Um bom desenho vale mais do que um longo descurso.

Anonimo

RESUMO

A tese que agora se apresenta centra-se na vida de Niccolò Nasoni, pintor e arquitecto italiano do século XVIII. Este trabalho desenvolve, sobretudo, a investigação sobre a primeira fase da sua vida, habitualmente designada como o "período italiano", nomeadamente os anos a partir do seu nascimento, em 1691, até à sua deslocação a Malta, onde foi encarregue de decorar a Catedral de *San Giovanni Battista* em La Valletta, em 1722-23. Percorre todos os momentos salientes deste período com uma análise aprofundada das obras realizadas atribuídas e/ou atribuíveis a Nasoni, as personagens que fizeram parte do seu percurso e da sua formação. Além disso, são analisados os inéditos frescos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto, a sua primeira obra portuguesa.

Palavras-chaves: Niccolò Nasoni; pintura; quadratura; arquitectura; Siena, Bolonha, Malta e Portugal.

ABSTRACT

The thesis that we now present is focused on the life of Niccolò Nasoni, italian painter and architect of the 18th century.

This work develops, especially, the research of the first phase of the artist's life, usually mentioned as the "Italian period", beginning in 1691, when Nasoni was born, and ending in 1722-23, with him moving to Malta, where he was responsible for decorating the Cathedral of San Giovanni Battista in La Valletta.

It makes reference to all the important moments of this period, with a deep examination of the works, the ones he assigned and the ones attributable to him, and the people that were part of Nasoni's journey and formation.

We also analyzed the frescoes of the main chapel of Oporto Cathedral, the artist first portuguese work.

Key-Words: Niccolò Nasoni; painting; *"quadratura";* architecture; Siena; Bologna; Malta; Portugal

Agradecimentos

Desejo agradecer à Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas, orientadora desta tese, pela grande cortesia e pela disponibilidade constante durante a redacção da mesma.

Um sincero agradecimento ao Professor Doutor Joaquim Jaime Barros Ferreira-Alves, meu primeiro orientador, que me acompanhou e ajudou até à conclusão da tese.

Queria recordar e agradecer ao Professor Alessandro Angelini, docente de História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Siena, pelo apoio e os conselhos que me deu durante as pesquisas naquela cidade.

No que respeita aos estudos no território Toscano, não posso deixar de agradecer ao Professor Marco Ciampolini. Graças à sua benevolência e ao seu conhecimento, consegui entrar em contacto com várias entidades e personalidades que me abriram o caminho para as novas descobertas sobre a vida de Niccolò Nasoni naqueles locais.

Entre os professores que me ajudaram na realização deste trabalho, agradeço a Deanna Lenzi, docente de História da Arte e Arquitectura na Faculdade de Artes Visuais da Universidade de Bolonha.

Agradeço profundamente a Elisabetta Landi pela ajuda que me deu nos estudos sobre o quadraturismo bolonhês.

Agradeço às *contradas del Montone e della Chiocciola*, que me permitiram aceder aos seus espaços e documentos.

Obrigado à *Academia dos Rozzi* que, por ter posto à minha disposição o seu arquivo, me deu a possibilidade de dar novas e exclusivas notícias sobre Niccolò Nasoni.

Um obrigado vai para os funcionários da *Biblioteca dos Intronati em Siena*. Sem o apoio e a disponibilidade que me ofereceram, não poderia avançar parte destes estudos neste território.

A mesma gratidão vai para os funcionários da *Biblioteca do Archiginnasio de Bolonha,* que me favoreceram nas pesquisas nesta cidade, dando-me livre acesso aos documentos de que precisei.

Agradeço à FCT, Fundação para a Ciência e Tecnologia, que me apoiou economicamente, tornando possível a realização da minha tese.

Desejo agradecer à Biblioteca de Faculdade de Letras da Universidade do Porto, especialmente à Laura e à Marlene, sempre presentes e disponíveis, com gentileza e sorrisos.

Com afecto agradeço à Sandra, funcionária do DCTP da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pessoa excelente, que me ajudou ao longo destes anos, com o pesado trabalho burocrático que uma tese de doutoramento implica, além da amizade dada.

Agradeço particularmente à Maria José e à Carla, exemplos de grande profissionalismo, sempre disponíveis a ajudar-me e a apoiar-me.

Um agradecimento especial aos meus pais, omnipresentes, amorosos, sustentando-me moralmente e economicamente, permitindo-me ser a pessoa em que me tornei.

Agradeço calorosamente à amiga Ana Sofia que, sempre disponível, me ajudou no cansativo trabalho de tradução.

Não posso esquecer e agradecer os meus amigos, Nicola (Bekkino), Nicola Alfano, Alessandro (Foglietto) e Rosa (Biscotto), Alessandro (Kiattone) e Mary, Ciccio (Patana) e Marisa, Francesco (Lenny), Luca e Paolo (Gemelli), Antonio e Maria, Valeriano (Ridolone), Alfonso (Ufonz), Giggino (CD) e Paola, Catello, Pierpaolo (Giuda), Daniele (Fagiolo), Gianluigi (Gigetto), Giovanni (Macellaio), Paolo e

Margherita, por tudo aquilo que representaram e que representarão, deste sempre e para sempre presentes na minha vida.

Últimos neste elenco mas primeiros no meu coração, agradeço à Helena, companheira de vida, amor, excelente mãe, apoio incansável e mulher afectuosa, e ao meu pequeno Lorenzo, luz dos meus olhos, que continue a iluminar o meu caminho.

Sumário

Agradecimentos 4

Sumário 7

Índice de figuras 9

Abreviaturas 16

Prefácio 17

Capítulo I: Análise dos frescos da Capela-Mor da Sé Catedral do Porto. 22

1.1. Uma nova leitura dos frescos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto 23

Capítulo II: Nasoni e a cidade de Siena. 41

2.1. Referências gerais e contexto histórico sienês 42

2.2. O período formativo e as primeiras realizações de Nasoni 55

2.3. Nasoni e *Accademia dei Rozzi* 72

2.4. A colaboração com *Giuseppe Nicola Nasini*. Os frescos da Igreja *de Santa Mustiola alla Rosa* e do Claustro da Igreja *del Carmine*. 91

2.5. O Processo civil contra Tommaso Accarigi 108

2.6. O *Taccuino* do Abade Ciaccheri 118

2.7. A produção dos aparatos efémeros funerários 131

2.8. Os frescos da Capela *Chigi* em *San Galgano* 153

2.9. Os frescos do Oratório da Santíssima Trindade 166

Capitulo III Nasoni e a cidade de Bolonha. 173

3.1. A chegada em Bolonha: "as provas" de Marcelo Oretti e Giovanni Zanardi 174

3.2. O ambiente bolonhês entre os séculos XVII e XVIII 182

3.3. O paralelo entre Orlandi e Nasoni 194

3.4. Os frescos da Escadaria Nobre do Palácio *Aldrovandi* 201

Capítulo IV Referências biográficas e bibliográficas 210

4.1. Biografia de Niccolò Nasoni 211

4.2. A Fortuna Critica 251

Capitulo V Niccolò Nasoni: uma visão do homem 256

5.1. Niccolò Nasoni: Uma vida vivida entre sorte, fraqueza e vontade de emergir . 257

Bibliografia / Fontes 265

Bibliografia geral 266
Arquivos 278
Periódicos 282

Anexos 284

Documentação Fotográfica 285
Tese em formato digital 286

Índice de figuras

Fig. 1. Niccolò Nasoni – Palácio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725……..…..…..25

Fig. 2. Niccolò Nasoni – Palácio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725…….....25

Fig. 3. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda para Jeronimo de Tavora e Noronha, nos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.....30

Fig. 4. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda dedicatoria para Domingos Barbosa, nos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.....31

Fig. 5. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor dos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.....31

Fig. 6. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda onde documenta o fim da decoração dos frescos da Capela-mor. Porto, 1739.....33

Fig. 7. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor do fresco onde documenta o fim da decoração dos frescos da Capela-mor. Porto, 1739.....34

Fig. 8. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da decoração das pilastras da Capela-mor. Porto, 1725-1731.....40

Fig. 9. Giovanni Lanfranco – *Santa Agata encarcerrada e curada por São Pedro*, Parma, Pinacoteca Nazionale, 1612.....43

Fig. 10. Peter Paul Rubens – *Elevação da Cruz*, Igreja de Santa Cruz de Jerusalém, Roma, 1602……..44

Fig. 11. Peter Paul Rubens – *Virgem em Gloria adorada pelos anjos*, Vienna, 1608.....45

Fig. 12. Pietro da Cortona: *O Triunfo da Divina Providência,* Roma Palácio Barberini, 1633-1639.....….46

Fig. 13. Ciro Ferri – *Casamento Mistico de Santa Caterina*, Museo Civico de Ancona 1666....47

Fig. 14. Giuseppe Nicola Nasini – *Santa Vitória apresentada à Virgem Santissima,* Florença, Igreja do Montalve 1697.....48

Fig. 15. Vincenzo Ferrati – Veduta da Certosa de Pontignano. Siena, Biblioteca Comunale, 1704.....57

Fig. 16. Vincenzo Ferrati – Veduta de San Giovanni Valdarno. Bib1ioteca Comunale, 1704.....57

Fig. 17. Simone Martini – *Collegiata de San Marco*. Pormenor dos frescos do coro. Siena, 1320-1322.....60

Fig. 18. Igreja *del Carmine* de Siena.....61

Fig. 19. Niccolò Nasoni – Estudo/variante para o catafalco fúnebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, Biblioteca Comunale, 1711…….....63

Fig. 20. Niccolò Nasoni – Incisão sobre cobre do *Giuoco dell'antenna*. Siena, Biblioteca Comunale 1712.....64

Fig. 21. Imagem da capela do Rosario da contrada della Chiocciola como é hoje.....65

Fig. 22. Niccolò Nasoni – Veduta de Praça *del Campo* com o Cortejo do *Palio da Assunta* de 1713 Siena, Biblioteca Comunale.....66

Fig. 23. Vincenzo Rustici – *Caça aos Touros*. Siena, Biblioteca Comunale.....68

Fig. 24. Teatro da *Academia dos Rozzi* – Fresco com a representação do símbolo da Academia, Siena 1817……74

Fig. 25. *Archivo Academia dos Rozzi* – Atribuição do nome académico ao Nasoni. Siena, Janeiro 1715…….....76

Fig. 26. Niccolò Nasoni – Copia do Arco Triunfal para a nomeação a Cardeal de Alessandro Zondadari, Siena, Biblioteca Comunale 1715…….81

Fig. 27. Archivo *Academia dos Rozzi* – Pedido para as decoraçoes do Teatro para a peça em honra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1717.....84

Fig. 28. Archivo *Academia dos Rozzi* – Pedido de pagamento para as decoraçoes do Teatro para a peça em onra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1719.....86

Fig. 29. Interior da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa* - Desafecta ao culto é, actualmente usada como Biblioteca. Siena…….95

Fig. 30. Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa* – Pormenor das decorações (frescos e estuques) no braço direito do transepto, Siena, 1712.....96

Fig. 31. Giuseppe Nicola Nasini – Pormenor das decorações da abóbada com cena de *San Francesco de Paola levado em Glória* do braço direito do direito, Siena, 1712.....97

Fig. 32. Discípulos de Giuseppe Nicola Nasini – Pormenor das decorações da abóbada com a cena de *San Francesco de Paola levado em Gloria* no braço esquerdo transepto. Siena, 1713…….98

Fig. 33. Discípulos de Giuseppe Nicola Nasini – Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos no braço esquerdo do transepto. Siena, 1713.....99

Fig. 34. Niccolò Nasoni – estudos sobre anjos, medalhões e festões. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....100

Fig. 35. Discípulos de Giuseppe Nicola Nasini. *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos transepto esquerdo. Siena, 1713.....101

Fig. 36. Giuseppe Nicola Nasini – Claustro da Igreja *del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monges Carmelitas. Siena, 1720-30.....104

Fig. 37. Giuseppe Nicola Nasini – Claustro da Igreja *de Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monges Carmelitas. Siena, 1720-30.....104

Fig. 38. Niccolò Nasoni – Estudos anatómicos, anjos e ovais. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....105

Fig. 39. Giuseppe Nicola Nasini – Claustro da Igreja *del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monges Carmelitas. Siena, 1720-30.....106

Fig. 40. *Arquivo Arcivescovile* – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716.....109

Fig. 41. *Arquivo Arcivescovile* – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 12.....113

Fig. 42. *Taccuino S III 6*. *Studi di Ornati molti dei quali del Nasoni*. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....119

Fig. 43. Niccolò Nasoni – Estudo de arco triunfal. Siena, Biblioteca Comunale, 1710- 1722..120

Fig. 44. Niccolò Nasoni – Estudo do arco triunfal decorado com volutas. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722…….....121

Fig. 45. Niccolò Nasoni – Estudo de arco. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....122

Fig. 46. Niccolò Nasoni – Estudo de vaso floral. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....123

Fig. 47. Niccolò Nasoni – Estudo de nichos. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....124

Fig. 48. Niccolò Nasoni – Estudo do portal. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....125

Fig. 49. Niccolò Nasoni – Estudo decorativo. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....126

Fig. 50. Niccolò Nasoni – Estudo decorativo. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....126

Fig. 51. Niccolò Nasoni – Estudo arquitectónico decorativo. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722……127

Fig. 52. Niccolò Nasoni – Representação da entrada da Governadora Violante de Baviera no Teatro dos Rozzi. Siena, Biblioteca Comunale, 1717.....128

Fig. 53. Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco fúnebre. Siena, Biblioteca Comunale, 1711.....133

Fig. 54. Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco fúnebre. Siena, Biblioteca Comunale, 1711… 134

Fig. 55. Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco fúnebre. Siena, Biblioteca Comunale, 1711.....136

Fig. 56. Vincenzo Ferrati – Estudo de catafalco fúnebre. Siena, Biblioteca Comunale, 1711...139

Fig. 57. Niccolò Nasoni – Estudos decorativos de anjo e ovais. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.....143

Fig. 58. Representação do catafalco de Girolamo Gigli realizado por Niccolò Nasoni. Siena, Biblioteca Comunale, 1722.....144

Fig. 59. Representação do catafalco da Grã-Duquesa Violante della Rovere, realizado por Niccolò Nasoni e aqui representado por Girolamo Macchi. Siena, Biblioteca Comunale, 1722……....150

Fig. 60. Capela *Chigi* em San Galgano. Pormenor dos frescos com a inscrição e a data de realização. Siena, 1710.....156

Fig. 61. Capela *Chigi* em San Galgano. Pormenor dos frescos da parede direita. Siena, 1710.157

Fig. 62. Capela *Chigi* em San Galgano. Pormenor dos frescos da parede com decorações florais. Siena, 1710.....158

Fig. 63. Capela *Chigi e*m San Galgano. Abóbada. Siena, 1710.....159

Fig. 64. Capela *Chigi e*m San Galgano. Pormenor dos frescos que decoram a porta de entrada. Siena, 1710.....160

Fig. 65. Capela *Chigi* em San Galgano. Altar. Siena 1710.....161

Fig. 66. Antonio Colli – Frescos da *Sala delle Feste*. Siena, Palácio Gori Pannilini, 1705.....162

Fig. 67. Antonio Colli – Frescos da *Sala delle Feste*. Siena, Palácio Gori Pannilini, 1705.....162

Fig. 68. Capela *Chigi* em San Galgano. Pormenor dos frescos com vaso de flores. Siena, 1710.....164

Fig. 69. Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos com vaso de flores. Siena 1713.....165

Fig. 70. Oratório da SS. Trindade. Crucifixo da Sacristia. Siena 1530……..169

Fig. 71. Oratório da SS. Trindade. Decorações da abobada da Sacristia. Siena 1530.....170

Fig. 72. Oratório da SS. Trindade.Decorações do pronao. Siena 1697.....170

Fig. 73. Oratório da SS. Trindade. Pormenor da lápide com a inscrição. Siena 1804.....172

Fig. 74. Documento original de Marcello Oretti, onde confirma a estadia de Niccolò Nasoni na cidade de Bolonha. Bolonha, Biblioteca do Archiginnasio.....176

Fig. 75. Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna – Abóbada do *Salone delle Guardie,* Andar Nobre do Palácio *Ducale di Sassuolo*. Sassuolo, 1649 Bolonha……..183

Fig. 76. Agostino Mitelli – *Camera dell'udienza*, pormenor da parede lateral. Palácio Pitti. Florença, 1638.....183

Fig. 77. Francesco Quaini e Agostino Mitelli – Interior do Salão Farnese, Palácio Publico, Bolonha……...184

Fig. 78. Francesco Quaini e Agostino Mitelli – Pormenor do interior do Salão Farnese, Palácio Publico, Bolonha……..……..185

Fig. 79. Mauro Aldrovandini – *Oratório Igreja dos Fiorentini*, Bolonha, 1668-1671.....186

Fig. 80. Mauro Aldrovandini e Stefano Orlandi – Igreja dos Santos João Evangelista e Petronio, (Igreja dos *Bolonheses*) pormenor das decorações, Roma, 1713-15.....187

Fig. 81. Niccolò Nasoni – Pormenor do fresco da Capela-mor na Sé Catedral do Porto. Porto, 1725-1739.....189

Fig. 82. Ferdinando Galli Bibbiena - Perspectiva com episódios da vida de David. Bolonha, Biblioteca do Archiginnasio 1725.....190

Fig. 83. Mauro Aldrovandini e Stefano Orlandi – Igreja dos Santos João Evangelista e Petronio, (Igreja *dos Bolonheses*) pormenor das decorações, Roma, 1713-15.....195

Fig. 84. Visão do alto da escadaria nobre de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1720-1730.....196

Fig. 85. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Grande Galeria de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1746…….197

Fig. 86. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Pormenor da decoração da abóbada da escadaria nobre de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1720-1730……...202

Fig. 87. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Pormenor da decoração da abóbada da escadaria nobre de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1720-1730……...206

Fig. 88. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Parede lateral da decoração da Grande Galeria de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1746……..207

Fig. 89. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – A decoração da abóbada da Casa Bovi-Tacconi, Bolonha, 1760……..207

Fig. 90. Niccolò Nasoni – Pormenor da decoração da parede direita da Sé Catedral de Lamego. Lamego, 1734-1738……..……..208

Fig. 91. Niccolò Nasoni – Decoração das Galerias do Palácio Magistrale da Ordem dos Cavaleiros de Malta. Pormenor. La Valletta, 1722-1725……...221

Fig. 92. Niccolò Nasoni – Decoração das Galerias do Palácio Magistrale da Ordem dos Cavaleiros de Malta. Pormenor. La Valletta, 1722-1725……...221

Fig. 93. Niccolò Nasoni – Pormenor das legendas nas Galerias do Palácio Magistral da Ordem dos Cavaleiros de Malta. La Valletta, 1722-1725……..222

Fig. 94. Niccolò Nasoni – Pormenor das legendas nas Galerias do Palácio Magistral da Ordem dos Cavaleiros de Malta. La Valletta, 1722-1725……..222

Fig. 95. Arquivo da Catedral de M'dina. Documento original de uma acusação de Blasfémia. M'dina, Malta, 1725……...224

Fig. 96. Niccolò Nasoni – Pormenor da legenda nos frescos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto. 1725-1731……226

Fig. 97. Niccolò Nasoni – Pormenor da decoração nas pilastras da Capela-mor da Sé Catedral do Porto. Porto, 1725-1731……228

Fig. 98. Niccolò Nasoni – Fachada da Igreja dos Clérigos. Porto, 1731-1763……..230

Fig. 99. Niccolò Nasoni – Decoração dos frescos da abobada, nave direita, da Sé Catedral de Lamego. Lamego,1734-1738……..232

Fig. 100. Niccolò Nasoni – Decoração dos frescos da abobada, nave direita, da Sé Catedral de Lamego. Lamego, 1734-1738……232

Fig. 101. Niccolò Nasoni? – Pormenor da fachada do Palácio de São João Novo. Porto, 1727-1733……235

Fig. 102. Niccolò Nasoni – Galilé da Sé Catedral do Porto. Porto, 1734-1736…….237

Fig. 103. Niccolò Nasoni – Fachada este do Palácio do Freixo. Porto, 1742-1750……...239

Fig. 104. Niccolò Nasoni – Igreja da Misericórdia. Porto, 1748……244

Fig. 105. Cadeia da Relação do Porto. Porto, 1796……248

Fig. 106. Niccolò Nasoni – Igreja da Nossa Senhora das Carmelitas. Porto, 1754-1762.....249

Abreviaturas

AAR – Archivio dell'Accademia dei Rozzi

AAS – Archivio Arcivescovile Siena

AOMS – Archivio del Museo dell'Opera Metropolitana Siena

AR – Accademia dei Rozzi

ASS – Archivio Storico di Siena

BAB – Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna

BCS – Biblioteca degli Intronati di Siena

MOMS – Museo dell'Opera Metropolitana di Siena

Prefácio

Introdução

Depois de seis anos da minha primeira chegada a terras lusitanas, ainda hoje encontro respostas diferentes às circunstâncias positivas que me ligaram, desde logo, à cidade do Porto e a Portugal, descobrindo um país tão extraordinário, tendo a grande sorte de conhecer e estudar a figura artística e humana de Niccolò Nasoni. Como muitos estudantes da Europa participei no projecto Erasmus, que me deu a possibilidade de frequentar o meu último ano da Licenciatura na Faculdade de Letras na Universidade do Porto. Iniciei uma nova aventura num lugar desconhecido, onde o conhecimento era apenas dado por notícias em livros e em jornais lidos ao longo da vida.

A minha natureza sempre me levou a viajar, com vontade de conhecer o mundo, de me confrontar com outras culturas e mentalidades. Natureza que me empurrou a descobrir novas cidades e novos povos. Porém, até hoje, posso dizer que nenhum outro lugar me deu sensações tão fortes, sentindo-me em casa, vivendo o calor e a "familiaridade" de pessoas tão parecidas com o meu povo. Quando passeio na rua, parece que ando no meio da minha gente, na colorida quotidianidade dos cantos da minha cidade.

Estas mesmas circunstâncias levaram-me ao conhecimento de Niccolò Nasoni, desencadeadas por uma serie de causalidades que, ao fim de contas, não eram tão fortuitas.

No dia seguinte à minha chegada ao Porto, como normalmente faço quando visito uma nova cidade, de mochila às costas, máquina fotográfica e um caderno de apontamentos, começo o meu "tour" à descoberta da cidade, dando prioridade aos locais de interesse histórico e artístico. Ajudado por uma guia, visitei em primeiro, o monumento/imagem do Porto, ligado ao nome de Niccolò Nasoni: a Torre dos Clérigos.

Admirei esta estrutura tão imponente, que junto com a Igreja, formavam um complexo de majestosa beleza. Tive o sentimento de ter já encontrado construções deste tipo. Observando-a, notava analogias com a torre campanaria da Igreja de São Nicola em Praga ou com as torres da Catedral de São Galo, na Suíça. Também encontrei semelhanças com algumas imagens que reproduziam a Torre de Berta, torre campanária da cidade de Sansepolcro, bombardeada pelos alemães na Segunda Guerra Mundial.

Neste processo de associações pensava que, mais uma vez, um artista italiano, com o seu próprio estilo, tinha sido capaz de deixar a própria marca, adaptando-se de forma camaleónica, aos hábitos artísticos e aos materiais que o local privilegiava (a junção entre a sinuosidade das linhas que a linguagem italiana ditava, com a dureza e a complexidade da pedra indígena como o granito).

Sucessivamente, desloquei-me para visitar a Sé Catedral do Porto. Acabado de entrar, fui quase chamado pelas pinturas que se encontram na Capela-mor. Sem saber quem era o autor e em qual século se enquadravam as pinturas, tive a sensação de me encontrar à frente "de algo" familiar. Não tendo informações concretas da minha guia, decidi aprofundar o argumento. Voltei para casa com a curiosidade de um menino antes de abrir uma prenda, procurei as notícias sobre aquelas pinturas. Com enorme espanto e muita felicidade, descobri que as pinturas de arquitectura que decoram a Sé Catedral eram fruto da mesma mão que tinha elaborado o projecto da linda Torre dos Clérigos: Niccolò Nasoni.

Com o passar do tempo e uma paixão sempre crescente, procurei novas fontes e novas notícias sobre esta figura que, como muitos dizem, foi fundamental para este povo, trazendo uma maneira de expressar a arte ainda desconhecida neste canto da Europa, nas primeiras décadas de setecentos. Depois de ter lido o livro de Robert Smith "*Nicolau Nasoni: O arquitecto do Porto*" e outras notícias sobre as pinturas da Capela-mor, cheguei ao conhecimento da legenda que se encontrava nos frescos, e que dava algumas informações relativas ao artista e ao período da sua actividade na Catedral. O meu instinto levou-me outra vez para a Catedral, a fim de analisar com mais atenção as pinturas.

Graças à benevolência do sacerdote e ao auxílio de uma escada, cheguei até ao lugar onde os frescos estão pintados e, com muita surpresa reparei que as realizações escondiam outras legendas, também assinadas por Niccolò Nasoni. Esta situação levou-me a confirmar que, mesmo tendo sido uma figura pragmática, Nasoni não tinha tido a justa avaliação, nem tinha sido efectuado um adequado estudo sobre a sua figura artística.

Além disso, Nasoni em Itália é ainda um personagem anónimo, salvo poucos escritos e o caderno com os seus desenhos guardados na Biblioteca dos Intronati em Siena.

Animado por uma grande força interior, decidi começar o trabalho de pesquisa sobre este homem, que aos meus olhos brilhava como uma estrela. Decidi, então, avançar nos estudos, para lhe poder dar a justa importância que merecia.

Infelizmente, o tempo ao meu dispor foi realmente pouco, para tirar fora da lâmpada mágica tudo o que era necessário para poder dar uma visão global e verdadeira do artista, até ao dia da sua morte.

Todavia, isto não impedirá de continuar, no futuro, as minhas investigações sobre este eterno personagem, que ainda hoje faz reverberar o seu nome. A paixão que me liga a este homem parece uma chama destinada a não se apagar e, como narra Dante num verso da "Divina Comedia", "*mi prese del costui piacer sì forte che come vedi ancor non m'abbandona*".

Estrutura

A dissertação fornece uma análise cronológica centrada nos estudos sobre a figura de Niccolò Nasoni, durante o intitulado "período italiano", partindo de 1691, ano do seu nascimento, até 1723, ano da deslocação para Malta, encarregado de pintar a Catedral de San Giovanni Battista e o Palácio do Grão-Mestre da Ordem dos Cavaleiros Hospitalários em La Valletta. A finalidade deste projecto é de esclarecer os vários aspectos da personalidade do artista, seja no campo profissional, seja no humano, evidenciando os pontos salientes da sua existência.

De simples membro de uma *Contrada* a pintor afirmado e procurado, também no contexto internacional; de personagem medroso e irascível a protagonista no ambiente da *Accademia dei Rozzi*; de pintor/quadraturista e elaborador de aparatos efémeros a pioneiro da arquitectura barroca no norte de Portugal, na primeira metade do seculo XVIII.

Depois de um *excursus* sobre os estudos dos frescos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto, começamos a narrar a vida de Nasoni, a partir de 1709, ano da sua chegada a Siena, com os primeiros trabalhos executados para o Teatro *dei Rozzi* e a *Contrada della Chiocciola* e analisando o contexto histórico. Este período é também ocupado pelas colaborações com Vincenzo Ferrati. Em relação a esta cooperação, aprofundamos uma análise técnico-estilística sobre dois complexos pictóricos: a

decoração do Oratório da Santíssima Trindade em 1697, e os frescos da Capela *Chigi* em *San Galgano* datados 1710.

Sucessivamente, aprofundamos a investigação sobre o período que Nasoni passou na *Accademia dei Rozzi*, entre 1711 a 1722. Neste local, além dos trabalhos executados para a academia, tratamos de alguns aspectos relativos à sua personalidade. Tudo isto para traçar o perfil psicológico, social e moral, além do profissional, analisando a sua fase de formação sobre vários pontos de vista.

Damos importância às relações que ligaram Nasoni ao seu mestre Giuseppe Nicola Nasini, colaborando em obras executadas em Siena, como noutros centros italianos. Porém, é conduzido um estudo sobre os ciclos pictóricos presentes no braço esquerdo do transepto da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa* de 1713, e no Claustro da Igreja del *Carmine* entre 1720 e 1730, realizado por Nasini com a ajuda dos seus discípulos, onde não excluímos a intervenção de Nasoni na execução de algumas partes.

Para determinar mais um aspecto da actividade de Nasoni em Siena, efectuamos uma aprofundada investigação de aparatos efémeros fúnebres, campo no qual o nosso artista foi um dos protagonistas, nas primeiras duas décadas de setecentos. Finalmente, para completar as observações sobre o período sienês, damos uma visão dos esboços que incluem: aparatos efémeros, decorações de estilo quadraturista, elementos decorativos, estudos anatómicos e de figuras humanas, presentes do *Taccuino S III 6*, pertencentes ao catálogo do Abade Ciaccheri, onde se encontram guardados.

Do contexto toscano passamos ao contexto emiliano, avançando uma investigação sobre o período que Nasoni passou em Bolonha, na escola de Stefano Orlandi, para aprender as novas técnicas para as decorações arquitectónicas. Além do contexto histórico, damos uma visão do panorama artístico bolonhês que influenciou o estilo de pintar de Niccolò Nasoni. Também, efectuamos uma análise/confronto entre as suas realizações e as decorações a fresco no Palácio *Aldrovandi*, atribuído à dupla Bigari e Orlandi e aos seus discípulos, entre 1718 e 1722.

A última parte da dissertação aborda três aspectos distintos: a *fortuna critica*, com um elenco dos historiadores e letrados que deram notícias referentes a Nasoni; uma visão psicológica e caracterial do homem, com uma teoria sobre as razões que o levaram a decisões que marcaram a sua vida; uma biografia sobre os oitenta e dois anos

da sua existência, elencando os acontecimentos mais significativos da sua actividade profissional e do aspecto humano.

Capítulo I:

Análise dos frescos da Capela-Mor da Sé Catedral do Porto.

1.1. Uma nova leitura dos frescos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto

Os estudos sobre a Capela-mor da Sé Catedral do Porto marcam o ponto de partida no nosso trabalho de pesquisa, centrado na vida de Niccolò Nasoni. De facto, foram as análises *in loco,* dos frescos presentes a levar à luz algumas legendas que o pintor nos deixou. Estas descobertas deram início à nossa aventura, "*a faísca que provocou o incêndio nasoniano*". Por esta razão decidimos iniciar a nossa dissertação partindo deste ponto, mencionando as observações relacionadas com o estudo sobre o complexo artístico. As legendas são inéditas: conforme todo o material visto, analisado e confirmado, relativo à figura do pintor, procuramos dar uma nova visão a estas obras e ao período em que Nasoni se encontrava a trabalhar na Sé Catedral.

Em Julho de 1725 o nosso Niccolò estava concentrado nas realizações das decorações, ainda hoje existentes, dos corredores e das galerias principais do *Palazzo Magistrale*, pertencente à Ordem dos Cavaleiros de Malta em La Valletta[1]. Poucos meses depois, precisamente no dia 9 de Novembro de 1725, é contratado pelo Cabido da Sé Catedral do Porto, assumindo-se como pintor/decorador da Catedral, naquele tempo em fase de reestruturação[2].

Neste tempo, a diocese encontra-se em estado de Sede Vacante, devido à nomeação de Tomás de Almeida, Bispo do Porto de 1709 até 1717, como primeiro Patriarca de Lisboa[3]. A passagem do Bispo do Porto para a capital, não foi a única razão a justificar o estado no qual se encontrava o ambiente religioso portuense. Uma das causas, foi o contraste entre a monarquia portuguesa e Roma. Na primeira metade do século XVII, depois da restauração da independência, os conflitos entre coroa e igreja levaram a um longo período de ausências de uma figura pastoral. Este período durou

[1] ANDREINI, S., CASCIU, S., PIRAS, G., FERREIRA-ALVES, J., J., B., FERREIRA-ALVES, N., M., Niccolò Nasoni, *Un Artista Italiano a Oporto*, III Centenario della nascita, Firenze, 1991, p. 32.

[2] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni O Arquitecto do Porto*, Livros Horizonte, Lisboa, 1966, p. 41.

[3] AZEVEDO, C., *Diocese do Porto* In DICIONÁRIO de História Religiosa de Portugal, Dir. C. Azevedo. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p. 7.

cerca de 32 anos, até à chegada de Dom Nicolau Monteiro, Bispo da Guarda, transferido para o Porto em 1671[4].

No século seguinte, Dom João V, mais uma vez, recomeça as hostilidades com Roma, provocando novos confrontos entre o estado e a igreja, acabando com a não nomeação do Bispo titular. Este período vai deste de 1717 a 1741[5]. Aproveitou-se, portanto, desta situação para dar uma profunda transformação a todo os ambientes da Catedral, dando-lhe uma vistosa marca Barroca[6].

Em breve, Nasoni transfere-se da ilha maltesa para a cidade do Porto, sem saber que aquele lugar o tornará num dos personagens mais afirmados no mundo da arquitectura e da projecção, procurado e apreciado, protagonista de uma linguagem nova, no período que vai do tardo barroco ao rococó. Ao longo de 48 anos, até ao dia da sua morte, Nasoni pinta, desenha, projecta e constrói, deixando a sua marca, ainda hoje visível, não só na cidade do Porto mas também em vários centros do norte de Portugal. O seu estilo inovador serviu como ligação, juntando a linguagem plástica das formas, adquirida em Itália, com a escassa ductilidade das rochas graníticas.

A passagem para Portugal não parece ter sido casual. Pelas interpretações das inscrições presentes no Palácio Maltês, surgiu a hipótese da sua insatisfação[7]. Pensamos que as causas que agitavam a alma do pintor, estivessem relacionadas com o contraste que se criou entre Nasoni e outros artistas, seus colegas naquele tempo em La Valletta.

Foi avançada também a hipótese de uma sua reclusão na prisão da Vittoriosa, por causa das frequentes decepções de que foi protagonista[8]. Ele próprio se representa numa das cenas que decoram as paredes e os tectos do edifício, retratado na figura de um pintor que segura na mão um pincel e um balde de tinta, enquanto o outro homem

---

[4] AZEVEDO, C., *Diocese do Porto In DICIONÁRIO de História… op. cit. p. 7.*

[5] Idem, *ibidem.*

[6] FERREIRA-ALVES, J., J., B. - *Elementos para a História Artistica da Sé do Porto nos Seculos XVII e XVIII (I), Notula sobre algumas obras, (1665-1709),* in Revista da Faculdade de Letras, Vol. 3, 2004, p. 286.

[7] As inscrições confirmam o mal-estar que o artista vive. Como fez no passado e como fará no futuro, decide de se rebelar como consegue melhor, a pintura.

[8] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni…op. cit*. p.32.

espreita pelo buraco da fechadura de uma porta[9] (fig. 1 e 2). Junto a esta representação encontramos a inscrição:

> «*Io Niccolò Nasoni pittore e…qdm (?) Monsignore inquisitore e lo vidi nella Cappella con un asino di un Frate Dominicano e quel senza fede di Don Luigi che disse tante bugie al Gran Maestro e il sordo doratore (?) et io poi riscaldandomi con M.I. per voler co… ingiustizia dissi…In Die Iulii ann. 1725*»[10].



Fig. 1. Niccolò Nasoni – Palácio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.



Fig. 2. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.

Mais a baixo encontramos uma inscrição, breve e concisa, de um peso significativo: «*Il sordo che lavora*»[11]. Mais ao lado, inserida noutro painel, encontramos outra inscrição, onde o artista narra o episódio que o levou a estar encarcerado:

[9] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni…op. cit*. p.32.

[10] Idem, *ibidem*.

[11] Idem, *ibidem*.

«*Qui vinto dalla collera perché non voleva pagarmi mi venne detto Cazo, e a tal dolce nome si sollevò tutta la canaglia di Casa del medesimo M.I. che parevano neri cani arrabbiati e fui messo carcerato e mi…*»[12].

Seguramente, estas "comunicações" não levam a pensar nada de positivo, pelo contrário. Elas possuem algo em comum: a figura do Inquisidor, abreviado pelo artista com as letras *M.I.*, ao qual são dirigidas as mensagens.

A pessoa em questão poderá ser Don Antonio Ruffo, membro de uma nobre família italiana, Inquisidor em Malta a partir de 1720[13]. Seguindo as suas declarações, Nasoni executou por conta de Ruffo, trabalhos pelos quais não foi remunerado. As contínuas queixas acabaram em litígio e isto trouxe algumas consequências. Como iremos ver mais à frente, o artista costumava solicitar, continuamente, os próprios clientes, quando estes se atrasassem nos pagamentos[14].

É desnecessário estar aqui a ampliar o discurso do que foi a Inquisição, com os seus hábitos. Para aqueles que conheçam a história, mesmo por linhas gerais, sabem quais eram as atitudes dos seus membros. Pessoas acima de qualquer regra ou lei, que geriam tráficos ilícitos, sempre ligados às delinquências locais. Talvez o nosso Niccolò ignorasse as consequências que poderia sofrer entrando em conflito com um elemento deste género. Neste caso, o instinto incontrolável leva-o a contrapor-se à Inquisição, recebendo as já conhecidas repercussões.

Numa situação incontrolável, a única solução era abandonar a ilha, transferindo-se para um local mais tranquilo. O quê e quem condicionou Nasoni nesta escolha drástica, renunciando aos benefícios mencionados no contrato (título de Cavaleiro

[12] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni…op. cit*. p.32.

[13] "Os Ruffo da Calabria eram uma potente família patrícia, originários da cidade de Catanzaro, descendentes de Pietro I, Conde da cidade e Grão Marchal de Fedreico II de Svevia em 1240. A família estendeu-se até ao sul da Itália, onde ainda hoje são presentes, o mais conhecido personagem desta dinastia foi o Cardeal Fabrizio Ruffo, capitão geral dos Cavaleiros de Malta, criador do famoso movimento dos Sanfesdisti, cit. *Enciclopedia Universale Rizzoli-Larousse Vol XIII*, 1970, Milano, Rizzoli Editore.

[14] A documentação encontrada no território senês, confirma o habito de Nasoni em solicitar - com muito insistência – os próprios clientes para a retribuição dos trabalhos executados. Esta afirmação está confirmada pelos registos da AR e do AAS, em relação ao processo de Tommaso Accarigi.

Servente, voltar ao país natal, pensão vitalícia)? E ainda: foi ele a querer mudar para Portugal, ou foi obrigado a fazê-lo? Procuraremos dar respostas aos quesitos.

No período passado em Siena, Nasoni instaura estreitas relações com membros pertencentes aos Zondadari, família nobre local. Esta família teve mais fama quando, em 1623, se juntou com a família Chigi, formando o ramo genealógico dos Chigi-Zondadari[15]. No século XVII a família Chigi, representada por Mariano, Gismondo, Mario e Flavio, dividiu-se em dois ramos: Augusto de Flavio deu origem aos Chigi de Roma; o Cardeal Flavio de Mario deu origem ao ramo aos Chigi-Zondadari[16]. De facto, dos numerosos filhos de Mario, ninguém teve descendentes ou sobreviveu, à exepção de Flavio, Cardeal e Prefeito da Segnatura, ao qual se deve a construção do *Palazzo S. Quirico d'Orcia* e *della Villa di Cetinale*[17]. Ele obteve, por Cosimo III, o título de Marquês de S. Quirico d'Orcia, e a faculdade de transmitir o título a um dos familiares escolhido por ele: o sucessor foi Buonaventura, filho primogénito da sua irmã, Agnese Chigi, que casou com Ansano Zondadari[18].

As relações entre Nasoni e a família Zondadari parecem ser profundamente profissionais. Em 1715 projecta o arco triunfal para a entrada solene na cidade do novo Arecebispo Alessandro Zondadari[19]. Em 1720 participa nos festejos em honra da nomeação de Marc'Antonio Zondadari, a Grão- Mestre da Ordem Gerosolimitana. O artista foi encarregado, por conta da Academia dos Rozzi (AR), de projectar dois carros alegóricos representando Marte e Minerva, inspirado no confronto entre as artes da guerra e da paz[20]. Porém, imaginamos que as ligações entre a família e o pintor vão além das obrigações profissionais. Uma mais forte ligação pode ter nascido no ambiente da AR, da qual faziam parte vários membros dos Zondadari. Para além do Cardeal

[15] ARCHIVIO STORICO ITALIANO , "*Notizie degli archivi toscani*", CXIV (1956), n. 618, p. 645.

[16] AGLIETTI, M., *Le tre nobiltà. La legislazione del Granducato di Toscana (1750),* in *Magistrature civiche, Ordine di Santo Stefano e Diplomi del Principe*, Pisa, ETS, 2000, p. 268.

[17]Idem, *ibidem*..

[18] SPRETI, V., *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, vol. I-VI, 1-2 (appendici), Milano 1928-1956, 451-452, vol. II

[19] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976, p. 456

[20] GIGLI, G., *Diario Senese in cui vengono alla giornata tutti gli avvenimenti piú ragguardaveoli spettanti si allo spirituale si al temporal della cittá e stato di Siena, dedicate all'Altezza Violante si Baviera, Parte Prima,* Seconda Edizione, Siena, 1854, p. 231.

Alessandro e de Marc' Antonio, podemos mencionar Buonaventura, genearca do ramo, e o Cardeal Anton Felice[21]. As boas relações entre a Academia e os Zondadari são confirmadas nas várias manifestações e festividades ligadas à família, onde a congregação sempre mostrou a sua participação, com obras teatrais ou com aparatos efémeros, onde Nasoni era protagonista.

Em Junho de 1722 morre Marc'Antonio Zondadari, Grão-Mestre do Soberano Militar da Ordem de Malta. Foi nomeado seu sucessor António Manoel de Vilhena, filho de Sancho Manoel de Vilhena, Conde de Vila Flor, e da sua primeira esposa Ana de Noronha, parente de António Severim de Noronha, Duque de Terceira[22]. No período em que ocorreu a passagem de testemunho entre os dois mestres, o nosso Niccolò ainda não se tinha deslocado para a ilha maltesa; sabemos, ao certo, que se encontrava em Itália[23]. Todavia, o artista manteve fé no contrato que estipulou anteriormente com o delegado de Zondadari, encarregando-o para os trabalhos da ilha. A estima que Vilhena alimentava por Zondadari fez com que Nasoni continuasse sobre o destino já traçado[24].

O primeiro período passado em Malta não deve ter sido muito problemático, considerando a fama que o artista ganhou e os trabalhos que executou. Também a relação mantida com o Grão-Mestre deverá ter sido boa. Ao contrário dos seus predecessores, Vilhena ganhou a estima dos habitantes da ilha, por se preocupar com o bem-estar da povoação e patrocinando obras para o melhorar. Além de instituir várias

[21] DE GREGORIO, M., AR, *L'archivio dell'Accademia*, *(n.a. 140)* e *Fasc. di cc. Sciolte 30, di mano di Bellisario Bulgarini,* Siena.

[22]PETIET, C., *Le Roi et le Grand Maître. L'Ordre de Malte et la France au XVIIe siècle, Éd. Paris Méditerranée*, Paris, 2002.

[23] A presença de Nasoni em Siena é confirmada pelos documentos dos Rozzi. Estes confirmam a sua participação para algumas festas e realizações de aparatos efémeros fúnebres, nomeadamente para Margherita Louise d'Orlean e Girolomo Gigli, datados em 1722.

[24] No *Liber Conciliorum Status* – os livros que possuem varias transações referidos à Ordem, além de registos, correspondências e actas da Reuniões do Conselho – existem cartas que documentam as boas ligações entre Manoel de Vilhena e Marc'Antonio Zondadari, onde o Grão Mestre português mostra a sua admiração e devoção para o seu predecessor. Além disso, possuímos um documento com a descrição dos festejos para a nomeação a Grão Mestre Marc'Antonio Zondadari, quando Vilhena era Bali d' Acri, onde também se manifestam as boas relações entre os dois.

associações de caridade, também regulamentou a construção do *Bairro da Floriana*, onde hoje se ergue, na praça principal, uma estátua em sua honra[25].

Imaginamos, portanto, que a situação piorou quando começaram as relações profissionais com a Inquisição. Depois das controvérsias e da presumível encarceração, o nosso Niccolò percebe que a única hipótese de resolver a situação é abandonar a ilha. Os métodos usados pelo Tribunal Eclesiástico eram inimagináveis, perseguindo um homem até ao resto da sua vida.

Nasoni deve ter sido aconselhado por uma entidade importante, capaz de influenciar as suas decisões e na qual confiava. Tudo leva a pensar que o personagem em questão seja Grão-Mestre Manoel de Vilhena, sobretudo se pensarmos na cidade do Porto como futuro destino. De facto, o referido português foi Girolamo de Tavora e Noronha Leme e Cernache, parente de Vilhena e mencionado na famosa legenda.

Sem hesitação e sem deixar provas, Nasoni acaba um capítulo da sua vida para começar outro. Das abóbadas do *Palácio da Ordem dos Cavaleiros de Malta* em La Valletta, o pintor passa a decorar as pilastras e as janelas da Capela-mor da Sé Catedral do Porto, deixando para trás uma das fases mais tristes da sua vida, começando a aventura que o tornou "*O Arquitecto do Porto*".

As decorações executadas por Nasoni na Capela-mor, estão datadas entre 1725 e 1737, dados que nos vêm comunicados pela historiografia oficial. A primeira verdadeira prova deixada por Nasoni, atestando pessoalmente a sua presença no Porto, é a famosa legenda situada na primeira janela direita da Capela-mor. A informação diz-nos que, em 9 de Dezembro de 1725, o artista está a trabalhar como pintor decorador na Catedral (fig.3). O último documento existente, que confirma a presença do pintor como operário da Sé Catedral, é um registo de pagamento datado a 18 de Setembro de 1737, emitido para os frescos realizados no alpendre:

> «*Dei a Nicolau Nasoni de resto do que se lhe devia da pintura do Alpendre da Sé e riscos que fez para as obras da Quinta de Santa Cruz…126$412*»[26].

[25] PETIET, C., op. cit., p. 175.

[26] BRANDÃO, D., *Nicolau Nasoni, vida e obra de um grande artista*, 1987, p. 28.

Como inicialmente mencionado, os estudos efectuados sobre estas pinturas, individuaram duas novas legendas, redimensionando alguns pontos de vista referidos aos trabalhos na Sé, além de outros aspectos extra profissionais. A descoberta deste material pictórico faz luz sobre momentos importantes da crónica nasoniana, até hoje envolvidos em mistério, como o fim dos trabalhos de decoração da Capela-mor e as ligações com personagens importantes que faziam parte do ambiente portuense. Também podemos dar uma possível ordem cronológica às pinturas deste local, colocando uma posição temporal (mais ou menos certa) às obras que desenvolveu nestes anos, fora da Sé. Além disso, os nomes que se encontram nas legendas abrem novos caminhos para estudos futuros, em relação às ligações com expoentes da aristocracia e do clero português (Domingos Barbosa e Jerónimo de Távora e Noronha), pontos de referência na sua vida profissional e privada.



Fig. 3. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda para Jeronimo de Tavora e Noronha, nos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.

A primeira legenda descoberta, encontra-se na parte inferior da pintura, na primeira janela esquerda da Capela-mor. O acesso é feito através da porta situada à esquerda do altar (fig.4 e 5):

«E TUTTO QUESTO E' STATO DIPINTO DI MANDATO DEL S. CANONICO MAGISTRO DOMENICO BARBOSA ECONOMO DEI.....E IO DIPIN'... T.... NOV... ANNI».

O carácter destes frescos recorda as composições dos aparatos efémeros teatrais, tema caro ao nosso Niccolò, com pormenores estilísticos da linguagem bolonhesa. O fundo perspéctico, com decorações arquitectónicas, vem da aprendizagem tida na escola de Orlandi. De facto, notamos a nova visão ditada pelo quadraturismo emiliano, deixando de ser frontal e passando à visão a ângulo, a fim de dar maior espaço de execução e maior profundidade[27]. A legenda encontra-se na parte inferior, emoldurada e fixada na parede junto à fingida porta. A composição está altamente danificada, devido à erosão do tempo e à falta de um adequado restauro para a sua conservação. O perdurar desta situação pode comprometer inevitavelmente a obra, fazendo-a desaparecer para sempre.



Fig. 4. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda dedicatoria para Domingos Barbosa, nos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.



Fig. 5. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor dos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.

[27] MATTEUCCI, A., M., *L'architettura dell'inganno, quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del convegno Internazionale (Rimini, palazzina Roma, 28-30 Novembre 2003), a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze, Alinea.

Neste momento, apenas a primeira parte da legenda é legível, (*E TUTTO QUESTO E' STATO DIPINTO DI MANDATO DEL S. CANONICO MAGISTRO DOMENICO BARBOSA ECONOMO...*), ainda não totalmente comprometida pela humidade.

No texto, Nasoni evidencia o nome de Domingos Barbosa, Sacerdote da Catedral, administrador da Igreja e personagem influente do Porto, no século XVIII. O pintor ainda afirma que Barbosa é a pessoa que o encarrega dos frescos, o assim chamado "*mandante*", a autoridade que ordena os trabalhos na Catedral e, com toda a certeza, é o indivíduo com o qual Nasoni se relaciona para os pagamentos dos trabalhos feitos.

Ainda muito escassa é a documentação encontrada, referente à figura deste personagem e às relações que teve com o nosso artista. As poucas notícias confirmadas, referem-se a registos de pagamento relativos a trabalhos executados durante os anos entre 1725 e 1731, e também ao projecto e construção da casa da família Barbosa, hoje conhecida como Casa-Museu Guerra Junqueiro[28]. Todavia, não temos a certeza absoluta que foi o nosso Niccolò a acompanhar a construção da habitação. Os estudos sobre os "anos portugueses" levarão proximamente a conclusões mais concretas.

A segunda parte do texto está altamente degradada; não passará muito tempo para impossibilitar uma sua leitura.

Um aspecto singular é dado no desenho com o qual Nasoni representa a cobertura da cabeça prelatícia, conhecido por "*Mitra*". Como já mostrou em outras ocasiões, Nasoni prefere desenhar em vez de escrever palavras, deixando aquele véu de mistério, dando ao espectador a possibilidade de imaginar e formular o próprio juízo. Neste contexto, percebe-se qual é o sentido que o artista pretende dar: o desenho indica que o religioso é o gestor das economias da igreja (*ECONOMO DEI.....*).

Uma dos significados que podemos deduzir desta legenda é a importância que Nasoni dá a esta pessoa. Como costumava fazer em circunstâncias particulares, o artista menciona os homens que mais consideração tinham na sua vida. Ligando o seu nome ao do Sacerdote, podemos imaginar que Barbosa, além de lhe dar trabalho, dinheiro, e fama aos olhos dos portuenses, mantinha uma ligação mais pessoal e profunda, "obrigando" Nasoni a recordá-lo numa das suas experiências mais significativas.

[28] SMITH, R, C., *Nicolau Nasoni… op. cit*. p. 138.

Actualmente os estudos sobre os contactos e relações que Nasoni teve ao longo da estadia em Portugal encontram-se em plena fase evolutiva. Neste momento não é possível remeter a mais informações. A falta de fontes precisas, nega a eventualidade de poder traçar um quadro mais detalhado da questão.

A segunda legenda descoberta encontra-se na segunda janela esquerda da Capela-mor. A janela não apresenta nenhum acesso (fig. 6 e 7):

> *«CLEMENTE XII CORSINI FIORENTINO E IN TEMPO CHE IO NICCOLO' NASONI FIORENTINO COMPISCO DI PINGERE QUESTA CAPPELLA E SIAMO XVIII…… E SI ARRECA QUESTA PASQUA DI RESURESIONE*».



Fig. 6. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda onde documenta o fim da decoração dos frescos da Capela-mor. Porto, 1739.

O pintor afresca uma fachada de um prédio, idêntica àquela precedente. Na parede principal, além da porta de entrada deste surreal palácio, afixa um curioso "documento pictórico" sobre forma de "comunicado".



Fig. 7. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da fresco onde documenta o fim da decoração dos frescos da Capela-mor. Porto, 1739.

Diferentemente das outras duas inscrições existentes na Capela-mor, mais difíceis de individuar, devido às suas posições na parte inferior dos frescos, esta outra inscrição está colocada a 1, 5 metros da altura do chão, de modo a ressaltar-nos à vista no momento em que olhamos para ela.

Nasoni reproduz uma folha de pergaminho, com o emblema da Igreja Romana posicionado na parte superior e no centro, e ao lado com os Santos Pedro e Paulo a representar os Padres da Igreja. No meio do documento encontra-se o texto. No fim

desta folha existe uma laceração provocada, deixando entender a presença de um sigilo mas sem tornar necessário a sua representação.

A nossa ideia é que Nasoni quis representar uma Bula Papal: o texto é semelhante aos documentos deste género. As Bulas Papais iniciam, quase sempre, com uma linha escrita em letras maiúsculas, que contem três elementos: o nome do Papa (CLEMENTE XII CORSINI), uma característica dele (FIORENTINO), e a conhecida "*forma humiliatis*". Esta última apresenta-se altamente danificada, como a maior parte do fresco, tornando algumas partes incompreensíveis.

O texto contínua com o artífice que menciona o próprio nome, a sua proveniência e a data em que termina o trabalho da Capela-mor (*E IN TEMPO CHE IO NICCOLÓ NASONI FIORENTINO COMPISCO DI PINGERE QUESTA CAPPELLA E SIAMO XXVIII…*). Também aqui a erosão do tempo, junto com a falta de intervenção na conservação destas obras, danificaram partes importantes da legenda, tornando impossível a sua leitura, onde são especificados mês e ano do fim dos trabalhos de decoração. Porém, dando-nos uma ajuda na sua compreensão, Nasoni acaba o texto confirmando que aquele dia é próximo da Páscoa. (*E SI ARRECA QUESTA PASQUA DI RESURESIONE*).

Representando um documento eclesiástico, afixado numa parede de entrada de um imaginário palácio setecentista, o pintor decide comunicar o fim da sua obra na Capela-mor, numa maneira muito original. Ele junta o seu nome com o do Papa, num documento oficial, a fim de realçar o acontecimento. Todavia, o método que usa deixa-nos supor que para além de uma "comunicação de serviço" tinha usado, mais uma vez, a pintura para manifestar o seu pensamento e o seu estado de alma.

Como já vimos nos frescos do Palácio do Grão-Mestre em La Valletta, Nasoni está habituado a exteriorizar a sua própria insatisfação por meio da pintura, com desenhos cheios de significados, que reflectem o seu estado interior.

A compreensão das razões que o levaram a expressar-se desta forma delineou um aspecto da sua maneira de pensar, a fim de percebermos aquilo que a erosão do tempo tornou indecifrável.

O Papa Clemente XII, (Lorenzo Corsini), eleito em 12 de Julho de 1730, manteve o pontificado até o dia da sua morte, a 6 de Fevereiro de 1740. Filho de uma família aristocrata florentina, e licenciado em Direito na Universidade de Pisa, torna-se advogado e gestor das finanças do Estado Pontifício, exercitando a sua profissão por mais de 30 anos. Com a idade de 78 anos e quase totalmente cego, o Cardeal Corsini torna-se Papa, depois de 4 meses de deliberações, por parte do Colégio dos Cardeais.

Uma das motivações principais que obrigou a cúria a nomeá-lo, foi a má política financeira adoptada sobre o pontificado de Benedito XIII, conduzida pelo Cardeal Coscia e por outros membros da Igreja, que a tinham deixado em péssimas condições. Corsini revela-se a pessoa mais indicada para este encargo, tendo já desempenhado as mais importantes funções do Estado Pontífício, e sendo representante de uma das famílias aristocratas mais potentes do estado florentino[29].

Além de ser o protagonista do melhoramento das economias da Igreja, Clemente XII é também um grande mecenas, financiador de construções de obras majestosas, como a fachada da *Igreja San Giovanni Laterano* e a edificação do *Palazzo della Consulta* na zona do Quirinale. Além disso, é promotor da restauração do *Arco de Constantino*, inicia os trabalhos para a *Fontana di Trevi*, e encarrega Luigi Vanvitelli para projectar os trabalhos de recuperação no porto de Ancona, com o prolongamento do cais, construído pelo Imperador Trajano, e a realização de uma ilha artificial sobre a qual foi construída uma estrutura com funções militares, em defesa do porto[30].

Clemente XII é também o Papa que imana o primeiro decreto pontifício contra a maçonaria, em 1738. A famosa Bula *In Eminenti apostolatus*, obriga os católicos a não se tornar maçons. Pensamos que por esta razão, Nasoni decide documentar na sua representação um dos acontecimentos mais significativos daquele tempo.

A maçonaria era uma ordem iniciática, virada ao apoio e ao aperfeiçoamento moral de uma precisa classe social, as dos *artisan-maçon*, que partilhavam os mesmos ideais de natureza moral e metafísica, e na credencia comum de uma entidade suprema chamada "*Grande Architetto dell'Universo"*. Sucessivamente, a maçonaria adoptará formas especulativas, tornando-se uma Irmandade controlada no segredo ritual e numa

[29] ROMEU, R., *Italia moderna tra storia e storiografia*, Le Monnier editore, 1977.

[30] Idem, *ibidem*.

organização a nível mundial[31]. Tornando-se uma situação insuportável, o Papa decide imanar o famoso decreto eclesiástico, em 1738.

Esta tomada de posição cria, na ordem, uma situação de confusão geral. De todos os ambientes vêm manifestações a contrariar o decreto: políticos, filósofos, escritores, pintores, artesãos, comerciantes, cada um com os seus proprios meios procuram, contrariar a intenção da Igreja de destruir um movimento que junta os homens apenas pelas qualidades morais, sem seguir nenhuma religião qualificada. Em Roma, os habitantes alimentam o protesto aumentando a difusão das "*pasquinate*", manifestos e cartazes satíricos donde emerge um mau humor popular, contra a arrogância dos representantes do poder. Estes cartazes são pendurados durante a noite, nas entradas dos edifícios públicos ou nos pescoços de algumas estátuas, colocadas nos lugares mais frequentados da cidade, e por isso de fácil acesso a todos[32].

O nosso Nasoni também manifesta a sua contrariedade contra a Igreja de Roma, com uma obra simples mas carregada de significados, delineando o seu pensamento e dando a própria opinião em relação ao que estava a acontecer. Ele reproduz este documento pontifício, afixando-o à entrada de um edifício, onde todas as pessoas pudessem vê-lo e lê-lo. A "comunicação" pictórica é usada para marcar, também, um momento importante na sua vida, deixando entender a dupla interpretação que lhe possamos dar.

O pintor confirma o fim dos trabalhos de decoração da Capela, dando grande valor simbólico a uma fase importante do seu caminho. Ao mesmo tempo, evidencia um dos acontecimentos marcantes da história da Igreja, onde o uso puramente especulativo e egoístico do poder nos homens, é actuado por meio de um documento. Como o Papa recorreu à Bula para aniquilar um ideal de liberdade, para fins apenas lucrativos, também Nasoni se serve de um documento, com o objectivo de tornar público um momento importante para si, documentando apenas com uma obra, dois eventos fundamentais.

O facto de Nasoni conhecer personagens e ambientes maçónicos, já se podia ter imaginado há muito. Até ao momento, não temos documentação suficiente para poder

[31] ROMEU, R., *Italia moderna tra storia... op. cit.*

[32] CASCIO, M., *Storia (Apologetica) della Massoneria*, Bastogi editrice, Milano 2005.

confirmar uma participação activa na "*Loggia*". O sigilo da Ordem, ainda hoje, é coberto de mistério, tornando indecifrável o verdadeiro aspecto.

No período de aprendizagem e nos anos em que viaja entre os vários centros de Itália, à procura de fama e trabalho, vive, estuda e colabora com vários membros da Maçonaria.

Em Siena, a Academia dos Rozzi teve um papel muito importante: aqui conheceu personagens como Zoroastro Staccioli, Antonio e Bartolomeo Mazzuoli, Jacopo Franchini, entre os mais conhecidos, com os quais teve ligações pessoais que ultrapassavam a colaboração profissional, partilhando vida social e pensamento político.

Com Giuseppe Nicola Nasini, pintor afirmado do setecentos e presumível militante da maçonaria senesa, Nasoni colabora para as decorações do Palácio *Cennini* em Florença, e para os frescos da *Cancellaria Apostolica* em Roma, entre 1714 e 1719. Nestes anos, Nasoni viaja entre Bolonha e Roma, para estudar a pintura clássica e aprender a arte do desenho arquitectónico, encontrando no seu caminho personagens que podiam estar ligados a esta Ordem, entre os quais, Stefano Orlandi «*da cui apprese un franco disegno ed un vago colorito, quale era la dote piú pregiata dell'Orlandi*»[33].

Até hoje não foram encontrados documentos, comprovando contactos directos com a Maçonaria. Todavia Nasoni, como a maior parte dos artistas daquele tempo, cultiva os ideais naturais de liberdade moral enunciados pelas regras Maçónica.

Seja no contexto italiano seja fora dele, Nasoni apoia a doutrina, manifestando a própria opinião da encíclica imanada pelo Papa.

Esta presumível representação que Nasoni realiza da *In eminenti apostolatus* de Clemente XII, muda a data da última aparição como pintor na Capela-mor da Catedral.

A Bula Papal foi publicada em Roma no dia 28 de Abril de 1738. Esta data, junto com a última afirmação feita por Nasoni na legenda (*E SI ARRECA QUESTA PASQUA DI RESURESIONE)*, torna-se fundamental para o entendimento das partes danificadas, reescrevendo o dia exacto para a conclusão dos trabalhos.

A data de publicação da encíclica é posterior à Pascoa de 1738, deixando cair a hipótese do fim das obras neste ano. Consultando o calendário perpétuo, reparamos que

[33]ORRETI, M., *Notizie dei professori del disegno cioé dei pittori, scultori ed architetti bolognesi e de' forestieri di quella scuola*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 1760- 1780.

o dia de Páscoa é 29 de Março. A nossa ideia, portanto, é que o dia em que Nasoni desenha o documento é o 28 de Março de 1739, o sábado anterior ao domingo de Páscoa.

A favor desta teoria avançamos com mais uma consideração: Nasoni termina a obra um dia mais cedo da Páscoa para poder celebrar a missa na Catedral, inaugurando a Capela-mor acabada de ser afrescada.

Niccolò Nasoni termina as actividades na Capela-mor assinando-as com um documento de grande interesse, que marca eventos fundamentais da própria história e da humanidade, dando possibilidade de poder avaliar a sua linguagem pictórica sobre outros pontos de vista.

Finalmente, daremos uma ordem temporal das pinturas que Nasoni executou na Capela-mor, que até ao dia da conclusão, alternaram-se com outros projectos realizados fora do contexto da Sé.

A partir dos estudos e dos documentos, junto às analises e aos levantamentos das pinturas, podemos afirmar que:

1. Nasoni chega ao Porto em Novembro de 1725. Em Dezembro do mesmo ano, já se encontra a decorar as pilastras e as colunas da entrada da Capela-mor (Fig. 8)

2. Depois de ter acabado a parte externa, o artista começa a afrescar a parte interna: a primeira a ser completada é a parede direita, onde se encontra a famosa legenda, já conhecida. É possível chegar a esta janela pela porta posicionada do lado direito do altar. Deste lado está também situado o órgão: imaginamos, por esta razão, que o artista tinha dado prioridade a esta parte, mais frequentada e visível aos olhos dos crentes.

3. Posteriormente, começa a pintar a parede esquerda. Partindo da entrada, afresca a primeira janela, onde se encontra a legenda na qual Nasoni refere Domingos Barbosa. Todos estes acontecimentos são datados entre 1725 e 1731.

4. Depois de seis anos de trabalhos na Sé, a sua fama atinge um nível alto, devido aos novos encargos que lhe chegaram às mãos. A maneira inovadora na representação das formas arquitectónicas, leva-o a ser artífice de trabalhos com

prestígio, seja dentro ou fora da Sé. No período seguinte a 1731, além da escadaria do Claustro Gótico e dos frescos da Sé Catedral de Lamego, Nasoni projecta vários edifícios, entre os quais o conjunto dos Clérigos, talvez a obra mais emblemática da sua carreira. Por estas razões os trabalhos de decoração na Capela-mor tiveram, inevitavelmente, uma paragem.

5. No dia 28 de Março de 1739 Nasoni termina a decoração da última parte da Capela-mor, nomeadamente, a segunda janela da parede esquerda, sem nenhum acesso. Nasoni atesta este dia com o seu "personalíssimo documento".

A vida e a obra de Niccolò Nasoni estão em plena fase de estudo: novos testemunhos emergiram, outros emergirão. A força motriz deste trabalho de investigação é a vontade de dar o justo valor a este artista, expoente de uma nova linguagem pictórica em Portugal, arquitecto e projectista de alto nível. O justo contributo que se deve a um homem que elevou a arte deste país e deste povo.



Fig. 8. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da decoração das pilastras da Capela-mor. Porto, 1725-1731.

Capítulo II:

Nasoni e a cidade de Siena.

2.1. Referências gerais e contexto histórico sienês

Conforme tudo que foi escrito, lido, visto e verificado, podemos confirmar que a vida profissional de Niccolò Nasoni começa no momento em que se transfere da cidade natal, demasiado pequena para a evolução do seu génio, para a renomada e mais acessível Siena. A cidade toscana, desde sempre *lugar culto* da arte, apresenta-se como uma rampa de lançamento para este jovem aprendiz, à procura de trabalho e de fama. Siena pertencia ao amplo grupo de cidades italianas que desde a antiguidade favoreceram a criatividade humana, graças à enorme riqueza cultural e material que possui.

Nesta época, dominada pela pompa e elegância, havia uma grande e contínua procura de obras de arte, por parte da Igreja e das famílias influentes, tornando-se o único canal comum para confirmar o seu poder. Esta situação incrementa a produção, dando ocupação à maior parte dos mestres locais, como também incentiva a vinda de personalidades provenientes das outras cidades italianas e europeias, criando fusões de culturas heterogéneas, juntando-se à secular escola sienesa.

Acompanhado pelo amigo e mestre Vincenzo Ferrati, Nasoni expõe o seu talento ao desenhar representações arquitectónicas e cenográficas, usando este dote para criar um nome no campo pictórico e, sobretudo, para ganhar dinheiro a fim de conduzir uma vida digna.

As obras pictóricas de Nasoni, os estudos de figuras humanas, os projectos para os mastodônticos aparatos efémeros, os esboços de catafalcos e arcos triunfais, os desenhos de igrejas e torres, palácios, casas e jardins, são fruto do contacto que teve com actividades, personagens e realizações que afundam as próprias raízes na cultura italiana dos séculos XV, XVI e XVII.

Conduta artística que nasce graças ao trabalho de homens, cuja arte nasceu da fusão de duas correntes, o classicismo e o naturalismo que, naquele tempo dominavam o panorama.

Uma fusão dada pelo gosto antigo e pelos traços naturais, juntando uma acentuação enfática com a qual se criou uma linha comum entre a escola de Caravaggio, com a própria visão extrema da realidade, e o estilo dos Carracci, que percorrem o caminho classicista com uma nova e heterogénea leitura.

Foram vários os expoentes que expressaram esta linguagem; dois em particular foram Giovanni Lanfranco e Pieter Paul Rubens, pioneiros de um novo estilo, cujas leves influências podem ser encontradas na maneira como Nasoni representava as figuras humanas. Giovanni Lanfranco, discípulo de Annibale Carracci, conseguiu sair fora do puro classicismo do seu mestre, com um olhar virado aos artistas que continuaram sobre as marcas deixadas pelo estilo de Caravaggio, seguido em toda a Itália. Destes pintores recordamos Artemisia Gentileschi em Nápoles, Carlo Saraceni em Veneza e o caso do alemão Adam Elsheimer em Roma. Um exemplo da pintura de Lanfranco é "*Sant'Agata in carcere curata da San Pietro*", da *Pinacoteca Nazionale di Parma* (fig. 9):

> «*Quel taglio trasversale della luce, emanata dalla candela sostenuta dall'angelo a rafforzare quella fioca proveniente dalla finestra, lo ritroviamo in Battistello Caracciolo, in Orazio Riminaldi, in Borgianni come gli incarnati di porcellana arrotondati dal bilanciarsi delle luci e delle ombre, come i panneggi vasti e vaporosamente ripiegati in larghe, profonde e sintetiche linee. L'artista dimostra in questi anni, un interesse profondo per il caravaggismo, soprattutto attraverso la divulgazione dei suoi seguaci, adottando l'uso della luce indiretta per imprimere una credibilità naturalistica ai suoi dipinti ma anche per sottolineare gli effetti espressivi: caratteri intrisi anche del fiamminghismo di Valentin e di Gherardo delle Notti*»[34].



Fig. 9. Giovanni Lanfranco – *Santa Agata encarcerrada e curada por São Pedro*, Parma, Pinacoteca Nazionale, 1612.

[34] SCHIANCHI, L. F, *La Galleria Nazionale di Parma, Parma*, 1983.

O mesmo *flamingismo* que se encontra nas obras de Peter Paul Rubens mostra uma propensão para a pintura contemporânea dos Carracci, de Federico Barocci e mesmo de Caravaggio, durante a estadia em Roma a partir de 1601, para copiar os mestres Michelangelo e Raffaello, e para estudar a arte antiga. Rubens tornou-se autor da nova linguagem que juntava o antigo e o moderno, o velho e o novo «*può considerarsi l'archetipo del barocco*»[35]. A sua concepção pode ser lida nas realizações para a *Capela de Sant'Elena na Basílica de Santa Croce in Gerusalemme*, em Roma, em 1602 (*Trionfo di Sant'Elena*, l'*Incoronazione di spine* e l'*Innalzamento della croce*) (fig. 10) e, sucessivamente, nas três grandes telas para a *Igreja de Santa Maria* em Varicella (*la Vergine in gloria adorata dagli angeli; i Santi Gregorio, Papia e Mauro; e i Santi Domitilla, Nereo e Achilleo*):

> «*Lo spazio sembra vibrare e dilatarsi per accogliere le gigantesche figure che lo occupano in tutti i sensi con l'eloquenza solenne del loro gestire e sfogarsi poi liberamente nella fuga prospettica della gloria angelica centrale ove i raggi della luce divina, che partono da un punto focale così alto e lontano da suggerire una profondità infinita, irrompono per i fessi delle nubi e tra i corpi degli angeli in controluce, disposti in una vorticosa continuità*»[36] (fig. 11).



Fig. 10. Peter Paul Rubens – *Elevação da Cruz*, Igreja de Santa Cruz de Jerusalém, Roma, 1602.

[35] BRIGANTI, G., *La maniera Italiana*, Roma, 1963.

[36] Idem, *ibidem*.

Sobre o percurso traçado destes personagens, conduz a própria existência artística Pietro Berrettini, mais conhecido por Pietro da Cortona, fundador do estilo artístico que será seguido pelo nosso Nasoni. Esta nova linguagem pode ser resumida com estas palavras:

> «*intuito per cogliere i fermenti più nuovi della cultura coeva: fermenti da cui partire per dar vita a un'arte che sia insieme lo specchio, la sintesi e l'anticipazione dei valori di un'epoca*»[37].



Fig. 11. Peter Paul Rubens – *A Virgem em Glória adorada pelos anjos*, Vienna Gemaldegalerie, 1608.

A pintura de Cortona abre caminho a um novo estilo inovador, feito por misturas de motivos diferentes e sinuosidade de formas. A arquitectura possui um papel fundamental no fresco, como se nota no "*Il Trionfo della Divina Provvidenza*" (fig. 12) que decora o tecto do Palácio *Barberini* em Roma, deixando estupefactos os seus contemporâneos e os críticos que assim comentaram:

[37] LO BIANCO, A., *Pietro da Cortona e la grande decorazione Barocca*,Giunti Editore, 2006, p. 154.

«*é la meraviglia par che m'impetri la vista*»[38], «*mai più il Cortona raggiunse, o ricercò, un'eguale densità e acutezza di motivi animato una altrettanta tempestosa passione*»[39].



Fig. 12. Pietro da Cortona: *O Triunfo da Divina Providência,* Roma Palácio Barberini, 1633-1639.

O traço clássico reflecte-se nas estruturas arquitectónicas e no branco das estátuas, junto com a sinuosidade dos lineamentos dos corpos, que se tornam mais naturais. Elementos predominantes são os anjos e os festões decorativos, sempre presentes nas suas obras pictóricas.

Digno sucessor da escola de Pietro da Cortona, foi o seu mais dotado discípulo Ciro Ferri. Ferri evoluiu a linguagem do seu mestre, juntando nas suas pinturas mais suavidade. Ele serviu-se, sobretudo, de uma nova iconografia procurando juntar aspectos da vida das classes nobres e clérigos, manifestando os seus poderes. No "*Sposalizio mistico di Santa Caterina*", a figura lendária da Santa engloba a essência da beleza, nobreza, riqueza e sabedoria, todos os elementos escolhidos para tocar a alma e o sentimento popular (fig. 13). Além disso, a representação não seguiu a iconografia tradicional com os símbolos da cristandade (espada, coroa, livro na mão), mas do "*Casamento Mistico*" da Santa, mais de acordo com as intenções da Reforma Católica.

[38] UBALDINI, F. , *Descrizione poco dopo il termine dell'opera*, Roma, Biblioteca dei Musei Capitolini, 1637.

[39] WITTKOWER, R., "*Art and Arquitecture of Italy*", 1600-1750"



Fig. 13. Ciro Ferri – *Casamento Mistico de Santa Caterina* Museo Civico de Ancona, 1666.

Formas e temas que serão utilizados pelo seu discípulo Giuseppe Nicola Nasini, mestre do nosso Niccolò. Como afirma Romagnoli, Nasini aprendeu os valores e os defeitos do seu mestre:

> «*Nel 1668 passò a studiare sotto Ciro Ferri, in quell'epoca che il Cortona era agli ultimi periodi del suo operare. Sotto Ciro fu dove dilatando le idee agevolò la negligenza, prendendo i difetti del Cortona, che in quel tempo solo si studiava, ed aggiungendovene anche il piacere del Ferri che fra gli scolari del Berrettini fu il più attaccato al maestro*»[40].

A doçura e o requinte foram as qualidades que se manifestaram na pintura nasiniana. Nos frescos do tecto da Igreja *de Montalve,* com o tema "*Santa Vittoria presentata dalla Vergine alla Santissima Trinità"* de 1697, observamos como os corpos leves são suspensos no espaço, iluminados por uma luz vital que enche a cena (fig. 14). Cuidadosamente pintada é a parte arquitectónica que contorna a representação, com o uso de festões e da cor roxa, que será largamente usada por Nasoni nos anos seguintes, nos seus frescos.

[40] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976. p. 432.



Fig. 14 Giuseppe Nicola Nasini – *Santa Vitória apresentada à Virgem Santissima,* Florença, Igreja do Montalve 1697.

Também neste caso a iconografia usada por Nasini joga um papel dominante, onde a figura lendária de *Santa Vittoria Martire*, possui todos os elementos adequados para impressionar os sentimentos e a fantasia popular.

A leveza, juntamente com a exasperação das formas, a multiplicidade no uso de materiais, a abundância de elementos decorativos, a iconografia escolhida para suscitar

clamor e grandiosidade, são elementos que criam um sentimento de ostentação que os encomendadores exigiam. A vontade de chegar directamente à alma do espectador, seduzindo-o, comovendo-o sem meios-termos, com imagens simples mas ao mesmo tempo teatrais. Uma arte ligada ao classicismo, enriquecida pela exuberância do gosto enfático, capaz de exprimir-se sobre todas as superfícies e com todos os materiais, tornando-se estilo da Igreja e das monarquias europeias, mais preocupadas em afirmar o Absolutismo, manifestando o poder com a maior pompa possível.

Uma concepção e uma forma artística que, para um jovem aprendiz como Nasoni, se apresentava como um mundo intrigante, a descobrir. Neste aspecto, Siena podia ser uma fonte bem fornecida, onde podia aperfeiçoar as suas técnicas e aprender outras, ao colaborar com os artistas contemporâneos e estudando os trabalhos dos antigos mestres.

Podemos entender a cidade de Siena como uma "estratificação sedimentária da arte" onde, desde os tempos mais remotos (o primeiro documento conhecido ligado à cidade é do ano 70 d. C. e comporta a assinatura de Tacito[41]), se sucederam estilos e personagens que com as suas obras deixaram marcas indeléveis, até hoje testemunhos do universal património artístico. Recordamos homens de calibre como Duccio de Boninsegna, pai da escola pictórica sienesa, que entre os seculos XIII e XIV conseguiu enfrentar o poder da arte florentina. Nicola Pisano, entre os principais expoentes da escultura gótica, com a execução do *Pulpito* para o *Duomo de Siena* que abriu as portas à nova linguagem figurativa italiana[42]. E ainda Pietro e Ambrogio Lorenzetti, com os frescos do "*Buono e del Cattivo Governo*" no Palácio Publico; Simone Martini, indiscutivelmente um dos maiores artistas do trezentos italiano, único que conseguiu partilhar a cena artística com Giotto[43].

O século XV sienês abre-se com Jacopo della Quercia com a sua síntese entre o gótico e o borgonhês. Sucessivamente, a presença de Francesco Valdambrino e sobretudo de Donatello, com a decoração da *"fonte battesimale"* no *Duomo de Siena*, importa o estilo que será carácter predominante do Renascimento. O campo pictórico enriquece-se com artistas como Gentile da Fabriano, Sassetta e Giovanni di Paolo, com representações poéticas e delicadas, sem esquecer Francesco de Giorgio Martini, um

[41] AA. VV. , "*Storia di Siena*" Siena, Biblioteca degli Intronati, 2003, p. 23.

[42] DE VECCHI, P.; CERCHIARI, Elda C., *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

[43] Idem, *ibidem.*

dos maiores teóricos da Arquitectura, com o seu "*Trattato di Architettura Civile e Militare*"[44].

Os maneiristas Domenico Beccafumi e Giovanni Antonio Bazzo, conhecido por "*Sodoma"*, são protagonistas da pintura na primeira metade do seculo XVI, enquanto no último período deste século prevalece a «*pittura del colore*»[45], com Federico Barocci e aqueles que seguiram a sua pegada: Rutilio Manetti, Alessandro Casolani e Francesco Vanni, apenas para mencionar os mais famosos.

Depois da queda da cidade, em 1553 por parte de Cosimo I de Medici, Siena perdeu o título de capital artística, acabando com a secular escola sienesa. O último representante foi Ventura Salimbeni, cuja pintura podia-se interpretar como uma fusão entre o maneirismo de Beccafumi e as cores usadas por Barocci[46].

Em seiscentos, século do Barroco e da Arquitecura como "arte guia", é Roma a possuir o grau de capital artística europeia, partindo com o projecto da Praça *del Campidoglio* de Michelangelo, seguindo com a renovação urbanística requerida por o Papa Urbano VIII e posteriormente por Alessandro VII[47]. Esta fase tornou-se possível graças aos grandes artistas que decidiram operar nesta cidade (Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Maderno entre os arquitectos, e Annibale Carracci e Caravaggio entre os pintores).

Todavia, também com a perda da supremacia, a cidade de Siena continuou a produzir obras e protagonistas que se evidenciaram neste século e no seguinte, exprimindo-se e alinhando com a nova corrente artística.

No início do século XVIII Siena é a cidade de vários mestres, cuja arte manifestou a continuidade da linguagem Barroca, onde Nasoni aprendeu técnicas, métodos e segredos, estudando obras e, em alguns casos, colaborando com os mestres para projectar e realizar. Uma grande quantidade de artistas neste período povoava o pequeno centro toscano, trabalhando em igrejas, edifícios públicos e privados, escolas e academias. Basta mencionar as inúmeras obras existentes, onde um artista podia aprender técnicas e o uso de materiais. Várias são as figuras que traçaram linhas marcantes na aprendizagem de Nasoni.

[44] TORRITI, P., *Francesco di Giorgio Martini*, Ed. Giunti 1993.

[45] Idem, *ibidem.*

[46] NEGRI ARNOLDI, F., *Storia dell'arte Italiana*, Volume II, p. 271.

[47] Idem, *ibidem.*

Um lugar privilegiado pertenceu ao conterrâneo, amigo e mestre Vincenzo Ferrati, definido por Romagnoli (numa maneira ingrata) como "*incisore assai mediocre*". Foi primeiro mestre e o primeiro apoio humano de Niccolò, abrindo as portas da AR, apoiando o seu pedido de admissão. Além deste mestre, o Cavaliere Giuseppe Nicola Nasini, pintor afirmado no seu tempo, acolhe Nasoni como seu discípulo depois da morte de Ferrati em 1711, dando um considerável empurrão no sucesso profissional.

Também foram importantes para a formação artística e humana do nosso Niccolò, Bartolomeo Mazzuoli, Jacopo Franchini e Zoroastro Stacciuoli, artistas que se conseguiram expressar na arquitectura, pintura, escultura e incisão, com os quais partilhou trabalhos, experiências de vida e ideais políticos.

Todos o ajudaram no seu crescimento profissional, todos que faziam parte da Academia, ambiente extremamente importante para o nível cultural e artístico com o qual se desafia Nasoni.

A maior parte dos historiadores que se interessaram pela vida e obra de Niccolò Nasoni, informam-nos que as notícias principais, como também as primeiras referências históricas nos anos passados pelo artista no território de Siena, são deixadas pelo erudito Ettore Romagnoli, no monumental manuscrito "*Biografia Cronologica Dei Belli Artisti Senesi*". O texto é essencialmente um noticiário sobre a vida e o trabalho de personagens, a maior parte de origem toscana que, entre o século XII e XVIII viveram e operaram nesta comunidade, contribuindo para o crescimento e fama universal de cidade artística. Da pintura à escultura, da arquitectura à literatura, da música ao teatro, a obra abrange seis séculos de História e as memórias de centenas de homens que expressaram o próprio génio num dos "berços culturais" da península italiana. Entre estes personagens encontramos o nosso Niccolò que, no início de setecentos, ocupa uma posição nos catálogos do historiador, que elogia o pintor com palavras de grande consideração, graças ao talento que conseguiu pôr na pintura, no desenho e na incisão. As notícias dadas por Romagnoli são fundamentais para traçar um primeiro perfil de Nasoni, para termos uma ligação com outras fontes mencionadas pelo historiador. Porém, é um óptimo recurso onde é possível encontrar notícias sobre as várias personalidades que estiveram ligadas ao nosso artista, deixando uma marca no seu caminho profissional e social, criando uma boa base para sustentar os nossos estudos sobre à sua vida.

Robert Smith, na biografia sobre Niccolò Nasoni intitulada "*O Arquitecto do Porto*", menciona os factos narrados pelo punho do historiador sienês. Smith refere que a primeira notícia certa, sobre a presença do pintor na cidade toscana é datada de 1713, também confirmada por Romagnoli. A notícia diz-nos que Nasoni desenha naquele ano o catafalco erguido na Catedral de Siena, em honra das solenes exéquias do Príncipe herdeiro Ferdinando de'Medici, morto a 31 de Outubro de 1713[48], filho de Cosimo III Grão-duque da Toscana. O artefacto maravilhou Romagnoli, que o descreveu com muito ênfase, afirmando ter visto uma cópia numa gravura guardada no MOM de Siena:

> «*Il Nasoni non solo disegnò e dipinse questa mole, ma appresso la incise ad acquaforte, come si può vedere da un esemplare che esiste nelle stanze dell'Opera*»[49].

Sucessivamente, alinhando ainda com o texto de Romagnoli, Smith narra que Nasoni foi autor de uma incisão a água-forte, representando o *"giuoco dell'antenna",* num local da *Contrada della Chiocciola*. O jovem Niccolò desenha uma das várias manifestações organizadas durante o *Palio* da cidade, feito em honra da nomeação a Cardeal do Jesuíta Giovanni Battista Tolomei por parte de Clemente XI[50].

Outras notícias, comunicadas por Romagnoli e Smith, referem-se às colaborações de trabalhos de Nasoni. Entre 1714 e 1715 colaborou com Nasini nas pinturas do Palácio *Cennini*; neste mesmo período, por conta da AR, elaborou o arco triunfal para o novo Arcebispo Alessandro Zondadari; em 1719, em honra dos festejos para Marc'Antonio Zondadari, como novo Grão-Mestre da Ordem dos Cavaleiros Hospitalários de San Giovanni di Gerusalemme em Malta, o pintor realizou os projectos para os dois carros alegóricos que participaram ao desfile[51].

Relativamente ao território sienês, outros eruditos gastaram palavras de elogios a Nasoni, aprofundando as notícias sobre os trabalhos que ele realizou neste território. Girolamo Macchi, nas suas *"Memorie"*, deixa-nos algumas informações sobre o pintor, referentes a intervenções de restauro para a decoração perspéctica elaborada por Ferrati

---

[48] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni O Arquitecto do Porto*, Livros Horizonte, Lisboa, 1966. p. 24.

[49]ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976. p. 308.

[50] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni… op., cit.,* p. 24.

[51] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronológica… op. cit*., p. 309.

em 1694, num átrio do *Hospital de Santa Maria della Scala*. Neste texto existe uma descrição do arco triunfal para Zondadari, acima mencionado, definindo-o "*il più bello di tutti*" [52].

Giovanni Antonio Pecci foi outro historiador contemporâneo de Nasoni, que mencionando-o na sua "*Guida di Siena*" de 1751, referindo-se ao restauro da "Mostra *dell'Oriolo*", mais uma vez na fachada do Hospital de Santa Maria della Scala. Mencionou, ainda, o "Magnifico Arco" realizado para o Arcebispo Zondadari[53]. Finalmente, na Biblioteca dos Intronati em Siena é conservado o *Taccuino S III 6*, intitulado *"Studi di ornato molti dei quali del Nasoni"*, fazendo parte da colecção do Abade Giuseppe Ciacceri, escritor e erudito toscano. Neste caderno existem vários estudos de figuras humanas e estruturas arquitectónicas, alguns atribuídos ao nosso artista e outros de possível atribuição.

Hoje, centrando o discurso sobre os novos testemunhos adquiridos, baseando-o na nova documentação encontrada, confirmamos que foram descobertos revolucionários e inéditos cenários, enriquecendo o conhecimento sobre esta figura emblemática coberta por uma aura de mistério. Em primeiro lugar podemos confirmar que a chegada do artista à cidade de Siena é anterior a 1711, devido à atribuição de obras executadas antes deste ano. Porém, os documentos encontrados no Arquivo da AR evidenciam a fama profissional que o pintor criou na Congregação Académica e na comunidade sienesa, participando à vida social e política.

Os estudos levaram-nos a novas teorias sobre a produção dos aparatos efémeros e da actividade de pintor mural, com os frescos da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*, do Claustro da Igreja *del Carmine*, e da Capela *Chigi* em *San Galgano*. Os estudos trouxeram notícias sobre as ligações entre Nasoni e Ferrati, graças à análise de um processo civil que Nasoni instaurou contra Tommaso Accarigi. Estes testemunhos abrem novos cenários sobre o período, no qual o pintor passou do estado de anonimato para ser um personagem afirmado e reconhecido na cidade.

---

[52] PELLEGRINI, E., *Niccoló Nasoni: "Pittore, incisore e architetto", tra I Rozzi ditto Il Piangoleggio,* Periodico cultural dell'Accademia dei Rozzi, anno VI – N. 10. Siena, Maggio 1999

[53] Idem*, ibidem.*

A partir deste local, Nasoni começou o seu caminho de génio poliédrico, variando entre projectos para aparatos efémeros e a pintura quadraturista, do desenho arquitectónico à edificação de igrejas, torres, palácios e casas, esculpindo madeira e granito, chegando a tornar-se um dos protagonistas da linguagem artística tardo-barroca, pouco conhecido em Itália, mas famoso em Portugal. Nasoni em Siena deu vida ao seu estro, começando o percurso que o levará a ser um dos mais afirmados arquitectos do setecentos português.

Partimos do princípio e iniciamos a nossa viagem, percorrendo a ascensão artística do nosso Niccolò.

2.2. O período formativo e as primeiras realizações de Nasoni

O nome do nosso artista começa a aparecer no ambiente sienês por volta de 1709, fazendo parte dos membros da *Contrada della Chicciola*, como confirmam os registos daqueles anos[54]. Este facto tem uma importância relevante: a partir deste ano confirma-se o início da sua nova aventura na sociedade sienesa. Porém, foi o mesmo Nasoni a confirmar-nos a sua chegada a Siena, que ocorreu antes de 1711, ano do pedido de admissão na AR. Outra prova é-nos dada pelos frescos da Capela de *San Galgano*, que atribuímos a Ferrati e Nasoni, datados de 1710[55]. Podemos confirmar, portanto, que Nasoni na idade de dezoito anos, já fazia parte da comunidade sienesa.

O pintor chega a Siena acompanhado pelo amigo e mestre Vincenzo Ferrati, também originário de San Giovanni Valdarno, mas já residente há vários anos no ducato toscano.

Já a partir de 1708, Ferrati era membro da AR, conhecido pela alcunha de "*Resoluto*". Vivia na *Piana del Carmine* (hoje *Piano dei Mantellini*), em frente à Igreja *del Carmine* (originariamente dedicada aos Santos *Lucia* e *Niccolò*), no território da *Contrada della Chiocciola*[56].

As ligações entre Ferrati e Nasoni, a participação desde logo na vida da *Contrada*, a sua jovem idade, fazem levantar fortes hipóteses de que Nasoni vivesse em casa do seu mestre, onde continuará a viver depois da morte deste último, ocorrida em 7 de Dezembro de 1711. Esta hipótese ganha mais força se tivermos em consideração o documento relativo ao Processo Accarigi, onde se encontra o testamento de Vincenzo e sua esposa Marta Petrini, documentando a herança deixada a Niccolò[57].

A rapidez com a qual Nasoni conseguiu emergir no panorama artístico da cidade, confirma a importância que Ferrati lhe deu a nível profissional. Este valor pode explicar a "atenção" paterna que Ferrati tinha para o próprio discípulo.

---

[54] CONTRADA DELLA CHIOCCIOLA, Registri d'archivio, f. 24 v. 57.

[55] Para aprofundar este assunto ver capitulo 1.6. Os frescos da Capela de *San Galgano.*

[56] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976, p. 330.

[57]ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DI SIENA, Processo Civil, nº 521, 24 Março 1716.

Além de o acompanhar na deslocação entre San Giovanni Valdarno e Siena, acolheu-o no seu próprio lar, tornando-o membro da *Contrada*, primeiro passo que o consagrou cidadão sienês. Porém, Nasoni torna-se primeiro colaborador do mestre, participando, desde logo, em trabalhos de elevada importância, como as elaborações para os frescos da Capela *Chigi e*m San Galgano em 1710, e para o catafalco de Francesco Maria de Medici em 1711.

Mais um pormenor que expressa os fortes afectos entre o mestre e o discípulo é demonstrado pela insistência em adaptar Nasoni ao novo estilo de vida, procurando abrir todas as portas possíveis. Uma das mais relevantes foi a AR, com a qual Nasoni colaborou antes de se tornar membro, como relata o documento[58]. Ferrati apoiou o pedido de admissão do discípulo em 1711. Ainda Vincenzo é protagonista do futuro de Niccolò: graças ele, o nosso artista entra em contacto como seu futuro mestre, Giuseppe Nicola Nasini. Ferrati e Nasini são ambos membros da Academia, artistas afirmados na cidade de Siena e colaboradores, como confirmam os frescos da Capela da SS. Trindade, onde Vincenzo executa as decorações arquitectónicas e Giuseppe Nicola desenha vários anjos, em 1697[59].

Com base nesta estreita relação manifestada na cidade de Siena, podemos deduzir que Ferrati conhecesse bem a família Nasoni e, sobretudo, os dotes pictóricos do jovem Niccolò. Vincenzo levou o nosso artista para Siena, a fim de melhorar as próprias técnicas, dar-lhe um futuro melhor que San Giovanni Valdarno podia oferecer, dando-lhe maior oportunidade de trabalhar e ao mesmo tempo ganhar fama.

O pai de Niccolò, Giuseppe Francesco, foi um personagem bastante conhecido na pequena vila aretina, graças ao trabalho de contabilista que exercitava para várias famílias toscanas (famílias Fanetti e Davanzati as mais renomadas). Ferrati, por seu lado, era também uma personalidade ilustre nesta vila, devido à sua actividade artística. De sua feitura e a incisão sobre cobre da *Certosa di Pontignano* (fig. 15)*,* um dos mais importantes desenhos de locais religiosos sieneses, e a incisão sobre cobre com a veduta de San Giovanni Valdarno, em 1704 [60] (fig. 16).

---

[58] PELLEGRINI, E., *Niccoló Nasoni: "Pittore, incisore e architetto", tra I Rozzi detto Il Piangoleggio,* Periodico culturale dell'Accademia dei Rozzi, anno VI – N. 10. Siena, Maggio 1999. p. 2.

[59] ROMAGNOLI, E., *Biografia… op. cit.,* p. 475.

[60] PELLEGRINI, E., *Niccoló Nasoni… op. cit.*, p. 2.

Vincenzo era um artista apreciado também fora da vila de San Giovanni (contrariando as afirmações de Romagnoli). Antes de se tornar membro da renomada AR, é chamado para executar encargos de grande importância. Os trabalhos que merecem ser mencionados são: o desenho, a incisão e a construção do catafalco erguido no *Duomo* de Siena, para o funeral da Grande Duquesa Vittoria della Rovere, a 12 de Maio de 1694; as já mencionadas pinturas e quadraturas do átrio no Oratório *da SS. Trindade*, com a colaboração de Nasini em 1697; a incisão sobre cobre da capa do livro da "*Congrega della Pietà*", decorada com vários medalhões e emblemas em 1696[61].



Fig. 15. Vincenzo Ferrati – Veduta da Certosa de Pontignano. Siena, Biblioteca Comunale, 1704.



Fig. 16. Vincenzo Ferrati – Veduta de San Giovanni Valdarno. Siena, Biblioteca Coumnale 1704.

[61] PELLEGRINI, E., *Niccoló Nasoni… op. cit.*, p. 2

Trabalhos deste género podem ter sido apenas encomendados a artistas cujo talento era amplamente reconhecido. Esta popularidade induziu a hipótese da existência de uma escola ou um laboratório, gerido por Ferrati na pequena vila de San Giovanni Valdarno, da qual Nasoni faria parte e onde o "*Resoluto"* descobriu as capacidades do jovem aluno.

A fama do mestre e a amizade com a família Nasoni, junto aos dotes do jovem Niccolò e a vontade de lhe oferecer um futuro melhor, foram os justos pressupostos para principiar uma nova viagem num centro "cultural", que naquele tempo tinha muito a dar. Porém, a certeza de ter um lugar onde viver e a possibilidade de poder trabalhar lado a lado com um mestre reconhecido como Ferrati, tornou a questão realizável.

Não tendo filhos, o casal Ferrati "adopta" Niccolò, acolhendo-o em casa deles e na comunidade sienesa.

Mesmo se a única prova que documenta a actividade de Nasoni em Siena, seja comunicada por ele próprio (pedido de admissão à AR), os seus trabalhos não devem ter passado despercebidos. Além da produção cenográfica para o Teatro da AR, Niccolò deve ter dado provas das suas capacidades de projectar e realizar aparatos decorativos, que serviram a embelezar a *Contrada* durante os dias do *Palio* e nas outras festas citadinas.

Tanto a nível artístico como profissional, as *contradas* possuíam um papel fundamental. Além do Carnaval e dois *palii* históricos (2 de Julho em honra da *Madonna di Provenzano* e 16 Agosto em honra da *Madonna Assunta*), realizavam-se várias manifestações durante o ano, ocasiões para decorar por toda a parte estes locais, com arcos triunfais, festões, luzes que iluminavam as estradas e as entradas dos palácios e casas mais emblemáticas. E ainda, carros alegóricos com actores que interpretavam obras épicas e mitológicas, estátuas de deuses e deusas que desfilavam pelas ruas da cidade.

Também os momentos mais tristes, como funerais ou missas de sufrágio, eram ocasiões para dar trabalho aos artistas locais, para a produção de catafalcos e monumentos fúnebres, expostos nas igrejas e em outros lugares públicos das *contradas.* Portanto, ser membro e artista de uma *contrada* significava ter trabalho garantido.

A *Chiocciola* foi uma das mais famosas entre as dezassete *contradas* que formam a cidade de Siena, com as suas cinquenta e quarto vitórias no *Palio* e um alto

número de associados[62]. Graças à viva participação nas festas públicas, a *Chiocciola* contava com numerosos artistas, entre os próprios "*contradaioli*" (nome que se atribui àqueles da *contrada*), produzindo aparatos e outras decorações que serviam durante os dias das manifestações. A *Contrada* possui uma das igrejas mais emblemáticas entre as muralhas antigas da cidade: A Igreja dedicada aos Santos Pedro e Paulo. Esta estrutura foi edificada por vontade das freiras Agostinianas, do Convento de São Paulo e encomendada ao mestre Flaminio del Turco, começando a construção em 1615.

Os trabalhos da Igreja demoraram até ao século seguinte. Em 1711 numa reunião realizada pelas freiras, decidiu-se construir um coro, da autoria do arquitecto Giovanni Antonio Beccatini e do desenho de Antonio Mazzuoli. Nesta ocasião, para ampliar e sustentar o espaço destinado ao coro, foi necessário construir um arco de apoio na *Via dele Sperandie*[63]. No mesmo ano para encerrar o espaço frente à igreja, foi encomendada uma grade de ferro a Bastiano e Lorenzo Barbetti (pai e filho, respectivamente) [64].

No território da *Chiocciola* existem mais dois complexos que valem a pena recordar. O primeiro é a Igreja e o Convento dedicados a Santa Marta. A fundação é datada a 1438, quando as freiras de Santa Marta chegaram a Siena. A estrutura manteve-se original até metade do século XVII, quando foram encomendados a Baldassarre Peruzzi e ao seu discípulo Anton Maria Lari, conhecido por "*il Tozzo"*, os trabalhos de construção. No interior, entre as várias decorações pictóricas, encontramos os frescos de Pietro Sorri, que se formou na escola de Arcangelo Salimbeni em Florença e, depois, foi discípulo de Domenico Passignano, do qual se tornou genro, casando com a sua segunda filha. No painel da parede direita, com a representação da *Representação de Santa Cecília*, na abside onde se encontra a *Anunciação*, e na luneta com a *Ressureição de Lazaro*, notamos uma fusão entre os estilos florentino e sienês, com uma linguagem maneirista caracterizada pela robusta modelação das formas.

A abóbada, inteiramente afrescada, é atribuída a Sebastiano Folli, importante pintor e arquitecto sienês que *«merita anch'esso che sia fatta di lui memoria fra i buoni*

[62] Sito Ufficiale della contrada della Chiocciola In: www.contradadellachiocciola.it

[63] CAMPANINI, G., MUZZI, A., *Oratori della Contrada*, Editrice Tipografica Senese, Siena 1995, p.30.

[64] Idem, *ibidem.*

artefici, ché molte cose conducesse degne di lode[65]». Atrás da Igreja encontra-se o coro *Trecentesco* onde, recentemente, foram redescobertos frescos de um inestimável valor, com representações de cenas da vida de Santa Marta e cenas do Antigo Testamento, atribuíveis a Simone Martini e aos seus discípulos (fig. 17). Entre os finais do século XVII e início do século XVIII foram efectuadas intervenções na decoração da nave central: vários membros da família Mazzuoli foram os autores dos estuques e das estátuas presentes.



Fig. 17. Simone Martini – *Collegiata de San Marco.* Pormenor dos frescos no coro. Siena, 1320-1322.

O segundo complexo é formado pela Igreja e Convento *del Carmine*, situado na *Via Pian dei Mantellini*, mandado edificar pela Ordem dos *Carmelitani Scalzi*, a partir da metade do século XIII. A estrutura da igreja teve profundas variações ao longo dos séculos; a mais incisiva ocorreu no século XVI, com o projecto de Baldassarre Peruzzi. A actual implantação arquitectónica externa, apresenta um paramento em tijolos e uma torre sineira de planta quadrangular. A fachada da igreja possui um portal central com um tímpano datado do século XVII, seguido de uma janela circular e encerrando a fachada na forma triangular devido à cobertura de duas águas (fig. 18).

[65] BALDINUCCI, F., *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, *Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino e Accademico della Crusca con note ed Aggiunte*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Contrada del Cappuccio, 1812, pp. 463-464.



Fig. 18. Igreja *del Carmine* de Siena.

No seu interior a estrutura manteve o seu aspecto original: uma única nave com cobertura em madeira, com iluminação de vãos ogivais. Numerosas são as obras pictóricas: partindo da entrada, na parede do lado direito, situa-se um fresco de Arcangelo Salimbeni representando a *Adoração dos Pastores*; adjacente ao primeiro altar, encontra-se um fragmento do fresco de Gualtiero di Giovanni que representa *A Assunção de Maria*; no secundo altar, está representado o extraordinário quadro de Domenico Beccafumi, com *São Miguel que expulsa os anjos rebeldes*. Na Capela do Sacramento, ao lado do altar-mor, situa-se a refinada obra de Sodoma, *A Natividade de Maria*; no presbitério está presente um baldaquino quinhentista. Atrás da Sacristia encontra-se um espaço construído por Francesco di Giorgio Martini, e onde Alessandro Casolani afresca o *Martírio de São Bartolomeu*, em 1604[66].

Além do Convento e da Igreja, faz parte do conjunto o Claustro, hoje Sede da Biblioteca da Faculdade de Ciências Naturais da Universidade de Siena, onde se encontra um ciclo pictórico idealizado e concebido por Giuseppe Nicola Nasini e os

[66] NEGRI ARNOLDI, F., *Storia dell'arte Italiana,* Napoli, 2000, p.256.

seus discípulos, entre 1720 e 1730. Nos últimos estudos analisados, podemos imaginar uma possível colaboração do nosso Niccolò[67].

Nesta zona da cidade rica de história, o jovem Nasoni começa a saborear a criatividade artística, respirando ares e perfumes daquelas obras realizadas por homens que marcaram o rosto da arte italiana com traços indeléveis. Apenas na *Contrada da Chiocciola*, contam-se dezenas de edifícios, palácios e casas, públicos e privados, mosteiros, conventos e claustros, onde os grandes mestres, sieneses e não sieneses, deixaram a própria pegada. Uma grande oportunidade para um jovem recentemente introduzido no mundo da arte, que ambicionava empreender este caminho.

Com já afirmamos anteriormente, certamente que Nasoni esteve ocupado nos trabalhos de decoração da *Contrada*, durante os *Palii*, no Carnaval e noutras festividades. De facto, a produção de aparatos efémeros neste período atinge o seu auge; é normal pensarmos que um artista com talento, como Nasoni, fosse bem aceite, podendo oferecer um contributo importante.

As análises sobre as variantes para o catafalco fúnebre em honra de Franceso Maria de'Medici, elaborado por Vincenzo Ferrati em 1711, poucos meses antes de morrer, demonstram como Nasoni colaborou, desde do início, com o seu mestre para execuções importantes. O traço e o sombreado parecem fruto da sua linguagem, que se assemelha à sua maneira de desenhar (fig. 19)[68]. O mesmo discurso pode ser empregue para os frescos da Capela *Chigi* de *San Galgano*, datados do ano anterior à data do catafalco. Podemos acreditar, portanto, que Nasoni foi encarregue de trabalhos importantes, que elevaram a sua fama de artista, antes de chegar à realização da primeira obra oficial: a incisão sobre cobre representando o "*Giuoco dell' antenna*", narrada por Romagnoli e, sucessivamente por Smith (fig. 20).

