravaggio nei Musei romani*. Rome: Palazzo Venezia, 1986. pp. 42-3. Catálogo da exposição.
- TERZAGHI, M. C. *Caravaggio. Mecenati e pittori*. Milano: Silvana, 2010. Catálogo da exposição: Palazzo Gallavresi, 2010.
- TESTA, L. "...In ogni modo domani mattina uscimo": Caravaggio e gli Aldobrandini". In: *Caravaggio nel IV Centenario della Cappella Contarelli*. Rome, 2002. M. Calvesi ; C. Volpi (curadoria). [Atti del Convegno, 2001].
- TESTI CRISTIANI, M. L. *Artemisia Gentileschi: una "Cleopatra" ritrovata*. In: *Critica d'arte*, 63, 2000. pp. 63-87.
- The art of the jubilees in papal Rome 1500-1750*. Helsinki, 2000-2001. S. Rossi ; J. Vuolasto (curadoria). Catálogo da exposição.
- The Order of St. John in Malta with an exhibition of paintings by Mattia Preti, painter and knight*. Valletta: St. John's Museum, 1970. Catálogo da exposição.
- TODINI, F. *Un gonfalone di Orazio Riminaldi*. In: *Paragone*, 341, 1978. pp. 58-62.
- TOSCANO, B. et al. *La pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*. Perugia, 1989.
- TREFFERS, B. ; VAN DEN HOUT, G. *The last Caravaggio, L'ultimo Caravaggio*. Amsterdam: Museum Het Rembrandhuis, 2010. Catálogo da exposição.
- VANNUGLI, A. *Il primo ritratto del cardinale Benedetto Giustiniani "in tela d'imperatore": con una proposta per Antonio Scalvati e tre per Pietro Fachetti*. In: *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*. Roma, 2001. pp. 267-68. M. Calvesi ; C. Volpi (curadoria). [Atti del Convegno].
- VANNUGLI, A. *La collezione del segretario Juan de Lezcano. Borgianni, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell'Italia del primo Seicento*. In: *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie*, XXIV, 2009. pp. 319-539.
- VARRIANO, J. *Caravaggio: The Art of Realism*. Pennsylvania State University Press: University Park, Pa., 2006.
- VASI, M. *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero. Descrizione generale dei monumenti antichi e moderni e delle opere Le più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue vicinanze*. Roma, 1818.
- Velazquez a Roma. Roma, 1999-2000. A. Coliva (curadoria). Catálogo da exposição.
- VENTURI, A. *La Galleria Nazionale in Roma*. In: *Le Gallerie Nazionali Italiane, II: notizie e documenti, I-V, 1896-1902*. Roma, 1896. pp. 75-138.
- VENTURI, A. *Note sulla Galleria Borghese*. In: *L'Arte*, XII, 1909. pp. 31-50.
- VICINI, M. L. *Guida alla Galleria Spada*. Roma, 1998.
- VICINI, M. L. *La famiglia Spada Veralli: ritratto della Marchesa Maria Veralli e di cinque suoi figli*. Roma, 1999.
- VODRET, R. *Primi studi sulla collezione di dipinti Torlonia*. In: *Storia dell'Arte*, 82, 1994. pp. 348-424.
- VODRET, R. *Alcune testimonianze romane al tempo della dispersione della Collezione Mattei*. In: *Caravaggio e la Collezione Mattei*. Milano, 1995. pp. 65-72. Catálogo da exposição.
- VODRET, R. *Il giallo dei due San Francesco*. In: *Ars*, 35, 2000. pp. 140-45.
- VODRET, R. I "doppi" di Caravaggio: le due versioni del S. Francesco in meditazione. In: *Storia dell'Arte*, 108, 2004. pp. 45-78.
- VODRET, R. *Caravaggio, the mystery of the two Saint Francis in meditation*. Milano: Cinisello Balsamo, 2009.
- VODRET, A. *I doppi di Caravaggio: il mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*. Soveria Mannelli : Rubbettino, 2010. Catálogo da exposição: Carpinetto Romano, Palazzo Aldobrandini.
- VODRET, R. *Caravaggio en Cuba*. Havana, 2011. Catálogo da exposição.
- VODRET, R. *Caravaggio (1571-1610). Quadri dalle collezioni dei musei italiani e vaticani*. Moscou, 2011. Catálogo da exposição.
- VOLPE, C. *Annotazioni alla mostra caravaggesca di Cleveland*. In: *Paragone*, 263, 1972. pp. 50-76.
- VOSS, H. *Die Caravageske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier: e Beitrag zur Französischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 58, 1924-1925. pp. 56-7.
- Vouet. Roma, 1991. J. Thuillier ; B. Brejon de Lavergnée ; D. Laval (curadoria). Catálogo da exposição.
- WARD BISSELL, R. ; DERSTINE, A. ; MILLER, D. *Masters of Italian Baroque painting*. London, 2005.
- WHITFIELD, C. ; CLARK, E. *Caravaggio's friends & foes*. London: Whitfield Fine Art, 2010.
- WRIGHT, C. *The French Painters of the Seventeenth Century*. London, 1985.
- ZERI, F. *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*. Florença, 1954.
- ZOFFILI, E. et al. *The first Medusa / La prima Medusa: Caravaggio*. Milano, 2011.
- ZUCARRI, A. S. *Felice e i luoghi d'arte cappuccini dal convento di S. Bonaventura ai tuguri dipinti da Caravaggio*. In: *S. Felice da Cantalice e i suoi tempi, il culto e la diocesi di Città ducale dalle origini alla canonizzazione del Santo*. Rieti, 1990. pp. 175-99. G. Maceroni ; A. M. Tassi (curadoria). [Atas do encontro de estudos históricos].
- ZUCCARI, A. *I Caravaggeschi: percorsi e protagonisti della pittura europea 1600-1630, I-II*. Milano, 2010.