A incisão está conservada na BCS, assinada pelo próprio Nasoni e datada 1712, ano em que ocorre o *Palio Extraordinário* em honra da nomeação a Cardeal de Giovanni Battista Tolomei, teólogo e filosofo toscano. O cardeal era também protector

[67] As noticias sobre as colaborações entre Niccolò Nasoni e Giuseppe Nicola Nasini, no ciclo pictórico do Claustra da Igreja *del Carmine*, estão analisadas e esclarecidas no capitulo 2.4 *A colaboração com Giuseppe Nicola Nasini. Os frescos da Igreja de Santa Mustiola alla Rosa e do Claustro da Igreja del Carmine.*

[68] OS estudos sobre os desenhos/variantes para o Catafalco fúnebre de Francesco Maria de Medici, são explicados no Capitulo *2.7 A produção de aparatos efémeros funerários.*

da *Contrada della Chiocciola*, vencedora daquela edição do *Palio*, como refere o mesmo artista na legenda posicionada no extremo da representação, com uma declaração de humildade, onde afirma o "*rozzo estilo da obra"*.

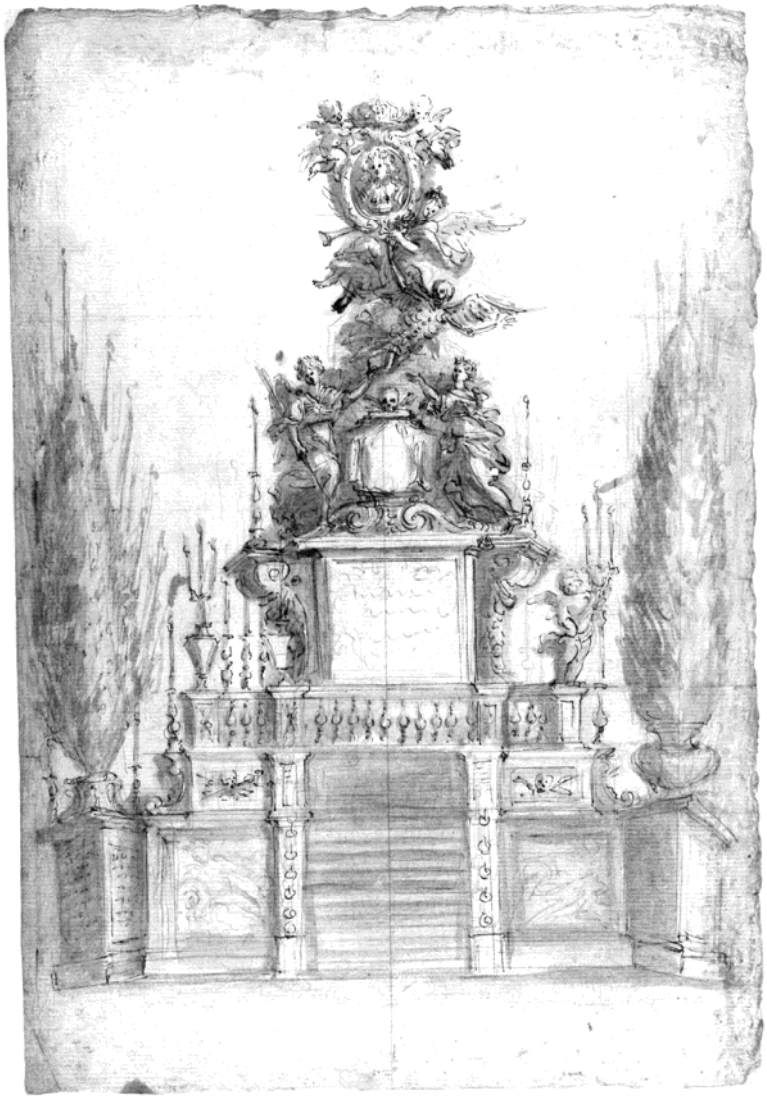


Fig. 19. Niccolò Nasoni – Estudo/variante para o catafalco fúnebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, Biblioteca Comunale, 1711.

Este desenho é uma instantânea imagem da bifurcação entre as ruas de *San Marco* e *della Diana*, onde se ergue no centro a Capela da Nossa Senhora do Rosário, hoje desafecta ao coulto e trasformada em estábulo para o cavalo durante os dias do *Palio* (fig. 21). Esta Capela foi a primeira na história da cidade de Siena a ser desejada e construída pelo povo, situada no coração da *Contrada.*



Fig. 20. Niccolò Nasoni – Incisão sobre cobre do *Giuoco dell'antenna*. Siena, Biblioteca Coumnale, 1712.

A incisão mostra como Nasoni representa o momento numa maneira simples e real, com o uso certo das proporções, juntando elementos decorativos (desenhos florais, anjos) e a dedicatória ao Cardeal Tolomei, símbolo de prostração e devoção.

A perspectiva apresenta características reais da cena retratada: o artista posiciona-se no fundo da rua, de modo a ter uma visão total da bifurcação, e dos relativos festejos. Em primeiro plano encontra-se o *Palio da Cuccagna*, com a roda dos prémios em cima e a bandeira com as cores da *Contrada,* com um pretendente que está

a desafiar a sorte escalando a estrutura. Esta última apresenta-se mais alta em relação aos edifícios do lado.

Na rua estão vários grupos de pessoas: dois tamborileiros tocam enquanto três saltimbancos fazem acrobacias em cima de uma corda esticada de um lado ao outro da rua. Duas pessoas observam a cena, enquanto uma terceira passeia tranquilamente, olhando directamente o pintor, parecendo mais atento ao artista do que aos festejos.



Fig. 21. Imagem da capela do Rosario da Contrada da Chiocciola como è hoje.

O pintor reserva uma peculiar minúcia para representar os pormenores, o que nos é demonstrado através da representação de um cão, em primeiro plano, a urinar. Atrás da cena principal, encontra-se um poço, decorado para a ocasião, com um alto obelisco, embelezado com flores e volutas, que sustenta o emblema da *Contrada*. No último plano está representado o Oratório *da Compagnia del Rosario*, anteriormente descrita, e que Jacopo Franchini reestruturou com formas vagamente *borrominianas* em 1722[69].

[69] CECCHERINI, D., *La facciata dell'ex Oratorio della Madonna del Rosario, in La Chiesa dei Santi Pietro e Paolo e il museo della Contrada della Chiocciola*, a cura di Luca Betti, Siena, 1994.

A incisão é de uma excepcional raridade, oferecendo um significativo interesse, dado que representa um local secundário da cidade (as mais comuns são as da Praça *del Campo* e do *Duomo*), e para além disso, animado por uma festa.

A nossa ideia é que Nasoni quis representar este momento, não só para honrar os festejos da nomeação do Cardeal, mas também para "registar" uma obra da sua autoria, que podia ser o obelisco decorado. De facto, como iremos ver mais à frente, Nasoni costuma recordar com desenhos os seus trabalhos[70].

De outra importância e prestígio é o desenho sobre tela, representando o Cortejo para o *Palio dell' Assunta* de 1713. Este quadro faz parte de uma colecção privada. A obra foi adquirida nos anos oitenta, num leilão na Suécia, por um coleccionador italiano e, sucessivamente por um *Marchand* de arte sienesa, sendo o actual proprietário Marco Bernardi. A representação torna-se pública graças a Francesca Petrucci que ilustra a obra no seu livro (fig. 22).



Fig. 22. Niccolò Nasoni – Veduta de Praça *del Campo* com o Cortejo do *Palio da Assunta* de 1713. Siena, Colecção Marco Bernardi.

[70] Niccolò Nasoni costumava desenhar os eventos importantes da sua vida. Exemplos são os dois esboços presentes no *Taccuino S III 6*, com a representação da procissão do Cardeal Zondadari, onde projectou o arco triunfal, e na entrada no Teatro da Governadora de Siena Violante de Baviera, onde Nasoni projectou a cenografia para a peça de teatro que se deu. Mais um exemplo é o "documento" desenhado nos frescos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto, onde Nasoni confirma o fim das obras de decoração.

Nesta veduta da praça principal da cidade, Praça *del Campo*, desenhada a partir do Palácio *d'Elci*, o artista fixa um dos momentos mais sugestivos durante o histórico cortejo do *Palio Extraordinário* de 16 de Agosto de 1713. Esta competição decorre entre as *Contradas* de Siena duas vezes por ano, sob a forma de um torneio equestre de origem medieval. Os dias predeterminados são o 2 de Julho, dia da *Nossa Senhora di Provenzano* (*Palio di Provenzano*), e o 16 de Agosto, dia da *Nossa Senhora Assuta* (*Palio della Assunta*).

Todavia, em ocasiões de acontecimentos excepcionais (o dia do primeiro homem a chegar à Lua, o centenário da Unidade de Itália, etc.), a comunidade senesa podia decidir efectuar um *Palio Extraordinário* entre Maio e Setembro (o último ocorreu no ano de 2000 para as celebrações do novo milénio).

A praça está representada numa visão agradável, mostrando pequenos detalhes. São desenhados catorze cavalos, prontos para concorrer na "*carriera*", ou seja a corrida entre os cavalos das *contradas*. Este número de cavalos confirma que o evento representado é anterior ao ano de 1721, data que em se determina a regra de fazer correr apenas dez *contradas* por cada *carriera*. Outro elemento fundamental é uma varanda em primeiro plano, com uma bandeira amarela e vermelha, cores que simbolizam a *Contrada da Chiocciola*. Este pormenor está ligado ao facto da *Contrada,* representada pela bandeira ser a *contrada* vencedora do *Palio Tradicional* de 2 de Julho, organizando a próprio custo o *Palio Extrordinário* de Agosto, sem participar. A *Contrada della Chioccola* foi vencedora dos *Palii* nos anos 1708, 1712 e 1713. No cortejo representado faltam as cores da *Chiocciola*, do *Drago* e da *Aquila*: esta última, depois de uma longa fase fora das participações aos *Palii,* foi readmitida apenas 1719.

Outro pormenor interessante, que confirma a execução da tela em 1713, é a falta da grande bandeira, símbolo da vitória da *carriera* por parte de uma *contrada.* A explicação recai no facto do *Palio* de 16 de Agosto de 1713 ter sido ganho EX EQUO pelas *Contradas* da *Tartuca* e da *Onda.* Pela primeira e única vez, depois de vários dias de reunião, decidiu-se dividir a vitória entre as duas *contradas*.

O autor da obra descreve com minúcia as várias insígnias e as personagens com roupas *espanholescas,* segundo a moda do pleno quinhentos que se manteve até o início de setecentos. Também na representação dos aparatos arquitectónicos usa uma minúcia quase maníaca: à direita, na torre sineira, nota-se uma pequena bandeira de ferro, enquanto a Capela do Rosário apresenta uma elegante aparência que na verdade não

possui. O desenho ressalta as casas medievais, com duas filas de janelas que sobressaem numa maneira anómala[71]. Muito bem definidos são os edifícios perto *de San Martino*, o Palácio *Sansedoni* e o Palácio *Gotico*, habitações de nobres e melhores lugares para assistir ao *palio*. A luz marmórea da Capela reflecte na fonte, na qual o relevo dado às estátuas é de uma beleza quase rara.

Esta obra apresenta várias similitudes com o quadro de Vincenzo Rustici, "*Caça aos Touros"* de 1546, uma das muitas manifestações que se realizavam durante o ano, na Praça *del Campo* (fig. 23).



Fig. 23. Vincenzo Rustici – *Caça aos Touros*. Siena, Biblioteca Comunale, 1546.

As analogias entre as duas obras são dadas pelo mesmo ponto de vista onde o artista se coloca, pela quantidade de figurantes dispostos em duas filas, pela presença de um só alferes, enquanto a diferença mais evidente é dada pela falta de carros e do percurso que o cortejo efectua na pista e no interior da praça. De facto, o cortejo já não é espiral mas em filas formadas por duas duplas de figurantes. Estes entram pela *via del Casato,* seguidos pelo cavaleiro e o seu cavalo. Cada grupo percorre a pista até ao Palácio *Publico*, entrando e dispondo-se em mais filas semi-circulares, contornadas por uma fila de espectadores, diferenciados pelas vestes típica do início de setecentos. A

[71] CEPPARI RIDOLFI, M.A., CIAMPOLINI M., TURRINI P., *L'immagine del Palio, Storia, Cultura e rappresentazione del rito di Siena,* Banca del Monte dei Paschi di Siena, 2001, p. 362.

minúcia é tão elevada que podemos admirar um grupo de *contradaioli* prontos para lutar[72].

Este quadro possui uma importância extraordinária para a documentação histórica do *Palio*: disposição do cortejo, o uso dos hábitos tradicionais, insígnias, cores das bandeiras, entre outras[73]. É importante sublinhar que esta obra foi a única veduta que Nasoni executou a ser assinada pelo próprio punho do artista.

Podemos notar algumas analogias com a incisão sobre cobre do *Palio della Cuccagna*: nos traços e nas linhas das casas e dos edifícios, o uso da perspectiva, da proporção e o claro-escuro acentuado, parecem ser concebidos pela mesma mão. Também os personagens e os figurantes parecem ser fruto do mesmo pensamento: se compararmos os saltimbancos e os tamborileiros da incisão com figurantes presentes na tela do *Palio*, notamos similitudes a nível dimensional e fisionómico, onde também as vestes parecem ser as mesmas em ambas representações.

De 1713 é datada outra grande obra assinada pelo nosso Niccolò: o artista foi responsável pelo projecto e pela execução do catafalco para o funeral do Grão Príncipe Ferdinando de Medici, morto naquele ano e celebrado com grande sentimento na Catedral de Siena[74]. As notícias sobre o aparato, mais uma vez, são narradas pelo inexaurível Romagnoli que assim referiu:

> «*nell'anno 1713 disegnò il catafalco eretto dal collegio della Balia del Duomo sienese per la morte del principe ereditario Ferdinando. Il Nasoni non solo disegnò, e dipinse questa mole, ma appresso l'incise ad*

[72] CEPPARI RIDOLFI, M.A., CIAMPOLINI M., TURRINI P., *L'immagine del Palio... op. cit.* p. 362.

[73] Idem, *ibidem.*

[74] Ferdinando era primogénito de Cosimo III e de Marguerite Louise d'Orleans, nascido em 1663. Na juventude manifestou o amor pelas artes, a música e o teatro, passando a maior parte do tempo em viagens. Chegado a Veneza ganhou muitos vícios, passando um período da sua existência numa maneira corrupta e excessiva. Por causa este estilo que vida contraiu *sífilis,* naquele tempo incurável e que lhe marcou o resto dos seus dias. Entretanto, em 1688, casou com Violante Beatrice de Baviera, irmã de Maria Ana Cristina Vittoria, esposa do Grão Deflino de França, Luis de Borbon. Com o passar dos anos a saudade de Ferdinando tornou-se mais débil, chegando por morrer a 30 de Outubro de 1713, deixando o trono sem herdeiros.

acquaforte, come si può vedere da un esemplare che esiste nelle stanze dell'Opera»[75].

Infelizmente, não temos rasto do artefacto nem do desenho referente ao catafalco. Também não existe a cópia presente no MOMS, referido nos escritos de Romagnoli. A única documentação é a notícia narrada pelo historiador sienês, na sua obra monográfica e nos outros historiadores que se basearam nos seus escritos.

As obras efémeras são destinadas a desaparecer, se não forem realizadas com materiais de qualidade e conservadas de maneira adequada. Podemos imaginar, portanto, que Nasoni tenha realizado mais trabalhos deste tipo, dada à sua bravura em elaborá-las. Altíssima foi a produção de catafalcos fúnebres, carros alegóricos, arcos triunfais, arquitecturas grandiosas nascidas para solenizar eventos especiais, para legitimar poderes políticos e religiosos. Nos anos de aprendizagem, Nasoni desafiou-se com muitas destas criações, devido a uma elevada produção, graças às encomendas dos nobres aristocratas sieneses, como confirmam os vários projectos de sua feitura, conservados no *Taccuino S III 6*, fazendo parte da colecção Ciaccheri.

Sempre no mesmo ano, Nasoni executou intervenções relevantes para o complexo hospitalar de *Santa Maria della Scala*, construído no início do seculo XIV, como o exemplo do "*xenodochio"*[76]*,* e tornando-se rapidamente um dos maiores hospitais da Europa. O mecenato caracterizou desde sempre o hospital, que se transformou em polo artístico, junto com o Palácio *Publico* e a Catedral de Siena. Edifício que guarda vários ciclos pictóricos, como os frescos sobre as *Histórias da Vida da Virgem*, de Simone Martini e os irmãos Ambrogio e Pietro Lorenzetti. No interior, na sala conhecida por *"Pellegrinaio"*, as pinturas representam cenas da história do

[75] ROMAGNOLI, E., *Biografia… op. cit.,* pp. 45.

[76] O *xenodochio* (lat. xenodochium, do greco xenodocheion da xéno, *visitante*, e dòcheion, *hospedaria*, da dèchomai *recebo*) era uma estrutura de apoio aos viajantes do medievo, sobretudo para peregrinos e forasteiros. Mais pequeno do que um hospital, era construído no percurso de uma caminho de peregrinagem, como o caminho de Santiago Compostela ou o caminho Francigena, gerido por monges que ofereciam alojamento e alimento. Para aprofundar, FELONI, V. P, *Il monachesimo nel Medioevo italico*, in CANTARELLA, G. M. – POLONIO, V.- *R. Rusconi, Chiesa, chiese, movimenti religiosi,* Roma-Bari 2001 (Manuali Laterza 149), pp. 81-187. PELLEGRI, M., *Gli xenodochi lungo le strade del contado della diocesi di Parma* in *Parma nell'arte* II 1972.

hospital, pintadas por Lorenzo Vecchietta, Priamo della Quercia e Domenico di Bartolo. A vasta decoração absidal da igreja, pintada por Sebastiano Conca, é datada da primeira metade de setecentos.

É importante recordar as outras partes do complexo hospitalar, como a antiga Sacristia, pintada por Lorenzo Vecchietta em 1400; a Capela *del Manto*, com decorações de Domenico Beccafumi; a Capela da Nossa Senhora, com pinturas de Nasini, e onde Nasoni poderá ter tido colaborado na realização das arquitecturas dos painéis[77].

O primeiro historiador a recordar as obras de Nasoni neste local foi Girolamo Macchi, que naquele tempo era contabilista do hospital, tornando-se um dos maiores escritores sobre o complexo. Nas suas celebres "*Memorie"*, Macchi menciona um restauro de uma decoração perspéctica, executada por Nasoni num átrio do hospital, obra essa idealizada por Ferrati em 1694[78]. Uma curiosidade: nos últimos restauros da Capela *della Annunziata*, foram encontrados três corpos mumificados durante as escavações; pela análise efectuada nos túmulos dos cadáveres, um pode ser do próprio Girolomo Macchi, falecido em 1735 e sepultado por sua vontade no chão da capela.

Finalmente é datada deste ano a requalificação da *Mostra dell'Oriolo*, na fachada do hospital, narrada por Giovanni Antonio Pecci no "*Guia de Siena"* de 1751[79].

Com grande tristeza, nenhuma destas obras mencionadas chegou até aos nossos dias. Temos, portanto, que confirmar as palavras dos historiadores, até surgirem novas pistas.

Em 1713 são datadas as presumíveis decorações para a Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa,* às quais daremos mais espaço no parágrafo dedicado aos trabalhos executados em colaboração com Giuseppe Nicola Nasini.

[77] Estas obras estão em plena fase de estudo, pelo qual, não podemos ainda confirmar ou desmentir a presença do nosso artista.

[78] MACCHI, G., *Memorie*, Siena, 1730, p. 264.

[79] PECCI, G., A., *Guida di Siena*, Siena, 1751, p. 132.

2.3. Nasoni e *Accademia dei Rozzi*

Spiriti desiderosi di quiete
Con vostri ingegni a quest'ombra fermate
E vostre honeste imprese seguitate
Che famosi nel mondo un dì sarete

Et allobblivion tutti torrete
I nomi che nel mondo al fin lassate
Che col seguirmi fin al ciel' alzate
La fama vostra e sempre viverete

Anchor che roza e senza fronde i sia
Pur si ritrova in me dolce conforto
E fa frescombra il mio germoglio verde

E invita ognun che passa per la via
Tal ch'alcun se di quel chi dico accorto
Chi qui soggiorna acquista quel che perde

("Il materiale dei Rozzi", *Sonetto de la Suvara,* em Siena para Francesco di Simione e Compagni, 23 Giugno 1547)

A Academia dos *Rozzi* marca uma mudança substancial na vida de Niccolò Nasoni, pela quantidade de trabalho que lhe ofereceu e pela possibilidade de aprender, confrontar e colaborar com os homens que faziam parte desta instituição. O alto nível cultural que a caracterizava permitiu a Nasoni desenvolver o cresci mento intelectual, participando activamente na vida política e social da cidade de Siena. Como iremos ver, Niccolò ocupará um espaço relevante dentro da comunidade académica, como pintor quadraturista e como membro da equipa que geria a associação dos artistas, organizando festas e eventos, elegendo as várias figuras administrativas na congregação.

Graças ao inventário do Arquivo Académico, redigido por Mario De Gregorio, tivemos a oportunidade de reconstruir a história do pintor a partir de 1711, ano do pedido de admissão, até 1718, ano da deslocação para Bolonha na escola de Stefano Orlandi, para aperfeiçoar o desenho e o estilo quadraturista.

Outra documentação, que se refere aos anos entre 1719 e 1721, também encontrada neste arquivo, confirma a natureza nómada de Nasoni, pertencendo à categoria de artistas que amavam trabalhar e aprender as novas técnicas fora do próprio contexto, deslocando-se entre os vários centros de Itália e da Europa. Porém Nasoni nunca se desligará de Siena, até 1722, mantendo viva a relação com a cidade e com a academia, dedicando-se plenamente às suas actividades.

A AR nasce em 1531, quase ao mesmo tempo que a Academia dos *Intronati* e em contraposição a ela, como associação de artesãos que se interessavam pela composição de comédias e elegias, exibindo-as nas ruas durante o Carnaval ou nos dias do *Palio*. Os membros da congregação ocupavam-se a escrever *stambotti, egloghe, villerecce* (composições poéticas) de género popular, em contraste com as pomposas criações arcádicas que compunham e recitavam os *Intronati*. Também as alcunhas que os Rozzi tomavam, eram adjectivos ridículos e pejorativos *(il Dondolone, l'Avviluppato, lo Sdegnoso, etc.)* em oposição aos nobres nomes dos *Intronati*, símbolo do completo afastamento entre as duas academias. Os Rozzi adoptaram como próprio símbolo um pedaço de cortiça e quatro ramos entrelaçados, representando as quatros Estações. A todos os que entravam para esta Academia era dado o nome de "*rozzo*" (rude), um título indicativo da ignorância que só perderiam ao frequentar a Academia. Por aqui se explica o lema por ela eleito - "*Chi qui soggiorna acquista ciò che perde*" (Quem aqui fica ganha o que perde). (fig. 24).

Graças ao consenso que geravam nos lugares onde se exibiam, à fama adquirida ao longo dos anos, à incorporação de mais quatro congregações e à intervenção do príncipe de Siena Francesco dei Medici, em 1690 a congregação transforma-se em academia. Os *Rozzi* recebem como sede o "*Saloncino*", um vastíssimo espaço localizado no primeiro andar do *Museo dell' Opera Metropolitana*, usada até 1731, dentro do qual existia um pequeno teatro onde Nasoni trabalhou como cenógrafo, intervindo na requalificação em 1717. A partir das simples composições de comédias, a academia enriqueceu de personagens nas diversas áreas artísticas, tornando-se uma das instituições culturais mais importantes da cidade.



Fig. 24. Teatro da *Academia dos Rozzi* – Fresco com a representação do símbolo da Academia, Siena 1817.

Os registos do arquivo confirmam que Nasoni apresenta o pedido de admissão à academia em Março de 1711[80]. Recordamos que a admissão à congregação era regulada pelos "*Capitoli*" (Leis) de 1531, e da sucessiva Reforma de 1561, compilada por Alessandro di Donato (*il Voglioso*) e por Angelo Cenni (*il Resoluto*) que foram, depois, modificadas nas Constituições de 1690, mas não de uma maneira substancial[81]. As regras fundamentais, ditadas desde o início para avaliar se os candidatos tinham os requisitos essenciais para aceder, foram as mesmas:

> *«che sieno di qualche piacevole e galante virtù dotato o di comporre o recitare o schermire o sonare o cantare o ballare o altre gentilezze simili le quali aviamo da sperare di acquistare appresso gli altri onore*[82]*»*.

No pedido escrito pela sua mão, Nasoni menciona dois aspectos fundamentais que se referem às origens da sua actividade em Siena. No primeiro, o pintor recorda o nome de Vincenzo Ferrati, morto em Dezembro de 1711 e membro dos *Rozzi* com alcunha de "*Resoluto"*, definindo-o "*suo amorevole maestro*", reforçando a teoria que os via como colaboradores nos primeiros anos da sua actividade. No segundo aspecto Nasoni confirma prestar serviço à academia antes de apresentar o pedido de admissão - «*che già degnati si sono di adoperarlo più volte nell'opera della sua profissione e desiderando sempre più di adoperarsi in servigio dell'Accademia loro*[83]*»*, - alargando o seu horizonte profissional, além dos limites da *Contrada della Chiocciola* (tema tratado no capítulo anterior).

O pedido é aceite em Março de 1712, quando Ferrati já tinha falecido e Nasoni se tinha tornado discípulo do mestre Giuseppe Nicola Nasini, pintor de fama internacional. A admissão oficial da academia ocorre em Janeiro de 1715, quando se torna público "o apelido" destinado ao pintor, junto ao nome de outros quatro novos associados:

---

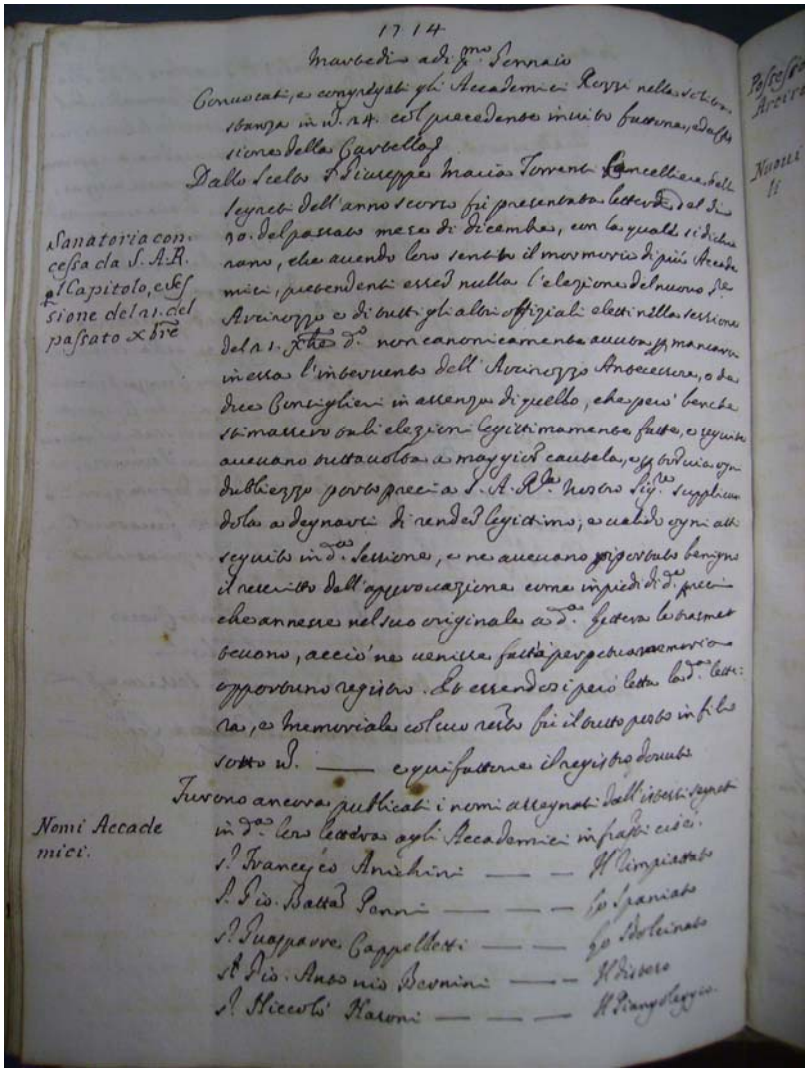
[80] AAR- 1-7 *Buste di domande di ammissione, dimissioni, accettazioni e rescritti, 1,* 1691-1955.

[81] DE GREGORIO, M., *L'archivio e l'archivista,* in "*L'archivio dell'Accademia",* Siena, Protagon Editori Toscani, pp. I-VIII.

[82]BCS, ms. Z I 16: *Indice dei manoscritti della Biblioteca di Siena.* Tomo II, c. 191r. Copia dei Capitoli dei Rozzi del 1531.

[83]AAR, 1-7 *Buste di domande di ammissione... op.cit.*

«*Furono ancora pubblicati i nomi assegnati agli accademici…Niccolò Nasoni_____Il Piangoleggio*[84]*»* (fig. 25).


1714

Mercordì adì 9.no Gennaio

Congregati, e congregati gli Accademici Rozzi nella solita stanza in n.o A.A. col precedente invito fattone, dalla Signora della Cavalleria

Dallo Scelto Giuseppe Maria Terreni Cancelliere dell'Segreto dell'anno scorso fu presentato lettera del Sig.r Dal passato mese di Decembre, con la quale il Sig.r Nasoni, che avendo loro renduto il memoriale di più Accademici precedenti: ottenuto nulla l'elezione del nuovo Avvocato e di tutti gli altri officiali eletti nella sessione del a 1. Xbre p.o non canonicamente fatta, mancava in essa l'intervento dell'Avvocato Procuratore, o due Consiglieri in assenza di quello, che però benche si mancato alla elezione legittimamente fatta, e seguita avevano tutta volta a maggior cautela, e cautela ogni dubbiezza pervenuta a S. A. R.a Nostro Sig.re supplicato la si degnasse di rendere legittimo, e valido ogni atto seguito in d.a sessione, e per avevano per ciò bisogno il ricevuto dell'approvazione come in piedi di d.o memoriale che annesso nel suo originale a d.o Segretario bramerebbero, acciò non venisse fatta per qualche maniera opportuno registro. Lo essendo così però letto dal d.o Cancelliere la, e memoriale costì suo tenore fu il tutto posto in filza sotto d.o ____ e quì fattone il registro dovuto

Nomi Accademici

Furono ancora pubblicati i nomi assegnati dall'istesso in d.o loro Ridotto agli Accademici in fatti così.

S.r Francesco Anichini — — Il Timorato
S.r Gio. Batta Ponni — — — Lo Stranito
S.r Giuseppe Cappelletti — — Lo Stolicato
S.r Gio. Antonio Bernini — — Il Ritroso
S.r Niccolò Nasoni — — — Il Piangoleggio

Fig. 25. *Archivo Academia dos Rozzi* – Atribuição do nome académico ao Nasoni. Siena, Janeiro 1715.

Certamente, o salto de qualidade veio graças ao novo mestre, dando um forte empurrão no processo de admissão, dado que o *Cavalier* Nasini era um dos personagens mais importantes da congregação, junto a outros membros da sua família. Contudo, a sua admissão não é atribuída apenas a Nasini: as importantes actividades que caracterizaram os primeiros anos depois da chegada a Siena (os trabalhos para a *contrada*, as obras cenográficas para o teatro da academia, as colaborações com Ferrati,

[84]AAR, *Imprese di diversi accademici ammessi coll'approvazione degli Accademici Segreti,* c.8: Impresa del Piangoleggio, Niccolò Nasoni, con il motto *Trudit gemmas*, segue l'approvazione dei Segreti. Si sottoscrive il Tacito (Scipione Terreni), cancelliere. 25 Gennaio 1715.

além das representações que realizou como obras-primas na fase juvenil: a gravura do *Palo della Cuccagna*, em honra do cardinal Tolomei em 1712 e a veduta *delle Piazza del Campo* com a representação do Cortejo do *Palio*) tinham posto o nosso artista numa posição de ressalto, admirado pelos homens que naquele tempo dominavam a quadro artístico senes e que, ao mesmo tempo, faziam parte da elite da academia (Antonio Buonfigli, Bartolomeo e Dionisio Mazzuoli, Jacopo Franchini, Zoroastro Staccioli, apenas para citar alguns). Como documenta o registo, o pintor é nomeado "*rozzo*", com a alcunha de "*Pianoleggio*", por ser sempre acusatório e recriminatório, o que o levará a ser protagonista de várias situações desagradáveis[85]. No âmbito da actividade prestada para a academia, Nasoni começa a produzir obras destinadas a pôr em evidência, com fantasia criativa, a sua especial predisposição na programação de aparatos efémeros e desenhos arquitectónicos.

Uma demonstração fundamental, confirmando a importância que o pintor possuiu no circuito académico é datada de 1715, ano em que Siena celebra com grande ênfase a chegada do novo arcebispo Alessandro Zondadari. Todas as entidades citadinas concorreram num grande esforço organizativo comum, de notável consistência moral e económica. Os *Rozzi* foram promotores da realização estruturalmente e artisticamente mais imponente e apreciada: o grandioso arco triunfal erguido entre a *Via del Capitano* e *Piazza Duomo.*

Esta representação foi um enorme sucesso para Nasoni, que obtém a direcção dos trabalhos e é autor do projecto e da detalhada decoração do arco. Encontramos uma ampla confirmação nos elogios feitos por Girolamo Gigli, que no seu "*Diario Senese"* ilustra a obra e atesta a boa fama do *Piangoleggio,* incluído num elenco de artistas pertencentes à antiga congregação, junto a Antonio e Bartolomeo Mazzuoli, Giuseppe

[85] Recordamos que Nasoni, depois da experiencia na ilha de Malta, em Novembro de 1725, transferiu-se para Portugal, deixando de repente o Palácio Magistrale em La Valletta, onde estava a trabalhar. Os estudos, ainda em fase de análise, hipotizam um contraíste com a Inquisição, para trabalhos executados e nunca pagos. As suas contínuas queixas levaram-no a ser encarcerado na prisão da Vittoriosa. Um outro documento encontrado no arquivo da Catedral de M'dina, leva-nos a pensar a uma acusação de blasfémia do artista, por parte do Inquisidor Antonio Ruffo, em 1725.

Nicola Nasini, Vincenzo Ferrati e Zoroastro Stacciuoli[86]. Mais testemunhas podem-se encontrar nas memórias do historiador Girolamo Macchi, julgando o "*l'apparato il più bello di tutti",* e entre os escritos de Giovanni Antonio Pecci, nem sempre de acordo com os *Rozzi*, falando longamente do "*magnifico arco*" na " *Relazione storica della destosa congrega*"[87].

Uma minuciosa descrição do grandioso manufacto, encontra-se no opúsculo escrito por Bernardino Perfetti, onde este recorda as muitas iniciativas tomadas na cidade em honra do novo arcebispo; no registo da academia são retomadas as palavras que o historiador usou para descrever o aparato. Perfetti não se limita apenas a fazer a relação da estrutura, mas analisa também toda a decoração adjacente ao arco triunfal, contando em pormenor os ornamentos que decoravam o traçado entre a Via del Capitano e Piazza Duomo:

> *«Ma sopra ogni altro abbellimento al maggior segno, a magnifico fu quello, che dall'Accademia dei Rozzi formava dall'una, e dall'altra parte della strada, principiando dal Palazzo di S.A.R., e terminando al principio della Piazza del Duomo. Scorgendosi pertanto ornate le muraglie di ciaschedun' Palazzo, e Casa che qui adornati da ricchissimi Dommaschi con gallone d'oro e sopra alti piedistalli collocata da una parte una statua di rilievo rappresentante la Gloria col seguente epigramma:…Dall'altra parte la Libertà con un simil componimento parimente inciso nella sua base..Queste due come madri e nutrici delle belle Arti liberali, erano accompagnate da dieci altre statue simili collocate in ugual distanza dall'uno e dall'altro lato della strada, figurandosi in esse alcune Arti liberali, ciascheduna delle quali aveva nella sua base un dipinto e ben adattato componimento, per cui piegandosi l'Uffizio proprio di quell'arte venivansi insieme ad esprimersi i pregi del nuovo Monsignor Arcivescovo, e la speranza che hanno queste facoltà di sempre più fiorire in questa Patria, promossa dal suo genio, ad esempio le arti predette furono queste: la*

[86] GIGLI, G., *Diario Sanese, in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti si allo spirituale si al temporale della città e stato di Siena,* Parte Prima, Siena, Tipografia dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, 1854.

[87] PECCI, G., A., Memorie storico-critiche della città di Siena, che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, 1755, p. 96

musica...la porta rimpetto a questa la matematica…a mano dritta miravasi la Poesia…poi l'archeologia nella mani manca…dall'altra parte ergevasi la Scultura…in faccia a questa era innalzata la Pittura…stava dall'altro canto la Geografia…corrispondeva dalla sinistra l'Architettura…succedeva l'Aritmetica[88]*».*

E ainda:

«*Inframezzavano queste dodici statue altrettanti grandi cartelloni vagamente messi a oro, nei quali a chiaro scuro erano dipinti i seguenti emblemi,, coi monti che appesi. Il primo dimostrava i sei monti Gentilizi…Figuravasi nel secondo uno specchio… Rappresentava il terzo l'Aquila con grandi ali aperte…Miravasi nel quarto un orto chiuso con siepe…Era delineato nel quinto un Cedro sopra il monte Libano…Venivasi nel sesto una donna rappresentante Siena arrisa sotto una Palma…Era dipinta nel settimo una lucerna sopra un candeliere…Nell'ottavo scorgevasi una Vite con molti grappoli d'uva…Nel nono esprimevasi un Pozzo d'acqua viva…Arrivava il decimo una Cerva che guarda una Fonte…Appariva nell'undicesimo il Sole sull'orizzonte…E nel dodicesimo finalmente l'arcobaleno con le nuvole*[89]».

Depois da exposição de como se apresentava a cena à volta do arco triunfal, o historiador termina com a descrição do aparato:

«Terminava l'apparato dell'Accademia un Arco d'ordine Dorico di altezza braccia ventiquattro dipinto a due facce. In cima ad esso erano l'una parte e per l'altra collocate due Arme di Monsignor Arcivescovo una delle quali la facciata davanti, che mira verso Porticola, veniva posta in mezzo da due statue dipinte a chiaroscuro rappresentanti la Giustizia e la

[88] AAR, VIII, FESTE PUBBLICHE DIVERSE, d, Festa per l'avvento all'arcivescovado di Siena di Alessandro Zondadari, *Realzione fatta all'Illistrissima deputazione di Balia sopra l'apparato da farsi per l'entrata di monsignor illustrissimo arcivescovo, cc. 8*

[89] AAR, VIII, FESTE PUBBLICHE DIVERSE, d*, Festa per l'avvento all'arcivescovado … op. cit.* cc. 9.

Fortezza, e per la posteriore, che riguarda verso il Duomo, da altre due simili, che figuravano la Prudenza e la Temperanza.

Nella grossezza dell'arco stesso scorgevasi la Fama, che accennando con una mano la quale tra sopradette Virtù, rivolta verso Vulcano da una parte affrettando a compiere il ritratto di Monsignore, intorno a cui camminavano Sterope, e Bronte situati dall'altra, additando con ciò la trama di far vedere al mondo tutto nell'effige di questo Prelato. L'idea di quella grand'Anima che possedendo in così alto grado le quattro Virtù sopra espresse, Fonti e temi delle altre tutte, indirizza la sua liberalità, e colloca la sua gloria in promuovere le belle Arti, leggendosi spiegato tutto questo pensiero nella seguente inscrizione posta nella grossezza di quest'Arco[90]*».*

A obra de estilo dórico era inspirada no desenho de Calliope do triunfo heróico.

Apresentava em cima uma gigantesca figura da Fama, com estátuas pintadas da Glória, da Liberdade, de disciplinas artísticas, científicas e literárias, enquanto pelos nichos se repartiam as Virtudes Cardinais. A expressão da obra distingue o estilo de Nasoni durante os anos sieneses, classicizante na arquitectura com a introdução de figuras mitológicas e majestosas. Corpos sinuosos e imponentes que transmitiam toda a grandiosidade das personagens representadas. Infelizmente, já não existe rasto da gravura referente ao arco anteriormente descrito. Todavia na BIS existe um exemplar realizado por Jacopo Franchini, como cópia do projecto de Nasoni[91] mas onde o gravador não é capaz de dar uma imagem exaustiva, comparada com a dos escritos dos historiadores. De facto, no desenho retomado por Franchini, é representado um arco de volta perfeita de Ordem Dórica, de planta rectangular e com apenas uma fórnice, com duas colunas adossadas ao muro e saindo fora dele por três quartos da circunferência. O entablamento é saliente em relação às colunas, ao contrário da parte central, onde se encontra o friso com a inscrição da dedicatória. Em cima do entablamento, o ático é articulado por um remate, sustentando nos dois lados duas figuras alegóricas da Glória e da Liberdade. Numa posição central, apoiado directamente sobre o ático, o brasão dos Chigi-Zondadari. O emblema de família é constituído por uma moldura com volutas

[90] AAR, VIII, FESTE PUBBLICHE DIVERSE, d*, Festa per l'avvento all'arcivescovado … op. cit.* cc. 9.

[91] ROMAGNOLI, E., *Raccolta biografica d'illustri senesi che fa seguito alle Pompe sanesi del Padre Ugurgieri informemente in parte accozzata,* I, cc. 127r.

onde o brasão é dividido em quatro quadrantes. No primeiro e no quarto quadrante são retratados os seis montes e a estrela com seis raios, simbolizando a família Chigi. No segundo e no terceiro quadrante são ilustradas três rosas, cada uma com cinco pétalas, a indicar a família Zondadari. Em cima do brasão encontra-se uma cruz e um chapéu cardinalício, do qual partem os característicos corões com flocos. Estes, em número de doze, são dispostos simetricamente, seis por parte em três níveis sobrepostos (1-2-3) (fig. 26).

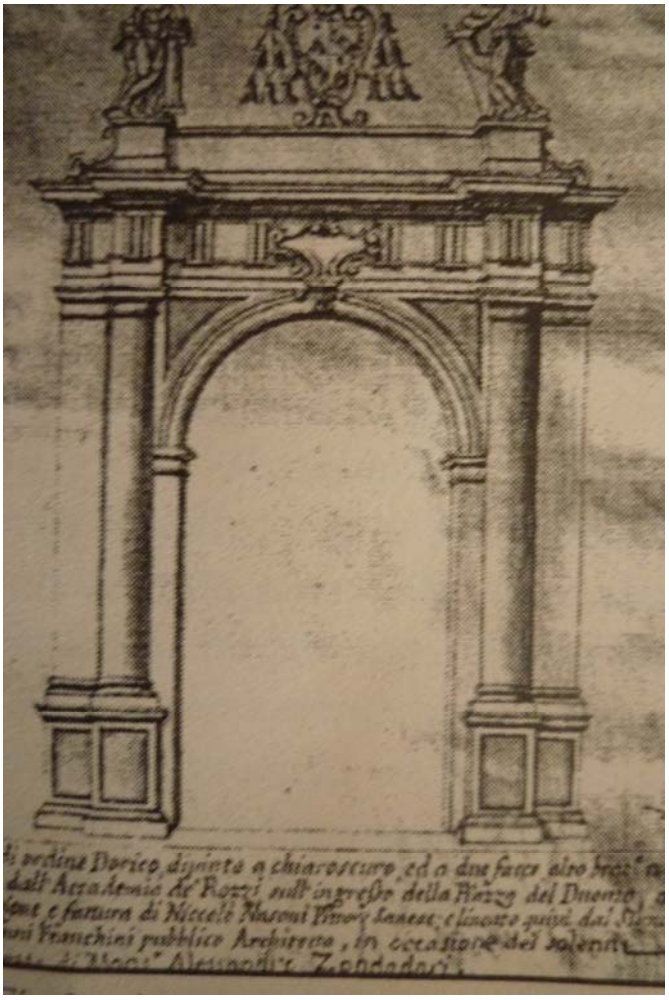


Fig. 26. Niccolò Nasoni – Cópia do Arco Triunfal para a nomeação
a Cardeal de Alessandro Zondadari. Siena, Biblioteca Comunale, 1715.

Mais uma prova do protagonismo de Nasoni na elaboração e feitura do aparato, é dada através de um pedido de pagamento, datado de 25 de Dezembro de 1715, enviado à comissão dos *Arcirozzi* por parte dos artistas que participaram na execução do arco triunfal e das decorações do espaço adjacente.

Na reclamação vêm mencionados todos os artistas participantes, os quais tinham que ser ainda parcialmente ou totalmente retribuídos, entre os quais o nosso Niccolò:

> «*Oltre alle dette descritte spese elencate da fonte inventariale, si rimane in debito d'altri quindici dovuti al Niccolò Nasoni in resto della sua mercede concordata in venticinque dei quali, come vi disse, ne ha ricevuti solamente dieci*»[92].

Concluindo, é importante dizer que as realizações obtiveram uma grande aprovação e ficaram expostas durante vários meses depois da entrada do arcebispo, ocorrida no dia 11 de Agosto de 1715, como o documento confirma[93].

A partir de 1716 e até 1720, são raras as notícias ou documentos que confirmem a presença de Nasoni no *ducato toscano*. A teoria que menciona o artista nas colaborações com o seu próprio mestre nos trabalhos efectuados fora dos confins sieneses pode ser a justificação para essa falta de informação. De facto, Romagnoli, na sua monografia, menciona o pintor ao lado de Nasini, na produção dos frescos nas abóbadas no Palácio *Cennini* em Florença:

> «*Nel seguente anno 1715 aiutò il maestro in questi freschi Antonio Vannetti e Niccolò Nasoni*[94]*»*.

Outras teorias, não confirmadas, indicam a presença do pintor nas realizações dos trabalhos na sala da *Cancelleria Apostolica*, concluídas por Nasini em 1719; todavia nem Romognoli nem a minuciosa análise das obras da *Cancelleria*, escrita por Giovanni Maria Salvioni, mencionam o nome do artista.

Os novos estudos, junto com as análises e comparações entre os desenhos do *Taccuino S III 6* e os frescos da *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa* e do Claustro da Igreja *del Carmine,* aumentam a hipótese de o artista ter estado activo em Siena nestes anos (tema que será retomado nos capítulos seguintes). Além disso, como documentado

---

[92] ROMAGNOLI, E., *Raccolta biografica d'illustri senesi… op. cit.* cc. sciolte

[93] AAR - *Contratti dell'Accademia con diversi*, 1. (n.a. 171) 1688 – 1890 B. di cc. sciolte

[94] ROMAGNOLI, E., *Raccolta biografica d'illustri senesi… op. cit.* I, cc. 128r

pelos escritos autobiográficos de Giovanni Zanardi, em 1718, Niccolò desloca-se para Bolonha, frequentando a escola de Stefano Orlandi, com a intenção de aprofundar o estilo da quadratura e ficando neste local até 1721. Conclui-se que neste período Zanardi também frequentava a escola do quadraturista emiliano[95].

Isto indica-nos que Nasoni era um daqueles artistas que não recusava trabalhar e frequentar as outras cidades da península, deslocando-se de cidade para cidade por breves estadias, mantendo Siena como "porto seguro". O assunto é confirmado mais uma vez nos registos presentes no arquivo da academia. Uma primeira prova é dada por um pedido apresentado para Arcirozzo Pietro Magnoni, durante um conselho académico no dia 1 de Março de 1717. Neste ano, foi prevista a decoração do teatro do "*saloncino*", espaço situado no primeiro andar do *Museo Opera Metropolitana,* gerida pelos *Rozzi*. A renovação foi requerida em honra da visita de Violante de Baviera depois da nomeação a Governadora de Siena (fig. 27):

> «*Espone l' Arcirozzo, che presentandosi pronta occasione di far dipingere il Teatrino con il ritorno in Siena del Piangoleggio Niccolò Nasoni Pittore, che farebbe del opera a buon patto, a che perciò della prima opera da rappresentarsi alla presenza della Reale Altezza Gran Principessa Governatrice rimane convenevole e di molte lodi e riputazioni dell'Accademia che il Teatrino fosse ornato nella forma accennata*[96]*».*

Como evidencia o texto, o Arcirozzo aproveita a ocasião do regresso do pintor a Siena para lhe encomendar a decoração a afresco do teatro, para que este tivesse pronto para a obra teatral feita em honra da entrada solene da nova governadora. Este facto dá crédito à tese de que Nasoni se encontra activo ao lado de Nasini, nos frescos do Palácio *Cennini*; além disso, evidencia a fama de que o pintor beneficiava dentro da congregação, pois era preciso aproveitar os seus regressos para a realização de novos e importantes trabalhos.

---

[95] RAGGI, G., *Le fonti bolognesi della quadratura luso-brasiliana: la formazione di Niccolò Nasoni e di Vincenzo Bacherelli,* in Arte a Bologna, Bollettini dei musei civici d'arte antica 6, Bologna, 2008.

[96]AAR, 1. (n.a. 104) G. FALUSCHI, *Estratto delle deliberazioni fatto da me Giovacchino Faluschi sacerdote ed antiquario sanese della virtuosissima Accademia de' Rozzi col suo indice in fine,* 1691-1800. *cc. Sciolte.*

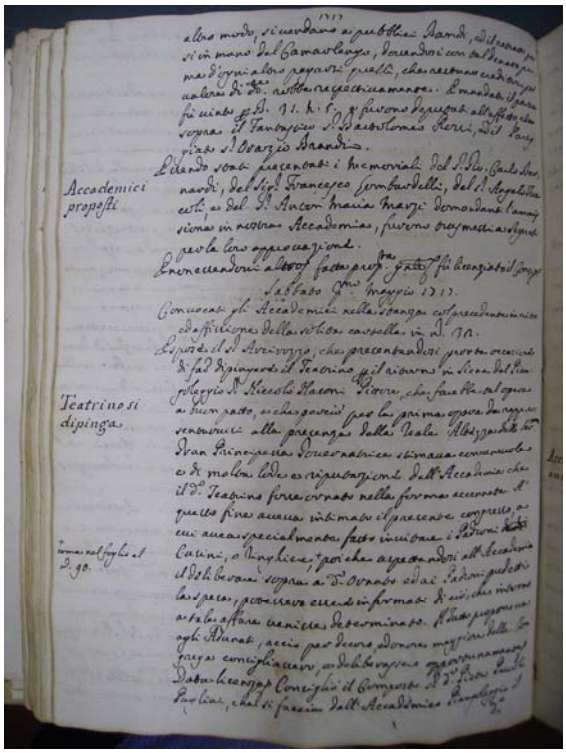


Fig. 27. *Archivo Academia dos Rozzi* – Pedido para as decorações do Teatro para a peça em honra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1717.

Relativamente às obras efectuadas no *teatrino*, existem mais dois documentos. A primeira folha refere-se a uma deliberação em 9 de Dezembro de 1717, realizada por Giuseppe Maria Porrini (*L'Imbrunito*) que evidencia o dever por parte da Academia de reembolsar os artistas que tinham trabalhado na obra:

> «*Dall'Imbrunito Giuseppe Maria Porrini esposto, che questa congrega ha contratto un considerabile debito con diverse persone a cagione delle Commedie recitate ultimamente nel Teatrino alla Real presenza della Serenissima Governatrice, intorno al problema dei quali rimanga bene aspettare il ritorno dell'Arcirozzo»*[97].

Todavia, *L'Imbrunito* considera que a única maneira para poder encontrar o dinheiro necessário, era propor novas comédias, dando mais peças teatrais:

[97]AAR, 1. (n.a. 104) G. FALUSCHI, *Estratto delle deliberazioni fatto da me Giovacchino Faluschi sacerdote ed antiquario sanese della virtuosissima Accademia de' Rozzi col suo indice in fine,* 1691-1800. *cc. sciolte*

«*Ma per non perder tempo, sapendo ognuno, che l'Accademia non ha modo più facile per liberarsi da tali aggravj, se non colle esibire di altra opera paga, proponeva essere bene, che nel prossimo Carnevale se ne rappresentasse una o più per l'accennato effetto*»[98].

Para dar crédito ao seu pedido, Porrini volta a chamar ao serviço o mesmo pessoal que tinha participado nas actividades precedentes, tendo que receber o respectivo dinheiro da Academia, entre os quais o nosso Niccolò:

«*E da ambedue i consiglieri furono prescelti ai bisogni del Palco:*
Il Vivace _____ *Giuseppe Salvini*
*Il Piangoleggio*_____ *Niccolò Nasoni*[99]».

A deliberação atesta que Nasoni se encontrava em Siena no final de 1717 e assegura-o nesta cidade até Fevereiro de 1718, dado que os novos trabalhos encomendados, referem-se às obras que serão apresentadas no Teatro no próximo Carnaval.

O segundo documento refere-se a um recibo de pagamento datado a 14 de Abril de 1719, onde Nasoni está inserido no elenco dos artistas que tinham participado nas obras (fig. 28):

«*Al Niccolò Nasoni, per quei lavori da essi fatti al Teatrino* _____*£ 20*[100]»

Temos que constatar e salientar que as retribuições devidas aos artistas que trabalhavam por conta da academia, raramente eram feitas no momento certo. Os pagamentos ocorriam depois de muito tempo e, às vezes, eram precisos anos para receber o dinheiro devido: os recibos de Nasoni são prova disso.

Concluímos este discurso sobre o *Teatrino* mencionando um esboço presente no *Taccuino S III 6*, onde é representado o momento da entrada da nova Governadora no teatro. Os confrontos estilísticos não deixam dúvidas em dizer que o artífice foi, mais

[98] Idem, *ibidem.*

[99] Idem, *ibidem.*

[100] AAR, *Contratti dell'Accademia con diversi,* 1. (n.a. 171) 1688-1890, *B. di cc. sciolte*

uma vez, o nosso Niccolò (tema tratado no capitulo 2.6. O *Taccuino* do Abade Ciaccheri).

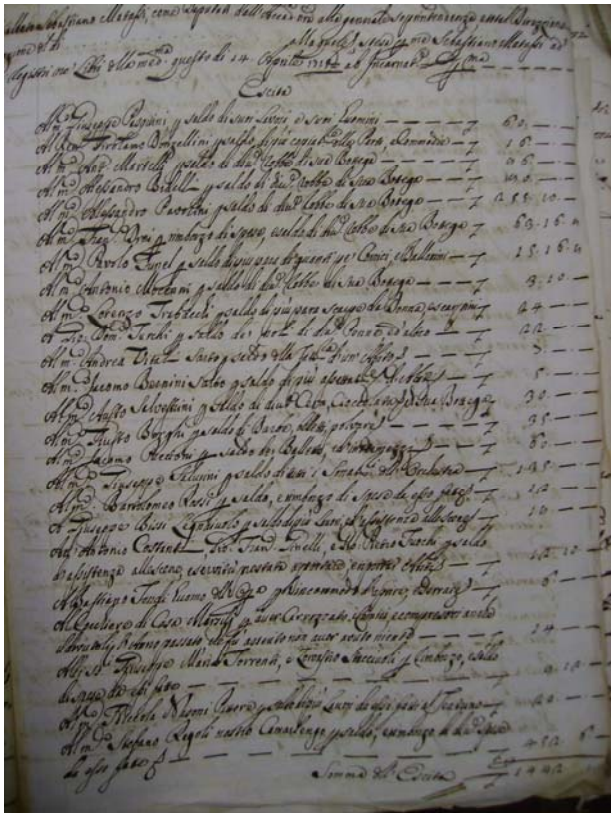


Fig. 28. *Archivo Academia dos Rozzi* – Pedido de pagamento para as decoraçoes do Teatro para a peça em onra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1719.

Os registos arquivísticos encontrados, dão-nos uma nova leitura dos anos que vão de 1719 a 1721, afirmando como Nasoni não se limitou a passar o ciclo de aprendizagem sob a vigilância de Orlandi, na cidade emiliana. As idas e voltas entre Bolonha e Siena são confirmadas com o material encontrado, onde se menciona o nome do pintor. Em particular, falamos de três eventos distintos: a elaboração e supervisão dos carros alegóricos, criados em honra da nomeação de Marco António de Zondadari, Grão-Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta; a candidatura para o papel de "*Camerlengo*" (antiga figura que indicava o actual tesoureiro); o papel como actor numa serenata organizada pelos *Rozzi.*

O primeiro episódio trata da preparação dos festejos que os Rozzi organizaram para a nomeação do novo Grão-Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta, Marc'Antonio Zondadari, em 19 de Fevereiro de 1719. A associação dos académicos encarregou Nasoni de projectar dois grandes carros alegóricos, representando Marte e

Minerva, inspirado na contraposição entre as artes da guerra e da paz. Estes festejos são contados por Giovanni Antonio Pecci. Na sua "*Relazion storica*" o letrado narra também a exuberância e a beleza dos dois aparatos, descrevendo a multidão de pessoas que assistiram ao desfile:

> «*le due macchine sfilarono davanti ad una moltitudine di popolo e di forestieri concorsi, per esserne spettatori, da molte città circonvicine*»[101].

Uma descrição do arco, tambem foi enviada a Manoel de Vilhena, sucessor de Zondadari, ao encargo de Grão-Mestre da Ordem dos Cavaleiros, naquele tempo Balìa de' Acri[102].

Na reunião de 21 de Março de 1720, discutiram-se as propostas para celebrar o Grão-Mestre:

> «*Il Signor Prezioso Arcirozzo fece noto agli adunati come da lui e dagli altri accademici deputati che era stato adempito all'incombenza di congratulazione con Monsignor Illustrissimo e al Gran Maestro di Malta Fra Marc'Antonio Zondadari di lui fratello; Ma giudicando che l'Accademia fosse in qualche obbligo di fare qualche rinforzo festevole in tal congiuntura, lo proponeva acciò di pensarsi e di deliberarsi*»[103].

As propostas avançadas durante a reunião foram várias, mas só duas foram aprovadas - "*la comparsa della Pallonata*"[104], realizada na *Piazza del Duomo*, e a realização de dois Carros Alegóricos de Marte e Minerva:

---

[101] PECCI, G., A., Memorie storico-critiche della città di Siena, che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, 1755, pp. 96

[102] BIS, *Lettera All'Illustrissimo don Antonio Emanuel di Lisbona, Contenente la relazione delle festa fatte in Siena in Occasione dell'Esaltazione al Gran Magistero di Malta dell'Eminentissimo e Reverentissimo Fra Marc'Antonio Zondadari,* Siena, 1720.

[103] AAR1. (n.a. 104) G. FALUSCHI, *Estratto delle deliberazioni…op.cit. cc. sciolte.*

[104] *La Pallonata* era uma manifestação lúdica medieval tipicamente senesa. O jogo realizava-se no dia de S. Stefano podendo ser jogada em qualquer praça da cidade. O objectivo das duas equipas rivais era de marcar na baliza adversaria. Tudo era lícito, podendo-se jogar a bola com todas as partes do corpo. In TORRITI, P., "*Tutta Siena. Contrada per Contrada*", Bonechi – Siena: Edizoni, il turismo, 2000.

«*Nel collegio di Balia veniva ricercata l'Accademia a volere concorre alle feste che meritava il Pubblico di fare per l'esaltazione dell'Illustrissimo Gran Maestro, per non perder tempo aveva disegnato l'invenzione ed il pensiero della Comparsa il Sig. Arcirozzo consistente nella gara di Marte e Minerva volendo significare se un Principe sia più glorioso nelle di Pace o in quelle di Guerra, come l'esprimeva un foglio che presentò e che posto in filo sotto il N. 107; il quale letto da me Segretario e considerato e data licenza. Consiglio lo Scelto Giuseppe Maria Torrenti che si approvi il proposto disegno ed invenzione, e per effetto della festa si deputino ad arbitro del Sig Arcirozzo quelle Persone, che stimarà proprie*»[105].

A deliberação termina com a nomeação dos *Rozzi* que iam cobrir os vários encargos, entre os quais, estava o nosso Niccolò:

« *In figure di che furono deputate alla soprintendenza dei Carri:*
*L'Amorevole*_____*Sig. Antonio Buonfigli*
*Il Piangoleggio*_____*Sig. Niccolò Nasoni*»[106].

Como temos vindo a demonstrar Nasoni foi artífice do projecto, participando sucessivamente nos festejos e nos desfiles que a academia organizou, mantendo o cargo de supervisor dos carros, junto ao "*Amorevole"* Antonio Buonfigli.

O outro episódio trata de uma serenata organizada pelos *Rozzi*, em honra da Grande Duquesa Violante da Baviera, Governadora de Siena, durante o *Palio dell'Assunta*, de 16 de Agosto de 1719. A acta conta que a congregação se reuniu na *Piazza Sant'Agostino*, em frente à Igreja homónima, à meia-noite daquele dia. Deste local, partiram para chegar ao Palácio da Governadora, situado na *Piazza del Duomo*:

«*passeggiata tutta con buon ordine dando tempo, alla Serenissima Governatrice di accomodarsi ad una ringhiera del suo Palazzo corrispondente ad esso il carro in conducente distanza, Apollo, che era*

[105] TORRITI, P., "*Tutta Siena. Contrada …op. cit.*.

[106] Idem, *ibidem.*

figurato dal Sig. Gio. Bernardi cantò eccellentemente le parole della Serenata composta dal Disertato Sig. Franco Franchini, la qual cantata è posta in filo al N. 106»[107].

A procissão reproduzia a viagem de Apolo com o seu carro, transportando o Sol no céu, para voltar a dar luz à Terra. O complexo era formado pelo carro, ornado com tochas e velas, seguido por quatro grupos de cavaleiros vestidos de quatro maneiras diferentes: à Francesa, à Espanhola, à Persa e à Heróica. Como narra o texto, o nosso Niccolò fazia parte dos cavaleiros Franceses[108].

O último episódio, que assegura a presença de Nasoni na congregação, refere-se ao dia 9 de Maio de 1721, quando os "académicos honorários" se reuniram para nomear um novo *Arcirozzo* e outros cargos administrativos. Enquanto que para as figuras do Arcirozzo, do Secretário e dos dois Conselheiros foram renomeados, respectivamente, Ferdinando Mannotti (*Il Prezioso*), Marcello Martini (*L'Oscuro*), Zoroastro Stacciuoli (*Lo Sdegnoso*) e Giuseppe Maria Corrini (*L'imbrunito*), para a nomeação do novo *camerlengo* foi preciso ir a votação:

«*Immediatamente pervenire alle elezioni del nuovo camerlengo, letti gli ordini, e mentre di quelli furono distribuite agli Adunati le Polize, e da quelli a cui toccò la benefiziata, furono nominati*:

L'Aggruppito	*S. Stefano Boceriatti*
L'Infarinato	*S. Stefano Regoli*
Il Piangoleggio	*S. Niccolò Nasoni»*[109].

Nasoni faz parte dos candidatos que concorrem ao lugar de tesoureiro da Academia. Porém, as votações deram como vencedor *L´Infarinato*, Stefano Regoli, que manteve o cargo por vários anos.

[107]AAR, 1. (n.a. 104) G. FALUSCHI, *Estratto delle deliberazioni… op. cit. cc. sciolte*

[108] Idem, *ibidem.*

[109]AAR, *Deliberazioni,* 1. (n.a. 93) 1691 dic. 30-1722 apr. 29 *Reg. ril. e perg. di cc. 283*

A pesquisa que se concentrou na experiência que o pintor teve na Academia dos *Rozzi*, interrompe-se neste período, parando o calendário a 9 de Maio de 1721, uma vez que não foi encontrado nenhum outro documento onde estivesse mencionado o nome de Nasoni.

Estas novas notícias dão-nos uma imagem diferente do personagem, além da figura profissional. Elas demonstram como Nasoni estava bem inserido no contexto administrativo e cultural da Academia, sendo que para além dos serviços prestados como pintor e arquitecto efémero, participava nas actividades culturais, nas manifestações e nos festejos que os *Rozzi* organizavam para os eventos especiais e, finalmente, por concorrer a altos cargos da instituição. Para além disso, os documentos atestam a sua presença em Siena até o ano de 1721, dando crédito à teoria que o indica como um dos executores dos frescos do Claustro da Igreja de *Santa Maria Del Carmine*, que se remetem a este período.

Outras informações (ainda não apuradas) posteriores a esta data são-nos mais uma vez narradas por Pecci, comunicando que as ligações entre Nasoni e a Academia se prolongaram até 1722. Neste ano foi-lhe encomendado o Catafalco Fúnebre para a princesa Marguerite Louise d' Orleans, exposto no *Duomo* durante o ritual solene[110].

As várias deliberações e registos de pagamentos são as provas que confirmam o tempo passado ao serviço da Academia e, também, as várias deslocações a outros centros da península italiana. Os dados analisados dão uma continuidade à linha que está ligada às várias etapas da sua vida, retraçando os pontos mais desconhecidos, reforçando estudos e análises em fase de evolução, trazendo à luz novos e interessantes aspectos de um homem que, do nada, se tornou protagonista da vida artística e social de uma cidade.

[110] PECCI, G., A., *Memorie storico-critiche della città di Siena, che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, 1755, p. 104

2.4. A colaboração com *Giuseppe Nicola Nasini*. Os frescos da Igreja *de Santa Mustiola alla Rosa* e do Claustro da Igreja *del Carmine*.

As ligações entre Niccolò Nasoni e o seu mestre Giuseppe Nicola Nasini, já abordado em capítulos anteriores, mostram como a figura deste mestre (depois da morte de Vincenzo Ferrati, Nasini passa a ser o novo mestre de Nasoni) incidiu positivamente na carreira do pintor. A partir desde momento o nosso Niccolò ganha notoriedade com a admissão na Academia dos *Rozzi,* onde realiza as primeiras e importantes obras que o elevam a um nível mais alto dentro da comunidade sienesa.

Nasoni é bem aceite e reconhecido entre os artistas que naquele tempo dominavam o panorama toscano, e pelos mecenas locais, sejam eles nobres aristocratas ou membros do clero. De facto, em 1712 é feitor da incisão sobre cobre do "*Giuoco dell'Antenna",* organizado pela *Contrada della Chiocciola* durante o *Palio Extraordinário,* para a nomeação cardinalícia de Giovanni Battista Tolomei, com uma dedicação especial ao prelado. No ano seguinte ingressa oficialmente na Academia, comprovando a reputação que criou, inserido por Gigli num elenco de artistas que fazia parte da instituição, entre os quais Nasini, os irmãos Mazzuoli, Ferrati e Staccioli[111]. No ano de 1713 realiza a estupenda representação em tela do *Palio Extraordinário*, reproduzindo minuciosamente a cena, com uma linguagem que antecipa o seu futuro artístico.

Certamente que os dois artistas se cruzaram antes de 1711, mesmo se os documentos confirmam que as colaborações são posteriores.

Nasini não é originário de Siena, todavia a sua actividade na cidade é confirmada a partir de 1680[112]. Nasce em Castel del Piano, uma pequena cidade na província de Grosseto:

> «*nel 1654 come rilevo dal necrologio di S. Quirico, e non già nel 1664 come lo dice nato Niccolò Pio e l'Etruria Pittorica*»[113].

[111]GIGLI, G, *Diario senese*, Bologna : Forni, 1974, p. 251.

[112] Como confirma Romagnoli no seu livro *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi,* Nasini pintava neste ano a Igreja *del Nome del Gesù*, na *Contrada del Bruco*, duas telas com São Bernardino e Santa Catarina.

Foi criado numa família de artistas renomados por toda a Toscana, cujos membros principais eram: Francesco (1621-1695), seu irmão Antonio Annibale (1631-1668), seus filhos Antonio (1643-1695) e Giuseppe Nicola (1657-1736), e o filho deste último, Apollonio (1692-1768). Todos eles foram expoentes da pintura devocional do período Barroco, prolíficos na zona da Maremma: pode-se afirmar que não existem igrejas, capelas, oratórios deste território que não conservem uma obra de um deles.

As primeiras noções de arte foram-lhe dadas pelo pai, Francesco, pintor vivido entre o período Maneirista e Barroco, pertencendo ao núcleo dos pintores da escola florentina do último período, conhecida por "decadente". Em 1668, com a idade de catorze anos, foi enviado a Roma para estudar as noções de pintura na escola de Ciro Ferri, escultor e pintor romano, crescido na sombra de Pietro da Cortona. Como afirma Romagnoli, Nasini foi discípulo diligente e aplicado, aprendendo também os defeitos do seu mestre Berrettini (o verdadeiro nome de Pietro da Cortona)[114]. Depois da aprendizagem na capital italiana e um breve período passado entre a Lombardia e Veneza, em 1676 o mestre regressa à Toscana para executar alguns trabalhos por conta dos Medici[115]. A partir desta fase Nasini começa a sua actividade como artista nómada, procurado por toda a península. Todavia, a maior parte dos trabalhos foram executados entre a Toscana e a capital italiana.

O artista estabilizou-se em Siena a partir de 1707, após ter comprado uma casa situada na zona de San Martino:

> «*Nel 1707 comprò il Nasini una casa situata nel terzo di S. Martino da Francesco di Antonio Saracini di Scudi 290: come letti a carte 80: del Ducale di quell'anno nell'archivio delle Gabelle dei contratti*»[116]

---

[113]ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976. p. 400.

[114] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi…op.ci.* p. 400.

[115] Romagnoli refere que neste ano Nasini pintava o tecto da Galeria Fiorentina, em colaboração com Angiolo Gori, Jacopo Chiavistelli, Cosimo Ulivelli, Giuseppe Tonelli. Infelizmente esta parte da Galeria foi destruída por um incendio em 1762, onde se perderam várias obras de arte que lá se encontravam.

[116] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi…op.ci.* p. 402.

Como já referido anteriormente, podemos imaginar que os contactos entre os dois artistas possam ter ocorridos antes de 1711. Nasoni comunica-nos, com o pedido de admissão para Academia dos *Rozzi*, apresentado neste mesmo ano e apoiado por Ferrati, que o início da sua actividade na Congregação começa antes da sua entrada oficial:

«*Che già degnati si sono di adoperarlo più volte nell'opera della sua professione in occasione delle commedie*»[117].

Recordamos que Nasini foi um dos expoentes mais renomados desta Academia. Além disso, são documentados os contactos entre Nasini e Ferrati, para as decorações pictóricas do átrio da Igreja da SS. Trindade de Siena, narradas por Romagnoli nas páginas dedicadas ao pintor valdarnês:

«*Nel 1697 colorì l'architettura dell'atrio della Chiesa della SS: Trinità nel quale fece vari angeli il cav. Giuseppe Nasini*»[118].

Todavia, pensamos que a data sugerida por Romagnoli não se enquadra com a execução das decorações[119].

A primeira obra que confirma a colaboração do jovem Nasoni, são as execuções dos frescos do Palácio *Cennini:*

«*Nel seguente anno 1715 aiutò il maestro in questi freschi Antonio Vannetti e Niccolò Nasoni*»[120].

Não possuindo notícias suficientes sobre a vida do artista entre 1716 e 1719, a precedente crítica avança a hipótese que Nasoni tivesse deslocado para Roma, para ajudar o mestre na realização dos frescos da *Cancelleria Apostolica*[121]. Em auxílio desta

[117] AAR, varie, f. 45, v. 4.

[118]ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi…op.ci.* p. 404

[119] Este assunto é aprofundado no capitulo *2.7 Os frescos do Oratório da Santissima Trindade*.

[120] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi…op.ci.* p. 404

[121] PELLEGRINI, E., "*Niccolò Nasoni: Pittore, Incisore e Architetto tra i Rozzi detto il Piangoleggio*", in Periodico Culturale dell'Accademia dei Rozzi, Anno VI – N. 10, Siena, Maggio 1999.

teoria podemos mencionar um documento de 1717, presente no AAR, referindo o pedido que *Arcirozzo* fez aos outros Académicos reunidos. O chefe da congregação evidencia a importância do regresso de Nasoni à cidade de Siena para lhe encomendar as obras de decoração do Teatro da Academia, em virtude da peça teatral que ia ocorrer em honra da visita solene da Princesa Violante de Baviera, governadora de Siena:

> *«Espone l' Arcirozzo, che presentandosi pronta occasione di far dipingere il Teatrino con il ritorno in Siena del Piangoleggio Niccolò Nasoni Pittore, che farebbe del opera a buon patto, a che perciò della prima opera da rappresentarsi alla presenza della Reale Altezza Gran Principessa Governatrice rimane convenevole e di molte lodi e riputazioni dell'Accademia che il Teatrino fosse ornato nella forma accennata»*[122].

Todavia, da estadia romana do nosso artista não existe documentação concreta. A única afirmação é feita pelo próprio Nasoni, numa das legendas presentes nos frescos do Palácio *Magistrale* em La Valletta[123].

A nossa pesquisa sobre a colaboração entre Nasoni e Nasini, focou-se nas obras atribuídas ao mestre sienês e à sua equipa, onde ainda hoje existem significativos elementos comparáveis com as elaborações nasonianas. Robert Smith, no seu livro sobre Nasoni, na parte dedicada aos "anos italianos" procura fazer uma análise, pondo em evidência algumas inerências entre as pinturas de Nasoni e as que são atribuídas a Nasini, onde se encontram elementos que pertencem ao estilo de Nasoni. Todavia, as únicas notícias certas são aquelas herdadas dos escritos de Romagnoli.

Nas longas e difíceis pesquisas feitas em território toscano, a fim de encontrar mais provas possíveis para aprofundar o sodalício que ligou os dois artistas, centramos o nosso estudo sobre dois ciclos pictóricos atribuídos a Nasini, onde a intervenção de

---

[122] AAR - 1. (n.a. 104) FALUSCHI, G., *Estratto delle deliberazioni fatto da me Giovacchino Faluschi sacerdote ed antiquario sanese della virtuosissima Accademia de' Rozzi col suo indice in fine,* 1691-1800. *cc. Sciolte.*

[123] ANDREINI, S., CASCIU, S., PIRAS, G., FERREIRA-ALVES, J., J., B., FERREIRA-ALVES, N., M., Niccolò Nasoni, *Un Artista Italiano a Oporto*, III Centenario della nascita, a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di San Giovanni Valdarno, del Pelouro de Animac;ao da Ciadade della Camara Municipal do Porto, dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Arezzo, Ponte alle Grazie Editori srl., Firenze, 1991.

Nasoni é mais do que uma simples suposição. Falamos, nomeadamente, dos frescos da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa* e das pinturas do Claustro da Igreja *del Carmine,* duas obras cuja análise procura dar um sentido à nossa teoria.

A Igreja e o Convento *de Santa Mustiola alla Rosa* encontra-se no início da rua Pier Andrea Mattioli, no antigo local do ex-*Mosteiro dos Camaldolesi*, erguido no final do século XII e extinto em 1810. A estrutura hospedava a Companhia dos *Ciabattini*, onde, a partir de 1692, teve sede a *Academia* e *Museu dos Fisiocritici.* Em 1980 a Igreja foi desafecta ao culto. Num primeiro momento foi destinada a ser um auditório e sala para conferências; posteriormente tornou-se uma Biblioteca (fig. 29).



Fig. 29. Interior da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa* –
Desafecta ao culto, é actualmente usada como Biblioteca.. Siena.

A antiga estrutura em tijolo ainda é visível no transepto e na torre sineira em vela, construída no século XV. A fachada é rebocada, com um janelão central em tijolo de estilo renascentista. O grande portal é em tijolo, construído no final do século XVI. O interior da igreja é de estilo Barroco, com monumentais altares, estuques e frescos de setecentos. No altar do lado do evangelho situava-se um baixo-relevo em estuque, com o tema da *Aparição da Nossa Senhora ao Beato Michele Camaldolese* (da autoria de Mazzuoli), posteriormente transferido para o transepto do mesmo lado e transformado

na *Gruta de Nossa Senhora Lurdes*, onde existem estuques da mesma autoria de Mazzuoli e frescos da escola de Nasini (fig. 30).



Fig. 30. Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa* – Pormenor das decorações (frescos e estuques) no braço direito do transepto, Siena, 1712.

O altar-mor foi decorado com grandes estátuas em estuque, executadas pelos irmãos Bartolomeo e Pietro Cremoni e pelo escultor Bartolomeo Mazzuoli, cerca do ano de 1718. Na ábside encontra-se uma cópia da tela de Pietro Sacchi, onde estava representado *San Romualdo* e uma tela figurando os Monges *Camaldoleses*.

No lado direito do transepto encontram-se os frescos de Giuseppe Nicola Nasini, e um baixo-relevo em estuque de S. Francesco de Paola da mesma escola de Mazzuoli (1712). Na nave do lado direito encontra-se um altar com uma tela do *Martírio dos Santos Crispino e Crispiniano*. Na parede da mesma nave está colocado uma tela quinhentista com o tema da *Madonna com Bambino e Santi*, da autoria de Girolamo Magani, discípulo de Sodoma.

As pinturas de feitura nasinianas nesta Igreja são confirmadas por Romagnoli. Nas páginas dedicadas ao mestre, o historiador menciona os trabalhos da Igreja em 1713:

«*Avea già dipinto in Siena in quell'anno a S. Mustiola alla Rosa la volta della cappella di S. Francesco di Paola, nella quale espresse con altissimo colorito, il Santo in gloria, e in quattro ovali laterali all'altare quattro miracoli del santo medesimo*»[124] (fig. 31).



Fig. 31. Giuseppe Nicola Nasini – Pormenor das decorações da abóbada com a cena de *São Francesco de Paola levado em Glória* do braço direito do direito, Siena, 1712.

As decorações que nos interessam são os frescos do braço esquerdo do transepto, atribuído à escola de Nasini, da qual fazia parte o nosso Niccolò. De facto, Romagnoli menciona o nosso artista, junto com Pietro Vannetti, como discípulos e colaboradores de Nasini nas obras do Palácio *Cennini,* em 1713.

O espaço pictórico é dado por uma abóbada de berço, decorada com elementos arquitectónicos em perspectiva. Nos cantos estão desenhados os capitéis, que sustentam um arco. As arquitecturas são decoradas com festões de flores e fruta, com conchas, anjos que seguram coroas, posicionados junto aos capitéis. No *sfondato* estão representados anjos num voo frenético à volta da figura do Santo levado em glória (fig. 32); nas paredes que encerram a abóbada e na zona das impostas estão representados

[124] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi…op.ci.* p. 395.

elementos arquitectónicos em *trompe l'oeil*, como janelas, escadas e arcos, que se projectam sobre outros ambientes, protegidos por uma balaustrada que dá continuidade às cenas.



Fig. 32. Discípulos de Giuseppe Nicola Nasini – Pormenor das decorações da abóbada com a cena de *São Francisco de Paola levado em Gloria* no braço esquerdo transepto. Siena, 1713.

Infelizmente as partes sobre a zona da imposta da abóbada estão degradadas pela humidade; a parte esquerda da abóbada está totalmente comprometida. Estas decorações possuem um carácter simples, procurando uma ilusão perspéctica ainda imatura. Na parede direita está representada uma janela central, com um dos lados aberto e um anjo que espreita de fora para dentro da igreja. Nos extremos da janela, motivos florais e festões embelezam a cena, conferindo um sentido de ligeireza e grandiosidade ao mesmo tempo. Na parta da frente encontra-se a habitual balaustrada, um *continuum* com os elementos arquitectónicos posicionados nos cantos da abobada, direccionados ao centro desta última, criando uma unidade com o resto da decoração. Na parte frontal, atrás da balaustrada, está representada uma estrutura em arco que se abre para outra sala (fig. 33).



Fig. 33. Discipulos de Giuseppe Nicola Nasini – Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos no braço esquerdo do transepto. Siena, 1713.

Em cima do arco está representada uma segunda balaustrada com duas mísulas, uma por parte, onde estão apoiados dois brasões sem nenhuns símbolos nem emblemas. No centro do arco estão dois anjos em voo, sustentando um terceiro brasão com um desenho no meio, ilegível pela degradação e humidade.

As inerências com a técnica de Nasoni podem ser encontradas nos elementos arquitectónicos. A balaustrada é uma componente constantemente, encontrada nos seus desenhos. Nas variantes do Catafalco para Francesco Maria de' Medici o artista serve-se pontualmente deste elemento. O caderno da Biblioteca de Siena, conhecido por *Taccuino S III 6*, mostra vários esboços onde a balaustrada é usada sistematicamente. Este elemento encontra-se, também, nas construções realizadas em Portugal. São exemplos as fachadas este, oeste e sul do Palácio do Freixo, dominadas por balaustradas, nos vários andares. Um outro exemplo é dado pela balaustrada exterior da Quinta da Bonjóia, com um arco central e os lanços da escada que se cruzam entre eles em vários níveis. Ainda na galilé da Sé Catedral do Porto, a balaustrada joga um papel fundamental na imagem colectiva do complexo.

Outros elementos comuns nas realizações nasonianas, são os brasões ou medalhões, utilizados e readaptados para qualquer situação. Estes elementos também se encontram nos estudos para os catafalcos, adaptados para as imagens ovais dos defuntos. Encontramo-los ainda em vários esboços do *Taccuino S III 6*, usados como brasões, como elementos chave dos arcos ou como decoração das molduras arquitectónicas.

Um destes estudos é particularmente semelhante aos usados nos frescos da Igreja de *Santa Mustiola*. O medalhão é da forma de um escudo, decorado com volutas e fitas que se cruzam entre elas, incorporado num capitel, posicionado em cima do arco, decorado por volutas.

Finalmente, analisamos um terceiro elemento presente nos frescos na Igreja de *Santa Mustiola* e pertencente à linguagem do nosso Niccolò. No centro das pinturas estão representados dois anjos que sustentam um medalhão, um tema que se encontra em vários trabalhos de feitura nasoniana. Em primeiro lugar, estas composições são típicas dos catafalcos - o artista costumava usar anjos para transportar o "oval fúnebre" com o rosto do defunto ou, em alternativa, anjos que levavam coroas de flores no monumento funerário. Mais uma vez, encontramos um estudo desde género nos desenhos do *Taccuino S III 6*. Na composição podemos ver uma secção do medalhão oval emoldurado com folhas de acanto. Ao lado do medalhão encontra-se um anjo com o corpo em torção, com festões de flores e frutas nas mãos (fig. 34).



Fig. 34. Niccolò Nasoni – estudos sobre anjos, medalhões e festões.
Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

Nesta mesma folha está colocado um estudo de "mascarões", elemento com qual o artista criava molduras arquitectónicas, alternando-as em conchas, florões, ou posicionadas nas decorações das mísulas. Estes elementos encontram-se também nestes frescos: os florões decoram o arco, enquanto as conchas e os mascarões, junto aos festões, embelezam os capitéis.

Na parede da direita, o autor dos frescos procura a simetria, desenhando uma janela que reproduz aquela verdadeira, posicionada na parede em frente. A janela desenhada apresenta-se com um lado aberto, que está ocupado com um anjo representado no preciso momento em que passa do exterior para o interior da igreja (fig. 35).

Esta parte, também mostra-se muito degradada devido à humidade e à falta de conservação. Os elementos utilizados, como os anteriores analisados, serão recorrentes nas obras de Nasoni. A janela central é um exemplo elementar da técnica do *trompe l'oeil*, junto à balaustrada, já analisada anteriormente. Os festões e os motivos florais, também serão uma constante nos frescos que realizará no futuro. Estes elementos estão presentes nos frescos das Galerias do Palácio *Magistrale* em Malta, na Sé Catedral do Porto e na Sé Catedral de Lamego.



Fig. 35. Discipulos de Giuseppe Nicola Nasini – Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos transepto esquerdo. Siena, 1713.

Os anjos também faziam parte dos elementos de decoração nasoniana. Encontramo-los nos frescos acima referidos e no *Taccuino S III 6,* onde existem esboços com estudos fisionómicos de *putti* em voo, deitados, com corpos torcidos, nus e vestidos.

Um paralelo com os frescos de *Santa Mustiola* pode ser feito com os posteriores da Sé Catedral de Lamego. De facto, na Sé, Nasoni usa a janela como elemento central, com moldura arquitectónica e festões, com arco sobreposto juntando-se com o resto da decoração.

Os frescos do Claustro da Igreja *del Carmine* também foram objectos de análise, procurando analogias com o estilo nasoniano.

Este complexo, construído por Baldassarre Peruzzi no final do século XV, foi afrescado vários séculos depois por Giuseppe Nicola Nasini. O ciclo pictórico cobre as quatro paredes do pórtico, com cenas da *Vida dos Santos* da Ordem Carmelita.

Na análise destas pinturas não tratamos apenas das aplicações arquitectónicas, da quadratura ou *trompe l'oeil*: neste caso, comparamos-las com esboços anatómicos e figuras humanas do *Taccuino S III 6*.

Antes de começar a nossa análise enquadramos as obras ao nível historiográfico e crítico. Romagnoli, no seu livro, na parte dedicada a Nasini, fala dos frescos do claustro deste modo:

> «*Nel 1730 condusse un'altra voluminosa opera dipingendo tutto il volto del claustro del Carmine, ma in uno stile che annunzia l'artefice di 76 anni. Ivi colorì vari miracoli di beati e Santi dell'Ordine Carmelitano e soltanto nel fresco ove espresse il Salvatore colla croce si fece conoscere il franco pittore frescante che Egli era stato*[125]».

No início do século XIX, o Marquês Virgilio Davia di Bolonha, numa visitação dos rescritos de Romagnoli, também menciona estes frescos:

[125] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi…op.ci* p.404.

«*Accresciuto in appresso, il Peruzzi disegnò il campanile e il claustro, che poscia dipinse Giuseppe Nicola Nasini nell'età sua decadente*»[126].

A crítica, portanto, comunica-nos que os frescos foram elaborados em 1730 por Nasini, nos últimos anos da sua actividade. Estas afirmações descartam *à priori* uma intervenção de Nasoni, dado que neste ano o artista já se encontrava em Portugal. Analisando a situação, procuraremos perceber se é possível interpretar estas afirmações de outra maneira.

Romagnoli nasce em 1772[127]. As investigações conduzidas sobre a vida dos artistas sieneses, referem-se aos primeiros anos de oitocentos, servindo-se da documentação encontrada e notícias transmitidas oralmente. De facto, a sua monumental obra abrange seis séculos de história e a vida de milhares de artistas, tendo um carácter mais biográfico do que científico.

Na descrição dos frescos do claustro, Romagnoli não menciona as proveniências destas notícias, nem as fontes de que se serviu. Na nossa investigação não encontramos elementos que confirmassem a paternidade dos frescos a Nasini; as primeiras notícias são dadas pelo historiador.

Ele comunica que Nasini, com a idade de 76 anos, conduz os trabalhos para um ciclo pictórico de dimensões significativas, executadas apenas num ano, sem mencionar ajudas ou colaborações. Tudo isto parece-nos improvável, dado que as paredes são divididas em vinte e oito painéis de grandes dimensões, com cenas bastantes complexas, onde a mão do mestre é visível em algumas elaborações, enquanto outras mostram pormenores não pertencentes ao seu léxico.

Romagnoli justifica esta variação, confirmando que o mestre realizou estas obras nos últimos anos da sua actividade, mostrando uma variação na execução. Pensamos que a elaboração de alguns painéis teve a influência de outras mãos para além das de Nasini, mais do que um estilo em fase decadente. Além disso, notamos uma diversificação que corta a meio o ciclo, como se fosse pintado em duas fases. Se partirmos da entrada do claustro e seguirmos o ciclo de frescos no sentido do relógio, chegados a um ponto, parece-nos haver uma mudança de estilo e de linguagem. A nossa

[126] DAVIA, V., "*Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbi*" , del Maestro Ettore Romagnoli riveduti e nuovamente pubblicati, Siena presso Onorato Porri, 1840, p. 20, n. 94.

[127] Idem, *ibidem.*

ideia é que o ciclo pictórico começa entre os anos quinze e vinte de setecentos, tendo uma interrupção, retomado e concluído no ano indicado por Romagnoli.

Os primeiros painéis mostram uma cenografia arquitectónica mais complexa, comparados aos outros que mostram uma maior liberdade espacial. Os primeiros painéis são todos ambientados em complexos fechados: igrejas, capelas, átrios de palácios e pórticos. Nestas arquitecturas nota-se o uso de elementos do gosto de Nasoni, como colunas, arcos que antecipavam espaços abertos, fachadas de igrejas, palácios e mísulas com estátuas de santos. Um elemento particular é o uso de cortinas de palco que se abriam do lado das cenas representadas, quase como se os protagonistas estivessem a recitar numa obra teatral (figs. 36 e 37). Elementos que recordam a actividade de Nasoni, graças à sua prática renomada nas reproduções cenográficas, como já mostrado nos trabalhos para a AR.

A ruptura de que falamos, revela-se no painel com *San Niccolò quando fala aos fiéis*. A partir deste ponto manifesta-se a tipologia que Romagnoli atribui à última fase activa de Nasini. A partir deste painel, as seguintes cenas são quase todas ambientadas num contexto exterior, com paisagens naturais. A representação de montanhas, árvores, prados e lagos, contribuem para uma luz diferente que não se nota nos primeiros painéis, com o uso da cor ocre que domina em quase todas as cenas.



Fig. 36. Giuseppe Nicola Nasini – Claustro da Igreja *del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monges Carmelitas. Siena, 1720-30.



Fig. 37. Giuseppe Nicola Nasini – Claustro da Igreja *de Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monges Carmelitas. Siena, 1720-30.

Uma última variação é dada pelas formas humanas que parecem receber uma volumetria que não era característica de Nasini, mas que faz lembrar o traçado do seu filho Apollonio. De facto, podemos avançar a hipótese que o filho colaborasse com o pai antes das obras documentadas por Romagnoli, nomeadamente as decorações da *Certosa de Maggiano*, em 1734:

> «*Non vinto ancora dall'età intraprese il terzo gran lavoro in quest'anno incominciato col porre mano a dipingere unitamente a suo figlio Apollonio le pareti e la volta del bellissimo Tempio della Certosa di Maggiano, come si legge nei libri amministrativi della Certosa situati nell'Archivio del Patrimonio dei preti*»[128].

Num dos painéis encontramos semelhanças com estudos anatómicos presentes no *Taccuino S III 6*. Na folha (fig. 38) encontram-se uns estudos de figuras humanas: dois anjos, duas cabeças de santos, e um estudo anatómico de uma perna esquerda. Estes cinco elementos parecem coincidir com as figuras representadas no fresco (fig. 39).

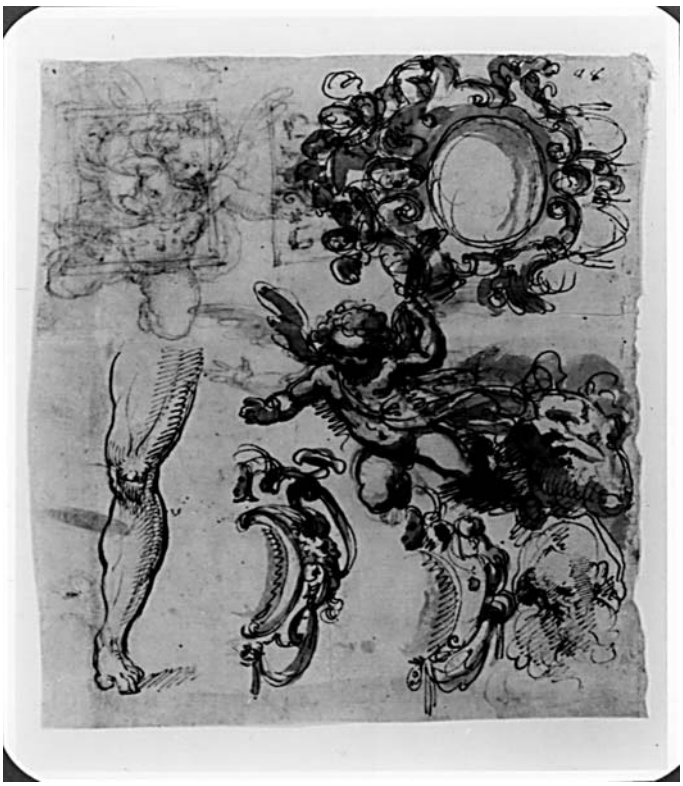


Fig. 38. Niccolò Nasoni – Estudos anatomicos, anjos e ovais. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

[128]. ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi…op.cit,* p. 406.



Fig. 39. Giuseppe Nicola Nasini. Claustro da Igreja *del Carmine* – Frescos com cenas da vida dos Monges Carmelitas. Siena, 1720-30.

Partindo da folha com os esboços, na parte superior esquerda, encontramos um *putto* em voo com o corpo pronunciado para a frente, as formas volumosas, como quer a tradição tardo barroca, e o olhar virado para baixo. As similitudes entre este esboço e o primeiro anjo da esquerda, representado na parte superior do fresco (já muito danificada), são evidentes: a mesma inclinação para a frente devido a estar a voar, as mesmas formas volumosas e o olhar dirigido para baixo, no sentido da cena principal.

O mesmo discurso faz-se para o anjo central, presente na folha dos esboços, mais definido nos pormenores, no traçado marcado e nos olhos mais preenchidos, que distingue a pintura figurativa de Nasoni. O *putto* mostra os mesmos movimentos do segundo anjo presente no fresco, imortalizado num voo planado e com uma pena na mão direita.

No canto inferior direito da folha, estão representadas duas cabeças de santos e, na parte esquerda, a anatomia da perna esquerda. Estes três elementos parecem referir-se ao mesmo personagem: o padre Carmelitas, figurado no fresco. Nos rostos, representados próximo da margem, notamos uma clara semelhança com aquele do fresco: a expressão triste, o olhar virado para o chão e o traço dos olhos mais marcados,

o pormenor da barba comprida e o cabelo representado do mesmo modo. O segundo rosto é similar na fisionomia e forma, parecendo ser uma variante do primeiro, desta vez com o olhar para cima, exprimindo um sentimento de prostração.

O estudo anatómico da perna também parece referir-se a este personagem. De facto, a perna esquerda é a única representada, dado que a direita está coberta por um homem que está ajoelhado aos pés do Santo. A definição do membro parece ser a mesma: as linhas do músculo quadríceps, as dimensões do gémeo e do pé reflectem o estudo de Nasoni.

Estes estudos, mesmos que para já sejam suposições, abrem novos cenários sobre a actividade de Nasoni nos anos passados em Siena. A pesquisa encontra-se numa fase evolutiva, esperando dar, num futuro próximo, confirmações sobre o tempo e a actividade que o pintor passou nesta cidade. Não se conhecem as razões para o fim da colaboração entre os dois artistas; talvez Nasoni se tenha afastado do mestre depois da sua saída da Itália, para deslocar-se para Malta. Nasoni levou com ele e para o resto da sua existência os ensinamentos que aprendeu, readaptando as formas e os conteúdos, mas mantendo o traço que o distinguiu ao lado de Nasini nos anos da sua formação passada na península italiana.

2.5. O Processo civil contra Tommaso Accarigi

Entre os inúmeros documentos consultados, na procura de notícias relevantes referentes ao nosso Niccolò, testemunho da tenacidade e da vontade de avançar em novas visões deste personagem, foi descoberto um processo civil que Nasoni instaurou contra Tommaso Accarigi.

O fascículo encontra-se no AAS, na parte dos processos civis, no número 521. A denúncia é datada de 24 Março de 1716. Nasoni opôs-se contra o religioso Tommaso Accarigi, membro de uma conhecida e antiga família sienesa, presente nesta cidade a partir do século XI. O processo demorou três anos para ser concluído, desde 1716 a 1719. Fundamentalmente, o artista queixa-se do Padre, por este último possuir bens que o amigo e mestre Vincenzo Ferrati lhe deixou em herança depois da morte. Para termos uma noção daquilo que é o documento e da sua importância vamos descrever algumas partes mais significativas.

A queixa é redigida em duas línguas: italiano e latim. Desta forma eram tratados os processos eclesiásticos em território italiano. A legislação baseava-se sobre o direito eclesiástico, concebido como um conjunto de normas que regulavam as relações entre Estado e Igreja, especificamente entre o Soberano e o Pontífice, onde a religião era considerada "*instrumentum regni"* (o instrumento para governar), fundamentalmente a base do poder do Príncipe[129]. Com o nascimento do estado democrático, a visão da matéria redimensionou-se, tendendo a satisfazer as necessidades dos cidadãos, entre as quais a existência do sagrado. O sentimento religioso apresenta-se como elemento directo, imediato e fundamental da personalidade humana. Vem, portanto, a configurar-se como expressão de espírito[130].

Desta forma, deixamos aos leitores as duas versões do documento, na língua original e na versão traduzida em português pelo autor.

Como anteriormente referido, a denúncia é entregue ao tribunal dia 24 de Março de 1716, como atesta a data no documento (fig. 40). A queixa começa da seguinte maneira:

[129] TEDESCHI, M., *Manuale di diritto ecclesiastico*, Giappichelli, Torino, 2004

[130] Idem, *ibidem.*

«NICCOLÓ NASONI SERVO UMILISSIMO DI MONS. REV.MO REMERENTE LE DICE, COME AVENDO DIVERSI CREDITI , E PRESENTANDOSI CONTRO IL CLERICO TOMMASO ACCARIGI, ED ESSENDO CIÓ NECESSITATO CONVENIRLO IN GIUDIZIO»

«NICCOLÒ NASONI SERVO HUMILISSIMO DA EXCELENCIA REVERENTISSIMA HUMILDEMENTE LHE DIZ, COMO TENDO VARIOS CREDITOS, E APRESENTANDO-ME CONTRA O CLERIGO TOMMASO ACCARIGI, E SENDO NECESSARIO CHAMAR-LHE EM JUIZO».

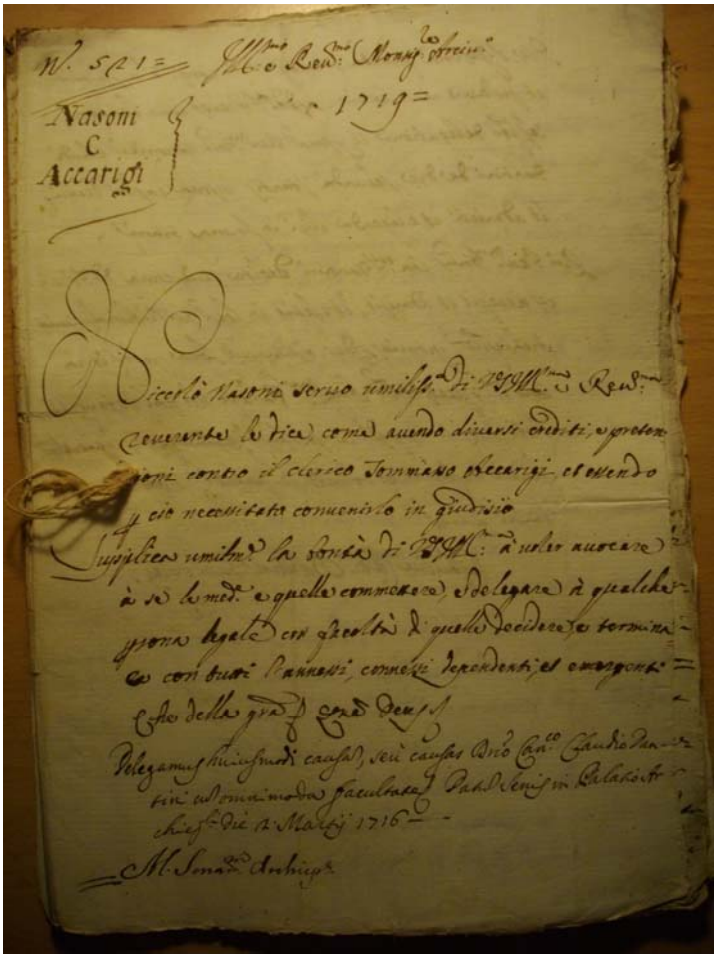


Fig. 40. Arquivo Arcivescovile – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716.

Este primeiro excerto mostra-nos a forma habitual de um pedido feito para as altas instâncias. Nasoni, titular de vários créditos, faz uma denúncia contra ao padre

Tommasso Accarigi, queixas que fazem parte da natureza do artista, sempre pronto a reclamar aquilo que lhe pertence.

O pedido continua desta forma:

> *«SUPPLICA UMILM. LA BONTÁ DI MONS. A VOLER AVOCARE A SE LA MED. A QUELLE COMMETTERE, E DELEGARE A QUALCHE PERSONA LEGALE CON FACOLTÁ DI QUELLE DECIDERE A TERMINARE CON TUTTI GLI ANNESSI E CONNESSI DEPENDENTI»*

> *«HUMILDEMENTE À BONDADE DE MONSENHOR A ACEITAR O PEDIDO, E DELEGAR A QUALQUER PESSOA LEGAL COM A FACULDADE DE DECIDIR E ACABAR TODOS OS ANEXOS E CONEXOS DEPENDENTES»*

Nasoni pede ao Arcebispo delegado para tratar do caso, e que lhe seja atribuído um advogado com as funções legais necessárias, a fim de resolver a situação da forma mais correcta, tendo em conta tudo o que implicasse este processo.

O texto prossegue na forma latina escrita pelo *Monsenhor* em resposta ao pedido de Nasoni. O Arcebispo delega Claudio Dantini para tratar do caso.

O processo tem em conta o testamento de Vincenzo Ferrati e da sua esposa Marta Petrini, provando as afirmações feitas por Nasoni. O testamento foi redigido por Giuseppe Maria Torrenti, legal do casal Ferrati e membro da Academia dos Rozzi[131]. O documento é datado de 23 de Outubro de 1711, poucos dias antes da morte de Vincenzo. É-nos dito que:

> «*D. JOSEPH M. TORRENTI PER RAGIONE DI LEGATO IN OGNI ALTRO LASCIÒ E LEGÒ A NICCOLÒ NASONI TUTTI L'ARNESI DELLA PROFESSIONE SUA DI PITTORE, COME PENNELLI, CATINELLE, PIETRE DA MACINARE, E COSE SIMILI ATTINENTI A*

[131] AA. VV., *Accademia dei Rozzi di Siena, Libro degli aggregati,* Archivio dell'Accademia dei Rozzi, Siena, 2005.

L'ARTE, E ANCHE TUTTI I LIBRI DI DISEGNI, STAMPE, ED ALTRE ATTINENTI LA MED.MA, E CIÒ A FINE CHE POSSA TROVARSI AVANTI IN D. A PROFESSIONE»

«*D. GIUSEPPE MARIA TORRENTI POR PODER LEGAL, DEIXO A NICCOLÒ NASONI TODOS OS UTENSILIOS DA PROFISSÃO DE PINTOR, COMO PINCEIS, RECIPIENTES, PEDRAS PARA MOER, E COISAS SIMILARES LIGADAS À ARTE, E TAMBÉM TODOS OS LIVROS DE DESENHOS, GRAVURAS, E OUTRAS LIGADAS À MESMA, A FIM DE PODER AVANÇAR NESTA PROFISSÃO»*

No testamento escrito por Torrenti são elencados os objectos que Ferrati deixou em herança a Nasoni: pincéis, pedras para moer, recipientes, utensílios ligados à arte de pintar. Para além destes instrumentos são mencionados livros de desenho, gravuras e outros textos similares, relacionados à arte pictórica.

Estes objectos são de grande importância para um pintor como Nasoni, que faz desta arte uma profissão para ganhar e sobreviver. Relativamente aos livros e desenhos que Ferrati deixa a Nasoni, é presumível que alguns destes façam parte do caderno guardado pelo Abade Ciaccheri, o assim conhecido *Taccuino S III 6*, intitulado "*Studi di Ornati molti dei quali del Nasoni*", conservado na Biblioteca dos Intronati.

Relembramos que além deste caderno, a Biblioteca possui outras gravuras relativas a estudos arquitectónicos, ornatos e estudos de anatomia humana, alguns atribuídos a Ferrati, e outros com traços nasonianos.

No final de 1716 é feito um outro pedido por parte da acusação, ampliando a lista de objectos que Ferrati tinha deixado em herança a Nasoni[132]:

«*LI FIORI DIPINTI IN CARTA*
DUE QUADRI DI TELA DA TEMPERATURA DIPINTI CON FRUTTI
LI E LE STAMPE INVERNICIATE
TUTTI GLI ARNESI DA LEGNAIUOLO
TUTTI GLI ARNESI DA MURATORE

[132] ARCHIVIO ARCIVESCOVILE, Cartella processi civili, processo N. 521, 1716.

TUTTI GLI ARNESI DA DORATORE»

«AS FLORES DE PAPEL PINTADAS
DOIS QUADROS EM TELA COM FRUTOS PINTADOS A TEMPERA
GRAVURAS PINTADAS
TODOS OS UTENSILIOS DE CARPINTEIRO
TODOS OS UTENSILIOS DE PEDREIRO
TODOS OS UTENSILIOS DE DOURADOR»

Uma nova lista de objectos, que se juntam aos outros já mencionados anteriormente e também importantes para a profissão do nosso artista.

Os utensílios enumerados mostram que Nasoni não era apenas pintor, trabalhando também como carpinteiro, dourador e pedreiro. Sobretudo, esta última está ligada à actividade que o artista desempenhará em Portugal.

Em Março de 1717 aparece, entre os documentos do processo, o testamento de Marta Petrini (ou Petroni), esposa de Ferrati falecida em 17 de Abril de 1715[133] (fig.41). Este documento foi redigido por Pietro Paolo Lenzi, na qualidade de legado:

«*IL LEGATO, ET IN OGNI ALTROVE CON PROGETTO DI NON ACCETTARE, NE' ADIRE L'EREDITA' AL SIG. VINCENZIO FERRATI SUO CONSORTE, NE' CHE COL LEGATO S'INTENDA QUELLA ADITA, DI MODO CHE PIU' TOSTO CADA IL LEGATO, CHE S'INTENDA FATTA A DIRE MA SOLO LE RAGIONI, CHE ESSA TESTATRICE HA SOPRA E FRA LE ROBBE IPOTECATEGLI, ED OBBLIGATEGLI. LE SUE DOTI, LASCIO',AL MAG. NICCOLO' NASONI TUTTI GLI ARNESI, E LIBRI AD USO DI PITTORE, E RESTATI NELLA EREDITA' IACENTE IL SUO CONSORTE, ECCETTUATE PERO' LE TELE, ED ALTRE COSE DIPINTE. IDEM UN LETTO CON SUO MATARAZZO, SACCONE, UNA COPERTA BAMBAGIATA, UNA COPERTA BIANCA DI LANA, UN CAPEZZALE, UN TAVOLINO DI NOCE, UNA CASSINA DI NOCE, UN*

[133] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976, p. 477.

PAIOLO, UNA PADELLA CON SUA MESTOLA DA FRIGGERE, UNA BACINELLA DI RAME, E DUE PAIA DI LENZUOLA AD ELEZZIONE DI SUO SIG. EREDE»

«O LEGADO E EM QUALQUER LUGAR COM PROJECTO DE NAO ACEITAR, NEM A EMPREENDER NENHUMA ACÇÃO LEGAL CONTRA A HERANÇA DO SENHOR VINCENZO FERRATI SEU CONSORTE, DE MODO QUE SE ENTENDA FEITA EMPREENDER MAS SO POR RAZÕES, QUE A ESTE TESTAMENTO TEM COISAS HIPOETECADAS E OBRIGADAS. OS SEUS DOTES DEIXOU AO SENHOR NICCOLÒ NASONI TODOS OS ARNESES AO USO DO PINTOR, DEIXADAS EM HERANÇA PELO SEU CONSORTE, MAS EXCLUINDO AS TELAS E OUTRAS COISAS PINTADAS. IDEM UMA CAMA COM O SEU COLCHÃO, UM SACO, UM COBERTOR DE ALGODÃO, UM COBERTOR DE LÃ, UMA MESINHA DE CABEÇEIRA, UMA MESINHA EM NOZ, UMA PANELA, UM FRIGIDEIRA COM A RESPECTIVA COLHER, UM BACIA DE COBRE, E DOIS PARES DE LENÇOIS À ELEIÇÃO DO SEU SENHOR HERDEIRO.

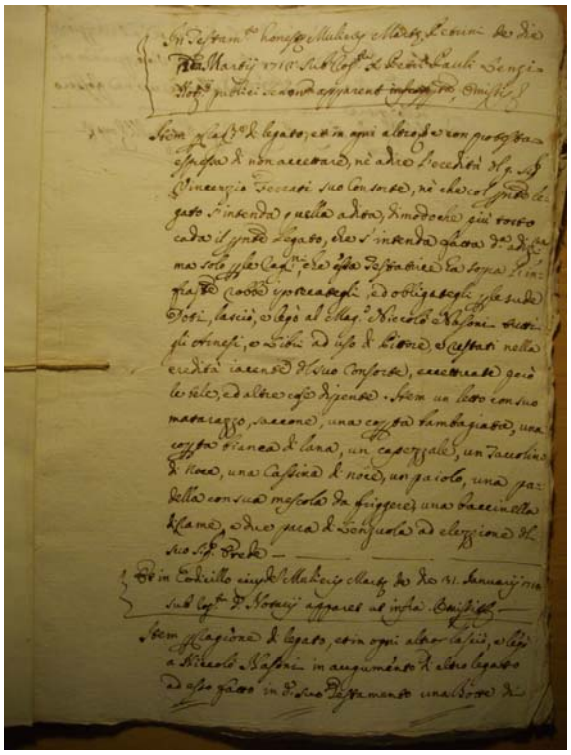


Fig. 41. Arquivo Arcivescovile – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 12.

O texto que acabamos de analisar é uma alteração ao primeiro testamento de Vincenzo Ferrati, onde são especificados os objectos que o casal Ferrati deixou a Nasoni. Marta Petrini, falecida vários anos depois da morte do marido, modificou o documento deixado pelo seu consorte, excluindo alguns objectos que não faziam parte da lista. Os objectos em questão são quadros, objectos pictóricos, uma cama, cobertores e lençóis, mobílias, e utensílios de cozinha.

Este segundo testamento mostra uma imagem diferente daquilo que foram, até agora, as relações pessoais entre Nasoni e a família Ferrati. A herança de Vincenzo deixada a Nasoni podia parecer uma simples passagem de "*utensílios de profissão"* entre mestre e discípulo, enquanto o testamento de Marta dá força à nossa teoria, que indica Niccolò como "filho adoptivo" dos Ferrati.

Com maior convicção, atestamos que as relações profissionais entre Ferrati e Nasoni foram um aspecto apenas secundário, comparando com as relações pessoais. O casal Ferrati tomou conta do jovem Niccolò, uma vez que este abandonou San Giovanni Valdarno. Foi acolhido em casa deles desde da sua chegada a Siena, foi tratado como se fosse um filho, criado e educado, iniciado na sua carreira artística pelo "*buono*" Vincenzo. Esta generosidade em relação a Nasoni, pode ser explicada pelo facto de não ter descendentes e portanto, todos os bens terrenos vêm deixados ao "putativo filho", excepto os bens hipotecados. Marta, num último gesto de amor, reforça o testamento para que Nasoni não fosse herdeiro de uma dívida.

O resto do testamento específica as obras de arte que Marta tinha hipotecado:

«…CHE NELL'EREDITA' DEL SIG. VINCENZO FERRATI E DI MARTA MARIA SUA MOGLIE VI RESTARONO LE INFRASCRITTE ROBBE, NE' L'ALTRO VI E'.
STAMPE DI RAME PEZZI N. 22
FINI DIPINTI DI CARTA CON SUE CORNICI
QUADRI DI FONDI IN TELA
STAMPE DI CARTA INVERNICIATA RAPPRESENTANTI, UNA L'ETA' DELL'ORO, L'ALTRO NATIVITA', L'ALTRO LA CANONIZZAZIONE DI ALCUNI SANTI
UN CRISTO DI GESSO

UN'ALTRA FIGURA DI GESSO RAPPRESENTANTE LA CARITA'»

«…QUE NA HERANÇA DO SENHOR VINCENZO FERRATI E DE MARTA MARIA SUA ESPOSA SÃO ESPECIFICADAS AS SUBESCRITAS COISAS, E MAIS NADA.
GRAVURAS EM COBRE PEÇAS Nº 22
FINOS QUADROS DE PAPEL COM SUAS MOLDURAS
QUADROS COM FUNDOS EM TELA
GRAVURAS EM PAPEL ENVERNIZADA
REPRESENTANTES, UMA IDADE DO OURO, OUTRA À NATIVIDADE, OUTRA À
CANONIZAÇÃO DE ALGUNS SANTOS
UM CRISTO DE GESSO
UMA OUTRA FIGURA DE GESSO REPRESENTANDO A CARIDADE»

Infelizmente não temos rasto destes objectos artísticos de grande valor. A BIS conserva várias obras pertencentes a Vincenzo Ferrati, mas nenhuma se encontra nesta lista de obras acima referidas.

Marta Petrini, mesmo tendo património hipotecado, deixa a Nasoni os únicos bens em sua posse:

«IDEM PER RAGIONE DI LEGATO, ET IN OGNI ALTRO LASCIO', E LEGO' A NICCOLO' NASONI IN AUGUMENTO DI ALTRO LEGATO AD ESSO FATTO IN DI SUO TESTAMENTO UNA BOTTE DI QUELLE SONO IN CANTINA DI CODIILLANTE AD ELEZZIONE DI SUO SIG. EREDE DA DARGLISI PIENA DI VINO, QUANDO AL TEMPO DELLA MORTE DI D.O CODIILLANTE VE NE FOSSERO DELLE PIENE».

«IDEM POR RAZÃO DO LEGADO, E TODO O OUTRO, DEIXOU E LEGOU A NICCOLÒ NASONI EM AUMENTO DO OUTRO LEGADO DELE FEITO PARA O SEU TESTAMENTO UMA PIPA DAQUELAS QUE ESTÃO NA CAVE DE CODIILLANTE À ELEIÇÃO DO SEU SENHOR

HERDEIRO A DAR-LHE CHEIA DE VINHO, QUANDO AO TEMPO DA MORTE DE CODIILLANTE HOUVESSE ALGUMAS CHEIAS».

Marta só pôde dar a Nasoni uma pipa de vinho. Deixando-lhe o pouco que tinha, marca o afecto que sentia pelo artista.

O processo termina em Agosto de 1719. Desconhecemos o desfecho da sentença. Devido aos danos físicos do documento, não conseguimos perceber muitas das suas partes. O tempo, junto com outros factores, sobretudo uma má conservação, levou a que o documento se tornasse ilegível. A sobreposição das folhas alimentou, ao longo dos anos, a migração da tinta de uma folha para a outra. Além disso, a fricção das folhas acabou por corroer o registo.

Por consequência de todos estes estados, não percebemos as razões pelas quais Tommaso Accarigi possuía os objectos pessoais do casal Ferrati.

Por isso, como temos feito em vários momentos ao longo desta dissertação, procuramos dar uma explicação para esta interrogação. Baseados sobre outras pesquisas, avançamos a nossa teoria.

Pensamos que padre Tommaso era proprietário da casa onde vivia o casal Ferrati, situada na *Piana del Carmine*, no território da *Contrada della Chiocciola*. A família Accarigi, rica e aristocrata, era proprietária de vários palácios e casas, fora e dentro das muralhas da cidade de Siena, sendo algum deste património situado na *Piana del Carmine,* como confirmam os registos da câmara da cidade.

Depois da morte de Vincenzo, em Dezembro de 1711, a sua consorte deve ter hipotecado os vários objectos pessoais, a fim de poder sobreviver e, também, pagar as despesas. Depois da morte de Marta, ocorrida quatro anos depois, em 1715, os objectos hipotecados não foram resgatados, entrando assim em posse do credor (neste caso Tommaso Accarigi). Certamente que os objectos em questão estariam misturados com outros objectos que Nasoni reclama. O artista, depois ter lido o testamento deixado pelo seu mestre, deve ter reclamado os bens (como era seu costume), passando sucessivamente à acção legal.

A teoria avançada serve para criar um caminho onde os documentos e as provas não nos deixam chegar. A pesquisa avança sem paragens, a fim de dar a versão real das

causas e das respostas a esta situação, vendo Nasoni como protagonista no processo contra Tommaso Accarigijunto.

As figuras do Mestre-Ferrati e Discípulo-Nasoni já se tornam secundárias, deixando espaço a uma imagem profundamente familiar, indo além da actividade profissional.

2.6. O *Taccuino* do Abade Ciaccheri

Podemos confirmar com toda a certeza que o caderno de estudos intitulado "*Studio di ornati alcuni dei quali del Nasoni*", é um dos testemunhos mais relevantes sobre o passado profissional de Niccolò Nasoni. Nele encontram-se uma série de estudos preparatórios para aparatos arquitectónicos efémeros, catafalcos e arcos triunfais, como também fachadas de edifícios, portões e janelas decoradas com elementos que seguem a moda do tempo. Encontramos, ainda, vários esboços de elementos ornamentais, como vasos, festões com flores e fruta, volutas e flores de acanto, sempre presentes nas suas realizações. De grande importância são os estudos de figuras humanas, como gendarmes, anjos ou corpos femininos, analisados ao pormenor e com um aprofundamento no estudo anatómico. Um reportório de notável feitura, mostrando um potencial expressivo sem barreiras, variando de perfis geométricos às formas humanas, sem fronteiras limitativas.

Os desenhos são referentes ao período que Nasoni passou em Itália, confirmados pelas afinidades com a linguagem sienesa e também, com uma grande influência da arte bolonhesa. O caderno com os esboços está conservado na BCS, com a cota S III 6. Faz parte da "colecção de desenhos e gravuras", uma recolha formada por sessenta volumes entre álbuns e cadernos autógrafos, em que os mais antigos são datados dos primeiros anos de 1700. Esta colecção pertenceu ao Abade Giuseppe Ciaccheri, grande figura da *Biblioteca dos Intronati*. Discípulo do Arquidiácone Sallustio Bandini, o prelado dedicou a própria existência à Biblioteca. Nascido em Livorno, mas sienês de adopção (transferiu-se para Siena em jovem idade para começar a carreira eclesiástica), foi encarregue de gerir a Biblioteca da Universidade em 1758. O mérito deve-se ao Arquidiácone Bandini que, ao doar a sua livraria pessoal (2886 volumes) quis, em troca, que Ciaccheri fosse o encarregado da Biblioteca[134]. Depois da doação de Bandini seguiram outras preciosíssimas ofertas: as de Giovanni Sansedoni e de Uberto Boniventi, foram aquelas com mais valor, além de uma grande quantidade de manuscritos provenientes das instituições laicas, depois da abolição decidida pelo

[134] PEZZO, A., *The Biblioteca comunale degli Intronati foi the James Madison Council: manuscripst, incunables, incunables, drawings prints,* Biblioteca degli Intronati, Siena, 2001. p. 4.

Duque Pietro Leopoldo[135]. Porém, é importante recordar a abundância de financiamentos de privados que sustentaram economicamente a estrutura[136].

O protagonismo de Ciaccheri na Biblioteca não foi dado apenas pelo seu papel de funcionário mas, sobretudo, pela sua actividade museal. Ele distinguiu-se na recolha de desenhos e obras dos mestres locais, focalizando e elevando a cultura artística sienesa. Graças à sua tenacidade temos testemunhos dos trabalhos e dos estudos de inúmeros artistas, incluindo o nosso Niccolò.

O caderno está actualmente em fase de restauros nos laboratórios da Biblioteca. Temos que agradecer à direcção do instituto que pôs ao nosso dispor o documento, isentando-nos dos regulamentos que limitam a visão das obras em fase de recuperação.

O caderno é formado por setenta e seis folhas, sobre as quais são reunidos cerca de duzentos e vinte desenhos, divididos por género: elementos arquitectónicos, aparatos efémeros, objectos decorativos, vedutas de paisagens e retratos. Temos que constatar que apenas alguns pertencem ao nosso Niccolò e que estes se referem a realizações arquitectónicas, como também a elementos decorativos e estudos anatómicos.

Como era habitual na época, os álbuns eram formados por folhas de vários materiais, muitas vezes de pouca qualidade. No caso do *Taccuino S III 6,* as folhas são velhos registos de pagamentos. Infelizmente, naquele tempo, não havia uma tradição de recolha e conservação de material deste género; pensava-se mais em garantir a reunião e a anexação das peças, do que tratar da salvaguarda e cura do material em si (fig. 42).



Fig. 42. *Taccuino S III 6. Studi di Ornati molti dei quali del Nasoni*. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

[135]PEZZO, A., *The Biblioteca comunale ... op.cit.* p. 4.

[136] Idem, *Ibidem.*

De facto, como se pode constatar, numa página são colados dois ou mais desenhos, cortados ou dobrados, sem tutelar a grafia do achado. Tudo isto acabou por alterar e arruinar as criações. São visíveis as marcas deixadas pela cola, a perda de fragmentos ou a deslocação das cores ou manchas de uma folha para a outra, devido à sobreposição e fricção entre elas.

A Nasoni são atribuídos cerca de quarenta desenhos que iremos examinar por género. A maior parte são estudos de aparatos efémeros, área na qual Nasoni começou quando colaborava com Ferrati, mostrando o seu génio artístico.

Em relação aos catafalcos fúnebres contamos cerca de quinze desenhos, amplamente tratados anteriormente[137].

O estudo sobre a composição de arcos triunfais e aparatos arquitectónicos foi, ao mesmo modo dos catafalcos, campo prolífico e de grande aplicação para o nosso Niccolò. O caderno conserva quatro exemplos de arcos triunfais de feitura nasoniana.

Um destes é a cópia que representa o arco triunfal que Nasoni executou para o Cardeal Alessandro Zondadari em 1713, já oportunamente tratado.

O primeiro que iremos analisar, parece uma possível variante ao arco acima mencionado (fig. 43).



Fig. 43. Niccolò Nasoni – Estudo de arco triunfal. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722

[137] Os estudos e as analises relativos à produção nasoniana de aparatos efémeros funerários é tratado exaustivamente no capitulo *2.6. "A produção de aparatos efémeros funerários"*.

A estrutura apresenta-se com duas pilastras quadrangulares nos extremos, formadas por blocos sobrepostos, enquanto a trave com mísulas delimita a parte superior. Dentro da estrutura existe uma outra estrutura independente, formada por duas colunas circulares que sustentam o arco. Na parte superior encontra-se o friso, dividido em cinco quadrantes, que se estendem por todo o comprimento da estrutura. No centro do friso está o brasão, enquanto os restantes espaços são ocupados por escudos, símbolo da descendência familiar. Em cima do friso a habitual balaustrada, formada por pequenas pilastras. No fim da balaustrada existem duas pilastras quadrangulares que sustentam duas figuras femininas, personificações das Virtudes Cardinais: a da direita representa a Fortaleza, a da esquerda a Temperança. Como era habitual, as Virtudes representavam aspectos característicos do destinatário da obra.

Outro exemplo de um arco triunfal é dado por uma secção lateral que recorda, pelo estilo e decoração, as pilastras da Capela-mor da Sé Catedral do Porto (fig. 44).

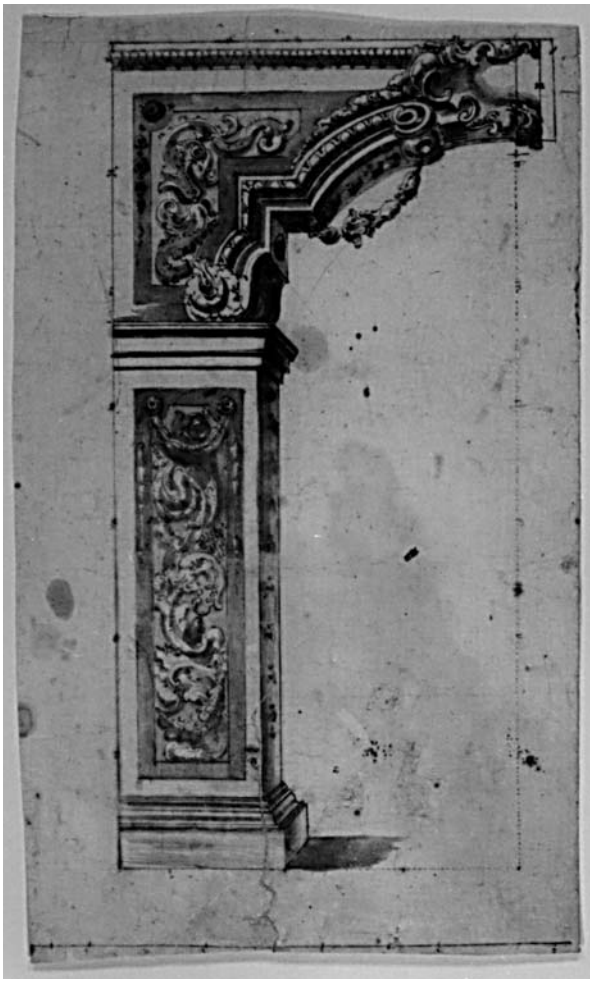


Fig. 44. Niccolò Nasoni – Estudo do arco triunfal decorado com volutas. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

No desenho está representada a parte esquerda de um arco ideal, com planta quadrangular, decorado com volutas e folhas de acanto. A pilastra é delimitada, em cima, por uma mísula onde apoia a secção do arco, também decorado por volutas, flores de acanto, e um festão pênsil. Na parte extrema, o arco termina com um esboço de um brasão.

O terceiro exemplo de arco possui uma fisionomia diferente em relação às outras (fig. 45).

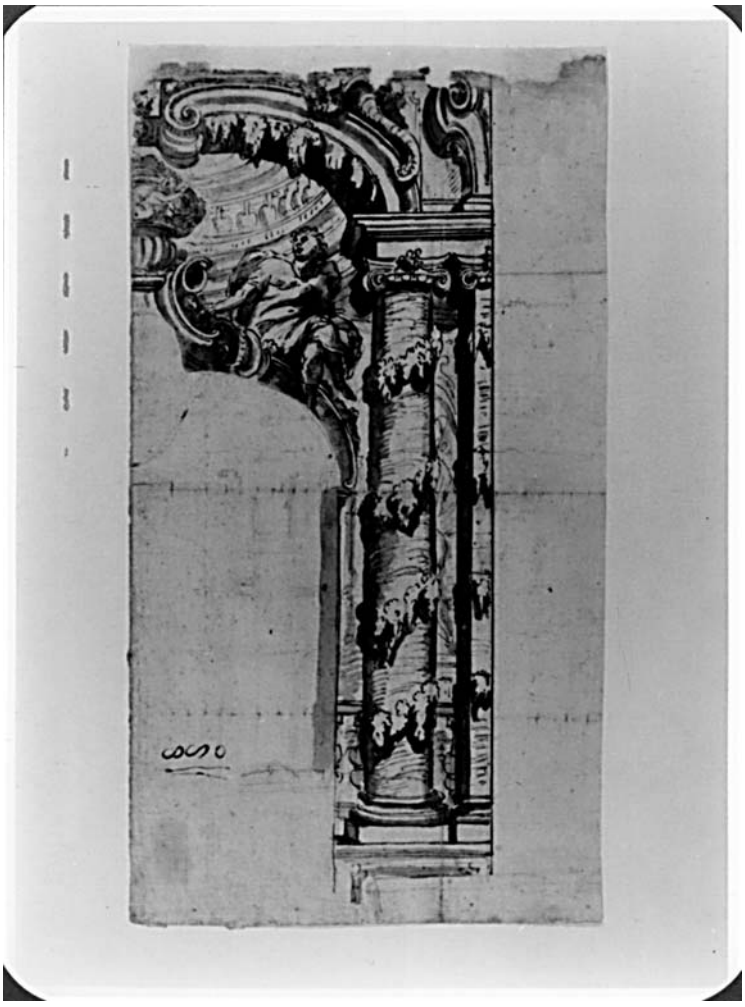


Fig. 45. Niccolò Nasoni – Estudo de arco. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

Este desenho também é apresentado por uma secção de arco, desta vez, do lado direito. Na extremidade existe uma semi-coluna quadrangular, junto a uma coluna circular, ambas decoradas com folhas que trepam pelo fuste de modo espiral. Em cima das colunas encontra-se uma mísula de onde parte a secção do arco formado por uma

voluta e, também, embelezado por folhas. Ao fundo, em perspectiva, é representado uma figura feminina suspensa. Atrás da mesma, menos definida, encontra-se uma balaustrada circular. No lado esquerdo a composição acaba com uma secção de um vaso com flores, sustentado por uma mísula.

Vários são os estudos de elementos decorativos. Numerosas variantes de vasos e ânforas para ornamentações florais, componentes presentes em grande parte das realizações pictóricas nasonianas, atribuídas ou atribuíveis.

Encontramos várias reproduções nos frescos da Capela *Chigi* em *San Galgano* e nas pinturas da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*, evidenciando os ângulos e as mísulas centrais. No *Taccuino* encontramos três exemplos, ricamente elaborados, com volutas e folhas de acanto (fig. 46).



Fig. 46. Niccolò Nasoni – Estudo de vaso floral. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

Do amplo reportório artístico de Nasoni, fazem parte nichos, que podiam ser preenchidos com representações humanas femininas, santos ou até vasos com flores. Este elemento foi largamente usado na quadratura, como parte constitutiva da

perspectiva, numa posição frontal ou oblíqua, criando uma maior profundidade. O nosso Niccolò usa-os, sobretudo, nos desenhos para os catafalcos.

No caderno de esboços encontramos duas variantes de nichos. O primeiro apresenta-se como um típico nicho de forma rectangular, centrado por duas colunas quadrangulares, decoradas com os habituais motivos florais. O nicho está ocupado por uma figura feminina, personificação de uma Virtude, tema muito recorrente.

A segunda variante, totalmente diferente da primeira, apresenta dois nichos sucessivos, intercalados por colunas circulares, com capitéis minuciosamente elaborados, e coroas de acanto que se envolvem na parte inferior (fig. 47).

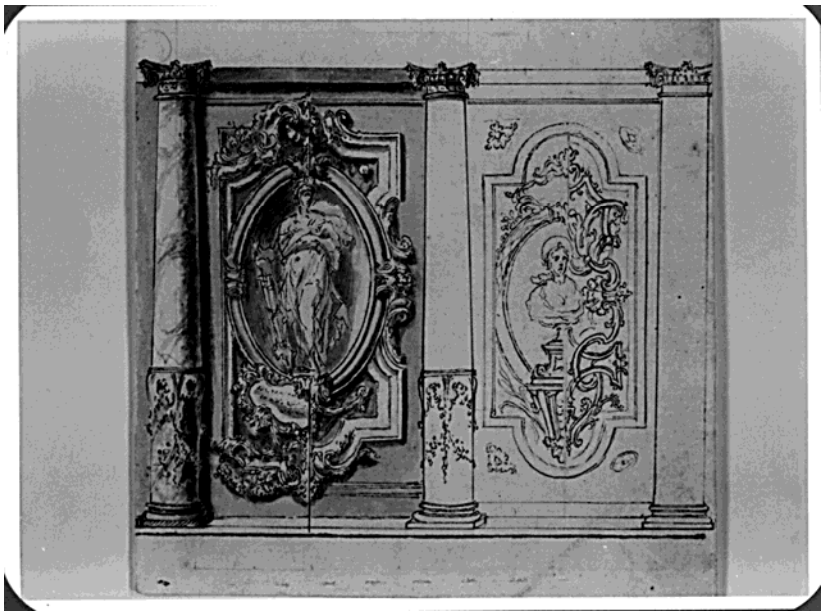


Fig. 47. Niccolò Nasoni – Estudo de nichos. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

Entre os dois, o nicho do lado direito está completo, enquanto o do lado esquerdo é apenas um esboço. No nicho da direita encontra-se uma primeira moldura externa, formada por volutas e decoradas com folhas e flores. Internamente é pintada uma segunda moldura oval. O nicho aloja uma Virtude Cardinal, a Justiça, com uma espada na mão direita. Junto aos pés da estátua é posicionada uma legenda em branco. O nicho do lado esquerdo apresenta o mesmo esquema de composição, com dupla moldura e decorações florais, mas, também, com algumas variantes. A moldura externa é simples, sobressaindo na parte superior e inferior. Na moldura interna, o lado esquerdo é substituído por uma folha de acanto, enquanto o nicho é ocupado por uma figura a meio

busto, sustentado por um pedestal. Para nós, esta composição coloca-se posteriormente à estadia bolonhesa.

No caderno temos três estudos relativos a portais. O primeiro portal possui uma grande simplicidade, apenas decorado no lado esquerdo com folhas de acanto. O segundo exemplo, mais elaborado, apresenta duas volutas simétricas na parte superior, frente a frente, que convergem para uma concha. Na parte lateral caem dois festões com flores. O terceiro estudo é dado por um portal formado por uma estrutura externa com blocos sobrepostos, alternados por blocos lisos e rústicos. Na parte superior encontra-se um frontão invertido, com duas voltas divergentes posicionadas no centro. Uma cabeça de leão posiciona-se no centro do frontão e uma coroa real encerra a composição (fig. 48).

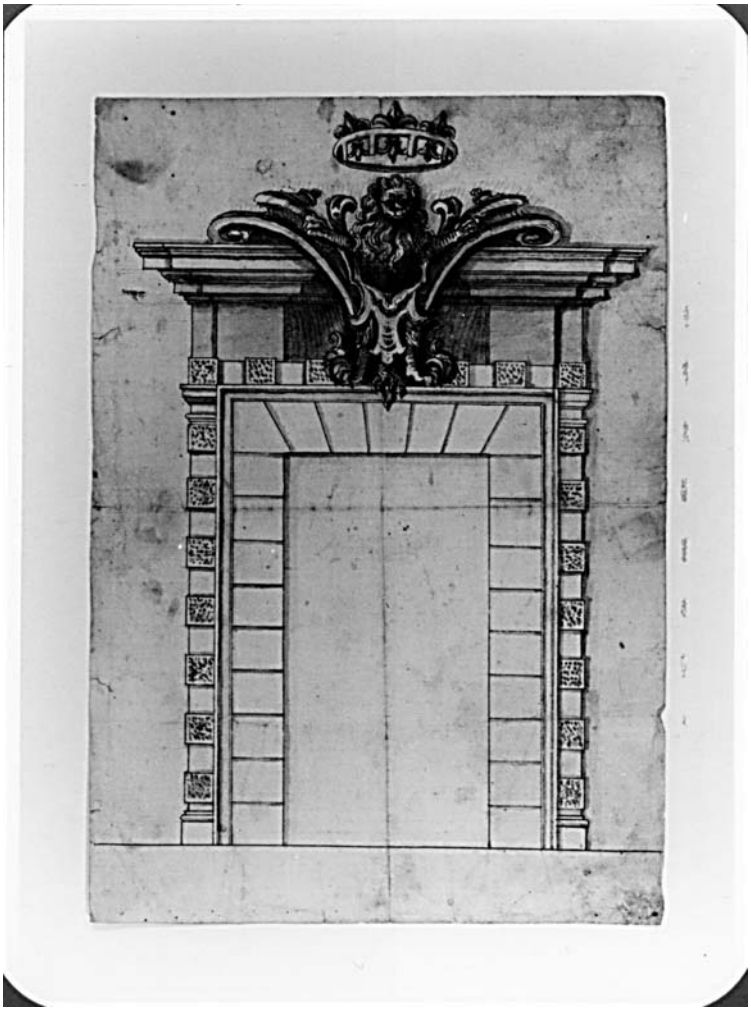


Fig. 48. Niccolò Nasoni – Estudo do portal. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

Na maior parte das realizações de Nasoni, os festões de flores e fruta, as volutas, os mascarões e os anjos são elementos predominantes. O artista tinha uma predisposição particular em representar este tipo de ornamentos. No *Taccuino* encontramos dois estudos deste género. No primeiro, a folha do caderno é ocupada por vários desenhos (fig. 49). No centro está representado um anjo com formas volumosas, típicas do estilo barroco, que pendura um festão de flores e fruta. Mais abaixo, uma voluta decorada com folhas de acanto forma um nicho, ocupado por uma figura a meio busto. Um mascarão ocupa o lado direito da folha, semelhante aos mascarões que decoram a Sacristia da Sé do Porto.

A segunda folha do caderno é mais elaborada, tem um traço mais definido e um claro-escuro mais evidente (fig. 50) A representação é dada por uma série de volutas e folhas de acanto que se entrelaçam por todas as direcções, deixando apenas um pequeno espaço aberto, onde é possível ver uma paisagem e uma figura feminina, deitada e a olhar o espectador.



Fig. 49. Niccolò Nasoni – Estudo decorativo. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.



Fig. 50. Niccolò Nasoni – Estudo decorativo. Siena, Biblioteca Comunale1710-1722.

Na análise dos desenhos/estudos presentes no *Taccuino*, suscitaram um interesse particular a dois esboços onde o artista faz um largo uso de figuras humanas. Pensamos que estes dois estudos possuem uma relação com dois eventos em que o nosso artista foi protagonista.

No primeiro esboço é representado uma composição arquitectónica, similar a um altar, tema muito querido ao nosso Nasoni (fig. 51).

A estrutura está dividida em quatro partes. A primeira é referente ao embasamento que sustenta as quatro pilastras e duas figuras humanas. Estas pilastras englobam a segunda parte da composição, apresentando-se de forma quadrangular e com fuste liso, sustentando capitéis com volutas. A terceira parte é referente ao entablamento simples e sóbrio. Por fim, na última parte da composição, dois fogaréus rematam os extremos da estrutura e um frontão oferece verticalidade, devido aos seus elementos decorativos.

No centro da composição abre-se uma janela protegida por dois soldados semi-nus, armados e com elmo, numa pose não natural. O soldado da direita estica o braço para o lado da janela, como se estivesse a convidar o espectador a olhar para a acção. De facto, a abertura mostra-nos uma procissão com um grupo de pessoas: algumas ocupadas a levar a cadeira papal, enquanto outras estão ajoelhadas. Ao fundo é representado um edifício religioso, para onde se dirige a procissão.



Fig. 51. Niccolò Nasoni – Estudo arquitectonico decorativo. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

Levantamos a hipótese que este estudo possa ter sido realizado para o dia dos festejos em honra de Alessandro Zondadari, para a sua nomeação cardinalícia em 1713.

Lembramos que Nasoni concretizou naqueles festejos um arco triunfal, encomendado pela ARe erguido numa rua adjacente à *Piazza del Duomo.*. A função litúrgica representada neste esboço é a procissão que se realizou em honra do Cardeal Zondadari, durante a sua deslocação até à Catedral.

Finalmente, o último estudo revela um grupo de pessoas reunidas. O ambiente é semelhante a uma sala de teatro, com plateia e um palco situado no lado esquerdo (fig. 52).

O esquema seguido pelo artista é o habitual, perspéctico com uma figura central a marcar o ponto de fuga. O fundo é ocupado por figuras humanas posicionadas em semicírculo, com a personagem central em pé e as restantes ajoelhadas. Em cima é representada uma escadaria com duplo lanço circular, com grupos de pessoas a percorre-la num modo frenético. O ambiente é dividido por cinco candeeiros: o central posicionado em primeiro plano e os outros quatro, dois por parte, mais afastados. No lado esquerdo encontra-se o palco com a cortina aberta e uma pessoa a apresentar a chegada da autoridade, pela qual parecem ter sidos destinados os festejos.



Fig. 52. Niccolò Nasoni – Representação da entrada da Governadora Violante de Baviera no Teatro dos Rozzi. Siena, Biblioteca Comunale, 1717.

Como aconteceu no caso precedente, a nossa teoria leva-nos a crer que este desenho foi realizado num importante evento, nomeadamente a solene entrada da Governadora Violante de Baviera em Siena em 1717. Como documentam os registos da Academia, foi pedido a Nasoni por parte da Comissão académica de executasse os trabalhos cenográficos para a peça teatral, realizada em honra da Governadora[138]. O artista, presente no teatro naquele dia, ilustra o momento da entrada da Governadora, recebida pela multidão alegre.

Estes dois trabalhos evidenciam uma outra qualidade de Nasoni: a de registar imagens reais, no momento em que acontecem. Como um fotógrafo, o artista imortaliza momentos fundamentais da história, deixando para a posteridade imagens e não notícias escritas, a realidade gravada como viram os seus olhos. Estes estudos juntam-se aos já executados desenhos para do *Palo della Cuccagna* de 1712 e da veduta *Piazza del Campo* de 1713.

Em geral, nos trabalhos de análise, o *Taccuino* foi usado como ponto de partida, efectuando comparações com algumas obras, onde imaginamos a presença do nosso artista. Os esboços permitiram atribuir a Nasoni obras de alto valor, como o caso dos frescos da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*, na Capela *Chigi de San Galgano* e o ciclo pictórico do Claustro da Igreja *del Carmine*. Em *San Galgano* e em *Santa Mustiola* foram de grande ajuda os vários exemplos dos elementos decorativos, nomeadamente as variantes de vasos e ânforas florais, volutas, conchas e mascarões. Porém, os elementos arquitectónicos também deram um grande contributo: misulas, arcos, abóbadas, balaustradas, janelas, portas e nichos.

Diferentemente, no Claustro da Igreja *del Carmine,* os esboços com estudos anatómicos de anjos e cabeças de santos tiveram um papel fundamental, podendo fazer um paralelo com os frescos do ciclo pictórico[139].

Sem dúvida, o *Taccuino S III 6* descreve a maneira como Nasoni desenhava em plenos anos de aprendizagem, durante as colaborações com os mestres que lhe deram a possibilidade de elevar o seu nível técnico. Porém, o uso do *Taccuino* como ponto de

[138] Para aprofundar o tema ver Capitulo *2.3 Nasoni e Academia dos Rozzi*.

[139] A questão é analisada e aprofundada no Capitulo *2.4 A colaboração com Giuseppe Nicola Nasini. Os frescos da Igreja de Santa Mustiola alla Rosa e do Claustro da Igreja del Carmine.*

partida para a análise e confrontos, conferem-lhe uma notável relevância e valor historiográfico e científico.

Deste caderno fazem parte outros desenhos, ainda sem atribuição, com pormenores que recordam o estilo nasoniano mas que, todavia, não possuem os requisitos para lhes poder conferir a paternidade. A grande quantidade de artistas activos em Siena que operam no âmbito do quadraturismo não permite avançar teorias plausíveis. O grande intercâmbio cultural que se instalou entre Bolonha e Siena, acabou por criar uma fusão de linguagens artísticas heterogéneas. Apenas o tempo, junto com a evolução analítica permitirá, no futuro, dar a justa atribuição.

2.7. A produção dos aparatos efémeros funerários

Um dos fundamentais campos de pesquisa, na vida profissional de Niccolò Nasoni nos anos passados em Siena, está relacionado com a produção de aparatos efémeros funerários, que o levou a ser um artista afirmado nesta área.

A partir da segunda metade de seiscentos até à primeira metade de setecentos, este tipo de artefacto deu trabalho a numerosos artistas, graças à grande procura dos mecenas locais. A especialização e a grande bravura dos mestres, junto com a exaltação das formas da linguagem barroca, criaram um robusto canal de oferta por parte das classes nobres, chegando ao auge na última década de seiscentos até aos anos trinta do século XVIII. Entre os artistas mais renomados, recordamos Vincenzo Ferrati, o nosso Niccolò, e vários membros da família Mazzuoli. Também é importante referir os personagens menos conhecidos, que se especializaram exclusivamente na idealização e elaboração destes aparatos: Bartolomeo Feliciati, Giovan Domenico Serpi, Angelo Porri e, sobretudo, Michelangelo Gori, artista que realizou o catafalco fúnebre para o funeral do Grão-Mestre Marc' Antonio Zondadari em 1722, e de Cosimo III de'Medici em 1723.

Nas cerimónias fúnebres, mas também nos festejos públicos como as nomeações cardinalícias, as entradas na cidade dos governadores e governadoras, ou as simples preparações das *contradas* durante os dias do *Palio* ou de outras manifestações, a construção de aparatos efémeros adquiriu uma importância fundamental e quase nunca dispensável.

Nasoni foi artífice de execuções monumentais e de imenso valor artístico, igualando o seu mestre Vincenzo Ferrati, que em Siena foi considerado um dos realizadores mais capazes, ao qual foram encomendadas obras de grande envergadura política ou religiosa, que espelhassem o pensamento dos mecenas. Como demonstram os desenhos do catálogo Ciaccheri, conservado na BCS, muitos dos desenhos atribuídos a Ferrati são estudos e variantes que têm como tema este tipo de monumento. Neste contexto, Nasoni conseguiu ter um papel de protagonista, também graças à presença de Ferrati.

Das capacidades artísticas de Vincenzo temos testemunhos graças à descoberta recente de registos, por parte de Alessandro Angelini. Estas provas documentam como a presença do nome de Ferrati esteve ligado a estas execuções, sobretudo para os

personagens mais conhecidos de Siena. Umas destas obras foi realizada para o funeral do Cardeal Flavio Chigi, em Novembro de 1693, como narram os escritos do historiador Girolamo Macchi[140].

O Cardeal Chigi, graças à sua brilhante carreira eclesiástica, teve o luxo de poder cultivar os seus interesses culturais e enriquecer a sua família com um enorme património artístico, infelizmente em grande parte desaparecido. Quando morreu, foram organizados duas cerimónias com pompa e circunstância: uma em 23 de Novembro de 1693, outra em 27 do mesmo mês. Nas reuniões extraordinárias da *Balia*[141] de 22 de Setembro, deliberou-se que era necessário erguer um catafalco no *Duomo* de Siena, para celebrar a morte do Cardeal com o mesmo esplendor usado no funeral de Sigismondo[142].

Não existem documentos sobre a descrição do aparato; todavia, os registos descobertos por Angelini confirmam que o artista encarregado da execução foi Vincenzo Ferrati. Uma comprovação pode ser um desenho/variante, conservado na BIS, atribuível ao artista valdarenês. Na representação encontra-se uma figura feminina de pé sobre uma base quadrada, com a cabeça para o lado esquerdo, no acto de levantar uma taça com seis montes e uma estrela, emblema da família Chigi.

Ferrati, nesta obra, foi ajudado por um carpinteiro de nome Pietro Montini (1654-1729), genearca de uma família de carpinteiros profissionais, enquanto as descrições e os elogios que embelezavam o catafalco e a igreja, foram transcritos por Giuseppe Mazzuoli.

No nosso estudo e pesquisa sobre estas obras, foi fundamental e importante a contribuição do livro de Silvia Colucci, intitulado "*Vanitas e Apoteosi*", dedicado inteiramente aos aparatos efémeros fúnebres em Siena. A autora analisa o aspecto das

[140] MACCHI, G., *Memorie*, Siena, 1730.

[141] A Balìa de Siena era o principal órgão do membro local. Depois da reformade 1 de Fevereiro de 1561, por parte de Cosimo III de Medici, a Balìa era formada por 20 membros "*risieduti"* (homens que já tinham tido encargos precedentes no governo), recebendo um mandato de um ano. Os 20 eram escolhidos directamente pelo Grão-duque, numa lista de muitos nomes. Os papéis da Balìa era: eleger os embaixadores do Principe; tomar conta das despesas; sobreintender todas as questões relativas ao *Monte dei Paschi* (Banco); controlar os mosteiros, as confrarias, os hospitais, os institutos de beneficência; organizar as festas da cidade.

[142] ASS, Balia 212, Deliberazioni (1693-1695) Sopra le onoranze funebri al Cardinale Flavio Chigi (1693, Settembre 22), cc. 51v, 56rv, 58v.

cerimónias fúnebres na comunicação do poder, e do rosto coreográfico da espetacularização da morte, como também os reflexos dos campos artísticos e literários. O seu contributo sobre os aparatos efémeros atribuídos a Nasoni e Ferrati, fazem mais luz sobre a actividade destes dois personagens.

A escritora põe em ressalto quatro desenhos [que enumeraremos 1 (fig. 53), 2 (fig. 54), 3 (fig 54), 4 (fig. 56) para não induzir em erro o leitor] que nos interessam directamente, que se encontram em três cadernos pertencentes ao Abade Ciaccheri e guardados na BCS. Na realidade, apenas os dedesnhos 1 e 2 são compatíveis com a linguagem do nosso artista; o desenho 3, não se pode julgar ao nível estilístico, devido às suas modestíssimas proporções e à linha tão elementar. O desenho 4 é da certa autoria de Ferrati, deduzindo-se pelo estilo que se reflecte em pleno no do mestre, (pela escrita presente no verso da folha como também pela assinatura no verso da folha com o seu nome).



Fig. 53. Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco fúnebre. Siena, Biblioteca Comunale, 1711.

.

Todavia, a este último é preciso dar uma elevada importância, dado que os desenhos 1 e 2, que serão objectos na nossa análise, parecem ser suas variantes.

Como confirmam as nossas teorias, Nasoni foi legítimo discípulo de Ferrati, colaborando junto a ele na actividade do efémero, a partir do catafalco de Francesco de'Medici:

> «*già esistevano segni che questi veniva considerato in Siena come il naturale erede di una tradizione nel campo degli apparati effimeri della quale il Ferrati era stato acclamato rappresentante*»[143].



Fig. 54. Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco fúnebre. Siena, Biblioteca Comunale, 1711.

[143] PELLEGRINI, E., *Niccoló Nasoni: "Pittore, incisore e architetto", tra I Rozzi ditto Il Piangoleggio,* Periodico cultural dell'Accademia dei Rozzi, anno VI – N. 10. Siena, Maggio 1999. pp. 1-5.

Contudo, como narra o inesgotável Romagnoli e já anteriormente mencionado por nós, a primeira obra documentada, na elaboração destes aparatos são o desenho e a incisão a água-forte do catafalco para o Grão Príncipe herdeiro Ferdinando de' Medici, falecido em 1713. Nem o desenho nem a incisão a água-forte resistiram ao tempo. Porém, os documentos presentes no arquivo do Museu da Opera Metropolitana de Siena confirmam o que Romagnoli descreve no seu livro[144].

Voltando à nossa análise, podemos admirar as primeiras provas do talento de Nasoni, expresso no início da sua actividade em Siena, quando ainda colaborava com Ferrati. Como iremos confirmar, os desenhos 1 e 2, podem ser identificados como estudos preparatórios para o mesmo catafalco, provavelmente para Francesco Maria de'Medici em 1711.

Na análise aprofundada sobre os quatro desenhos, a hipótese de dois serem de feitura diferente é plausível. Em primeiro lugar, surpreende a nítida diferença entre os desenhos 3 e 4 com a incisão do catafalco: parece-nos improvável que Ferrati tivesse estudado ao pormenor esta estrutura, para depois executar algo radicalmente diferente. Porém, um destes esboços leva o nome do artista, parecendo compatível com o seu estilo. O outro, como já mencionado, é de pequenas proporções e de traço muito elementar, estilisticamente não julgável.

Os desenhos 1 e 2 revelam uma mão diferente, mais fluida, sombreada e aguarelada. A partir destes sinais, surge-nos a suspeita que se possa tratar do discípulo mais capaz: Niccolò Nasoni. Passamos agora a análise dos quatro desenhos.

Em primeiro lugar analisamos o desenho 4, assinado por Ferrati e que se encontra no catálogo intitulado "*Vincenzo Ferrati architetto, raccolta di suoi disegni di architettura, pittura, ornato, e paesaggi, sia a penna che a matita*"[145].

Nesta folha está representado um majestoso catafalco em vários níveis decrescentes. O catafalco apoia-se sobre um embasamento com escadaria central. Junto à escadaria encontram-se dois painéis laterais, representando figuras alegóricas de divindades fluviais. Do lado esquerdo encontra-se um homem seminu, com barba, deitado entre um leão e uma ânfora que derrama água. Em contraposição, no lado direito é representada uma mulher deitada entre uma ânfora e uma loba com gémeos. O

[144] MOMS, 677 (741): *Bastardello M* (1708-1714): 1711-1714, cc. 247v-248v.

[145] BCS, ms. S II 1: c. 4v.

homem é a personificação do Arno, rio de Florença, enquanto o leão assim chamado "*marzocco"*, é o símbolo que identificava a Republica Florentina. A mulher é a personificação de Arbia, o rio que corre entre os territórios sieneses, enquanto a loba é também símbolo da cidade de Siena[146]. Nos extremos encontramos dois pedestais que sustentam ciprestes, decorados com velas e no extremo o "*giglio",* símbolo de Florença.



Fig. 55. Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco fúnebre. Siena, Biblioteca Comunale, 1711.

No segundo nível encontramos a balaustrada de protecção, decorada nos extremos com dois candelabros. Em correspondência da escadaria há um altar que sustenta um esqueleto deitado sobre ele, símbolo da Morte. O terceiro nível apresenta um embasamento com duas colunas laterais e dois candelabros. No centro existe uma estrutura arquitectónica dada por duas mísulas laterais. Em posição central, o brasão da

[146] A lenda conta que os filhos de Remo, *Semio* e *Aschio*, fugiram de Roma, depois de ter saqueado a famosa estátua da Loba. Chegaram até as Colinas toscanas onde fundaram a nova cidade que tomou o nome de Semio, transformando-se mais tarde em Siena.

família Medici e, no cimo, uma coroa, símbolo de dignidade. Para terminar, no último nível, em correspondência com as mísulas, situam-se dois candelabros nos extremos, e simetricamente duas figuras alegóricas (provavelmente Virtudes) que sustentam a cortina que se abre sobre a urna funerária. A urna é por sua vez coroada com um caveira e as duas tíbias cruzadas, símbolo da morte. Finalmente, o extremo da estrutura, para completar a composição, é dominado pelo retrato do defunto, sustentado por um esqueleto, novamente símbolo da Morte, e uma figura feminina alada, com um papiro e uma trombeta, que representa a Fama.

A atribuição a Ferrati é inequívoca se comparamos este desenho com outras obras executadas pelo mestre: o traço subtil e, ao mesmo tempo, rápido e vivaz, não deixa dúvidas. Para além disso temos a assinatura posicionada no verso da folha, com o nome de *Ferrati*.

O facto de o desenho estar relacionado com estudo feito para o monumento fúnebre a Francesco Maria de Medici, é confirmado por pormenores directamente referentes à personagem. Em primeiro lugar a personificação dos rios Arno e Arbia, nas duas alegorias fluviais, representam respectivamente as origens do Grão Príncipe e o seu governo em Siena. Além disso, no retrato oval do defunto posicionado no extremo do monumento, o rosto apresenta uma fisionomia similar com o Grão Príncipe da Toscana. Como disse Colucci, o facto de ser uma variante, totalmente diferente do original, pode ser atribuído a uma recusa por parte do encomendador, que levou a que o mesmo tivesse que ser redesenhado[147].

Mesmo que o desenho não fosse do gosto dos mecenas, serviu como exemplo para o discípulo Nasoni que, partindo deste estudo, elabora os desenhos 1 e 2 com linha e traço que o distinguem.

Estes dois estudos encontram-se num caderno que faz parte da colecção do Abade Ciaccheri, conservado na BCS. intitulado "*Taccuino di disegni diversi, molti dei quali del Mazzuoli e di altri artisti*".

O desenho 1 apresenta um esboço de um catafalco, do qual é apenas especificada a metade direita, em relação a um imaginário eixo vertical. Na parte esquerda está representada a planta de um edifício, possivelmente a planta do mesmo catafalco. Como para o desenho de Ferrati, acima analisado, este desenho também apresenta uma

[147] COLUCCI, S., "*Vanitas e Apoteosi" per uno studio sugli apparati effimeri funerari a Siena*, Siena, 2009, p. 172.

estrutura com níveis decrescentes e, seguindo o esquema precedente, o autor coloca a construção por cima de um embasamento com uma escadaria central. Ainda outro detalhe que nos remete para o desenho de Ferrati é a representação de traços simplificados de uma possível alegoria fluvial, devido à ânfora posicionada do lado direito do catafalco. No nível superior a este encontramos um altar com o esqueleto deitado. No terceiro nível, o artista posiciona uma grande inscrição celebrativa, e ao lado, uma pequena coluna que sustenta um anjo que por sua vez segura um candelabro com três braços. À direita do anjo, encontramos uma figura feminina desenhada com um traço muito leve, que pode ser uma representação de uma Virtude. Na margem da folha, muito comprometida pelo mau estado de conservação, está representado um vaso de cipreste, semelhante às árvores do desenho de Ferrati. No penúltimo nível, é colocado o brasão da família Medici, coroado como símbolo de dignidade. No último andar encontram-se duas alegorias femininas: a figura da esquerda é da Prudência (identifica-se por um espelho que segura na mão) e a figura do lado direito é da Justiça (identificada pela faixa), ocupadas a segurar a cortina que cobre a urna. Esta imagem repete-se no catafalco elaborado por Ferrati e descrito anteriormente. O último elemento que encerra a estrutura é um retrato oval do defunto, com a alegoria da Fama que tira o *oval* das mãos do esqueleto (alegoria da Morte).

Entre o desenho de Ferrati e este acabado de analisar, as semelhanças estilísticas são várias: além do traço mais frenético e a substituição dos candelabros e dos anjos alados, os dois desenhos podem-se definir similares.

O desenho 2, mais elegante e artisticamente vistoso, retrata um grandioso catafalco, com vários elementos na parte direita que se diferenciam da parte esquerda, evidenciando a procura por parte do artista de possíveis variantes estilísticas. Como os desenhos 1 e 3, postos em questão, também este se apresenta em vários níveis decrescentes. O monumento apoia-se sobre um embasamento, com a habitual escadaria que dá acesso aos níveis superiores. Nos painéis laterais à escadaria, o artista desenha as duas alegorias fluviais, usadas na outra variante, procurando identificá-las no Arno e no Arbia. Nos extremos são posicionados dois pedestais, sobre os quais se apoiam dois vasos, com formas diferentes. O vaso do lado direito é circular, enquanto o vaso do lado esquerdo apresenta-se com uma forma oval. Nos vasos erguem-se ciprestes, completamente decorados com velas. Diferentemente dos desenhos 1 e 3, este catafalco apresenta-se num nível acima, antes da balaustra: este nível possui dois painéis onde são representados caveiras com as tíbias cruzadas, simbolizando a Morte.

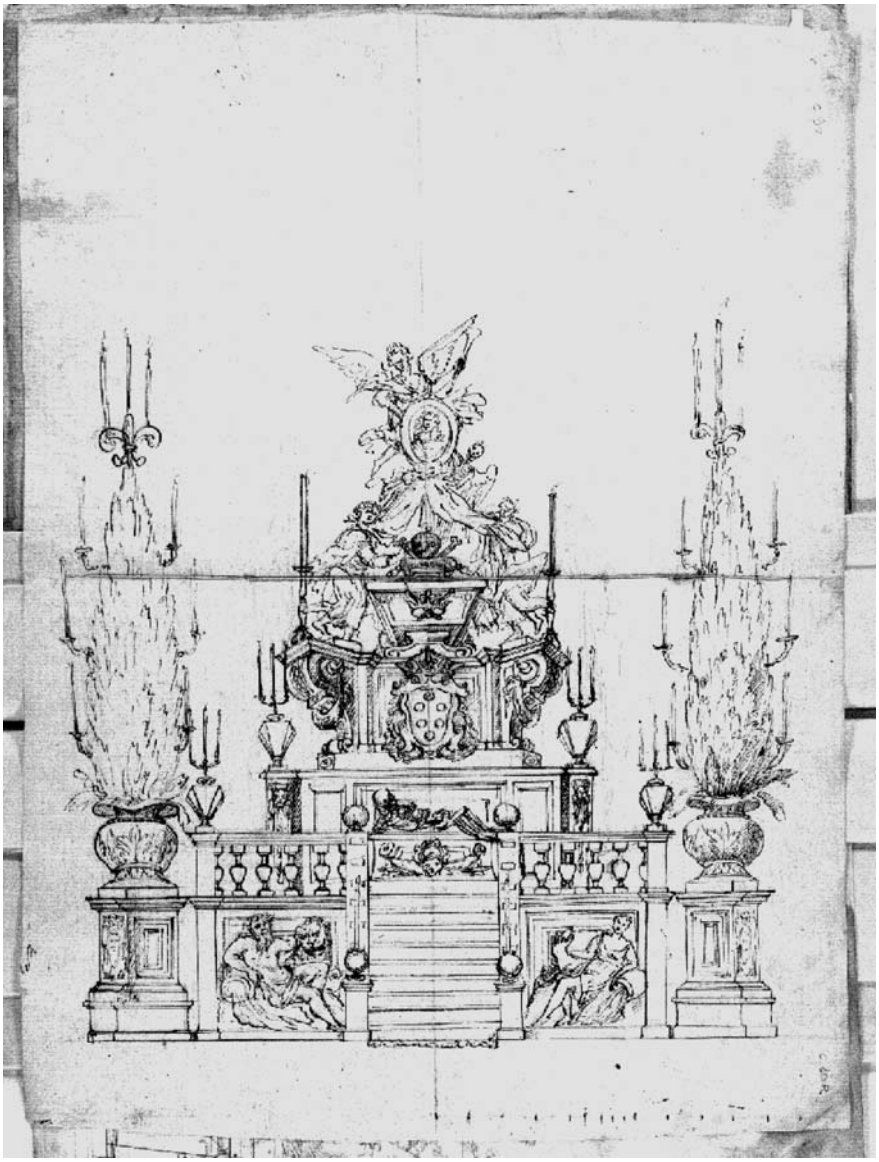


Fig. 56. Vincenzo Ferrati – Estudo de catafalco fúnebre. Siena, Biblioteca Comunale, 1711.

.

No terceiro nível encontra-se uma balaustrada, seccionada por quatro pilastras, duas a delimitam a escadaria, e duas a delimitar a balaustrada. Estas pilastras também são variantes, dado que cada uma é diferente da outra. Partindo da primeira do lado esquerdo, o autor coloca em cima um vaso com formas redondas, de onde se eleva um candelabro com três braços. Em cima da segunda são visíveis os traços de um vaso que sustenta uma vela. Na terceira, o autor prefere não colocar nenhum elemento de decoração deixando o espaço vazio. Por fim, na última, é apresentado um anjo alado a segurar um candelabro de três braços. Passando para um nível superior, nota-se que o artista define os elementos que aqui se encontram com linhas marcadas e com um sombreado acentuado, criando um contraste com a parte inferior. Neste nível podemos

admirar a inscrição celebrativa central, finamente decorada com folhas de acanto suportando duas mísulas, sendo estas bases para duas velas. Ao centro das duas velas, em cima da inscrição, está posicionada a urna funerária com uma caveira e duas tíbias cruzadas, símbolo da Morte. Nos lados da urna são representadas duas figuras femininas: a da esquerda é alada com um sol resplandecente junto ao seu peito e uma lança entre as mãos; a da direita é coroada e sustenta nas mãos uma trombeta. As duas figuras são personificações de alegorias: como dita a iconografia, a da esquerda assemelha-se à personificação da Virtude, «*Una giovane bella, et gratiosa, con ali alle spalle, nella destra mano tenga un'hasta, et con la sinistra una corona di lauro, e nel petto abbia un sole*»[148]; a da direita, à Justiça, «*Donna con corona d'oro in capo, et nella destra mano con una tromba*»[149]. As duas figuras mantêm aberta as extremidades da cortina junto à urna. Em cima delas surge um anjo com asas, com fisionomia esquelética – a Morte – ao qual se contrapõe a outra figura feminina, tirando ao anjo o oval com o retrato do defunto. Esta figura feminina leva uma coroa e uma trombeta que identifica a alegoria da Fama, no ápice do monumento dois *putti* alados que, representados com as típicas formas barrocas, estão no acto de colocar uma coroa em cima da figura do defunto. O rosto do oval é delineado numa maneira sumária, como sumário é o resto do complexo. Todavia, consegue-se perceber que os traços são de um personagem ilustre, talvez de um príncipe, pela cabeça redonda, o colo do vestido, a peruca encaracolada e pomposa.

Pela análise estilística e estrutural não há duvidas que os desenhos 1 e 2 variantes do estudo para o catafalco fúnebre de Francesco Maria de'Medici, realizado por Vincenzo Ferrati em 1711, acabando por não ser concretizado.

Notamos que os três esboços realizados, seguem uma linha comum: a estrutura em vários níveis decrescentes, a escadaria central, a balaustrada no nível intermedio, as alegorias fluviais nos painéis laterais. E ainda, as alegorias da Justiça e da Fama, a representação do anjo da Morte, figurado sempre com a mesma atitude, segurando o oval do defunto. Todos os elementos analisados precedentemente, também, estão presentes no desenho original de Ferrati.

---

[148] RIPA, C., *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che Gigliotti, MDXCIII, con Privilegio et con Licenza de' Superiori*. 5 vols. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-67., pp. 164-165.

[149] Idem, *ibidem.*

Não sabemos por qual motivo a obra foi reelaborada totalmente: levantamos a hipótese que não tivesse sido apreciada pelos encomendatores. Talvez há a hipótese que não fosse do agrado do autor, decidindo pô-la de lado e projectar outro aparato que não tinha nenhuma relação com este último.

Mesmo que consigamos perceber que a matriz dos desenhos 1 e 2 analisados é o catafalco elaborado por Ferrati, o ponto fulcral da nossa questão é compreender de quem foi a mão que projectou e realizou as variantes: podemos adiantar, antes de expor a nossa teoria, que tudo nos conduz a Niccolò Nasoni.

Em primeiro lugar, o facto de serem variantes de um desenho de Ferrati, leva-nos a pensar na existência de um contacto directo entre Nasoni e seu mestre durante a elaboração deste desenho. Recordamos que a colaboração entre Ferrati e Nasoni começou em Siena em 1709 e, antes, em San Giovanni Valdarno, sendo os dois conterrâneos. Temos hipóteses fundamentadas que foi o mestre a ser o primeiro contacto de Nasoni, quando este chegou pela primeira vez a Siena, para estudar e trabalhar. É inevitável que os dois estivessem em estreito contacto nos dias em que foi projectado o catafalco, colaborando nas escolhas do desenho e dos elementos decorativos.

A segunda teoria, supõe que uma das causas que fez elaborar vários projectos para o mesmo catafalco, foi a elevada importância que o monumento tinha.

Francesco Maria, além de ser membro da mais conhecida família toscana, foi governador de Siena até à sua morte. Em 1686 foi nomeado cardeal, exercitando uma forte pressão nos conclaves de 1689 e 1701. A sua natureza em distinguir-se, empurrou-o a pedir e receber novas nomeações (uma destas foi a nomeação a *principe protettore* da antiquíssima *Confraria de Santo Stefano*), o que o tornou um personagem de relevo na Siena daquele tempo. Ferrati, como qualquer outro artista à procura de fama, foi entusiasta em poder projectar o monumento: ser o artífice do catafalco de um homem tão influente, não só prestigiava a figura do artista, como também deixava o seu nome para a posterioridade, ligando-o ao nome do defunto governador sienês.

A existência de variantes para o mesmo projecto, justifica a procura de um catafalco que reflectisse, o mais possível, a figura do falecido e que, ao mesmo tempo, desse o justo mérito a quem o idealiza-se. Portanto, tudo nos leva a crer que foi uma das razões que induziu Nasoni a colaborar com os seus projectos, num trabalho do seu mestre.

Para reforçar a teoria que vê Nasoni como o autor das ideias para as variantes em questão, através de uma análise estilística, efectuamos um paralelo entre os dois projectos e alguns desenhos guardados no caderno que pertenceu ao omnipresente Abade Ciaccheri, intitulado "*Studio di ornati molti dei quali del Nasoni*" chamado *Taccuino S III 6*[150]. Trata-se de duas folhas com vários estudos anatómicos, onde é possível encontrar analogias estilísticas que reforçam a nossa tese, indicando Nasoni como autor das variantes para o Catafalco de Francesco Maria de'Medici.

Na primeira folha, o artista executa vários estudos anatómicos que – segundo as pesquisas efectuadas, sempre com a justa cautela – podem referir-se aos trabalhos de preparação para os frescos da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa* e para as pinturas do Claustro da Igreja *del Carmine*.

Partindo do ponto do extremo esquerdo, vislumbram-se as formas de um anjo em voo, elemento quase sempre usado e mencionado nos trabalhos realizados por Nasoni. No extremo direito está representado um oval, decorado com folhas de acanto e um pequeno rosto no centro. Este elemento é uma componente fundamental dos catafalcos: posicionada na parte superior do monumento, contém o rosto do defunto. O oval é também o elemento disputado entre a Morte – representado pelo esqueleto alado – e a Virtude – quase sempre representada pela Justiça – numa contenção onde a Virtude tira o oval das mãos do anjo demoníaco, em signo da vitória sobre a Morte.

No centro da folha, encontra-se um anjo com linhas mais definidas, seminu, com por um pequeno véu que cobre em parte o seu corpo e que segue o movimento aéreo, partindo do ombro direito e passando pelo abdómen, terminando por baixo do braço esquerdo, esticando-se para trás devido à inércia do voo (fig. 57).

No canto inferior esquerdo é representado o estudo anatómico de uma perna, fisionomicamente bem definida, com traços que marcam a musculatura e imortalizam o momento de tensão, como se percebe pelo quadríceps tenso. No canto inferior direito, o artista desfruta do espaço para o estudo de cabeças de santos, em duas distintas posições. Na primeira imagem, o santo com a barba branca comprida é imortalizado com o olhar para cima, numa clássica atitude de prostração em que os santos são representados depois da visão de Jesus Cristo ou da Nossa Senhora. No outro rosto o santo é mitificado numa posição diferente, com um olhar virado para baixo e com uma expressão mais tranquila. No fundo da folha, posicionados no centro, estão presentes

[150] BCS, *Studio di ornati molti dei quali del Nasoni*, *Taccuino S III 6.*

dois estudos ovais, tipicamente barrocos, com o eixo imaginário que corta em dois os objectos, onde o artista desenha apenas a parte direita. Estes ovais parecem ser variantes do oval presente na mesma folha.



Fig. 57. Niccolò Nasoni – Estudos decorativos de anjo e ovais. Siena, Biblioteca Comunale, 1710-1722.

Na segunda folha está representado um anjo alado numa posição central, imortalizado em pleno voo com os braços abertos, completamente nu e não definido na parte abdominal. O anjo leva na mão direita uma coroa. Na parte superior da folha, encontram-se duas variantes de ovais, decorados com as habituais volutas e folhas de acanto, elementos do gosto do nosso Nasoni.

Pelas análises feitas, podemos deduzir que também este estudo se refere às pinturas presentes no Claustro *da Igreja del Carmine*, atribuídas a Nasini e aos seus ajudantes. Se basearmos a nossa teoria sobre o confronto entre estes estudos e os desenhos do catafalco, notamos que foi a mesma mão que elaborou e realizou todos os desenhos.

No paralelo estilístico entre os anjos do catafalco e os anjos dos estudos, encontramos várias analogias: as asas pequenas e acentuadas, semelhantes por estilo e dimensões, a fisionomia das cabeças, com os caracóis bem delineados, os olhos pretos e marcados, as bochechas gordas; os corpos com ventre inchado, os braços e pernas

volumosos, ao gosto da tradição barroca e os panos que cobrem pequenas partes dos corpos. Para além destas analogias, temos que juntar o sombreado que o artista recria nos seus desenhos. Todos os elementos que se repetem nos trabalhos de feitura nasoniana, encontram-se nos desenhos analisados precedentemente.

Para concluir o nosso discurso sobre a produção de aparatos efémeros funerários que interessou Nasoni, é preciso mencionar mais duas obras: uma foi (atribuição altamente discutível) realizada pela morte do historiador sienês Girolamo Gigli, em Janeiro de 1721, e a segunda para os solenes funerais da Grande Duquesa Margherita Louise d' Orleans, em Setembro de 1721.

O primeiro desenho (fig. 58) também analisado por Silvia Colucci no seu livro, descreve o monumento fúnebre a Girolamo Gigli, letrado, histórico e comediógrafo sienês, colocado no Oratório da Igreja *del Crocefisso em Santa Caterina* de Fontebranda, no dia 26 de Janeiro de 1721[151].



Fig. 58. Representação do catafalco de Girolamo Gigli realizado por Niccolò Nasoni. Siena, Biblioteca Comunale, 1722.

[151] No "*Giornale Sanese*" de Giovanni Antonio e Pietro Pecci são descritas as exequias de Gigli em 26 de Janeiro de 1721, que correspondem ao ano de 1722. De facto, o ano sienês chama-se "ab incarnatione", que começava em 25 de Março. Portanto, os dias que vão de 1 de Janeiro a 24 de Março fazem parte do ano precedente.

Colucci avança cautelosamente "*l'ipotesi che l'opera sia stata ideata da Niccolò Nasoni, attivo a Siena fino almeno al 23 febbraio 1722, questi, dopo la morte del maestro, si era notevolmente affermato nel campo degli apparati effimeri, pur non detenendone il monopolio"*[152]. Além das representações das habituais alegorias da Morte e da Fama, sustentando o oval como rosto do defunto, as inerências com os outros desenhos de feitura nasoniana parecem muito escassas para atribuir o projecto ao nosso artista. Todavia, este desenho parece ter algumas afinidades com um elemento incluído nos frescos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto, mesmo apresentando algumas variantes estilísticas.

Girolamo Gigli foi um personagem ilustre e, ao mesmo tempo contestado, do ambiente cultural toscano. Além de ser poeta e historiador (autor da obra "*Diario Sanese",* onde narra minuciosamente os eventos que decorriam em Siena), foi autor do "*Vocabolario Cateriniano*", obra que recusava a superioridade da língua florentina sobre a sienesa. Por causa deste livro, Gigli foi expulso da *Accademia della Crusca,* da qual fazia parte, e o seu nome foi eliminado do livro dos professores. Sucessivamente, foi obrigado a rever as suas teorias, enquanto o seu livro era queimado nas fogueiras pelos carrascos na *Piazza di Santa Apollinare* em Florença, em 1717.

Todavia, Gigli recusou rever as suas teses, continuando a rejeitar a superioridade da língua florentina sobre a sienesa. Por estas razões foi exilado, encontrando refúgio em Viterbo e sucessivamente em Roma, onde veio a morrer em 1721[153].

Para além da *Compagnia della Crusca*, o erudito foi membro da AR para a qual teve o encargo de Arcirozzo por vários anos[154], e da *Compagnia di Santa Caterina em Fontebranda* (hoje *Contrada da Oca*), na qual ocupou o papel de camerlengo (do latim medieval *camarlingus*, que significa "administrador dos bens" ou "administrador do tesouro"), empenhando-se na identificação das relíquias de Santa Caterina.

Depois da sua morte, tanto na AR como na *Compagnia di Santa Caterina,* decidiram honrá-lo. Os membros da Fontebranda mandaram erigir um grande catafalco fúnebre no Oratório da Igreja da Companhia. O texto da relação sobre os funerais de

[152] COLUCCI, S., "*Vanitas e Apoteosi… op. cit*, p. 179.

[153] FALORNI, M, "*Senesi da ricordare*", Siena, 1982.

[154] AAR, *Inventario a cura di Mario de Gregorio,*Siean, protagon Editori Toscani, 1999.

Gigli foi integralmente transcrito por Erminio Jacona em 1985, anexando um desenho que representa o catafalco em questão[155].

De baixa qualidade, o desenho é um testemunho importante para as analogias que podemos evidenciar, confrontando-o com os outros trabalhos executados por Nasoni.

Levemente diferente dos outros catafalcos analisados até ao momento, este apresenta-se com uma estrutura a vários níveis decrescentes, com embasamento rectangular e duas colunas onde são encaixados dois painéis com a dedicatória para o defunto, decoradas com caveiras e folhas de acanto. Na parte superior encontramos uma primeira mísula embelezada com uma fila de velas. Aos lados da mísula estão presentes duas figuras alegóricas femininas aladas, nomeadamente a Historia, no lado esquerdo, e a Filosofia, no lado direito, legendado pelo artista que escreve os nomes aos pés das duas estátuas. Subindo mais um nível, o artista posiciona uma outra mísula igualmente decorada com uma fila de velas, em primeiro plano. Em segundo plano um vaso com formas volumosas e uma concha a decorar, símbolo da inteligência e da nobreza. Junto das duas alegorias, da Historia e da Filosofia, a concha é o elemento que descreve o alto nível cultural e moral do defunto. O vaso sustenta nas extremidades dois candelabros com três braços. Pela abertura do vaso, ergue-se uma base sobre a qual se apoia um pedestal de forma floral, onde está a urna. Em cima da urna está colocado o oval com o rosto do defunto, e nos lados as duas comuns figuras alegóricas: a Fama, com trombeta, tenta de retirar das mãos da Morte, com foice, o retrato do defunto.

Como afirmando anteriormente, o desenho é uma copia do verdadeiro catafalco erguido no Oratorio da Igreja *de Fontebranda*, anexado ao texto traduzido por Jacona.

Os elementos em comum entre este catafalco e os desenhos de Ferrati e Nasoni são: a estrutura de vários níveis decrescentes; as alegorias da Fama e da Morte; o largo uso de velas e candelabros; as duas alegorias femininas intermédias (no último caso, as alegorias eram a História e a Filosofia), para dar mais sentido à imagem da personagem. Porém, muda totalmente o complexo estrutural, excluindo a escadaria central e a balaustrada no segundo nível, elementos que conferiam maior austeridade ao

[155] ASS, *Patrimonio Resti* 443: Compagnia di Santa Caterina in Fontebranda, *Relazione del Funerale fatto dai fratelli al Signore Girolamo Gigli. Relazione del catafalco fatto al nostro amorevol fratello Girolamo Gigli nella chiesa del Santissimo Crocefisso di nostra compagnia il giorno 26 gennaro à nativi tate*, cc. 95-99v; tra le cc 98 e 99 è inserito il foglio del disegno. Trascritto da Jacona, E., *L'amorevole fratello Girolamo Gigli*, "BSSP", XCII, 1985, pp. 347-361.

monumento. A explicação deste projecto pode ser procurada na análise pessoal do defunto, o qual era um letrado e historiador e, portanto, o monumento sóbrio com a adição das alegorias da História e da Filosofia, reflectia o seu carácter cultural e moral.

O desenho para o catafalco de Girolamo Gigli contém traços sóbrios classicizantes, comparado às pomposas e acentuadas variantes barrocas do catafalco erguido em honra de Francesco Maria de' Medici. Os mesmos traços que encontramos numa das pinturas que decoram as janelas da Capela-mor, da Sé Catedral do Porto, afrescada por Niccolò Nasoni entre 1725 e 1739.

O elemento em questão está posicionado na parede direita, na primeira janela, encaixado num contexto onde o artista representa uma fachada de um edifício de estilo clássico, com a entrada de arco, encimada por uma outra abertura com balaustrada circular, adornada por duas colunas com capitéis refinados.

Além da entrada, Nasoni desenha este monumento com um ângulo de visão que vai da direita para a esquerda, evidenciando apenas metade do desenho, escondendo a parte esquerda atrás do muro da entrada, deixando o resto à nossa imaginação. Como temos vindo a ver, Nasoni costuma elaborar os seus projectos neste estilo, criando um eixo vertical imaginário, a seccionar as representações; técnica que servia para sobrepor vários elementos, a fim de criar maior profundidade.

A estrutura é sustentada um por embasamento rectangular com três degraus que sobressaem, diminuindo de dimensões. Sobre o último degrau está posicionado o painel com uma inscrição a recordar Domingos Barbosa, tesoureiro da Catedral, organizador e encomendador dos trabalhos de reestruturação que a Sé sofreu nos anos vinte de setecentos. Por cima do painel, Nasoni representa uma estrutura com um arco de volta perfeita de estilo classicizante, sustentado por pé-direito florais. Apoiada sobre o arco, encontra-se uma figura feminina deitada, coberta por véu, semelhante às figuras alegóricas dos catafalcos.

O confronto entre esta pintura e o desenho que documenta o catafalco para Giolamo Gigli, revela-nos um estilo comum, simples e, ao mesmo tempo, clássico, dado pelo traço sinuoso e sombreado. Além destas características, são vários os elementos que juntam os dois trabalhos: estrutura em níveis decrescentes, painel central usado para a dedicatória do defunto, alegorias femininas, elementos estruturais de inspiração floral. Todos estes elementos podem servir para avançar, sempre com cautela, a hipótese de ter sido Nasoni o artífice do catafalco erguido para as solenes exéquias do historiador sienês.

A AR também se mobilizou para celebrar dignamente o funeral do amado rozzo "*Attufato*" (alcunha atribuída a Gigli na Academia) erguendo um catafalco na Igreja de *San Martino*.

Infelizmente, a 17 de Setembro de 1721 veio a falecer em Paris a Grã-duquesa Margherita Louise d'Orleans, esposa de Cosimo III de' Medici, Grão Duque da Toscana. A espera para celebrar as solenes exéquias de Gigli, demorou até 28 de Julho de 1722, dia em que teve início a cerimónia dos Rozzi. De facto, depois de se terem reunido, os académicos decidiram, como era óbvio, dar prioridade às celebrações da Grã-duquesa:

> *Ma sentendo poi, che non conveniva alzare publico catafalco, e far publica Accademia funebre per un cavaliere privato nel tempo medesimo che dal nostro publico farsi doveva, e catafalco, e Accademia funebre per la morte della Real Sovrana nostra Gran Duchessa Margarita Luisa d'Orleans, risolvette l'Accademia di moderare, e por qualche freno all'impaziente dolore degli Accademici col confinarlo dentro le pareti della nostra stanza…E di più deliberò l'Accademia di recitare privatamente in nostra stanza quei componimenti che dallo zelo delli Accademici erano già preparati per l'accennata pubblica Accademia»*[156].

A Grã-duquesa faleceu depois de uma vida passada ao lado de Cosimo, filho de Ferdinando de' Medici e de Vittoria della Rovere. A personalidade de Cosimo foi fruto das contínuas disputas entre o pai, que queria para o seu filho uma instrução laica e científica, e a mãe, que conseguiu dar-lhe uma educação religiosa, tornando o filho uma pessoa intolerante.

Cosimo desenvolveu uma personalidade misantrópica, dedicando-se aos passatempos devocionais, práticas religiosas, peregrinagens, deixando de lado todas as diversões que um jovem da sua idade e do seu nível social tinha que praticar, como a caça, a equitação, o teatro, e sobretudo as mulheres. Depois de ter percebido que o filho tinha chegado ao ápice da fechadura interior, o pai Ferdinando começou a procurar, nas

[156] BCS, ms. C VI 10: *Notizie ed Orazione funebre per la morte di Girolamo Gigli recitata nell'Accademia dei Rozzi*, 1722, in *Miscellanee*, cc. 261r-262v.

várias cortes europeias, uma possível esposa para o seu herdeiro que, ao menos, lhe mudasse o feitio.

Com ajuda do Cardeal Mazarino (que procurava o apoio do Grão Duque para se tornar papa) e Piero Bonsi, um padre que vinha de Paris, foi escolhida Margherita Louise d'Orleans, prima do rei Louis XIV de França. O casamento, que se celebrou em 1661, revelou-se um completo fiasco. A personalidade extrovertida de Margherita, mulher de cultura aberta, habituada ao clima de festa das cortes francesas, embateu com a fechadura mental de Cosimo, acabando em contínuos litígios e em fugas da Grã-duquesa para as residências da família Medici a *Poggio a Caiano* e *Lappeggi*, e das inúmeras viagens do Grão-duque para a Europa, a fim de estar longe da consorte. Porém, dos breves períodos de reconciliação nasceram três filhos: Ferdinando, já mencionado em relação ao catafalco que foi erguido para ele, Ana Maria Luisa e Gian Gaston, ultimo Grão-duque toscano.

A grande duquesa morre longe de Itália mas, chegada a notícia toda a Siena se preparou para honrá-la com exéquias solenes, como narram as fontes:

> «*fu fatto fare vari disegni per fare detta macchina, e stabilito quello da farsi, e che fu fatto dal magnifico Niccolò Nasoni giovine stato con il già Vincenzo Ferrati, fu ordenato al medesimo che prontamente si facesse*»[157].

Portanto, entre os vários desenhos feitos para realizar o catafalco, foi escolhido o desenho de Nasoni.

Girolamo Macchi, nos seus livros, conta a realização da cerimónia do dia 16 de Fevereiro de 1721, descrevendo o catafalco num desenho que anexou ao texto (fig. 59):

> «*A dì 16 Febbraio 1721 ab Incarnatione e in Lunedi del Carnovale in Duomo, ci fu fatto un nobile e superbo catafalco tutto di tele dipente con molti elogi, pigramme e versi, per la serenissima Gran Duchessa Margherita Luvisia di Orleans moglie stata del nostro serenissimo Gran*

[157] MOMS, 678 (742): *Bastardello N* (1715-1723): a. 1721-22, c. 246rv.

Duca Cosimo Terzo di Toscana la quale morì in Francia il mese di Settembre 1721»[158].

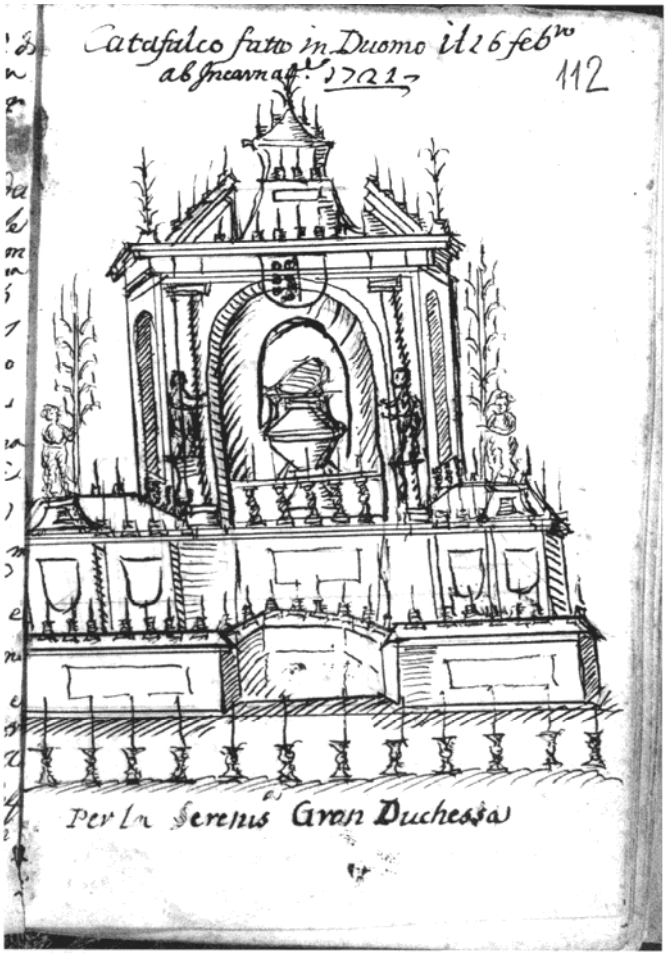


Fig. 59. Representação do catafalco da Grã-Duquesa Violante della Rovere, realizado por Niccolò Nasoni e aqui representado por Girolamo Macchi. Siena, Biblioteca Comunale, 1722.

A descrição feita por Girolamo Macchi constitui apenas um testemunho do aparato, mas não possui nenhum valor estético e estilístico. Além de descrever o catafalco o erudito adianta alguns pormenores do monumento:

«*…in detto catafalco ci era lumi 450, tra candele, ceri e torcie. La residenza della Signoria era parata di nero e così il pulpito di marmo, era alto braccia 24 come si vede la figura di contro era a 4 facciate*»[159].

[158] BCS, ms. A XI 23: Macchi G., *Diario dal 1662 al 1724*, c. 111v.

[159] Idem, *ibidem.*

Como podemos constatar, e como confirmado por Macchi, Nasoni privilegia o elevado número de velas a decorar os monumentos fúnebres, como se pode comprovar nos projectos de Ferrati. No catafalco para a Grã-duquesa, contamos pelo menos quatrocentas e cinquenta velas.

Mesmo que a descrição de Macchi não mostre a magnificência do catafalco idealizado pelo nosso Niccolò, nota-se perfeitamente que a estrutura possui muitas analogias com os catafalcos até aqui analisados, mostrando o estilo arquitectónico clássico preferido pelo artista, e utilizado também no futuro.

O monumento apresenta-se por vários níveis decrescentes, posicionado sobre um embasamento rectangular, decorado por painéis rectangulares, destinados a telas pintadas (nos registos do Arquivo do Museu da Opera Metropolitana de Siena, está confirmado que, além de Nasoni, colaboram no catafalco Giuseppe Mazzuoli, o pintor Andrea Andreini e dourador Giuseppe Cristofani). A estrutura é totalmente decorada por velas: uma primeira fila de doze está posicionada na parte inferior da estrutura. Subindo ao nível superior, encontramos uma outra fila de velas, que segue a extremidade do plano, e atrás delas, painéis rectangulares destinados às pinturas. Subindo mais um nível, encontramos uma estrutura arquitectónica quadrifronte com uma abertura em arco em primeiro plano e, certamente com quatro fornejas, se dermos crédito às palavras de Macchi «…*come si vede la figura di contro era a 4 facciate*…».

Nos lados do arco, estão posicionadas duas colunas, onde se apoiam duas figuras humanas, não definidas; se seguirmos a linguagem do estilo nasoniano, estas duas figuras podem ser alegóricas ou representações de Virtudes. Na parte mais extrema da estrutura, encontramos dois anjos, cada um sustentando um candelabro com onze velas. Encimando ao arco principal, encontramos um frontão interrompido, com uma outra estrutura a duplo corpo, na parte superior com forma de cúspide, toda decorada por uma miríade de velas e, nas extremidades, outros dos candelabros com outras séries de velas. No centro do arco está colocado o brasão da família dos Medici, enquanto na parte inferior, posicionado no centro da estrutura quadrifronte, está colocada a urna funerária.

Comparado com os catafalcos analisados anteriormente, este apresenta umas diferenças. Notamos a falta da escadaria central, como já se tinha evidenciado para o catafalco de Girolamo Gigli. Notamos ainda a ausência do retrato oval do defunto, na parte alta da estrutura, substituído neste caso por um corpo cuspidado, ornado por velas e candelabros. Finalmente, observamos a eliminação das alegorias da Fama e da Morte,

que se competiam a segurar o oval do defunto, com o uso de um frontão interrompido como símbolo funerário.

Todos os elementos atribuem maior sobriedade ao monumento, com a exclusão dos elementos que evidenciam a natureza barroca da linguagem, deixando espaço a pormenores relativos ao traço classicizante.

Confirmado por Macchi e pelos documentos do Arquivo do Museu da Opera Metropolitana de Siena, o catafalco é fruto do génio de Niccolò Nasoni que por este trabalho recebeu um pagamento de 140 liras, como confirma o recibo assinado por ele a 23 de Fevereiro de 1721[160].

O recibo de pagamento para o catafalco de Margherita Louise d'Orleans representa também o último documento que atesta a presença de Nasoni na cidade Toscana.

Esta obra pode ter sido, verdadeiramente, a última aparição de Nasoni em Siena. De facto, no ano seguinte, morria o Grão-Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta, Marc'Antonio Zondadari. Em Siena foram organizadas exéquias solenes para recordar o Grão-Mestre. Como um ritual que se repete, foi projectado um catafalco fúnebre para o exibir no Duomo de Siena. O aparato foi realizado por Michelangelo Gori, em Junho de 1722.

Conhecemos o sentimento que ligava Nasoni ao Grão-Mestre (Nasoni elaborou o arco triunfal para o Cardeal Alessandro Zondadari, além disso, podemos levantar a hipótese que a estadia do artista em Bolonha para aprender a quadratura foi graças à família Zondadari, e que também foi o mesmo a querer Nasoni para as decorações da Catedral e do Palácio *Magistrale* em Malta). Se Nasoni estivesse em Siena naquele ano, tinha concorrido para a elaboração do projecto do catafalco: imaginamos, portanto, que o nosso artista já se encontrasse longe dos territórios toscanos. As análises levaram-nos a duas opções: podia-se encontrar em Bolonha, ajudando Stefano Orlandi nas decorações da escadaria nobre do Palácio *Aldrovandi* ou ja se podia encontrar em Malta, onde era esperado para decorar a Catedral e o Palácio *Magistrale.*

[160] MOMS, 678 (742): *Bastardello N* (1715-1723): c. 246r; AOMS, 716 (2435): *Decreti di pagamento* (1714-1723), Decreto n. 45 del Maggio 1722, ricevuta allegata.

2.8. Os frescos da Capela *Chigi* em *San Galgano*

Quando se efectua uma pesquisa total, num raio de acção de 360º e num território circunscrito como a cidade de Siena, "arriscamos" encontrar provas que despertem a nossa atenção, parecendo peças do puzzle que estamos a montar. Não podemos confirmar que tudo iremos seja da autoria de Nasoni, pois a falta de documentação escrita não nos permite atribuí-las ao nosso artista. Todavia, pelas inerências cronológicas e estilísticas, vale a pena fazer um paralelo com a sua actividade, avançando hipóteses de ligações entre Nasoni e esta obra.

Nos últimos levantamentos efectuados em Siena, no âmbito do estudo sobre o período no qual o pintor se formou e cresceu à sombra de artistas e mestres que fizeram a Historia da Arte desta cidade, apareceram como um arco-íris no horizonte os frescos da Capela *Chigi* em *San Galgano*. Como mencionado anteriormente, não podemos confirmar a autoria destes trabalhos, ou se Nasoni teve um papel na sua execução. A falta de documentos e registos referentes a esta capela, não permite nenhuma atribuição baseada em provas concretas. Porém, efectuaremos uma análise aprofundada do estilo, dos elementos usados e da linguagem pictórica, que se aproximam com algumas execuções de feitura nasoniana e que usaremos para fazer analogias.

Em primeiro lugar, como tem vindo a ser feito, daremos uma imagem ao contexto da Capela, de modo a termos uma ideia e para dar um sentido às decorações representadas.

A Capela *Chigi* situa-se dentro do Palácio *de San Galgano*, hoje sede da Faculdade de Letras da Universidade de Siena. O nome do Palácio deriva da ocupação dos Monges de San Galgano, presentes há vários séculos no território sienês, graças à posse de muitas propriedades. Os monges construíram o complexo em 1474: a intenção era erguer um edifício que transmitisse a ideia do prestígio e da importância que a Ordem de San Galgano tinha dentro da comunidade sienesa. O projecto idealizado pelo abade da Ordem, Giovanni de Niccolò, era de construir uma imponente estrutura semelhante à do Palácio *Spannocchi:*

«…quale intendono fare per longhezza de la strada, braccia XXXII e mezzo e per altezza altrettanto, o più, con sei porti e due finestrati con una

loggia in colonne d'un pezo, alte braccia sei, con bellissimo lavoro a pietre lavorate, quasi in quella forma che è il palazzo et casamento d'Ambrogio Spannocchi dal canto de fuore»[161].

Para aqueles que não possuam uma imagem de Siena, e para entenderam melhor o que estamos explicar, o Palácio *Spannocchi* é um dos edifícios mais emblemáticos da cidade, sendo *Sede do Banco dei Montepaschi* (um dos os mais renomados no território nacional). Obra de Giuliano da Maiano, está situado entre a centralíssima rua Banchi di Sopra e Piazza Salibeni. Está organizado em três andares divididos por cornijas, revestidos com aparelho rusticado. No primeiro nível estão presentes cinco arcadas de volta perfeita, enquanto nos andares superiores, estão cinco janelas bíforas simétricas. A adopção do estilo da fachada, o elegante desenho das janelas, o critério proporcional com o qual são distribuídos os elementos, são uma clara citação da linguagem arquitectónica elaborada por Michelozzo para o no Palácio *Medici* em Florença (1444-1453). A cornija que remata a fachada é uma original reinterpretação das cornijas arquitectónicas da época *tardo-imperial*, inspirada mais uma vez no palácio florentino de *Cosimo il Vecchio*.

O palácio projectado para Ambrogio Spannocchi, possui uma classicidade que vai além dos exemplos propostos por Michelozzo, procedendo à introdução de um inédito elemento decorativo: alternadas com as volutas da cornija encontramos cabeças esculpidas dos antigos imperadores romanos. A adopção de elementos escultóricos como ornamento e parte qualificante da arquitectura, deriva das teorias expressadas nos escritos de Leon Battista Alberti, segundo as quais um edifício podia ser definido por solene e magnífico, quando embelezado por motivos a relevo e por estátuas.

Giuliano da Maiano soube juntar a profunda novidade da linguagem usada, com a criação de uma estrutura que se associava à sensibilidade e ao gosto próprio do estilo sienês, oferecendo uma interpretação mais harmoniosa e refinada das compactas e austeras volumetrias dos coevos exemplos florentinos. Em respeito a estes últimos, a relação entre os andares do edifício apresenta uma maior regularidade, enquanto a pedra usada na fachada é trabalhada até obter uma superfície lisa, sublinhada pela presença de elementos lineares como as cornijas que delimitam os andares e o elegante perfil das janelas.

[161] MILANESI, G., *Documenti per la storia dell'arte sienese (secc. XIII - XVI)*, voll. 3, Siena 1854-1856.

Inicialmente a crítica avançou a hipótese que Giuliano da Maiano pudesse ter sido o arquitecto a projectar o Palácio *San Galgano*[162]. Porém, a documentação não apresenta nenhuma referência ao arquitecto. A fachada do edifício aproxima-se à do Palácio *Spannocchi*, anteriormente mencionado, com pedra bossada trabalhada até ficar lisa e uniforme, onde estão inseridas as janelas no primeiro andar. A cornija também espelha a do famoso Palácio *Piazza Salimbeni*, enquanto se diferencia a segunda fila de janelas que, em vez de serem biforas são monoforas. Um elemento que torna particular o edifício é a presença de anéis com espadas pregadas no meio, ao longo de toda a fachada, alternando-se com os seis portais com arco de berço. Estes elementos servem para recordar a lenda "da espada na rocha", símbolo de San Galgano.

O declínio da Abadia de Val di Merse arrastou também a Ordem de San Galgano, que foi forçada a ceder a Abadia ao Cardeal Sanseverino[163]. Sucessivamente, os monges tiveram que vender também o edifício situado na Rua Roma (o palácio em questão), antes que os trabalhos de reestruturação terminassem e o palácio assumisse a fisionomia pretendida do projecto original[164]. O palácio foi comprado por Aurelio Chigi em 1509, nobre sienês pertencente à homónima família (família ligada à figura de Nasoni, pelo ramo genealógico Chigi-Zondadari). O edifício tornou-se sede da *Congregação das Abbandonate,* que já se servia dele há vários anos[165]. No mesmo ano começaram as obras de requalificação, acabadas em 1594[166]. A partir deste período e até 1786 (ano em que foi feita uma adaptação à estrutura, devido à anexação do *Convento de Monna Agnese,* encomendada pelo Granduca e executada por Bernardino Fantastici), não temos notícias inerentes ao edifício em questão.

A pequena Capela *Chigi* é inteiramente afrescada com motivos arquitectónicos, num estilo que se funde entre o *sotto in su* e o quadraturismo, à procura do *trompe*

---

[162]FABRICZY, C., V., *Michelozzo di Bartolomeo*, "Jahrbuch der Königlich Preussisschen Kunstsammlungen", XXV, Beiheft, 1904, pp. 34-110.

[163] VITI G., "*Compagnie religiose soppresse dell'Archivio di stato di Firenze, in "Notizie Cistercensi",* XI (1978).

[164] Idem, *ibidem.*

[165]COSATTI, A., *I periodici e gli atti accademici italiani dei secc. XVII e XVIII posseduti dalla Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana. Catalogo ragionato* [...] Roma 1962. (*Indici e sussidi bibliografici della Biblioteca,* 1).

[166] Idem, *ibidem.*

l'oeil, ditado pelos grandes mestres que dominavam o panorama entre os séculos XVI e XVIII. A data da execução dos frescos é de 1710, referida na legenda que se encontra nas pinturas (fig. 60).



Fig. 60. Capela Chigi em San Galgano. Pormenor dos frescos com a inscrição e a data de realização. Siena, 1710.

Como iremos demonstrar, as formas, os motivos arquitectónicos e decorativos, as cores e o *claro-escuro* usado, são tudos elementos presentes na pintura de Nasoni.

A Capela situa-se no lado direito da entrada do palácio. Possui uma planta quadrada, com apenas uma nave de abóbada de berço. Actualmente é usada para salão de conferências, sala de aula ou galeria para amostras; o acesso, portanto, é aberto e livre.

A composição do fresco apresenta-se altamente sugestiva. O espaço é preenchido em todas as suas partes, com arcos quebrados, arcos ovais, mísulas, capitéis e ornatos com estuques decorativos. As arquitecturas são amplamente enriquecidas por motivos florais, festões, flores e frutas, vasos, conchas, volutas. Ao centro, o *sfondato* e os habituais anjos a protagonizar a cena. As pinturas possuem a típica concepção em espelho, partindo do nível da imposta da abóbada, com a estrutura arquitectónica ideal que se ergue até ao ponto de fuga.

As decorações são divididas em duas secções, sobrepostas e delimitadas por um nível de imposta imaginário. Na primeira secção, as paredes do lado direito e esquerdo

possuem respectivamente três janelas. As centrais são decoradas com arcos quebrados, enriquecidos por festões e elementos florais, enquanto as restantes são decoradas com uma simples moldura arquitectónica, com volutas na parte superior. Todas as janelas possuem uma pequena moldura, sobressaindo-se mais na parte superior, para criar a noção de profundidade (fig. 61).



Fig. 61. Capela Chigi em San Galgano. Pormenor dos frescos da parede direita. Siena, 1710.

Nas outras duas paredes, na parte central, encontra-se também um arco quebrado: em vez da janela o artista reproduz uma mísula decorada por flores e festões, sustentando um vaso com flores. Nas duas partes laterais ao arco, são representados nichos em meia-lua, também ocupados por vasos com flores (fig 62).

Na secção superior, as paredes são decoradas com falsos estuques, fingindo molduras com folhas de acanto e festões suspensos. As pinturas convergem para o centro, com o *sfondato* que fecha a representação. Um céu turvo com nuvens, cerca dois anjos semi-nus, virados de costas um para o outro e cujos corpos são pintados à maneira Barroca, com as linhas marcadas, formas carnudas e numa torção quase anti-natural. O primeiro leva na mão direita um ramo de oliveira, símbolo do cristianismo, e na mão esquerda um estandarte com a citação "*Ecce dei*". O segundo, por sua vez, segura na mão esquerda um festão, símbolo do bem e do amor, e com a mão direita segura parte

do estandarte. Esta representação delimita a fronteira entre o céu e a terra, entre o mundo dos humanos e o reino de Deus. Os dois *putti* estão cobertos de panos que escondem apenas as partes íntimas, respeitando mais uma vez os cânones (fig. 63).



Fig. 62. Capela Chigi em San Galgano. Pormenor dos frescos da parede com decorações florais. Siena, 1710.

Além da entrada principal, a Capela possui uma outra porta que acede aos andares superiores do antigo convento, ambas decoradas. Os frescos não se limitam apenas à abobada: a mão que decorou a Capela, pensou também em ampliar as decorações nas partes inferiores da sala.

Na parte superior da porta principal é pintado um friso com formas arredondadas; em cima, encontra-se uma arquitrave e uma mísula que sobressai, sustentando um vaso com flores. Nos pontos dos extremos da arquitrave erguem-se duas volutas ligadas a um vaso, formando um frontão. Um festão com flores e frutas embeleza a composição (fig. 64).

A segunda porta sustenta um frontão curvilíneo, onde nos extremos sobressaem duas mísulas. A parte central do frontão está ocupada por uma legenda decorada cuidadosamente com volutas. A frase provém do Livro de Santo Agostinho "*De scriptura sacra speculum*":

> «*QUI INGREDITUR SINE MACULA ACCIPIET BENEDICTIONEM*»
> (A PESSOA QUE VIVE SEM MANCHA É ABENÇOADO).

Entre as mísulas está reportado o ano da realização da composição pictórica:

«A D M DCC X»
(Ano do Senhor 1710).



Fig. 63. Capela Chigi em San Galgano. Abóbada. Siena, 1710.

Para completar a análise da sala, é importante apresentar o altar votivo de *Nossa Senhora das Abandonadas*, símbolo da Capela. Conforme o estilo da época, o altar é em estuque branco, com colunas quadrangulares e capitéis minuciosamente trabalhados. Em cima, um frontão interrompido com uma representação central de uma pomba, símbolo do Espírito Santo, e uma cabeça de anjo. Os pormenores de ambos mostram a naturalidade do tratamento. Este altar funde-se com a representação mural, cuidadosamente trabalhada (fig. 65).

Depois da análise da Capela, inserida no contexto do Palácio *de San Galgano*, aprofundamos e explicamos as razões que nos levaram a pensar que Nasoni fosse um dos possíveis realizadores dos frescos.

À primeira vista, mesmo tendo uma qualidade de alta feitura, os frescos não parecem ser compatíveis com a linguagem dos quadraturistas mais conhecidos e activos em Siena, no início do século XVIII. Para ir ao encontro do nosso pensamento,

efectuaremos um confronto com obras dos mestres que operaram nesta cidade, entre final de seiscentos e o início do século seguinte.



Fig. 64. Capela Chigi em San Galgano. Pormenor dos frescos que decoram a porta de entrada. Siena, 1710.

Na primeira década de setecentos está activo na Toscana Antonio Colli, primeiro discípulo de Andrea Pozzo. Do sodalício entre os dois artistas, podemos mencionar os magníficos frescos romanos do *Refettorio do Convento da SS. Trindade dei Monti* e das pinturas do *Convento de S. Orsola*. Em 1701, Pozzo e a sua equipa, trabalham entre Florença, Arezzo e Pistoia, ocupados na produção de várias obras pictóricas e arquitectónicas. Sobretudo, Pozzo foi encarregue de projectar a Igreja *de Gesù* em Montepulciano, onde foram executados também trabalhos de pintura. Todavia, em 1702 o artista deixa a Itália, para se transferir a Viena, fortemente procurado pelo Imperador Leopoldo I, que nutria uma alta estima por ele[167]. Esta situação obrigou Colli e os outros discípulos a terminar os trabalhos começados sobre a supervisão do mestre. Porém, eles continuaram a produção numa modalidade individual, desfrutando da herança

[167] IKEGANI, H., *Sviluppo sommerso. Peculiarità della teoria prospettica di Andrea Pozzo*, CLUEB, 1998

linguística deixada pelo mestre, como demonstram os frescos executos no Palácio *Gori Pannilini*, por volta de 1705.



Fig. 65. Capela Chigi em San Galgano. Altar. Siena 1710.

.

O artista pinta a "*sala delle feste*", com invenções cenográficas de rara beleza (fig 66 e 67). A linguagem quadraturista é enriquecida por evoluções volumétricas altamente dinâmicas, com portas, escadarias e janelas que *sfondano* paredes e tecto, com uma balaustrada que, mesmo apenas desenhada, é capaz de dar ao espectador um magnifico espectáculo visual. Tudo é decorado por festões de flores e frutas, conchas, volutas, e outros elementos arquitectónicos, como colunas em espiral, e uma luz natural que realça o conjunto.