EXPOSIÇÃO

Realização

Casa Fiat de Cultura
Ministero per i Beni e le Attività Culturali -
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico
Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo
Museale della città di Roma
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
(MASP)
Base7 Projetos Culturais

Idealização

Rossella Vodret

Curadoria Científica

Giorgio Leone

Curadoria Brasil

Fábio Magalhães

Comitê de honra

Gherardo La Francesca,
embaixador da Itália no Brasil
Patrizio Fondi,
conselheiro do Ministro
per i Beni e le Attività Culturali
Lorenzo Ornaghi (Itália)
Antonia Pasqua Recchia, secretária geral
Maddalena Ragni, diretora geral
Mario Resca, diretor geral para
Valorização do Patrimônio Cultural
Daniela Porro, diretora Serviço III, *Tutela del
patrimonio storico-artistico ed etnoantropologico*
(Ministero per i Beni e le Attività Culturali)
S. Ecc. Mons. Domenico Sigalini,
bispo de Palestrina
Lucia Di Maro, diretora geral
Cristina Acidini, superintendente
para o Patrimonio Storico, Artistico ed
Etnoantropologico e per il Polo Museale
della città di Firenze

Comitê Científico

Piero Boccardo
Maurizio Calvesi
Maria Teresa Ciprari
Anna Coliva
Mina Gregori
Giorgio Leone
Angela Negro
Maria Rosaria Valazzi
Maria Lucrezia Vicini
Claudio Strinati
Rossella Vodret
Clovis Whitfield

Coordenação e Organização / Itália

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio
Storico Artistico ed Etnoantropologico e per
il Polo museale della Città di Roma

Superintendente

Rossella Vodret

Diretor Serviço Valorização e Organização de mostras

Giorgio Leone

Coordenação administrativa

Corrado salucci

Secretaria

Maria Anna Marino
Luciana Ostuni,
Cecilia Renzelli

Organização

Anna Selvi
Angela Camili
Mauro Persichini
Anna Sabatino

Supervisão de Movimentação de Obras de Arte

Giuliana Forti

Movimentação, Controle e Revisão do Estado de Conservação de Obras de Arte, Laboratório de Restauração

Paola Sannucci
Gerardo Parrinello

Pesquisa Iconográfica, de Imagens, Arquivo e Laboratório Fotográfico

Gennaro Aliperta
Maria Castellino
Gianfranco Zecca

Assessoria de Imprensa e Promoção

Anna Loreta Valerio
Davide Latella

Planejamento, Coordenação Geral e Produção / Brasil

Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Coordenação de Produção

Daniela Vicedomini Coelho

Produção Itália

Cláudia M. Abreu

Produção São Paulo

Luciana Nemes
Assistência
Fabiola Antônio
Henrique Tadeu da Silva
Hosana Cristina Chaves
Estagiária
Deborah Salles