O altissimo nìvel destes frescos torna quase ridículo o confronto com os frescos da Capela Chigi em San Galgano. O requinte que Colli mostra nas pinturas do Palácio *Gori Pannilini*, deixa cair todas as hipóteses de uma possível intervenção na pequena Capela.



Fig. 66. Antonio Colli – Frescos da *Sala delle Feste*. Siena, Palácio Gori Pannilini, 1705.

Os frescos da Capela *Chigi* podem ser comparados com trabalhos da autoria de Giuseppe Nicola Nasini, mestre do nosso Niccolò. Nasini, já amplamente abordado no capítulo anterior, é um dos artistas mais activos em Siena neste período. Na Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*, o mestre, além demonstrar o seu talento nas representações de figuras humanas, mostra noções de perspectiva, estudadas durante a sua formação em Roma.



Fig. 67. Antonio Colli – Frescos da *Sala delle Feste*. Siena, Palácio Gori Pannilini, 1705.

No braço direito do transepto da igreja, Nasini afresca toda a abóbada com cenas dedicadas a *San Francesco di Paola*. A técnica é sublime, as cenas são enriquecidas de

personagens que enchem cada canto ou ângulos da abobada. A figura do Santo é posta num posição central, com um turbilhão de anjos que o levam para o céu. O jogo de cores e luzes, naturais e artificiais, são altamente sugestivos, deixando o espectador em êxtase. Também neste caso, um paralelo entre os frescos de *San Galgano* mostra as diferenças de execução, não possuindo nenhuma ligação com as linguagens nasinianas.

A nível historiográfico existe uma atribuição para esta obra[168]. O historiador, interpretando o texto da "*Felsinea Pittrice*" de Crespi, atribui a obra a Antonio Donini, colaborador de Nasoni no tempo da aprendizagem em Bolonha. Todavia, podemos confirmar a errada atribuição: Crespi refere-se à decoração do *Refugio*, a estrutura adjacente ao Palácio *de San Galgano*. Além disso, é documentado pelos escritos autobiográficos de Giovanni Zanardi que Donini se encontra em Bolonha até 1718, sendo as pinturas da Capela *Chigi* de 1710.

Pensamos que a autoria destes frescos é da colaboração entre Ferrati e Nasoni, respectivamente mestre e discípulo. Uma primeira pista que nos leva a esta teoria é dada pelo confronto com as pinturas do *Oratório da SS. Trindade*, atribuído a Ferrati e datado de 1697[169]. As duas obras expressam uma linguagem similar, pelo estilo, pelos elementos decorativos arquitectónicos usados e pelo esquema organizativo da composição pictórica. Para além disso, possuem uma tonalidade e um claro-escuro idêntico, mesmo tendo em conta que os frescos da *SS. Trindade* foram recuperados posteriormente.

Todavia, a Capela *Chigi* apresenta alguns elementos ausentes nas realizações da *SS. Trindade.* Elementos que Nasoni usará nas suas futuras execuções, característicos do seu estilo.

Para confirmar a nossa teoria, é obrigatório comparar os frescos de *San Galgano* e outras obras que atribuímos a Nasoni. Em primeiro lugar comparamo-los com os frescos de *Santa Mustiola alla Rosa*, datados de 1713 e atribuídos à escola de Nasini. Como se pode verificar, vários elementos são repetidos nas duas pinturas, parecendo desenhados pela mesma mão - os vasos decorativos com flores que transbordam, com a mesma posição e com o mesmo uso de cores (fig. 68 e 69). Também os anjos em ambas as

[168] BORGHINI, G, *Siena bibliofila : collezionismo librario a Siena su Siena*, Siena: Pratagon, 2009.

[169] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976, p. 465.

capelas são semelhantes. A torção dos corpos, o cabelo, as pequenas asas, a ondulação dos panos que cobrem as partes mais íntimas. Além disso, os festões com flores e fruta, a tonalidade amarelada com o cor-de-rosa, predominante sobre as outras tonalidades, a linha geométrica das arquitecturas e finalmente o *sfondato*, todos elementos comuns aos dois ciclos pictóricos. Também os dois altares devotos parecem ter analogias entre eles, o estuque branco, os frontões interrompidos e as decorações arquitectónicas são similares. Provas que podem ser atribuídas aos irmãos Cremoni ou aos membros da família Mazzuoli, académicos dos *Rozzi*, colaboradores e amigos de Niccolò Nasoni. São documentados os trabalhos que os Mazzuoli realizaram na Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa.*



Fig. 68. Capela Chigi em San Galgano. Pormenor dos frescos com vaso de flores. Siena, 1710.

As evidências que se encontram em *San Galgano* e *Santa Mustiola*, serão características nas futuras obras de Nasoni, sobretudo em Portugal. Um exemplo é dado pelo largo uso das cores amareladas e cor de rosas, predominantes nos frescos da Capela-mor e da Sacristia da Sé do Porto, e nos frescos das naves da Sé Catedral de Lamego. Predominantes são, também, os elementos decorativos: conchas, festões com flores e frutas, volutas, arquitectura em perspectivas que abrem sobre novos espaços, criando profundidade e imaginação em superfícies planas como paredes e tectos. E

ainda anjos, colunas em espiral, balaustradas, expressões de uma linguagem que o acompanhará nas execuções pictóricas e nos projectos arquitectónicos, até ao fim da sua vida.



Fig. 69. Igreja de Santa Mustiola alla Rosa. Pormenor dos frescos com vaso de flores. Siena, 1713.

Tudo nos leva a acreditar que os trabalhos executados na Capela *Chigi* no Palácio *de San Galgano* são da autoria de Ferrati e Nasoni. De facto, a obra parece ter saído da mente do aprendiz, com talento para desenhar e representar a linguagem quadraturista.

A data de execução dos frescos também joga a nosso favor: neste ano Nasoni já se encontrava activo ao lado de Ferrati, como confirmam os desenhos variantes dos Catafalcos. Além disso, é o mesmo Nasoni a comunicar-nos uma realização para o Teatro da AR, precedente ao seu pedido de admissão, datado a 1711.

Como temos vindo a demonstrar, as análises referentes às pinturas da Capela *Chigi,* dão-nos uma alta probabilidade da presença de Nasoni na execução. Se esta teoria for plausível, será mais uma prova, explicando a rápida ascensão artística do nosso Niccolò e um testemunho que comprova o seu lugar de protagonista na classe intelectual e cultural sienesa.

2.9. Os frescos do Oratório da Santíssima Trindade

O Oratório da Santíssima Trindade faz parte do complexo da Basílica de *San Clemente in Santa Maria dei Servi,* um dos mais fascinantes locais que tivemos a oportunidade de visitar em Siena, desde que tratamos da figura de Niccolò Nasoni. O Oratório apresenta-se como um fabuloso conjunto de arte pictórica e escultórica, com linguagens que se sobrepuseram ao longo dos séculos, conforme as modificações realizadas.

O que nos interessa no Oratório são as decorações arquitectónicas no pronaos, executadas por Vincenzo Ferrati, em colaboração com Giuseppe Nicola Nasini em 1697[170]. A análise destes frescos servirá para dar uma visão das experiências e dos estudos que o nosso Niccolò efectuou, sendo este um dos vários exemplos de onde pôde tirar ideias, durante o tempo em que colaborou com o seu mestre e amigo Vincenzo Ferrati. Decorações directamente ligadas ao nosso artista, influenciando nitidamente a sua linguagem. Ele continuará sobre a peugada de Ferrati, também depois da morte deste último. Nasoni transportará este léxico para fora dos limites sieneses, exprimindo-o em Malta e nas cidades do norte de Portugal, onde o seu génio teve oportunidade de materializar o que a sua mente elaborava.

Pela análise conduzida nos frescos do pronaos do Oratório da Santíssima Trindade, conclui-se que estes são concebidos sobre as mesmas linhas esquemáticas do complexo da Capela *Chigi* em San Galgano. De facto, como para os frescos da Capela *Chigi*, a Santíssima Trindade oferece-nos um outro exemplo de cenografias adaptadas à pintura mural, onde a arquitectura é a protagonista das cenas representadas.

Em relação ao complexo da Basílica, a sua construção é datada do início de século XIII, quando toda a cidade de Siena atravessava uma fase de renovação, graças ao próspero momento económico[171]. Todavia, a parte meridional do *ducato toscano*, chamado "*Il Terzo di San Martino*", onde se encontra posicionado o complexo, foi a última zona a ser renovada. De facto, a parte norte foi objecto das primeiras

[170] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976, p. 475.

[171] ORLANDINI, A., *Piccola storia di Siena*, Siena, 2011.

reestruturações, referentes ao melhoramento da parte defensiva, e à fixação das primeiras ordens mendicantes, chegadas dentro da muralha para proclamar a palavra de Cristo. As ordens mais famosas, os Franciscanos, Dominicanos e Agostinianos, instalaram-se nos pontos estratégicos da cidade. As primeiras duas construíram as próprias basílicas a norte da *via Francigena*[172], enquanto os Agostinianos decidiram fundar as bases do seu convento na parte antiga da cidade, chamada "*Castelvecchio"*[173]. A parte sul da cidade começou a fase de renovação mais tarde, quando a expansão territorial alargou-se no sentido da actual *Província de Grosseto*. O *Terzo di San Martino* foi ocupado em 1252 pelos "*Servi di Maria"*, que tomaram conta da Igreja de *San Clemente*. Posteriormente, no lugar da Igreja, foi construída a Basílica, que manteve o nome original, juntando o nome da Ordem[174]. A estrutura foi construída em cima de uma colina chamada de *Val di Montorio*, cujo nome foi herdado pela *Contrada* e transformado em *Valdimontone* (hoje conhecida apenas por "*Contrada del Montone*"). A vista é uma das mais lindas da cidade, de onde se pode admirar grande parte dela, com o *Duomo* e o Palácio Publico.

Em 1416, para dar maior respiro ao edifício foram demolidas várias casas posicionadas na parte da frente, dando à fachada maior ressalto. Mesmo que tenham sido feitas leves modificações ao longo dos séculos, a Igreja manteve o seu aspecto medieval, mostrando ainda hoje a grandeza da Ordem dos *Serviti*. Hoje, grande parte do convento é utilizada pela Universidade de Siena, tornando-se uma sede destacada da Faculdade de Letras e Filosofia.

---

[172] A Via Francigena o Franchigena, tambem conhecida por Via Romea ou Via Francesca, faz parte de um conjunto de estradas que levam as três principais metas religiosas das metas cristãs: Santiago de Compstela, Roma e Jerusalém. Os primeiros documentos são datados século X, devido a uma peregrinação feita pelo Bispo Sigerico da Canterbury a Roma. Todavia, esta é apenas uma das muitas testemunhas desta rede de vias de comunicação europeias medievais, confirmando inúmeras alternativas e uma teia de ligações que o peregrino percorria conforme a estação do ano, a estação política dos territórios atravessados, as crenças religiosas ligadas às relíquias dos santos. Para aprofundar ver: MAGOUN, Fr. P., Jr., *The Rome of Two Northern Pilgrims: Archbishop Sigeric of Canterbury and Abbot Nikulás of Munkaþverá*, in «Harvard Theological Review», 33 (1940), pp. 267-289; INFANTE, R., *I cammini dell'angelo nella daunia tardoantica e medievale.* Bari, Edipuglia, 2009

[173] AA.VV., *Società internazionale di studi francescani, Alle frontiere della cristianità : i frati mendicanti e l' evangelizzazione tra '200 e '300* : atti del 28. Convegno internazionale, 12-14 ottobre 2000, Spoleto : Centro italiano di studi sull' alto Medioevo, 2001.

[174] Idem, *ibidem.*

O Oratório da Santíssima Trindade encontra-se atrás da Basílica de *San Clemente in Santa Maria dei Servi*, precisamente atrás da abside, na rua *Valdimontone.* É propriedade da *Contrada di Valdimontone*, uma das dezassete *contradas* de Siena, usada para as funções litúrgicas, para os habitantes desta parte da cidade. A estrutura está ligada à Basílica graças a uma pequena porta que do braço esquerdo do transepto dá acesso ao Oratório.

As notícias referentes ao Oratório são datadas de 1499, ano da sua edificação. Todavia, a origem da Companhia é mais antiga, datando precisamente de 1298, quando o monge *servita*, Francesco Patrizi, criou a *Ordem menor da Virgem Maria*. Vários anos mais tarde os membros da Companhia decidiram intitular o oratório com o nome de Santíssimo Sacramento, em honra da festa que o Papa Giovanni XXII tinha introduzido.
A composição da construção é muito simples: uma planta única bipartida, formada pelo pronaos e a sacristia, o primeiro com medidas reduzidas comparado com a segunda. Actualmente, a "*Sociedade menor da Virgem Maria*" é ainda activa; todavia, o uso do Oratório está à discrição da *Contrada di Valmontone,* que o usa para as próprias funções litúrgicas.

A sua decoração foi efectuada em duas épocas distintas: na primeira metade de quinhentos e na última década de seiscentos. A Sacristia foi a primeira a ser embelezada, enriquecida com estuques brancos e ouros, atribuídos aos irmãos Cristofano e Lorenzo Rustici e Prospero Antichi, chamado "*il Bresciano"*, exaltando a série de frescos que enchem a abóboda e as quatro paredes. O *Bresciano* é também autor do Crucifixo em bronze, colocado atrás do altar-mor (fig. 70).
A decoração da abóboda é obra de Ventura Salimbeni, com cenas do *Paraíso* e do *Apocalipse* (fig. 71). Do período Barroco são as intervenções da contra-fachada, com as pinturas de Raffello Vanni, representando a *Vittoria di Clodoveo su Alarico II*. Nas paredes laterais, pintadas por Giuseppe Nicola Nasini, estão várias cenas referentes às *Histórias da Trindade*.

Retomando a palavra de Romagnoli, sabemos que as decorações arquitectónicas do pronaos foram elaboradas e realizadas por Vincenzo Ferrati em 1697, onde Guiseppe Nicola Nasini colabora, realizando os anjos presentes no *sfondato*. O ambiente é um espetacular exemplo do estilo quadraturista a *trompe l'oeil*, onde ainda não eram visíveis as influências evolutivas da linguagem bolonhesa, ligadas aos primeiros exemplos de perspectiva frontal.



Fig. 70. Oratório da SS. Trindade. Crucifixo da Sacristia. Siena 1530.

A sala, de forma rectangular, apresenta-se decorada por toda a parte, da entrada à contra-fachada, passando para as duas paredes laterais, chegando até à abobada. As paredes menores possuem a mesma composição pictórica. Uma porta em cada lado dá acesso a outras dependências, e apenas de um lado existe uma janela verdadeira, enquanto a janela oposta é pintada com a técnica do *trompe l'oeil* (fig. 72).

Estes dois elementos, a janela e a porta, são elementos vértices para o desenvolvimento da composição. A porta é ladeada por dois pedestais, sustentando duas volutas que acompanham a altura da porta, onde é imposta uma cornija de mármore branco e cinzento que encerra o acesso. Mais acima, na parede direita, está afrescada uma janela com vidros rectangulares, emoldurada por mármore branco e cinzento, contrastando com o cor-de-rosa das bases e volutas que enquadram a janela. Nas laterais da janela encontram-se festões com folhas e frutas. A encimar a janela é afrescado um frontão interrompido, de linhas subtis, com uma concha central. Para além destes elementos arquitectónicos, em segundo plano, estão representadas pilastras e um entablamento simples, ocupando a zona da porta e a parte inferior da janela. Nos

extremos da parede, outra estrutura arquitectónica é destacada por uma cor ocre, com colunas e colunelos a sustentarem uma arquitrave, encimada por um semicírculo decorado com folhas de acanto.



Fig. 71. Oratório da SS. Trindade. Decorações da abobada da Sacristia. Siena 1530.



Fig. 72. Oratório da SS. Trindade.Decorações do pronao. Siena 1697.

As outras duas paredes, de maiores dimensões, são divididas por pilastras quadrangulares, com fustes decorados por uma moldura saliente, que sustentam uma arquitrave (zona de lançamento da abobada). Estas divisões deixam espaço para a encenação arquitectónica ao ar livre, com elementos de estilo clássico, colunas e fuste estreados, balaustradas, nichos, estátuas. A paisagem é dada através de vãos abertos na estrutura arquitectónica, com ramos verdes, e com o céu azul com nuvens brancas. Estas seis encenações com arquitecturas exteriores, três em cada parede, criam um espaço mais amplo, que na verdade não existe. O *trompe l'oeil* foi pensado estrategicamente para o exterior, para o ar livre, dada da existência de uma janela apenas. Ainda nas paredes, acima destas composições de exterior, existem brasões a distinguir as várias

famílias que participaram, economicamente, nos trabalhos de decoração. Todavia, estes últimos elementos fazem parte do restauro ocorrido no início do século XIX[175].

A abóbada está amplamente decorada, divindo-se em três partes. Enquadrando a cena principal, estão duas composições arquitectónicas com elementos florais e com frutas, flores de acanto, conchas e volutas, que abrem para um *sfondato,* levando-nos para um céu turvo com nuvens. A representação central possui uma estrutura semelhante às dos lados, variando no claro-escuro e nas dimensões. A abertura está ocupada por três anjos alados seminus, congelados num voo frenético e na típica posição de corpos torcidos. Os *putti* seguram um festão de flores e folhas, enquanto atrás deles, o céu turvo e as nuvens atribuem mais profundidade e espacialidade à representação.

Na parede oposta à entrada do pronaos existe uma lápide em mármore com a inscrição que nos indica algumas notícias importantes relativas à decoração:

> «*Deo uni et trino a dem hanc pristino sodalitio restitutam Alfonsus Marsili Archiep sen XVI solemni ritual consecravit dedicauitque XV Kalend Iun an MDCCVIC cuius diei vt sacrum anniversarium Dominico Mensis maii secundo quotannis celebraretur sodales relligionis pietatisque ergo conlata pecun hoc monum PC*».

A inscrição recorda o dia da consagração do Oratório, depois das obras de restauro, dedicado ao Arcebispo de Siena Alfonso Marsili, pela nomeação a Cardeal em 1791[176] (fig. 73) O restauro das pinturas segue fielmente o esquema original, idealizado por Ferrati em 1697, como confirma o autor da inscrição, que acrescenta ainda o ano em que as decorações foram sujeitas a restauro.

As formas arredondadas das arquitecturas, as volutas e as folhas de acanto a decorar os painéis, os elementos florais, os festões de flores e fruta, os brasões e, finalmente, os anjos, são todos pormenores presentes nas realizações nasonianas. Além

[175] RIEDL, P. A, *Die Fresken der Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità in Siena*, ein Beitrag zum Problem der Dürer-Rezeption in Italien, Vorgelegt am 5.November 1977, Heidelberg, Winter, 1978.

[176] AA. VV., "*Gazzetta Universale o Sieno – Notizie Istoriche, Politiche, di Scienze, Arti, Agricoltura, ec*", Volume XIX, dell'anno MDCCLXXXXII, Siena Biblioteca degli Intronati, p. 816.

destes, também a tonalidade usada, as várias *sfumature* de amarelo e rosa antigo e o claro-escuro, caracterizaram as pinturas que Nasoni realizou fora do contexto italiano, visíveis nas Galerias do Palácio *Magistrale* em Malta, no complexo da Sé de Lamego e nas pinturas da Capela-mor e da Sacristia da Sé do Porto.

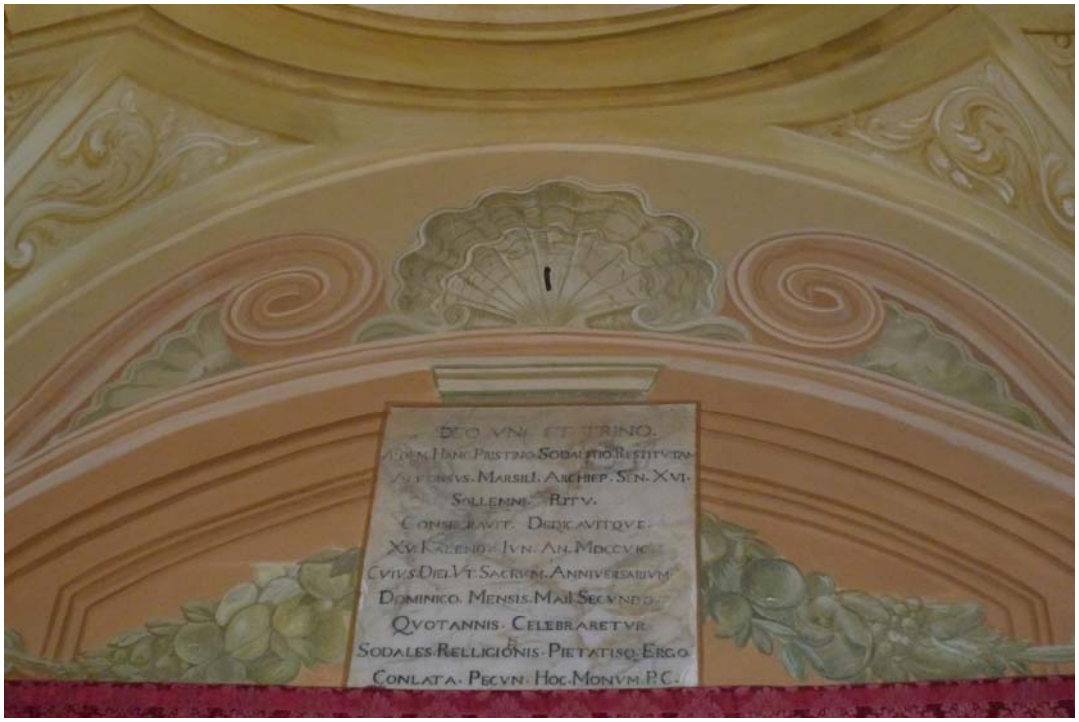


Fig. 73. Oratório da SS. Trindade. Pormenor da lapide com a inscrição. Siena 1804.

Estes elementos confirmam os estudos e a proveniência do estilo que Nasoni adoptou para as suas obras pictóricas. As decorações do pronaos do Oratório da Santíssima Trindade, obra idealizada pelo génio de Ferrati, foi exemplo para o seu discípulo, que aprendeu as formas, os conteúdos, e a organização esquemática usada pelo mestre.

Capitulo III:

Nasoni e a cidade de Bolonha.

3.1. A chegada em Bolonha: "as provas" de Marcello Oretti e Giovanni Zanardi.

Graças às pesquisas e aos estudos sobre o quadraturismo, realizados por Giuseppina Raggi, sabemos que Nasoni esteve presente em Bolonha, entre 1718 e 1721. A historiadora é especializada no campo da quadratura e das ligações entre o centro emiliano e o mundo português, na interpretação desta linguagem artística[177]. Inevitavelmente, encontra no seu caminho o nosso Niccolò, ocupado a aperfeiçoar a sua própria técnica na "*bottega*" de Stefano Orlandi. Além das notícias encontradas, nomeadamente os textos de Marcelo Oretti e as obras autobiográficas de Giovanni Zanardi, a historiadora ressalta dados técnicos e estilísticos de alguns estudos de perspectiva, presentes no *Taccuino S III 6*, atribuídos a Nasoni. De facto, nestes desenhos são marcadas as relações com a metodologia bolonhesa, aprendida pelo nosso Niccolò e usadas nas experiências futuras, como demonstraram os trabalhos na Ilha de Malta, as pinturas da Capela-mor da Sé Catedral do Porto e os frescos das naves da Catedral de Lamego[178].

Os escritos de Marcelo Oretti, juntos à documentação autobiográfica do pintor bolonhês Giovanni Zanardi, são a prova incontestável da presença de Niccolò Nasoni no ducado emiliano, no final dos anos 20 do século XVIII.

Marcelo Oretti nasce em Bolonha em 1714 e vem a morrer na mesma cidade em 1787. Foi historiador e biógrafo italiano, autor de vários tratados, alguns dos quais referentes ao mundo artístico bolonhês. O mais representativo é o manuscrito "*Notizie de' Professori del disegno*", que contém as notícias mais relevantes da vida artística e profissional dos homens que enriqueceram Bolonha no século XVIII, com a presença e as obras deles. Como Ettore Romagnoli em Siena, Marcello Oretti, em Bolonha, dedica-se aos escritos biográficos, transmitindo à posteridade uma imagem do mundo artístico como ela era há centenas de anos atrás. O extenso livro oferece um espaço ao nosso

[177] RAGGI, G., *Arquitectos do engano, Modelos, Transmigraçoes e Interpretaçoes entre Bolonha e o Mundo Portugues*, Historia da Arte Portuguesa, Novos Caminhos da Investigaçao, Lisboa, 2000.

[178] RAGGI, G., *La geografia artistica di Niccolò Nasoni, architetto-quadraturista girovago*, in Arte a Bologna Bolettino dei Musei Civici d'Arte Antica, vole. 6, 2008. pp. 49-55.

Niccolò, recordado por Oretti com palavras favoráveis. Reportamos o texto original do manuscrito (fig. 74):

NICCOLO' NASONI

Pittore senese di architettura *Fiorì nel 1750*

Venne a Bologna questo giovane senese per fare li suoi studij nella architettura e gode la buona sorte di essere ammesso alla scuola di Stefano Orlandi valoroso maestro di què tempi, non perdè tempo dunque e fece profitto con li insegnamenti di un così amato precettore, perché apprese un franco disegno ed un vago colorito, quale era la dote più preggiata dell'Orlandi. Si trattenne in Bologna parecchi anni, né poi ho avuto altro incontro di sue opere dopo la partenza da questo paese, è mentovato nelli manoscritti di Giovanni Zanardi pittore bolognese suo condiscepolo, li quali io servo presso di me. Il d.° Niccolò andò in Malta e dipinse la Chiesa di San Giovanni Battista ed altre molte fatture e come mi riferì il Cav. Carlo Barbaro Maltese. In Siena dipinse la Mostra dell'Oriuolo della facciata dell'Ospedale di Santa M. della Scala, come ci fa noto il Cav. Gio. Batt. Pecci nella relazione delle cose più notabili di Siena, Stampa di d_a Cha Città fol: 34 del 1752. per Francesco Quinja e Agostino Bindi. [179]

Com o seu dote de narrador, Marcelo Oretti abre um novo campo de estudo, capaz de alargar o horizonte que, até este ponto, não se esperava ser tão ampliado. Além disso, estas notícias vão preencher as lacunas temporais sobre o passado do nosso artista.

O historiador diz-nos que o pintor senês chega a Bolonha para pôr-se ao serviço de Stefano Orlandi, valente decorador e expoente da pintura quadraturista emiliana, que ganhou fama graças às inúmeras execuções em colaboração com Vittorio Maria Bigari,

[179] ORRETI, M., *Notizie dei professori del disegno cioé dei pittori, scultori ed architetti bolognesi e de' forestieri di quella scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

outro grande artista da pintura bolonhesa. Ele continua a elogiar Nasoni pela sua rápida capacidade de "*apprendere un franco disegno ed un vago colorito*", grandes qualidades de Orlandi. Comunica-nos, ainda, que o pintor ficou em Bolonha "*parecchi anni*", sem especificar quantos. Finalmente, Oretti confirma outras notícias referentes à estadia bolonhesa, encontradas nos escritos autobiográficos de Giovanni Zanardi, naquele tempo discípulo de Orlandi, como o nosso Niccolò. Para nós, é importante salientar que, neste texto, o escritor bolonhês realça um outro aspecto fulcral: "*né poi ho avuto altro incontro di sue opere dopo la partenza da questo paese"* (nunca mais tive outro encontro com obras suas depois da partida desta cidade). A interpretação destas palavras dize-nos que Oretti tinha conhecimento de algumas obras realizadas por Nasoni em Bolonha e, que depois da saída desta cidade, o historiador nunca mais encontrou testemunhos. Foram estas palavras que nos deram a prova que existiam obras nasonianas neste local. Foi por isso que a nossa atenção se focalizou nas pinturas da escadaria nobre do *Palazzo Aldrovandi* (tema tratado no capitulo seguinte).

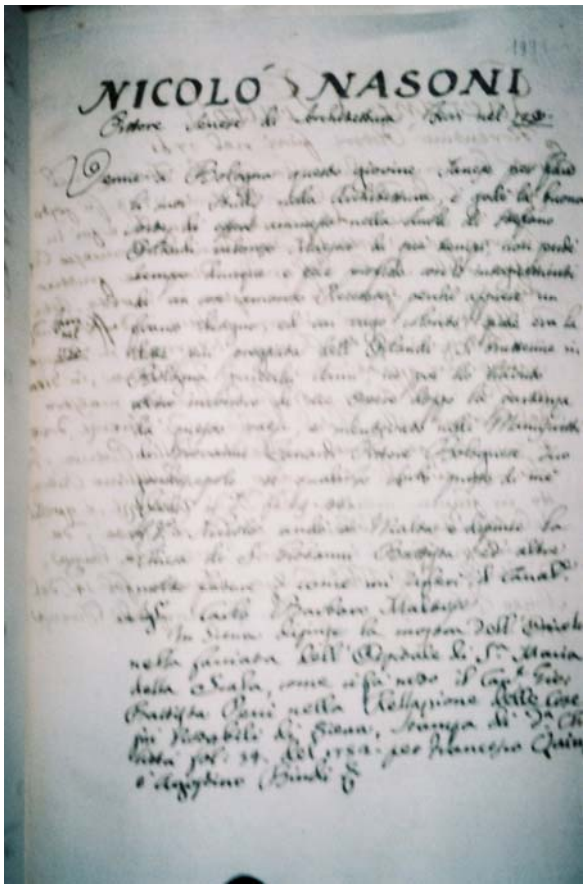

NICOLO NASONI

Fig. 74. Documento original de Marcello Oretti, onde confirma a estadia de Niccolò Nasoni na cidade de Bolonha. Bolonha, Biblioteca do Archiginnasio.

Outro fundamental testemunho é dado por Giovanni Zanardi. Nasce em Bolonha no ano de 1700, confirmado por ele:

> «*Io nacqui in Bologna da Antonio Zanardi, e da Rosa de Rochi sua moglie sua moglie figlia di Roco de' Rochi mercante di seta l'anno di nostra salute 1700 a 20 Agosto*»[180].

Na personalíssima descrição, o intérprete manifesta desde o início, a sua vontade de aprender a arte do desenho e da pintura, contra o desejo dos pais. De facto, entre a escolha de ser pintor e de mercante, o pai não perdeu tempo em encontrar um trabalho para ele que não fosse ligado à arte:

> «*Arrivato che fui all'età di quattordici anni un giorno mio padre chiamandomi in disparte, mi chiese a chè pensavo impegnarmi, ed io senza esitare gli risposi che volea fare il pittore, o il mercante. Allora mio padre senza nulla badare alla mia inclinazione mi mandò alla bottega di un certo tale che facea solamente abbiti…*»[181].

Depois de muitas tentativas, Giovanni conseguiu convencer o pai, que o deixou entrar no mundo da pintura. Todavia, antes de chegar aos serviços do "conhecido" mestre bolonhês, passou por outros mestres mas o seu trabalho não foi apreciado:

> «*Da li a pochi mesi un giorno vi andai un poco tardi, e il Pittore mi sgridò fortemente, e minacciandomi se in avvenire non fossi stato più diligente mi avrebbe mandato fuori di sua bottega: non si piglia fastidio dell'avvenire, io allora gli risposi, che giustamente lo levo dall'impegno per un'altra volta e gli voltai per sempre le spalle*»[182].

---

[180] BAB, *Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi figlio di Antonio Zanardi Bolognese oriundo di Parma 1767 scritta di mio proprio pugno per essermi comandato così e ciò per obbedienza o fatto, in Vite di Pittori scritte da loro medesimi*, cc, p. 324, versione in "bella copia".

[181]BAB, *Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi figlio di Antonio Zanardi Bolognese oriundo di Parma 1767 scritta di mio proprio pugno per essermi comandato così e ciò per obbedienza o fatto, in Vite di Pittori scritte da loro medesimi*, cc, p. 324, versione in "bella copia". p. 324.

[182] BAB, *Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi…op. cit* . p.325

Pode-se constatar que Zanardi não era uma pessoa afável, tornando muito difícil qualquer relação. Depois de vários anos, conseguiu entrar nas graças do Orlandi:

> «*Eccomi di bel nuovo nello scoglio di dover pacificare i miei genitori che, secondo il lor pensare, avevano mille motivi di sgridarmi. Non ero in grado di fermarmi a casa; poiché non sapevo come difendermi, e perciò presi il partito di ricorrere alla protezione del Sig. Stefano Orlandi; che come amico de' miei, ero sicuro, che potea placarli e persuaderli ancora a lasciarmi fare il pittore…*»[183].

E ainda:

> «*Vado senza esitare da questi, che fortunatamente lo ritrovo in casa, e gli dico per primo saluto, che voglio fare il pittore: egli si mette a ridere, eppoi mi dice ora che fate voi; faccio, gli risposi, il servitore per obbedire al padre...*»[184].

Depois de ter falado com Orlandi o mestre prometeu dar-lhe, quanto antes, uma resposta. Entusiasmado pela boa impressão que causara, foi para casa, onde a mãe o esperava e sem perder tempo, pediu-lhe ajuda para que interviesse na decisão dele:

> «*Io mi partì pieno di speranza, poiché parevami di scorgere in lui una tal quale propensione di avvisarmi, che francamente mi portai a casa e trovato solo mia madre, essendo il padre andato fuori città,si vesta subbito le dissi e vada dal SIg. Orlandi che vuole parlarle…io la supplicai, egli vuole parlarle, vada e li saprà. La buona donna si vestì e vi andò. Quali furono i discorsi, che fecero assieme io non li seppi, so bene che la sera mia madre mi disse giacchè vuoi fare il pittore domattina anderai dal Sig. Orlandi, che egli ti assisterà. Il giorno seguente di bel mattino io mi portai da lui, il quale mi accolse benignamente, e dopo avermi detto alcune cose*

[183] BAB, *Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi…op. cit* . p.325

[184] Idem, *ibidem*. p. 326

concernenti l'impiego, che ero per intraprendere, mi diede da copiare un disegno…[185]».

Finalmente, depois de muitas peripécias e de tanta sorte, conseguiu iniciar a profissão tão desejada e amada, ao serviço dos mais renomados profissionais da época. Zanardi ficou vários anos ao lado de Orlandi, onde comentou e viveu, em primeira pessoa, uma das passagens fundamentais da vida de Niccolò Nasoni. As suas palavras confirmam o que havíamos percebido dos escritos de Marcelo Oretti:

«*Potevo avere dunque anni 18 in circa quando principiai andare sotto la cara disciplina dell' tanto amato e Rive. mo SS. Maestro, pasati quasi trè sotto di questo in compagnia di altri due scolari ma questi attendevano solamente a far delli quadri di prospettiva uno chiamato Sig. Antonio Donini e andò a stanziarsi a Sienna e di questo più non nè ho saputo altro che fa Bonissima figura; L'altro era un tale Niccolò Nasoni parimenti senese; in questo tempo già detto passati trè anni capitò al SS. Maestro un tal Cavaliere Cittadino di Bologna che questo avea commissione di ritrovare un giovine per dovere mandare a dipingere la gran Chiesa di S. Gio. Batt. In Malta con Grosso stipendio e terminata l'opera se ritornare volea al suo paese, gli sarebbe rimesso, con una pensiona anoa e col titolo di Cavagliere Servente; no so qual simpatica cosa il d.o cavaglier mi pianto gli ochi sopra di mè e il SS. Maestro ebbe bela fatica il Renderlo persuaso che non avevo fondamenta quasi di niente e meno pratica per non aver ancora fatto nisuna opera di qualche poco d'impegno; doppo di esser con fatica persuaso in fine si rivolgono al sud° Nasoni egli, con consenso del SS. Orlandi, furono stabilite le massime e si fece il contratto e da lì a poco partì per la sud.a opera*[186]".

Analisando o texto acima mencionado, notamos que Zanardi torna públicas as modalidades nas quais Nasoni vem encarregado das decorações para a *Cattedrale San Giovanni Battista* em La Valeta, em Malta, para onde se transferiu pouco tempo depois.

[185] BAB, *Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi…op. cit.* p. 326

[186] Idem, *ibidem.*

A chegada à ilha marcou a sua ascensão artística, alargando os horizontes profissionais e a fama de pintor afirmado.

Zanardi confirma-nos o ano de 1718 como começo da aprendizagem sobre orientação de Orlandi. De facto, ele diz ter 18 anos quando "*inizia ad frequentare la bottega*". Junto a ele havia outros dois discípulos - Antonio Donnini (ou *Donini*) e o nosso Nasoni. Este Donnini já foi mencionando anteriormente, quando dirigimos a nossa atenção às pinturas da *Capela Chigi*, no *Palazzo San Galgano*, onde, erradamente, lhe foram atribuídos os trabalhos de decoração[187]. Deste pintor sabemos que nasceu em Bolonha no final do século XVII, sendo formado na terra natal. Nada sabemos acerca das suas obras; apenas sabemos que se mudou para Siena e reprojectou o Teatro dos Intronati, depois ter sido destruído por um incêndio em 1742[188].

Zanardi narra o encontro com o Cavaleiro Girolamo Pieri, expoente duma família nobre senesa e delegado do Grão-Mestre Marco Antonio Zondadari. Foi enviado a Bolonha para recrutar a pessoa certa a fim de decorar a Catedral de Malta. O biógrafo menciona todos os prestígios e as fortunas que estes trabalhos que davam. Além de um óptimo ordenado, o artista voltará para a própria terra com o título de "*Cavaliere Servente*" e, sobretudo, com uma pensão vitalícia.

O protagonista conta o simpático momento ocorrido entre ele e o Cavaliere Pieri: o delegado centraliza as suas próprias atenções sobre Zanardi, indicando-o como artista encarregue dos trabalhos, desconhecendo que o seu saber sobre a arte não lhe permitia enfrentar um encargo desta importância. Apenas a intervenção de Orlandi o fez mudar de ideia. Foi o mestre que indicou Nasoni como possível candidato, mais dotado e capaz do que o colega. A reunião termina com o acordo entre as duas partes e a estipulação do contracto.

Para terminar, o biógrafo afirma que Nasoni partirá pouco tempo depois. A sorte quis que as vidas de Nasoni e de Zanardi se cruzassem, e que este último, o

[187] No Capítulo referido aos frescos da Capela *Chigi*, no Palácio de San Galgano, aprofundamos a questão da errada atribuição destas pinturas a Antonio Donnini. De facto, a critica fez uma má interpretação das palavras de Zanotti que atribuía a Donnini as pinturas do Refugio, estrutura situada ao lado do Palazzo San Galgano e decorada nos anos trinta de setecentos.

[188] MALVASIA, C., C., ZANOTTI, G., *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore*, di Giampiero Zanotti e di altri scrittori / Carlo Cesare Malvasia. - Ristampa anastatica. – Bologna, 1974.

mencionasse nas páginas da sua biografia. Uma simples exposição abre novos horizontes, em relação à existência de Nasoni e, também, nas ligações entre Bolonha e Siena. Uma linguagem, a do quadraturismo que põe em relação, dois dos maiores centros artísticos de Itália, com intercâmbios de homens, obras, ideias inovadoras e estilos que se fundem entre eles, dando vida às várias expressões que a caracterizaram.

3.2. O ambiente bolonhês entre os séculos XVII e XVIII

Graças a estudos recentes, foi possível abrir novos horizontes de pesquisa para o conhecimento de Niccolò Nasoni. As notícias referem-se à estadia na cidade de Bolonha (já abordada anteriormente), ao serviço do mestre Stefano Orlandi. O fundamental contributo foi dado graças às descobertas inéditas, ligadas a alguns escritos de Marcello Oretti, histórico e letrado bolonhês do século XVIII e, sucessivamente, pela documentação autobiográfica de Giovanni Zanardi, pintor felsineo, vivido entre seiscentos e setecentos. Na documentação visionada, Zanardi confirma a presença de Nasoni na cidade de Bolonha, a partir de 1718 até de 1721[189]. Tudo isto confirma a "*natura raminga*" de Nasoni, activo em Siena e, ao mesmo tempo, em vários centros da península italiana, onde deixou o seu traço. Certamente, Bolonha marcará uma etapa fundamental na evolução da sua pintura. O progredir da técnica levou-o a novas experiências e a ter novos contactos humanos, com os expoentes da quadratura e da cenografia mais afirmados e procurados.

Estas notícias posicionam-se no lugar certo, como peças de um puzzle. Com o passar do tempo a pesquisa vai-se evoluindo, e o puzzle terá mais peças, até terminar, mostrando no fim o verdadeiro rosto de Niccolò Nasoni. Para poder chegar à meta tão desejada, é indispensável encontrar o maior número de peças possíveis, procurando reproduzi-las onde parecem desaparecidas completamente, recriando aquilo que foi o seu percurso artístico, profissional, e social, sem passar como é óbvio da realidade à utopia.

Para termos a noção da experiência que o nosso artista viveu, é fundamental dar uma correcta imagem do ambiente artístico bolonhês entre os séculos XVII e XVIII. Como já referido anteriormente, esta cidade tem tido um papel fundamental na evolução e aperfeiçoamento da sua técnica. Neste lugar a quadratura nasce e envolve-se, tocando o seu ápice na segunda metade do século XVII[190].

Mesmo se as suas origens são mais remotas, é de atribuir a Girolamo Curti (1575-1632), chamado *il Dentone*, o seu afastamento da perspectiva do século anterior e,

[189] BAB, *Vita del Sig Giovanni Bernardo ... op. cit.*

[190] ZANOTTI G.P., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739, indici a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli, Bologna 1977.

sobretudo, a separação da decoração maneirista, com motivos mais austeros e essenciais[191]. A sua linguagem é herdada pelo discípulo e grande amigo Angelo Michele Colonna (1604-1687) que, em colaboração com Agostino Mitelli (1609-1660), dão vida a uma nova concepção:

> «*A tale criterio risponde lo spazio sobrio, equilibratamente scandito in partiti chiari e leggibili, di stereometrica compattezza, già concepiti secondo un andamento scenografico imposto dalla vocazione illusiva cui si destinano le strutture proiettate sul piano*»[192].

Com Mitelli e Colonna a quadratura torna-se protagonista absoluta da obra pictorica, com uma profundidade perspectica e o uso de elementos de escala humana, que atingue a perfeição (figs 75 e 76).



Fig. 75. Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna – Abóbada do *Salone delle Guardie,* Andar nobre do Palácio *Ducale di Sassuolo*. Sassuolo, 1649.



Fig. 76. Agostino Mitelli – *Camera dell'udienza*, pormenor da parede lateral. Palácio Pitti. Florença, 1638.

[191] AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1979.

[192] LANDI, E., *Stefano Orlandi (1681/1760)*, Tesi di Laurea, Bologna, 1981, p. 72.

A fama deles é reconhecida a vários niveis, nacionalmente como fora das fronteiras. Além de Parma, Florença, Roma, Modena e Genova, em 1658, deslocaram-se para Madrid, para executar as decorações do *Alcazar Real* e del *Palacio del Buen Retiro*[193].

No território bolonhês, graças à grande procura e a uma produção de elevada feitura, a quadratura torna-se matéria de ensino na Academia Clementina, atribuindo-lhe importância e popularidade[194]. A notoriedade que ganharam foi, também, fruto dos muitos seguidores, que produziram um elevado número de obras, sobretudo, dentro das "*mure felsinee"*.

Discípulo de Mitelli foi Francesco Quaini (1611-1680), colaborando com o seu mestre, na *Sala Farnese do Palácio Publico* em Bolonha (figs. 77 e 78):

> «*La severa impostazione della quadratura tradisce un'ottica ancora legata al classicismo»*[195].



Fig. 77. Francesco Quaini e Agostino Mitelli – Interior do Salão Farnese, Palácio Publico, Bolonha.

[193]AMORINI Marchese Antonio Bolognini, *Parte Quinta* in "*Vita dei pittori e artefici Bolognesi",* Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna, 1843, pp. 291-324.

[194] ZANOTTI G.P., *Storia dell'Accademia Clementina... op. cit*.

[195] LANDI, E.*, Stefano Orlandi... op. cit.,* p. 74.



Fig. 78. Francesco Quaini e Agostino Mitelli – Pormenor do interior do Salão Farnese, Palácio Publico, Bolonha.

Domenico Santi (1621-1694), chamado o "*Mengazzino*", aprendeu a arte pictórica na escola do mestre Mitelli. Ele trabalhou na *Igreja de San Michele in Bosco* e no *Palácio Pepoli*[196].

Giacomo Alboresi (1632-1677), depois da morte de Agostini Mitelli, trabalhou lado a lado com Angelo Michele Colonna, casando com uma filha dele[197]. Os seus trabalhos podem ser admirados na *Basilica de São Petronio*, onde sucede a Mondini no fresco da "*Morte e Canonização do Santo António de Pádua*". Na *Igreja de São Giacomo Maggiore*, fez alguns trabalhos de perspectiva num fresco de Giacomo Passarotti[198].

Uma primeira fase de afastamento dos esquemas *mitellianos*, é ligado a presença da geração dos Aldrovandini, com Mauro (1649-1680), Tommaso (1653-1736) e Pompeo (1677-1735). Mauro, o mais velho dos três, é ainda ligado aos esquemas dos

[196] LANDI, E.*, Stefano Orlandi... op. cit.,*p. 78.

[197] TICOZZI, S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni etá e d'ogni nazione' (Volume 1)*, G, 1830, pag. 35-36.

[198] Idem, *ibidem.*

seus antecessores. Na decoração do *Oratório da Igreja San Giovanni Battista dei Fiorentini*, ele inspira-se nas novidades introduzidas por Colonna e continuadas por Alborese e Mengazzino, com o excesso de formas e de decorações, alimentadas pelas cores escuras e marcantes. A sucessão serrada e espasmódica de formas arquitectónicas, mais do que decorar, parecem procurar, estrenuamente, de encher o espaço (fig. 79).

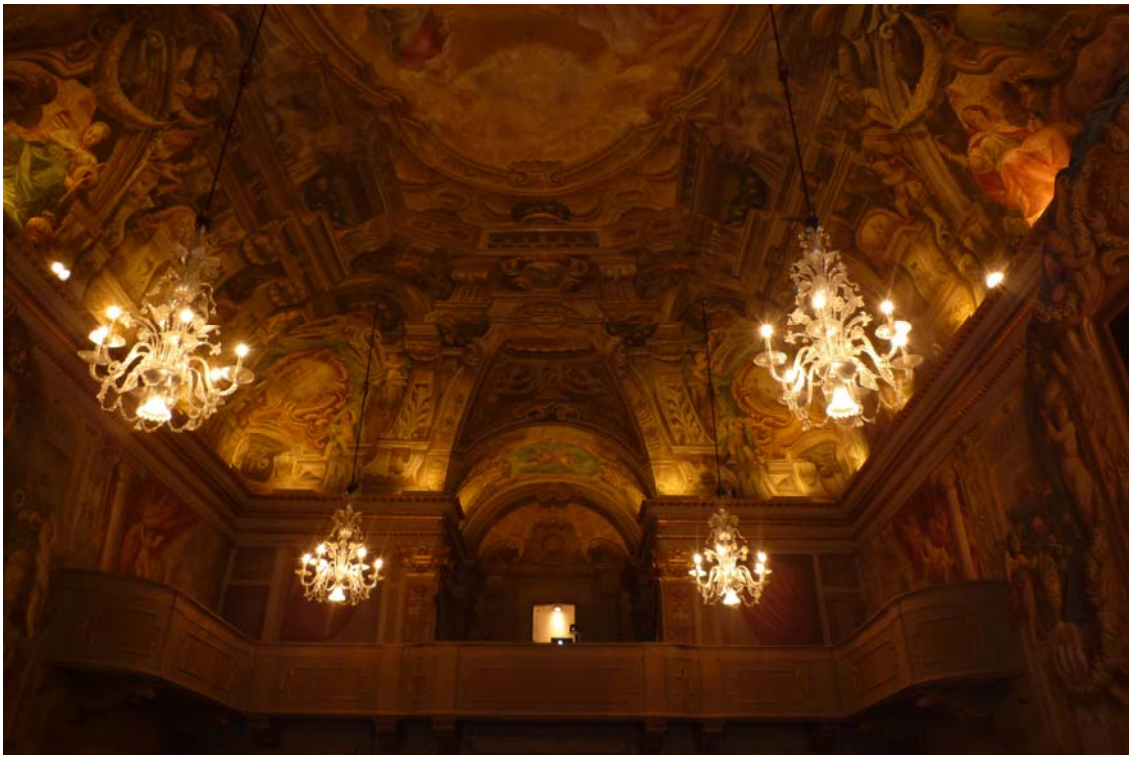


Fig. 79. Mauro Aldrovandini – *Oratório Igreja dos Fiorentini*, Bolonha, 1668-1671.

Os motivos florais são plenos protagonistas desta obra, elementos largamente usados por Nasoni, como já tínhamos notado nos frescos sieneses da *Igreja Santa Mustiola alla Rosa* e na *Capela de San Galgano*.

Com Tommaso Aldrovandini (1653-1736), sobrinho de Mauro, a pintura assume contornos mais realçados, graças às experiencias vividas fora das muralhas amigas:

> «*Più maturo dopo il periodo torinese e genovese cerca una spazialità più respirabile nella cupola absidale di Santa Maria dei poveri*»[199].

[199] LANDI, E., *Sefano Orlandi... op. cit.,* p. 83.

A mesma sorte tocou a Pompeo Aldrovandini (1677/1735), (filho de Mauro e mestre de Stefano Orlandi e Giuseppe Orsoni), em virtude da maturidade adquirida durante as estadias em Dresda, Praga e Viena. Pompeo trabalhou sobretudo em Roma, a partir de 1719 até ao fim da sua vida, ocorrida em 1739[200]. Na capital italiana realizou as Igrejas *San Giovanni Evangelista e Petronio* (chamada dos *Bolonheses*) (fig. 80), em *San Giovanni in Laterano* e na Igreja de *San Niccolò de' Prefetti*.

Além destes trabalhos, Aldrovandini e a sua equipa foram feitores de aparatos efémeros de alto valor:

> «*il disegno e il bellissimo arco trionfale fatto eseguire dal Serensissimo Duca di Parma in occasione del passaggio di Papa Innocenzo III al possesso di San Giovanni in Laterano il 16 nov. 1721(che) si vede alle stampe di intaglio di Arnolfo van Vernost (Oretti) e gli apparati in onore di Benedetto XIII e di Clemente XII oltre all'attivita di scenografo*»[201].

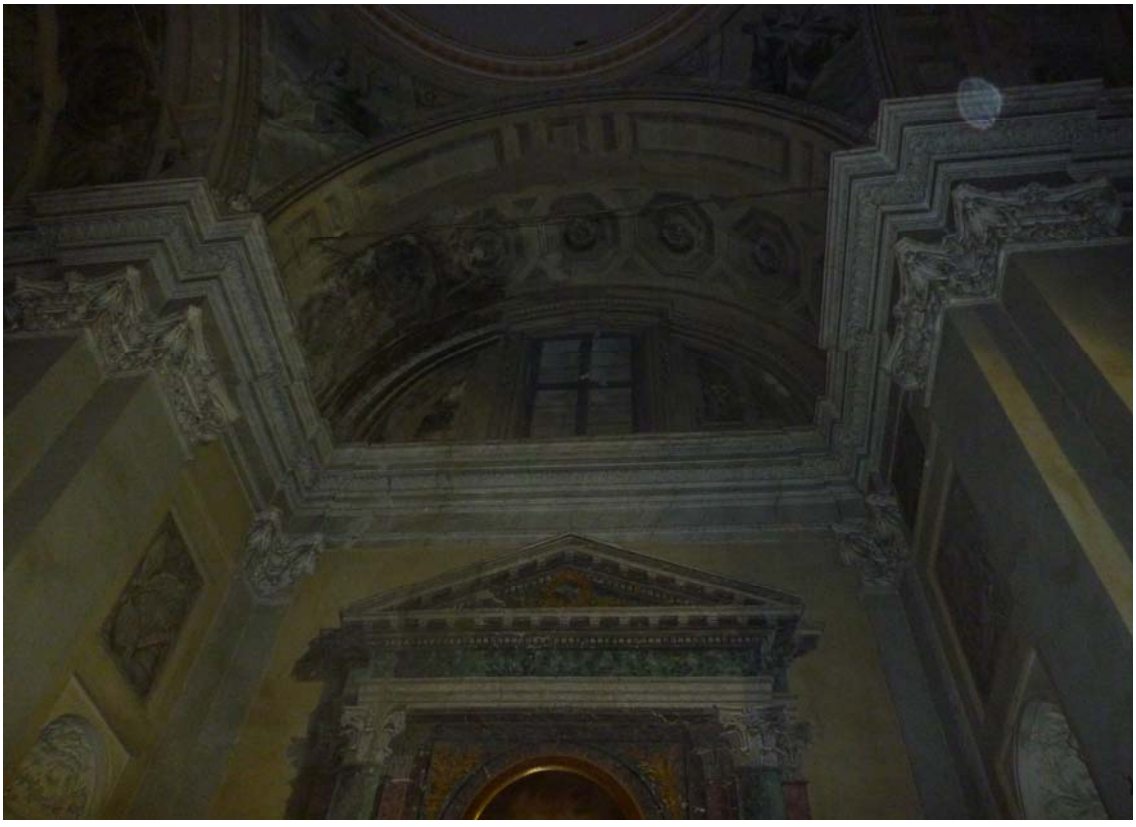


Fig. 80. Mauro Aldrovandini e Stefano Orlandi – Igreja dos Santos João Evangelista e Petronio, (Igreja dos *Bolonheses*) pormenor das decorações, Roma, 1713-15.

[200] ORRETI, M., *Notizie dei professori del disegno cioé dei pittori, scultori ed architetti bolognesi e de' forestieri di quella scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. vol. B 132, c. 312.

[201] Idem*, ibidem*.

É nosso dever abrir um parêntese e associar a este período o nosso Niccolò. De facto, já abordamos a hipótese de uma actividade romana de Nasoni, em relação aos frescos da *Cancelleria Apostolica,* ao lado de Giuseppe Nicola Nasini[202]. Mesmo não possuindo documentação para comprovar, podemos avançar a hipótese que Nasoni tinha acompanhado Orlandi em Roma, para colaborar nas obras. O facto de ele próprio confirmar a sua "formação romana", numa das pinturas do Palácio *del Gran Maestro* em La Valetta, pode indicar uma estadia recente.

É também nosso dever dar espaço a Enrico Haffner (1640-1732), pintor bolonhês de origem suíça, que junto ao irmão Antonio Maria (1654-1732), deu uma diferente leitura da linguagem quadraturista corrente. A novidade está nas projectações arquitectónica esvaziando-a os elementos decorativos, dando maior espaço para a representação de figuras humanas[203]. Os frescos da Igreja de *SS. Domenico e Sisto* são a prova evidente.

A ruptura da linguagem quadraturista de Mitelli e Colonna, acontece com a genial intuição de Francesco Galli Bibbiena (1659-1738), abrindo uma nova era na decoração cenográfica. A sua maneira de representar a arquitectura, com a famosa "*Visione ad angolo*" (visão a ângulo), alarga os horizontes que, até ao momento, parecem presos na teia da linguagem de seiscentos. Maior tridimensionalidade e profundidade perspectica, até misturar o real da vida com o fictício das decorações, sem perceber o limite. Nasoni adoptará o método *bibienesco*, que se evidência nos frescos da Sé Catedral do Porto (fig. 81).

Todavia, Francesco é apenas um membro de uma família de arquitectos/cenógrafos. Os Bibbiena (o apelido atribuído é devido à cidade de origem, Bibbiena del Casentino) expandiram a própria maneira de pintar, começando em Itália e alargando o perímetro no resto da Europa. O patriarca desta linhagem foi Giovanni Maria il Vecchio, pai de Ferdinando e Francesco.

Ferdinando (1657-1743), como Stefano Orlandi, formou-se na escola de Pompeo Adrovandini. Estreia-se no território Emiliano, ao lado do mestre, para as realizações

[202] Para aprofundar ver: SMITH, R., C., *Nicolau Nasoni*…, *op. cit*., p. 29.; A .Magalhaes Basto,., "*A Sé do Porto" in Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto,* Vol. III (1940), p. 21; ed ancora "*Nasoni e a Igreja dos Clerigos"*, Vol. XIII (1950), p. 2.

[203] LANDI, E., *Stefano Orlandi... op. cit*., p. 85.

cenográficas do Teatro de Fano em 1674, como o próprio declara nas suas memórias manuscritas[204].



Fig. 81. Niccolò Nasoni – Pormenor do fresco da Capela-mor na Sé Catedral do Porto. Porto, 1725-1739.

A partir da cenografia teatral, Ferdinando transfere o próprio talento na arquitectura pictórica, com a realização das *"quinte prospettiche digradanti"*, o uso dos elementos em escala reduzida, permitindo uma ilusão e uma profundidade sem precedentes (fig. 82).

Para as suas realizações serviu-se de vários ajudantes, aprendizes e colaboradores, que lhe permitiu de supervisionar, ao mesmo tempo, mais obras. A partir de 1685 até 1708, esteve ao serviço dos duques de Parma, Ranuccio II e Francesco Farnese, primeiro como pintor e, sucessivamente como "arquitecto ducal" [205]. Depois da fase *parmense*, muda-se para Barcelona, dirigindo os espectáculos em honra do casamento do futuro imperador Carlo VI.

Graças às qualidades expressadas, o novo soberano decide leva-lo a Viena onde, junto com o irmão Francesco, realiza cenografias para várias festas teatrais; festas que fizeram eco em todo o império[206]. Em 1717, uma grave doença aos olhos, constringiu

[204] BAGOZZI, C., N., *Meravigliose Scene, Bologna 1992, p*. 37, N. 3.

[205] RICCI, C., *I Bibiena. Architetti teatrali*, Alfieri & Lacroix, Milano, 1915.

[206] Idem*, ibidem*.

Ferninando a voltar para Bolonha, onde morreu em 1743. Porém, durante estes anos, deu exemplo do próprio génio, com obras que iam da pintura à arquitectura, dos projectos à reestruturação. A quantidade de trabalhos não o impediu de continuar a carreira académica. Foi membro, entre os mais aclamados, da Academia Clementina, primeiro como professor de Arquitectura e depois como *Príncipe* em 1741[207]. Escreveu três tratados de Arquitectura e Perspectiva, entre os quais "*L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni pratiche*". O texto é dividido em cinco áreas: *Della Geometria prattica*; *Breve Trattato dell'Architettura Civile in Generale; Della Prospettiva in Generale; Breve Trattato della Pittura in Generale; Della Meccanica, o Arte di Muovere, Reggere, e Trasportar Pesi.*

Na parte reservada à perspectiva, Bibbiena explica o novo método da "*visione ad angolo"*, onde o fundo teatral era construído sobre directrizes perspecticas, que já não dependiam das da sala, com o ângulo de inclinação variável e duas linhas perspecticas que, a partir do centro, se dirigem até dois pontos externos da cena. Tudo isto dava maior visibilidade a partir de qualquer ponto da sala, criando um espaço infinito além da imagem em primeiro plano, onde o artista conseguia recriar ambientes vastíssimos.



Fig. 82. Ferdinando Galli Bibbiena - Perspectiva com episodios da vida de David. Bolonha, Biblioteca do Archiginnasio, 1725.

[207] ZANOTTI G.P., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna…op. cit.*, p. 266-268.

Ao irmão Francesco a vida reservou-lhe a mesma sorte, com uma fama que se expandiu por toda a Europa. Formou-se também na escola de Aldrovandini. Foi pioneiro da "*nuova maniera*" de pintar arquitectura, com as decorações do *Salão do Senador Fantuzzi*, dentro do Palácio homónimo[208]. As pinturas são representadas nas paredes da sala: o artista recria uma colunata em diagonal, com no fundo um jardim[209]. Este foi o primeiro de muitos trabalhos, chamado por toda Itália, dando demonstração do seu génio. Em Itália trabalhou como cenógrafo nas cidades de Bolonha, Génova, Parma, Mantova, Roma e Nápoles[210]. Como projectista realizou obras importantes, como o Teatro da cidade de Nancy em França, o Teatro Alibert em Roma (hoje destruído) e o Teatro Filarmonico em Verona, definido por muitos o melhor teatro italiano[211]. Assim como o irmão Ferdinando, conseguiu juntar a actividade prática com a vida academica, tornando-se director da Academia Clementina nos últimos anos da sua existência.

As motivações que condicionaram Nasoni a deslocar-se para a cidade de Bolonha são espelho da vontade de evoluir a nível profissional, afinando a própria técnica, graças à experiência na execução de aparatos cenográficos e na decoração mural arquitectónica. Qual lugar melhor, então, se não a capital emiliana? Quais mestres seguir se não os mais renomados daquele tempo? Estas questões encontram uma resposta (obvia) na natureza do ser humano. De facto, qualquer aprendiz com maiores ambições, quer frequentar os melhores cursos de formação, ou colaborar com os espertos da área. Ambições ainda maiores, se consideramos que a profissão era uma das mais rentáveis daquele tempo. Uma maior qualidade, portanto, podia ser sinónima de elevadas probabilidades de trabalho, devido a uma maior oferta.

O ponto fulcral da questão tem que ser procurado na maneira e nos meios com os quais Nasoni conseguiu chegar à fama. Para nós, as causas deste sucesso podem ser resumidas nas vicissitudes que caracterizaram o seu percurso profissional, graças aos contactos de personagens influentes da época.

---

[208] ZANOTTI G.P., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna…op. cit.,* p. 266-268.

[209] ROLI, R., *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi,* Bologna 1977, p. 206.

[210] AA.VV., *I Galli Bibiena: una dinastia di architetti e scenografi*, (a cura di) Deanna Lenzi, Wanda Bergamini, Editore Accademia Galli Bibiena, Bibbiena 1997.

[211] Idem, *ibidem.*

Em relação à sua sorte profissional, daremos uma ampla explicação mais à frente[212]. Para já, diremos apenas que o nosso Niccolò foi assistido pela "*buona stella*" ao longo do seu caminho existencial, conseguindo sair das situações mais problemáticas (exemplos: a fuga da ilha de Malta e a notoriedade em Portugal).

Por outro lado, é fundamental dar mérito às personagens ilustres conhecidas anteriormente, sobretudo em Siena, que incidiram fortemente na sua passagem para Bolonha. A nossa ideia focaliza-se sobre dois homens em particular: Giuseppe Nicola Nasini e Marc'Antonio Zondadari. O primeiro é ligado a Nasoni por razões profissionais. Podemos imaginar um encontro entre Nasoni e Orlandi em Roma, no período no qual acompanhava o mestre sienês nas decorações da *Cancellaria Apostolica*, referidas à segunda metade de setecentos[213]. De facto, como já abordado, o quadraturista bolonhês encontra-se na capital italiana, onde colabora com Pompeo Aldrovandini para as decorações da Igreja dos *Santi Giovanni e Petronio*, dita dos Bolonheses, e na elaboração de vários aparatos efémeros para os teatros.

Zondadari tem ligações mais antigas com o nosso Niccolò. Ambos fazem parte da academia dos Rozzi e, além disso, o artista projecta o famoso Arco Triunfal que decora a entrada da *Piazza del Duomo* em Siena, em honra da solene entrada do irmão Alessandro Zondadari. Podemos imaginar que o delegado, enviado a Bolonha por o Grão-Mestre, estivesse à procura de Nasoni e não de um outro artista qualquer. Estas teorias baseiam-se, apenas, sobre o conhecimento que possuímos do personagem e da sua história, onde as fontes não dão possibilidade de confirmar o que temos apenas escrito.

Podemos dizer que o ambiente sienês abriu-lhe o caminho, dando-lhe um futuro com grandes perspectivas. De facto, nunca se desligará do centro toscano (ao menos até à sua partida para Malta que marcará a sua definitiva despedida de Itália), trabalhando em Siena, Bolonha, nos outros locais onde acompanhou os mestres para as várias colaborações (Roma e Florença, para citar as conhecidas).

Isto é nos confirmado através dos documentos relativos aos anos entre 1718 e 1722, nomeadamente nos escritos de Marcelo Oretti e de Giovanni Zanardi, nos registos da Academia dos Rozzi, e na palavra dos historiadores como Romagnoli, Perfetti, Macchi, etc.

---

[212] Para aprofundar a questão ver Capitulo *5.1. Niccolò Nasoni: Uma vida vivida...*

[213] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronológica… op. cit*., p. 397.

A experiência bolonhesa foi crucial para o nosso Niccolò. Além de afinar a própria habilidade, trabalha lado a lado com personagens que escreveram páginas fundamentais da História da Arte Italiana. Sobretudo, assinou o contracto para os trabalhos em Malta, onde realizou uma das obras mais emblemáticas da sua carreira.

3.3. O paralelo entre Orlandi e Nasoni

Na experiência bolonhesa vivida pelo nosso Niccolò Nasoni, teve um papel fundamental a figura artística de Stefano Orlandi.

Graças às notícias autobiográficas de Giovanni Zanardi, analisadas e comentadas pela historiadora Giuseppina Raggi, confirma-se que Orlandi foi o ponto de referência para Nasoni durante a estadia em Bolonha. Como já mencionamos, Zanardi confirma a presença do nosso artista na *botega* do mestre emiliano, a partir de 1718:

> «*Pasati quasi trè sotto di questo in compagnia di altri due scolari ma questi attendevano solamente a far delli quadri di prospettiva uno chiamato Sig. Antonio Donini e andò a stanziarsi a Sienna e di questo più non nè ho saputo altro che fa Bonissima figura; L'altro era un tale Niccolò Nasoni parimenti senese*»[214].

Quem era Stefano Orlandi? E porquê Nasoni decidiu frequentar a sua escola e não outra?

Stefano Orlandi nasce em Bolonha em 1681, filho de Odoardo, com o qual começou a carreira artística, primeiro como plastificador e depois como decorador de estuques[215]. Seu pai foi um discreto pintor e estucador, formado com Lorenzo Pasinelli[216]. Seguindo a actividade paterna, dedicou-se paralelamente ao desenho e à elaboração de projectos cenográficos, campo que o levou à ribalta. Ainda jovem iniciou a aprendizagem na pintura com Antonio Rizzini, definido por Zanotti como "*poco buon pittore*[217]". Posteriormente, começou uma mais feliz colaboração com Pompeo Aldrovandini.

Junto com o novo mestre inicia uma rica e enérgica actividade cenográfica: entre os anos de 1713 e 1715, decora a Igreja *dos Bolognesi,* em Roma (*Igreja dei SS.*

---

[214] BAB, *Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi figlio di Antonio Zanardi Bolognese oriundo di Parma 1767 scritta di mio proprio pugno per essermi comandato così e ciò per obbedienza o fatto, in Vite di Pittori scritte da loro medesimi*, cc, p. 324, versione in "bella copia".

[215] LANDI, E., *Stefano Orlandi (1681/1760)*, Tesi di Laurea, Bologna, 1981.p.7.

[216] ZANOTTI G.P., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739 (indici a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli, Bologna 1977). p. 259; LANDI, E., *Stefano Orlandi... op. cit.* p. 7.

[217] Idem, *ibidem.*

Giovanni e Petronio) (fig. 83). e, o mais importante, projecta cenografias para o *Teatro Capranica*, na mesma cidade. De facto, são documentadas as produções de três obras de alto nível: o "*Publio Cornelio Scipione"* de 1713*;* "*Amleto*" e "*Astarto*", de 1715[218].



Fig. 83. Mauro Aldrovandini e Stefano Orlandi – Igreja dos Santos João Evangelista e Petronio, (Igreja dos Bolonheses) pormenor das decorações, Roma, 1713-15.

A experiência teatral na capital italiana leva-o a colaborar com Giuseppe Orsoni, cerca do ano de 1715, produzindo cenografias para os Teatros de Lucca e Bolonha. Tal como Orlandi, Orsoni foi discípulo de Pompeo Aldrovandini[219]. O empenho maior foi para o *Teatro Formagliari*, que nos anos vinte de setecentos era um dos teatros bolonheses mais frequentados. Os dois pintores trabalharam para a realização de "*Lucio Papiro*", em 1718[220].

Os dois também são mencionados para a preparação do "*Farsmane*", em 1720, e numa reelaboração, em 1724, do "*Marco Attilio Regolo*" encenada no *Teatro Capranica*[221].

Seguramente esta dupla terá realizado mais cenografias para este teatro. Infelizmente, no final de 1724, um incêndio destruiu a estrutura e com ela grande parte da documentação de arquivo.

---

[218] LANDI, E., *Stefano Orlandi... op. cit.* p. 7.

[219] ZANOTTI G.P., *Storia dell'Accademia ... op. cit,* p. 261.

[220] Idem, *ibidem.*

[221] LANDI, E., *Stefano Orlandi... op. cit.* p. 9.

O sodalício trabalhou também fora dos limites da região emiliana. Nestes anos criaram as cenografias para a "*Didone Abbandonata*" no Teatro *Regio* de Torino, entre 1722 e 1727, "*forse per interessamento dello stesso Juvarra*[222]".

Mas a actividade de Orlandi não se limitou às cenografias teatrais: no ano de 1722 dá início à colaboração com outro personagem de alto nível artístico: Vittorio Maria Bigari. Zanotti assim comenta o evento:

> «*Avvisandosi l'Orlandi finalmente, che più giovevole gli farebbe la compagnia di un pittore, che dipingesse figure, prese per compagno Vittorio Bigari, ne potea meglio scegliere, e l'uno, e l'altro così del compagno fu sempre pago, che pinsero lungamente insieme, e come l'utile, così l'onor si divisero, il quale è tanto, che non dovrebbono desiderarne più*». [223]

Os dois começam a decoração da escadaria nobre no Palácio *Aldrovandi*, «*nel raggiungimento di una definitiva espressione che sfocerà in quel corposo barocchetto, fedele ai ritmi suggeriti dalla decorazione a stucco*»[224] (fig.84).



Fig. 84. Visão do alto da escadaria nobre de Palácio Aldrovandi. Bolonha. 1720-1730

[222]LANDI, E., *Stefano Orlandi... op. cit.* p. 10.

[223] ZANOTTI G.P., *Storia dell'Accademia ... op. cit,* p. 260.

[224] LANDI, E., *Stefano Orlandi... op. cit.* pp. 9-10.

Continuaram as actividades em colaboração, produzindo importantes obras ao longo dos anos. As mais relevantes pertencem aos anos vinte de setecentos: entre 1724 e 1725 pintaram a Galeria do Palácio *Ranuzzi*, em 1728 decoraram o Palácio Publico de *Farenza,* e no ano seguinte, acabaram os frescos do Salão principal do Palácio *Aldrovandi*[225].

As obras feitas ao serviço da família Aldrovandi, acompanharam o artista ao longo da sua existência. Em 1746, sempre em colaboração com Bigari, realizaram as pinturas para a Capela *Aldrovandi* em San Petronio. Dois anos mais tarde ainda está activo no palácio, desta vez para as decorações da grande Galeria, tendo como colaboradores o seu filho Francesco, e o "habitual" Bigari (fig. 85).



Fig. 85. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Grande Galeria de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1746.

A presença do seu filho ao seu lado é documentada para as obras da Igreja de *San Giacomo Maggiore*, nos anos quarenta, e para as pinturas da fachada da Igreja de *San Donato*, em 1751[226].

A fama que ganha, graças ao eco das obras realizadas, leva-o a viajar para os maiores centros do norte de Itália, respondendo às solicitações das famílias nobres que

[225] LANDI, E., *Stefano Orlandi... op. cit.* p. 11

[226] Idem, *ibidem.* p. 12

queriam decorar as próprias habitações. Nos anos trinta de setecentos encontra-se activo em Milão, nomeadamente no Palácio *Dugnani*. De seguida, encontra-se no Palácio *Archinti* (hoje Palácio *Casati*) «*in occasione di nozze pinsero una sala, e una stanza, e ne riportarono molte laudi*»[227]. Vamos encontrá-lo ainda em Verona para as decorações do Palácio *Pelegrini*, e, finalmente, em Brescia a afrescar uma sala no Palácio *Martinengo*, umas perspectivas em *Casa Cassago* e uma abóbada na Igreja *de San Clemente*[228].

Certamente, a situação que mais condiciona a sua ascensão profissional é datada em 29 de Janeiro de 1723, quando, junto a Orsoni, entra a fazer parte de uma das instituições artísticas mais reconhecida de Itália: a *Academia Clementina*. Depois de vinte anos passados como protagonista, conjugando a actividade académica com a própria profissão, em Outubro de 1742 torna-se *Príncipe da Academia*, o título mais alto desta instituição. Os registos da Academia, além de mostrarem o prestígio que o pintor teve, documentam a contínua actividade que manteve na capital emiliana, alternando-a com as deslocações para os vários centros italianos, onde era chamado para afrescar as luxosas casas patrícias.

Stefano Orlandi faleceu em 29 de Julho de 1760, causada por uma apoplexia que, depois de o fazer sofrer durante anos, acabou por conduzi-lo à morte[229].

Na sua longa actividade como cenógrafo, pintor de perspectiva e decorador, Orlandi deixa uma marca permanente na linguagem tardo barroca, graças à sua maneira única de pintar. A morte do artista coincide com o início do período decadente do *Barrocchetto*, quando o uso desenfreado dos elementos decorativos acaba de existir repentinamente. Ao longo dos anos, pela escassa importância que a crítica oficial atribuiu ao quadraturismo, e como aconteceu com a maior parte dos artistas da mesma categoria, a sua figura foi esquecida, retomando vigor apenas na segunda parte do século XX.

Podemos confirmar que a experiência bolonhesa, vivida por Nasoni, produz um forte impulso para o crescimento profissional e evolução técnica. Com os seus ensinamentos Orlandi torna-se figura de referência, de grande ajuda e exemplo, capaz

[227] LANDI, E., *Stefano Orlandi... op. cit.* 12.

[228] Idem, *ibidem.*

[229] Idem, *ibidem*, p. 15.

de condicionar o estilo do artista, que emulando-o no futuro para os grandes ciclos de decorações realizados na ilha maltesa e, sucessivamente na Sé do Porto e na Catedral de Lamego.

Não existem documentos que comprovem os motivos da aprendizagem emiliana. As hipóteses mais plausíveis devem-se procurar nas ligações entre Siena e Bolonha, nos séculos XVII e XVIII, e entre os contactos que Nasoni cria com os outros artistas de origem emiliana, seja em Siena seja nas outras cidades da península italiana. Além disso, a escolha de se transferir ao serviço de Orlandi, deve ter sido motivada por pessoas que tinham influência sobre o artista e que estavam em contacto directo com o ambiente bolonhês.

Desde sempre, os artistas deslocavam-se para aprender, operar, colaborar e realizar, junto a mestres locais, criando fusões e misturas de culturas heterogéneas. Às vezes, as deslocações eram realizadas apenas para frequentar escolas ou laboratórios, a fim de aperfeiçoar a técnica artística, como no caso do nosso Niccolò.

Um primeiro contacto com a cultura emiliana pode ter sido em Siena. De facto, é documentada à presença de Antonio Donnini, pintor bolonhês que se transferiu para Siena na primeira década do século XVIII. Donnini é citado por Zanardi na sua autobiografia, junto a Nasoni, como discípulo de Orlandi. A historiografia confirma que a actividade deste artista na cidade toscana é datada entre os primeiros anos do século XVIII; todavia, pensamos que foi cometido um erro por parte da crítica nas interpretações das fontes[230].

Outra hipótese pode formalizar-se nos contactos que Nasoni teve com os artistas bolonheses fora do circuito sienês. A nossa ideia focaliza-se na estadia romana, onde é presumível a sua presença entre 1715 e 1719, na colaboração com Giuseppe Nicola Nasini. O mestre estava ocupado na execução dos frescos na *Cancelleria Apostolica*, documentados pelos escritos do Cavaliere Ludovico Sergardi[231], onde estavam presentes outros artistas originários de Bolonha. Estamos a falar de Marcantonio Franceschini,

[230] Borghini, interpretando o texto da "*Felsinia Pittrice*" de Crespi, atribui a obra a Antonio Donini, colaborador de Nasoni no tempo da aprendizagem em Bolonha. Todavia, podemos confirmar a errada atribuição: Crespi refere-se à decoração do *Refugio*, a estrutura adjacente ao *Palácio de San Galgano*. Porem é documentado pelos escritos autobiográficos que Donini que se encontra em Bolonha até 1718, sendo as pinturas da *Capela de San Galgano* de 1710.

[231] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976. p.397.

pintor formado na escola de *Giovanni Maria Galli da Bibbiena* que, depois da morte deste último, se transferiu ao serviço do famoso Carlo Cignani[232]. Franceschini realiza os cartões do *Mosaico da Cúpula Vaticana*, copiados nas paredes da *Cancelleria*[233]. Sempre neste local, é activo Ventura Lamberti, originário de Modena e discípulo de Cigniani em Bolonha[234].

Finalmente avaliamos a hipótese de um contacto directo entre Nasoni e Orlandi. Neste período Nasoni devia encontrar-se ao serviço de Nasini nas realizações dos frescos da *Cancelleria Apostolica*, enquanto a dupla Orlando e Orsoni cria as cenografias para o *Teatro Capranica*, para as obras de *L'Amleto e L'Astarto.* O Palácio *da Cancelleria* e o Teatro *Capranica* encontram-se a poucas centenas de metros de distância e, neste período, como sabemos, a maior actividade de Nasoni é a de cenógrafia, cargo que ocupa desde jovem e na A.R. Talvez a sua vontade de descobrir como trabalhavam os cenógrafos da capital, podia tê-lo induzido a visitar o *Teatro Capranica*, tendo tido a possibilidade de encontrar e falar pessoalmente com Orlandi.

Finalmente, Marcelo Oretti num dos seus escritos, narra a produção de um arco triunfal exposto na Igreja *de San Giovanni Laterano*, executado por Pompeo Aldrovandini e a sua equipa (entre os quais Stefano Orlandi) em honra do Papa Inocêncio XIII, no dia da sua nomeação, em 16 de Novembro de 1721[235].

Neste ano Nasoni ainda mantém estreitas liagações com seu mestre bolonhês, como documentado por Zanardi. Podemos imaginar, portanto, a sua presença na execução deste aparato, relembrando a destreza e a fantasia com que elaborava obras deste género. O próprio Nasoni, numa legenda presente nas pinturas do Palácio da Ordem dos Cavaleiros de Malta em La Valetta, confirma a sua "formação romana", referindo-se, talvez, às experiências vividas em colaboração com Orlandi. Infelizmente não existem cópias ou desenhos deste arco, não podendo fazer comparações estilísticas com aqueles nasonianos, a fim de encontrar analogias ou incoerências.

---

[232] ZANOTTI, G., *Storia dell'Accademia... op. cit.,*, pp. 219-248.

[233] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica ... op. cit*., p. 397.

[234] PASCOLI, L., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni (1732),* a cura di A. Marabottini, Perugia, 1992.

[235] ORRETI, M., *Notizie dei professori del disegno cioé dei pittori, scultori ed architetti bolognesi e de' forestieri di quella scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, vol. B 123, c. 312.

3.4. Os frescos da Escadaria Nobre do Palácio *Aldrovandi*

Na pesquisa efectuada no território bolonhês, onde acreditávamos que iríamos encontrar testemunhos ou pormenores relativos ao período em que Nasoni frequentou este ambiente, constatamos que a cidade foi enriquecida artisticamente com obras da linguagem quadraturista no curso dos séculos XVII e XVIII. A maior parte dos palácios, igrejas, capelas e casas, dentro das antigas muralhas da cidade, apresentam decorações derivadas desta corrente artistica, marca frenética daquele tempo. O estilo foi altamente destacado, influenciando muitos artistas do século seguinte que retomaram as formas e as maneiras que tanto sucesso haviam tido no passado.

Para além dos estudos sobre os projectos e as realizações para os aparatos cenográficos teatrais, a atenção focalizou-se na produção de pintura mural, actividade que Nasoni protagonizou em Siena e, depois do período emiliano, entre Malta e Portugal. Este sucesso é confirmado pelas execuções dos frescos das Galerias do Palácio *Magistrale* e da Catedral *de San Giovanni Battista* em La Valleta, nas pinturas da Sé Catedral do Porto e da Catedral de Lamego, sem esquecer as experiências vividas em Siena, colaborando com Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini.

Parecia-nos estranho que, colaborando com os intérpretes da decoração Barroca bolonhesa, Nasoni não tivesse tido experiências práticas que deixassem traços neste local. Por esta razão realizamos uma pesquisa que nos permitisse reunir elementos suficientemente sólidos para sustentar a nossa teoria.

A atenção focalizou-se sobre as pinturas da escadaria nobre do Palácio *Aldrovandi*, um dos trabalhos que tornou famoso o sodalício entre Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari. A crítica afirma que os dois artistas receberam, sob ordem do Cardinal Pompeo Aldrovandi, o encargo dos trabalhos de decoração do edifício, no primeiro quartel do século XVIII[236]. A primeira parte afrescada foi a escadaria nobre, cujos trabalhos se dividiram da seguinte maneira: Orlandi foi encarregue das decorações em estuque nas janelas e nas portas; Bigari, por seu lado, afresca a abertura oval do tecto, ainda hoje existente. Apesar do seu estado degradante, pode-se notar a beleza dos frescos a *trompe l'oeil* que decoram a abóbada, hoje em fase de restauro (fig. 86).

[236] RICCOMINI, E.; DALL'OCCA, ORLANDI, P.; *Palazzi Bolognesi. Dimore storiche fra Medioevo e Ottocento*, L'inchostroblu, Bologna, 2000.



Fig. 86. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Pormenor da decoração da abóbada da escadaria nobre de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1720-1730.

Graças à benevolência dos restauradores, foi-nos possível visitar o estaleiro, redescobrindo pinturas que talvez o nosso Niccolò tenha tido a sorte de ver serem executadas ou, possivelmente, terá podido colaborar. De facto, o período em que estas obras foram realizadas, coincide com a estadia bolonhesa de Nasoni. A documentação de Zanardi confirma que o artista se encontrava em Bolonha em 1721, enquanto a partida para Malta é datada 1723. Os documentos presentes no AAR[237], junto com os testemunhos que o indicam como realizador dos catafalcos fúnebres para Magherita d'Orleans e Girolamo Gigli, estão compreendidos entre os anos de 1721 e 1723, atestando a sua presença entre estes territórios. Paralelamente, o Cardeal Aldrovandi começa a gerir os trabalhos para o palácio da família, devido ao seu exílio em Bolonha por parte do Papa Clemente XI, depois deste último o ter punido, devido à sua fuga de Espanha contra a sua vontade. Mas avancemos com ordem.

O Cardeal Pompeo Aldrovandi, filho de família burguesa, nasce em Bolonha em 1668. Em Fevereiro de 1696 deslocou-se para Roma onde começou a carreira curial e,

[237] Para aprofundar este assunto ver Capitulo *2.3 "Nasoni e a Academia dos Rozzi"*.

protegido do Papa Inocêncio XII, teve sucesso em pouco tempo. Em Maio de 1706, quando Alessandro Caprara se torna Cardeal, Aldrovandi passou para o serviço de *Uditore Generale da Camera Apostolica*[238]. Posteriormente, em 1710, obteve as ordens maiores: tornou-se secretário da *Congregação da Imunidade Eclesiástica,* com a intenção de "salvaguardar" a imunidade religiosa posta em discussão por parte dos tribunais laicos[239].

Desde logo teve um papel político de primeiro nível no Estado Pontifício. A sua figura destaca-se nos anos em que os dissabores entre Filipe V de Espanha e a Igreja tinham chegado à exasperação, com o fecho do tribunal da nunciatura. O Papa Clemente XI envia-o como seu delegado para Paris, depois de ter pedido ajuda a Luís XIV, a fim de mediar com o soberano espanhol. De seguida Aldrovandi é nomeado Núncio Apostólico em Espanha[240]. Numa primeira fase as negociações tiveram um período inactivo, devido às indecisões do rei Filipe. A situação desbloqueou-se graças a uma série de acontecimentos favoráveis. A chegada da rainha Elisabetta Farnese, segunda esposa do soberano espanhol depois da morte de Maria Luísa de Savóia, marcou profundamente a política da Espanha, conseguindo impor as próprias ideias e dominar o carácter titubeante do marido[241].

Porém, o elemento predominante foi a presença do Cardeal Giulio Alberoni, Cônsul da corte de Espanha e fidelíssimo do rei[242]. Alberoni, junto com Luigi Giuseppe de Vendôme, conseguiram levar Filipe novamente ao trono de Espanha, em 1710.

Além disso Alberoni, aliado à princesa Maria Anne de la Trémoille, combina o casamento de Filipe com Elisabetta Farnese que, depois de poucos anos, o nomeia Cardeal Diácono de São Adriano[243].

Quando, em 1715 regressa definitivamente a Espanha, evidenciaram-se as "boas intenções" com o Cardeal Alberoni. Ligações tão fortes que o induziram a pôr em primeiro plano os negócios da coroa espanhola, em desvantagem dos seus verdadeiros intentos, nomeadamente o querer salvaguardar os interesses do Estado Pontifício, do

[238] GARDELLA, L., *Memorie storiche…op. cit.* pp. 265-267.

[239] Idem, *ibidem.*

[240] Idem, *ibidem.*

[241] DREI, G., *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1954.

[242] BERSANI, Stefano, *Storia del Cardinale Giulio Alberoni*, a Piacenza nel 1861.

[243] Idem, *ibidem.*

qual era embaixador. Em 1716 viajou até Roma (sem a interpelação do Santo Padre), com o pretexto de trazer novidades sobre as negociações referentes ao pedido de contributos para a guerra contra os turcos. Na realidade, o verdadeiro fim de Aldrovandi foi interagir com o Papa para a nomeação de Giulio Alberoni a Cardeal[244]. Esta nomeação foi definida apenas em 1717, quando a guerra contra os turcos teve início e Aldrovandi tinha assegurado ao Papa a participação militar espanhola.

Quando se descobriu que a frota espanhola não se dirigia contra os turcos, mas sim contra os Imperiais da Sardenha, caíram fortes suspeitas sobre Aldrovandi e sobre a sua gestão na situação. O suspeito foi confirmado quando, meses mais tarde, se tornou protagonista de vários actos de insubordinação. O mais grave foi a entrega das Bulas de Indulto para a cobrança dos tributos do clero, contra a vontade do Papa que ordenou a suspensão[245]. A situação precipitou-se quando recebeu a ordem de publicar a suspensão dos indultos em Espanha: o rei respondeu encerrando o tribunal da nunciatura[246]. A boa conduta de Aldrovandi começa a perder pontos seja aos olhos do Papa seja aos olhos do rei. Ele decide fugir de Espanha sem dar explicações ao rei, que deu ordem para o prender; ordem que não foi executada. Ao invés de ser preso, teve de enfrentar a ira de Clemente XI que, no final de 1718, o mandou exilar em Bolonha[247]. Aldrovandi foi obrigado a ficar dentro das muralhas da cidade até 1721, ano da morte do Santo Padre, tendo sido reintegrado pelo seu sucessor, Inocêncio XIII[248]. A partir deste momento a sua carreira teve um período florido com a nomeação a Patriarca de Jerusalém e como governador em Roma, em 1734. Morreu em Bolonha em 1752, foi sepultado na esplêndida capela que mandou construir, na Igreja *de San Petronio*[249].

Além da actividade política, o Cardeal Pompeo financiou várias obras que se tornaram espelho da sua excessiva vontade de exibir o próprio poder, com luxo e grandiosidade. Uma prova disto é a Capela *em San Petronio*, e o Palácio situado na rua *Galliera 8*, que tomou o nome da família, hoje Palácio *Aldrovandi Montanari*:

---

[244] PASTOR, L., V., *Storia dei Papi,* Roma, 1933, p. 33

[245] GARDELLA, L., *Memorie storiche…op. cit.* pp. 265-267.

[246] Idem, *ibidem.*

[247] PASTOR, L., V., *Storia dei Papi... op. cit*. p. 34.

[248] Idem, *ibidem*.

[249] GARDELLA, L., *Memorie storiche…op. cit.* pp. 265-267.

«*Committente di questo palazzo, che in ogni sua parte cerca smaniosamente l'applauso come un soprano incontinente e trasuda ufficialità da ogni mattone è il Cardinale Pompeo Aldrovandi*[250]»

As notícias historiográficas que se referem ao edifício, informam que a sua construção teve início no primeiro quartel do século XVIII, da autoria do arquitecto Francesco Maria Angelini. Depois da morte de Angelini, sucedeu-lhe Alfonso Torreggiani que deixou a sua própria marca, sobretudo, na fachada. A decoração da abóbada da escadaria nobre foi terminada em 1722, onde Bigari e Orlandi foram os artífices das pinturas: um como figurista, o outro como realizador das arquitecturas[251].

Recentemente foi avançada uma nova teoria para a realização do imóvel. Cuppini, no texto que dedica às escadarias dos palácios bolonheses, além de atribuir a Torreggiani a execução da fachada, indica-o como criador da escadaria, contrariando a teoria que inicialmente a atribuía a Angelini[252]. Se a teoria fosse credível, alteraria a data de execução, situando-a no segundo quartel do século XVIII[253].

Somos da opinião que Angelini começou a edificação da estrutura, deixando o acabamento ao seu herdeiro. Torreggiani deve ter-se limitado à ultimação de alguns interiores e à fachada. Podemos imaginar que o Cardeal Aldrovandi, nos anos em que foi exilado para Bolonha, teve tempo suficiente para acompanhar as obras do palácio. Uma curiosidade: o período de estadia "forçada" de Aldrovandi em Bolonha, coincide com o tempo passado por Nasoni ao serviço do Mestre Stefano Orlandi na mesma cidade.

Para dar mais força à nossa teoria, comparamos as pinturas acima referidas com outras presentes no mesmo edifício e atribuídas aos mesmos artistas. Depois passaremos a um confronto directo com as realizações de produção nasoniana.

---

[250] GOTTARELLI, E., *Lo scalone del Palazzo Aldrovandi: il "pomposo" Cardinal Pompeo*, Bologna, 2005, p. 30.

[251] BRYAN, M., *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, Londra, 1886 p.126. Farquhar, M., *Biographical Catalogue of the Principal Italian Painters*, Londra, 1855, pag.26

[252] CUPPINI G., P., *Gli scaloni monumentali dei palazzi storici di Bologna*, Bologna, Patron editore, 2009.

[253] Idem, *ibidem*.

Um primeiro passo é determinado pela comparação das pinturas da abóbada das escadarias com as pinturas do salão nobre, ambas obras da dupla Bigari/Orlandi, mostrando diferenças cronológicas substanciais. As primeiras são ainda ligadas à linguagem quadraturista do início do século, com a típica organização pictórica na parede e na disposição dos elementos arquitectónicos. No fresco é representado o clássico arco a encher a curva, com balaustrada, volutas arquitectónicas a decorar os cantos e as aberturas e, finalmente, os elementos florais a embelezar a janela. Esta última é dividida por uma estrutura reticulada, com um festão de folhas a dar profundidade. Ao lado da janela encontram-se as típicas figuras femininas e um vaso com flores na parte superior (fig. 87).

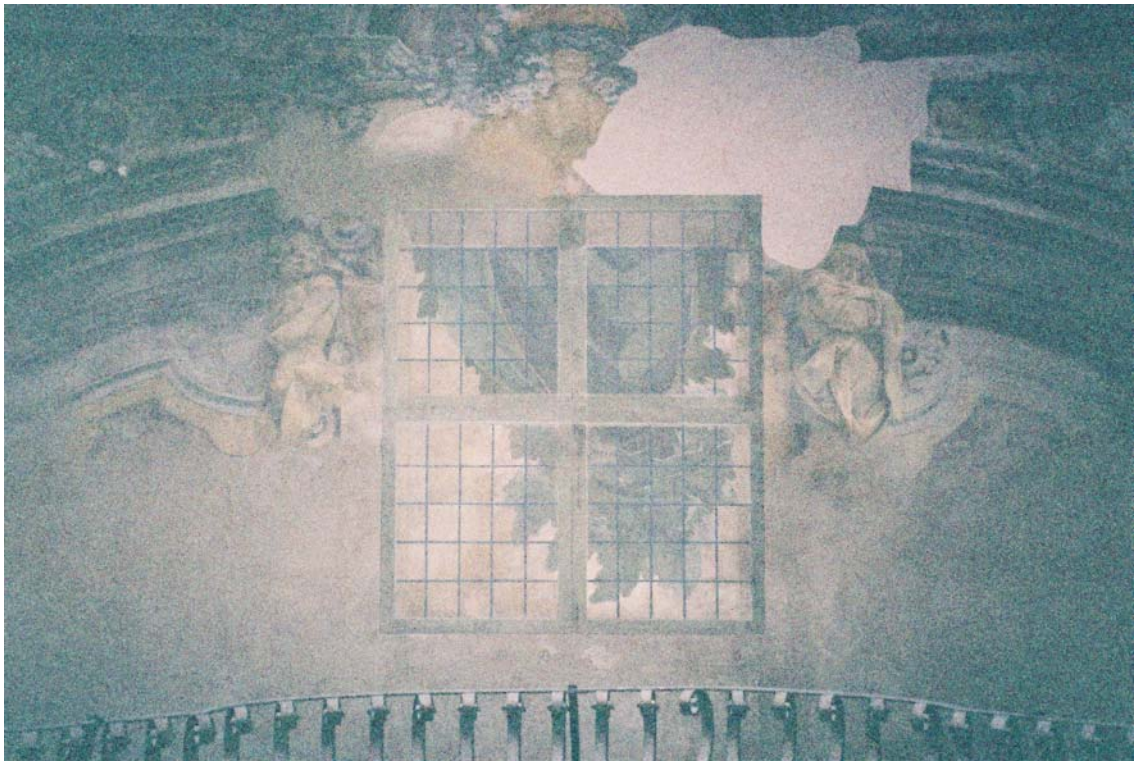


Fig. 87. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Pormenor da decoração da abóbada da escadaria nobre de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1720-1730.

No salão já se percebe a expressão da linguagem próxima ao Rococó, com um sentido de profundidade menos marcado, sem o abuso de ornamentos, com figuras humanas delicadamente integradas nas estruturas arquitectónicas (fig. 88).

O mesmo resultado acontece se fizermos um frente a frente com estas pinturas e as pinturas da *Casa Bovi Tacconi*, atribuídas a Bigari e Orlandi e datadas de 1760. A arquitectura é classicizante e a composição torna-se mais espaçosa e mais respirável. O cenário de colunas e arcos com decorações douradas e com uso predominante do branco

e cinzento, confirma o afastamento da linguagem usada nos frescos do Palácio *Aldrovandi,* datando-os num período anterior (fig. 89).



Fig. 88. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Parede lateral da decoração da Grande Galeria de Palácio Aldrovandi, Bolonha, 1746.



Fig. 89. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – A decoração da abóbada da Casa Bovi-Tacconi, Bolonha, 1760.

Finalmente, efectuamos uma comparação técnica e estilística com as pinturas executadas por Nasoni.

A implantação prespectica da representação dada pela janela como componente central, o uso de elementos decorativos como volutas, vasos com flores e festões à volta dela, são temas familiares ao nosso artista. De facto, indícios deste tipo estão presentes nas realizações anteriores e posteriores à experiência bolonhesa. Elementos sempre presentes que o acompanharão até ao fim da carreira de pintor. Encontramos estes pormenores nos frescos do braço esquerdo do transepto da Igreja *de Santa Mustiola alla Rosa*, atribuídos à escola de Nasini e datados 1713[254]. Na parede esquerda é representada a balaustrada de protecção. Em cima está a janela, fechada por uma grelha reticulada. Atrás da janela vê-se a imagem de um anjo a dar profundidade. Em cima do conjunto temos um arco a encher a curva; no meio dele está uma mísula sustentando o brasão. A janela é encimada por um arco a encher a curva e nos cantos estão as volutas a decorar, vasos com flores e festões com folhas e frutas.

Podemos encontrar a mesma linguagem na Sé Catedral de Lamego. Na nave lateral direita encontra-se uma janela, neste caso verdadeira, é está ultrapassada por um arco na parte superior. Os cantos são decorados com misulas sustentando festões e elementos florais. Em cima da janela, em posição dominante, o brasão suportado por dois anjos. A única variante é a falta da balaustrada de protecção (fig. 90).



Fig. 90. Niccolò Nasoni – Pormenor da decoração da parede direita da Sé Catedral de Lamego. Lamego, 1734-1738.

[254] Para aprofundar o assunto ver capitulo 2.2 "*O período formativo e as primeiras realizações"*.

As referidas notícias sobre as pinturas do Palácio *Aldrovandi* seguem um fio puramente lógico, devido à escassez de documentos que nos permite confirmar tudo o que temos explicado neste capítulo. Todavia, achamos fundamental e importante criar novos caminhos, esperando que possa ser um ponto de partida para reconstruir a feliz estadia de Nasoni em Bolonha.

Capítulo IV:

Referências biográficas e bibliográficas

4.1. Biografia de Niccolò Nasoni

Premissa

No texto que se segue, narramos os acontecimentos mais salientes da existência de Niccolò Nasoni, percorrendo os 82 anos que caracterizaram a sua actividade e a sua vida privada. Dar-se-á, todavia, maior espaço aos períodos tratados resumidamente na dissertação, abrangendo os anos vividos na ilha de Malta e os anos passados em Portugal, traçando o perfil das obras e das iniciativas que o protagonista teve até ao fim dos seus dias. Tudo isto permite dar unicidade à tese e dar uma visão completa do nosso personagem aos estudiosos, amantes das artes, ou aos simples "curiosos" que se dedicarão à leitura deste ensaio.

Itália: Siena

Como atestam os documentos anagráficos, presentes no arquivo da cidade de San Giovanni Valdarno de Sopra, Niccolò nasce por volta das duas horas da manhã, no dia 2 de Junho de 1691, filho de Giuseppe Francesco Nasoni e Margherita Rossi[255]. Estas mesmas notícias são-nos deixadas por Ettore Romagnoli no seu monumental manuscrito *"Vita e opera dei belli artisti senesi"* e por Robert C. Smith no livro *"Nicolau Nasoni – O Arquitecto do Porto (1691-1773)"*. Voltando ainda aos registos civis e às palavras dos historiadores, sabemos que Nasoni foi baptizado no mesmo dia do nascimento pelo padre Giovanni Bassi, sacerdote da igreja de San Giovanni Battista, na presença do padrinho Mario Davanzati e do seu secretário Giovanni Lorenzo Fannetti[256]. Smith justifica a presença deste aristocrata na base das relações profissionais que tinha com Giuseppe Francesco, visto como administrador dos bens do "casato" na zona de Valdarno[257].

As nobres origens dos Davanzati devem as suas fortunas ao progenitor Bernardo, histórico, erudito, para além de mecenas e mercador florentino. Ele criou um império económico, investindo na aquisição de terrenos e palácios graças à sua actividade comercial e bancária (ainda hoje em Florença existe o famoso Palácio *Davanzati*, sede do museu da *Casa Fiorentina Antica*)[258]. Os últimos e escassos dados sobre a infância de Niccolò mencionam que foi o primeiro dos nove filhos concebidos pelo casal Nasoni. Uma curiosidade: seu irmão Domenico vem a ser padre na Igreja de *San Lorenzo* em San Giovanni Valdarno.[259]

As informações sobre os anos de adolescência, vivida pelo nosso Niccolò na sua terra natal, são verdadeiramente mínimas, infelizmente, para podermos dar uma imagem e uma linearidade ao que podia ter sido a sua actividade durante a juventude. O período

---

[255] Notícias anagraficas que se encontram no "*Libro dei battezzati della Pieve di San Giovanni Batista in San Giovanni Valdarno, 1687-1722"*, Archivio Episcopale di Fiesole, Livro N° 380, folha 29.

[256] Idem, *ibidem.*

[257] SMITH, R., C., *Nicolau Nasoni – O Arquiteto do Porto (1691-1773),* Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p 11.

[258] BOLDIZZONI, F., *L'anatomia politica di Bernardo Davanzati: prospettive sul pensiero economico del Rinascimento*, in *Cheiron*, 2004, n. 42, pp. 73-93.

[259] SMITH, Robert C., "A Data do Nascimento de Nicolau Nasoni", in Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, Vol. XXVI, 1963, pp. 6-7.

em questão pode ter tido uma importância relevante, tendo em conta alguns aspectos essenciais.

Dando crédito à teoria que o menciona como autor dos desenhos/variantes para o catafalco em Francesco Maria de' Medici, datado 1711 e, havendo a confirmação que naquele tempo colaborava como projectista de aparatos efémeros e cenográficos para a AR e para a *Contrada da Chiocciola*, podemos deduzir que o pintor havia dado prova da sua destreza ao desenhar quando era ainda uma criança (recordamos que a maior parte dos artistas respeitados manifestavam desde cedo o seu génio). A sublinhar esta teoria temos o facto de Vincenzo Ferrati, amigo, primeiro mestre e conterrâneo, ser um artista bem afirmado na sua terra natal, quando o nosso Niccolò tinha apenas nascido. Um documento do Arquivo da Câmara de San Giovanni Valdarno atesta que, em 1693, foram-lhe atribuídos 200 *scudi* (moeda sienesa) para os serviços feitos à Companhia da *SS. Annuziata*[260]. De sua execução também são atribuídas uma gravura sobre cobre da veduta de San Giovanni Valdarno de 1704, e uma veduta da *Certosa de Pontignano* de 1700, entre as mais importantes e preciosas vedutas dos lugares religiosos sieneses[261].

Para além desta documentação temos um registo referente ao Processo Accarigi, tema que trataremos ao longo da nossa dissertação, consolidando as ligações entre aluno e mestre, ultrapassando a simples colaboração profissional.

O facto de conduzi-lo a Siena e fazê-lo participar em trabalhos importantes ao seu lado (prova disso o catafalco para Francesco Maria de'Medici), implicava um profundo reconhecimento da capacidade do jovem aprendiz por parte do mestre. Pode supor-se, então, que Nasoni colaborasse lado a lado com Ferrati já antes de chegar, para trabalhar, numa das cidades mais importantes da toscana.

Infelizmente, a limitada documentação até agora encontrada no pequeno centro aretino, faz com que as notícias referentes a este período sejam escassas; as únicas certezas são os registos civis até aqui conhecidos.

Com grande felicidade, ao contrário, foram concretizadas ao máximo as pesquisas respectivas ao período compreendido entre 1709 e 1722 quando Nasoni passou por vários centros da península italiana, em particular entre Siena e Bolonha.

---

[260] PELLEGRINI E., *Vincenzo Ferrati "Pittore di Architettura e Incisore", tra i Rozzi detto il Resoluto*, in Periodico Culturale dell'Accademia dei Rozzi di Siena, Anno VII – N. 12, Giugno 2000, pp. 4-8.

[261] Idem*, ibidem.*

Os novos documentos encontrados em Siena entre os arquivos da *Contrada da Chiocciola*, da Biblioteca pública dos "*Intronati*", da AR e do *Archivo Arcivescovile*, dão-nos uma nova imagem sobre o perfil social e profissional do artista no seio da comunidade sienesa. Os documentos até agora recuperados dão-nos a certeza da colaboração entre os dois artistas, no final de 1711 e, ao mesmo tempo, do apoio humano e social que o mesmo Ferrati deu a Nasoni, aquando da sua chegada à cidade ducal, a fim de poder desenvolver o seu próprio génio.