Produção Belo Horizonte

Fátima Guerra
Ana Paula Moreira Vale
Claudia Vassalo Costa

Projeto de Expografia

B7 Arquitetura e Design
Responsável
Vlami Saturni
Assistência
Ana Paula Garcia

Projeto de Iluminação

Mingrone Iluminação e Consultoria

Construção da Expografia

Opal Cenografia

Montagem

E3 Montagem

Conservação do Espaço

Laboratório de Ciência
da Conservação – Lacicor
Centro de Conservação e
Restauração de Bens Culturais
Móveis – CECOR,
Escola de Belas-Artes
Coordenação Geral
Prof. Luiz A. C. Souza

Conservação de Obras

Grupo Oficina de Restauro

Projeto Educativo

Vera Barros
Coordenação Executiva Local
Mailine Bahia

Comunicação Visual

Via Imprensa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim
Direção de Arte
Paulo Otávio
Designers
Clayton Policarpo
Douglas Germano

Tradução

Silvia Helena Lindsey
Ombretta Borgia
Silvia Laura Balzi

Revisão Ortográfica

Lia Trzmielina

Transporte

Millenium Transportes, São Paulo
Arteria, Roma

Seguro

JMS Administrações e Corretagem de Seguros
Liberty Seguros

Assessoria de Imprensa

ECCO Escritorio de Consultoria e Comunicação
InterComunique Assessoria de Comunicação
Paulo Alves e Fabiana Baeta

Representante Belo Horizonte

Rodrigo Villarrinho

Representante Buenos Aires

Miguel Frías

Agradecimentos**Casa Fiat de Cultura**

Alexandre Campolina, Ana Brant, Ana Luísa Veloso, Ana Luíza Duarte Moreira, Arthur Mendes, Carolina Fonseca, Carolina Arantes, Cassiana Rejane de Souza, Corpo de Bombeiros Militar de Minas Gerais, Damião Rocha Moreira, Deiglesson Cirilo da Silva, Elena Moreira, Eliana Oliveira, Embaixador José Viegas Filho, Gladyston Souza Marques, Glauco Pinto, Glizia Prado, Guilherme Silva Freitas, Jalme Aires, José Aliano, Lilian Sette, Luciana Costa, Marcelo Alencar, Márcia Naves, Márcio França Baptista de Oliveira, Márcio Jannuzzi, Maria Lúcia Antônio, Mariana Cordeiro, Othon Maia, Pedro Henrique Rubião Do Val Maciel, Petterson Guerra, Polícia Militar de Minas Gerais, Prefeitura Municipal de Nova Lima, Roberto Baraldi, Rodrigo Nonato Alves, Rodrigo Matos, Rogério Tavares, Sebastião Ribeiro

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale,
Piazza Sant' Ignazio, Mario Andrea Ettore, Sandrina Bandera,
Ugo Righini, Anna Maria Brignardello, Cristina Intelisano,
Stefania Santini, Patrizia Tarchi, Monica Fiorini,
Anna Maria Savini, Giulia Paniccia, Anna Pelagotti.

A todos que emprestaram suas obras e preferiram permanecer anônimos

Base7 Projetos Culturais

Anna Carboncini, Embaixada da Itália no Brasil na pessoa do Embaixador Gherardo La Francesca, Embaixada do Brasil em Roma na pessoa do Embaixador José Viegas Filho e Conselheiros Acir Pimenta e Marco Antônio Nakata, Geraldine Froget, João Marcos Mendes de Souza, José Roberto Teixeira Coelho, Luiz Marques, Marcelo Mattos de Araujo, Maurício Conde Tresca, Ministro Guido Mantega, Pier Paolo Cimatti, Roberto Grossi.

CATÁLOGO**Edição****Base7 Projetos Culturais**

Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Coordenação Editorial

Tatiana Sampaio Ferraz

Coordenação de Produção

Claudia M. Abreu
Daniela Vicedomini Coelho

Assistência

Deborah Salles
Henrique Tadeu da Silva

Projeto Gráfico

Via Impressa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim
Direção de Arte
Paulo Otávio
Designers
Clayton Policarpo
Douglas Germano
Revisão técnica
Ricardo Sampaio

Tradução

Silvia Helena Lindsey
Ombretta Borgia
Silvia Laura Balzi

Revisão Ortográfica

Lia Trzmielina

Impressão

Ipsis Gráfica e Editora

CASA FIAT DE CULTURA

Conselho Deliberativo

Cledorvino Belini
Valentino Rizzioli
Pablo Di Si
Norberto Klein
Luca Tognelli

Diretoria

Diretor Presidente
José Eduardo de Lima Pereira
Diretor Vice-Presidente
Marco Antônio Lage
Diretor Administrativo e Financeiro
Gilson de Oliveira Carvalho
Diretores
Adauto Duarte
Márcio Lima