As notícias principais sobre a vida de Niccolò Nasoni iniciam em 1709, ano da sua hipotética chegada a Siena. De facto o nome do artista começa a surgir nos registos da *Contrada da Chiocciola* a partir desde ano, mencionando-o entre os seus "*contrada ioli*". Entre as execuções por conta da *Chiocciola,* e dos primeiros trabalhos executados no âmbito da AR ainda antes de fazer parte dela (como confirmado no pedido de admissão), o pintor mostra aquilo que o seu talento é capaz de expressar. Todavia, as primeiras competências (sobretudo os preparativos e as decorações da *Contrada* durante as manifestações festivas e as cenografias do teatro da Academia) foram certamente de carácter secundário, comparado àquilo que conseguirá demonstrar nos anos seguintes. Os primeiros sinais do seu génio são confirmados nas variantes para o catafalco fúnebre a Francesco Maria de'Medici, projectado por Ferrati em 1711, com a participação do seu mais "dotado discípulo". Outros exemplos podem ser procurados nas presumíveis colaborações para os frescos da Capela *Chigi,* no Palácio de *San Galgano*, nas realizações para a *Contrada* e para os aparatos cenográficos da Academia.

Depois da morte de Ferrati, ocorrida em 7 Dezembro de 1711, Nasoni teve o privilégio de estar associado a outro grande nome do panorama artístico sienês: Giuseppe Nicola Nasini. Paradoxalmente, numa fase de crise (a morte do seu amigo e mestre, ponto de referência) o nosso Niccolò encontra apoio (e não só) num dos pintores que, junto com outros membros da sua família, escreveu páginas fundamentais da história da pintura toscana entre os séculos XVII e XVIII. Graças ao seu novo mestre, ele terá oportunidade de aperfeiçoar o seu desenho (seja nas figuras humanas, seja nos aparatos arquitectónicos) e aprofundar as noções do estilo *trompe l'oeil*, que lhe dará muito sucesso no futuro. A partir deste período começa a fase ascendente como pintor.

Em 1710 o jovem Niccolò apresenta a documentação para fazer parte da AR, sendo admitido em 1713 com a alcunha a de "*Piangoleggio*" (Choramingão), adjectivo com o qual define-se uma pessoa habituada a lamentar-se frequentemente, sinónimo de

piagnucolone[262]). A figura de Ferrati deve ter tido uma grande influência para admissão de Nasoni na Academia, como iremos demonstrar. Todavia, é fundamental dar importância a Nasini que, recordamos, além de ser a personagem mais relevante da nobre família de pintores toscanos (na zona da "*Maremma*[263]" não existe nenhuma igreja, mosteiro ou outra estrutura religiosa que não conserve uma obra sua ou de outros familiares[264]), foi também um dos membros mais ilustres da congregação e da elite sienesa[265]. A adesão como membro da Academia e a cooperação com Nasini, marcam o início da sua ascensão artística: a partir deste momento Nasoni elaborará desenhos e projectos que exaltarão a sua maneira de expressar a arte.

Um primeiro exemplo é dado com a gravura sobre cobre dos festejos da *Contrada da Chiocciola*. Nasoni executa-a em 1712 para a vitória do *Palio* histórico e excepcional[266], realizado para a nomeação do Cardeal Giovanni Battista Tolomei[267]. Outros exemplos são: a veduta da *Praça do Campo* durante a inauguração do *Palio* de 1713[268]; ainda, o desenho do arco triunfal em honra da entrada solene do novo Arcebispo Alessandro Zondadari em 1715, projecto encomendado pela AR e confiado ao talento de Nasoni[269].

Em Siena nasce a colaboração com Giuseppe Nicola Nasini, provado pelas várias obras que os dois realizaram em conjunto. A partir de 1715 é confirmada a colaboração

---

[262] Definição de *Piagnucolon*e: piagnucolone [pia-gnu-co-lò-ne] adj., s. adj. Pessoa que se queixa frequentemente por assuntos sem importância.

[263] Região geográfica compreendida entre Toscana e Lazio, em frente ao Mar Tirreno.

[264] TURER, J., *The Dictionary of Art*. 22,.New York, Grove, 1996. pp. 529-530

[265] No seu "Diario Sanese", Girolamo Gigli inclui Nasini num elenco de celebres artistas que faziam parte da Academia, como: Antonio e Bartolomeo Mazzuoli, Vincenzo Ferrati, Zoroastro Stacciuoli e o nosso Niccolò Nasoni.

[266] O adjectivo "excepcional" está a indicar uma edição do *Palio* realizada fora das datas usuais, são elas, 2 de Julho - Palio di Provenzano em honra da Nossa Senhora de *Provenzano* e 16 de Agosto - *Palio dell' Assunta* em honra da Nossa Senhora da Assunção. Por exemplos a edição desses *Palii* são realizados por acontecimentos importantes como a chegada do primeiro homem à Lua, em 1969, para o centenário da unidade de Itália, e para o Jubileu de 2000.

[267]ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976, pp.419-423.

[268] PETRUCCI F., "*L'immagine del Palio*", *Corteo Storico del Palio del 16 Agosto 1713*, Siena 1995, pp. 362-365.

[269] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976, pp.419-423.

para as pinturas das abóbadas do Palácio *Cennini,* começadas pelo mestre no ano anterior com a participação de Antonio Vannetti[270]. Dos estudos recentemente efectuados, e dos confrontos feitos entre alguns frescos e esboços presentes no "*Taccuino S III 6*", atribuídos a Nasoni e conservados pelo Abade Ciaccheri, avançamos hipóteses de cooperações entre mestre e discípulo. Estamos a falar de ciclos pictóricos executados em Siena entre 1714 e 1721, nomeadamente dos frescos da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa* e do ciclo pictórico presente no Claustro da Igreja *del Carmine*[271].

Além destas participações, supõe-se uma colaboração entre os dois artistas fora das muralhas da "*Città del Palio*", nomeadamente em Roma em trabalhos de excepcional importância. Em particular, falamos dos grandiosos frescos numa das salas da *Cancelleria Apostolica*, e das pinturas presentes nos ambientes da *Igreja de San Giovanni in Laterano*. Estes trabalhos são atribuídos a Nasini, atarefado em Roma entre 1718 e 1723[272].

As várias deslocações que o nosso artista era obrigado a efectuar, devido às obras realizadas nas outras cidades de Itália, atribuíram-lhe elevada fama, e os seus temporários regressos eram vistos como momentos especiais. Nestas alturas, quem conhecia bem os seus dotes artísticos aproveitava para encomendar-lhe novos trabalhos. A tal propósito desfrutando da sua vinda na cidade de Siena, o *Arcirizzo Pietro Magnoni* entregou uma proposta à comissão académica para encarregar Nasoni as cenografias do *Teatrino,* situado no *Museo dell'Opera del Duomo*, para a representação teatral da solene entrada em Siena da Governadora de Violante di Baviera, em 1717[273].

Dentro da Academia, o pintor vindo da pequena cidade de San Giovanni Valdarno, rapidamente se tornou um colaborador activo. Entre 1717 e 1721, a sua presença é documentada tanto em trabalhos como artista e em actividades político-

---

[270] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronológica… op. cit.* pp.419-423.

[271] Os estudos efectuados sobre os frescos presentes nestes dois complexos, reforçam a teoria que confirma a presença artística de Nasoni a Siena, nestes anos, elevando à luz novos testemunhos osbre a vida do artista, nos anos entre 1716 a 1719.

[272]ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976, pp.419-423.

[273]ARCHIVIO DELL'ACCADEMIA DEI ROZZI, 1. (n.a. 104) G. FALUSCHI, *Estratto delle deliberazioni fatto da me Giovacchino Faluschi sacerdote ed antiquario sanese della virtuosissima Accademia de' Rozzi col suo indice in fine,* 1691-1800. *cc. sciolte*

sociais, como membro do conselho académico, para as nomeações dos encargos administrativos. Tudo isto é confirmado pelos registos académicos, onde se mencionam as colaborações e os contactos que o artista criou com personagens que dominaram a cena cultura senesa. Ele cooperou com homens do calibre de Antonio e Bartolomeo Mazzuoli, Zoroastro Staccioli, Jacopo Franchini, ligando-se a personalidades como Girolamo Gigli e da mesma família de Zondadari.

Como foi possível constatar, a actividade de Nasoni neste período atinge um altíssimo nível, graças ao ambiente da Academia, às cooperações com Nasini dentro e fora da cidade de Siena, aos vários aparatos cenográficos, monumentos funerários e arcos triunfais dos quais foi protagonista, entre 1715 e 1721.

Bolonha

Nos estudos efectuados por Giuseppina Raggi, centrados nos escritos autobibliográficos pertencentes a Giovanni Zanardi, pintor bolonhês de setecentos, descobriu-se que nos anos entre 1718 e 1721, Nasoni esteve presente na capital da região emiliana. O ambiente frequentado foi a escola de um dos mestres quadraturista mais prestigiado naquele período: Stefano Orlandi[274]. O mestre bolonhês é conhecido, sobretudo, pelas colaborações com outro "grande" desta cidade, Vittorio Maria Bigari. As realizações deste binómio são, ainda hoje, imagem e fruto da grandiosidade, magnificência e riqueza daquele século, onde os artistas conseguiram eliminar a barreira entre realidade e ficção.

A finalidade de Nasoni era de apreender as novas noções da quadratura e de refinar a técnica do *trompe l'oeil*, já parcialmente adquirida sob a orientação de Nasini. O pintor colaborou principalmente com Orlandi que, além dos trabalhos de pintura mural, elaborava cenografias para o Teatro *Formagliari,*[275] em conjunto com Giuseppe Orsoni. Vindo de um ambiente onde a cenografia era o "pão de cada dia", o nosso esteta deve ter certamente participado ou colaborado com os dois mestres bolonheses para a produção de aparatos efémeros. Infelizmente, não foi possível efectuar investigações devido ao desaparecimento dos documentos do arquivo do teatro, causado pelo incêndio que o destruiu em 1802[276].

Junto às consultas feitas aos documentos de Zanardi, até hoje as únicas provas que atestavam a presença de Nasoni em Bolonha, foram efectuadas análises às pinturas ao Palácio *Aldrovandi* (em fase de restauro), decorado a fresco por Bigari e Orlandi a partir de 1722. Em particular, na cúpula da escadaria nobre, existem frescos em fase de restauro onde é possível encontrar analogias com a técnica usada pelo nosso Niccolò, seja anteriormente seja posteriormente ao assim chamado período bolonhês. O *trompe l'oeil* e *grisaille* aqui presentes são reconduzíveis à linguagem usada por Nasoni, reforçando a hipótese da sua presença durante estas elaborações.

Para dar uma explicação à deslocação que Nasoni decidiu efectuar para Bolonha, avançamos duas hipóteses, procurando descobrir a causa que o incentivou a começar

[274] RAGGI G., "*La geografica artistica di Niccolò Nasoni, architetto-quadraturista girovago*", in Commentari d'arte, 7.2001 (2004), 18/19, pp. 49-56

[275] RICCI, C., *Il teatro Formagliari in Bologna : (1636-1802)*, serie 3., v. 5, n. 1-2 (1887), pp. 24-86

[276] Idem, *ibidem.*

esta aventura. A primeira hipótese é que o pintor possa ter feito amizade com algum personagem ligado ao ambiente artístico bolonhês, durante uma das suas viagens para Roma. A nossa ideia recai sobre Marcantonio Franceschini, pintor *felsineo*, discípulo de Giovanni Maria Galli, conhecido por *Bibbiena,* que colaborou com Nasini nas pinturas da *Cancelleria Apostolica* em 1719, onde há a probabilidade da presença de Nasoni[277]. Mas também podemos imaginar um contacto directo com Orlandi, que se encontrava em Roma no mesmo período, colaborando com Aldrovandini na Igreja *de San Petronio Evangelista*, chamada Igreja dos Bolonheses.

A segunda hipótese baseia-se na amizade com a família Zondadari, que tinha estreitas relações com o ambiente artístico bolonhês. Podemos imaginar que um dos membros deste nobre "*casato*" contactou directamente Orlandi para que ele aceitasse Nasoni como próprio discípulo, para que pudesse aprofundar a técnica quadraturista e ter um maior conhecimento da pintura emiliana.

Em 1721 Marc' Antonio Zandadari, entretanto eleito Grão-Mestre da Ordem de Cavaleiros de Malta, enviou um delegado a Bolonha para contratar um pintor capaz de afrescar a Catedral *San Giovanni Battista* e as Galerias do Palácio *Magistral* em La Valletta, naquele período em fase de restauro. Coincidência ou situação planificada foi Nasoni a ser escolhido para esta grande e importante tarefa[278].

[277] Romagnoli menciona as colaborações entre Franceschini,, Nasini e outros artistas, nomeadamente Domenico Michelini e Ventura Lamberti, referindo-se às pinturas da *Sala da Cancelleria Apostolica* em 1719. A pesquisa sobre os documentos que atestam a participação de Nasoni para esta elaboração está em plena fase de estudo.

[278] BAB, *Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi figlio di Antonio Zanardi Bolognese oriundo di Parma 1767 scritta di mio proprio pugno per essermi comandato così e ciò per obbedienza o fatto, in Vite di Pittori scritte da loro medesimi*, cc, p. 324, versione in "bella copia".

Malta

Depois do contrato estipulado entre o artista e o delegado da Ordem de Malta, passaram alguns meses antes que Nasoni chegasse à ilha inglesa. A sua primeira obra documentada é de 1724, data que se encontra junto à sua assinatura num canto das Galerias do Palácio *Magistral*[279]. No entanto, em 1722 morre Marc'Antonio Zondadari e quem lhe sucede como Grão-Mestre é António Manoel de Vilhena, filho de Ana de Noronha e Sancho Manoel de Vilhena, conde de Vila Flor. Nasoni parece não ter sofrido com a mudança, ligando-se com profunda amizade ao novo chefe da Ordem. Sentimento recíproco, se avaliarmos a quantidade de prestigiosos trabalhos que o artista efectuou para a Ordem. De certeza, a boa predisposição por parte do Grão-Mestre é devida às óptimas relações com os Zondadari. Vilhena alimentava uma profunda estima sobretudo pelo Cardeal Alessandro, sendo Nasoni quem desenhou o arco triunfal em honra da sua nomeação cardinalícia:

> «*A renewed invitation was probably sent by the new Grand Master, Fra Don Antonio Manoel de Vilhena (1722-1736), who saw in Cardinal Alessandro a role model for an enlightened*»[280].

As únicas obras documentadas, de grande prestígio, são: a decoração a *grisaille* na cripta dos Grãos Mestres, dentro da Catedral *de San Giovanni Battista* e os frescos das Galerias do andar nobre do Palácio *Magistral* (fig. 91 e 92).

Todavia, existem frescos no salão nobre da *Cancelleria do Sobrano Ordem de Malta* (hoje sede do Instituto Italiano da Cultura em Malta), e na abóbada da entrada do *Museu Arqueológico Nacional* em La Valletta (antigamente albergue da Ordem dos Cavaleiros), atribuídos ao "*talento sienês*". Entre os artistas presentes, naquele tempo na ilha maltesa, ele conseguiu exaltar a própria linguagem. Nos poucos anos de estadia o pintor conseguiu deixar uma pegada bem marcada. Depois da sua saída, outros artistas

[279] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni … op. cit.* pp. 29-40.

[280] BUAHAGIAR M., "*Niccolò Nasoni between Malta and Portugal*", in "*Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*", Midsea Books, 2009.

continuaram sobre as linhas que ele traçou, como demonstram as obras de Antonio Pippi[281].



Fig. 91. Niccolò Nasoni – Decoração das Galerias do Palácio Magistrale da Ordem dos Cavaleiros de Malta. Pormenor. La Valletta, 1722-1725.



Fig. 92. Niccolò Nasoni – Decoração das Galerias do Palácio Magistrale da Ordem dos Cavaleiros de Malta. Pormenor. La Valletta, 1722-1725.

[281] Para aprofundar ver: M Buhagiar, "*Antonio Pippi – A forgotten Qadraturista*", *Treasures of Malta*, Easter, 2003.

O artista sienês, além de ter amigos e colaboradores, criou também numerosos inimigos. Esta afirmação é comprovada por "signos" que Nasoni deixa entre as decorações elaboradas na residência da Ordem. Os restauros dos painéis que embelezam os corredores do Palácio, reportaram à luz algumas inscrições deixadas pelo pintor. Como já demonstrado em outras ocasiões (ver as inscrições nas pinturas da Sé Catedral do Porto[282]), Niccolò demonstra o seu descontentamento ocultando-o, manifestando-o intrinsecamente, mostrando-os directos interessados, escondendo tudo entre as linhas dos seus desenhos. De facto, a primeira prova disso encontra-se numa luneta afrescada nas galerias do Palácio *Magistral*, onde se presume que o artista se representou com pincel e balde, concentrado no seu próprio trabalho, enquanto uma outra pessoa com peruca e "*marsina"* (talvez a representação do Inquisidor Ruffo) espiava do buraco da fechadura de uma porta (fig. 93 e 94). A inscrição seguinte refere:

«*Io Niccolò Nasoni pittore e…qdm (?) Monsignore inquisi(to)re e lo vidi nella Cappella con un asino di un F(rate) Dom(inicano) e quel senza fede di Don Luigi che disse tante bugie al Gr(a)n Ma(estro) e il sordo doratore (?) et io poi riscaldandomi con M.I. per voler co…ingiustizia dissi…in VI die Iulii ann. 1725»*[283].



Fig. 93. Niccolò Nasoni – Pormenor das legendas nas Galerias do Palácio Magistral da Ordem dos Cavaleiros de Malta. La Valletta, 1722-1725.



Fig. 94. Niccolò Nasoni – Pormenor das legendas nas Galerias do Palácio Magistral da Ordem dos Cavaleiros de Malta. La Valletta, 1722-1725.

[282] TEDESCO, G., B., "*Niccolò Nasoni: studio sugli affreschi della Capela-mor nella Sé Catedral di Porto*", Rivista del Dipartimento di Scienze e Tecniche del Patrimonio, Facoltà di Lettere dell'Università di Porto, Volume V-VI 2006-2007, pp. 589-592.

[283] ANDREINI, S., CASCIU, S., PIRAS, G., FERREIRA-ALVES, J., J., B., FERREIRA-ALVES, N., M., Niccolò Nasoni, *Un Artista Italiano a Oporto*, III Centenario della nascita, Firenze, 1991. p. 32.

Mais abaixo encontramos uma outra inscrição:

«*Il sordo che lavora*»[284].

O ambiente que se respirava no estaleiro da Catedral de Malta tinha que ser verdadeiramente pesado, para que o artista manifestasse o seu próprio desapontamento deste modo. Esta opinião é reforçada pelo improviso afastamento das obras e da sucessiva fuga da ilha maltesa, no final de 1725, dirigindo-se para Portugal. No dia 23 de Novembro daquele mesmo ano, Nasoni encontra-se activo nos trabalhos de reestruturação e requalificação da Sé Catedral do Porto, como confirmado pela legenda presente numa das quatro janelas da capela-mor[285].

No livro redigido por Stefania Andreini, em colaboração com Joaquim Jaime Barros Ferreira-Alves, no III centenário do nascimento de Niccolò Nasoni, fala-se da possível causa que levou o pintor a fugir de Malta. O motivo tem que ser procurado nas rivalidades que se criaram entre o artista e outras personagens que frequentaram o mesmo ambiente. Além disso, é importante mencionar as relações profissionais instauradas com a Inquisição. O texto fala de algumas desavenças, causadas por trabalhos que o artista efectuou para o Tribunal Eclesiástico que nunca foram pagos. A teoria aponta, ainda, um provável aprisionamento na prisão da *Vittoriosa,* devido aos contínuos protestos na tentativa de obter o dinheiro que lhe era devido[286].

Num outro painel, onde está representado um homem preso atrás de uma grade, encontra-se uma outra legenda que contorna a figura:

> «*Qui vinto dalla collera perché non voleva pagarmi mi venne detto Cazo, e a tal dolce nome si sollevò tutta una canaglia di Casa del medesimo M.I. che parevano neri cani arrabbiati e fui messo carcerato*»[287].

[284] ANDREINI, S., CASCIU, S., PIRAS, G., FERREIRA-ALVES, J., J., B., FERREIRA-ALVES, N., M., Niccolò Nasoni, *Un Artista Italiano a Oporto... op.cit.* p. 32.

[285]SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni ... op. cit.* p. 41.

[286]ANDREINI, S., CASCIU, S., PIRAS, G., FERREIRA-ALVES, J., J., B., FERREIRA-ALVES, N., M., Niccolò Nasoni, *Un Artista Italiano a Oporto… op. cit ,* pp. 31-32.

[287] Idem, *ibidem.*

Infelizmente, por falta de tempo material, os estudos sobre o período maltês não foram aprofundados com o devido rigor. Todavia é importante mencionar um documento encontrado durante a pesquisa. Este, com a devida cautela, poderia abrir uma nova pista, a fim de responder às incógnitas que cobrem o mistério da sua repentina e improvisada partida de Malta. No arquivo da *Catedral de M'dina*, entre os registos da Inquisição, encontra-se uma denúncia feita pelo Inquisidor Ruffo direccionada a um tal Nicolau, incriminado com a acusação de blasfémia (fig. 95).

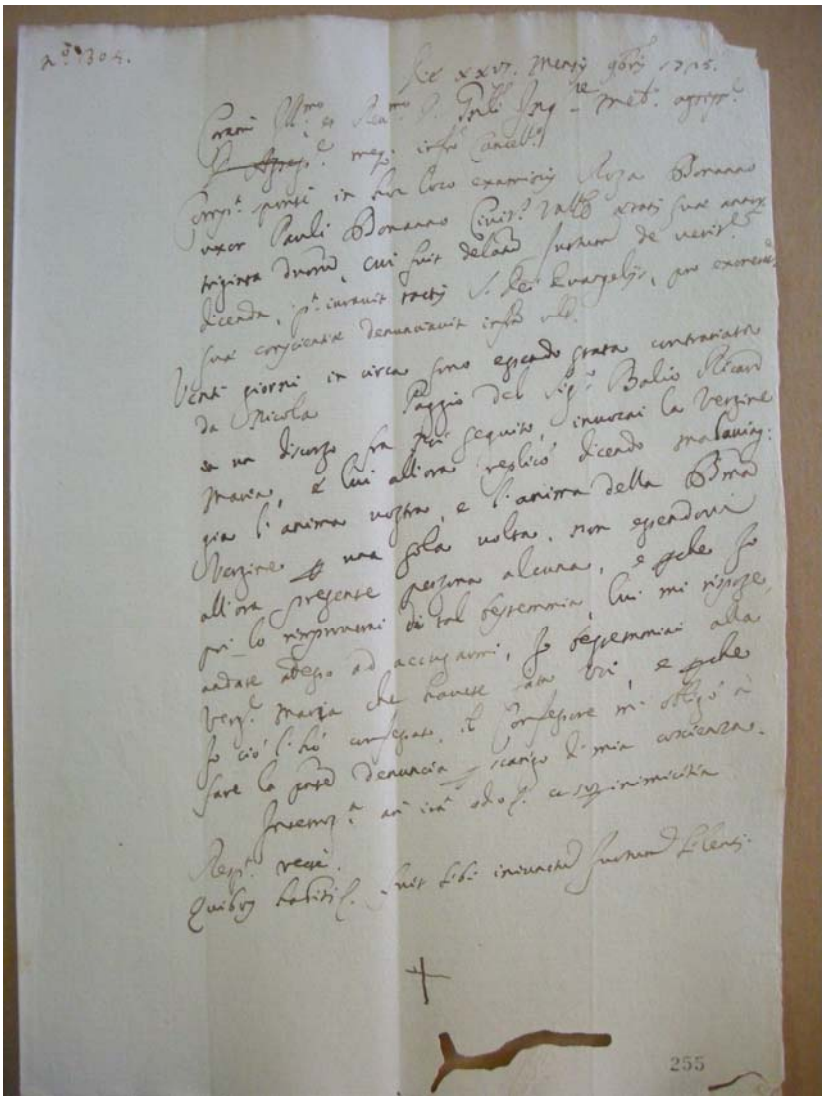


Fig. 95. Arquivo da Catedral de M'dina. Documento original de uma acusação de Balsfemia. M'dina, Malta, 1725.

Não sabemos se este registo tem algo a ver com o nosso artista. Temos de salientar que o documento é datado de Julho 1725, sendo o único referente a este ano.

Se a pessoa em questão for o nosso artista abrem-se novos cenários, levando nova luz a este situação[288].

Está confirmado que em 1725, o pintor vindo de Siena, começa a sua aventura numa terra totalmente desconhecida, onde passará o resto da sua existência. Nesta parte do mundo, Nasoni associará a pintura a *trompe l'oeil* com a destreza do desenho arquitectónico, dedicando-se a projectar e construir edifícios, tornando-se "*o arquitecto*" por excelência, pioneiro da linguagem tardo-barroca ainda desconhecida no norte de Portugal.

[288] Os estudos sobre os anos passados por Nasoni na ilha de Malta, encontram-se em plena fase de elaboração.

Portugal

O Conde Henrique de Campo Belo antes, e Robert C. Smith depois, afirmam que a passagem da renomada ilha inglesa a uma das províncias de Portugal foi facilitada graças às relações entre o pintor e alguns Cavaleiros de origem portuguesa, presentes na zona de Castela, Leão e Portugal, uma das sete divisões que compunha a Ordem de Malta[289]. Os dois historiadores exaltam um nome em particular: Frei Roque de Távora e Noronha, irmão de Dom Jerónimo, Diácono da Sé Catedral do Porto. "Aquele" Dom Jerónimo, que foi para Nasoni ponto de referência em Portugal, com o qual entrançou uma relação fraterna, indo além da mera actividade profissional e mantendo-se forte ao longo dos anos.

Habituado a manifestar os próprios sentimentos através da linguagem pictórica, Nasoni utiliza a famosa inscrição «*che venne per mezzo del Sr. Decano Girolamo Távora e Noronha*»[290], como forma de agradecimento ao Diácono (fig. 96).



Fig. 96. Niccolò Nasoni – Pormenor da legenda nos frescos da Capela-mor da Sé Catedral do Porto. 1725-1731.

[289] SMITH, R. C., *Nicolau* Nasoni …op., cit., p. 11.

[290] A legenda é datada e assinada por Niccolò Nasoni que se define "FIORENTINO NATURALE DELLA TERRA DI S. GIOVANNI VALDARNO DI SOPRA". Ele costumava usar as alcunhas "FIORENTINO" (como confirma a legenda da Sé Catedral do Porto) ou "SENESE" (como se apresenra na legenda no Palácio *Magistrale* a Malta), lembrando as suas origens toscanas.

Dom Jerónimo aconselhava-se com o irmão quando precisava de mestres para inserir no contexto português. Graças às fontes descobertas por Smith, sabemos que de Malta também vieram um escravo turco, chamado Nicolas de Gras, que servia como cozinheiro em casa do Diácono; um veneziano, José Salutrim, dourador das obras de talha na capela-mor da Sé Catedral do Porto[291]. Sem nos alongarmos em demasia, guardando as descobertas relativas a este assunto para um trabalho futuro, a nossa teoria dá maior centralidade à figura de Manuel de Vilhena, certamente mais influente do que Frei Roque.

A partir de 1717 a Catedral do Porto encontra-se em estado de Sede Vacante, devido à nomeação do Arcebispo Tomás de Almeida a primeiro patriarca a Lisboa[292]. No ano seguinte começaram os trabalhos de requalificação, para dar uma nova imagem à estrutura medieval, relevando-a ao passo da arte *italianizante* que caracterizava a corte em Lisboa[293]. Nasoni começou a "nova vida" como mestre pintor das obras da Catedral, como confirma o registo datado de 3 de Julho de 1726[294]. O artista estreia-se com as decorações das pilastras do coro, mais tarde com os frescos dos janelões da capela-mor e acabando com as decorações na abóbada e nas paredes da Sacristia. As pilastras são embelezadas com motivos florais, folhas de acanto, vasos e conchas inseridas entre as linhas arquitectónicas (fig. 97).

Nos frescos da Capela o motivo predominante é o clássico *trompe l'oeil*: a realização de janelas e portas que se abriam sobre outros ambientes, criavam uma sensação de profundidade nos espaços contraídos dos janelões. As decorações da Sacristia são de nível mais alto, com as paredes enfeitadas com motivos arquitectónicos e anjos contornados por festões, enquanto o tecto é ornamentado pela habitual representação em perspectiva, aumentando a profundidade.

Para todas as composições é usada a tinta a têmpera, onde predominam o vermelho, o cinzento, o verde, o ouro e o roxo. O fim da actividade pictórica no

[291] SMITH, R. C., *Nicolau* Nasoni …op., cit., p. 12.

[292] Idem, *ibidem.*

[293] Idem, *ibidem.*

[294] BASTO, A. M, *A Sé do Porto*, p.267, e Apontamentos *para Um Dicionario de Artistas e Artifices que Trabalharam no Porto do século XV ao Século XVIII*, 1964, p. 465. No Arquivo Distrital do Porto existe inédito o contrato do douramento do retábulo da capela-mor da Sé (Milta, 238).

complexo da Sé é datado de 28 de Setembro de 1737, dia em que se refere o último pagamento:

«*Dei a Nicolau Nasoni de resto do que se devia da pintura do alpendre da Sé e riscos que fez para as obras da Quinta de Santa Cruz*»[295].

Hoje, graças às legendas descobertas na capela-mor, esta data é adiada para 28 de Março de 1739, confirmada pelo mesmo artista:

«*Clemente XII Corsini fiorentino…che io Niccolò Nasoni compisco di pingere questa Cappella e siamo XVIII marzo 1739 e si arreca questa pasqua di resurezione*»[296].



Fig. 97. Niccolò Nasoni – Pormenor da decoração nas pilastras da Capela-mor da Sé Catedral do Porto. Porto, 1725-1731.

[295] BASTO, A. M., "*Nasoni e a Igreja dos Clérigos"*, Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, vol. XIII, pp. 240-317.

[296]TEDESCO, G., B., "*Niccolò Nasoni: studio sugli… op. cit.*, pp. 589-592.

Todavia, nestes 6 anos o nosso Niccolò não se limitou apenas aos trabalhos de pintura, tendo também produzido desenhos que serviram para projectos para construir estruturas, ainda hoje existentes, no complexo da Sé. Trata-se de elaborações para as duas portas da Capela-mor, o portal da sacristia e os ornamentos escultóricos do claustro gótico, com o estupendo cruzeiro posicionado no centro.

Os projectos para as pinturas e os aparatos escultóricos ressaltam a sua predisposição para o desenho arquitectónico. Conforme aconteceu com o *Taccuino S III 6*, que confirma a actividade desenvolvida em território italiano, podemos imaginar a existência de um caderno de apontamentos realizado em território português, com estudos e esboços onde o artista habitualmente fixava as imagens que a sua fantasia produzia.

A óptima situação profissional que vivia, coloca-o na condição de artífice de uma obra colossal. Ele fica encarregue de planificar a realização da igreja do palácio e da torre por conta da Irmandade dos Clérigos (Fig. 98), facto confirmado pelos membros que participaram na reunião do dia 31 de Maio de 1731, e da seguinte do dia 13 de Dezembro do mesmo ano, onde estavam presentes Dom Jerónimo de Távora Noronha Leme e Cernache e Niccolò Nasoni:

> «*Aos treze do mez de Dezembro de mil setecentos trinta e hum annos nesta cidade do Porto, e Caza da Misericordia della, estando em Meza o Reverendo Jerónimo de Távora e Noronha Leme e Sernache, Deão da Santa See e Presidente desta illustre Irmandade com os mais deputados por elles foy entregue a planta para a nova igreja aos reverendos coatro Irmãos Administradores da sua obra, que a houverão por boa e della fizerão aceytação, visto trazer a aprovação do mestre das obras de Sua Magestade que Deos guarde, determinando que por elle se fizesse a dita igreja seria pela parte da Epistola que se deyxava ver na mesma planta e logo mandarão a mim secretario que pellas portas da Cidade pozesse edictais noticiando aos mestres pedreyros que no ultimo dia deste mesmo mez se havia de por a obra a lanços pera se rematar a quem por menos a fizesse*»[297].

[297] Acta da reunião de 32 de Maio de 1731, *Arquivo da Irmandade dos Clérigos, Libro de Obras*, ff. 111 v. 112.



Fig. 98. Niccolò Nasoni – Fachada da Igreja dos Clérigos. Porto, 1731-1763.

A construção do complexo durou até 1763. Porém, nestes anos conseguiu associar a esta "obra-símbolo" outros encargos, todos de elevada importância. Em 1743, «*por ter*

sido o Mestre das Obras do nosso templo há tantos annos»[298], Nasoni entra a fazer parte da confraria dos Clérigos como "Irmão Secular" e fá-lo por vias secundárias:

> «*sem dar a entrada que costumão dar os Irmaos Seculares; attendendo ao gr. travalho que tem tido na...e ha de ter como se espera do seu bem conhecido zelo*»[299].

Das outras actividades relacionadas com a confraria, recordamos os desenhos para os trabalhos de talha, executados entre 1748 e 1763, com a ajuda de vários mestres entalhadores (Manuel da Costa de Andrade, José Teixeira Guimarães, apenas para citar alguns). E ainda, a criação do Sacrário - Sepulcro della "*Semana Santa*", «*que o nosso Irmão D. Nicolau Nasoni tinha delineado com o primoroso asseio da sua ideia, cuja novidade a todos levava as atenções»,* datado 1750[300].

Aos anos Trinta de Setecentos, pertence o projecto do Paço Episcopal, outro grande encargo que Nasoni foi chamado a efectuar, situado no lado direito da Sé Catedral do Porto, cuja planta sabemos ter sido realizada por Nasoni, devido à existência de um recibo de pagamento:

> «*Paguei ao Nicolau Nasoni da planta que fez para o Palacio Episcopal 40$000*»[301].

Provavelmente a planta elaborada refere-se a uma parte da estrutura: ao artista pode ser atribuída apenas a fachada, levando os traços tipicamente *nasonianos*; o restante deve ter sofrido variações ao longo dos anos, com os trabalhos concluídos no século passado.

Até 1740 Nasoni concentra-se mais no campo pictórico, com decorações em *trompe l'oeil* de altíssimo nível. Entre 1734 e 1738 realiza os estupendos frescos para as três naves da Catedral de Lamego, como comprova a legenda presente no coro. Mais

---

[298]COUTINHO, Bernardo Xavier, *A igreja e a irmandade dos Clérigos : apontamentos para a sua história,* Câmara Municipal, Gabinete de História da Cidade, Porto, 1965*,* pp. 248-287

[299] Idem, *ibidem.*

[300] Idem, *ibidem.*

[301] Arquivo Distrital do Porto, documentos Mitra 239, f. 195 v.

uma vez, a condição de Sede Vacante causada pela morte do Bispo Nuno Alvares Pereira de Melo, deu ocasião para abrir o estaleiro com o fim de estruturar e inovar a igreja. O ciclo cobre as seis abóbadas das naves laterais, e as quatro da nave central, incluindo o coro (fig. 99 e 100). A linguagem predominante, já usada nos trabalhos na Catedral do Porto, é dada através da pintura ilusionista, emergida nos motivos florais, com o largo uso de elementos arquitectónicos como: janelas, portas, colunas, e misulas, para criar a sensação de profundidade. Passados poucos anos – como confirma Smith - desenha a parte frontal em prata do Santíssimo Sacramento, realizado pelo dourador Domingos de Sousa Coelho[302].



Fig. 99. Niccolò Nasoni – Decoração dos frescos da abobada, nave direita, da Sé Catedral de Lamego, Lamego,1734-1738.



Fig. 100. Niccolò Nasoni – Decoração dos frescos da abobada, nave direita, da Sé Catedral de Lamego. Lamego, 1734-1738.

Os trabalhos das duas catedrais prosseguem em paralelo. Em 1738 executa os dois chafarizes: o Chafariz de São Miguel da Sé do Porto e o Chafariz da Nossa Senhora dos Remédios da Catedral de Lamego. A primeira é adornada de taças, vasos e uma coluna

[302] SMITH, R., C., *Nicolau Nasoni… op., cit*., p. 174

central que sustenta a estátua de São Miguel que, sem termos provas documentais, é atribuído a Nasoni:

«*O chafariz, embora não documentado, è desenho deste artista*»[303].

A segunda obra é caracterizada por traços tipicamente *nasonianos* mas, ao contrário da primeira, é documentada por uma nota presente nas actas da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios, que diz:

«*No ano 1738 se mandou fazer a fonte, painel e tanque e parte dos seus acentos em que se fez despesa grande pelos acrescentamentos que foram precisos na mesma planta pela ter errado Nazon andou a fazer as pinturas da Sé e tinha feito o risco*»[304].

Em 1739 executa as decorações para a Igreja da Cumieira, na cidade de Santa Marta de Penaguião, hoje quase desaparecidas. No ano seguinte, são coincidentes os desenhos para os trabalhos de talha da mesma igreja:

«*Pelas afinidades estilisticas todas esta obra deve ser desenho de Nasoni. Assim opina o Robert C. Smith. Assim opinamos nós*»[305].

Sempre no mesmo ano, são documentados mais duas intervenções, nomeadamente os frescos do Convento de Ferreirim, perto de Lamego, dos quais só temos a recordação e, finalmente, os painéis da Igreja de São Pedro de Tarouca, apresentando os traços que caracterizam a pintura nasoniana*:*

«*Por estas razoes não hesitamos em atribuir a Nasoni esta importante sèrie de pinturas*[306]».

[303] SMITH, R., C., *Nicolau Nasoni… op., cit*., p. 174

[304] BRANDÃO, D. P., "*Nicolau Nasoni – Vida e obra de um grande artista*" Graficos Reunidos, LDA, Porto, 1987, pp. 38-39.

[305]Idem, *ibidem.* pp. 40-41.

[306] SMITH, R., C.*, Nicolau Nasoni… op. cit*., p. 175.

Chegados ao ano de 1740, a figura de "Nasoni pintor" desvia-se de forma substancial, deixando mais espaço à actividade de projectista. A situação arrasta-se até 1750, ano em que são documentadas as duas últimas, até à data, intervenções pictóricas. A primeira refere-se à Igreja Ordem Terceira de S. Francisco no Porto, onde supervisiona a recuperação das pinturas do coro:

> «*A pintura dos painéis do tecto de baixo do coro se adusto com Nicollao Nazone por preço de 240$000 réis*»[307].

Do mesmo complexo fazem parte outras pinturas situadas na sala da Secretária. Trata-se de dois escudos decorados com brasões na parte do frontão e afrescados no tecto da sala. Não existem registos que possam confirmar a paternidade; todavia, o estilo é inconfundível e Smith atribuiu-os – para nós justamente – ao pintor valdarnese. O segundo refere-se aos frescos que decoravam os tectos do Palácio do Freixo, infelizmente desaparecidos, devido às alterações que a estrutura foi sujeita ao longo dos anos. Henrique Duarte de Sousa Reis fala no seu manuscrito:

> «*os tectos elevados e pintados a fresco no gosto italiano anticamente tão querido entre nós*[308]».

A passagem de pintor/decorador a arquitecto/projectista pode ser atribuída apenas a questões económicas, devido a uma maior oferta na planificação para a construção de edifícios e aparatos arquitectónicos do que a decoração pictórica. Antes de efectuar um "*excursus*" sobre as restantes actividades, que o viram seja como protagonista seja como apenas "conselheiro", temos que constatar o enorme esforço ao aceitar todos os trabalhos que lhe foram atribuídos. Robert C. Smith foi o único a criar uma obra completa sobre a figura de Niccolò Nasoni. Este elabora um catálogo das obras que Nasoni realizou no norte de Portugal. Pela nossa ideia, o historiador inglês não foi muito preciso na sua pesquisa, atribuindo produções que, mesmo tendo relações com o estilo do artista toscano, evidenciam o destaque da sua concepção. De facto é preciso

[307] BRANDÃO, D. P., *Obra de talha dourada, ensamblagem, e pintura na cidade e na diocese do Porto*, Monografia 1984. pp. 561-562.

[308] REIS, H. D. S, "*Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna do Porto*", Biblioteca Pública Municipal do Porto, vol. V, f. 59.

constatar que, tendo criado um estilo completamente inovador, tendo trabalhado neste país ao longo de 43 anos, o seu léxico foi tomado por outros artistas que operaram no mesmo território. Dois exemplos foram António Pereira e Miguel Francisco da Silva, um arquitecto e outro entalhador, profissionais já consagrados antes da chegada ao Porto do nosso Niccolò. O pintor instaura, desde já, colaborações com os dois mestres, dada a presença dos três na obra de reestruturação da Sé. Além disso, podemos imaginar que a sua linguagem teve artistas apreciadores ou até discípulos, que continuaram sobre as linhas traçadas pelo Nasoni, pintando, esculpindo e construindo, deixando marcas do estilo herdado do mestre toscano. Sem aprofundar em demasia a questão (preservando a pesquisa para um trabalho futuro) vamos mencionar as obras que, para nós, não são fruto do seu génio.

Em primeiro lugar, o Palácio de São João Novo (fig. 101).



Fig. 101. Niccolò Nasoni? – Pormenor da fachada do Palácio de São João Novo.Porto, 1727-1733.

O edifício é datado 1727-1733, surge no largo homónimo e acolhe o Museu Etnográfico do Porto. Não se conhece a autoria da planta; todavia a fachada traz os signos da linguagem nasoniana, mesmo que a estrutura seja diferente das outras construções da sua feitura. Smith justifica as dissonâncias, afirmando que a planta foi elaborada numa «*fase inicial da carreira de Nicolau Nasoni na arquitectura*[309]».

[309] SMITH, R., C., *Nicolau Nasoni… op., cit*., pp. 5-30.

A contrariar esta atribuição é um dos maiores criticos da História da Arquitectura Portuguesa, Joaquim Jaime Barros Ferreira-Alves que no seu ensaio de arquitectura excluiu, à priori, a paternidade de Nasoni, atribuindo o projecto a António Pereira[310].

Outro exemplo de atribuição errada é o majestoso Palácio de Mateus, edificado nos anos de 40 de setecentos, situado no espaço peri-urbano de Vila Real. Os trabalhos começaram em 1721 e prolongaram-se até 1743. O edifício constitui-se por um corpo central, antecipado por duas asas, formando um amplo pátio de entrada. Sem nenhuma documentação, o historiador americano atribui a Nasoni a elaboração do pátio de entrada, alguns elementos da fachada e a escadaria, afastando-se estilisticamente do resto da estrutura. A nossa teoria inclina-se para outra hipótese: os mestres chamados para a edificação deste palácio seguiram a nova linguagem trazida de Itália, imitando as linhas de outros edifícios contemporâneos.

Uma situação análoga repete-se na Casa Barros- Ferreira, construída em 1750, localizada na Praça Guilherme Gomes Fernandes, na freguesia da Vitória. O edifício, demolido em 1963, é considerado por alguns historiadores como sendo fruto do génio de Nasoni. Analisando a planta e as fotografias existentes, o nosso juízo não alinha com a crítica.

O Palácio de Bonjoia, na freguesia de Campanhã, apresenta-se como outro exemplo de atribuição não correcta. O edifício foi construído em 1759, por ordem de Lourenço de Amorim da Gama Lobo, encarregando a equipa do chefe mestre Miguel dos Santos, ao qual foram entregues cinco plantas sobre as quais se baseiam os trabalhos[311]. Não conhecemos o nome do autor das plantas. Robert Smith imputa a obra a Nasoni, baseando-se – pelas nossas teorias – sobre poucos elementos (as únicas que podemos associar ao artista são as decorações das janelas e portas e a escadaria exterior). O estilo classicizante não parece referir-se ao nosso arquitecto, mas sim, a formas que virão a ser usadas no século seguinte.

Finalmente recordamos a Quinta do Alão, em Leça do Balio. A Quinta é datada 1759 e no seu complexo podemos encontrar elementos típicos usados pelo Nasoni, nos trabalhos para as outras quintas. O portal de entrada com colunas laterais, os jardins decorados com chafarizes e estátuas, elementos florais embelezadores. Todavia, o traço não parece ser fruto do seu talento, imaginamos que a linguagem usada pelo génio

[310] FERREIRA-ALVES, J., J., B., "*O Porto na Epoca dos Almadas*", Volume I, Porto, 1988, pp. 82-83.

[311] BRANDÃO, D. P., "*Nicolau Nasoni…op., cit.,* p. 73.

toscano – também nesta situação – foi absorvida e usada pelos outros mestres que realizaram o projecto.

Redigindo uma classificação dos restantes trabalhos de feitura nasoniana (atribuídas pelos documentos ou pela analise estilística), admiramos *in primis* as outras elaborações para a Sé Catedral do Porto, terminadas em 1738 (como confirmado pelas novas inscrições descobertas entre os frescos da capela-mor[312]), com a execução da Sacristia (1734), a escadaria que dá acesso ao Claustro gótico (1733 – 1738), a Galilé (1734 – 1736) (fig. 102) e, finalmente o Portal de entrada da Igreja.



Fig. 102. Niccolò Nasoni – Galilé da Sé Catedral do Porto. Porto, 1734-1736.

Fora do contexto da Catedral, encontramos o nosso Niccolò, em 1740, activo na projecção da casa de Dom Domingos Barbosa (hoje Casa-Museu Guerra Junqueiro). Dom Domingos foi o gestor dos recursos para as obras de reestruturação da Catedral. Como já tinha acontecido com Dom Jerónimo, Nasoni liga-se a ele como uma relação de amizade e estima, demonstrado com a dedicatória presente nos frescos na Catedral do Porto[313].

[312]TEDESCO, G. B., "*Niccolò Nasoni: studio sugli* … op., cit. pp. 589.592

[313] Idem, *ibidem.*

Em 1738 a Confraria de Bom Jesus de Matosinhos decide dar esplendor à nova igreja. Nasoni foi encarregue de elaborar uma planta que desse maior imponência à estrutura, aumentando a altura das paredes laterais e das fachadas. No dia 3 de Junho daquele mesmo ano, a Confraria encarregou o mestre António Rodrigues de efectuar os trabalhos seguindo o projecto de Nasoni[314].

A obra foi concluída em Setembro do 1747. Ao complexo pertencia também o estupendo chafariz, ocupando o espaço central no átrio da igreja[315]. O aparato foi removido e transferido para a Quinta da Conceição em Leça da Palmeira. Nesta mesma quinta, Nasoni projectou uma pequena capela, edificada no mesmo período do estaleiro da Igreja de Matosinhos[316].

Os anos quarenta e cinquenta de setecentos simbolizam o ápice da criatividade do "*maestro venuto dall'Italia*" procurado pela elite portuguesa, clerical e laica, a fim de elaborar projectos, que naquele tempo, apenas o seu génio conseguia exprimir, transformando a fantasia em realidade. Todavia o grupo de mecenas era sempre o mesmo. Os pontos de referência são Dom Jerónimo de Távora e Noronha e Dom Domingos Barbosa: a maior parte dos trabalhos executados pelo artista, são ligados às duas personagens ou a familiares das mesmas.

Em 1742, começam os trabalhos para o Palácio e os jardins do Freixo, sobre encomenda de Dom Jerónimo (fig. 103). O edifício pode ser definido como a sua obra mais significativa, relativa à arquitectura civil. Desta tarefa, existe o contrato para as obras de alvenaria, datado 10 de Junho de 1750, entre o prelado e o chefe mestre José Sousa de Barros. No registo é mencionado o nome do artista sienês como figura de referência pelas obras:

> «*A qual obra de serà bem feita de boas madeiras, boa pregarias, a contento dele Reverendo Deão, e do seu Irmão Vicente de Távora e Noronha e de Nicolao Nasoni, sem ele dito mestre pôr dúvida a tudo o que lhe mandar fazer e desfazer, pregar e despregar, e ajustar e lavrar todas as*

[314] BRANDÃO, D.P., *A obra de Nicolau Nasoni no actual conselho de Matosinhos*, «MVSEV», segunda serie, n. 7, Junho de 1964, pp. 28-48.

[315] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni ... op., cit*. p. 180.

[316] SMITH, R. C., *Nicolau Nasoni ... op., cit*. p. 180.

madeiras que não estiverem a gosto dos ditos acima nomeados, o que também se entende o travejamento ser a contento dos mesmos»[317].



Fig. 103. Niccolò Nasoni – Fachada este do Palácio do Freixo. Porto, 1742-1750.

Um dos portais do Palácio foi retirado (não se sabe por qual motivo) do seu lugar de origem em 1924, foi deslocado para um Quinta que se situa em Vila Nova de Gaia e, sucessivamente, retirado e instalado na Quinta de António Ruselle de Sousa, em Ponte de Lima[318].

Tal como aconteceu com a sua condição profissional, o nosso Niccolò consegui adaptar-se, numa "*maniera camaleontica*", (como tem demonstrado nas experiências italianas e maltesas) ao cenário quotidiano do povo e da cultura portuguesa, em particular da sociedade portuense.

A partir da sua anónima chegada, em Novembro de 1725, o pintor convive de perto com a burguesia citadina. Como já confirmado anteriormente, os primeiros contactos são consolidados com a geração dos Noronha, graças a Dom Jerónimo que, desde do início, o ajudou e sustentou. Nasoni manterá com ele estreitas ligações ao

[317] BASTO, A. M, *A Sé do Porto ... op.cit*. pp. 67-70; R.C.S. Nicolau Nasoni Arquitecto do Porto, pp. 152-157.

[318] D. Luis De Noronha e Távora, "Um Antigo Portão da Quinta do Palácio do Freixo?", O Tripeiro, V série, ano IX, p. 62.

longo de toda a vida, como demonstram as comissões que os juntaram durante a permanência na cidade lusitana. Dentro do estaleiro da Sé Catedral do Porto, além das relações de interesse, mantém um forte contacto com outro grande personagem: Dom Domingos Barbosa, ecónomo na Sé e mandante das intervenções da reestruturação da Catedral. Dom Domingos torna-se um dos seus mais fiéis admiradores, encarregando-o de executar vários projectos, todos de grande envergadura. Um exemplo foi a construção da própria casa, hoje Casa-Museu Guerra Junqueiro, em colaboração com António Pereira.

A presença de duas testemunhas de excelência, Dom Jerónimo de Távora e Noronha e Francisco Manuel da Silva, no dia 31 de Julho de 1729, Nasoni casa com Isabella Castriotto Ricciardi, italiana de origem napolitana. Da vida de Dona Isabella nada se sabe, nem o motivo pelo qual se encontrava em Portugal. O único documento em nossa posse é uma escritura do seu pai que atesta a entrega "*della dote*" constituída por vestuário e mobília da época[319]. Contudo, as pesquisa efectuadas na cidade de Nápoles deram-nos a informação que a esposa pertencia a uma família de actores de teatro. Se tivermos em consideração a plena fase evolutiva do intercâmbio teatral entre Itália e a corte de Lisboa, no século XVIII, podemos imaginar que a jovem mulher se encontrasse em território português como membro de uma companhia teatral. No ano sucessivo ao casamento, dia 8 de Junho, nasce José, primeiro filho do casal, tendo como padrinhos Dom Jerónimo e Dom Manuel de Noronha e Meneses, parente do diácono e arcebispo do Porto, encomendador para a construção da famosa Quinta da Prelada. Infelizmente, passados poucos dias do nascimento do primogénito, ocorre a morte imprevista de Isabella, devido a complicações pós-parto. Como Smith afirma, «*A repentina e inasperada dor deve ter estreitado a amizade já existente entre o artista enviuvado e o seu mecenas*[320]», tanto que o mesmo diácono não perdeu tempo em encontrar uma nova companhia para o amigo pintor. De facto, passados apenas três meses da morte da primeira mulher, Nasoni une-se em casamento pela segunda vez com Antonia Mascarenhas Malafaia, uma jovem de 24 anos que vivia com Dona Micaela Antonia Freire, mãe do diácono e viúva de António Távora. Mais uma vez, Dom

[319] CONDE DE CAMPO BELO, "*Uma Notula Nasoniana*" in Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, vol. VI, 1943, pp. 355-360.

[320] SMITH, R., C., *Nicolau Nasoni ... op.cit.* p. 182.

Jerónimo é testemunha de casamento, apoiado por outro familiar, Gregório Cerqueira de Seixas, como documentam os registos[321]. Desta união nasceram mais 5 filhos: Margarida (nascida a 27 de Junho de 1731), António (nascido em 20 Dezembro de 1732), Jerónimo (nascido a 7 de Setembro de 1734), Francisco (nascido a 14 de Janeiro de 1736), Ana (nascida a 26 de Maio de 1737)[322]. Dos descendentes de Nasoni apenas se conhecem escassas notícias sobre a última filha, Ana. Esta casou com António Felix Campos de Mesquita a 31 de Janeiro de 1756. Do casal Mesquita Nasoni existem documentos presentes no Arquivo Distrital do Porto: alguns têm a ver com a venda de uma propriedade, outros referem-se a notícias dos filhos do casal[323].

No final dos anos trinta de setecentos, apreciado pelas realizações que o seu engenho conseguiu produzir até aquele momento, Nasoni foi encarregue de traçar a primeira de uma longa serie de "*masserie*" ou "*tenute di campagna*", as assim chamadas Quintas. Trata-se de propriedades onde os senhores locais procuravam o luxo e o esplendor da arte, imergido na tranquilidade dos verdes campos. Com a sua originalidade, Nasoni conseguiu combinar os dois elementos, recriando ambientes idílicos, protegidos por altas muralhas decoradas, e portais de entrada de inconfundível marca barroca. Nos seus interiores, vastos jardins eram decorados com estátuas, fontes, ânforas que derramavam água, obeliscos, e pomares, onde as casas se perdiam na calma destes paraísos terrestres.

A Quinta em questão é a de Santa Cruz do Bispo, nos arredores de Matosinhos, datada de 1737 e de propriedade de Dom Frei José Maria da Fonseca e Évora. Os trabalhos interromperam-se em 1752, devido à morte Dom Frei. É confirmado que as obras foram conduzidas sobre direcção de Nasoni. De facto, existe um registo de pagamento dos desenhos elaborados pelo mestre sienês relativos à construção da Quinta:

> «*Dei a Nicolau Nasoni de resto que se lhe devia da pintura do Alpendre da Sé e riscos que fez para as obras da Quinta de Santa Cruz… 126$412*»[324].

---

[321] BASTO, A. M., "*Nasoni e a Igreja dos Clérigos"*, Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, vol. XIII, p. 274, nota 8.

[322] GONÇALVES, F., "*Notas sobre Descendentes de Nicolau Nasoni*" 1973, p. 3.

[323] Idem, *ibidem.*

[324] BRANDÃO, D. P., *Obra de talha dourada*… op. cit. p. 335.

Em 1743 elaborou outra grande e monumental obra, fruto da sua criatividade genial: a Quinta da Prelada. Pertencente ao ramo da família de Noronha Menezes Mesquita e Mello, ligados ao nosso artista por intersecção de Dom Jerónimo (Dom Manuel, Arcebispo do Porto, padrinho de dois dos seus filhos, enquanto que o irmão Luís, lhe encomendou as pinturas da Igreja de Cumeeira, onde era abade). O complexo apresenta-se como um conjunto de obras de arte, onde o seu talento está expresso na linguagem pictórica, escultórica e arquitectónica. A propriedade é delimitada por altas muralhas e um belíssimo portal de entrada, com cariátides nos extremos figurando duas sereias e, em cima, o brasão a simbolizar as famílias Noronha e Menezes. Depois da entrada temos um primeiro jardim, posicionado em frente à casa colonial, que nas palavras de padre Francisco Mateus Xavier de Carvalho, pároco de Ramalde, é descrita em plena fase de execução:

> «*As cazas estão comesadas com risco de Nazoni pintor italiano, que vive na cidade do Porto, e só a galaria, que fica para o mar está acabada, com hua torre, que franquearão no cunhal da parte do Poente, e que fáz vista para o patéo…*»[325].

Além de certificar a paternidade de Nasoni para os projectos da Prelada, o eclesiástico menciona a enorme quantidade de obras de arte que formavam a Quinta: jardins e fontes, bosques com lagos artificiais, labirintos e pomares, estátuas representando os membros da família Noronha, obeliscos, bancos e mesas em granito afrescadas com motivos florais. Infelizmente a Quinta foi assaltada várias vezes ao longo dos séculos, conservando poucas das obras que originalmente possuía.

Com a mesma linha da Quinta da Prelada e realizada no mesmo período (1743 – 1746), é concebida a Quinta do Chantre, propriedade de Fernando Barbosa de Albuquerque, funcionário da Sé do Porto entre 1736 e 1772[326]. O conjunto é formado por um grandioso portal de entrada, que na parte superior recebe dois leões e uma torre central, símbolo da família Barbosa. Nos extremos são representadas flores-de-lis, emblema da dinastia dos Albuquerque. Dentro das muralhas, um bucólico jardim com

[325] CARVALHO, F. M. X, "*Dicionario Geografico*" o "Memorias Paroquiais", Tomo XXXI, n. 6 pp. 23-30, Arquivo Nacional da Torre do Tombo "O Tripeiro", VI serie, ano IV, Porto, 1964, pp. 365-368; SMITH, R.C., *Nicolau Nasoni… op. cit.* , pp. 146-150.

[326] BRANDÃO, D. P., "*Nicolau Nasoni… op. cit*. p. 75.

estátuas, chafarizes, e as construções da habitação e da capela perdidas no estupendo espaço verde. A atribuição desta obra não é documentada; porém, o período de construção e a análise dos elementos decorativos não deixam dúvidas em poder afirmar que o conjunto arquitectónico é fruto do nosso artista.

O estilo nasoniano propaga-se por todo o norte de Portugal. Devido ao elevado número de pedidos, a espera podia durar longos períodos que, em alguns casos, chegavam a ser anos. Exemplos são os projectos elaborados por Francisco da Silva Guimarães, mencionados por Dom Jerónimo numa carta datada de 20 de Junho de 1743:

> «*Nicolau Nasoni assim que chegou dessa Vila (Vila do Conde) e por sinal muito contente, esteve ocupado com acrescentar na planta da igreja de Matosinhos, que tinha feito um relogio frontespicio; 4ª feira foi para uma obra de Francisco da Silva Giumarães qu esperava há um ano*»[327].

Infelizmente, constatamos que entre as muitas obras atribuídas ao talento valdarenese sem documentação escrita, neste caso temos uma testemunha registada mas já não existe rastos da obra. A "Vila", à qual se refere Dom Jerónimo, era Vila do Conde, onde Nasoni projectou vários elementos decorativos para a Igreja da Misericórdia. Como confirma o registo de 5 de Setembro de 1743, o entalhador Manuel da Rocha assinou o contracto que assim falava:

> «*Antes de fazer o dito Mestre a tribuna, irá falar com o mestre arquitecto que fez a planta, para lhe explicar a forma dela e assim a fazer, sem diminuição alguma, o qual se chama Nicolau Nazon, da cidade do Porto*»[328].

De 1745 fazem parte as plantas que serviram para a construção da Igreja Santa Marinha de Gaia, como atesta o livro de contabilidade da Ordem:

---

[327] BRANDÃO, D. P., *Nicolau Nasoni… op. cit*. p. 75.

[328] FREITAS, E. A. C, *Subsidios para uma monografia de Vila do Conde*, VI serie, n. VII-VIII, Porto, 1955, pp. 65-70.

Por qoatro moedas que dei por ordem do Cabido a Nicolau Nazoni por duas plantas que fez para a igreja de Santa Marinha de Gaia»[329].

A última obra dos anos quarenta é realização da Igreja da Misericórdia do Porto, datada 1748 (fig. 103).



Fig. 104. Niccolò Nasoni – Igreja da Misericordia. Porto, 1748.

[329] BASTO, A. M. "*Nasoni e a Igreja dos… op. cit.* pp. 250-292.

A Confraria da Nossa Senhora da Misericórdia, decidiu construir a Igreja em 1559, ficando posteriormente abandonada. Apenas em 1740, decidiu-se uma reconstrução, onde vários peritos, entre os quais Nasoni, foram chamados para dar o próprio parecer. A fachada da Igreja comporta os clássicos motivos da linguagem nasoniana, divididas em três arcadas com elementos decorativos que relembram aqueles elaborados para os catafalcos e as decorações pictóricas, como balaustradas, brasões, volutas, conchas, festões de flores e fruta, frontões interrompidos.

Nos anos 50 de setecentos são produzidos aparatos que revestem as paredes internas. Nos mesmos anos, Smith comunica que Nasoni elaborou vários desenhos para os aparatos religiosos para da Igreja de Santo Ildefonso do Porto; trata-se de duas pias baptismais e de uma custódia de prata[330].

A Quinta do Viso é de 1746, mais uma vez obra do indiscutível talento de Nasoni, documentado pelas palavras de Xavier de Carvalho, onde os elementos decorativos predominantes são, novamente, identificados nos jardins, nas estátuas, nos chafarizes, nos bancos e mesas a fresco, nos motivos arquitectónicos do portal da entrada, nas janelas e portas da casa rural. Esta última, infelizmente, foi destruída no fim do século XVIII; neste mesmo local encontra-se hoje um edifício moderno. Como escreve o historiador português:

> «*he senhor della Jeronimo Leite Perreira Pinto e Guedes, Fidalgo da Caza Real*»[331].

O eclético talento sienês mostra não ter limites nem barreiras intelectuais, capaz de alternar os trabalhos para as quintas (com largos usos de motivos pagãos, como estatuas de ninfas, sereias, chafarizes com peixes e ânforas, representações das quatro Estações ou membros das famílias mecenas) com esboços de igrejas, capelas, sepulcros, sacrários, e todos os elementos decorativos religiosos que o seu génio inventou.

O modelo para a Igreja da Nossa Senhora da Esperença do Porto, é datado 1746. Smith atribui a Nasoni a paternidade, mesmo que no contracto não esteja mencionado o seu nome. Porém, os traços não deixam dúvidas. Como confirma o historiador inglês, de

[330] SMITH, R., C., *Nicolau Nasoni… op., cit*. pp. 115-120

[331] CARVALHO, F. M. X, "*Dicionario Geografico*" *o "Memorias Paroquiais ... op. cit*. pp. 23-30; SMITH, R.C.., *Nicolau Nasoni… op. cit.* pp. 142-146.

feitura nasoniana são também o portal da igreja e as decorações de talha para a "*pala d'altare*"[332].

Continuando a seguir o caminho traçado por Smith, neste mesmo ano foi construída a Casa de Ramalde, hoje afecta à Direção Regional da Cultura do Norte. O imóvel, situado na freguesia de Ramalde, no Porto, teve profundas alterações ao longo dos séculos; todavia, a mão do artista está presente na estrutura geral, como se pode demonstrar comparando-a com as outras obras arquitectónicas de produção nasoniana. Quem nos narra estas notícias é, mais uma vez Padre Xavier de Carvalho, nas suas *Memorias Paroquiais*:

> «*No lugar de Ramalde de baixo, ha hũa quinta, que he de hum morgado, que no anno de mil quinhentos e quarenta e três instituio João Dias Leite, he hoje delle administradora Dona Florencia Leite Perreira de Mello*»[333].

Durante a edificação da Casa de Ramalde, a Ordem Terceira de São Francisco interpelou Nasoni para a construção do despacho e da Secretária, destruídos depois o devastador incêndio que fez desaparecer o antigo Hospital de S. Francisco. Nos livros da Ordem existe um recibo de pagamento, datado 1746:

> «*Dinheiro que dei para D. Nicolau do risco que fez para a obra nova 6$400 réis*»[334].

Junto às plantas, Nasoni elabora os esboços para as obras de talha que adornam as paredes do despacho[335] e, em 1750 foi encarregue de recuperar as pinturas do coro da igreja:

> «*e a pintura dos paneis do tecto debaixo do coro se ajustou com Nicollao Nazone por preço de 240$000 réis*»[336].

---

[332] SMITH, C. R, *Nicolau Nasoni… op., cit*., pp. 115-120.

[333] Idem, *ibidem.*

[334] Idem, *ibidem.* pp. 110-115.

[335]Idem, *ibidem,*.

[336] BRANDÃO, D.P., *Obra de Talha dourada…op. cit.* pp. 561-562.

Um episódio singular, entre aqueles já citados, foi a elaboração das duas plantas para a construção da igreja de São Tiago de Bougado, em Santo Tirso. A sua ideia não foi acolhida à primeira tentativa, constringindo-o a modificar «*por não servir nem a primeira nem a segunda*[337]». No contrato, Nasoni encarregou-se das devidas alterações e de seguir a edificação da igreja até à sua conclusão[338].

Nos anos 50 do século XVIII, foi construída uma pequena capela no interior da Casa dos Maias, na rua das Flores (rua onde o nosso Niccolò viveu). Os elementos são típicos da linguagem nasoniana e, justamente, Smith atribui-a a Nasoni.

As Casas Nobres da Vandoma, propriedade de Micaela Freire, mãe de Dom Jerónimo de Távora e Noronha, foi edificada em 1750, e destruída em 1855. Não existem documentos que confirmem a feitura; contudo, as relações entre a família de Noronha e o artista não deixam espaço a outras probabilidades senão àquela de que terá sido Nasoni o responsável pela obra.

Sempre em 1750, elabora a primeira planta para a Cadeia da Relação do Porto, confirmado pelo contracto:

> «*a obra de pedraria da nova cadeia desta Relação na forma da planta feita pelo arquitecto Nicolau Nasoni*»[339].

No ano seguinte, foi criada uma segunda planta, devido à recusa da primeira por parte dos encomendadores:

> «*devendo pedir-se um novo risco ao arquitecto Nasoni*»[340].

A prisão foi construída vários anos depois, sobre as directivas de Eugénio dos Santos e do engenheiro militar Francisco Pinheiro da Cunha. Foi inaugurada em 1796[341] (fig. 104).

---

[337] CRUZ, A., "*Uma Obra de Nasoni desconhecida"(Igreja Matriz de S. Tiago de Bougado)*", Prisma, III ano, n. 3, Dicembre 1939, pp. 171-177.

[338]BRANDÃO, D.P., *Obra de Talha dourada…op. cit.*., p. 63.

[339] BASTO, A. M., "*Nasoni e a Igreja … op. cit.* pp. 251-294.

[340] Idem, *ibidem.*

[341] BRANDÃO, D. P, *Nicolau Nasoni… op. cit.* p. 64.

Em 1754, o prior João de Santa Teresa encomendou-lhe a fachada da Igreja da Nossa Senhora das Carmelitas, concluída em 1762 (fig. 105). Não existe nenhum testemunho escrito que confirmem a autoria de Nasoni, mas o uso dos elementos arquitectónicos decorativos (a balaustrada, os florões, o brasão, as estátuas posicionadas simetricamente), de estilo inconfundível, deixa pouco espaço a dúvidas.



Fig. 105. – Cadeia da Relação do Porto. Porto, 1796.

Depois da morte de Dom Jerónimo, a chama do nosso Niccolò começa a esmorecer. As suas aparições são menos frequentes, e os projectos ligados ao seu nome tornam-se escassos, definindo este período como o *inicio do fim*. As últimas aparições referem-se aos desenhos para a Igreja de Nossa Senhora do Terço e Caridade e para a Capela da Nossa Senhora do Pinheiro, na zona do Porto. Os elementos decorativos deixam imaginar uma evolução do estilo, tornando mais suaves as linhas e os ornamentos.

A presença constante do diácono na vida do nosso artista, torna a ligação entre os dois mais do que uma simples amizade. A confirmação deste vínculo é dada por duas

situações relevantes. A primeira é datada a 7 de Setembro de 1734. Neste dia nasce o terceiro filho do pintor: chamar-se-á Jerónimo, herdando o nome do seu fiel amigo. A segunda é datada 27 de Setembro de 1737, quando Nasoni decide encarregar o diácono como gestor dos seus bens. Esta nota é importantíssima, tendo em consideração que o artista era muito ligado aos bens materiais e que, antes da sua chegada a Portugal, ocupou-se pessoalmente da gestão das próprias economias.

Pode ter sido o mesmo Dom Jerónimo a aconselhar Nasoni, para a investir os elevados lucros ganhos com a grande quantidade de trabalhos executados. De facto, a partir do momento que o Diácono se torna gestor das suas economias, Nasoni dedica-se aos negócios comerciais e bancários. Existem vários registos que provam como o artista emprestava dinheiro, com juros à volta de 4,5%[342]. Estes documentos vão de 1739 até 1747. A fase decadente também é ligada à figura do amigo, coincidindo com a morte deste último, ocorrida em Maio de 1755. Nasoni decidiu passar os poderes que tinha dado ao amigo, para as mãos do primeiro filho José, nascido do casamento com Isabella Castriotto Ricciardi.



Fig. 105. Niccolò Nasoni – Igreja da Nossa Senhora das Carmelitas. Porto, 1754-1762.

[342] BASTO, A., M., "*Nasoni e a Igreja… op. cit.* p. 252, nota 6, 7, 8, 9, 13, 14.

Os anos 60 de setecentos são caracterizados pelo anonimato. Não existe nenhum documento relativo ao mestre italiano, fazendo desaparecer uma das figuras mais emblemáticas desta cidade. O último registo é datado a 25 de Julho 1763, dia em que a Ordem Terceira da Nossa Senhora do Carmo o contactou, a fim de encontrasse uma solução para a construção de uma passagem que ligasse o terraço ao coro da igreja, naquele tempo em fase de restauro[343].

Nasoni morre no dia 30 de Agosto de 1773, com a idade de 82 anos, assistido pelos Irmãos da Irmandade dos Clérigos:

> *«Faleceu da vida presente com todos os Sacramentos o nosso Irmao D. Nicolau Nasoni…e foi sepultado nesta Igreja sendo asestido pela Irmandade como pobre e se lhe fiserão os tres oficios como tambem o da sepultura»*[344].

O artista foi sepultado no interior da Igreja como era habitual fazer-se com os irmãos defuntos da Ordem. Deixando de lado as suas obras, a partir do século XIX perde-se cada traço ligado à sua figura, incluindo a sua descendência. Vários críticos afirmam que Nasoni morreu num estado de absoluta pobreza, devido a um investimento mal conseguido. Esta teoria é alimentada pelo facto de no testamento de morte lhe ser atribuído o adjectivo de "pobre". O assunto suscitou sempre interrogações e, ainda hoje, não se sabe como um artista do seu calibre possa ter acabado em miséria, desperdiçando tudo o que tinha acumulado ao longo da vida. Justamente Smith, não tendo provas suficientes, não avança teorias que pudessem resultar inoportunas, tornando evidente que a palavra "pobre" era usada pelos irmãos que faziam parte da Ordem: *Clérigos Pobres*. Porém, tudo o que resta é um véu de tristeza pela fraca lembrança que a comunidade portuguesa lhe reservou a esta figura emblemática. Niccolò Nasoni deixou uma herança inestimável, levando aos altos níveis a arquitectura portuguesa.

---

[343] BRANDÃO, D.P., SEIXAS, J. F., Algumas Obras, Alguns Documentos, «MVSEV», 2ª serie, n. 7, Junho de 1964, pp. 50-60.

[344] SMITH, R., C.*, Nicolau Nasoni… op., cit*., p. 17.

4.2. A Fortuna Critica

A quadratura, técnica durante muito tempo englobada nas artes menores, foi marginalizada por parte da historiografia. O espaço dado à decoração e à perspectiva é verdadeiramente mínimo comparado com as mais privilegiadas artes maiores, acabando por ser relegada, na maior parte dos casos, para notícias biográficas. Inevitavelmente, esta situação inclui o nosso Nasoni, literalmente desconhecido em Itália, até há poucos anos, tendo uma maior consideração no território português, graças ao valor atribuído às suas obras, muitas das quais ainda hoje existentes.

Podemos consagrar Robert Chester Smith (1966) como pioneiro da historiografia nasoniana, elevando o nome do artista. Docente no Instituto de Belas Artes na Pensilvânia, Smith teve desde sempre um fascínio pela arte luso brasileira. Viveu em pleno século XX e foi autor de várias obras relacionadas com a cultura portuguesa, privilegiando o período Barroco. As suas pesquisas não se limitaram ao continente, alargando o campo de acção às ex-colónias (em primeiro no Brasil), onde se expandiu o seu interesse pela cultura, pelos usos e os pelos costumes[345]. No livro "*Nicolau Nasoni Arquitecto do Porto*", inteiramente dedicado ao nosso artista, Smith traça uma imagem global, com notícias referentes à vida privada e à actividade profissional. O escritor focaliza maioritariamente os seus estudos sobre o "*período português*", com um amplo *excursus* sobre as obras que o consagraram e lhe deram fama. Porém, deixou enormes lacunas em relação aos anos anteriores, nomeadamente a formação italiana e a experiência vivida na ilha de Malta. Além disso temos que constatar as abundantes obras que Smith atribuiu a Nasoni, despistando a historiografia contemporânea que, nos últimos anos, teve um maior um interesse pelo artista. De facto algumas destas obras, encomendas de mecenas portuenses e atribuídas (hipoteticamente) ao nosso Niccolò,

[345] São várias os escritos de Smith, relacionados à Arte Portuguesa. Entre as obras mais conhecidas recordamos *João Frederico Ludovice, arquitecto de Mafra.* Harvard, 1936*; A talha em Portugal.* Lisbon, 1962*; Frei José de Santo Antonio Ferreira Vilaça escultor beneditino do seculo XVIII.* Gulbenkian Foundation, 1972*; "Baroque and Rococo Braga: Documenting Eighteenth-Century Architecture and Sculpture in Northern Portugal." Proceedings of the American Philosophical Society 1971.*

têm tido duras críticas. Um dos exemplos mais conhecidos é o Palácio de São João Novo[346].

Smith não foi o único a aprofundar os estudos sobre a actividade de Nasoni em Portugal: Artur de Magalhães Basto é um dos primeiros a dar notícias referentes a algumas obras do artista sienês. Originário do Porto, Magalhães Basto foi professor de História na Faculdade de Letras na Universidade do Porto, entre os anos 20 e 30 do século XX. Além da actividade académica dedicou-se à função arquivista, gerindo o arquivo histórico da cidade. O seu talento de comunicador levou-o a escrever para várias revistas e jornais nacionais. Torna-se um cronista conhecido graças aos artigos culturais escritos para o *Tripeiro*, revista de entretenimento cultural, da qual se torna director em 1950[347]. A assídua actividade jornalística inclui vários artigos para um dos jornais mais famosos do norte de Portugal, nomeadamente *O Primeiro de Janeiro*. Neste jornal, Magalhães Basto dedica vários artigos aos edifícios que Nasoni realiza na cidade do Porto. Todavia, os seus escritos não possuem uma verdadeira valência científica, parecendo mais uma narração biográfica.

Domingos de Pinho Brandão aprofundou as pesquisas sobre o "período português", antecipadas por Smith, poucos anos antes. Professor universitário, historiador e escritor, Pinho Brandão escreve um livro sobre o período que Nasoni passou no território lusitano[348]. Os escritos são uma reexaminação da obra de Smith, seguindo um percurso cronológicos dos trabalhos (presumíeis e confirmáveis) de feitura nasoniana[349].

---

[346] Para aprofundar o tema : Ferreira-Alves, J., J., B.," *Antonio Perreria: Arquitecto do Palácio de São Joao Novo"*. Porto: Camara Municipal do Porto, 1990.

[347] Estas notícias são mencionadas pela revista "*O Tripeiro*".

[348] Domingos de Pinho Brandão foi uma figura ilustre da cultura portuguesa do seculo XX. Graças aos estudos de teologia, tornou-se sacerdote em 1943, chegando a Bispo de Leiria em 1966 e, sucessivamente, Bispo do Porto em 1972. O seu gene de investigador leva-o a dedicar-me aos estudos em vários campos, como a Historia da Arte, Arqueologia, Museologia, Numismatica, Epigrafia, deixando numerosos documentos escritos referidos a estas áreas. Além de historiador, o prelado dedicou-se à actividade prática, promovendo vários museus, sobretudo na cidade do Porto.

[349] BRANDÃO, D. P., "*Nicolau Nasoni – Vida e obra de um grande artista*" Graficos Reunidos, LDA, Porto, 1987.

Em relação à bibliografia italiana Nasoni é quase totalmente ignorado pela tratadística do seu tempo, ao menos até à publicação do livro de Smith. Algumas escassas notícias foram dadas por Romagnoli na sua monumental obra, assinalando Nasoni, como académico Rozzo. O historiador, no seu texto, dá-nos uma visão mais ou menos detalhada do período passado por Niccolò no território sienês[350].

Ainda em relação a este período, alguns autores do século XVIII descrevem várias obras que Nasoni realizou neste local. Recordamos Girolomo Macchi que nas suas "*Memorie"* fala de algumas intervenções feitas por Nasoni, nomeadamente na decoração prospectiva do *Hospital Santa Maria della Escala*[351]. Giovanni Antonio Pecci[352], na "*Guida de Siena*" de 1751, fala da mesma intervenção mencionada anteriormente por Macchi.

Em 1713 Girolamo Gigli refere o nome do pintor, inserindo-o num elenco de célebres artistas, membros da AR, atestando os seus dotes artísticos[353].

Em 1715, Bernardino Perfetti descreve o ambiente vivido no dia da celebração da nomeação do novo Arcebispo Alessandro Zondadari. Também faz uma detalhada análise do arco triunfal que Nasoni projectou e realizou para este evento[354]. Relembramos que também Macchi, Pecci, e Gigli descreveram esta obra.

Nos últimos anos, outros artistas foram inspirados pelas palavras de historiadores antigos, dando-nos notícias relativas à vida do nosso artista. Ettore Pellegrini que redige a revista da AR, dedica-lhe um capítulo inteiro[355]. Pellegrini é um dos primeiros a realçar as relações entre o pintor e o seu amigo e mestre Vicenzo Ferrati.

---

[350] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976.

[351] INNOCENTI, E., Il contributo di Girolamo Macchi per lo studio dell'architettura religiosa senese. Siena, 1990.

[352] PECCI, G. A, *Della vera origine dello Spedale di s. Maria della Scala di Siena a / dissertazione storico critica del cavaliere Gio. Antonio Pecci patrizio sanese*. - In Siena, l'Anno 1756 nella Stamperia di Agosino Bindi.

[353] GIGLI, G, *Diario senese*, Bologna : Forni, 1974, v. in 3 tomi.

[354] PERFETTI, B., Descrizione dell'entrata dell'Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore Alessandro Zondadari alla possessione del suo arcivescovado in Siena il dì XI. d'agosto MDCCXV. dedicata all'Illustriss. Sig. Cav. F. Tommaso Maria del Bene Gran Priore di Pisa. Siena, 1715.

[355] PELLEGRINE, E., *Niccoló Nasoni: "Pittore, incisore e architetto", tra I Rozzi ditto Il Piangoleggio,* Periodico cultural dell'Accademia dei Rozzi, anno VI – N. 10. Siena, Maggio 1999.

Em 1991, em colaboração com a Faculdades de Letras da Universidade do Porto, a Câmara de San Giovanni Valdarno publica um texto em honra do III centenário de Niccolò[356]. Algumas novidades referem-se à actividade maltesa, com notícias sobre um presumível encarceramento na prisão da Vitoriosa, causada pelos dissabores com Inquisição[357].

Recentemente a AR teve um papel fundamental na redescoberta do caminho nasoniano, não só a nível profissional mas também a nível social e privado. Os registos do arquivo mostram-nos momentos importantes, como as participações em eventos públicos, actividades cenográficas e como administrador da congregação. Para além destas provas existem registos de obras encomendadas, registos de pagamentos, e outras mais[358].

Em relação à experiência bolonhesa, temos de dar um grande mérito aos estudos efectuados por Giuseppina Raggi (2001). As descobertas referem alguns documentos escritos presentes na *Biblioteca do Archiginnasio*, em Bolonha.

Marcelo Oretti, historiador bolonhês do século XVIII, cita Nasoni no "*Notizie dei Professori del Disegno"*, abrindo um novo horizonte sobre o passado profissional do nosso artista[359].

A partir da obra de Oretti, conseguimos chegar aos escritos autobiográficos de Giovanni Zanardi, confirmando e atestando a presença de Nasoni na capital emiliana, ao serviço do mestre Stefano Orlandi entre 1718 e 1721. Nestes escritos é mencionada uma passagem fundamental: a estipulação do contracto entre Nasoni e a Ordem dos Cavaleiros de Malta.

Outros autores aprofundaram os estudos sobre as obras nasonianasna ilha maltesa, nomeadamente Mario Buhagiar e Keith Sciberras, docentes de Historia da Arte na Universidade de Malta. Os escritos dão um amplo espaço às decorações

[356] ANDREINI, S., CASCIU, S., PIRAS, G., FERREIRA-ALVES, J., J., B., FERREIRA-ALVES, N., M., Niccolò Nasoni, *Un Artista Italiano ... op. cit.*

[357] Idem, *ibidem.*

[358]Para aprofundar o tema ver Capitulo *2.3 Niccolò Nasoni e a Academia dos Rozzi.*

[359] As notícias referidas à estadia bolonhesa de Niccolò Nasoni, foram antecipadas pela historiadora Giuseppina Raggi, especializada nas relações artísticas entre Itália e Portugal, nos seculos XVII e XVIII.

executadas por Nasoni entre 1723 e 1725, em particular às do Palácio *Magistrale da Ordem Gerosolinitana*, da Catedral *de San Giovanni Battista*, do *Museu Arqueologico Nacional* (antiga residência dos Cavaleiros da Língua Francesa) e às da *Antiga Cancelleria da Ordem* (hoje Ministério dos Negócios Estrangeiros), todos situados em La Valletta[360].

[360] SCIBERRAS, K., *Baroque Painting in Malta*, Malta 2009; BUHAGIAR, M., *Essays on the Art and Architecture of the Knights*, Malta 2009; GASH, J., *Painting and Sculpture in Early Modern Malta,* in V. Mallia-Milaness, (ed.) Hospitaller Malta 1530-1798, Malta 1993, pp.509-603.

Capitulo V:

Niccolò Nasoni: visão do homem

5.1. Niccolò Nasoni: Uma vida vivida entre sorte, fraqueza e vontade de emergir

Desde o início do caminho que nos conduziu à *descoberta* de Niccolò Nasoni, encontramos dois aspectos singulares que despertaram a nossa curiosidade. Em primeiro lugar, reparamos na maneira com a qual Nasoni conseguiu adaptar-se às várias mudanças que a profissão e o próprio estatuto social lhe impuseram. Como um camaleão que muda a cor da pele para se camuflar e sobreviver, assim Nasoni muda as próprias "vestes", pondo-se sempre na condição certa para poder enfrentar as várias situações que a vida lhe reservou.

Por outro lado, a estreita ligação com personagens influentes ajudou-o a resolver as questões mais complexas: homens que nos momentos propícios desempenharam o papel de mestres, grão-mestres, diáconos ou simples amigos, acompanhando-o e protegendo-o ao longo da sua vida.

Estes factores foram fulcrais num ambiente profissional onde a concorrência era feroz e, mesmo não tendo uma técnica refinada e grande experiência, Nasoni conseguiu ter um lugar entre os melhores, recebendo encargos de alto nível. Além disso, adaptou-se a várias expressões artísticas, passando da incisão sobre cobre à produção de aparatos efémeros, da cenografia à pintura mural, da quadratura ao projecto arquitectónico.

Uma resposta à sua maneira "camaleónica" de relacionar a profissão, as mudanças sociais e a maneira de compreender a arte, pode ser resumida em poucas palavras: uma doentia ligação ao dinheiro. Pensamos que o pintor, mais do que na própria evolução técnica e no amor pela arte, estava interessado em ganhar dinheiro, e ganhar bem. A teoria baseia-se em algumas notícias que reflectem esta atitude.

Temos que ter em conta, desde o início, que o adjectivo *Piangoleggio,* atribuído pela AR, está a indicar um aspecto característico da personagem. Nasoni era uma pessoa que se queixava frequentemente, sobretudo nos casos em que não lhe era retribuído o justo valor pelos trabalhos realizados, ou algo que fosse contra a sua vontade.

Os vários pedidos de pagamentos presentes no arquivo da Academia são exemplos evidentes. Em 1714, depois de alguns trabalhos cenográficos efectuados para o teatro da

Academia, existem três pedidos escritos por Nasoni. Pelas mesmas razões, mas relativos a trabalhos diferentes, são presentes mais três pedidos entre os anos de 1715 e 1720[361].

Mais um exemplo é o processo contra o prelado Tommaso Accarigi, com o objectivo de retomar a posse dos objectos deixados em herança pelo casal Ferrati, como confirma o testamento. Este processo, que se arrastou desde 1716 até 1719, vem reclamar uma herança de bens cujo valor económico não era elevado: um colchão, uma mesinha de cabeceira, algumas ferramentas de trabalho, e pouco mais.

Como último exemplo, temos as controvérsias tidas com a Inquisição na estadia maltesa. A historiografia confirma que Nasoni foi encarcerado na prisão da Vittoriosa, por ter exigido dinheiro ao Tribunal Eclesiástico, por trabalhos executados. Neste caso, a sua maneira de ser acabou por dar-lhe muitos problemas. As suas queixas obrigaram-no a fugir da ilha, renunciando a tudo aquilo que lhe era devido como estipulado no contrato.

As várias mudanças profissionais também podem ser fruto da sua vontade de ganhar mais dinheiro, explicando as várias áreas em que se encontrava activo. Começando como elaborador de aparatos efémeros e desenhador de cenografias, passa a ser pintor quadraturista, num período em que a primeira actividade se encontrava numa fase decadente e a segunda no auge da fama. Ainda mais evidente é o abandono da actividade pictórica depois de poucos anos da chegada a Portugal, quando começa uma série de inúmeros projectos para edifícios civis e religiosos. Depois das decorações para a Sé Catedral do Porto e para a Sé Catedral de Lamego, o artista deixa de lado os trabalhos de pintura, dedicando-se principalmente à arquitectura urbana. Comparativamente com o que acontecia com os trabalhos de pintura, a oferta de trabalhos de arquitectura era superior e isto traduzia-se num consequente aumento de lucros. Portanto, pensamos que Nasoni tenha sido uma pessoa muito ligada ao dinheiro, sem o qual se sentia desesperado. Para mostrar o seu desagrado, queixava-se e "chorava", conseguindo resultados positivos como no caso dos pedidos de pagamentos na academia ou no processo contra Accarigi. Outras vezes acabava por arruinar tudo de bom que tinha conseguido até aí, como aconteceu em Malta.

De seguida iremos explicar os benefícios que Nasoni trouxe, graças às ligações com homens influentes que lhe marcaram o caminho neste mundo. Momentos que acabaram por condicionar uma inteira existência.

[361] Para aprofundar a questão ver Capítulo *2.3.Nasoni e a Academia dos Rozzi.*

Do alto conhecimento que temos desta personagem, depois termos encontrado lugares, documentos, obras, contactos e testemunhas da sua permanência em Itália, chegamos a uma conclusão. Como já mencionado ao longo da nossa dissertação, pensamos que Nasoni soube "aproveitar" as relações com personagens influentes, pedindo-lhes ajuda nos momentos em que mais precisava. Além disso, uma série de felizes vicissitudes, de uma maneira ou de outra, acabaram por ajudar à sua ascensão profissional.

A primeira figura que marcou Nasoni foi Vincenzo Ferrati. Já apuramos a ligações entre os dois, projectando-se para além da mera experiência profissional.

O jovem Niccolò foi confiado ao casal Ferrati, conterrâneo e amigos da família Nasoni e que não tinha filhos. É introduzido na arte pelo seu amigo e mestre Vincenzo, devendo este último conhecer as suas capacidades (a tal propósito pensamos numa deslocação para Siena numa altura em que Nasoni era muito jovem, enquadrada nos primeiros anos de 1700). Chegado à cidade toscana, o nosso Niccolò estabiliza-se em casa do mestre, situada na *Contrada della Chiocciola*. A habitação encontra-se na *Piana del Carmine* em frente à Igreja homónima[362]. Nasoni é integrado desde logo no mundo do trabalho, tornando-se primeiro colaborador do mestre e vivendo a realidade da *Contrada*, passo importante para fazer parte do ambiente sienês. A colaboração entre os dois é documentada pelos desenhos/variantes do Catafalco para Francesco Maria de Medici, em 1711[363]. Dos anos passados ao lado de Ferrati, como tínhamos suposto e analisado, são datados os frescos da *Capela Chigi* em San Galgano[364].

Estes eventos explicam a estima que Ferrati tinha pelo seu discípulo. A mesma estima que "obriga" o mestre a recomendar Nasoni, pondo a própria assinatura no pedido de admissão à AR, inicialmente como cenógrafos para o teatro, posteriormente

[362] Não possuímos documentos que possam confirmar o que declaramos. Todavia, a nossa teoria é fundamentada por Romagnoli, confirmando que seja Ferrati seja Nasoni vivam na *Piana del Carmine*. Além disso, no registo do processo Accarigi é mencionado o testamento do casal Ferrati, deixando mobília e outros objectos de casa ao nosso Niccolò.

[363] COLUCCI, S, *Vanitas e apoteosi. Per un corpus degli apparati effimeri funerari a Siena*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2009, pp. XI-377 (Monografie d' Arte Senese, IX)

[364] Para aprofundar ver capitulo *2.9 O "caso" das pinturas da Capela Chigi em San Galgano.*

como membro académico, apoiando a sua inscrição na Academia[365]. O ambiente académico abre a Nasoni novos horizontes profissionais e sociais.

Depois da morte de Ferrati, em 1711, Nasoni passa a estar ao serviço do mestre Giuseppe Nicola Nasini, que alguns anos antes colaborara com Ferrati nas pinturas da Igreja SS. Trindade[366]. Nasini, membro de uma família de artistas, foi um dos pintores toscanos mais renomados daquela época. É fácil perceber a grande honra que o jovem Niccolò teve, ao assistir um artista deste calibre. A amizade entre os dois era muito forte. Além das colaborações entre Nasini e Ferrati, nos anos em que este último era mestre de Nasoni, todos faziam parte da Academia dos Rozzi.

A relação profissional entre Nasini e Nasoni reflecte-se nos trabalhos e nas obras documentadas por Romagnoli[367]. Juntamos a estas, outras realizações mencionadas ao longo da tese, dando uma maior espessura à relação profissional entre os dois. Os trabalhos referidos são os frescos do transepto da Igreja de *Santa Mustiola alla Rosa*, atribuídos aos discípulos de Nasini e datados 1713, e os frescos do Claustro da Igreja *del Carmine*, evidenciando analogias com os estudos de figuras humanas que se encontram no *Taccino S III 6*, atribuídos a Nasoni.

A historiografia avança a hipótese de uma estadia em Roma, durante os trabalhos efectuados por Nasini na *Cancelleria Apostolica*, entre 1714 e 1717[368]. Os anos passados ao serviço do mestre toscano, devem ter acrescentado (e muito) à fama de Nasoni.

Não se conhecem as circunstâncias que afastaram os dois artistas. Depois da deslocação para Bolonha não possuímos documentos (além da hipóteses dos frescos no Claustro da Igreja *del Carmine*) de outras relações com o mestre sienês.

---

[365] Archivio dell'Accademia dei Rozzi, pedido de admissão de Niccolò Nasoni à Academia, Siena 1711.

[366] ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976. p. 473.

[367] No seu manuscrito Romagnoli refere-se ao binómio "Nasoni Nasini", mencionando as decorações de Palácio *Cennini,* realizadas entre 1714 e 1719.

[368] Uma prova a esta teoria é nos fornecidos pelo AAR, numa nota de 1717. O pedido do *Arcrirozzo*, diz-nos que era oportuno "aproveitar" a chegada de Nasoni em Siena, para lhe confiar as realizações cenográficas do Teatro da Academia, para a peça teatral em honra da Governadora Violante Baviera.

A estadia em Bolonha será o evento que marcará definitivamente o salto de qualidade no âmbito profissional. Em 1718 o nosso Niccolò está ao serviço de uma das figuras mais importante do ambiente quadraturista: o mestre Stefano Orlandi que o tomará sobre a sua protecção. Infelizmente, a falta de documentos que atestem esta passagem, condiciona algumas notícias de possíveis ligações antecedentes a este evento. O que podemos apontar, é um possível encontro entre os dois, ocorrido nos anos em que Nasoni se encontrava na capital italiana, onde Orlandi também estava envolvido em obras decorativas. Podemos também imaginar a intervenção de um personagem influente, que recomendou Nasoni para que este pudesse entrar na escola de Orlandi.

O nosso Niccolò passa mais de três anos a colaborar com o quadraturista bolonhês, aprendendo um novo estilo, com a *visione ad angolo* introduzida pelos Bibbiena, como se pode observar nos frescos na Capela-mor da Sé Catedral do Porto. Infelizmente, mais uma vez, recordamos a falta de provas materiais que comprovem uma assistência directa com o mestre. Além das pinturas do Palácio *Aldrovandi*, onde avançamos a hipótese da sua presença, não temos provas de qualquer actividade neste local. Todavia, graças a Orlandi, o nosso Niccolò melhora a sua técnica e a sua vida.

Mais uma vez, como sinal do destino, um homem influente abre-lhe o caminho. O momento é descrito por Zanardi no seu documento biográfico, durante a reunião entre Orlandi, os seus discípulos e o emissário do Grão- Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta.

Nestas circunstâncias escolheu-se o artista encarregado de decorar a Catedral de *San Giovanni Battista* em La Valetta. Foi Orlandi que indicou, entre os seus discípulos, Nasoni. O mestre bolonhês deu o bem-estar, facilitando a sua transferência para Malta, abrindo-lhe as portas para um novo mundo com grande futuro.

O delegado enviado por Marc'Antonio Zondadari, naquele tempo Grão-Mestre da Ordem Gerosolimitana, estipula o contrato com Nasoni, que se deslocará para a ilha em 1723. Nasoni teve a sorte de conhecer o Grão-Mestre nos anos que passou em Siena, graças ao ambiente da academia e à sua actividade. Zondadari era uma pessoa com altos poderes, irmão de Alessandro, para quem o artista desenhou o arco triunfal, em honra da nomeação como Cardeal em 1713. Podemos imaginar que Zondadari enviou o seu delegado para Bolonha, com ordem de contratar Nasoni para as obras a realizar em Malta. Não ficávamos impressionados se fosse esta a verdade, dada a sua fama em Siena, onde era um dos melhores no seu campo.

Todavia o pintor, depois da sua chegada a Malta, encontra um ambiente diferente do que tinha imaginado. Zondadari morre em 1722, sucedendo-lhe Manoel de Vilhena, aristocrata português, originário de uma pequena cidade do norte de Portugal.

Nasoni encontra muitas dificuldades no ambiente da ilha maltesa. No estaleiro do Palácio trabalham outros artistas com os quais o pintor entra em conflito[369]. Também foram avançadas hipóteses de uma controvérsia com a Inquisição, devido a trabalhos executados e nunca remunerados. Por esta razão teria sido encarcerado[370]. Esta teoria não está confirmada, mas conhecendo o passado do artista e as suas atitudes, tudo leva a crer que seja plausível.

Como vimos, nas experiências sienesas, as queixas faziam parte do seu ser. Mais uma vez os registos da Academia, com os pedidos de pagamento e o processo contra Tommaso Accarigi são provas evidentes.

No ambiente maltês, regulado pelas leis da Ordem, mais rígidas comparadas com as da Academia, as suas atitudes não passaram despercebidas. Talvez fosse o Inquisidor, Nicola Antonio Ruffo, a não concordar com o comportamento de Nasoni, acusando-o e encarcerando-o (como se imaginou) [371].

A situação parece verdadeiramente insuportável. A prisão é um ambiente duro, sobretudo para uma pessoa como Nasoni, tímido e medroso. Tudo parecia perdido quando, imprevisivelmente, aparece uma nova figura a protege-lo, o Grão-Mestre da Ordem Manoel de Vilhena. Com toda a probabilidade, foi este que facilitou a saída de Malta do nosso Niccolò, que na segunda metade de 1725, viaja até ao norte de Portugal com destino ao Porto. Em Novembro deste mesmo ano já trabalha nas decorações da Capela-mor da Sé Catedral do Porto.

Manoel de Vilhena é familiar de Jerónimo de Távora e Noronha Leme e Cernache, diácono da Sé do Porto, neste tempo em estado de Sede Vacante. Aproveitou-se, portanto, desta fase para modernizar os ambientes da Catedral. O diácono encarregue da renovação deve ter posto a sua atenção no ambiente maltês, desde sempre residência de artistas de altíssimo nível. Além disso, Dom Jerónimo costumava procurar

[369] As teorias sobre as controvecias no estaleiro do Palcio Magistral, são expicadas no texto : "*Niccolò Nasoni: Un artista Italiano a Oporto, III Centenario dalla Nascita"*, San Giovanni Valdarno, 1991.

[370] Idem, *ibidem.*

[371] Para aprofundar o tema ver 4.1. Biografia de Niccolò Nasoni.

profissionais neste local. Graças ao seu irmão, Roque, Cavaleiro da Ordem de Malta, já tinha acolhido artistas que deram lustro à cidade portuguesa[372].

Para nós, as ligações entre Nasoni e Zondadari confirmam o papel central que Vilhena teve na deslocação do pintor para Portugal. O Grão-Mestre teve uma grande estima pelo seu predecessor, como confirmam os documentos do *Liber Consiliorum Status*, o registo da Cancelaria da Ordem, e da descrição dos festejos feito em Siena para honrar a nomeação de Zondadari a Grão-Mestre, enviadas a Vilhena quando era Bali de'Acri. O respeito que Vilhena tinha por Zondadari pode ter induzido a ajudar o nosso Niccolò. A historiografia indicava Frei Roque como a pessoa que influenciou a passagem; nós continuamos a pensar que o "intermediário" foi Vilhena, pessoa mais influente do que Frei Roque.

Mais uma vez, Nasoni teve o caminho aberto graças a um personagem poderoso, para um futuro melhor que ele pudesse imaginar.

Depois da chegada a Portugal, Nasoni aproxima-se da figura de Dom Jerónimo. O Diácono torna-o primeiro pintor da Catedral, onde Nasoni realiza obras que lhe darão notoriedade na cidade do Porto. Em 1731, ainda graças ao amigo português, o nosso Niccolò projecta a obra que o consagrará a nível internacional, também depois da sua morte: o complexo dos Clérigos.

Ao longo dos anos passados em Portugal, Nasoni pinta, projecta e constrói dezenas de edifícios, sob a supervisão do amigo Diácono, obras que ainda são símbolos do seu génio. Esta ligação torna reais os sonhos do modesto artista italiano: a fama e a riqueza económica, desde sempre perseguidas e esperadas.

É preciso recordar a figura de Domingos Barbosa, administrador dos trabalhos da Catedral do Porto, e mecenas que deu oportunidade e notoriedade ao nosso artista. Os estudos sobre as relações entre Barbosa e Nasoni encontram-se em fase evolutiva; porém podemos antecipar que o "ecónomo" (como Nasoni o definiu na legenda das pinturas da Capela-mor na Sé do Porto) fazia parte daqueles personagens que contribuíram para tornar Nasoni o artista que ainda hoje vive na memória de todos.

[372] Na sua obra, Smith menciona a chegada no Porto de dois artistas vindos de Malta, nomeadamente um chefe cozinheiro e um dourador.

Num lugar desconhecido, longe das suas origens, Nasoni com perseverança e sorte domina a cena artística, procurado pelos potentes senhores para receberem os seus serviços. Todavia, todo que pertencia a este mundo acaba. Assim como acaba a notoriedade do pintor, coincidindo com a morte de Dom Jerónimo. A historiografia comunica-nos que Nasoni morreu num estado de absoluta pobreza devido a negócios mal feitos; episódio, este, todo a confirmar.

A partir de uma pequena vila, passando para as renomadas cidades artísticas italianas, atravessando mares e oceanos, à descoberta de terras longínquas, num destino marcado por circunstâncias e sucessos inesperados, escalando a vida como uma parede rochosa de uma montanha, chegando ao cume, até se tornar "*O Arquitecto do Porto*".

Bibliografia / Fontes

Bibliografia geral

AA. VV., *Gazzetta Universale o Sieno – Notizie Istoriche, Politiche, di Scienze, Arti, Agricoltura, ec*, Volume XIX, dell'anno MDCCLXXXXII, Siena Biblioteca degli Intronati

AA. VV., *Accademia dei Rozzi di Siena, Libro degli aggregati,* Archivio dell'Accademia dei Rozzi, Siena, 2005.

AA. VV., *L'arte italiana, Architettura, scultura e pittura dalle origini ad oggi*, Roma, Giunti editore, 2004.

AA. VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1979.

AA. VV., *L'arte a Siena sotto i Medici, catalogo della mostra*, a cura di F. Sricchia Santoro, (Siena, Palazzo Pubblico 3 maggio - 15 settembre 1980), Roma 1980.

AA. VV., *Società internazionale di studi francescani, Alle frontiere della cristianità : i frati mendicanti e l' evangelizzazione tra '200 e '300* : atti del 28. Convegno internazionale, 12-14 ottobre 2000, Spoleto : Centro italiano di studi sull' alto Medioevo, 2001.

AA. VV., *I Galli Bibiena: una dinastia di architetti e scenografi*, (a cura di) Deanna Lenzi, Wanda Bergamini, Editore Accademia Galli Bibiena, Bibbiena 1997.

Acta da reunião de 32 de Maio de 1731, *Arquivo da Irmandade dos Clérigos, Libro de Obras*, ff. 111 v. 112.

AGLIETTI, M., *Le tre nobiltà. La legislazione del Granducato di Toscana (1750),* in *Magistrature*

AMORINI M. A. B., *Parte Quinta* in *Vita dei pittori e artefici Bolognesi,* Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna, 1843, pp. 291-324.

ANDREINI, S., CASCIU, S., PIRAS, G., FERREIRA-ALVES, J., J., B., FERREIRA-ALVES, N., M., *Niccolò Nasoni, Un Artista Italiano a Oporto*, III Centenario della nascita, a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di San Giovanni Valdarno, del

Pelouro de Animac;ao da Ciadade della Camara Municipal do Porto, dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Arezzo, Ponte alle Grazie Editori srl., Firenze, 1991.

ARAÚJO, I., *Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal*, vol. I, Lisboa, 1962.

ARGAN, G. C., *L'architettura*, Roma, CAM editore, 2001.

- *L'arte del '700*, Roma, CAM editore, 1998.

- *Storia dell'arte*, Roma, CAM editore, 1999.

AVERINI, R., *A formação artística de Nicolau Nasoni*. Texto de uma conferencia, Novembro 1973.

AZEVEDO, C., Diocese do Porto In *DICIONÁRIO de História Religiosa de Portugal*, Dir. C. Azevedo. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

- *Solares portugueses*, Livros Horizonte, Lisboa, 1962.

AZEVEDO, J., A, M., *Descrição Topográfica de Vila Nova de Gaia*, Porto, 1861.

- *Historia Eclesiástica da Cidade e Bispado de Lamego*, Porto, 1878.

BAGOZZI, C. N., *Meravigliose scense*, Bologna 1992.

BALDINUCCI, F., *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, *Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino e Accademico della Crusca con note ed Aggiunte*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Contrada del Cappuccio, 1812.

BASTO, A. M, *A Sé do Porto*, p.267, e *Apontamentos para Um Dicionario de Artistas e Artifices que Trabalharam no Porto do século XV ao Século XVIII*, 1964.

- *Nasoni e a Igreja dos Clérigos*, Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, vol. XIII.

- *História da Arte*, Porto, 1945.

BELLUCCI, G., TORRITI, P., *Il Santa Maria della Scala in Siena. L'ospedale dei mille anni, xenodochium Sancte Marie*, Genova, 1991.

BERGAMINI, W., CAVALLI, G. C., CAVINA, A. O., GRANDI, R., LENZI, D., MATTEUCCI, A. M., RICCÒMINI, E., *Architettura, scenografia, Pittura di Paesaggio*, in "*L'Arte del Settecento Emiliano*", X Biennale d'Arte Antica, Edizioni Alfa, Bologna,1980.

BIGI, A., *Storia della mia terra*, San Giovanni Valdarno, 1990.

BOLDIZZONI, F., *L'anatomia politica di Bernardo Davanzati: prospettive sul pensiero economico del Rinascimento*, in *Cheiron*, 2004, n. 42.

BOLOGNA, F., *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, Napoli, Paparo edizioni, 2006.

BONCI, P.; FABBRI, C, (a cura di), *Cronache e storia di San Giovanni Valdarno nel Settecento*, Firenze, Editoriale Tosca 1991.

BORGHINI, G, *Siena bibliofila: collezionismo librario a Siena su Siena*, Siena: Pratagon, 2009.

BORRELLI, G., G., *Scultura in legno di etá Barocca in Basilicata*, Napoli, Paparo edizioni, 2005.

BRANDÃO, D. P., *Nicolau Nasoni – Vida e obra de um grande artista* Gráficos Reunidos, LDA, Porto, 1987

- *Obra de talha dourada, ensamblagem, e pintura na cidade e na diocese do Porto*, Monografia 1984.

- *A obra de Nicolau Nasoni no actual conselho de Matosinhos*, «MVSEV», segunda serie, n. 7, Junho de 1964

BRANDÃO, D.P., SEIXAS, J. F., Algumas Obras, Alguns Documentos, «MVSEV», 2ª serie, n. 7, Junho de 1964

BRIGANTI, G., *La maniera Italiana*, Roma, 1963

BRUSCHETTINI, D., *Il carteggio di Giuseppe Ciaccheri nella Biblioteca Comunale di Siena,* in Bollettino di Storia della Patria, 1979.

BRYAN, M., *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, Londra, 1886.

BUHAGIAR M., *Niccolò Nasoni between Malta and Portugal*, in "*Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*", Midsea Books, 2009.

- *Essays on the Art and Architecture of the Knights*, Malta 2009.

CAMPANINI, G., MUZZI, A., *Oratori della Contrada*, Editrice Tipografica Senese, Siena 1995

CAMPO BELO, Conde de, *Os Mecenas de Nasoni*, in *Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto*", vol. XXXV, fascicolo 1-2, pp. 105- 111, Porto, 1972.

CARVALHO, F. M. X, *Dicionario Geografico* in Memorias Paroquiais, Tomo XXXI, n. 6.

CASCIO, M., *Storia (Apologetica) della Massoneria*, Bastogi editrice, Milano 2005.

CAUSA, S., *I libri di Ferdinando Bologna*, atti delle giornate di studio, Napoli, 13 – 14 Dicembre 2005.

CECCHERINI, D., *La facciata dell'ex Oratorio della Madonna del Rosario, in La Chiesa dei Santi Pietro e Paolo e il museo della Contrada della Chiocciola*, a cura di Luca Betti, Siena, 1994.

CEPPARI RIDOLFI, M.A., Ciampolini M., Turrini P., *L'immagine del Palio, Storia, Cultura e rappresentazione del rito di Siena,* Banca del Monte dei Paschi di Siena, 2001

CHELLAZZI, D., G, ANGELINI, A., *Pittura senese*, Milano 1997.

COLUCCI, S, *Vanitas e apoteosi. Per un corpus degli apparati effimeri funerari a Siena*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2009.

CAMPO BELO, Conde de, *Uma Notula Nasoniana* in Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, vol. VI, 1943

COSATTI, A., *I periodici e gli atti accademici italiani dei secc. XVII e XVIII posseduti dalla Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana. Catalogo ragionato* [...] Roma 1962. (*Indici e sussidi bibliografici della Biblioteca,* 1).

COSTA, A., R., *Descrição topográfica da cidade do Porto*, Porto, 1945.

COUTINHO, B. X., *A igreja e a irmandade dos Clérigos : apontamentos para a sua história,* Câmara Municipal, Gabinete de História da Cidade, Porto, 1965.

CRUZ, A., *Uma Obra de Nasoni desconhecida (Igreja Matriz de S. Tiago de Bougado)*", Prisma, III ano, n. 3, Dicembre 1939

CUGNONI, G., *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma 1878.

DAVIA, V., "*Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbi*" , del Maestro Ettore Romagnoli riveduti e nuovamente pubblicati, Siena presso Onorato Porri, 1840.

DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori e architetti Napoletani*, Napoli, 2003.

DE GREGORIO, M., ACCADEMIA DEI ROZZI, L'archivio dell'Accademia, *(n.a. 140)* e *Fasc. di cc. Sciolte 30, di mano di Bellisario Bulgarini,* Siena.

DE GREGORIO, M., *L'archivio e l'archivista,* in "*L'archivio dell'Accademia",* Siena, Protagon Editori Toscani, pp. I-VIII.

Dell'Archiginnasio, 1760- 1780.PETIET, C., *Le Roi et le Grand Maître. L'Ordre de Malte et la France au XVIIe siècle, Éd. Paris Méditerranée*, Paris, 2002.

DREI, G., *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1954.

Enciclopedia Universale Rizzoli-Larousse Vol XIII, 1970, Milano, Rizzoli Editore.

FABRICZY, C., V., *Michelozzo di Bartolomeo*, "Jahrbuch der Königlich Preussisschen Kunstsammlungen", XXV, Beiheft, 1904.

FALORNI, M., "*Senesi da ricordare*", Siena, 1982.

FARQUHAR, M., *Biographical Catalogue of the Principal Italian Painters*, Londra, 1855.

FEELONI, V. P, *Il monachesimo nel Medioevo italico*, in CANTARELLA, G. M.

FERREIRA-ALVES, J., J., B., "*O Porto na Epoca dos Almadas*", Volume I, Porto, 1988, pp. 82-83.

- *Antonio Perreria: Arquictecto do Palácio de São João Novo"*. Porto: Camara Municipal do Porto, 1990.

FREITAS, E. A. C, *Subsidios para uma monografia de Vila do Conde*, VI serie, n. VII-VIII, Porto, 1955.

GAEDELLA, L. Memorie Storiche de'Cardinali, VIII, Roma, 1794.

GASH, J., *Painting and Sculpture in Early Modern Malta,* in V. Mallia-Milaness, (ed.) Hospitaller Malta 1530-1798, Malta 1993

GHERARDI DRAGOMANNI, F., *Memorie della Terra di San Giovanni nel Valdarno superiore*, Firenze, Tip. Formigli 1834.

GIGLI, G, *Diario senese*, Bologna : Forni, 1974, v. in 3 tomi

- *Diario Sanese, in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti si allo spirituale si al temporale della città e stato di Siena,* Parte Prima, Siena, Tipografia dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, 1854.

GONÇALVES, F., "*Notas sobre Descendentes de Nicolau Nasoni*" 1973

GOTTARELLI, E., *Lo scalone del Palazzo Aldrovandi: il "pomposo" Cardinal Pompeo*, Bologna, 2005

IKEGANI, H., *Sviluppo sommerso. Peculiarità della teoria prospettica di Andrea Pozzo*, CLUEB, 1998

INFANTE, R., *I cammini dell'angelo nella daunia tardoantica e medievale.* Bari, Edipuglia, 2009.

INNOCENTI, E., Il contributo di Girolamo Macchi per lo studio dell'architettura religiosa senese. Siena, 1990.

LANDI, E., *Stefano Orlandi (1681/1760)*, Tesi di Laurea, Bologna, 1981.

LAVAGNINO, E., *Gli artisti italiani in Portogallo*, Roma, 1940.

LEORNE, A., M., *Archivio pittoresco*, vol. III, Porto, 1860.

LUCARELLI, F., *Culture et architecture en Italie*, Napoli, Paparo edizioni, 2006.

MACCHI, G., *Memorie*, Siena, 1730.

- *Origini dello Spedale di Santa Maria della Scala, suoi membri e Grance Patronati e Fabbriche*, Siena 1720.

MAGOUN, Fr. P., Jr., *The Rome of Two Northern Pilgrims: Archbishop Sigeric of Canterbury and Abbot Nikulás of Munkaþverá*, in Harvard Theological Review, 33, 1940.

MALCANGI, G., *La fonte d'Apollo, Viaggio attraverso il Barocco*, Roma, 2006.

MALVASIA, C., C., ZANOTTI, G., *Felsina pittrice : vite de' pittori bolognesi con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore, di Giampiero Zanotti e di altri scrittori / Carlo Cesare Malvasia.* - Ristampa anastatica. – Bologna, 1974.

MATTEUCCI, A., M., *L'architettura dell'inganno, quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del convegno Internazionale (Rimini, palazzina Roma, 28-30 Novembre 2003), a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze, Alinea.

MILANESI, G., *Documenti per la storia dell'arte sienese (secc. XIII - XVI)*, voll. 3, Siena 1854-1856.

MINGAZZINI, P., *Manuale di storia dell'arte*, Roma, La nuova Itália editrice, 1936.

MONTALBANO,L. PICOLLO, M., *Un album di disegni della biblioteca degli Intronati di Siena. Tra conservazione e collezionismo,* Siena, 1999.

NEGRI, A., *Il mestiere dell'arte*, Napoli, Paparo edizioni, 2007.

- *Studi sulla scultura italiana, medievale, rinascimentale e moderna*, Roma, Paparo edizioni, 2006.

OLIVEIRA, J., M., P., *Nasoni e a Igreja da Misericórdia*, «Studium Generale», vol. VIII, Porto 1961.

ORLANDINI, A., *Piccola storia di Siena*, Siena, 2011.

ORRETI, M., *Notizie dei professori del disegno cioé dei pittori, scultori ed architetti bolognesi e de' forestieri di quella scuola*, Bologna.

PASCOLI, L., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni (1732),* a cura di A. Marabottini, Perugia, 1992.

PASTOR, L., V., *Storia dei Papi,* Roma, 1933.

PECCI, G. A, *Della vera origine dello Spedale di s. Maria della Scala di Siena a / dissertazione storico critica del cavaliere Gio. Antonio Pecci patrizio sanese*. - In Siena, l'Anno 1756 nella Stamperia di Agosino Bindi.

- *Guida di Siena*, Siena, 1751.

- *Memorie storico-critiche della città di Siena*, 1755

- *Della vera origine di Santa Maria di Siena. Dissertazione storico-critica*, Siena 1756.

- *Ristretto delle cose piu' nobili della citta' di Siena*, Siena, 1761.

PELLEGRI, M., *Gli xenodochi lungo le strade del contado della diocesi di Parma* in *Parma nell'arte* II 1972.

PELLEGRINI E., *Vincenzo Ferrati "Pittore di Architettura e Incisore", tra i Rozzi detto il Resoluto*, in Periodico Culturale dell'Accademia dei Rozzi di Siena, Anno VII – N. 12, Giugno 2000.

- *Niccoló Nasoni: "Pittore, incisore e architetto", tra I Rozzi ditto Il Piangoleggio,* Periodico cultural dell'Accademia dei Rozzi, anno VI – N. 10. Siena, Maggio 1999.

PERFETTI, B., Descrizione dell'entrata dell'Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignore Alessandro Zondadari alla possessione del suo arcivescovado in Siena il dì

XI. d'agosto MDCCXV. dedicata all'Illustriss. Sig. Cav. F. Tommaso Maria del Bene Gran Priore di Pisa. Siena, 1715.

PETRUCCI F., *L'immagine del Palio*, *Corteo Storico del Palio del 16 Agosto 1713*, Siena 1995.

PEZZO, A., *The Biblioteca comunale degli Intronati foi the James Madison Council: manuscripst, incunables, incunables, drawings prints,* Biblioteca degli Intronati, Siena, 2001.

PINI, C., MILANESI, G., *La scrittura di artisti italiani (secc. XIV-XVII)*, vol. 3, Firenze 1876.

POLONIO, V.- *R. Rusconi, Chiesa, chiese, movimenti religiosi,* Roma-Bari 2001 (Manuali Laterza 149), pp. 81-187.

POLVERINI, F., *Memorie storiche della terra di San Giovanni nel Valdarno superiore*, San Giovanni Valdarno, Tip. di Ettore Pulini 1914.

RACKZYNSKI, A., *Les arts en Portugal*, Paris, 1846.

RAGGI G., *La geografica artistica di Niccolò Nasoni, architetto-quadraturista girovago*, in Commentari d'arte, 7.2001 (2004), 18/19.

- *Arquitectos do engano, Modelos, Transmigraçoes e Interpretaçoes entre Bolonha e o Mundo Portugues*, Historia da Arte Portuguesa, Novos Caminhos da Investigaçao, Lisboa, 2000.

- *Le fonti bolognesi della quadratura luso-brasiliana: la formazione di Niccolò Nasoni e di Vincenzo Bacherelli,* in Arte a Bologna, Bollettini dei musei civici d'arte antica 6, Bologna, 2008.

REIS, H. D. S, "*Apontamentos para a verdadeira História antiga e moderna do Porto*", Biblioteca Pública Municipal do Porto, vol. V, f. 59.

RICCI, C., *Il teatro Formagliari in Bologna : (1636-1802)*, serie 3., v. 5, n. 1-2 (1887).

- *I Bibiena. Architetti teatrali*, Alfieri & Lacroix, Milano, 1915.

RICCOMINI, E.; DALL'OCCA, Orlandi, P.; *Palazzi Bolognesi. Dimore storiche fra Medioevo e Ottocento*, L'inchostroblu, Bologna, 2000.

RIEDL, P. A, *Die Fresken der Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità in Siena*, ein Beitrag zum Problem der Dürer-Rezeption in Italien, Vorgelegt am 5.November 1977, Heidelberg, Winter, 1978.

RIPA, C., *Iconologia*, *overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che Gigliotti, MDXCIII, con Privilegio et con Licenza de' Superiori***,** Perugia, 1764-1767.

ROLI, R., Pittura bolognese1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi, Bologna, 1977.

ROMAGNOLI, E., *Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)*, Siena, BCS, mss. L.II.1-13, voll.13, ed. Anastatica, Firenze, 1976

- *Raccolta biografica d'illustri senesi che fa seguito alle Pompe sanesi del Padre Ugurgieri informemente in parte accozzata,* I, cc. 127r.

ROMEU, R., *Italia moderna tra storia e storiografia*, Le Monnier editore, 1977.

SALVI, O., *San Giovanni Valdarno attraverso i secoli*, San Giovanni Valdarno, Olivo Salvi, 1978.

SCHHIANCHI, L. F, *La Galleria Nazionale di Parma, Parma*, 1983.

SCIBERRAS, K., *Baroque Painting in Malta*, Malta 2009.

SMITH, R. C., *Baroque and Rococo Braga: Documenting Eighteenth-Century Architecture and Sculpture in Northern Portugal.*

- *A Data do Nascimento de Nicolau Nasoni*, in Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, Vol. XXVI, 1963.

- *A talha em Portugal.* Lisboa, 1962.

- *Alguns ornatos de jardim de Nicolau Nasoni*, «O Tripeiro», n. 2, Porto, 1967.

- *Frei José de Santo Antonio Ferreira Vilaça escultor beneditino do seculo XVIII.* Gulbenkian Foundation, 1972.

- *João Frederico Ludovice, arquitecto de Mafra.* Harvard, 1936.

- *Nicolau Nasoni O Arquitecto do Porto*, Livros Horizonte, Lisboa, 1966.

- *Proceedings of the American Philosophical Society 1971.*

SPRETI, V., *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, vol. I-VI, 1-2 (appendici), Milano 1928-1956.

STEFANINI, L., *Rivista di estética barocca*, Istituto Universita di Torino, 1956.

TEDESCHI, M., *Manuale di diritto ecclesiastico*, Giappichelli, Torino, 2004.

TEDESCO, G. B., *Niccolò Nasoni: studio sugli affreschi della Capela-mor nella Sé Catedral di Porto*, Revista do Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Volume V-VI 2006-2007.

- *Niccolò Nasoni e la città di Siena*, Revista do Departamento de Ciências de Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, volume VII-VIII, 2008-2009.

TICOZZI, S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni etá e d'ogni nazione' (Volume 1)*, G, 1830.

TORRITI, P., *Tutta Siena. Contrada per Contrada*, Bonechi – Siena: Edizoni, il turismo, 2000.

TURER, J., *The Dictionary of Art*. 22,.New York, Grove, 1996.

UBALDINI, F., *Descrizione poco dopo il termine dell'opera*, Roma, Biblioteca dei Musei Capitolini, 1637.

VACCARO, D., A., *Sintesi sulle arti*, Roma, 2005.

VITI G., *Compagnie religiose soppresse dell'Archivio di stato di Firenze, in "Notizie Cistercensi",* XI (1978).

WITTKOWER, R., *Art and Arquitecture of Italy*, 1600-1750.

ZANOTTI G.P., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739 (indici a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli, Bologna 1977).

Arquivos

Arquivo da *Accademia dei Rozzi*

Estratto delle deliberazioni fatto da me Giovacchino Faluschi sacerdote ed antiquario sanese della virtuosissima Accademia de' Rozzi col suo indice in fine, 1. (n.a. 104), 1691-1800.

Contratti dell'Accademia con diversi, 1. (n.a. 171) 1688 – 1890.

Buste di domande di ammissione, dimissioni, accettazioni e rescritti, 1, 1-7, 1691-1955.

Estratto delle deliberazioni fatto da me Giovacchino Faluschi sacerdote ed antiquario sanese della virtuosissima Accademia de' Rozzi col suo indice in fine, (n.a. 104), 1691-1800.

Deliberazioni, 1. (n.a. 93) 1691 dic. 30-1722 apr. 29 *Reg. ril. e perg. di cc. 283*

Imprese di diversi accademici ammessi coll'approvazione degli Accademici Segreti, c.8: Impresa del Piangoleggio, Niccolò Nasoni, con il motto *Trudit gemmas*, segue l'approvazione dei Segreti. Si sottoscrive il Tacito (Scipione Terreni), cancelliere. 25 Gennaio 1715.

varie, f. 45, v. 4.

FESTE PUBBLICHE DIVERSE, Festa per l'avvento all'arcivescovado di Siena di Alessandro Zondadari, *Realzione fatta all'Illistrissima deputazione di Balia sopra l'apparato da farsi per l'entrata di monsignor illustrissimo arcivescovo, cc. 8*,VIII.

Arquivo *da Biblioteca Archiginnasio di Bologna*

Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi figlio di Antonio Zanardi Bolognese oriundo di Parma 1767 scritta di mio proprio pugno per essermi comandato

così e ciò per obbedienza o fatto, in Vite di Pittori scritte da loro medesimi, cc, versione in "bella copia".

Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi figlio di Antonio Zanardi Bolognese oriundo di Parma 1767 scritta di mio proprio pugno per essermi comandato così e ciò per obbedienza o fatto, in Vite di Pittori scritte da loro medesimi, ms. B 95, c. 56, testo originale in "brutta copia".

Arquivo do *Arcivescovile di Siena*

Processo Civile, N. 521, 1716.

Processo Civile, N 521, 24 marzo 1716.

Arquivo da *Biblioteca Comunale di Siena*

Lettera All'Illustrissimo don Antonio Emanuel di Lisbona, Contenente la relazione delle festa fatte in Siena in Occasione dell'Esaltazione al Gran Magistero di Malta dell'Eminentissimo e Reverentissimo Fra Marc'Antonio Zondadari, Siena, 1720.

Diario dal 1662 al 1724, ms. A XI 23Siena, Biblioteca degli Intronati.

Notizie ed Orazione funebre per la morte di Girolamo Gigli recitata nell'Accademia dei Rozzi, ms. C VI 10, 1722, in *Miscellanee.*

Indice dei manoscritti della Biblioteca di Siena, ms. Z I 16. Tomo II, c. 191r. Copia dei Capitoli dei Rozzi del 1531.

Relazione dell'incoronazione dell'immagine della SS. Vergine delle Grazie nella Terra di S. Giovanni Valdarno di sopra l'8 Settembre 1704, Firenze, Nestenus 1705.

Arquivo do *Contrada della Chiocciola*

Registri d'archivio, f. 24 v. 57.

Arquivo *Episcopale di Fiesole*

Libro dei battezzati della Pieve di San Giovanni Batista in San Giovanni Valdarno, 1687-1722", N° 380, folha 29.

Arquivo do Museo della Opera Metropolitana di Siena

677 (741): *Bastardello M* (1708-1714): 1711-1714.

678 (742): *Bastardello N* (1715-1723): a. 1721-22.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

"O Tripeiro", VI serie, ano IV, Porto, 1964.

Arquivo *Storico Italiano*

Notizie degli archivi toscani, CXIV (1956), n. 618.

Arquivo *Storico di Siena*

Patrimonio Resti 443: Compagnia di Santa Caterina in Fontebranda, Siena.

Archivio dell'Ospedale di S. Maria della Scala. Inventario, introduzione di G. Cantucci e U. Morandi, Pubblicazioni degli Archivi di Stato XXXVII -XXXVIII, voll. 2, Roma 1960-1962.

Deliberazioni (1693-1695) Sopra le onoranze funebri al Cardinale Flavio Chigi, Balia 212, (1693, Settembre 22).

Arquivo *da Biblioteca Archiginnasio di Bologna*

Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi figlio di Antonio Zanardi Bolognese oriundo di Parma 1767 scritta di mio proprio pugno per essermi comandato così e ciò per obbedienza o fatto, in Vite di Pittori scritte da loro medesimi, cc, versione in "bella copia".

Vita del Sig Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi figlio di Antonio Zanardi Bolognese oriundo di Parma 1767 scritta di mio proprio pugno per essermi comandato così e ciò per obbedienza o fatto, in Vite di Pittori scritte da loro medesimi, ms. B 95, c. 56, testo originale in "brutta copia".

Periódicos

BASTO, A. M., *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 16 de Junho 1950.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 7 de Julho 1940.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 23 de Junho 1950.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 14 de Julho 1950.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 16 de Março 1951.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 23 de Janeiro 1953.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 16 Novembro 1957.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 17 de Maio 1940.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 11 de Dezembro 1943.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 17 de Dezembro 1943.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 30 de Junho 1950.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 7 de Julho 1950.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 21 de Julho 1950.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 9 de Março 1951.

- *Falam velhos manuscritos*, «O primeiro de Janeiro», Porto, 16 de Abril 1954.

SMITH, R. C., *Alguns ornatos de jardim de Nicolau Nasoni*, «O Tripeiro», n. 2, Porto, 1967.

Um Antigo Portão da Quinta do Palácio do Freixo, «O Tripeiro», V serie, ano IX.

VASCONCELOS, F., *Uma nótula nasoniana*, «O Tripeiro», n. 8, Porto, 1985.

Anexos

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRAFICA

Nota Introdutória

O texto que se segue è um testemunho fotografica dos estudos feitos sobre a figura de Niccolò Nasoni. O esquema organizativo é constituído por uma documentação fotográfica relativa a notícias, documentos e actividades do artista. O anexo está dividido em tres áreas geográficas: Italia, Malta e Portugal. Por sua vez, cada território é dividido por categorias: documentos escritos, desenhos e gravuras, pintura, e arquitectura. Está documentação serve para enriquecer a tese, permitindo ao leitor ter o acesso a um conjunto de informações adicionais.

A maior parte desta compilação dependeu da colaboração de muitas pessoas e de entidades, que semostraram benevolentes nesta investigação. O índice de figuras permitirá a compreensão da estruturação adoptada.

INDICE DAS FIGURAS

FIGURA 1. Arquivo Academia dos Rozzi – Admissão a Academia de Niccolò Nasoni. Siena, 1713, Parte 1…….19

FIGURA 2. Arquivo Academia dos Rozzi – Admissão a Academia de Niccolò Nasoni. Siena, 1713, Parte 2…….20

FIGURA 3. Arquivo Academia dos Rozzi – Admissão a Academia de Niccolò Nasoni. Siena, 1713, Parte 3…….21

FIGURA 4. Arquivo Academia dos Rozzi–registo de atribuição dos nomes academicos Siena, 1715……22

FIGURA 5. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido para as decorações do Teatro para a peça em onra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1717, Parte 1……...23

FIGURA 6. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido para as decorações do Teatro para a peça em onra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1717, Parte 2……...24

FIGURA 7. Arquivo Academia dos Rozzi – Organização dos festejos para a Governadora Violante de Baviera, 1717…….25

FIGURA 8. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido de pagamento para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1716. Parte 1……....26

FIGURA 9. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido de pagamento para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1716. Parte 2……27

FIGURA 10. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido de pagamento para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1716. Parte 3…….28

FIGURA 11. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 1……..29

FIGURA 12. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 2…….….30

FIGURA 13. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 3……..31

FIGURA 14. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 4……..32

FIGURA 15. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 5……..33

FIGURA 16. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 6……..34

FIGURA 17. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 7……..35

FIGURA 18. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 8……..36

FIGURA 19. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido de pagamento para os trabalhos dos festejos em onra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1719……..37

FIGURA 20. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 1……..38

FIGURA 21. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 2…….39

FIGURA 22. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 3……..40

FIGURA 23. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 4……..41

FIGURA 24. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 5……..42

FIGURA 25. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 6……..43

FIGURA 26. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 7……..44

FIGURA 27. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 1…….45

FIGURA 28. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 2…….46

FIGURA 29. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 3…….47

FIGURA 30. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 4…….48

FIGURA 31. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 5…….49

FIGURA 32. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 6…….50

FIGURA 33. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 7…….51

FIGURA 34. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 8…….52

FIGURA 35. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 9…….53

FIGURA 36. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 10……...54

FIGURA 37. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 11……...55

FIGURA 38. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 12……...56

FIGURA 39. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 13……..57

FIGURA 40. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 15……..58

FIGURA 41. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 16……...59

FIGURA 42. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 17……...60

FIGURA 43. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 18……...61

FIGURA 44. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 19……...62

FIGURA 45. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 20……...63

FIGURA 46. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 21……...64

FIGURA 47. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 22……...65

FIGURA 48. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 23……...66

FIGURA 49. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 24……...67

FIGURA 50. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 25……...68

FIGURA 51. Biblioteca Comunale Vincenzo Ferrati – Veduta della Certosa di Pontignano. Siena 1704……69

FIGURA 52. Biblioteca Comunale: Vincenzo Ferrati – Veduta de San Giovanni Valdarno. Siena, 1704……69

FIGURA 53. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Copia do Arco Triunfal para a nomeação a Cardinal de Alessandro Zondadari. Siena, 1715……70

FIGURA 54. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – estudos sobre anjos, medalhoes e festoes. Siena, 1710-1722……71

FIGURA 55. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de arco. Siena, 1710-1722……...72

FIGURA 56. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni? – Estudo de cama com Dossel. Siena, 1710-1722……....73

FIGURA 57. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de ovais. Siena, 1710-1722……..74

FIGURA 58. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de arco decorado. Siena, 1710-1722……....75

FIGURA 59. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de friso. Siena, 1710-1722…….…..76

FIGURA 60. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de ovais e de figuras humanas. Siena, 1710-1722…….....77

FIGURA 61. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo arquitectonicos. Siena, 1710-1722……....78

FIGURA 62. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de urna funebre. Siena, 1710-1722……....79

FIGURA 63. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudos para decoração pictorica. Siena, 1710-1722…….…..80

FIGURA 64. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Rapresentção da chegada de Violante de Baviera no teatro dos Rozzi. Siena, 1717…….…..80

FIGURA 65. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de candelabro. Siena, 1710-1722……....81

FIGURA 66. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de candelabro. Siena, 1710-1722……82
.
FIGURA 67. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de decoração com volutas. Siena, 1710-1722……...83

FIGURA 68. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de figura feminina. Siena, 1710-1722……84

FIGURA 69. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de decoração arquitectonica com figuras humanas. Siena, 1710-1722……85

FIGURA 70. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar com processão. Siena, 1710-1722……86

FIGURA 71. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de portal. Siena, 1710-1722…..……87

FIGURA 72. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de portal. Siena, 1710-1722…..……88

FIGURA 73. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar votivo. Siena, 1710-1722……..…...89

FIGURA 74. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar votivo. Siena, 1710-1722……..…..90

FIGURA 75. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de arquitectonico de fachada. Siena, 1710-1722……..….91

FIGURA 76. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar. Siena, 1710-1722……..….92

FIGURA 77. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni? – Estudo de catafalco funebre. Siena, 1710-1722……...93

FIGURA 78. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo arquitectonico de fachada. Siena, 1710-1722……..…….94

FIGURA 79. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco funebre. Siena, 1710-1722……95

FIGURA 80. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de urna funebre. Siena, 1710-1722……96

FIGURA 81. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de nichos. Siena, 1710-1722……...96

FIGURA 82. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni? – reprodução do tumulo da *Santa Croce del Sasso*. Siena, 1710-1722…….……97

FIGURA 83. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de elementos arquitectonicos. Siena, 1710-1722…….…..…….98

FIGURA 84. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de janela. Siena, 1710-1722…….99

FIGURA 85. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de friso e de fachada. Siena, 1710-1722……...……...100

FIGURA 86. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de urna funebre. Siena, 1710-1722…….….100

FIGURA 87. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de portal. Siena, 1710-1722…….....101

FIGURA 88. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar. Siena, 1710-1722…….....102

FIGURA 89. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco funebre. Siena, 1710-1722……..103

FIGURA 90. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de vaso decorativo. Siena, 1710-1722……..104

FIGURA 91. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de vaso decorativo. Siena, 1710-1722……..……105

FIGURA 92. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de vaso decorativo. Siena, 1710-1722……..…….106

FIGURA 93. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de decoração com volutas. Siena, 1710-1722……..…107

FIGURA 94. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de oval. Siena, 1710-1722…….108

FIGURA 95. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de vaso decorativo. Siena, 1710-1722……..…….109

FIGURA 96. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de arco com decoração. Siena, 1710-1722……..….110

FIGURA 97. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de anjo. Siena, 1710-1722…….111

FIGURA 98. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Incisão sobre cobre do Giuoco dell'Antenna, em onra da nomeação a Cardeal de Giovanni Battista Tolomei. Siena, 1712……..…….112

FIGURA 99. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo/Variante para o catafalco funebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, 1711……..…113

FIGURA 100. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo/Variante para o catafalco funebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, 1711……..…114

FIGURA 101. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo/Variante para o catafalco funebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, 1711……..…115

FIGURA 102. Biblioteca Comunale: Vincenzo Ferrati – Estudo/Variante para o catafalco funebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, 1711…….116

FIGURA 103. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – copia do catafalco funebre para Girolamo Gigli. Siena, 1722……..……117

FIGURA 104. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – copia do catafalco funebre para a Gran Duquesa Vittoria della Rovere. Siena, 1722……118

FIGURA 105. Biblioteca Comunale: Vincenzo Rustici – *Caça aos Touros*. Siena, 1546……..119

FIGURA 106. Niccolò Nasoni – Veduta de Praça do Campo com o Cortejo do Palio da Assunta de 1713……..119

FIGURA 107. Giovanni Lanfranco – "*Sant'agata in carcere curata da San Pietro*", Parma, Pinacoteca Nazionale, 1612……..120

FIGURA 108. Peter Paul Rubens – Innalzamento della Croce, Chiesa Santa Croce in Gerusalemme. Roma, 1602…….…..120

FIGURA 109. Peter Paul Rubens – La vergine in Gloria adorata dagli Angeli, Vienna Gemaldegalerie, 1608……...……121

FIGURA 110. Pietro da Cortona - Il Trionfo della Divina Provvidenza. Roma, Palacio Barberini, 1633-1639…….122

FIGURA 111. Ciro Ferri – Sposalizio Mistico di Santa Caterina. Ancona, pinacoteca Comunale, 1666…….….123

FIGURA 112. Giuseppe Nicola Nasini - Santa Vittoria presentata dalla Vergine alla Santissima. Firenze Chiesa delle Montalve 1697……124

FIGURA 113. Simone Martini – *Collegiata di San Marco*. Pormenor dos frescos do coro. Siena, 1320-1322……125

FIGURA 114. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor. Siena, 1710……..125

FIGURA 115. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor. Siena, 1710……..…….126

FIGURA 116. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor da abóbada. Siena, 1710……126

FIGURA 117. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor. Siena, 1710……...…127

FIGURA 118. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor da decoração floral. Siena, 1710……...……127

FIGURA 119. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor da Inscrição. Siena, 1710…….……..128

FIGURA 120. Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini – *Oratorio da SS. Trindade*. Pormenor da abóbada. Siena, 1697……128

FIGURA 121. Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini – *Oratorio da SS. Trindade*. Pormenor. Siena, 1697……...…129

FIGURA 122. Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini – *Oratorio da SS. Trindade*. Pormenor da Inscrição. Siena, 1804…….……..130

FIGURA 123. Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini – *Oratorio da SS. Trindade*. Pormenor. Siena, 1697…….……..130

FIGURA 124. Giuseppe Nicola Nasini. *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa.* Pormenor do transepto direito com decorações da abóbada com a cena de *Sao Francisco de Paola levado em Gloria*. Siena, 1712..……131

FIGURA 125. Discipulos de Giuseppe Nicola Nasini - *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor do transepto esquerdo com decoraçoes da abobada com a cena de *Sao Francisco de Paola levado em Gloria*. Siena, acerca de 1713……..…….132

FIGURA 126. Discipulos de Giuseppe Nicola Nasini - *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos transepto esquerdo. Siena, acerca de 1713…….……..132

FIGURA 127. Discipulos de Giuseppe Nicola Nasini - *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos transepto esquerdo. Siena, acerca de 1713…….……..133

FIGURA 128. Giuseppe Nicola Nasini - *Claustro da Igreja del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monches Carmelitas. Siena, 1720-30……...…….133

FIGURA 129. Giuseppe Nicola Nasini - *Claustro da Igreja del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monches Carmelitas. Siena, 1720-30……134

FIGURA 130. Giuseppe Nicola Nasini - *Claustro da Igreja del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monches Carmelitas. Siena, 1720-30……..…..134

FIGURA 131. Imagem da capela do Rosario como è hoje. Siena. 2009……...……..135

FIGURA 132. *Igreja del Carmine*. Siena, 2009…….…..135

FIGURA 133. Interior da Igreja de Santa Mustiola alla Rosa. Hoje desafecta ao culto è usada como Biblioteca. Siena, 2010…….……136

FIGURA 134. Marcello Oretti. Noticias relativas a Niccolò Nasoni. Biblioteca do Archiginnasio. Bolonha, 1750……..137

FIGURA 135. Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna - Abóbada do *Salone delle Guardie*, Andar Nobre do Palacio Ducale de Sassuolo, 1649…….……138

FIGURA 136. Francesco Quaini e Agostino Mitelli – Salão Farnese. Palacio Pubblico. Bolonha.....139

FIGURA 137. Francesco Quaini e Agostino Mitelli – Salone Farnese, Pormenor. Palacio Pubblico, Bolonha.....139

FIGURA 138. Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna – *Sala dell'Udienza Privata*. Palacio Pitti. Firenze, 1640……...…140

FIGURA 139. Pompeo Aldrovandini e Stefano Orlandi - Chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio, (Chiesa dei Bolognesi), 1713-1715…….…..…….140

FIGURA 140. Mauro Aldrovandini – *Oratorio Chiesa dei Fiorentini*, Bologna, 1668-1671…….141

FIGURA 141. Ferdinando Galli Bibbiena – Perspectiva com episodios da vida de David. Biblioteca do Archiginnasio. Bolonha…….……..141

FIGURA 142. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi com as decoração a estuques das janelas e portas. Bolonha, 1722…….……..142

FIGURA 143. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722……..……142

FIGURA 144. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722……..143

FIGURA 145. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722……..143

FIGURA 146. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722…….……144

FIGURA 147. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722…….…….145

FIGURA 148. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari - Grande Galleria di Palacio Aldrovandi, Pormenor da parede Norte. Bolonha, 1746.....145

FIGURA 149. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari - Grande Galleria di Palacio Aldrovandi, Bologna, 1746.....146

FIGURA 150. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Decoração da abóbada do Palacio Bovi Tacconi. Bolonha, 1760.....146

FIGURA 151. Archivio da Catedral de M'dina – Documentos da Inquisição. Registo de acusação. Malta, 1725…….……..147

FIGURA 152. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.....148

FIGURA 153. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.....148

FIGURA 154. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.....149

FIGURA 155. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.....149

FIGURA 156. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.....150

FIGURA 157. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.....150

FIGURA 158. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda para Jeronimo de Tavora e Noronha, nos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731……..……151

FIGURA 159. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda dedicatoria para Domingos Barbosa, nos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731…….151

FIGURA 160. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor dos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731……..……152

FIGURA 161. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda onde documenta o fim da decoração nos frescos da Capela-mor. Porto, 1731.1739……152

FIGURA 162. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda onde documenta o fim da decoração dos frescos da Capela-mor. Porto, 1731-1739.....153

FIGURA 163. Niccolò Nasoni – Frescos da Capela-mor, Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda dedicatoria a Jeronimo de Tavora e Noronha. 1725-1731……..……154

FIGURA 164. Niccolò Nasoni – Frescos da Capela-mor, Sé Catedral do Porto. Pormenor da decoração das pilastras. 1725-1731……..155

FIGURA 165. Niccolò Nasoni – Sé catedral do Porto. Pormenor dos frescos da sacristia. 1731-1739…….…….156

FIGURA 166. Niccolò Nasoni – Sé catedral do Porto. Pormenor dos frescos da sacristia. 1731-1739…….…….156

FIGURA 167. Niccolò Nasoni – Sé Catedral de Lamego. Pormenor dos frescos da nave direita. 1733-1738.....157

FIGURA 168. Niccolò Nasoni – Sé Catedral de Lamego. Pormenor das decoração arquitectonica. 1733-1738.....157

FIGURA 169. Niccolò Nasoni – Sé Catedral de Lamego. Decoração da nave direita. 1733-1738.....158

FIGURA 170. Niccolò Nasoni – Sé Catedral de Lamego. Pormenor das decoração da nave direita. 1733-1738.....159

FIGURA 171. Niccolò Nasoni? – Palacio de São João Novo. Fachada. Porto, 1727-1733…..…..159

FIGURA 172. Niccolò Nasoni – Chiesa dos Clerigos. Fachada. Porto, 1731-1763……160

FIGURA 173. Niccolò Nasoni – Galilè da Sé Catedral do Porto. 1734-1736……...…..161

FIGURA 174. Niccolò Nasoni – Palacio do Freixo. Fachada Este. Porto, 1742-1750……161

FIGURA 175. Cadeia da Relação do Porto, onde Niccolò Nasoni projectou duas plantas. Porto, 1750…….…..……162

FIGURA 176. Niccolò Nasoni - Igreja da Nossa Senhora das Carmelitas. Porto, 1763.....162

Italia.

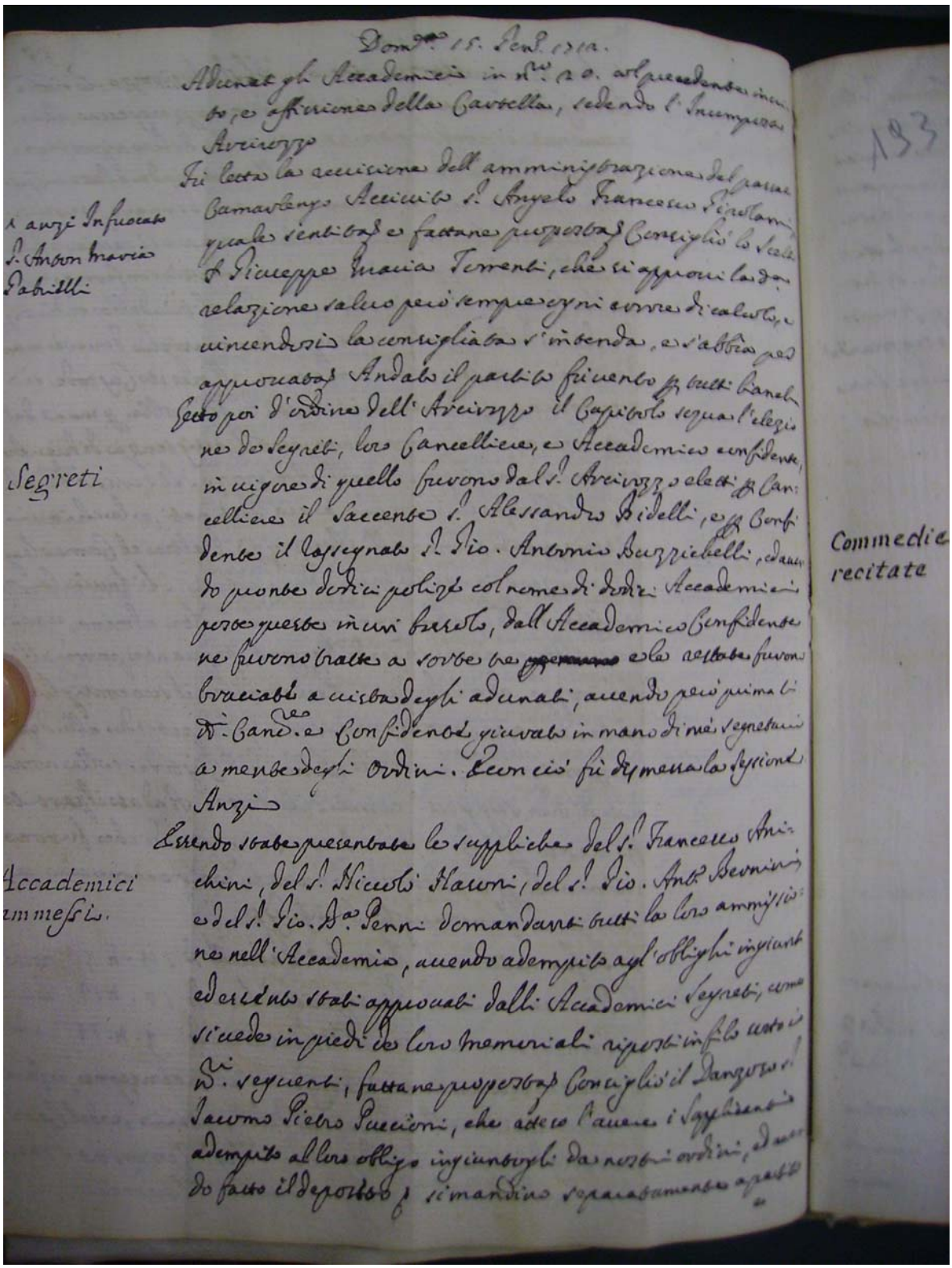


FIGURA 1. Arquivo Academia dos Rozzi – Admissão a Academia de Niccolò Nasoni. Siena, 1713, Parte 1.

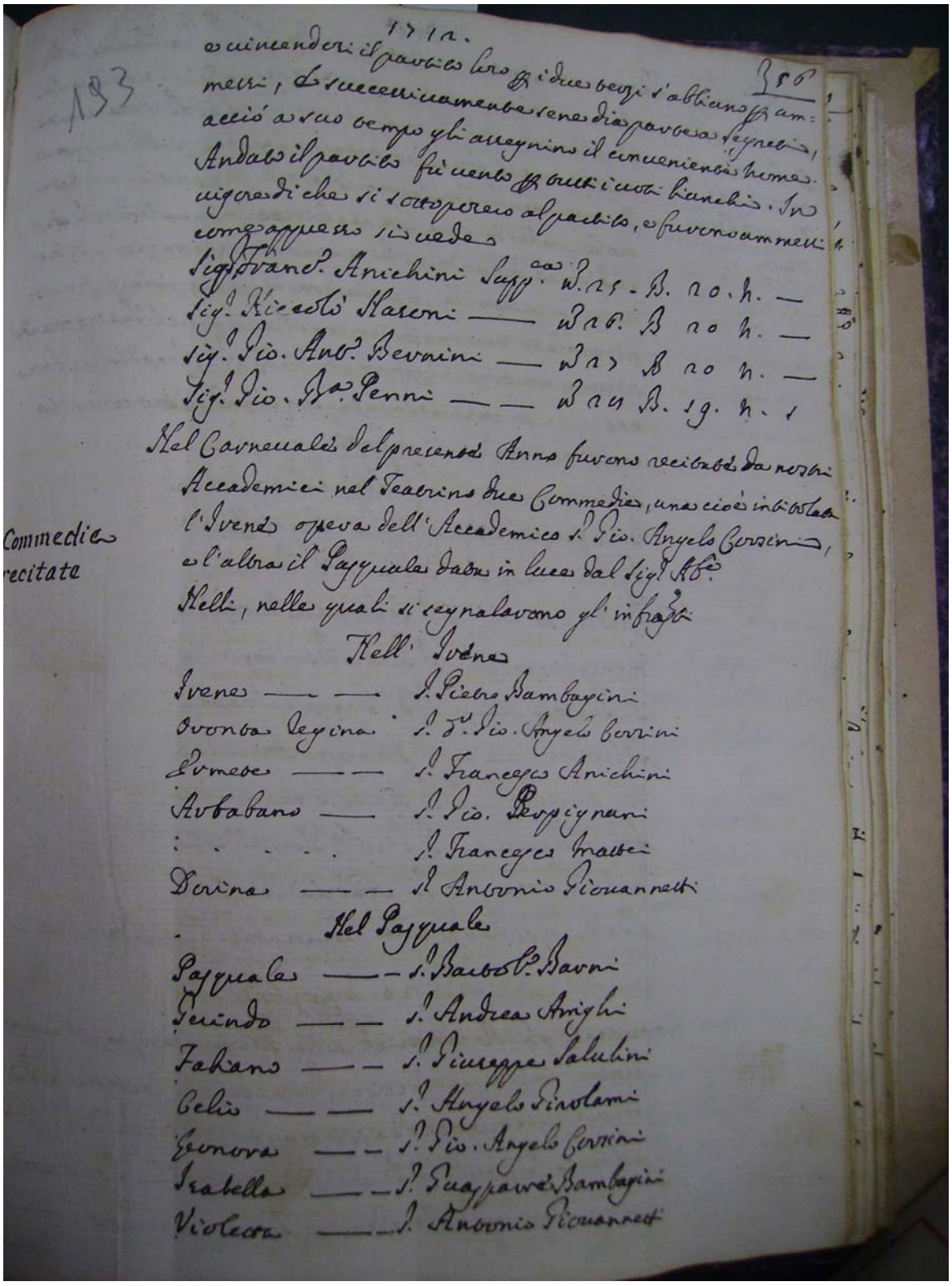
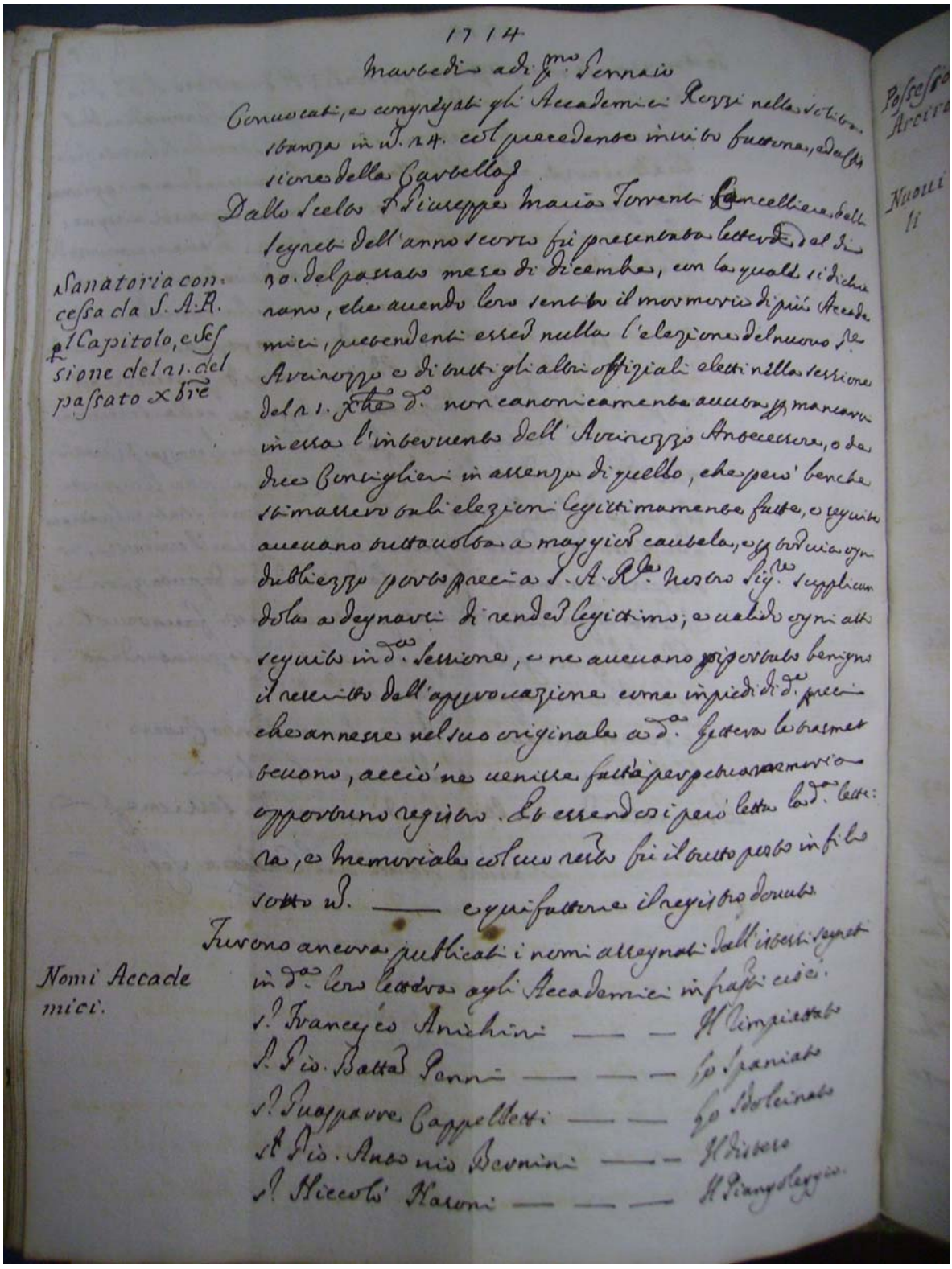


FIGURA 2. Arquivo Academia dos Rozzi – Admissão a Academia de Niccolò Nasoni. Siena, 1713, Parte 2.



1714

Mercordì adì 9.no Gennaio

Convocati, e congregati gli Accademici Rozzi nella solita stanza in n.o 24. col precedente invito fattone, dalla sezione della Cavella

Sanatoria concessa da S. A. R. al Capitolo, e Sessione del 21. del passato x.bre

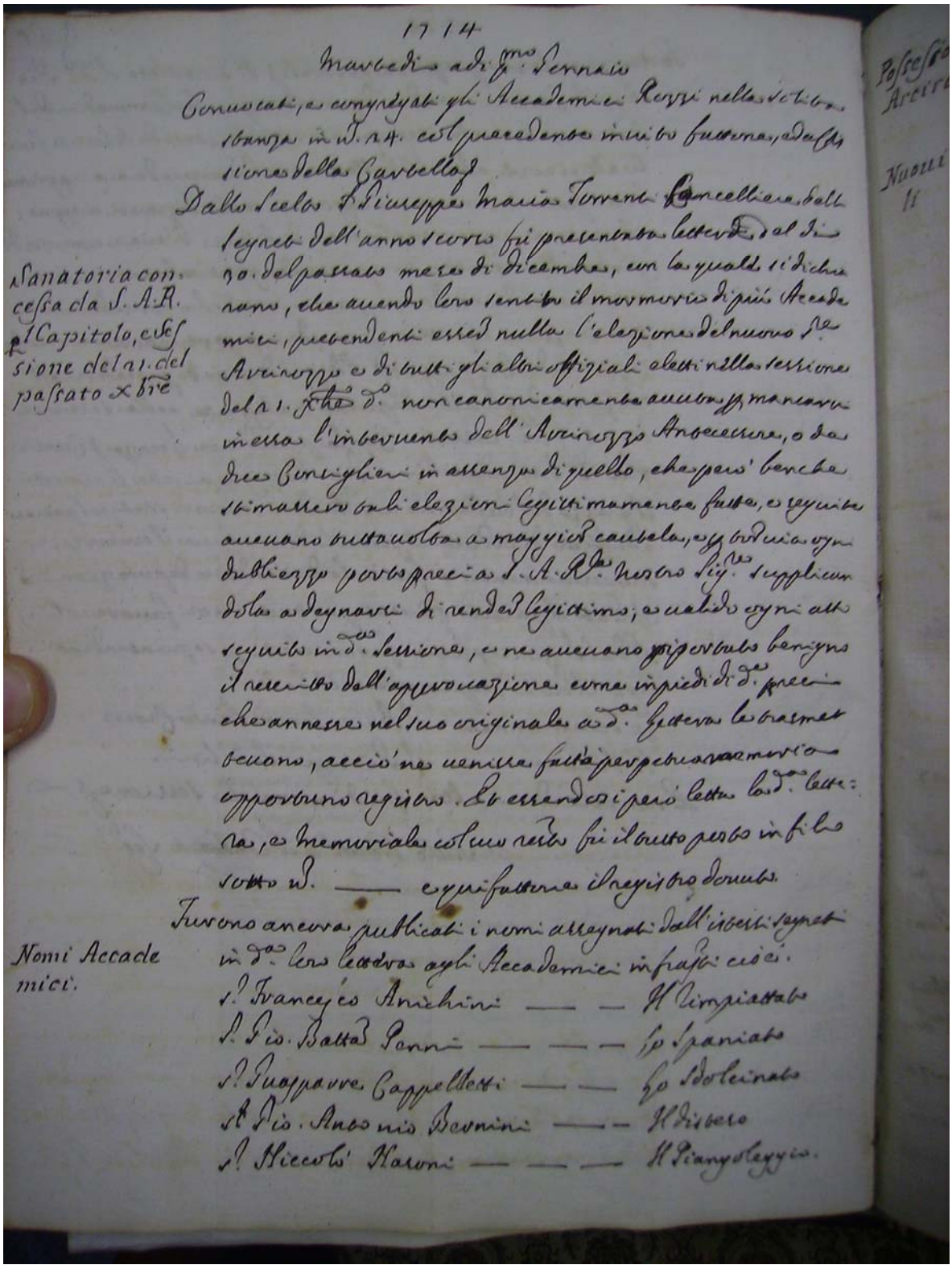
Dallo Scelto P. Giuseppe Maria Torrenti Cancelliere della segreta dell'anno scorso fu presentata lettera del dì 30. del passato mese di dicembre, con la quale si dichiarano, che avendo loro sentito il mormorio di più Accademici, precedenti errori nulla l'elezione del nuovo Priore Avvocato, e di tutti gli altri officiali eletti nella sessione del 21. x.bre d.o non canonicamente fussero passati, mancando in essa l'intervento dell'Avvocato Antecessore, e delli due Consiglieri in assenza di quello, che però benche si fussero tali elezioni legittimamente fatte, e seguite avevano tuttavolta a maggior cautela, e tranquillità ogni dubbiezza portato a S. A. R.da Nostro Sig.re supplicandola a degnarsi di renderle legittime, e valide ogni altro seguito in d.a sessione, e ne avevano perciò benigno il rescritto dell'approvazione come in piedi di d.a petizione che annessa nel suo originale a d.a lettera le trasmettevano, acciò ne venisse fatta la perpetua memoria opportuna registro. Le quali così per letta la d.a lettera, e memoriale col suo rescritto fu il tutto posto in filza sotto n.o ____ e quì fatterne il registro dovuto

Nomi Accademici.

Furono ancora publicati i nomi assegnati dall'ubertà segnati in d.a loro lettera agli Accademici in fatti cioè.

S.r Francesco Antichini ____ Il Compiacente
S.r D.o Batta Sonni ____ Lo Spaniato
S.r Giuseppe Cappelletti ____ Lo Sdegnato
S.r D.o Antonio Bernini ____ Il Ritroso
S.r Niccolò Nasoni ____ Il Disgustoso.

FIGURA 3. Arquivo Academia dos Rozzi – Admissão a Academia de Niccolò Nasoni. Siena, 1713, Parte 3.



1714

Martedì adì 9.no Gennaio

Convocati, e congregati gli Accademici Rozzi nella solita stanza in N. 24. col precedente invito fu data, adunazione della Campella

Dallo Scelto P.e Giuseppe Maria Torrenti Cancelliere della segreta dell'anno scorso fu presentata lettera del dì 30. del passato mese di dicembre, con la quale si dichiarano, che avendo loro sentito il mormorio di più Accademici, precedenti erred nulla l'elezione del nuovo Console Avvocato, e di tutti gli altri officiali eletti nella sessione del dì 1. detto di non canonicamente assistito, mancando in essa l'intervento dell'Avvocato Arcivescovo, o dei due Consiglieri in assenza di quello, che per' benche si mancasse nelle elezioni legittimamente fatte, e seguite avevano tuttavolta ogni maggior cautela, e sollecitudine usata dubitassero pertanto S. A. R.a Nostro Sig.re supplicando la si degnasse di rendere legittimo, e valido ogni atto seguito in d.a sessione, e non avendo per tutto benigno il ricorso dall'aggravazione come in piedi di d.a lettera che annessa nel suo originale a d.a lettera si trasmettevano, acciò non venisse fatta pregiudicevole mentre opportuno seguire. Ed essendosi poi letta la d.a lettera, e memoriale costì suo ricorso fu il tutto posto in filza sotto N. ____ e quisfatterne il registro dovuto.

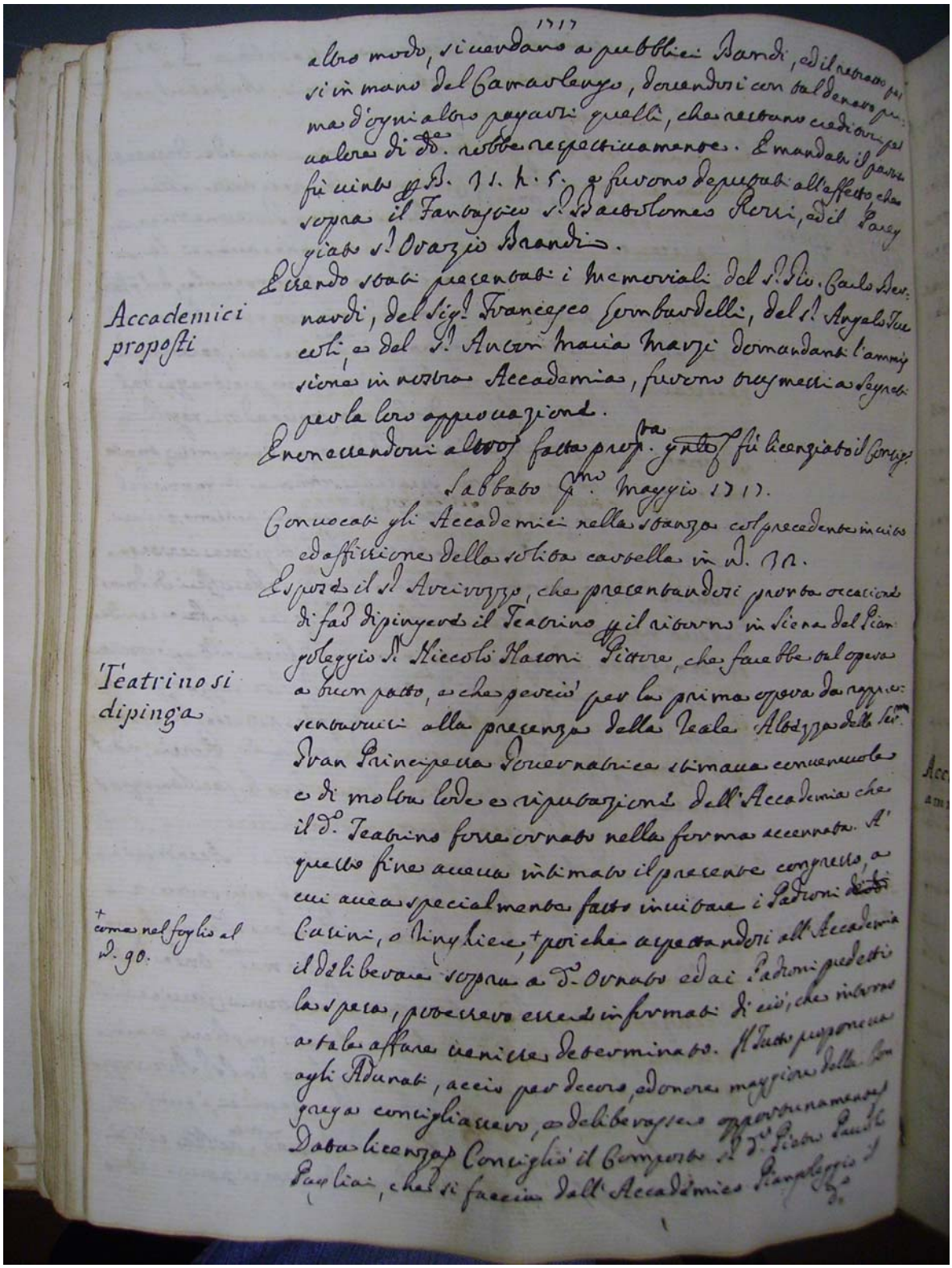
Sanatoria concessa da S. A. R. al Capitolo, e sessione del dì 1. del passato x.bre

Furono ancora publicati i nomi assegnati dall'accennati segretari in d.a loro lettera agli Accademici in frasche cioè.

Nomi Accademici.

S.r Francesco Anichini ___ ___ Il Compiacente
S.r D.o Batt.a Panni ___ ___ Lo Spaniato
S.r Giuseppe Cappelletti ___ ___ Lo Sdolcinato
S.r D.o Antonio Bernini ___ ___ Il Disbero
S.r Niccolò Maroni ___ ___ ___ Il Piangolezzo.

FIGURA 4. Arquivo Academia dos Rozzi–registo de atribuição dos nomes academicos Siena, 1715.



1717

altro modo, si mandano a pubblici Bandi, di ritrarsi per
si in mano del Camarlengo, dovendosi con tal denaro pa-
mar d'ogni altro pagarsi quelli, che restano creditori per
valore di dd. robbe respettivamente. E mandato il parti-
ticino fu letto dal D. V. h. S. e furono deputati all'effetto che
sopra il Fantaccini S.r Bartolomeo Rossi, ed il Pacy
giato S.r Orazio Brandi.

Accademici proposti

Leggendo poi parimente i Memoriali del S.r Dr. Carlo Sen-
nardi, del Sig.r Francesco Lombardelli, del S.r Angelo Fu
cetti, e del S.r Ancon Maria Marzi domandanti l'ammi
sione in nostra Accademia, furono brevemente segnati
per la loro approvazione.

Teatrino si dipinga

Ed essendosi alla fatta preg.ta fu licenziato il Consig.o
Sabbato 9.no Maggio 1717.

Convocati gli Accademici nella solita con precedente invito
ed assistenza della solita campella in n. 12.

Esposto il S.r Arcivvizzo, che presentandosi prossima occasione
di far dipingere il Teatrino, e il ritorno in Siena del Can
teggio S.r Niccolò Nasoni Pittore, che farebbe tal opera
a buon patto, e che perciò per la prima opera da rappre-
sentarsi alla presenza della Reale Altezza della Ser.ma
Gran Principessa Governatrice stimava conveniente
e di molta lode e riputazione dell'Accademia che
il D.o Teatrino fosse ornato nella forma accennata. A
quello fine aveva intimato il presente Consiglio, a
cui aveva specialmente fatto invitare i Padroni delli
Casini, o Vinyliere, + poiche avendosi all'Accademia
il deliberare sopra a D.o Ornato ed ai Padroni predetti
la spesa, potevano essere informati di ciò, che stimano
a tale affare meglio determinato. Il tutto proponeva
agli Adunati, acciò per decoro, ed onore maggiore della Con
grega consigliassero, e deliberassero opportunamente.
Data licenza, Consigliò il Compositore S.r Pietro Paolo
Paoli, che si facesse dall'Accademico Nasoni il

+ come nel foglio al n. 90.

FIGURA 5. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido para as decorações do Teatro para a peça em onra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1717, Parte 1.

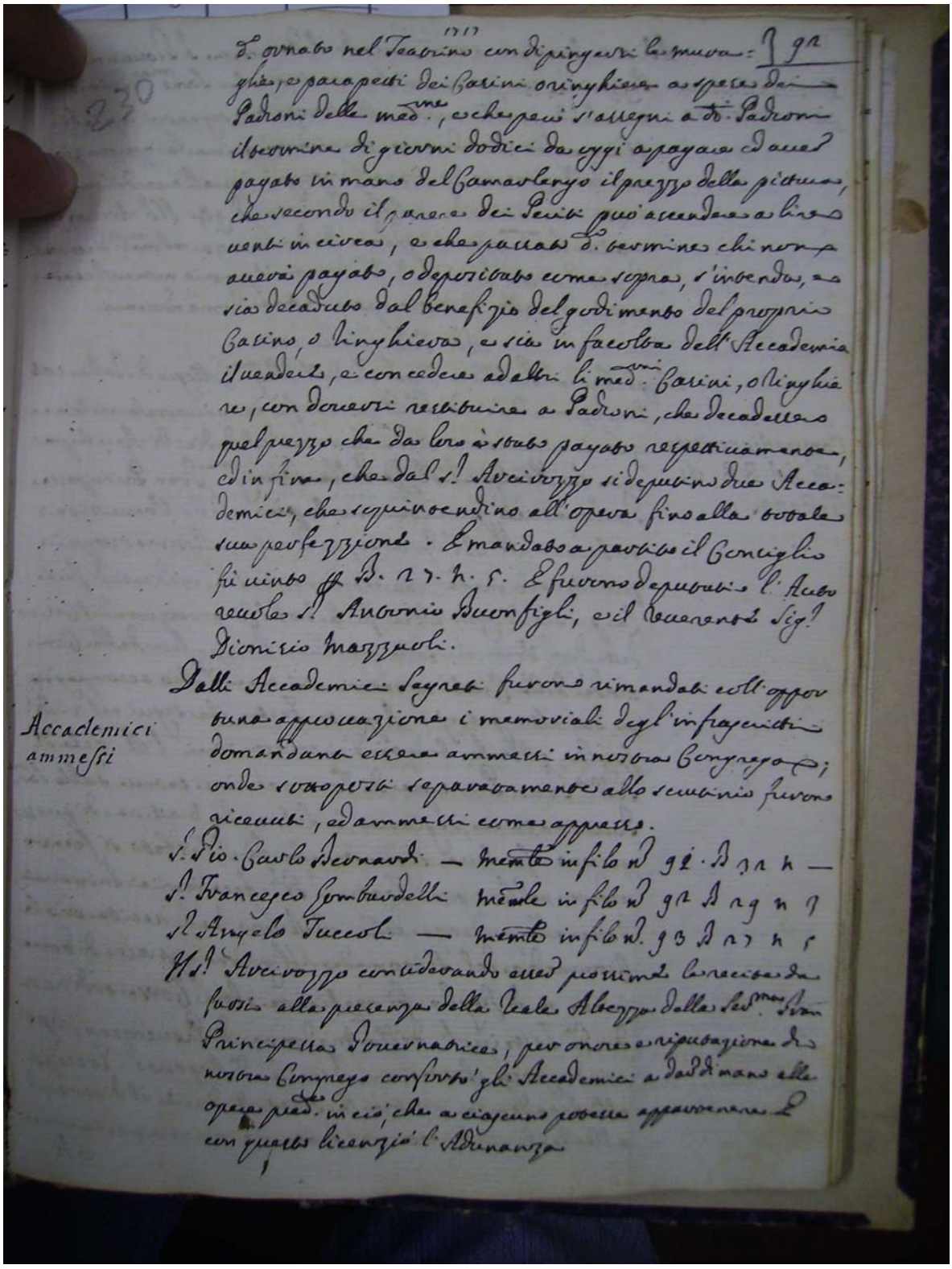


FIGURA 6. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido para as decorações do Teatro para a peça em onra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1717, Parte 2.

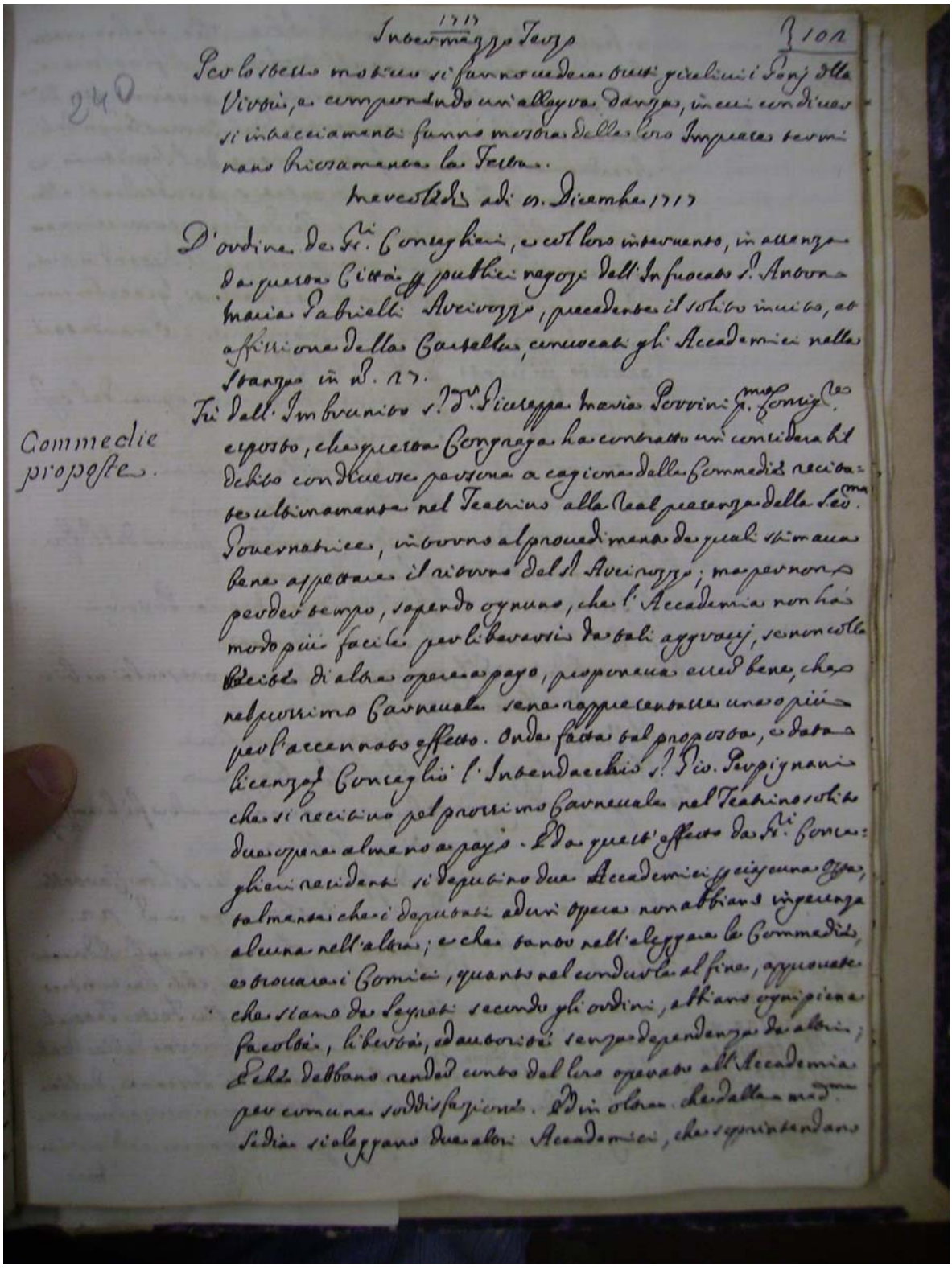


Figura 7. Arquivo Academia dos Rozzi – Organização dos festejos para a Governadora Violante de Baviera, 1717.

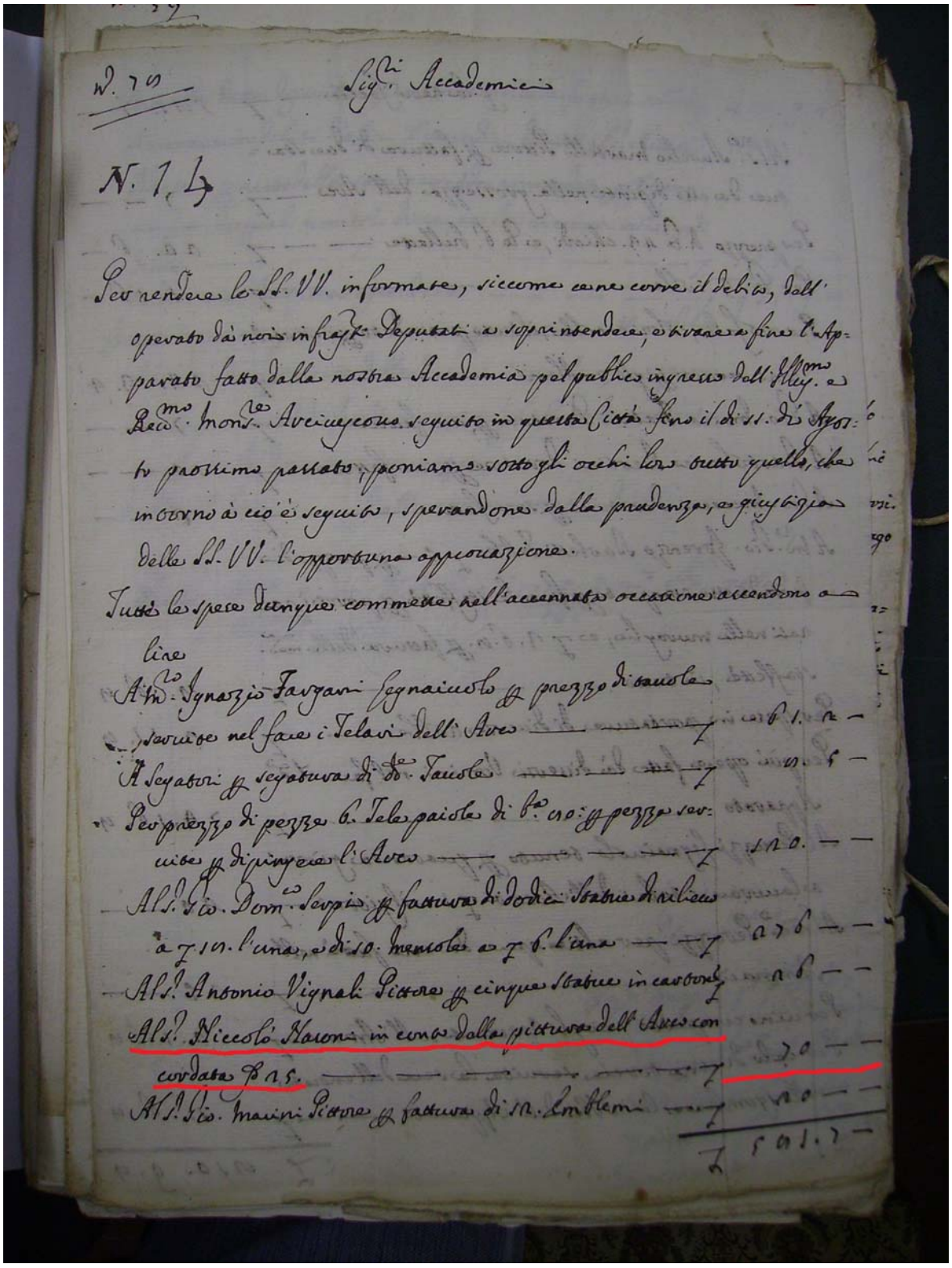


FIGURA 8. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido de pagamento para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1716. Parte 1.

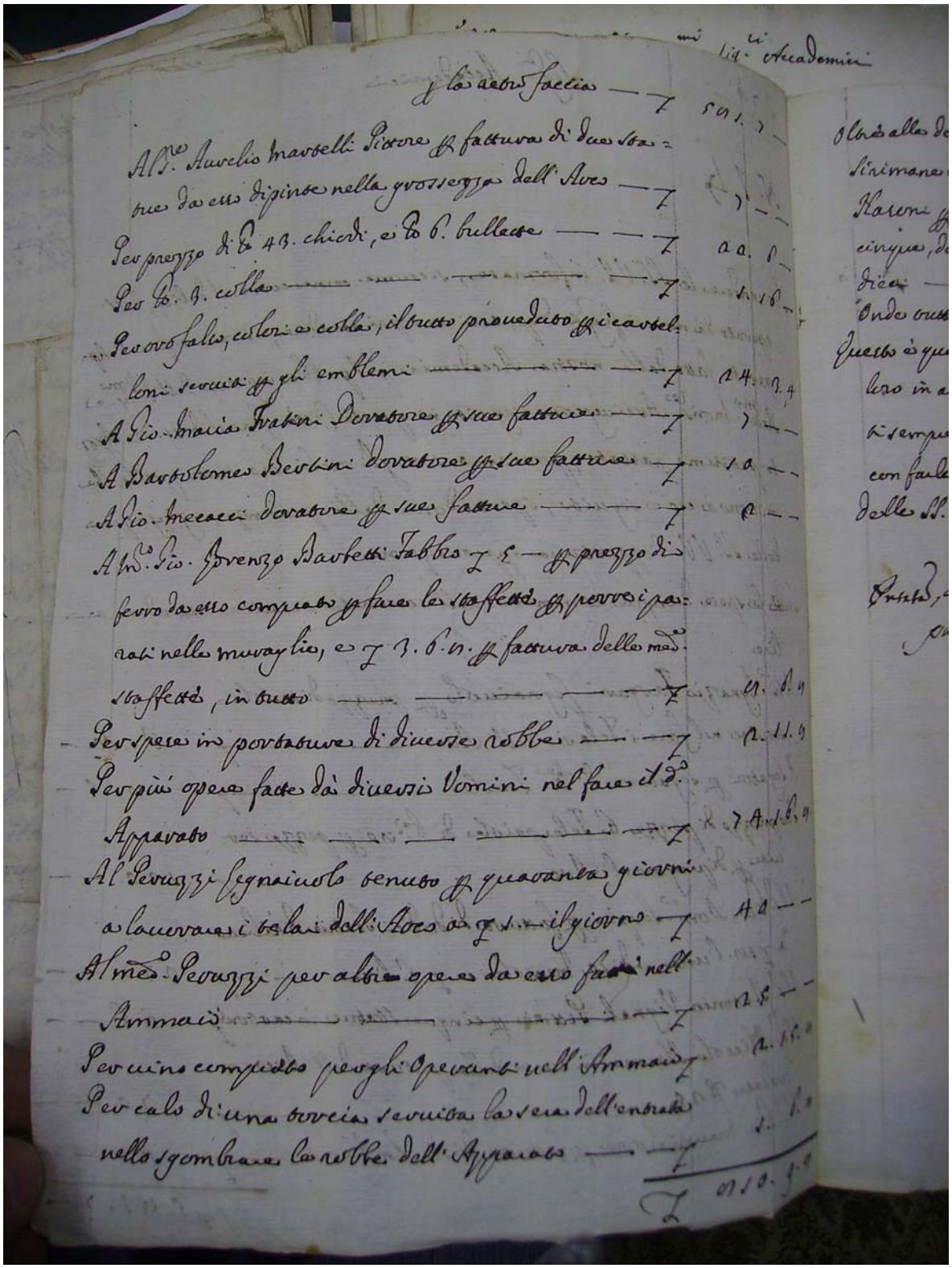


FIGURA 9. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido de pagamento para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1716. Parte 2.

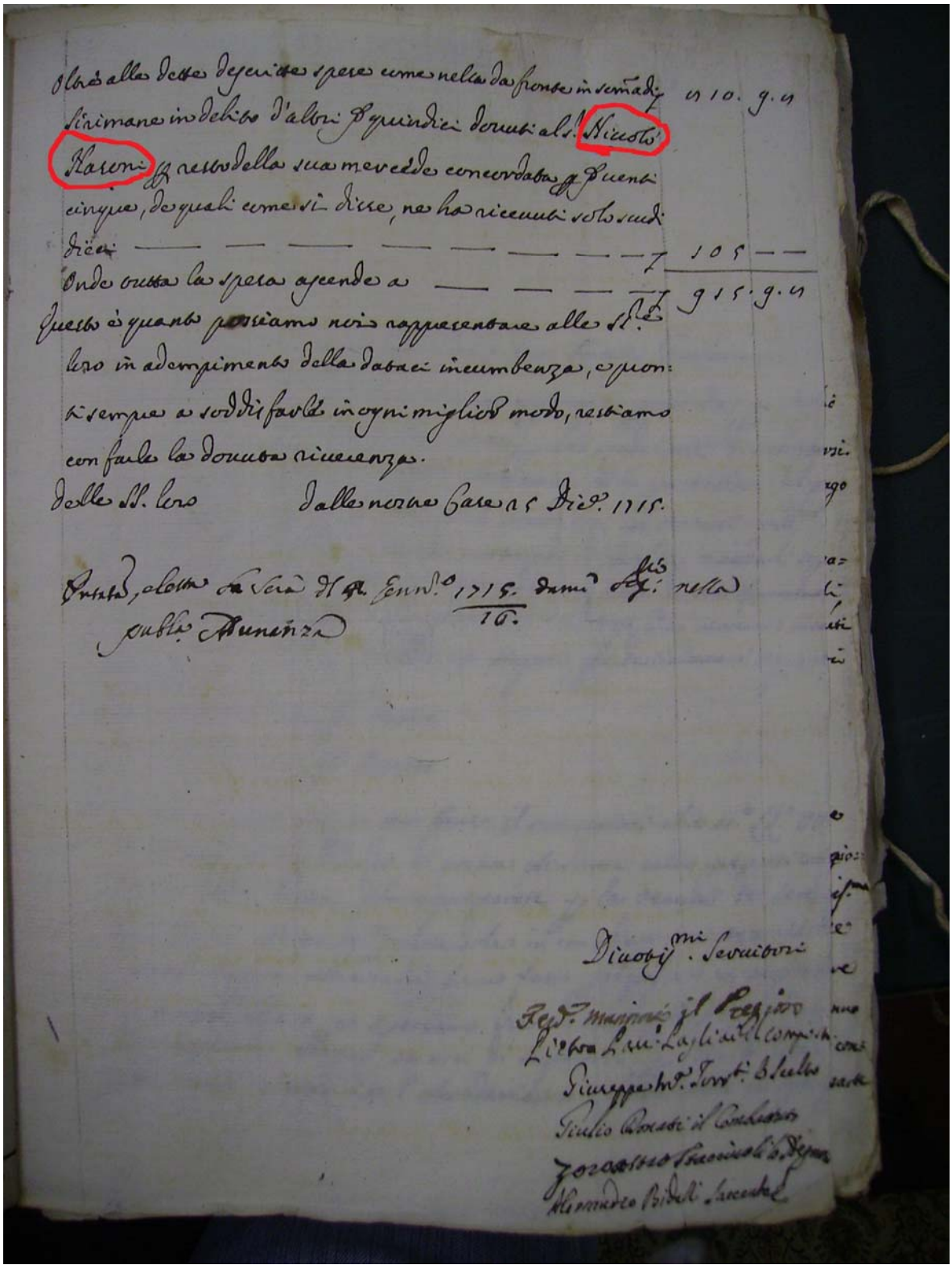


FIGURA 10. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido de pagamento para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1716. Parte 3.

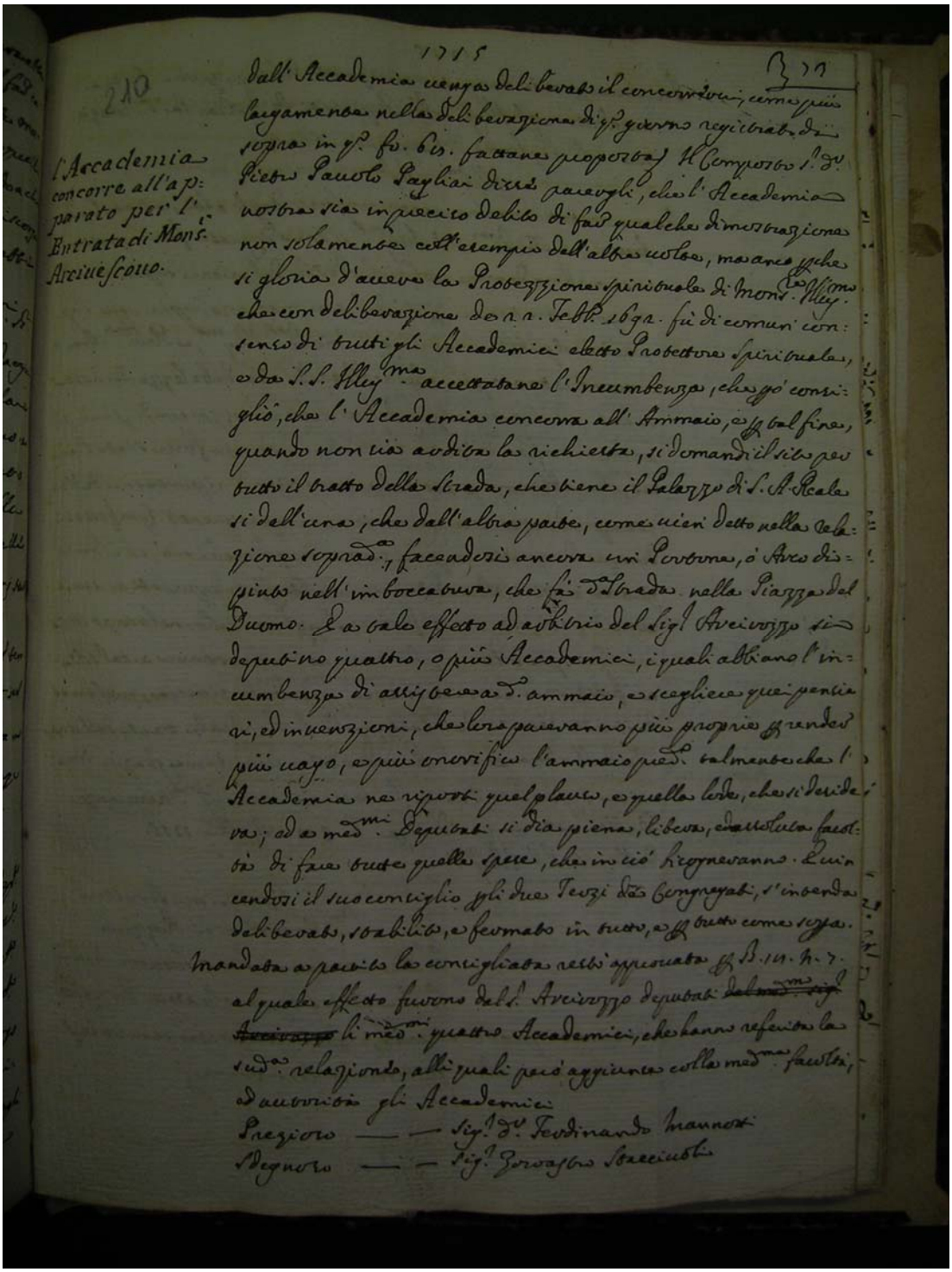
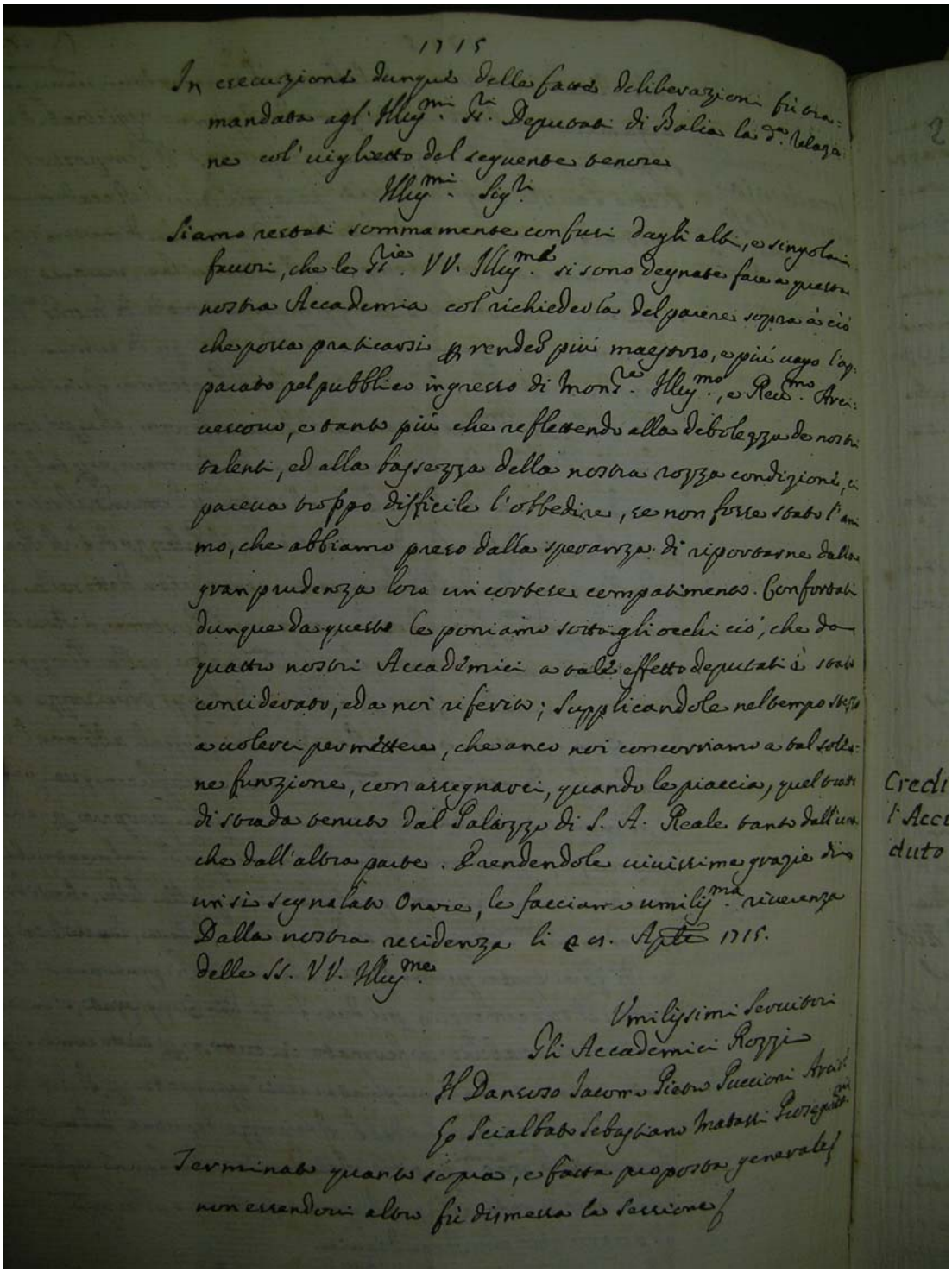


FIGURA 11. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 1.



1715

In esecuzione dunque della fauoreuole deliberazione fu ordinato dagl'Illmi Sri Deputati di Balia la Relazione col viglietto del seguente tenore

Illmi Sri

Siamo restati sommamente consolati dagli alti, e singolari fauori, che le SS. VV. Illme si sono degnate fare a questa nostra Accademia col richiederla del parere sopra ciò che poteua praticarsi di rendere più maestoso, e più degno l'apparato pel pubblico ingresso di Mons. Illmo, e Revmo Arcivescouo, e Prencipe; ma più che riflettendo alla debolezza de nostri talenti, ed alla bassezza della nostra rozza condizione, ci parebbe troppo difficile l'obbedire, se non fosse stato l'animo, che abbiamo preso dalla speranza di riportarne dalla gran prudenza loro un'benigno compatimento. Confortati dunque da questo le poniamo sotto gli occhi ciò, che da quattro nostri Accademici a tale effetto deputati è stato concluso, ed a noi riferito; supplicandole nel tempo stesso a volerci permettere, che anco noi concorriamo a tali solenni funzioni, con assegnarci, quando le piaccia, quel luogo di strada, che dal Palazzo di S. A. Reale tanto dall'una, che dall'altra parte. Rendendole umilissime grazie di un sì segnalato Onore, le facciamo umiliss.ma riuerenza

Dalla nostra residenza li 20. Agosto 1715.

Delle SS. VV. Illme

Umiliss.mi Seruitori
Gli Accademici Rozzi
Il Dancoso Lauoro Sicoro Successori Arati
Lo Scalabro Sebastiano Matteo Segretario

Terminato quanto sopra, e fatta proposta generale non essendoui altro fu disciolta la Sessione

FIGURA 12. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 2.

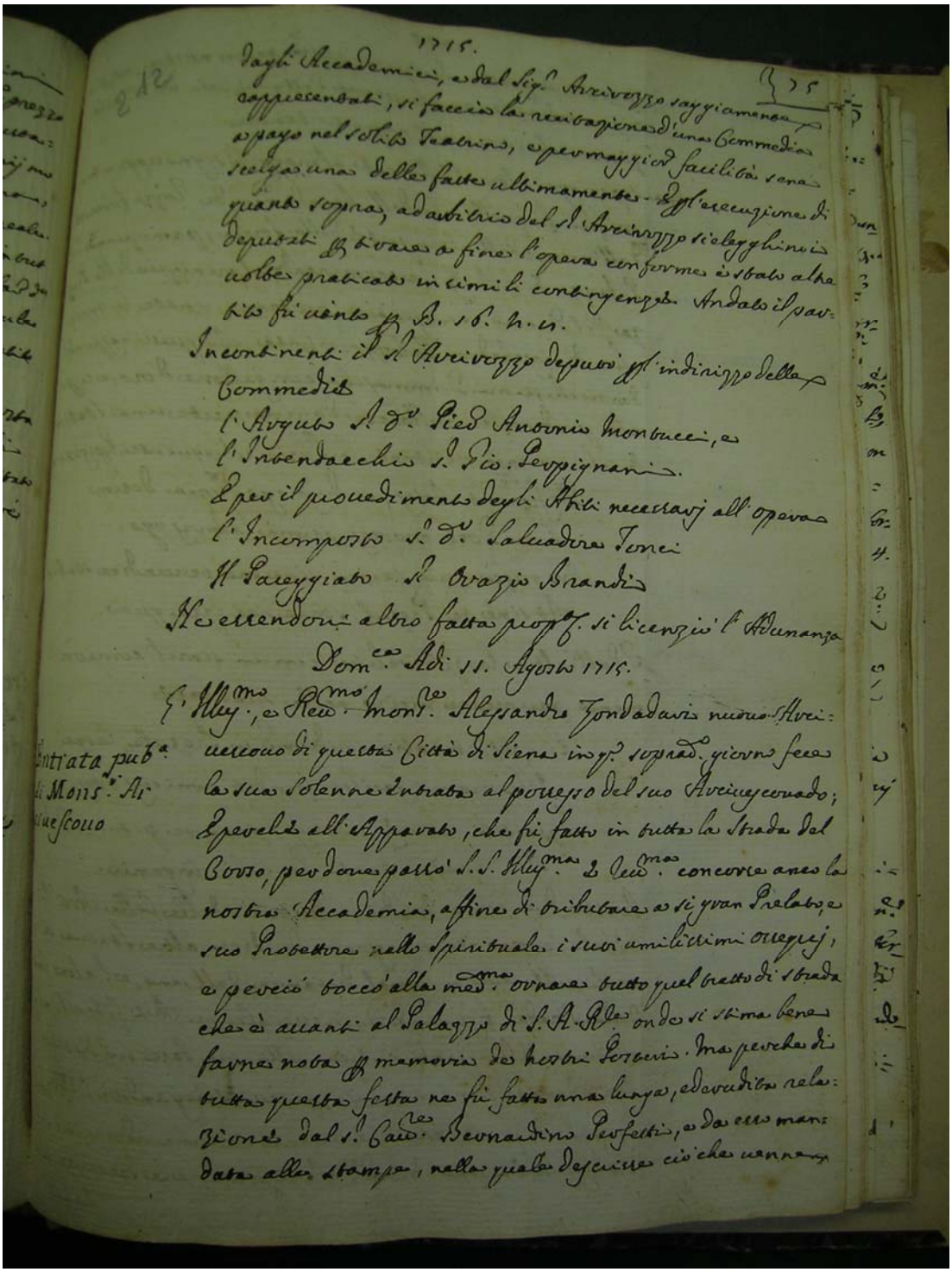
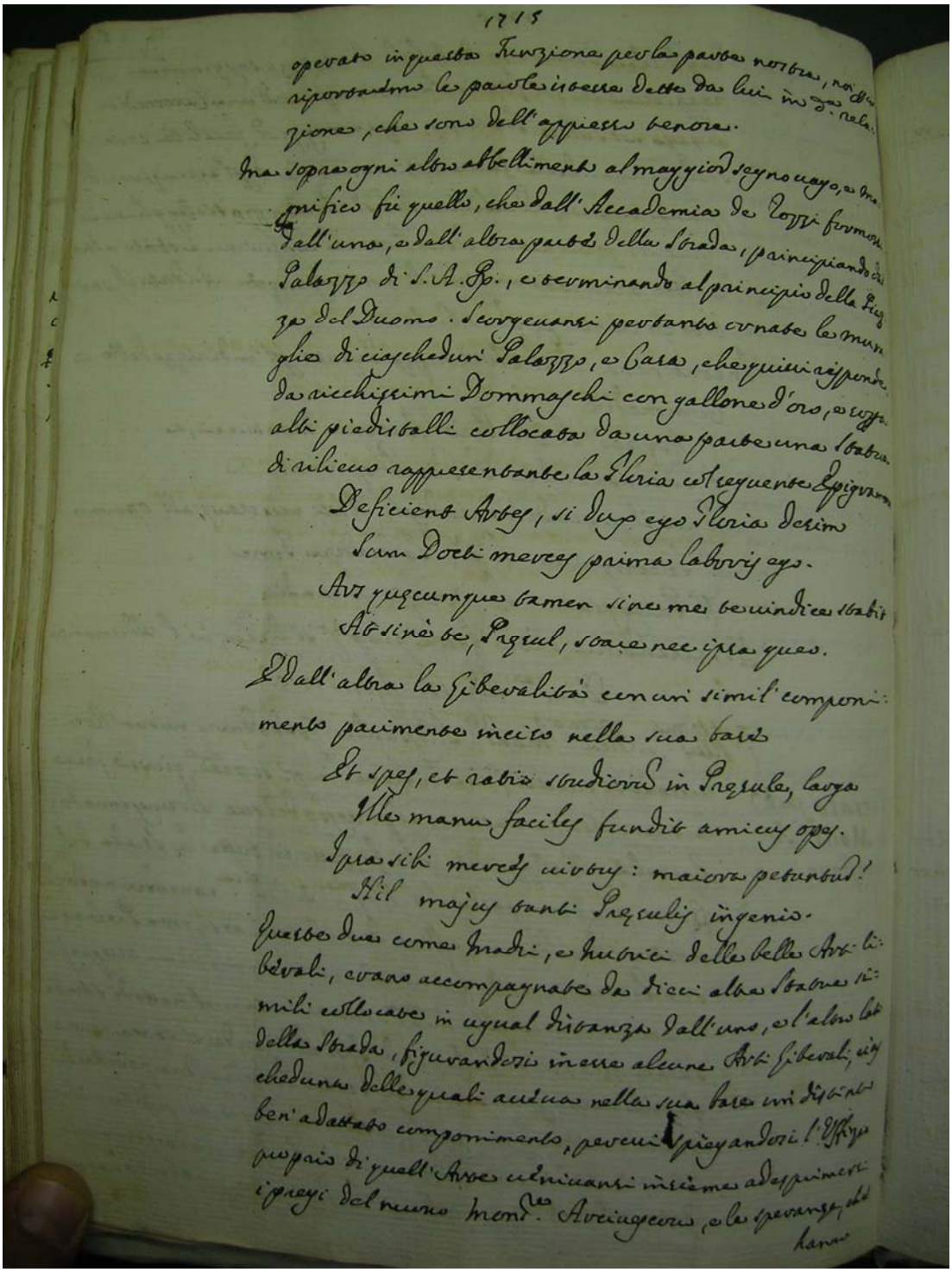


FIGURA 13. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 3.



1715

operato in questa Funzione per la parte nostra, non di-
riporteremo le parole in voce dette da lui in sua rela-
zione, che sono dell'appiesso tenore.

Ma sopra ogni altro abbellimento al maggior segno vago, e ma-
nifico fu quello, che dall'Accademia de Rozzi formossi
dall'una, e dall'altra parte della Strada, principiando dal
Palazzo di S. A. Rma, e terminando al principio della Piaz-
za del Duomo. Sporgevansi per tutta cotnabe le mura-
glie di ciascheduno Palazzo, e Casa, che veduti rispondes-
da ricchissimi Drappi con gallone d'oro, e sopra
alti piedistalli collocava da una parte una statua
di rilievo rappresentante la Gloria col seguente Epigram-

Deficient Artes, si deus ego Gloria desim
Sum Docti mercis prima labrisq ago.
Aut quicumque tamen vitae me secundior habit
Ad sinè te, Pegasi, soror nec ipsa queo.

E dall'altra la Liberalità con un simil compone-
mento parimente incisa nella sua base

Et spes, et rabies studiorum in Pegasi, largo
Ille manus facile fundit amicus opes.
Igne sibi mercis vivus: maiora petentur?
Nil majus tanto Pegasidis ingenio.

Queste due come Madri, e Inventrici delle belle Arti Li-
berali, erano accompagnate da dieci altre Statue si-
mili collocate in eguale distanza dall'una, e l'altra lat
della Strada, figurandosi in esse alcune Arti Liberali, ogn
chedunà delle quali avendo nella sua base un distint
ben adattato componimento, perciò spiegandosi l'Idea
del paese di quell'Arte s'intendeva insieme adeguatamen
i pregi del nostro Mond. Arricingeva, e le spronava, che
hanno

FIGURA 14. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 4.