Equipe Executiva

Gestora de Cultura
Ana Vilela
Administrativo Financeiro
Fernanda Pessoa
Estagiárias
Amanda Matos
Thayanne Aquino

Empresas Mantenedoras

Banco Fidis S/A
CNH Latin America
Comau do Brasil
Fiat Automóveis
Fiat do Brasil
Fiat Finanças Brasil
Fiat Services
FIDES Corretagens de Seguro
Iveco Latin America
Magneti Marelli
Teksid do Brasil

Assessoria de Comunicação

Árvore de Comunicação
Polliane Elizário
Flávia Cartacho
Juliana Guedes
Anne Morais

MASP

Diretoria

Diretor Presidente

João da Cruz Vicente de Azevedo

Diretor Vice-Presidente

Beatriz Mendes Gonçalves Pimenta Camargo

Diretor Secretário Geral

Luiz Pereira Barretto

Diretor Tesoureiro

Pedro Antonio Galvão Cury

Diretor da Biblioteca

Rodolfo Oswaldo Konder

Diretores sem Designação Especial

Antonio Carlos Lima Noronha
Carlos Roberto de Abreu Sodrê
José Roberto Pimentel de Mello
Luiz de Camargo Aranha Neto
Renato Tavares de Magalhães Gouvêa

Conselho deliberativo

Presidente

Adib Jatene

Vice-Presidente

Aluizio Rebello de Araújo

Secretário

Paulo Donizete Martinez

Membros

Alexandre José Periscinoto
Antonio Beltran Martinez
Augusto César Patrício de Azambuja Filho
Danilo Santos de Miranda
Eros Roberto Grau
Gilda Figueiredo Ferraz de Andrade
Graziella Matarazzo Leonetti di Santo Janni
João Brasil Vita
João Dória Jr.
José Ermírio de Moraes Neto
José Gregori
José Roberto Neves Amorim
Jovelino Carvalho Mineiro Filho
Julio José Franco Neves
Luiz Marcos Suplicy Hafers
Manoel Francisco Pires da Costa
Maria Lúcia Alexandrino Segall
Newton Gagioti
Nizan Mansur de Carvalho Guanaes Gomes
Paulo José da Costa Júnior
Paulo Saad Jafet
Pedro Franco Piva
Plínio Antonio Lion Salles Souto
Sabine Lovatelli
Salomão Schwartzmann
Silvio Tini de Araújo
Therezinha Maluf Chamma

Conselho fiscal

Efetivos

Ângela Zechinelli Alonso
Ayrton Francisco Ribeiro
Benedito Dario Ferraz

Suplentes

José Roberto de Mattos Curan
Julio Linuesa Perez
Luiz Arthur Pacheco de Castro

ADMINISTRAÇÃO

Gestor Superintendente Geral

Alberto Emmanuel Whitaker

Superintendente Administrativo

Fernando Pinho

Superintendente de Novas Atividades

Bruno Assami

Gerente Contábil Financeira

Eunice Dantas Ohkawa

Equipe técnica

Curadoria e Coordenadorias

Curador Coordenador
Teixeira Coelho

Coordenadora do Acervo e Desenvolvimento Cultural
Eunice Moraes Sophia

Coordenadora de Conservação e Restauro
Karen Cristine Barbosa

Coordenadora de Intercâmbio
Eugênia Gorini Esmeraldo

Coordenadora de Biblioteca
Ivani di Grazia Costa

Coordenador do Serviço Educativo
Paulo Portella Filho

Coordenadora de Espetáculos e Eventos
Débora Lauand

Gerente de Comunicação e Relacionamento
Renata Toledo Geo

BASE7 PROJETOS CULTURAIS

Diretoria

Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Gerência de Planejamento

Carmen Maria de Sousa

Gerência de Projetos

Renata Viellas Rödel

Coordenação Administrativa

Thais Coturri

Coordenação de Conteúdo

Tatiana Sampaio Ferraz

Coordenação de Produção

Daniela Vicedomini Coelho

Produção

Ivanei Silva
Luciana Nemes
Marta Masiero

Assistência

Fabiola Antônio
Henrique Tadeu da Silva
Hosana Cristina Chaves

Estagiária

Deborah Salles

Informática e Produção de Materiais Multimídia

Base7.Info Projetos de Informática Aplicada

Luís Henrique Moraes
Bruno Favaretto
Edson Tadeu de Almeida
Ricardo Irineu de Souza