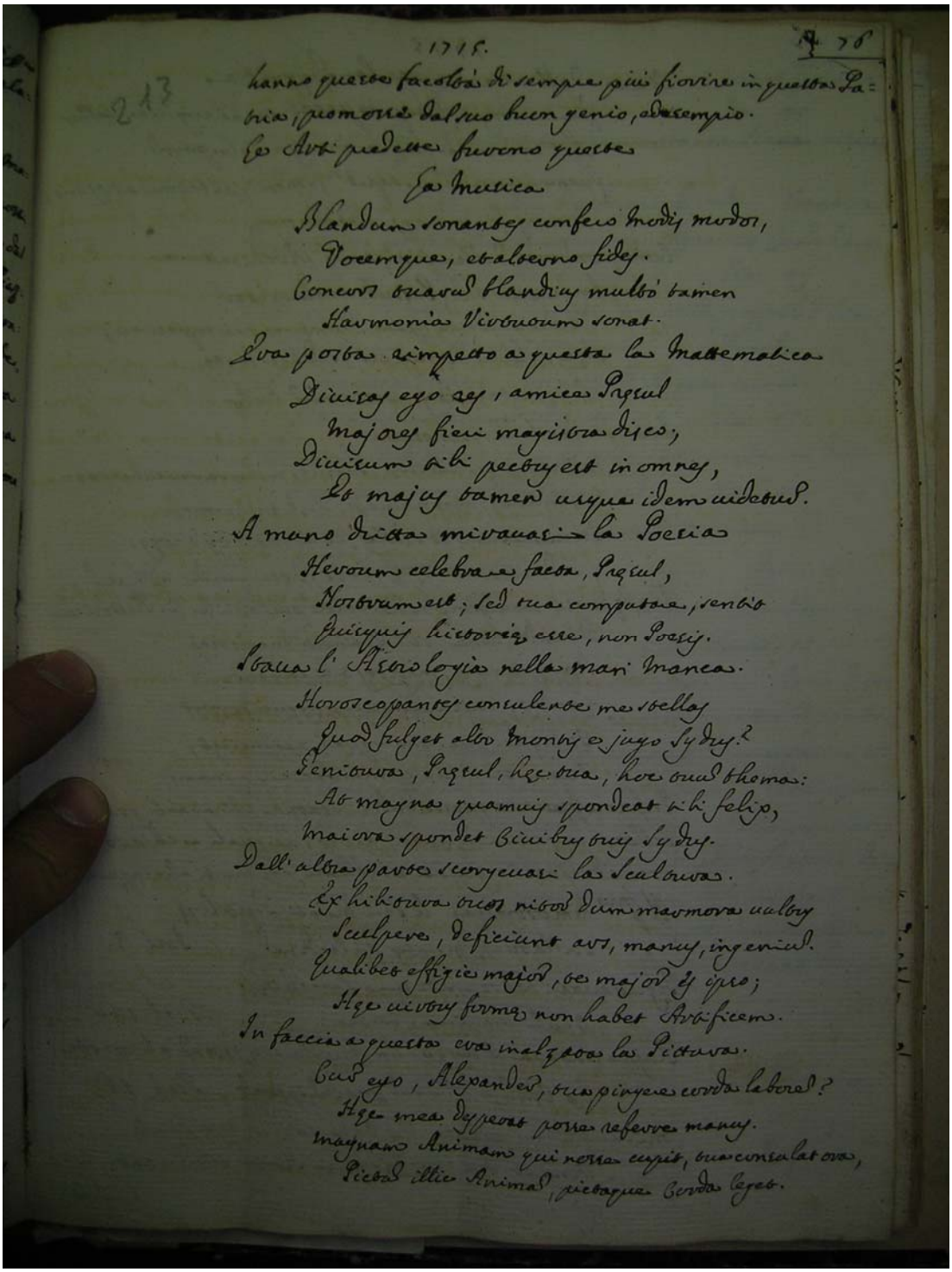
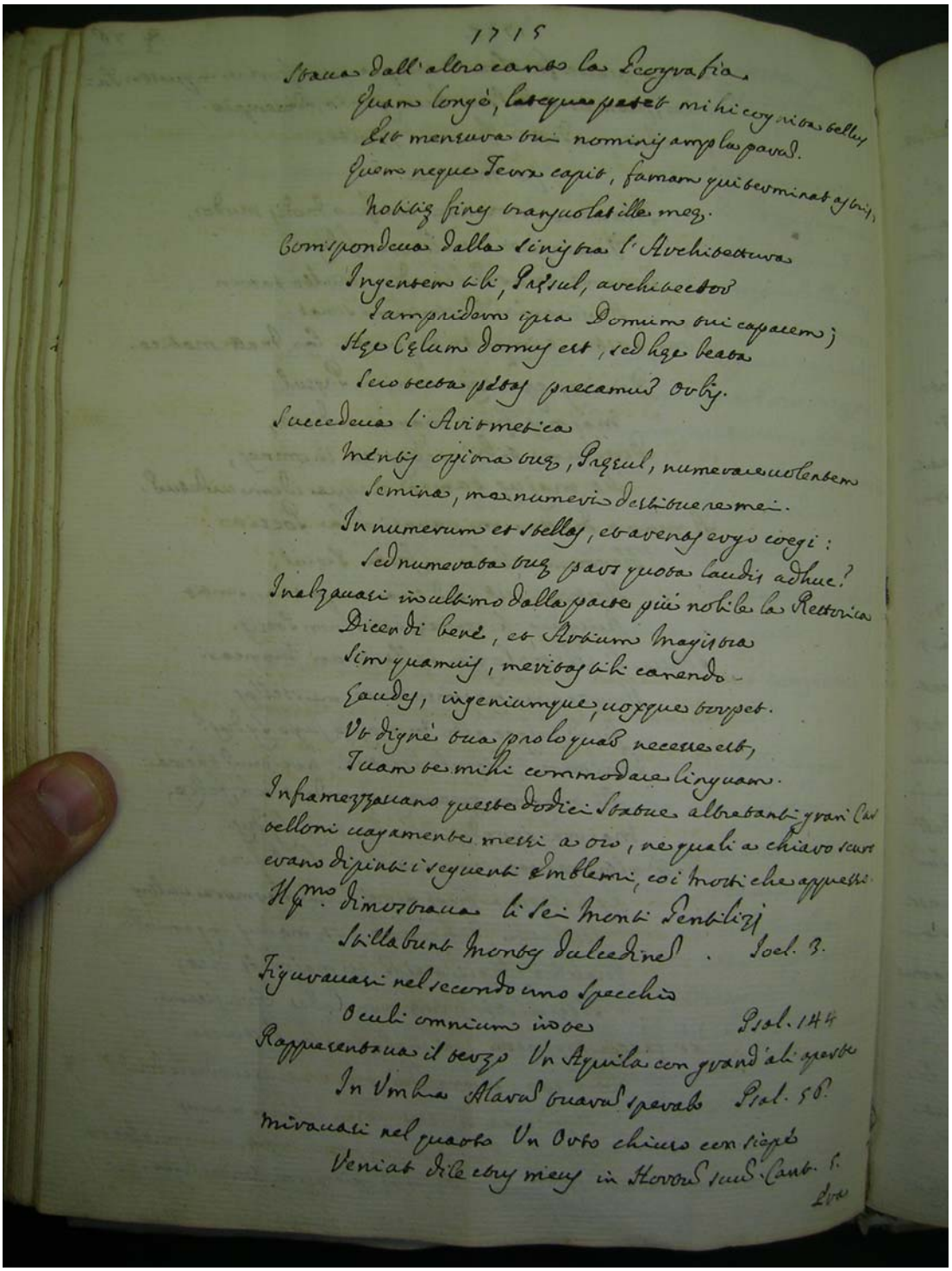


FIGURA 15. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 5.



1715

Sbarra dall'altro canto la Ecclesiastica.

Quam longè, Lateque patet mihi cognitus bellus
Est mensura brui nominis amplus pavid.
Quem neque Terra capit, famam qui terminat aethris,
Nobilis fines tranquilat ille meos.

Corrispondeva dalla sinistra l'Archiettura

Ingentem tibi, Praesul, architector
Tam prudens quia Domum tui capacem;
Haec Cælum domus est, sed haec beata
Sed secura pijs precamur orbis.

Succedeva l'Aritmetica

Mentis optimus ortus, Praesul, numeravit volentem
Semina, mox numeris distribuere meis.
In numerum et stellas, et avena, et ova coegi:
Sed numerabar quis pavi quoties laudis adhuc?

Inalzavasi in ultimo dalla parte più nobile la Rettorica

Dicendi bene, et Artium magistra
Sim quamvis, meritoque tibi canendo
Laudes, ingeniumque, nomque brevi pet.
Ut dignè tua prologui necessitas,
Tuam ne mihi commodare linguam.

In fame vi erano questa dodici Statue alcune assai grandi con cartelloni ugualmente messi a oro, ne quali a chiaro scuro erano dipinti i seguenti Emblemi, coi motti che appresso.

Hymnos dimostrava li sei mesi Semibilij

Stillabunt montes dulcedinem. Joel. 3.

Figuravasi nel secondo uno Specchio

Oculi omnium in te Psal. 144

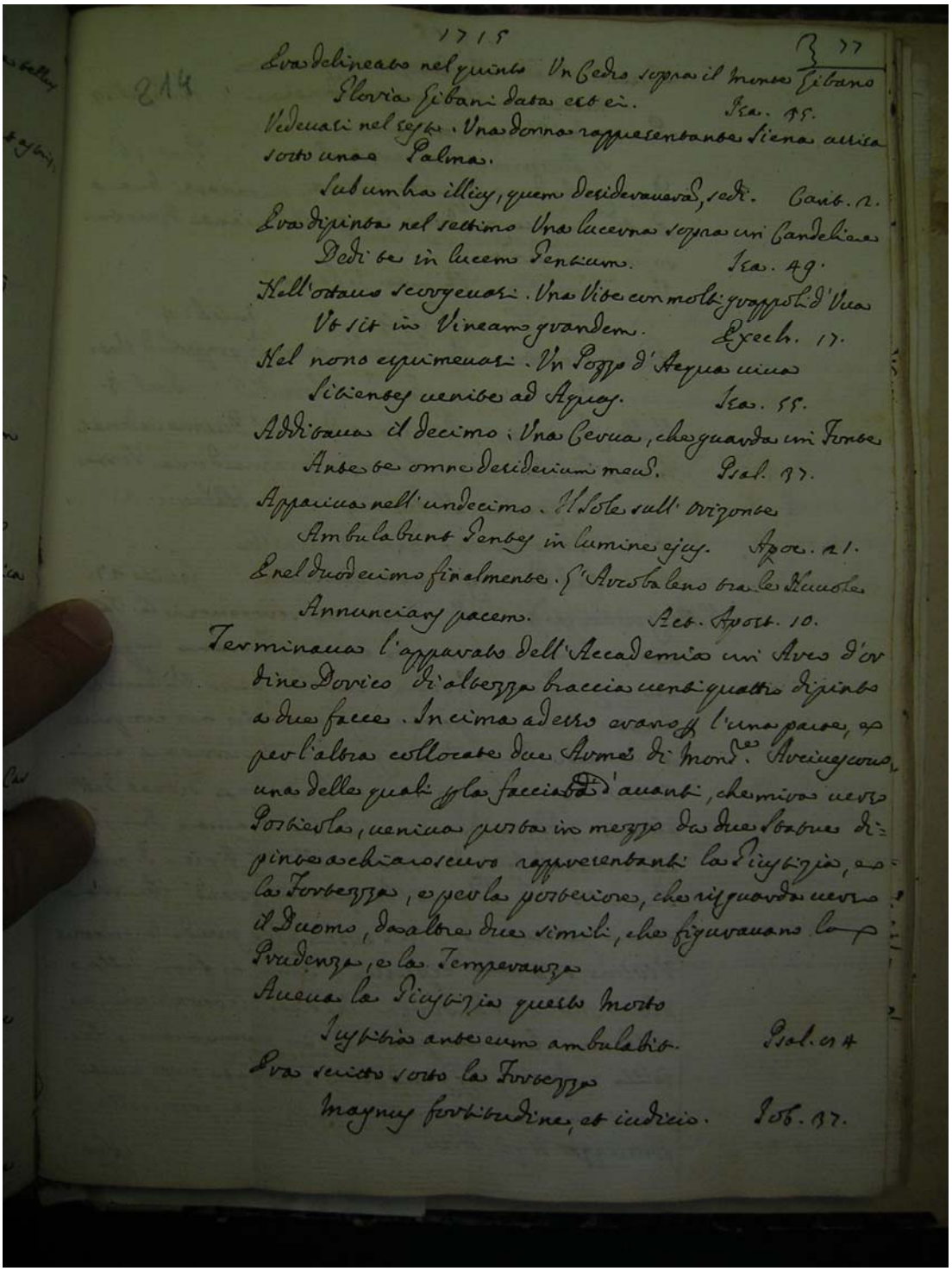
Rappresentava il terzo Un Aquila con grandi ali aperte

In umbra alarum tuarum sperabo Psal. 56.

Miravasi nel quarto Un Orto chiuso con siepe

Veniat dilectus meus in hortum suum. Cant. 5.

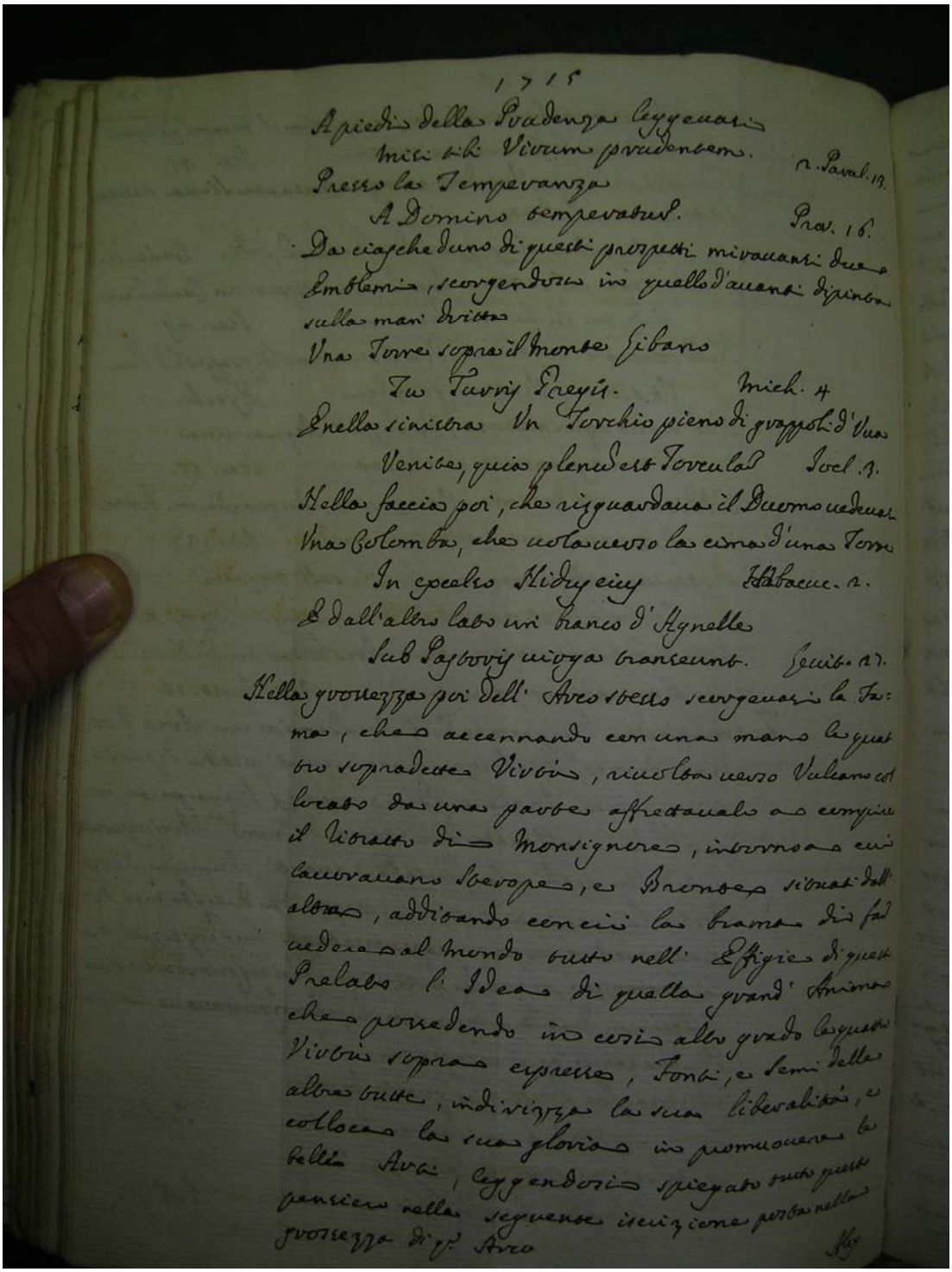
Fine



1715 77

Eva declineato nel quinto Un Cedro sopra il Monte Libano
Gloria Libani data est ei. Isa. 35.
Vedesi nel sesto. Una donna rappresentante Siena assisa
sotto una Palma.
Sub umbra illius, quem desiderabam, sedi. Cant. 2.
Eva dipinta nel settimo Una lucerna sopra un Candeliere
Dedi te in lucem Gentium. Isa. 49.
Nell'ottavo scorgesi. Una Vite con molti grappoli d'Uva
Vt sit in Vineam grandem. Ezech. 17.
Nel nono espimesi. Un Pozzo d'Acqua viva
Sitientes venite ad Aquas. Isa. 55.
Addivenne il decimo; Una Cerva, che guarda un Fonte
Anhelat anima mea. Psal. 41.
Apparisce nell'undecimo. Il Sole sull'Orizonte
Ambulabunt Gentes in lumine ejus. Apoc. 21.
E nel duodecimo finalmente. S'Avesta Leno tra le Nuvole
Annuncians pacem. Act. Apost. 10.
Terminava l'apparato dell'Accademici un Arco d'Or
dine Dorico di albezza braccia venti quattro dipinto
a due facce. In cima ad esso evano [illegible] l'una parte, ov
per l'altra collocate due Statue di Mond.e Arcivescovo,
una delle quali [illegible] la faccia da d'avanti, che mirava verso
Porta Pia, veniva guarda in mezzo da due Statue di-
pinte a chiaroscuro rappresentanti la Giustizia, e
la Fortezza, e per la porta opposta, che riguarda verso
il Duomo, da altre due simili, che figuravano la
Prudenza, e la Temperanza
Aveva la Giustizia questo Motto
Iustitia ante eum ambulabit. Psal. 84
Era scritto sotto la Fortezza
Magnus fortitudine, et iudicio. Job. 37.

FIGURA 17. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 7.


1715

A piedi della Prudenza leggevasi

Mihi sibi Virum prudentem. n. Paral. 19.

Presso la Temperanza

A Domino temperabur. Prov. 16.

Da ciaschedun di questi prospetti mirabilmente deve
Emblemi, scorgendosi in quello d'avanti di fianco
sulla man dritta

Una Torre sopra il Monte Libano

Tu Turris Ephraim. Mich. 4

Nello sinistro Un Torchio pieno di grappoli d'Uva

Venite, quia plena est Torcular Joel. 3.

Nella faccia poi, che riguardava il Duomo vedeasi
Una Colomba, che volava verso la cima d'una Torre

In specie Columbæ Habacuc. 2.

E dall'altro lato un branco d'Agnelle

Sub Pastoris manu gradientur. Jerem. 27.

Nella grossezza poi dell'Arco stesso scorgevasi la Fa:
ma, che accennando con una mano le quat
tro sopradette Virtù, rivolta verso Vulcano col
braccio da una parte affaticato ad empire
il Viraldo di Monsignore, intorno a cui
lavoravano sei Operai, e Bronzo già tratto dall'
alveo, additando con ciò la brama di far
vedere al Mondo tutto nell'Effigie di questo
Prelato l'Idea di quella grand'Anima
che possedendo in essa altro grado le quattro
Virtù sopra espresse, Fonti, e Semi delle
altre tutte, indirizza le sue liberalità, e
colloca la sua gloria in promuovere le
belle Arti, leggendosi spiegato tutto questo
pensiero nella seguente iscrizione posta nella
grossezza di q.st Arco

Alt

FIGURA 18. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação para os trabalhos esecutados para os festejos em onra do Cardeal Alessandro Zondadari. Siena, 1715. Parte 8.

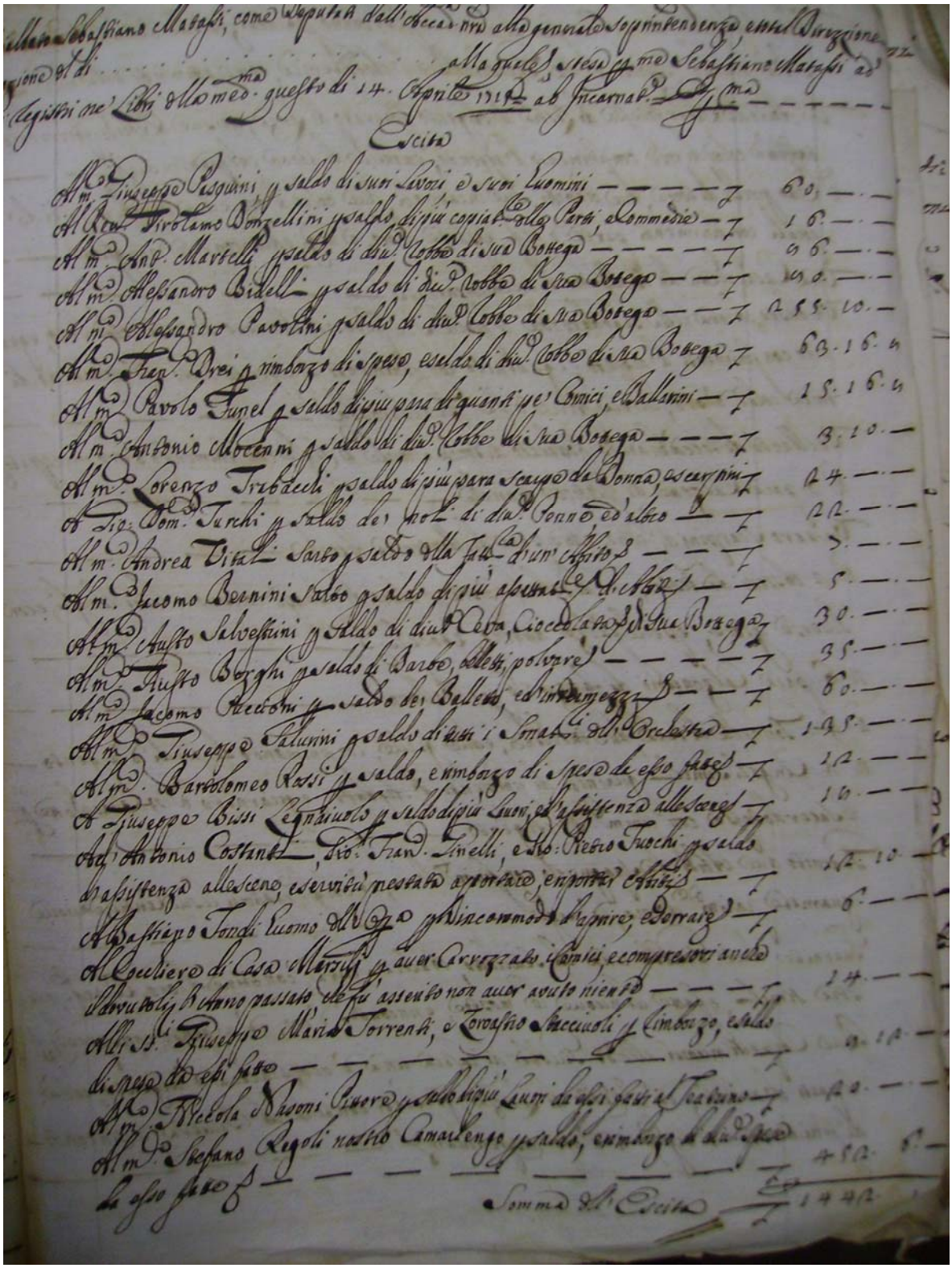


FIGURA 19. Arquivo Academia dos Rozzi – Pedido de pagamento para os trabalhos dos festejos em onra da Governadora Violante de Baviera. Siena, 1719.

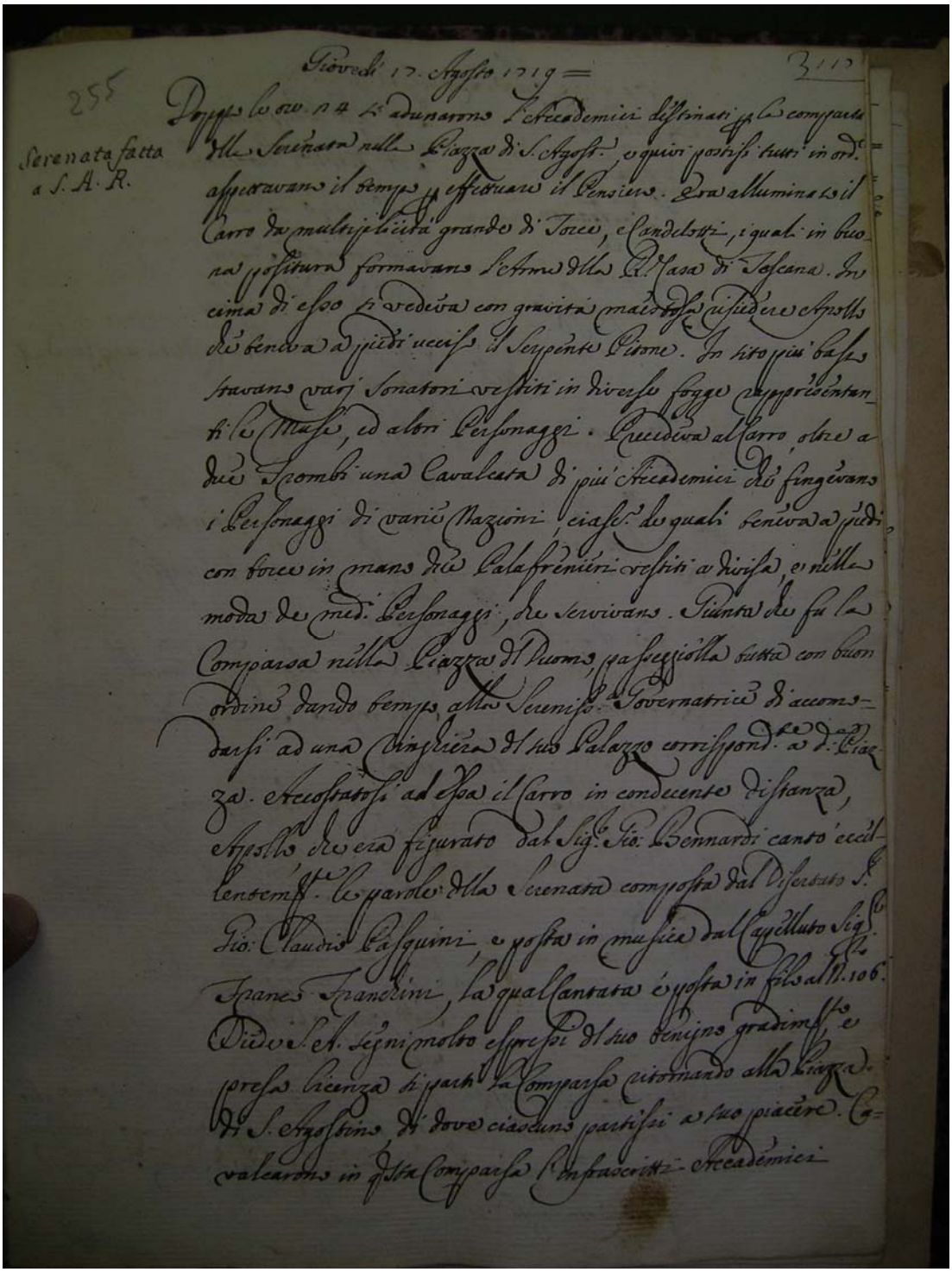


FIGURA 20. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 1.

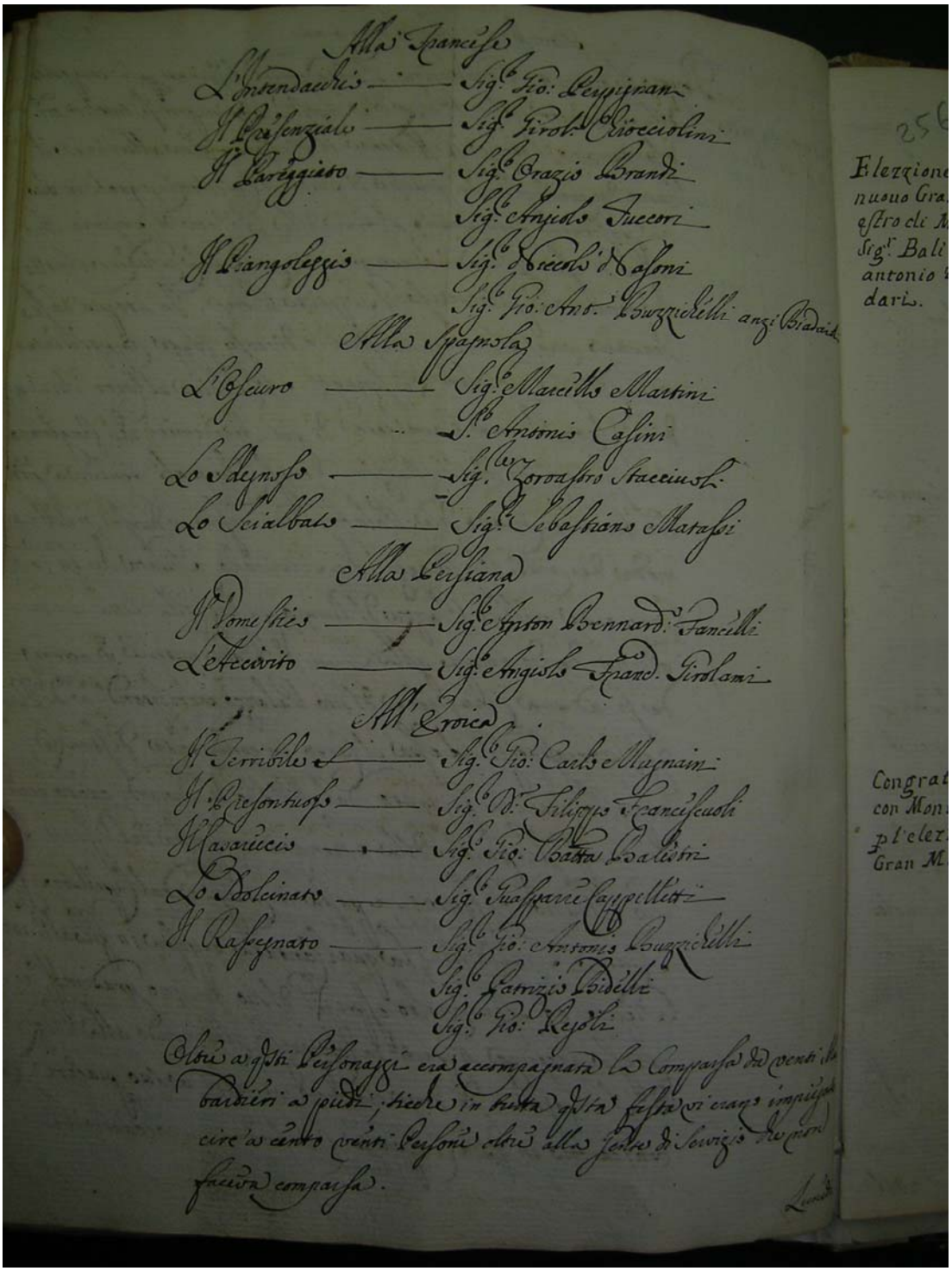


FIGURA 21. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 2.

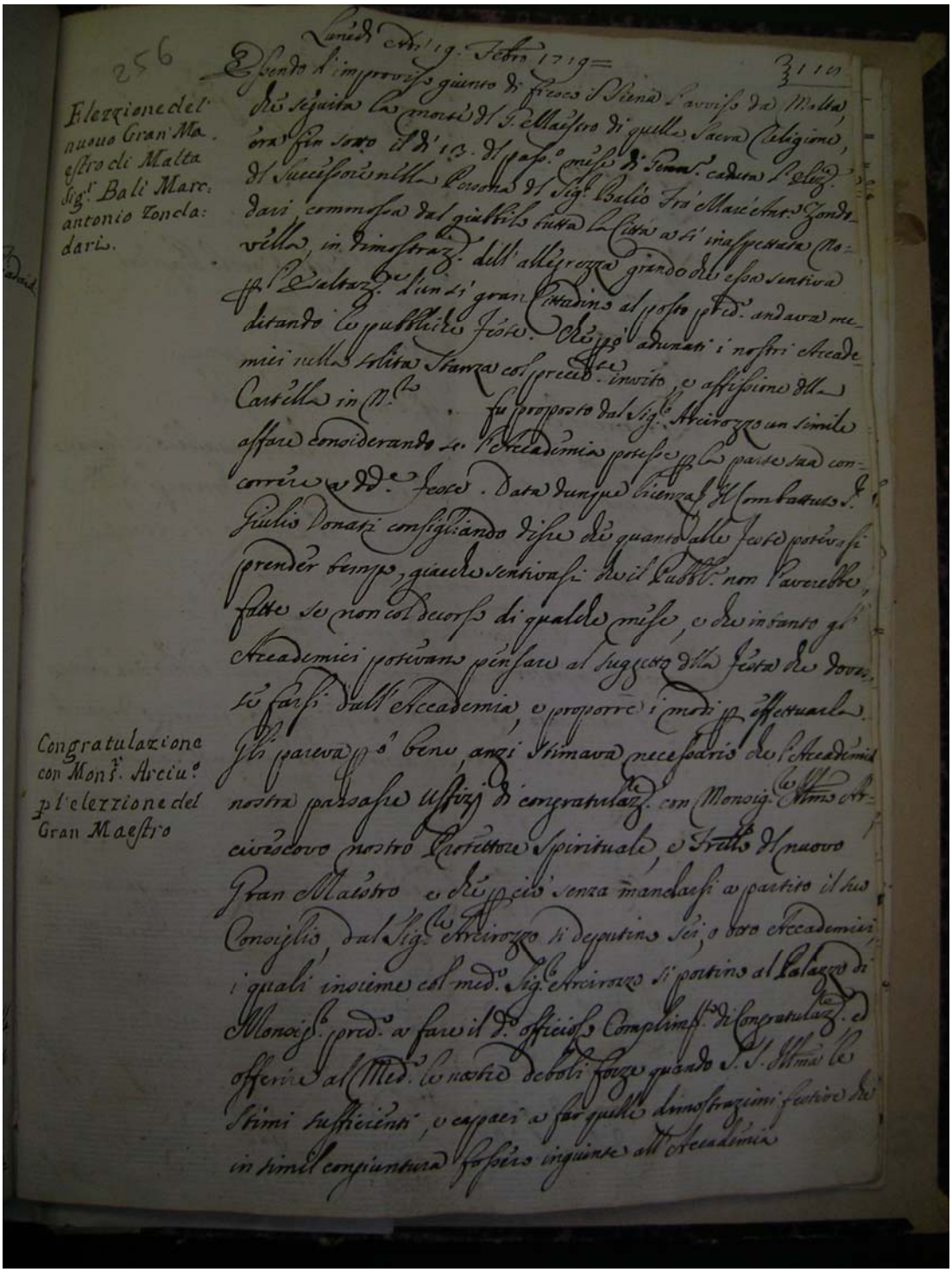


FIGURA 22. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 3.

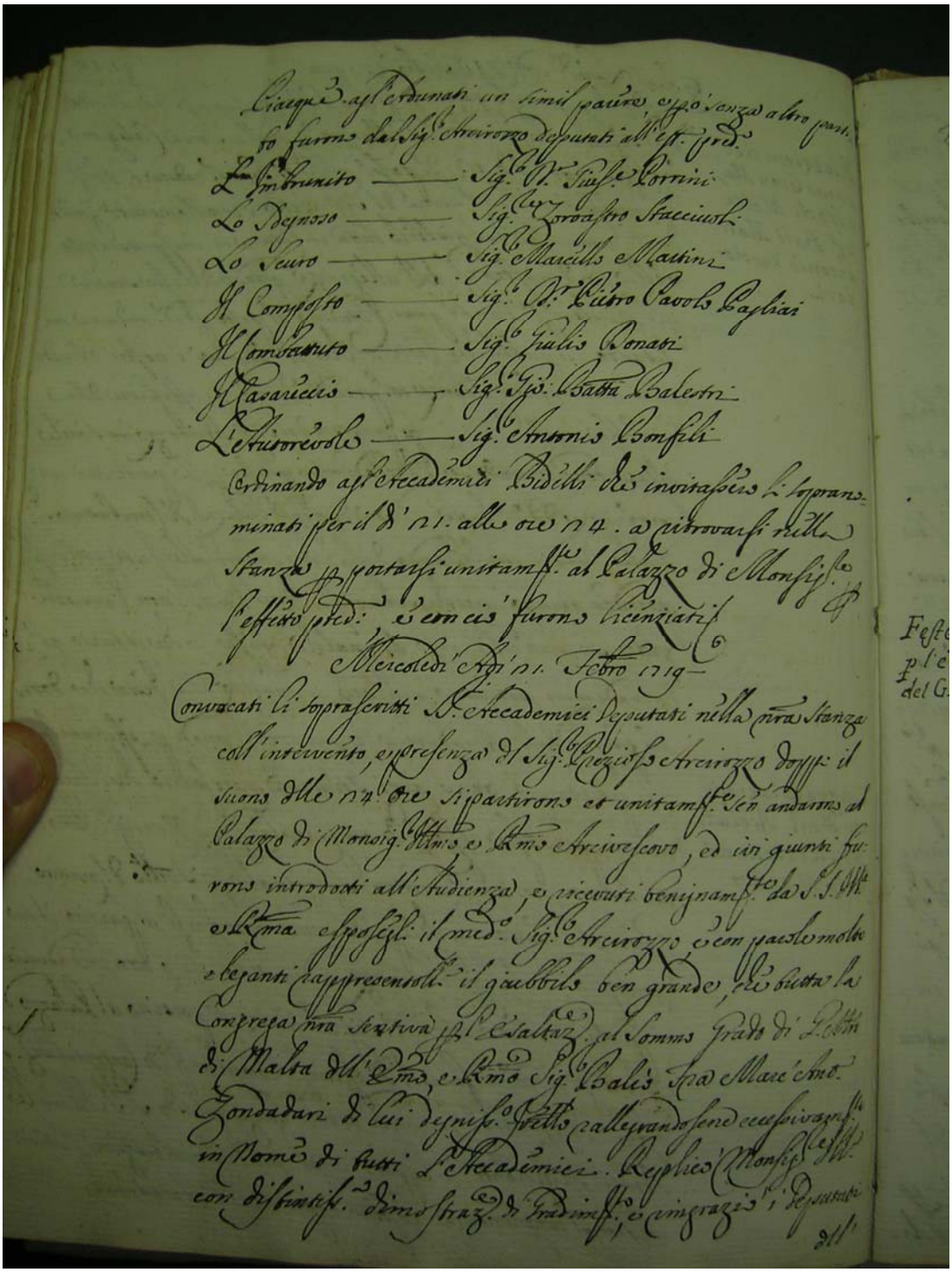


FIGURA 23. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 4.

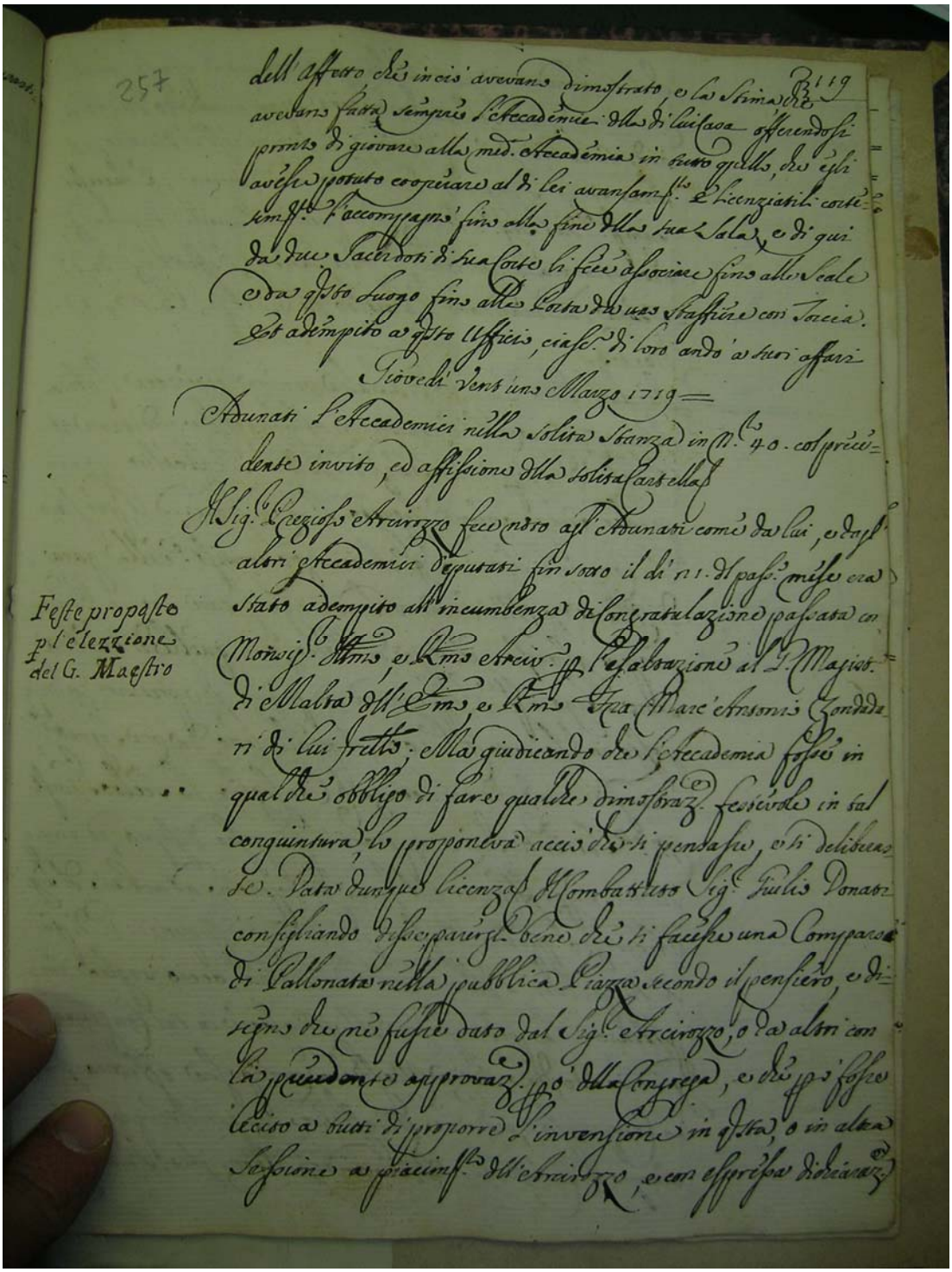


FIGURA 24. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 5.

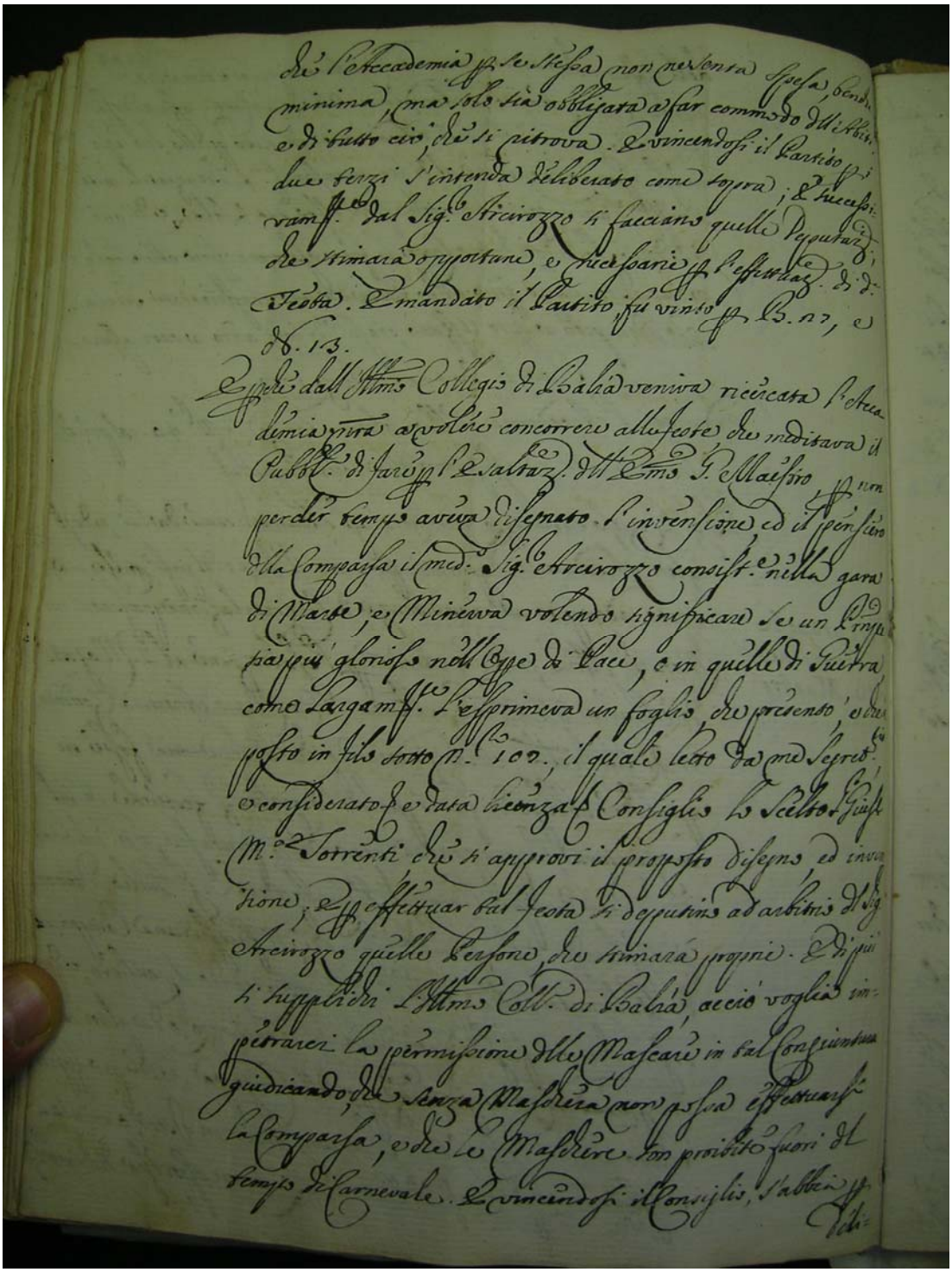


FIGURA 25. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 6.

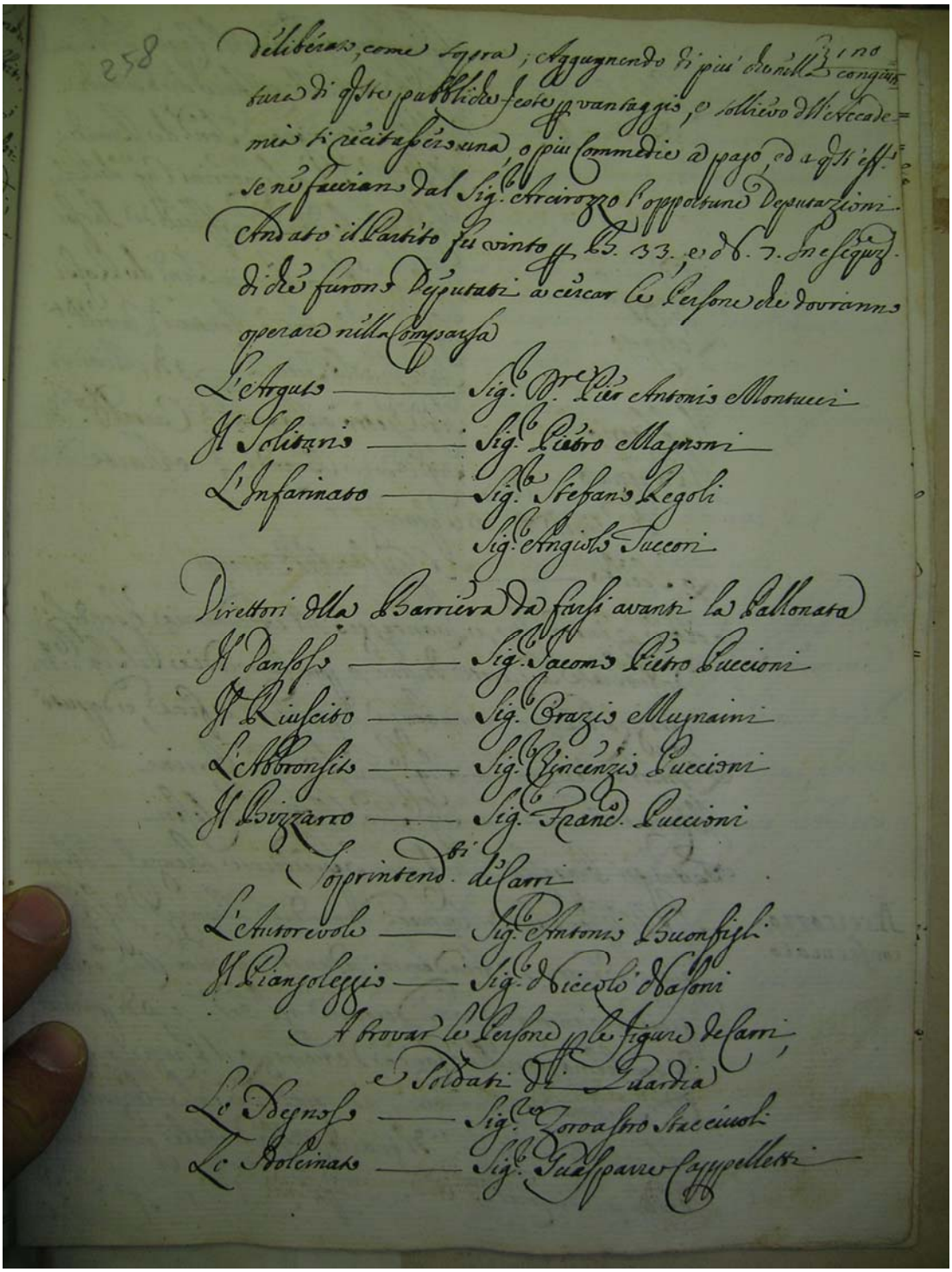


FIGURA 26. Arquivo Academia dos Rozzi – Relação dos festejos organizados para a Nomeação a Grão Mestre da Ordem dos Cavaleiros de Malta de Marc'Antonio Zondadari. Siena, 1719. Parte 7.

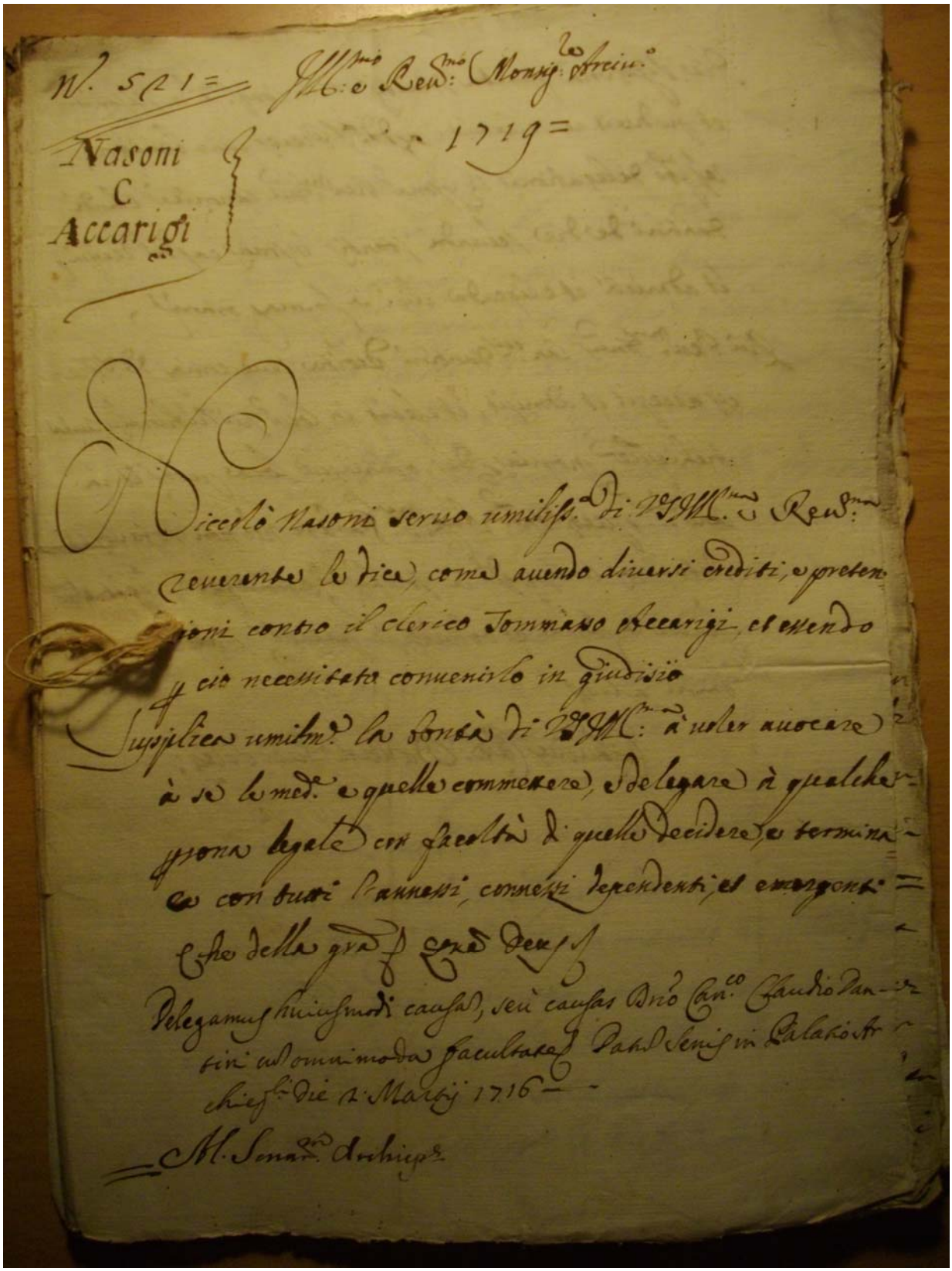


FIGURA 27. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 1.

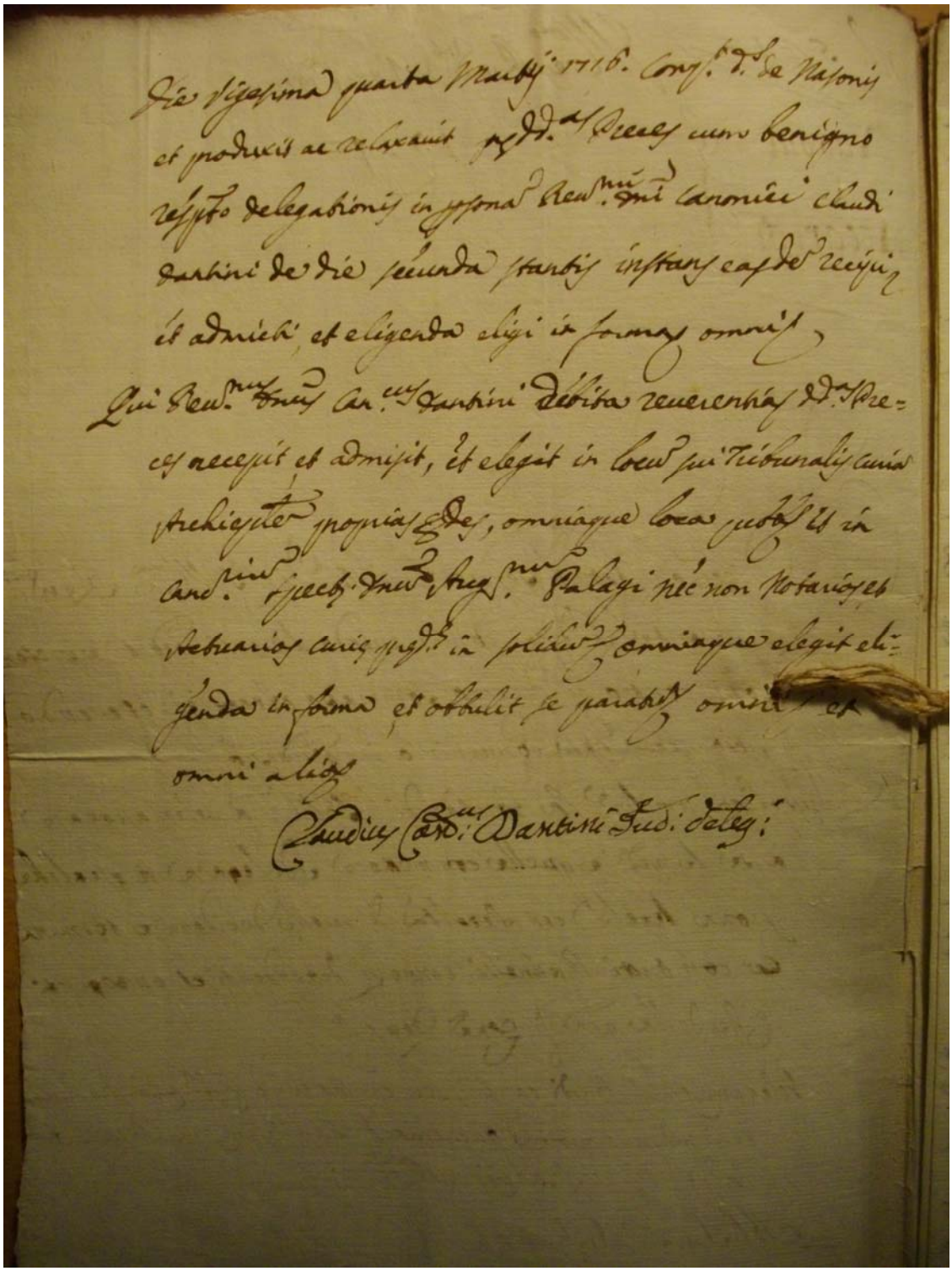


FIGURA 28. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 2.

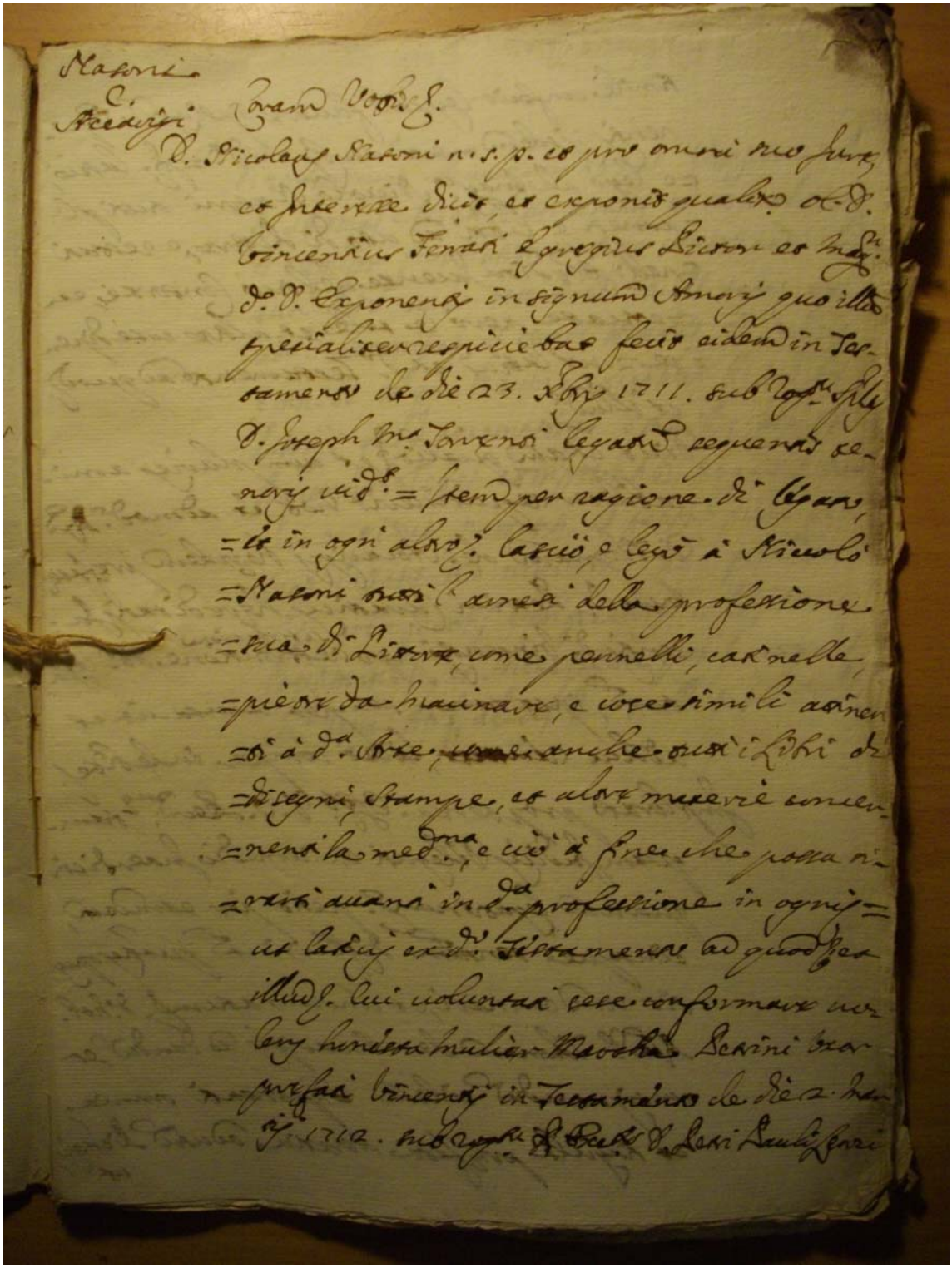


FIGURA 29. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 3.

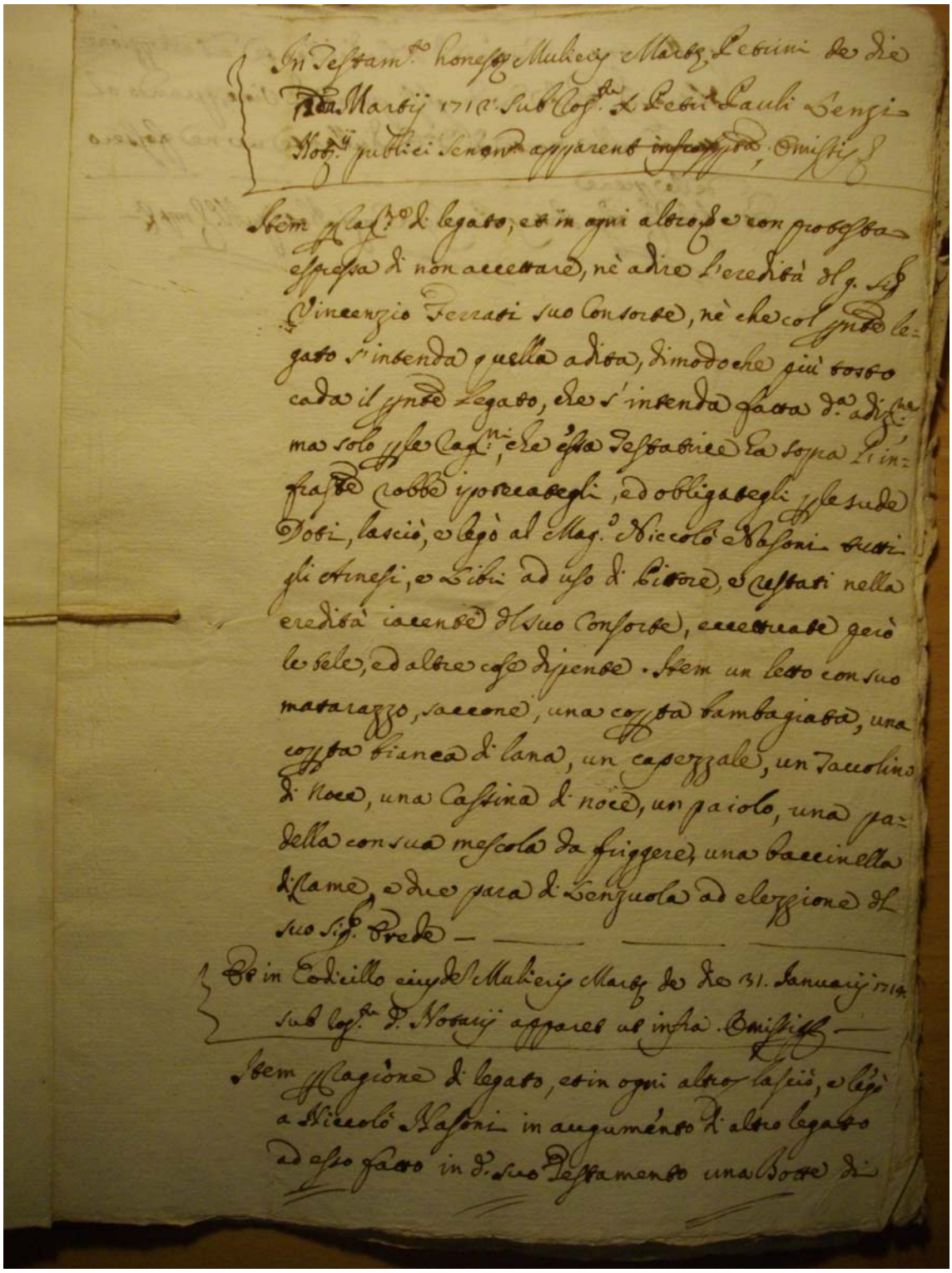


FIGURA 30. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 4.

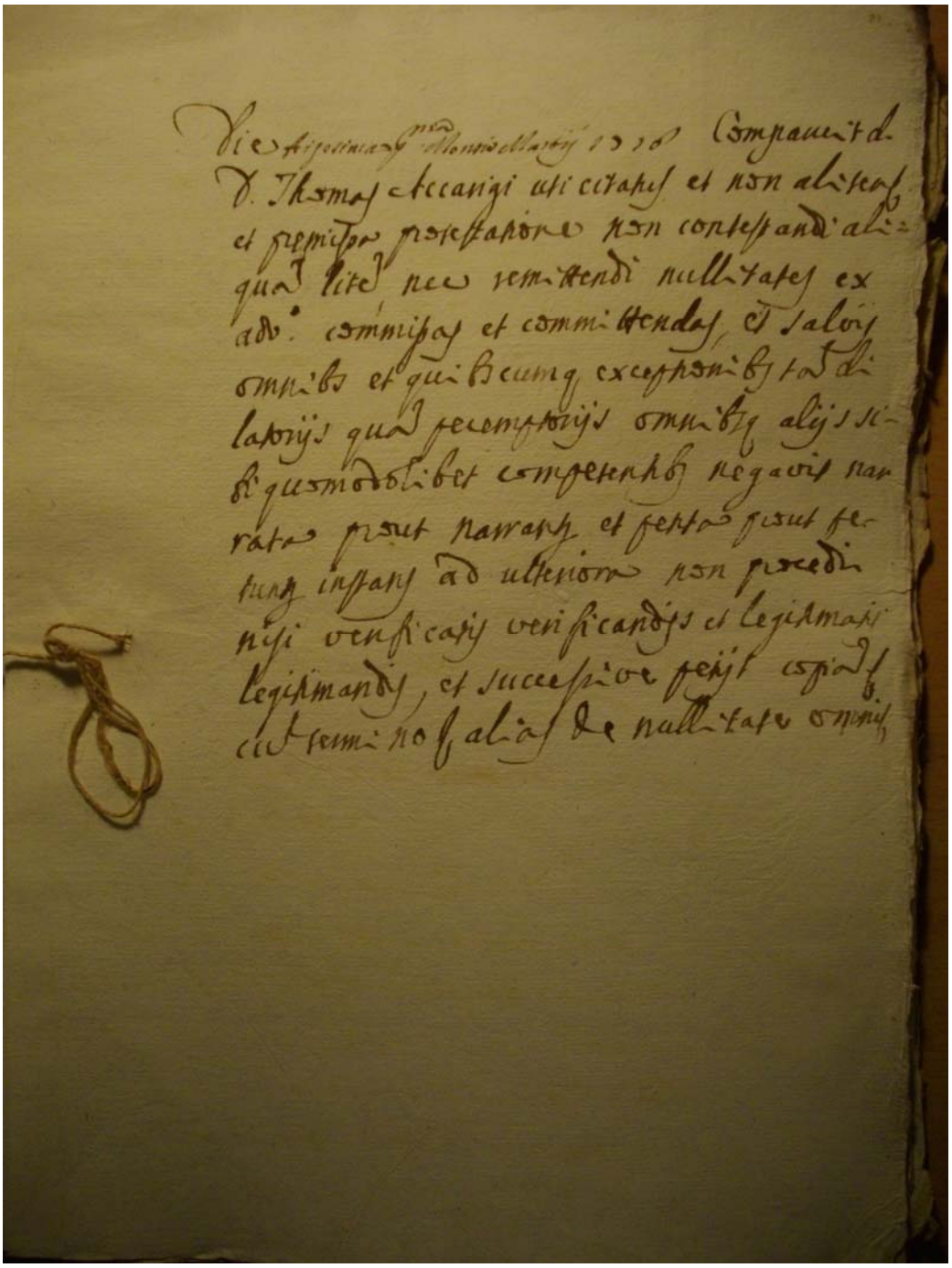


FIGURA 31. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 5.

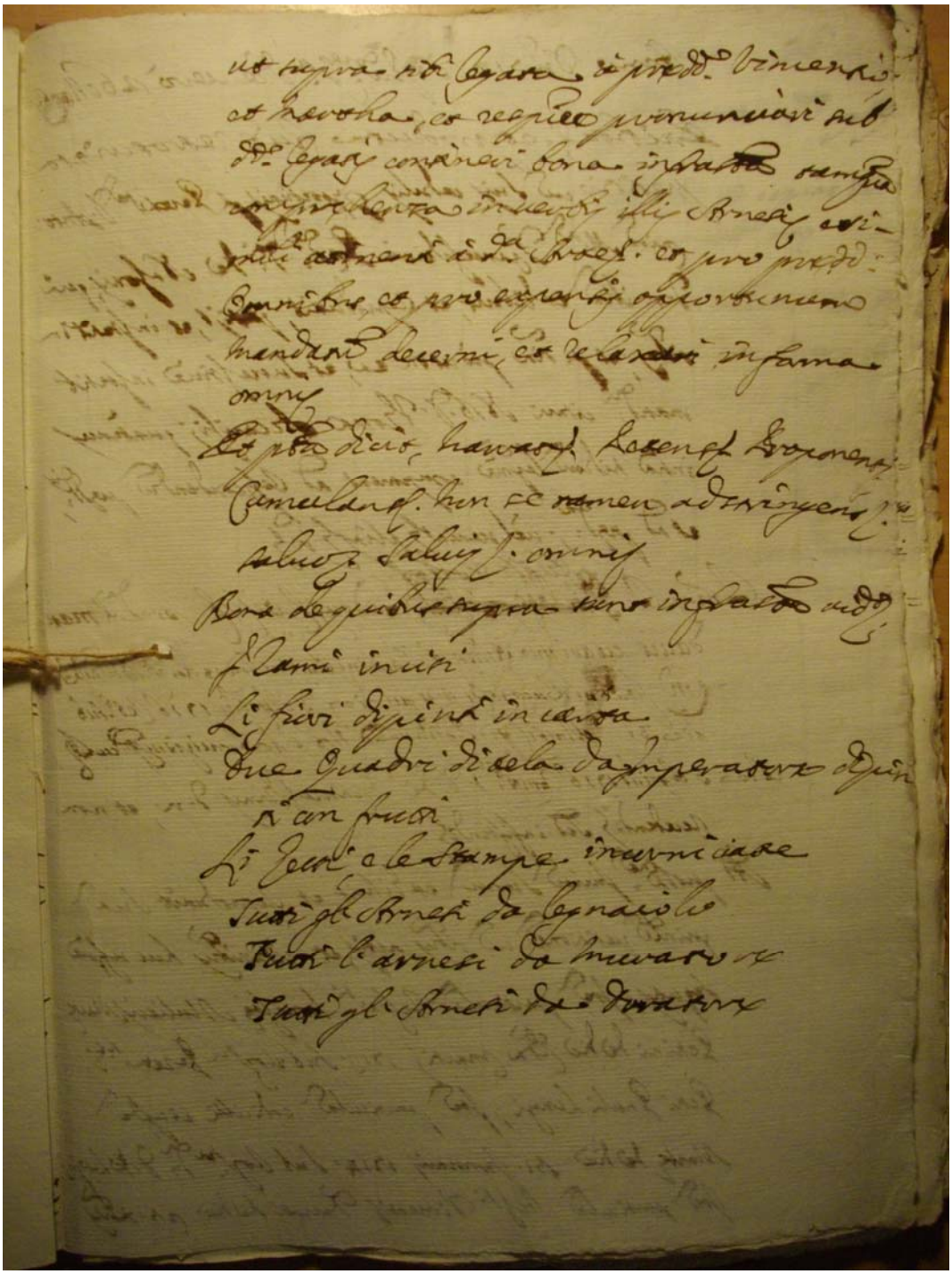


FIGURA 32. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 6.

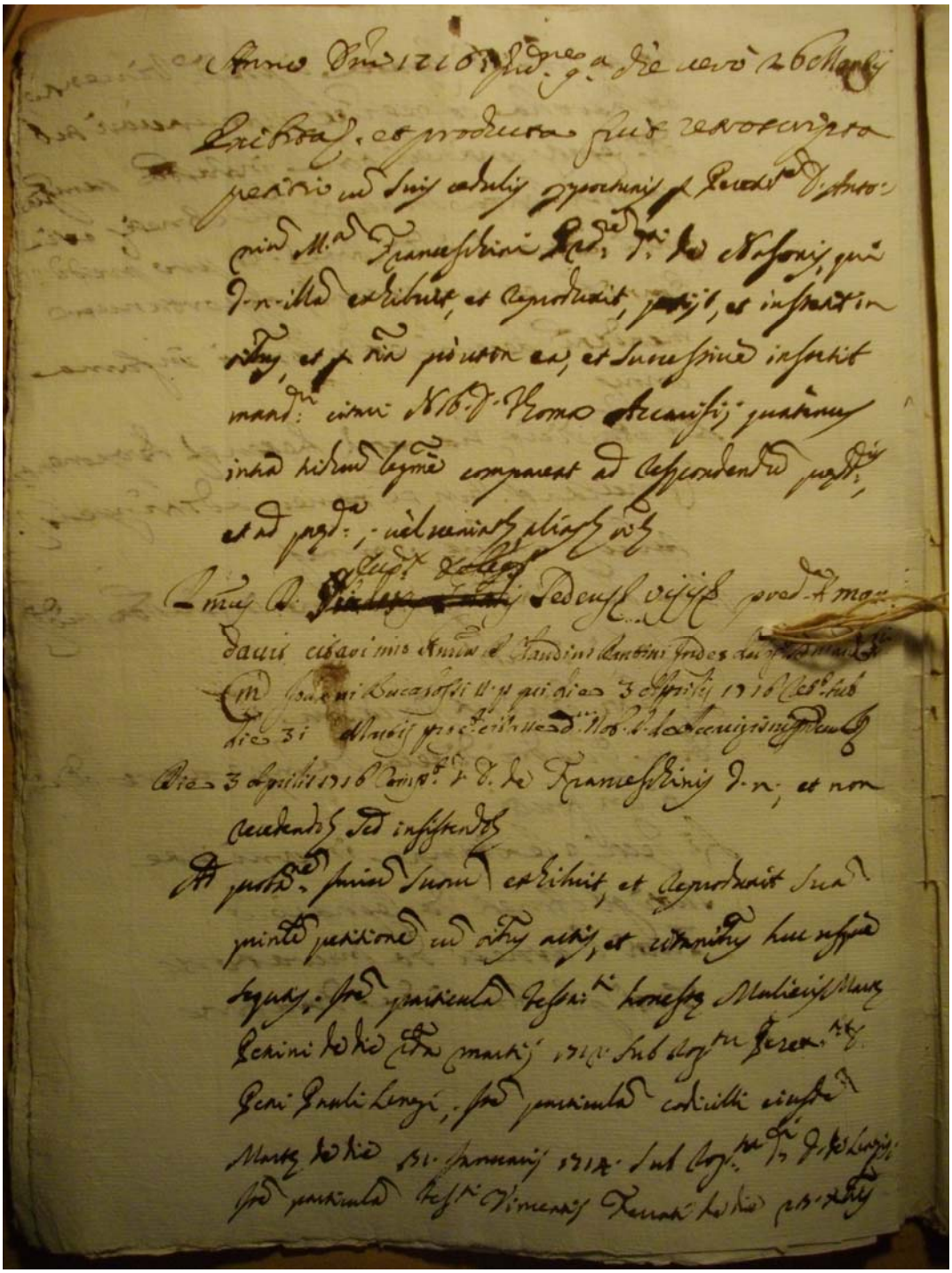


FIGURA 33. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 7.

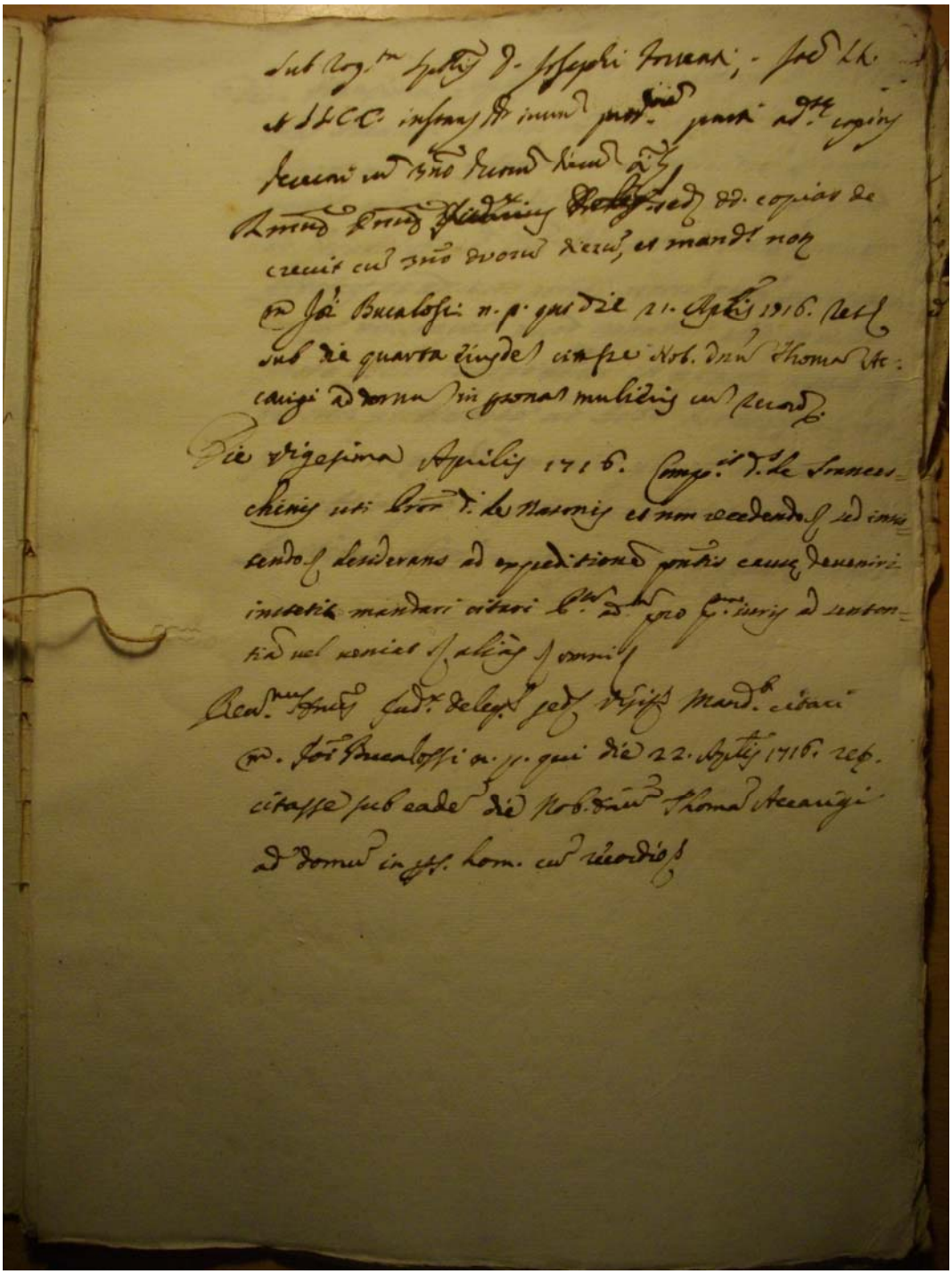


FIGURA 34. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 8.

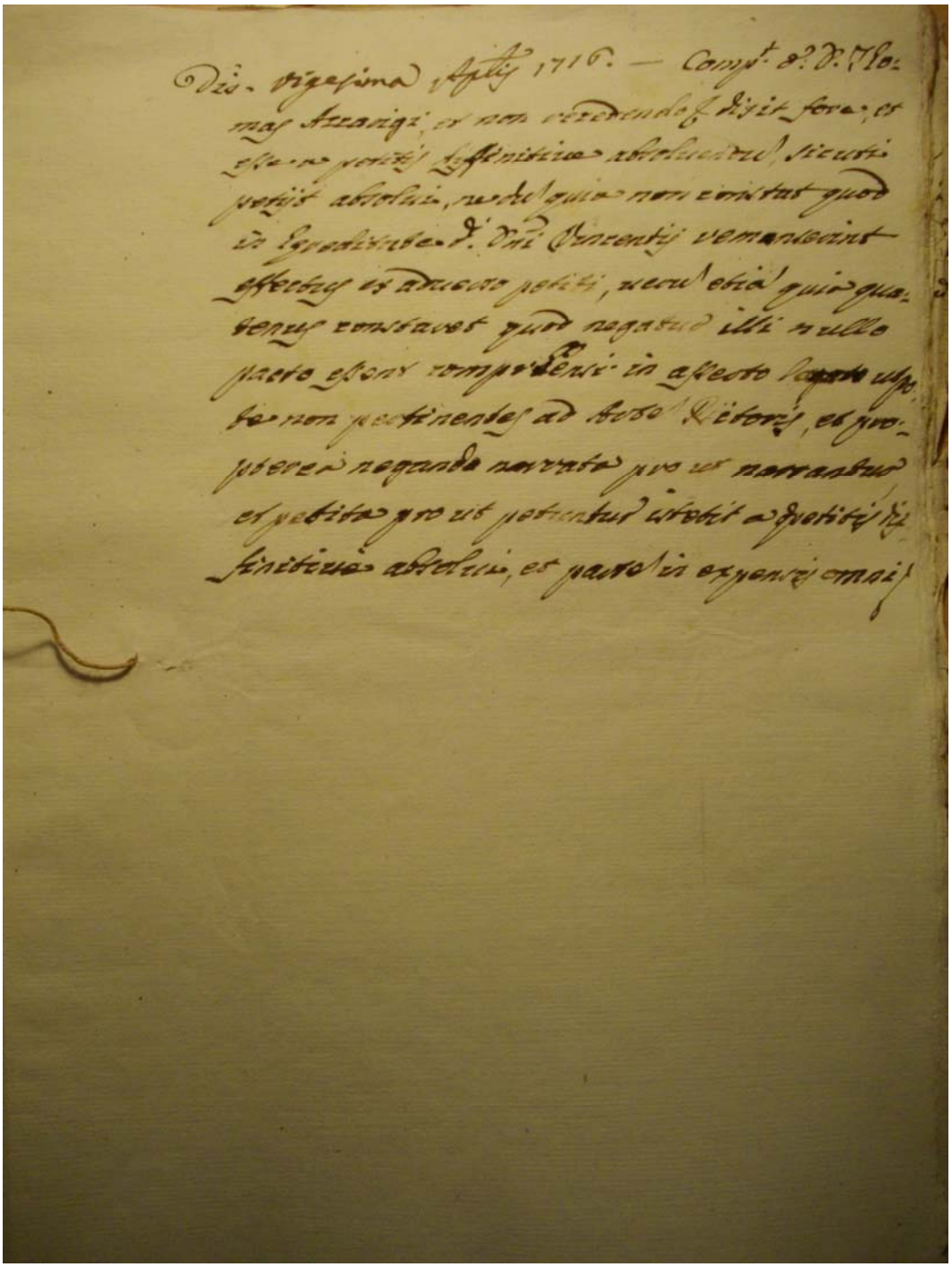


FIGURA 35. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 9.

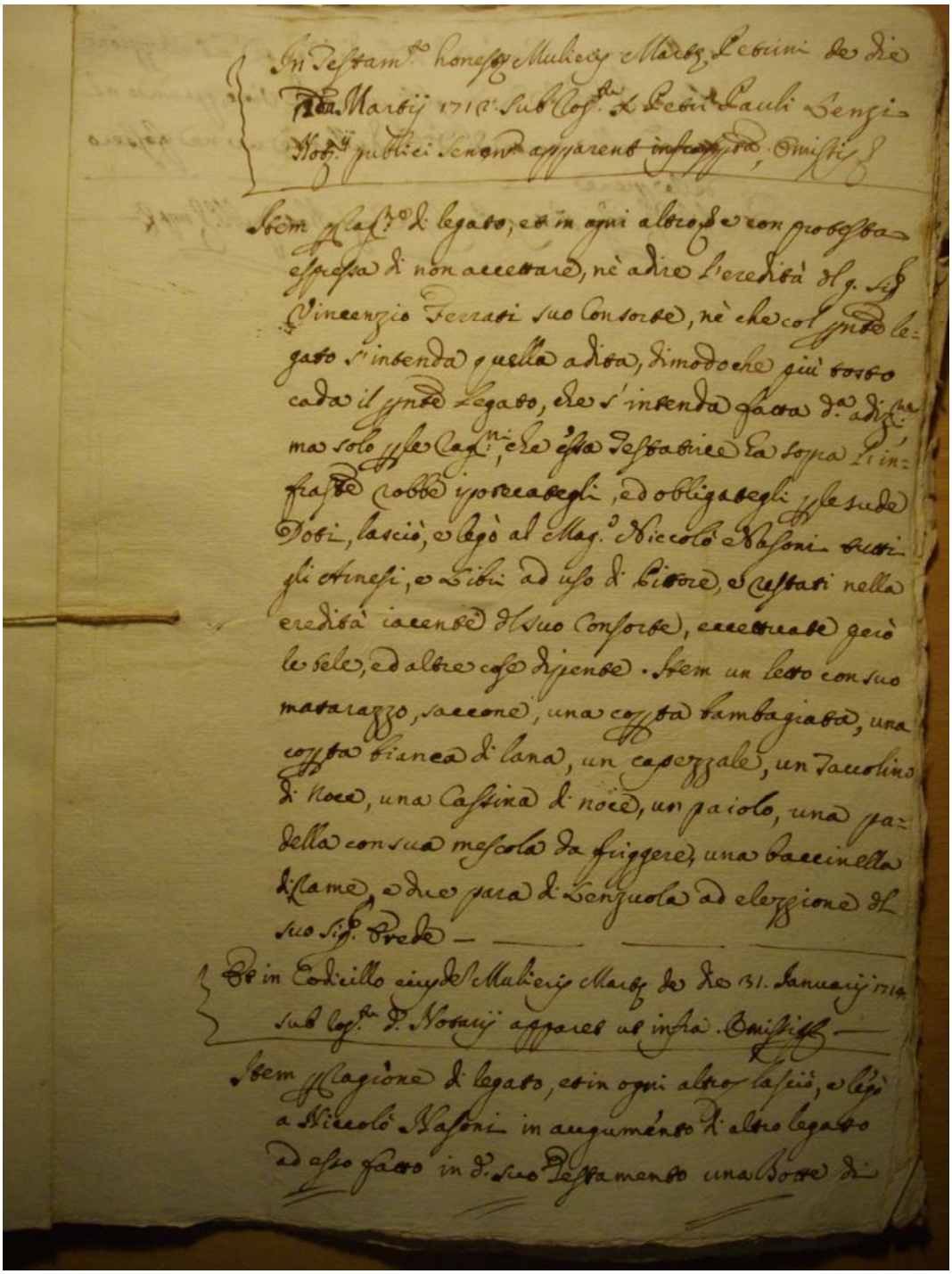


FIGURA 36. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 10.

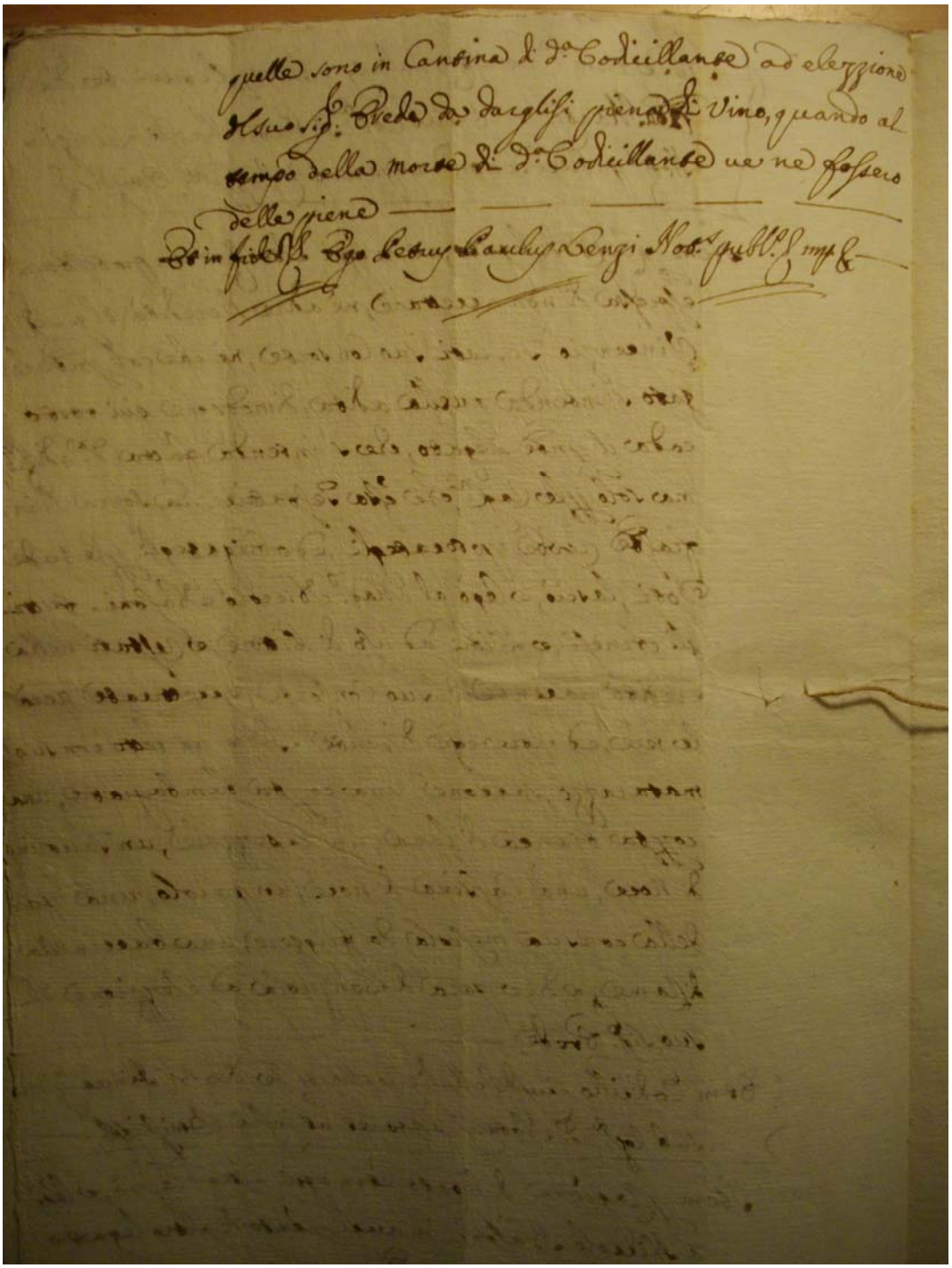
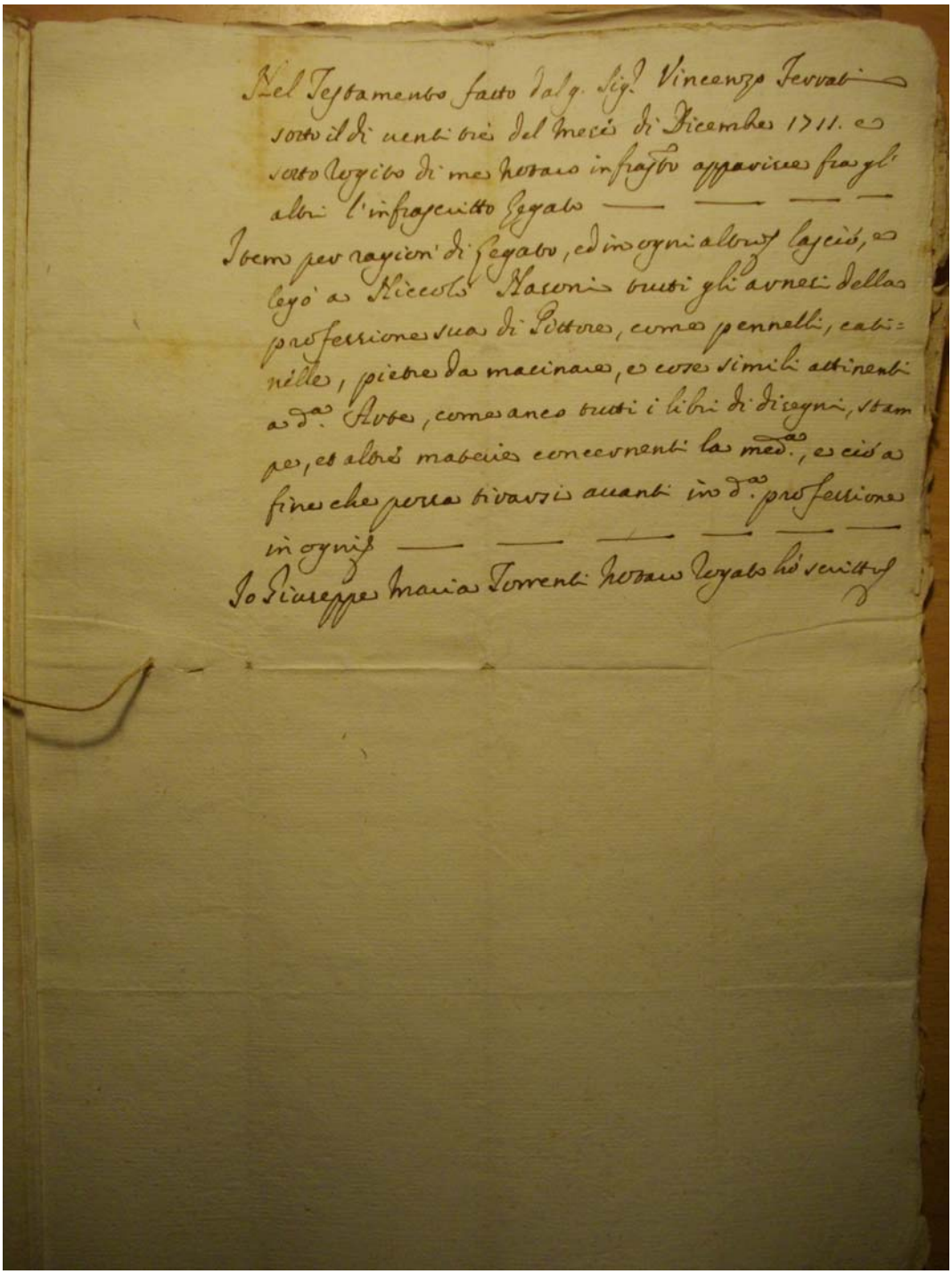


FIGURA 37. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 11.



Nel Testamento fatto dal q. Sig.r Vincenzo Tervati
sotto il dì uentitrè del Mese di Dicembre 1711. e
rogato Leggibo di mes.r Notaro infrasto apparisce fra gl'
altri l'infrascritto Legato ——— ——— ——— ———
Item per ragion di legato, ed in ogni altro, la cui ò,
legò a Niccolò Nasoni tutti gli arnesi della
professione sua di Pittore, come pennelli, cabi=
netti, pietre da macinare, e cose simili attinenti
a d.a Arte, come anco tutti i libri di disegni, stam
pe, et altre materie concernenti la med.a, e ciò a
fine che possa trovarsi avanti in d.a professione
in ogni ——— ——— ——— ——— ——— ———
Io Giuseppe Maria Torrenti Notaro legato ho scritto

FIGURA 38. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 12.

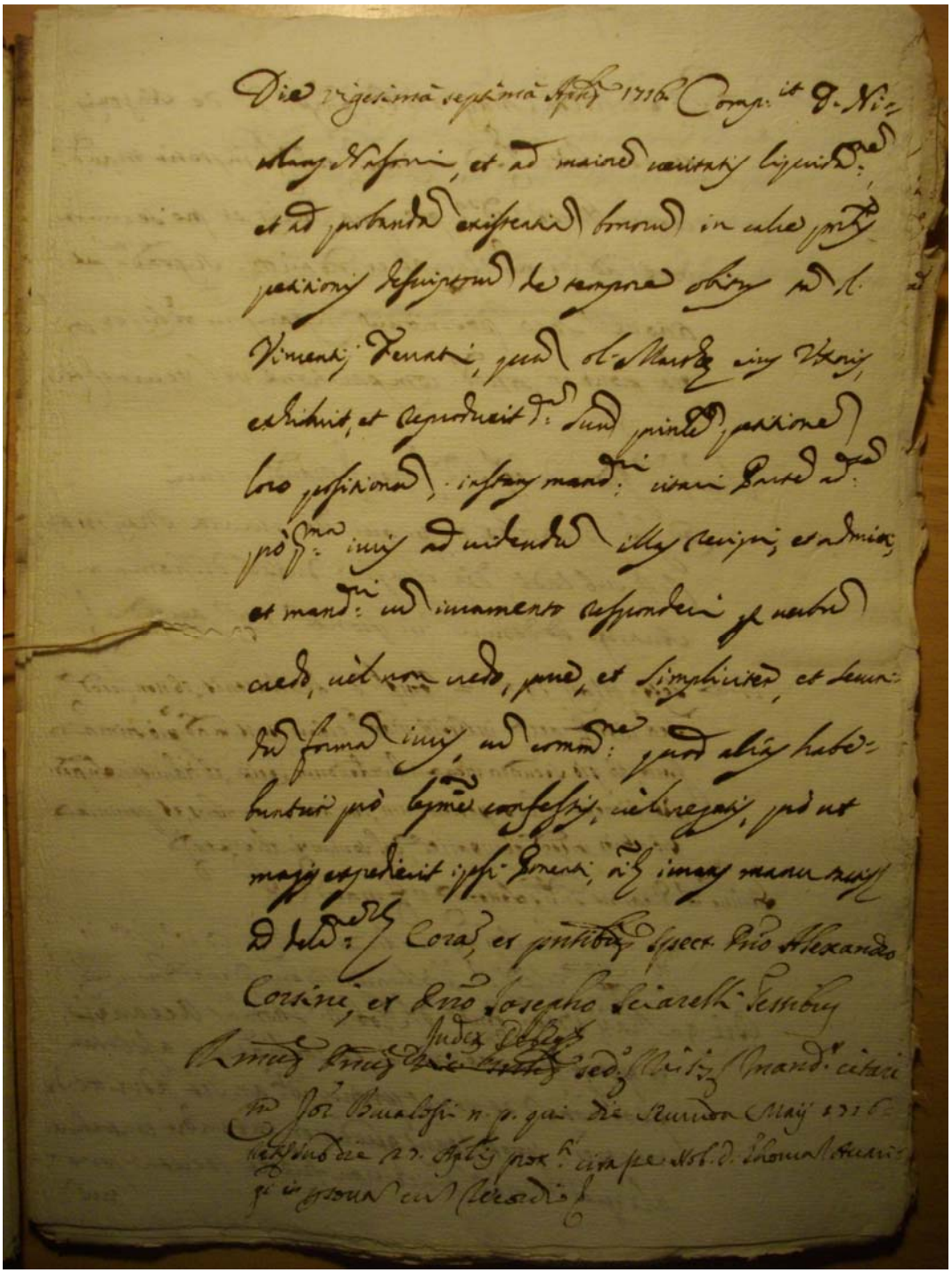


FIGURA 39. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 13.

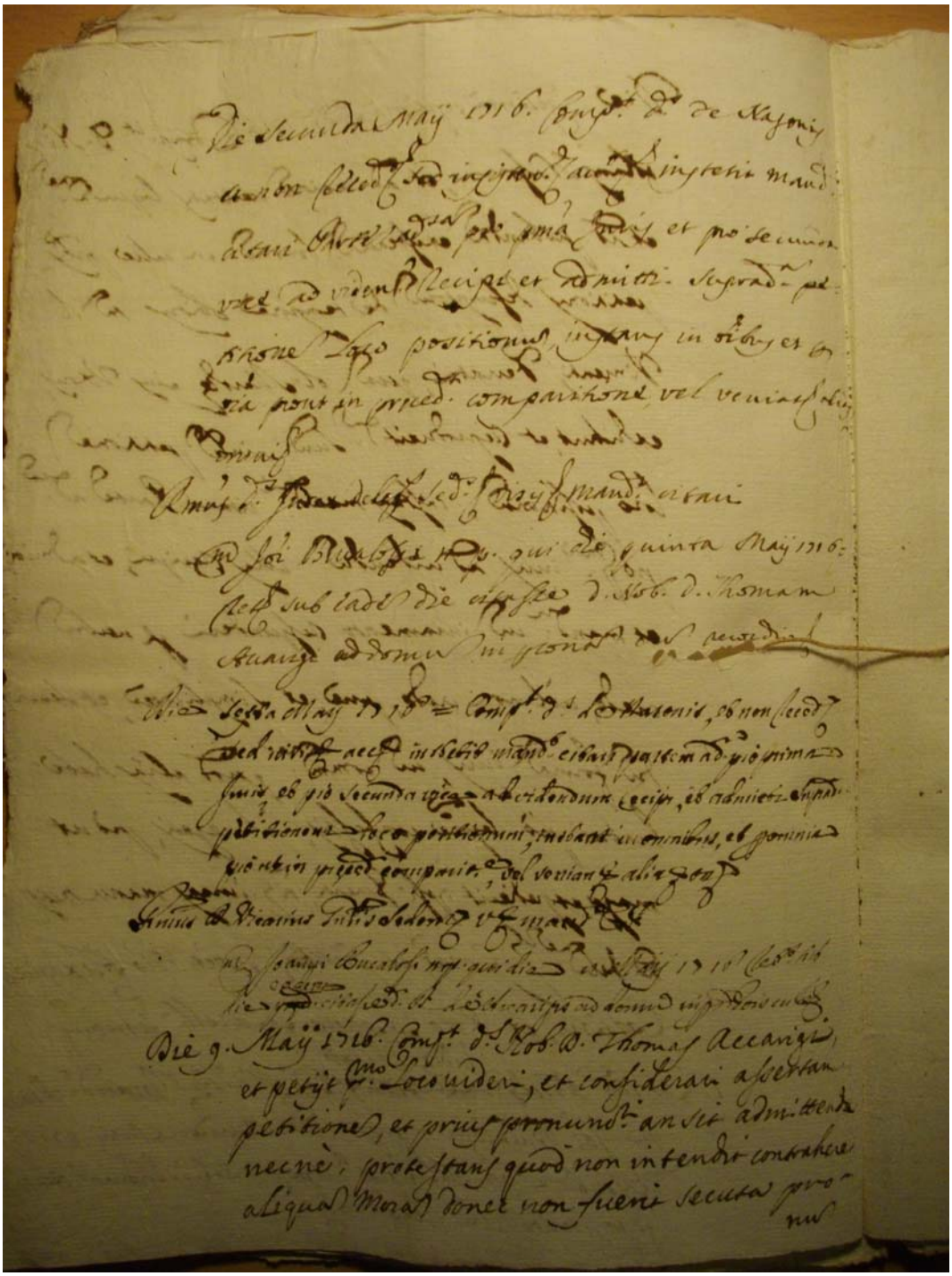


FIGURA 40. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 15.