Assessoria de Imprensa

ECCO Escritório de Consultoria e Comunicação

A Base7 é uma empresa do grupo ink, um dos principais grupos de produção audiovisual e cultural do país, em atuação há dez anos e do qual fazem parte também Academia de Cultura, Academia de Filmes, Margarida Filmes, Colméia Produção de Conteúdo Digital, Ipanema Entertainment, Ilegal FX e Cia. das Licenças.

SOPRINTENDENZA SPECIALE PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI ROMA

Superintendente

Rossella Vodret

Conselho de Administração

Rossella Vodret, presidente
Maria Grazia Bernardini, Silvana Buonora, Claudio Cristallini, Vitaliano Tiberia

Secretaria da Superintendência

Aurelio Urciuoli
Rosaria Bonì
Alessandra Spanedda
Cristina Lollai

Direção Administrativa

Silvana Buonora, diretora
Antonio Marsella
Cristina Pierucci
com a colaboração de Gessica Martino

Departamento Jurídico

Daniela Abbate, Piera Giorgiantonio, Manuela Iori, Maria Luisa Lo Monte, Marco Onnis, Patrizia Panci, Lucilla Torre, Gabriella Urso

Departamento de Arquivo e Protocolo

Simonetta Facchini, Gabriella Micci, Silvia Micarelli, Silvana Scarsella e Mauro Lambardi *com a colaboração de* Alessandro Bonì, Stefania Panella

Serviço Valorização e Organização de mostras

Giorgio Leone, diretor
Anna Selvi, Angela Camilli, Giuliana Forti, Mauro Persichini, Anna Sabatino
com a consultoria de Corrado Salucci
com a colaboração de Maria Anna Marino, Luciana Ostuni, Cecilia Renzelli

Departamento de Empréstimo

Aurelio Urciuoli, responsável
Rosaria Bonì *com a colaboração de* Luciana Ostuni

Serviço Técnico

Vincenzo Angeletti, diretor
Roberto Guenci, Dafne Iacopetti, Giancarlo Landi, Egisto Mencaroni, Enzo Moriniello, Luigina Spera
com a colaboração de Marina Annunziato, Lucio Valerio Basso

Arquivo e Laboratório Fotográfico

Barbara Fabian, diretora
Gennaro Aliperta, Valerio Antonioli, Maria Castellino, Massimo Taruffi, Mauro Trolese, Gianfranco Zecca

Serviço Iconográfico

Lia Di Giacomo

Assessoria de Imprensa

Anna Loreta Valerio
Davide Latella



Boy with a Skull and Shell

CARAVAGGIO I SEGUIDORES

CARAVAGGIO

Il Caravaggio è un pittore che ha rivoluzionato l'arte del Rinascimento con il suo uso della luce e dell'ombra, e con la sua rappresentazione di figure comuni in contesti sacrali.

Il suo stile, noto come "verismo", ha influenzato profondamente i pittori del Barocco, in particolare i seguaci come il "Furbo" e il "Giovane".

Le sue opere sono caratterizzate da una forte drammaticità e da un uso innovativo della prospettiva.

Il Caravaggio ha influenzato profondamente l'arte del Barocco, in particolare i pittori del "Furbo" e del "Giovane".



Informational text panel for the first painting.



Informational text panel for the second painting.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Vodret, Rossella
Caravaggio e seus seguidores / Rossella Vodret,
Giorgio Leone, Fábio Magalhães. -- São Paulo :
Base 7 Projetos Culturais, 2012.

Bibliografia
ISBN 978-85-62094-09-5

1. Arte - Exposições - Catálogos 2. Caravaggio,
Michelangelo Merisi da, 1571?-1610 3. Pintores -
Itália I. Leone, Giorgio. II. Magalhães, Fábio.
III. Título.

12-07357

CDD-759.5

Índices para catálogo sistemático:

1. Pintores italianos : Exposições : Catálogos
759.5

Este livro foi composto
em Electra e Din Pro
Papel Couché Matte 150 g/m²
Duo Design 300 g/m² (capa)
com tiragem de 3000 exemplares

Impresso no Brasil
julho 2012