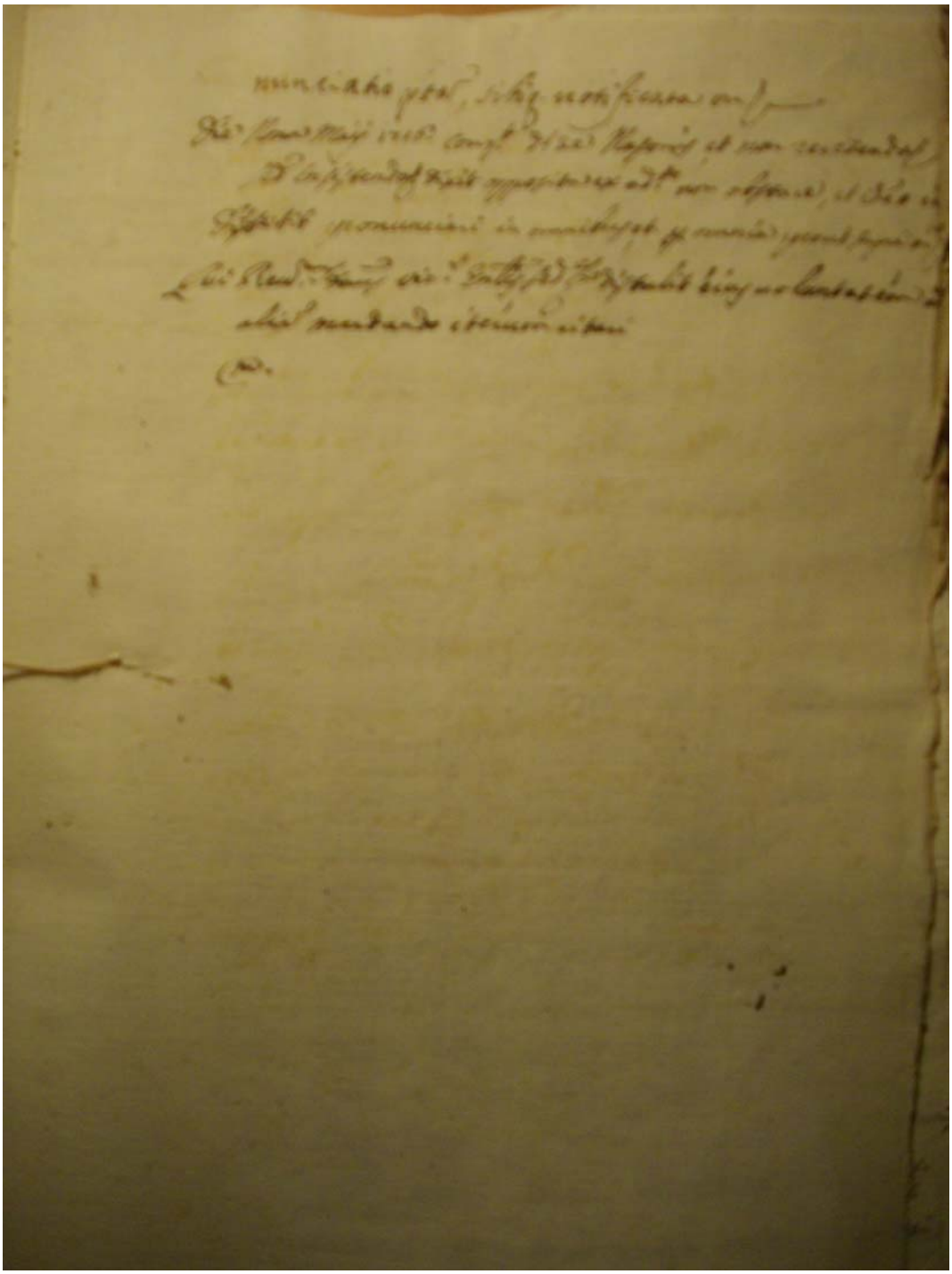


FIGURA 41. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 16.

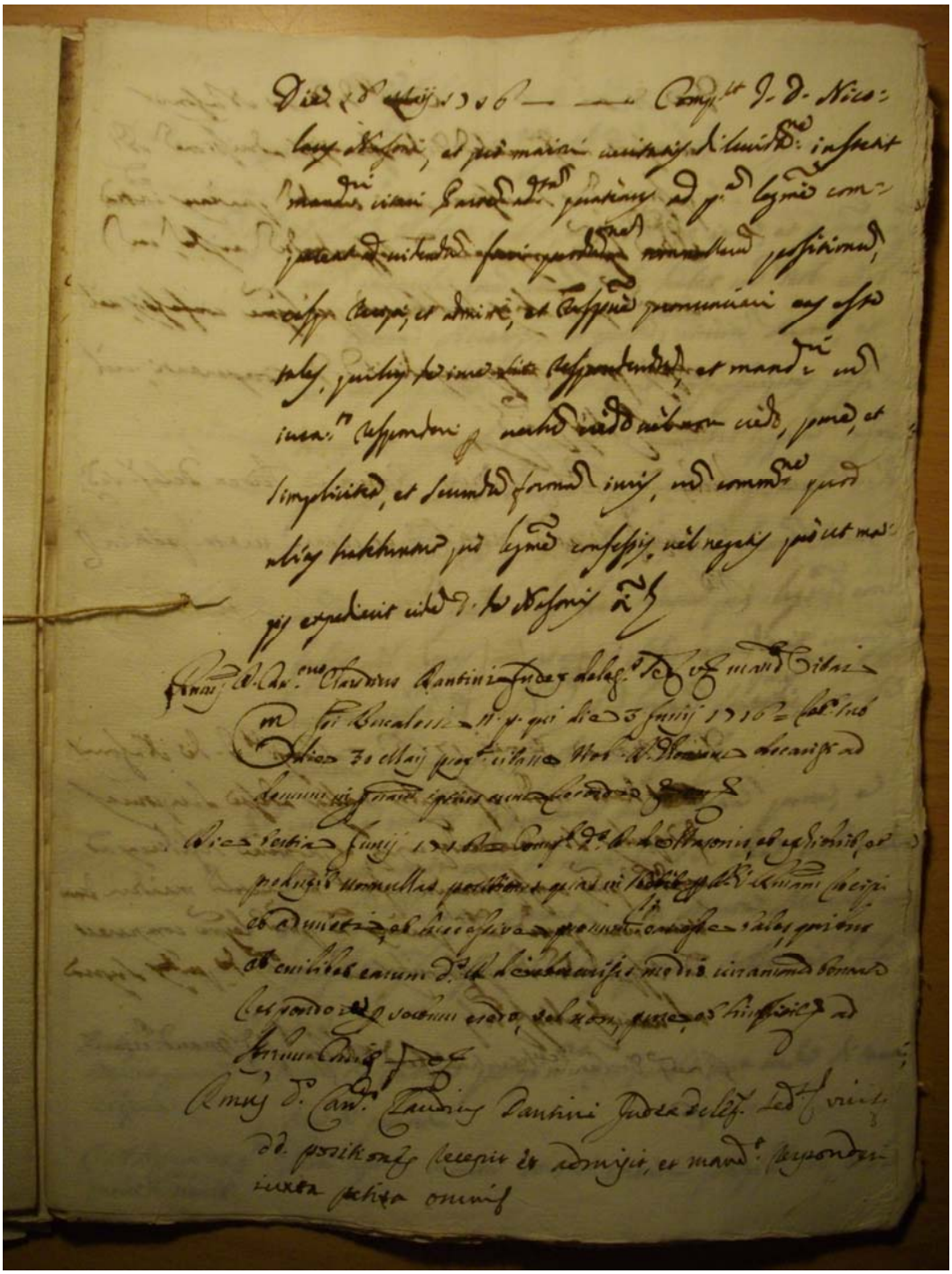


FIGURA 42. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 17.

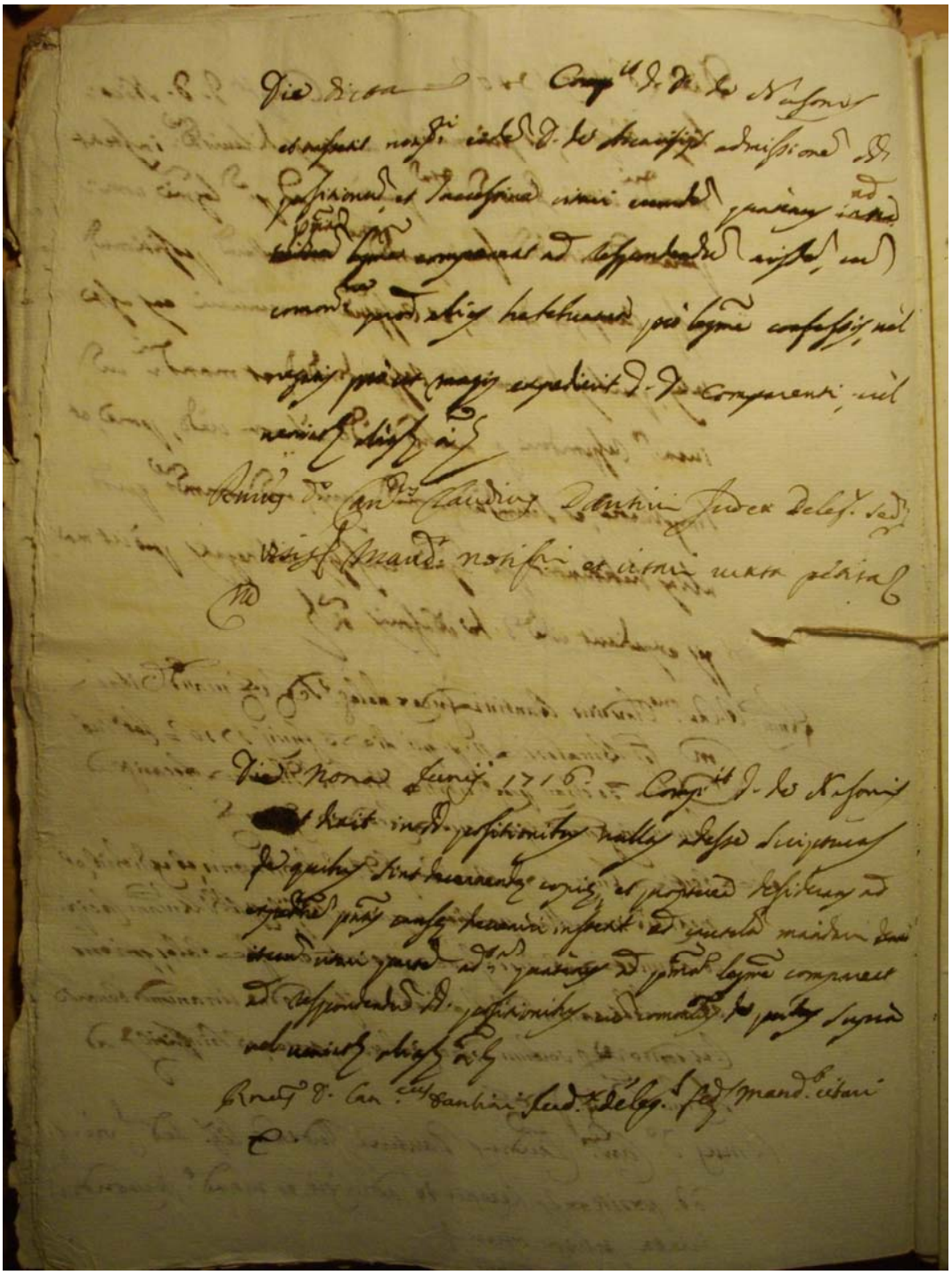


FIGURA 43. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 18.

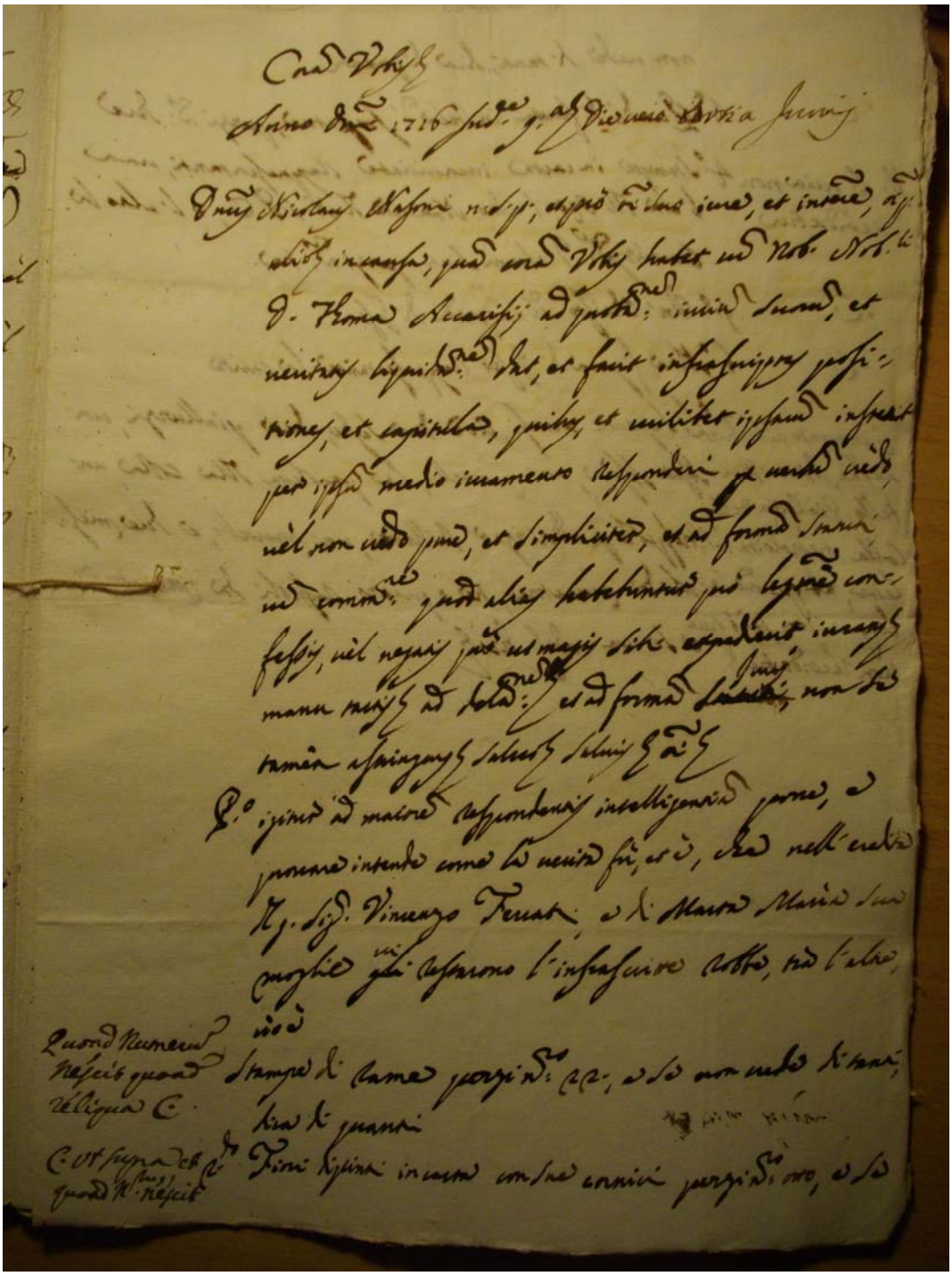


FIGURA 44. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 19.

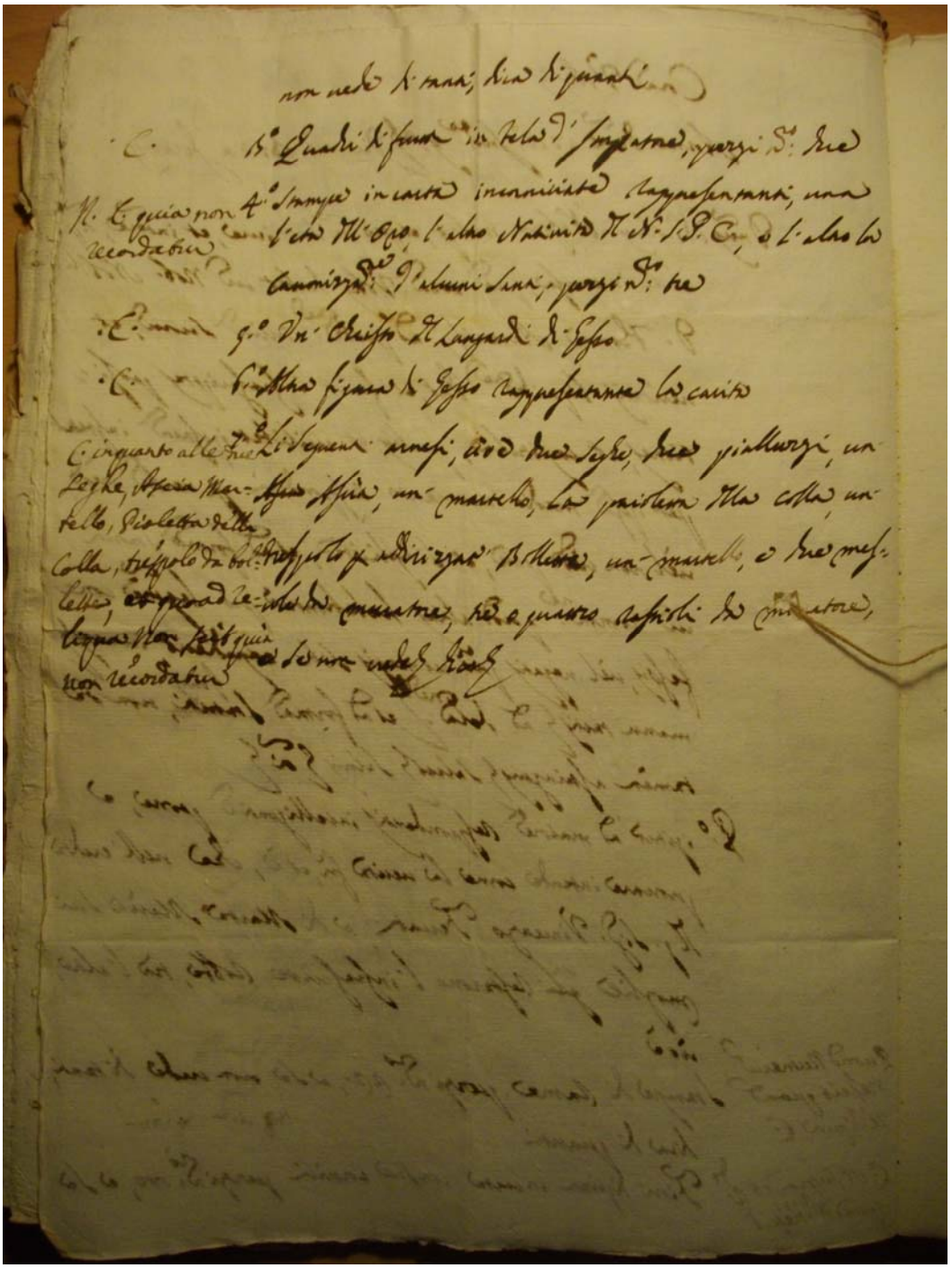


FIGURA 45. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 20.

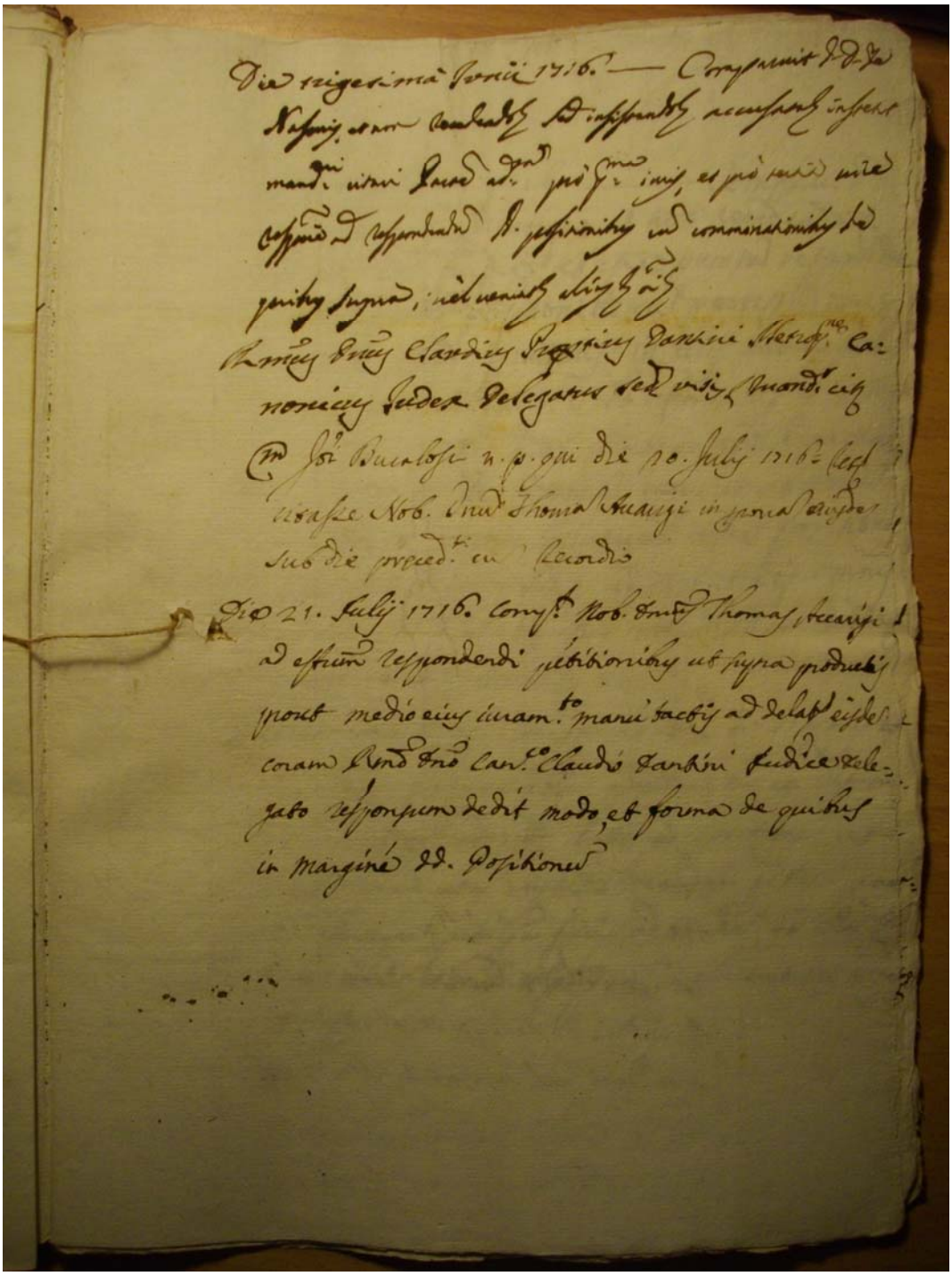


FIGURA 46. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 21.

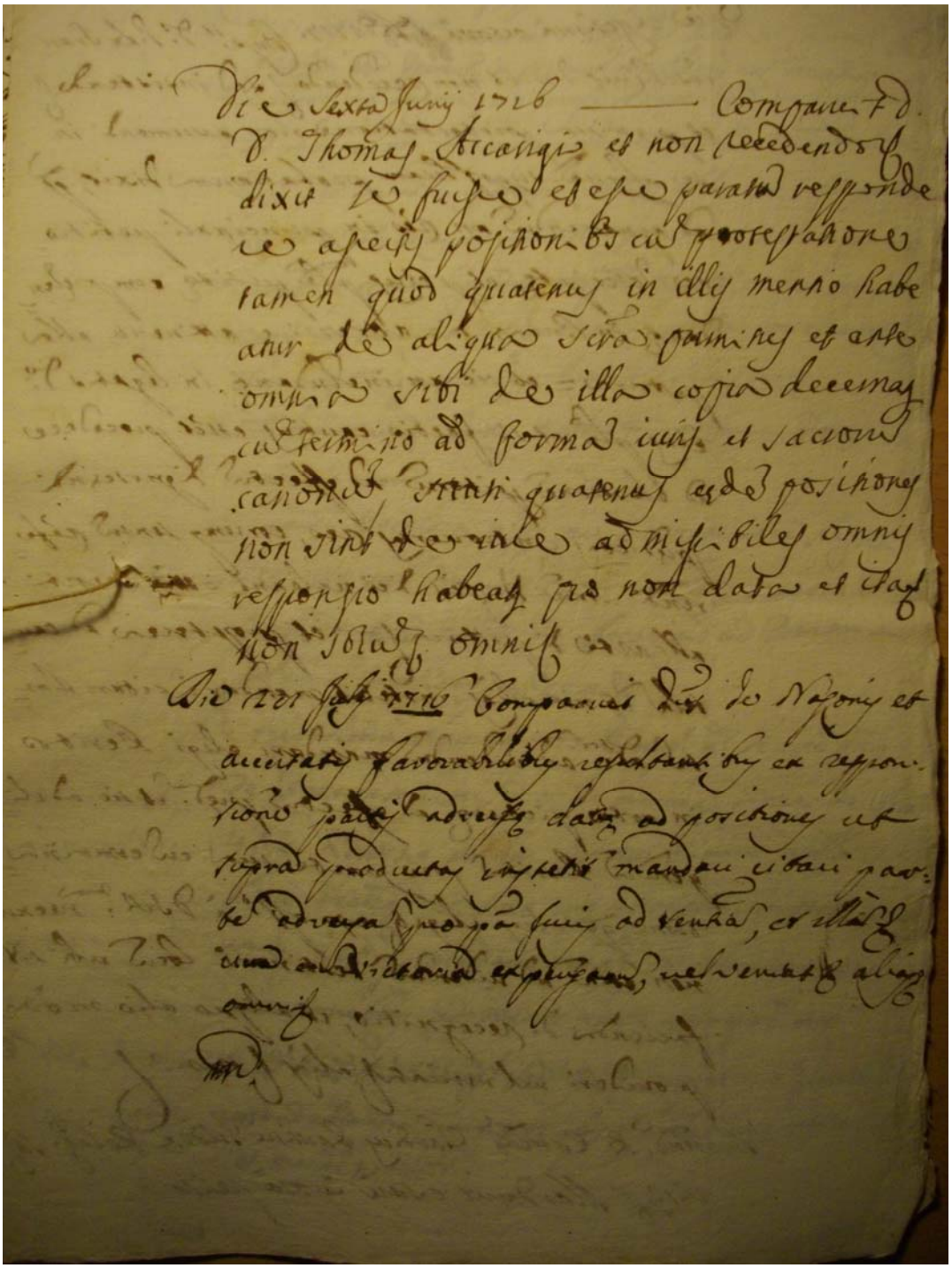


FIGURA 47. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 22.

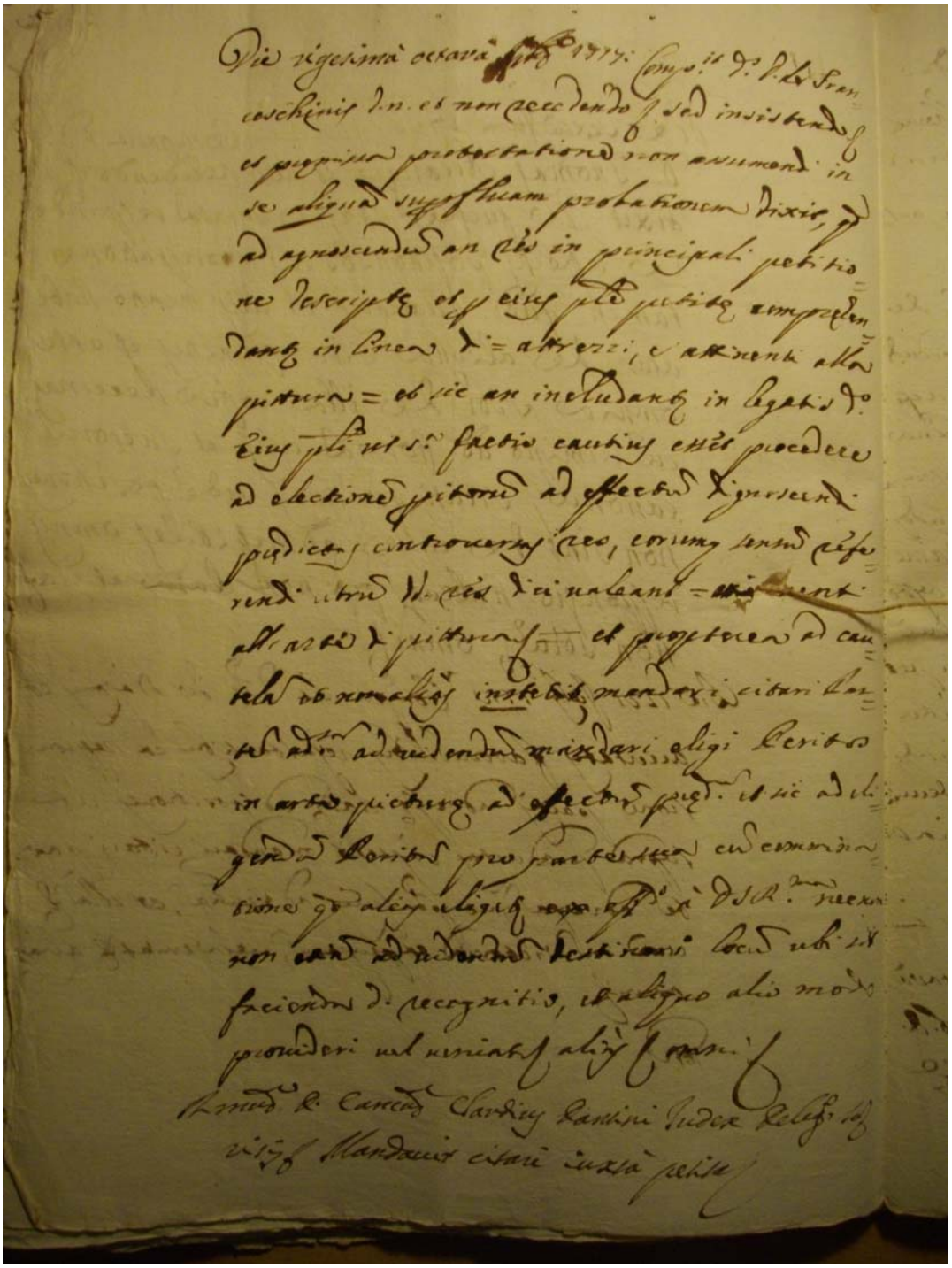


FIGURA 48. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 23.

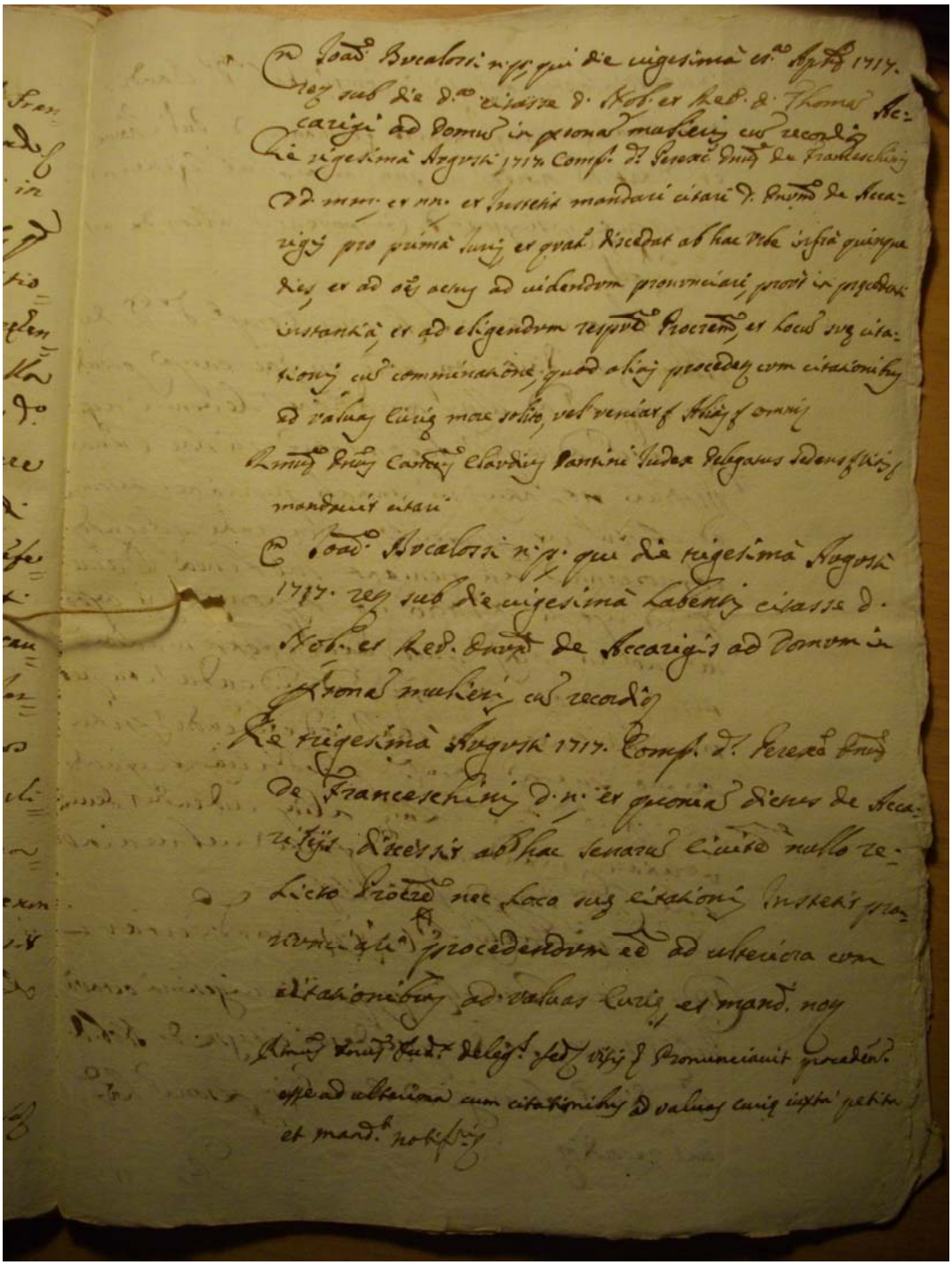


FIGURA 49. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 24.

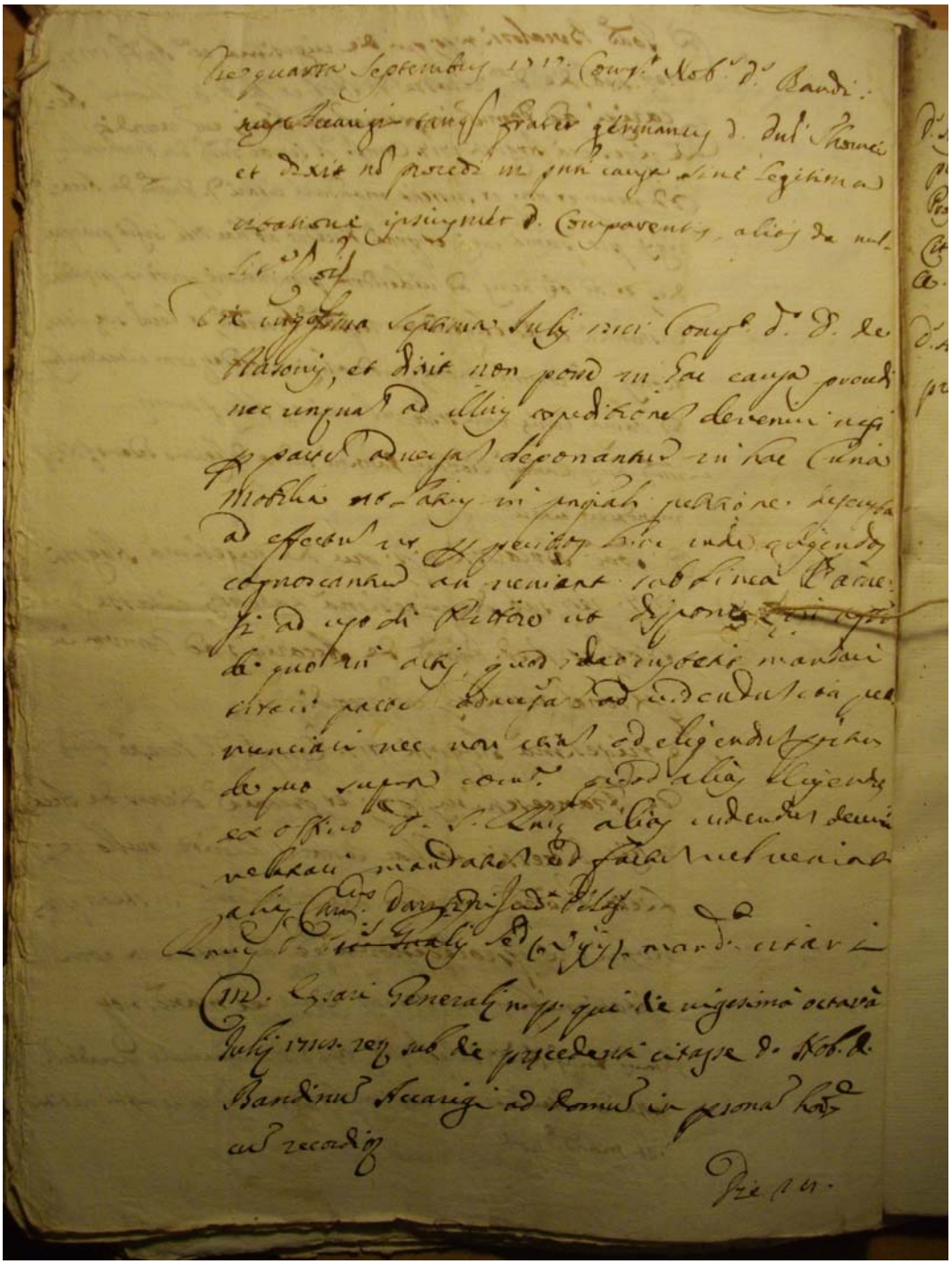


FIGURA 50. Arquivo Arcivescovile de Siena: Niccolò Nasoni – Documento original do processo entre Niccolò Nasoni e Tommaso Accarigi. Siena, 1716, folha 25.



FIGURA 51. Biblioteca Comunale Vincenzo Ferrati – Veduta della Certosa di Pontignano. Siena 1704.



FIGURA 52. Biblioteca Comunale: Vincenzo Ferrati – Veduta de San Giovanni Valdarno. Siena, 1704.

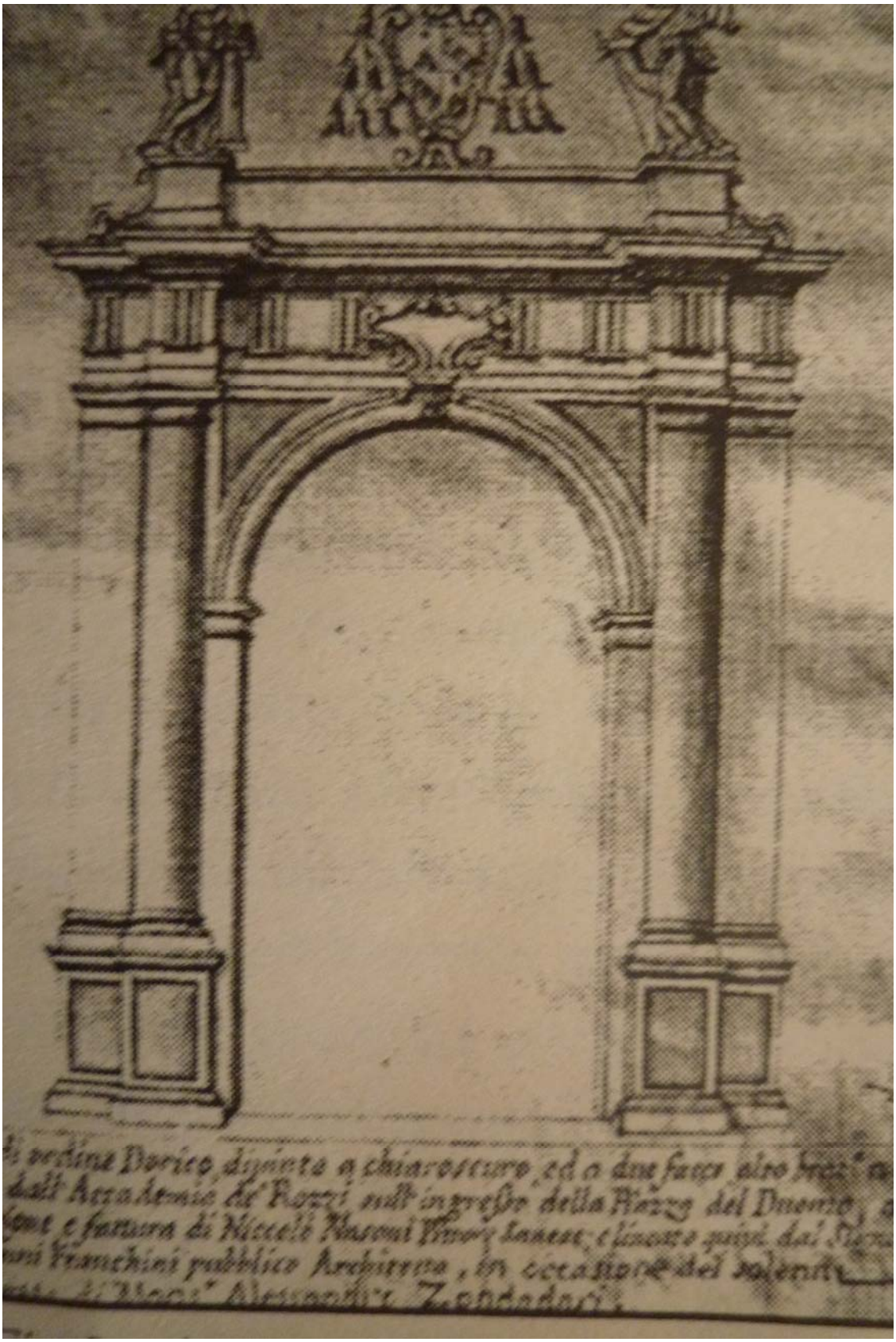


FIGURA 53. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Copia do Arco Triunfal para a nomeação a Cardinal de Alessandro Zondadari. Siena, 1715.



FIGURA 54. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – estudos sobre anjos, medalhoes e festoes. Siena, 1710-1722.



FIGURA 55. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de arco. Siena, 1710-1722.



FIGURA 56. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni? – Estudo de cama com Dossel. Siena, 1710-1722.

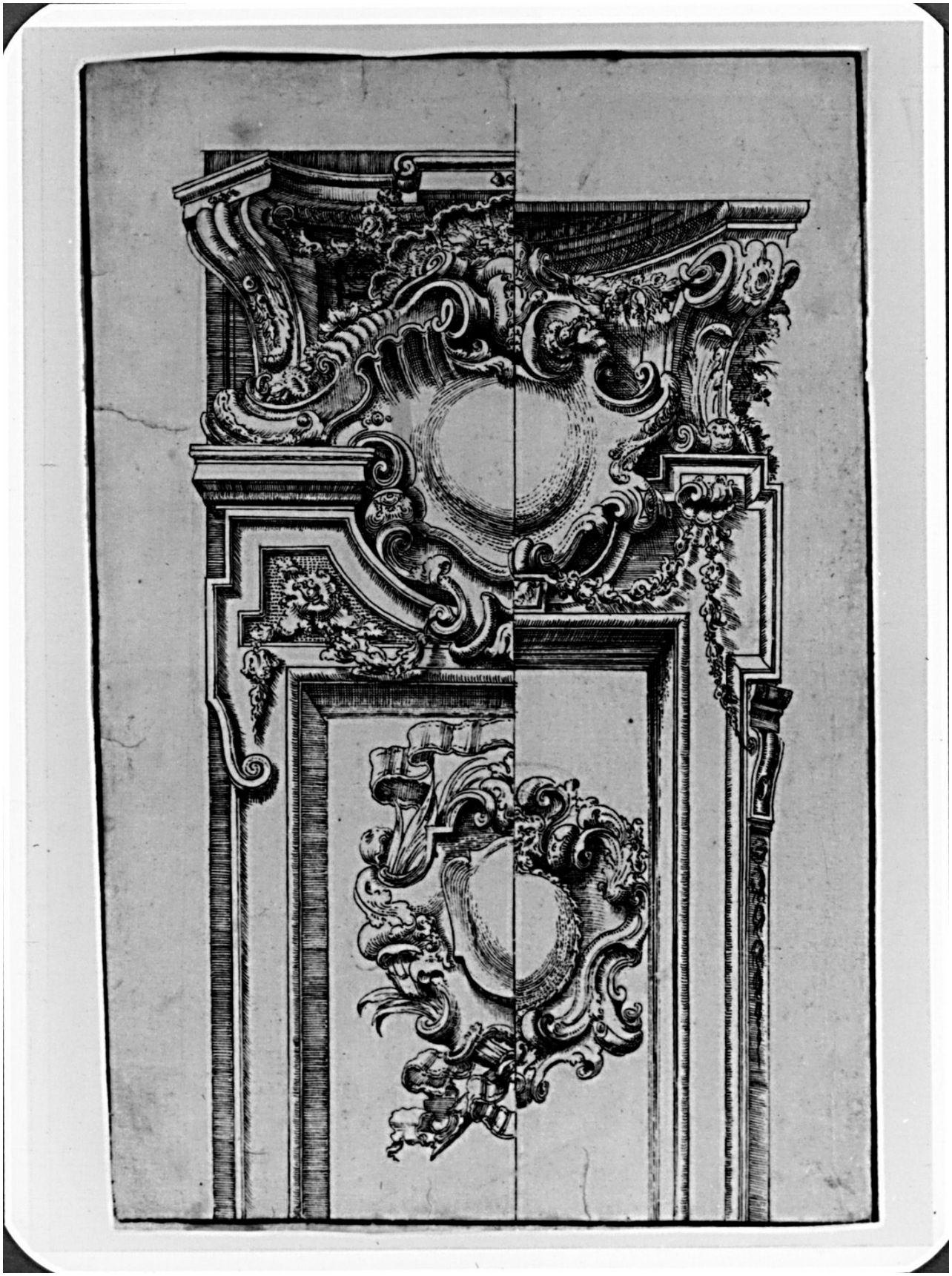


FIGURA 57. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de ovais. Siena, 1710-1722.

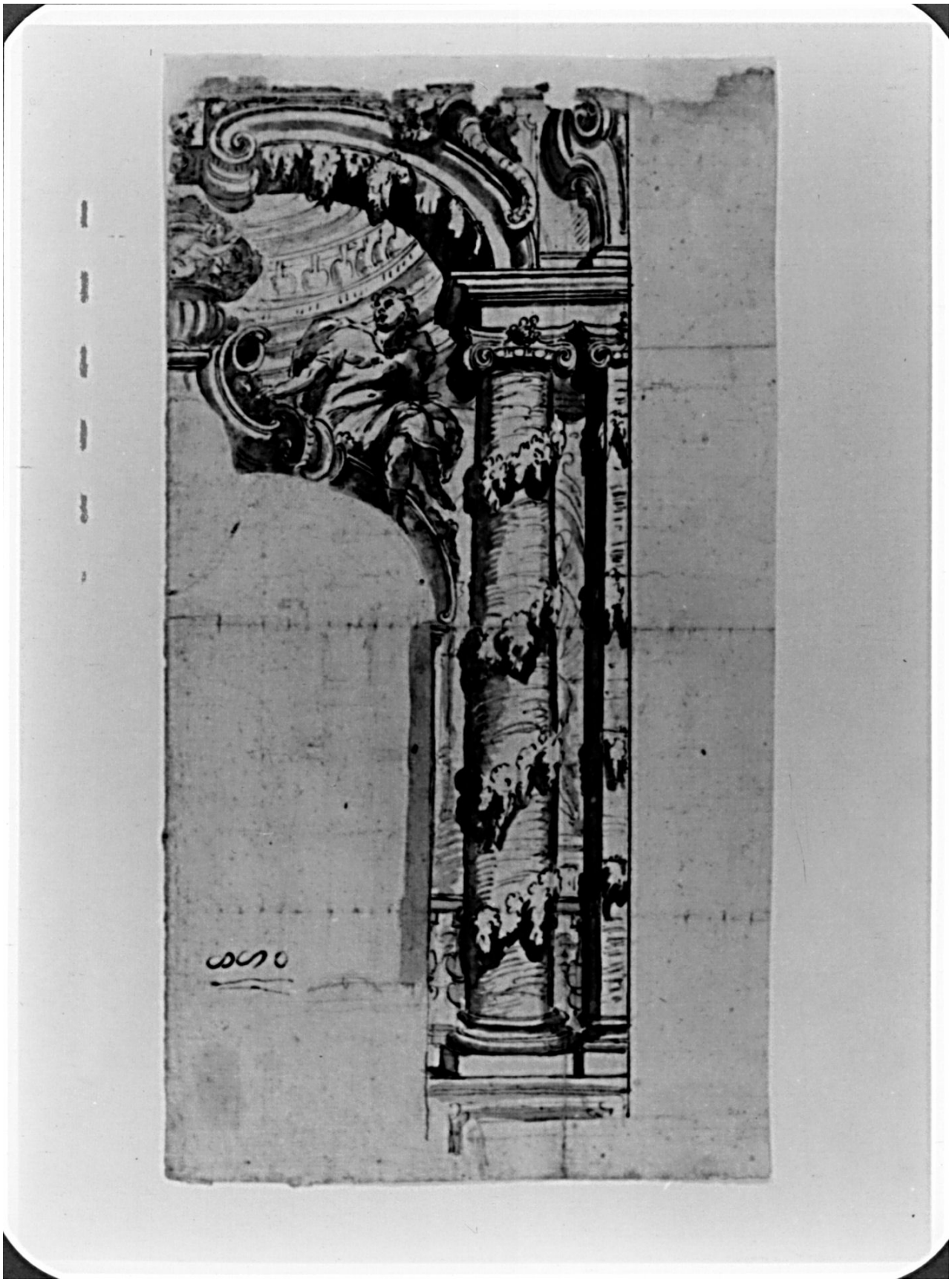


FIGURA 58. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de arco decorado. Siena, 1710-1722.

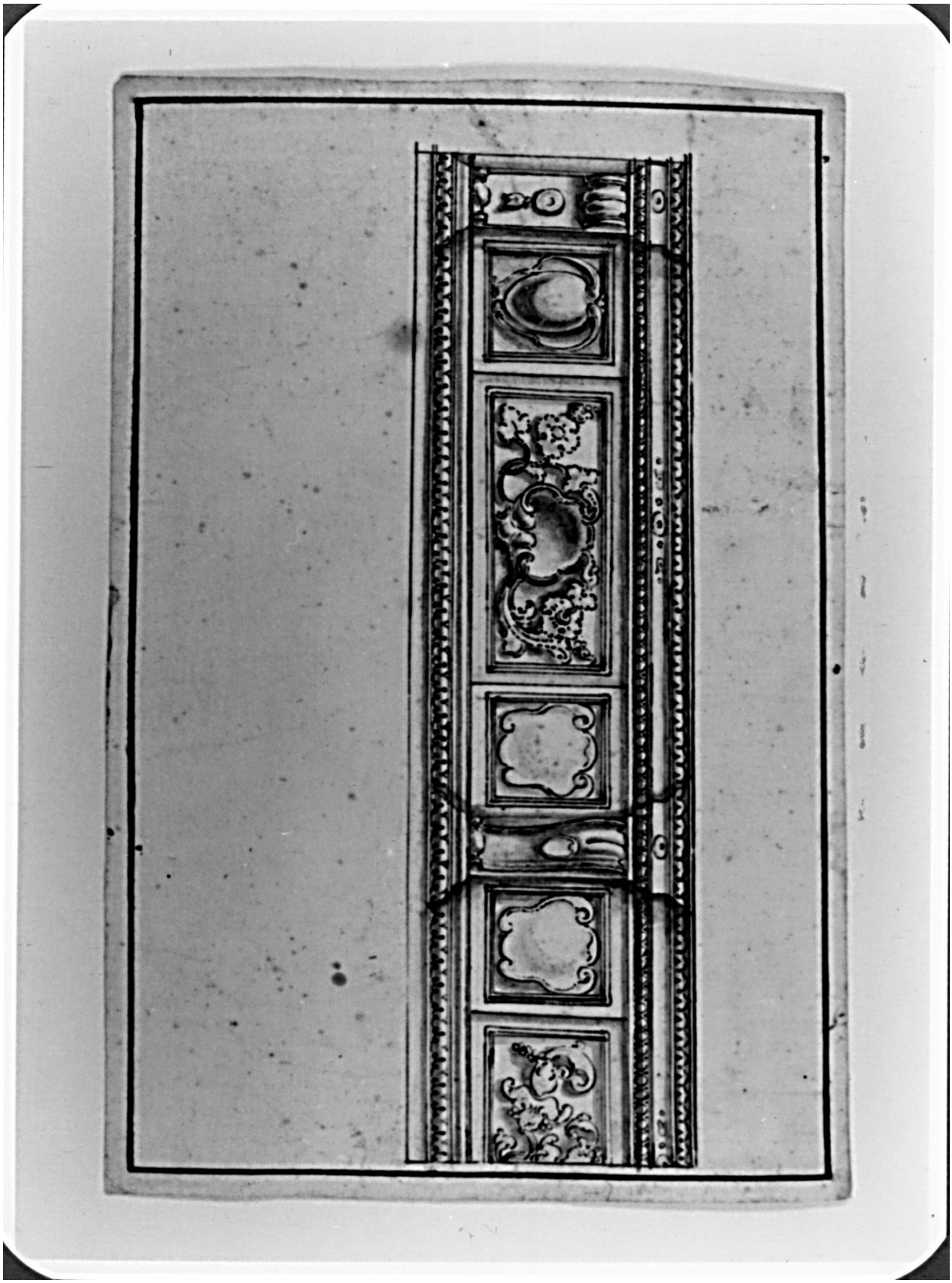


FIGURA 59. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de friso. Siena, 1710-1722.

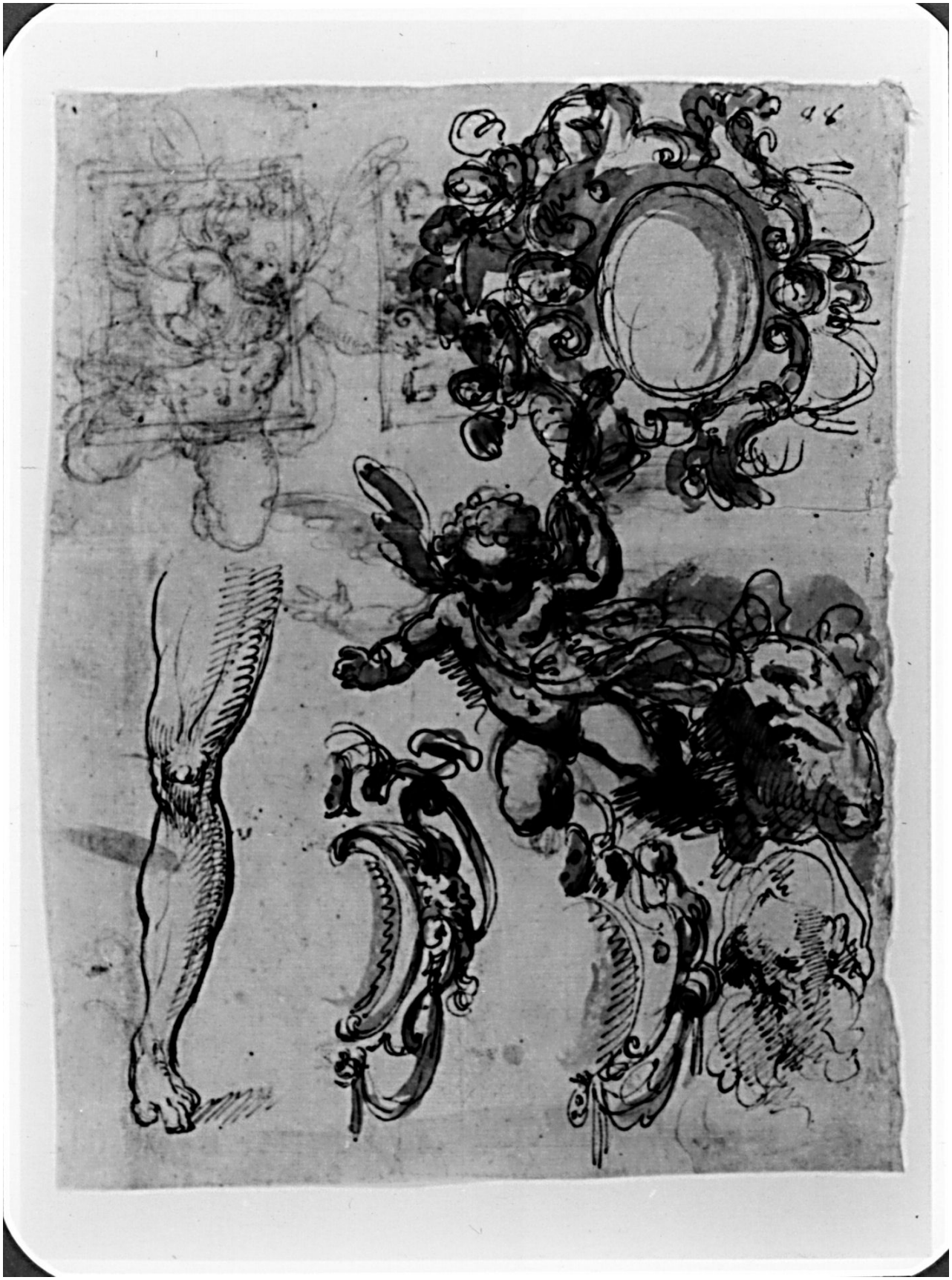


FIGURA 60. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de ovais e de figuras humanas. Siena, 1710-1722.

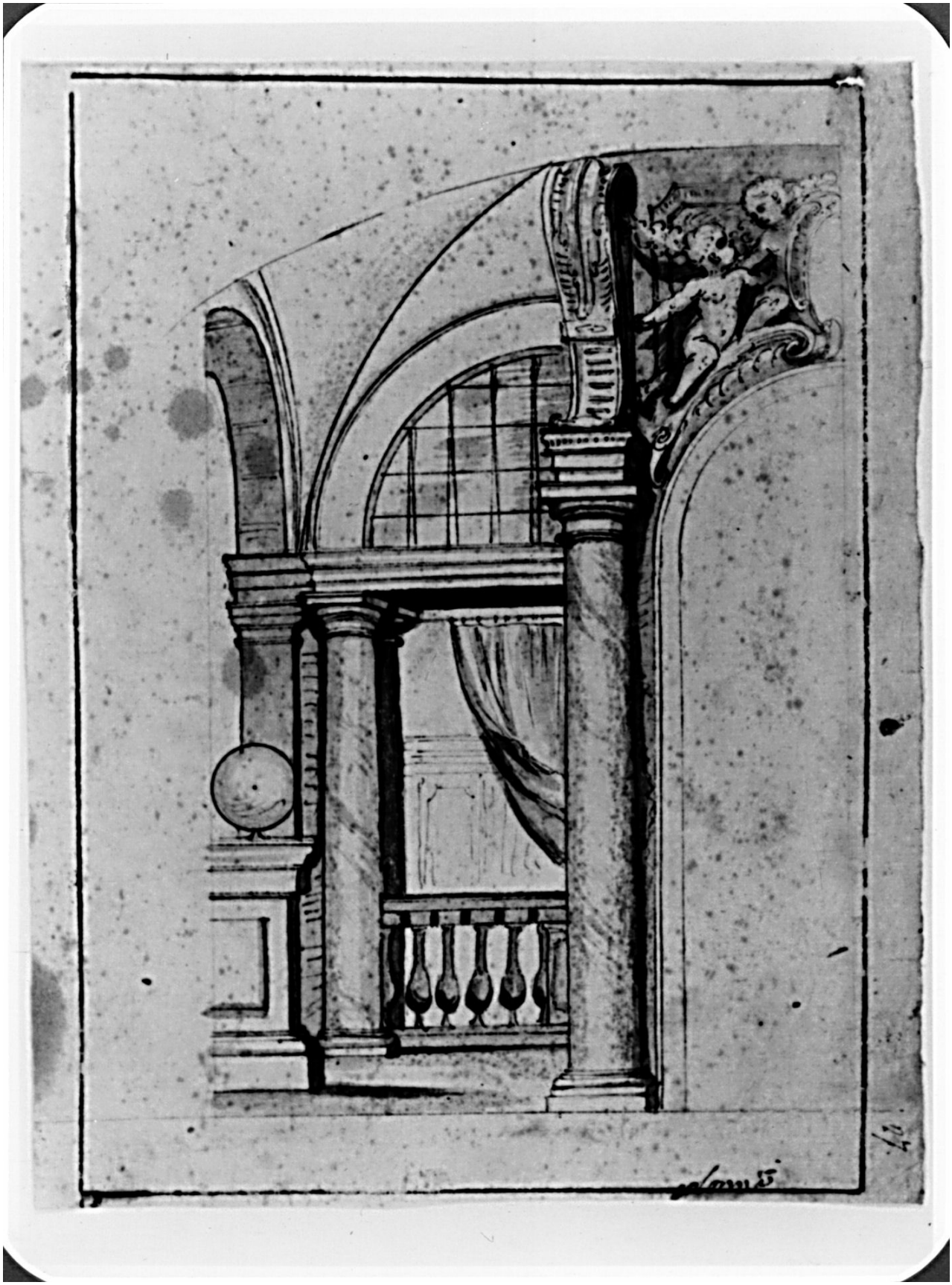


FIGURA 61. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo arquitectonicos. Siena, 1710-1722.



FIGURA 62. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de urna funebre. Siena, 1710-1722.

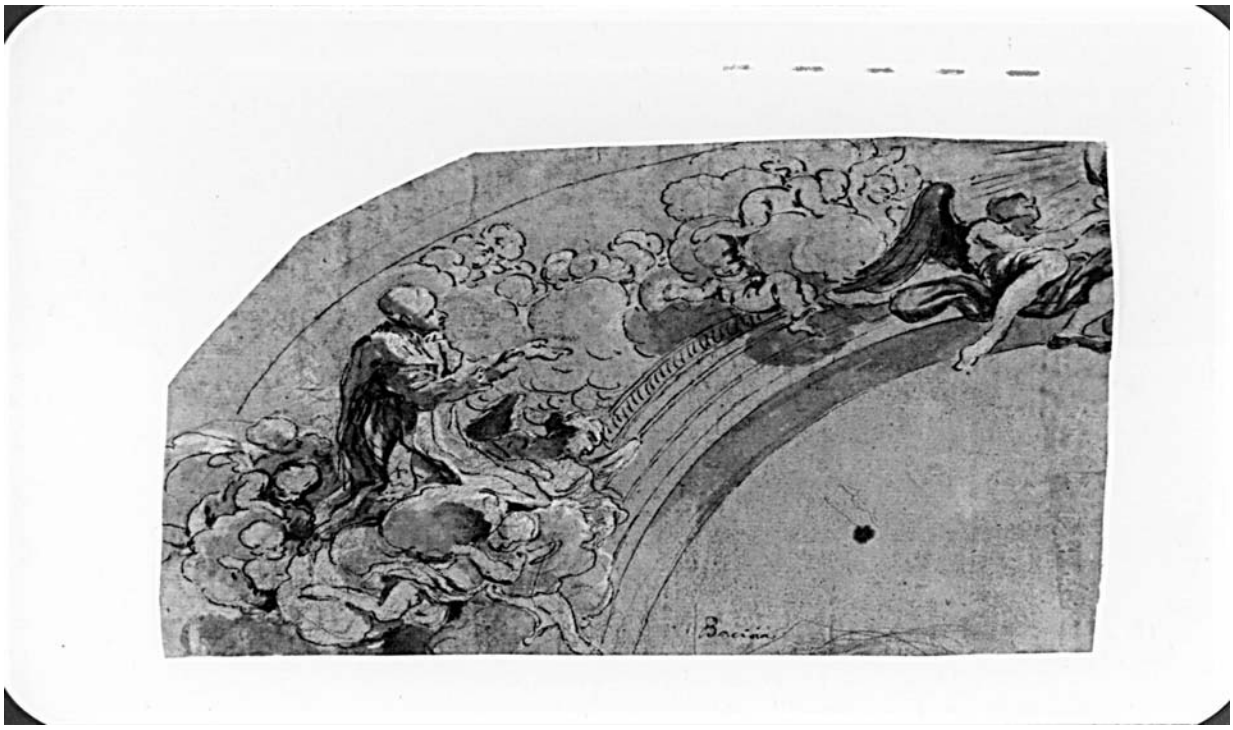


FIGURA 63. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudos para decoração pictorica. Siena, 1710-1722.

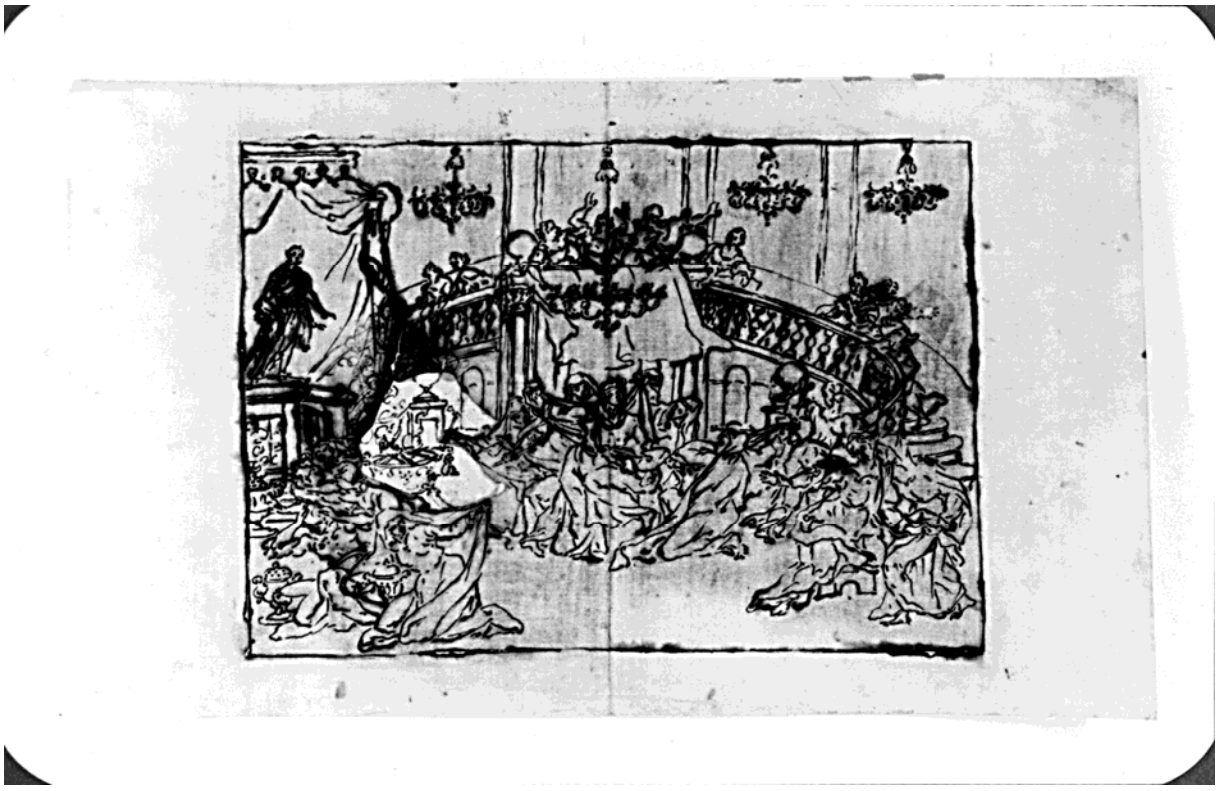


FIGURA 64. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Rapresentção da chegada de Violante de Baviera no teatro dos Rozzi. Siena, 1717.



FIGURA 65. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de candelabro. Siena, 1710-1722.



FIGURA 66. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de candelabro. Siena, 1710-1722.



FIGURA 67. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de decoração com volutas. Siena, 1710-1722.



FIGURA 68. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de figura feminina. Siena, 1710-1722.

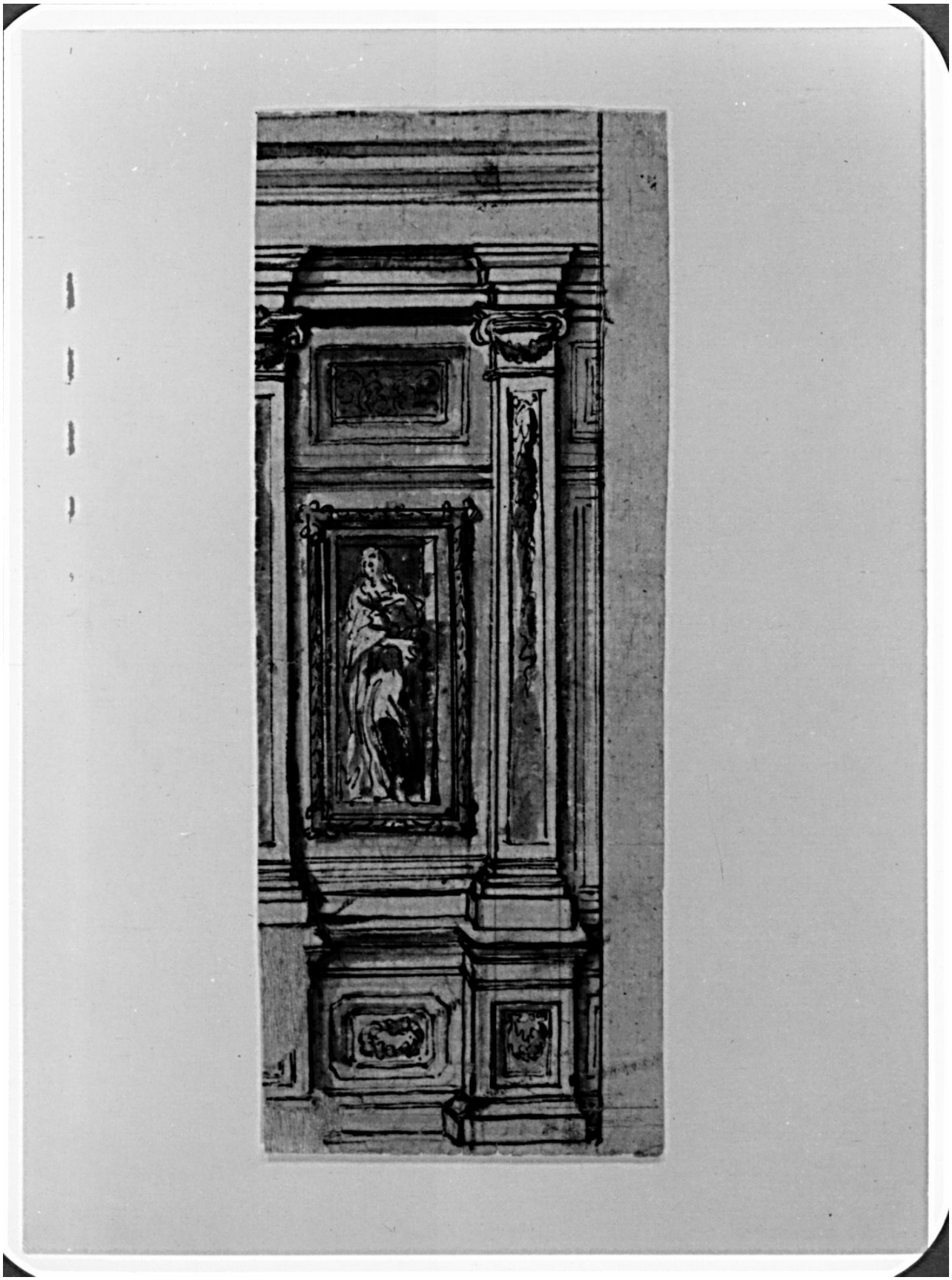


FIGURA 69. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de decoração arquitectonica com figuras humanas. Siena, 1710-1722.



FIGURA 70. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar com processão. Siena, 1710-1722.

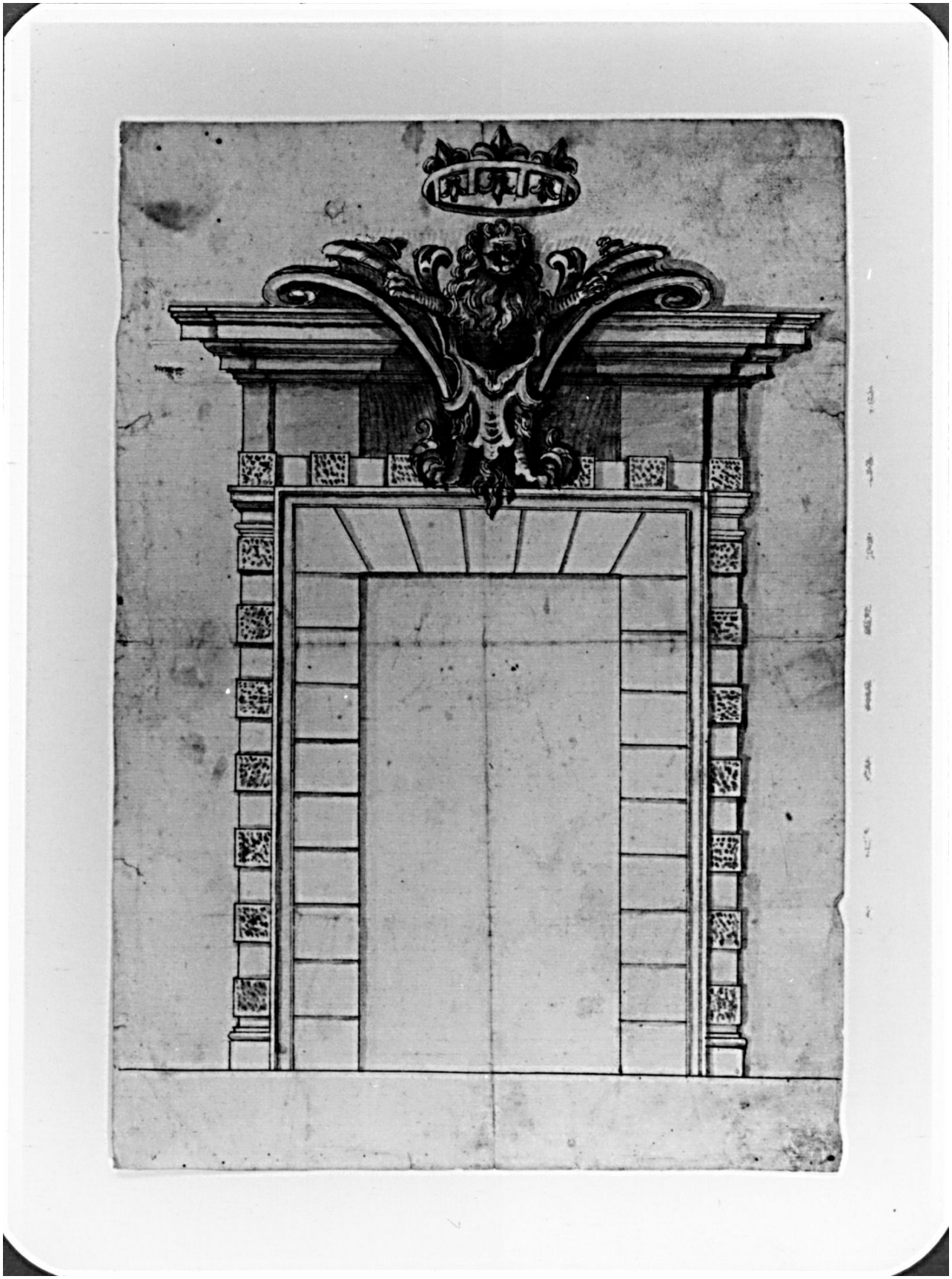


FIGURA 71. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de portal. Siena, 1710-1722.

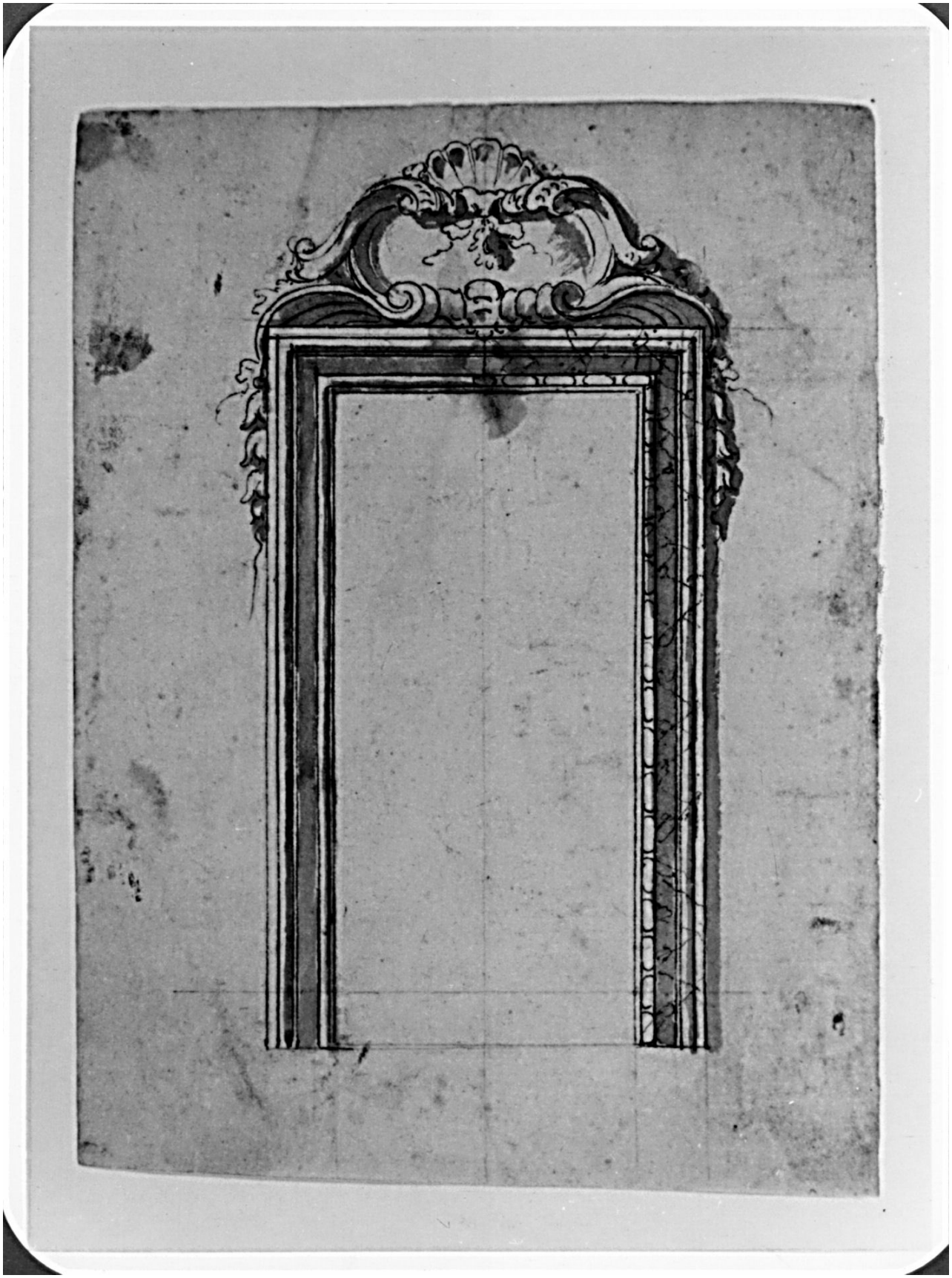


FIGURA 72. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de portal. Siena, 1710-1722.

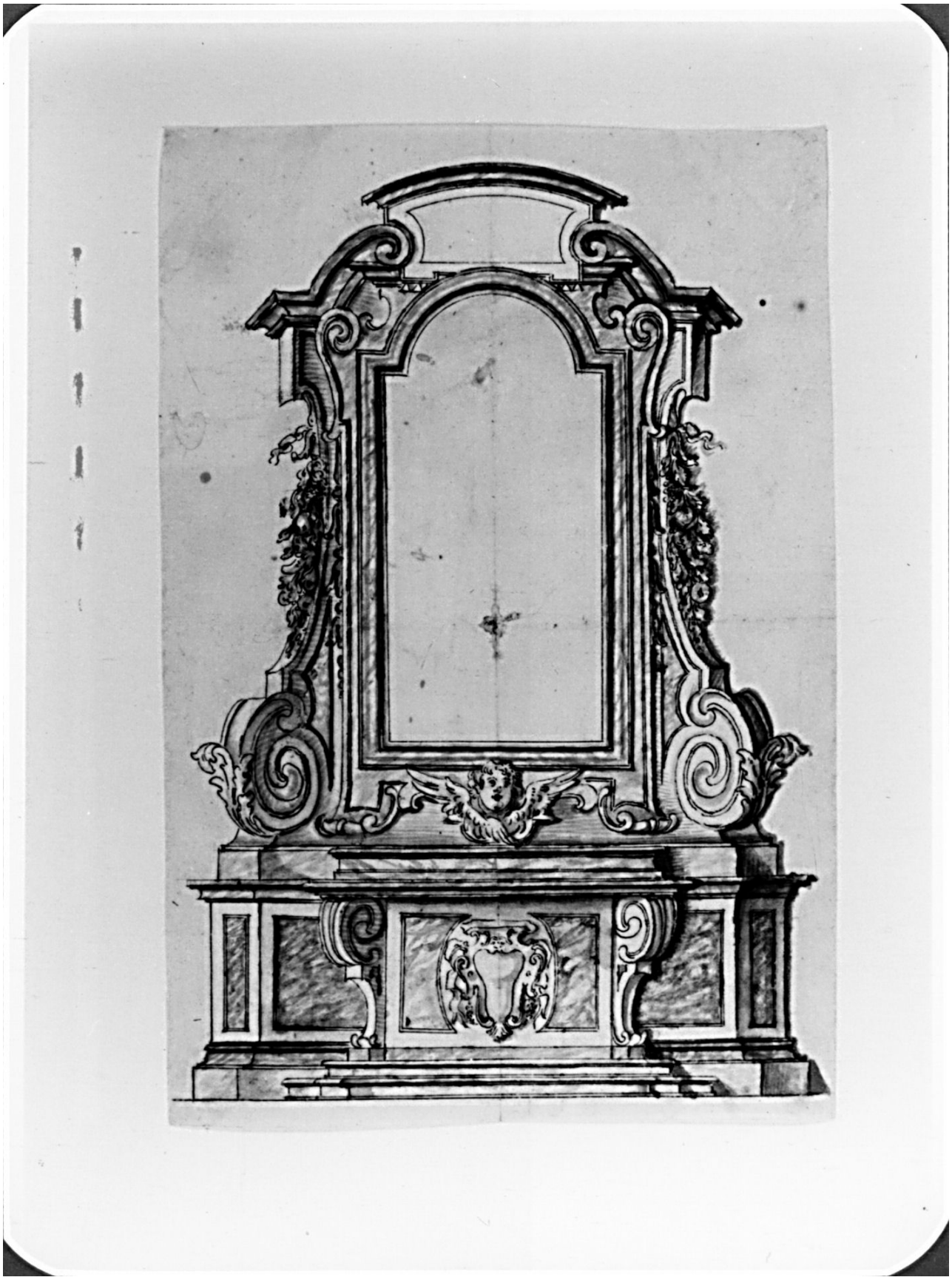


FIGURA 73. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar votivo. Siena, 1710-1722.



FIGURA 74. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar votivo. Siena, 1710-1722.

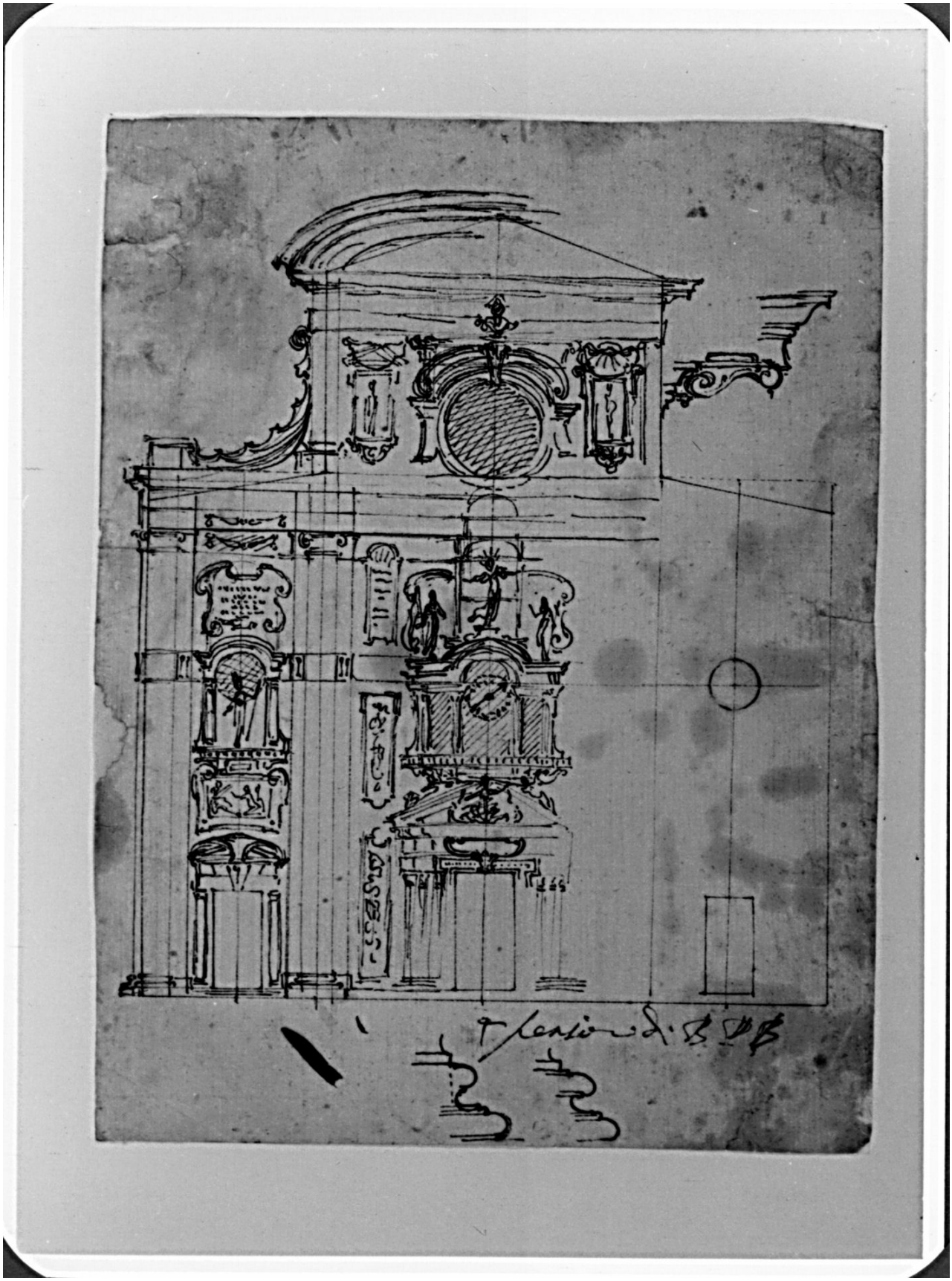


FIGURA 75. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de arquitectonico de fachada. Siena, 1710-1722.



FIGURA 76. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar. Siena, 1710-1722.

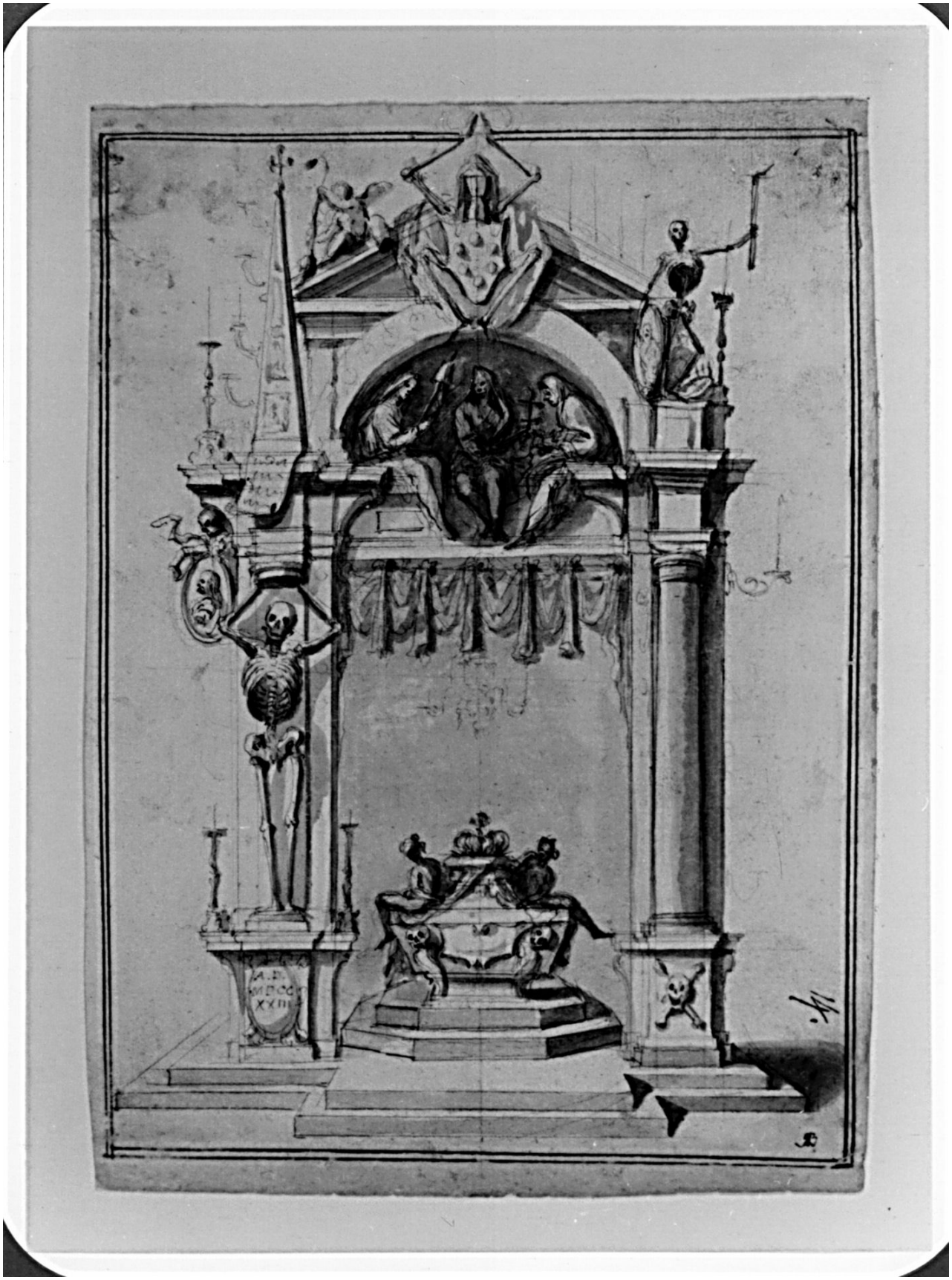


FIGURA 77. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni? – Estudo de catafalco funebre. Siena, 1710-1722.

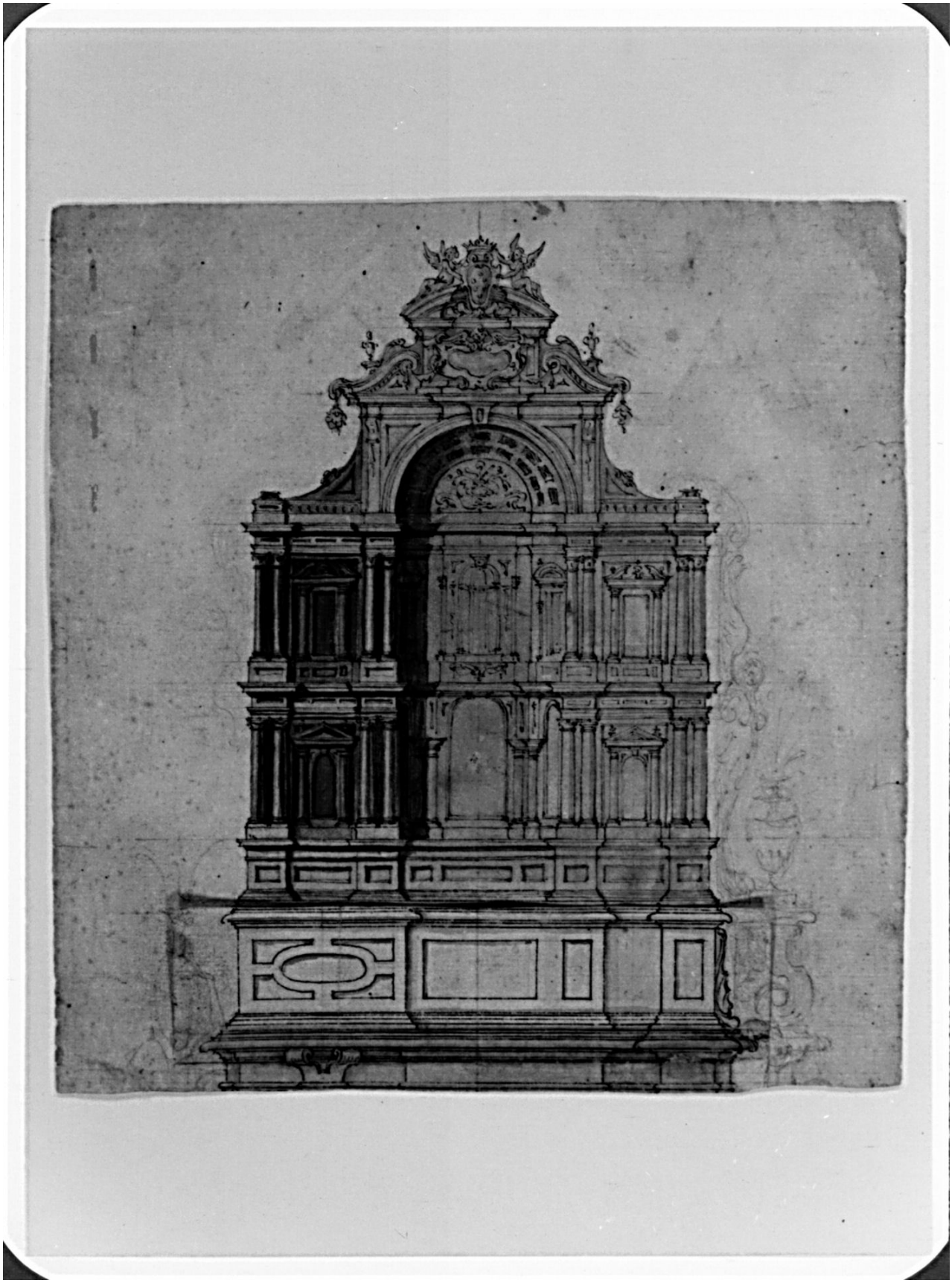


FIGURA 78. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo arquitectonico de fachada. Siena, 1710-1722.

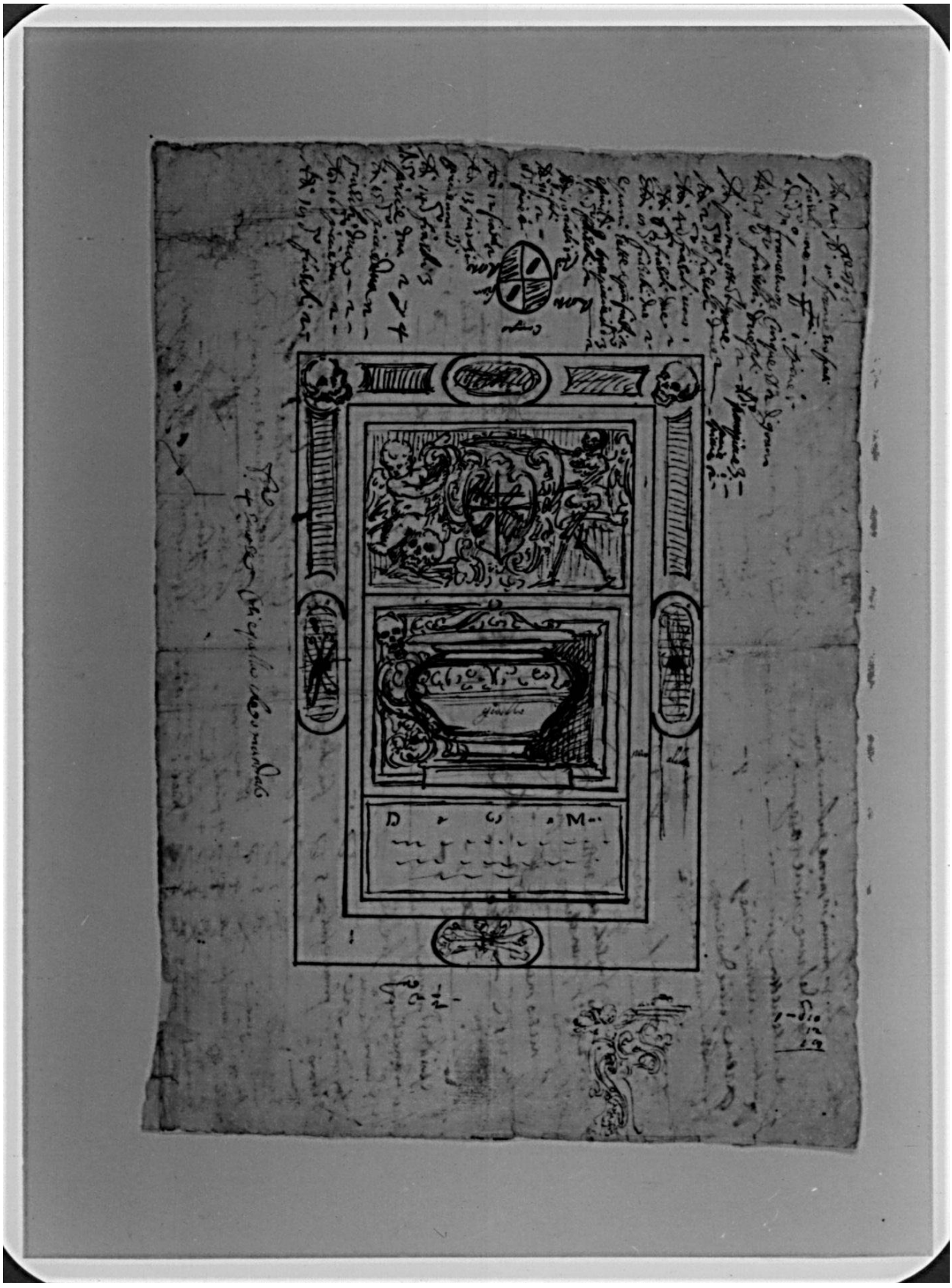


FIGURA 79. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco funebre. Siena, 1710-1722.

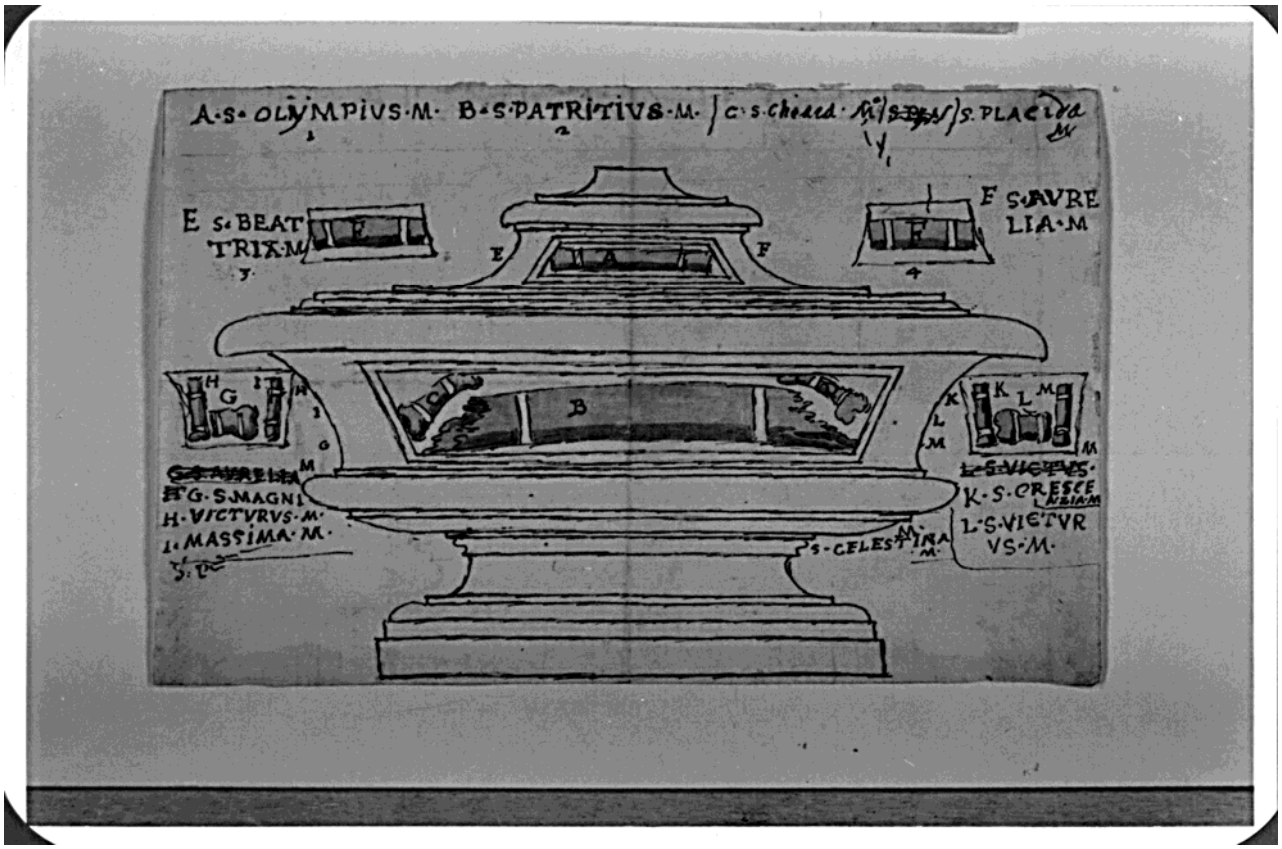


FIGURA 80. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de urna funebre. Siena, 1710-1722.

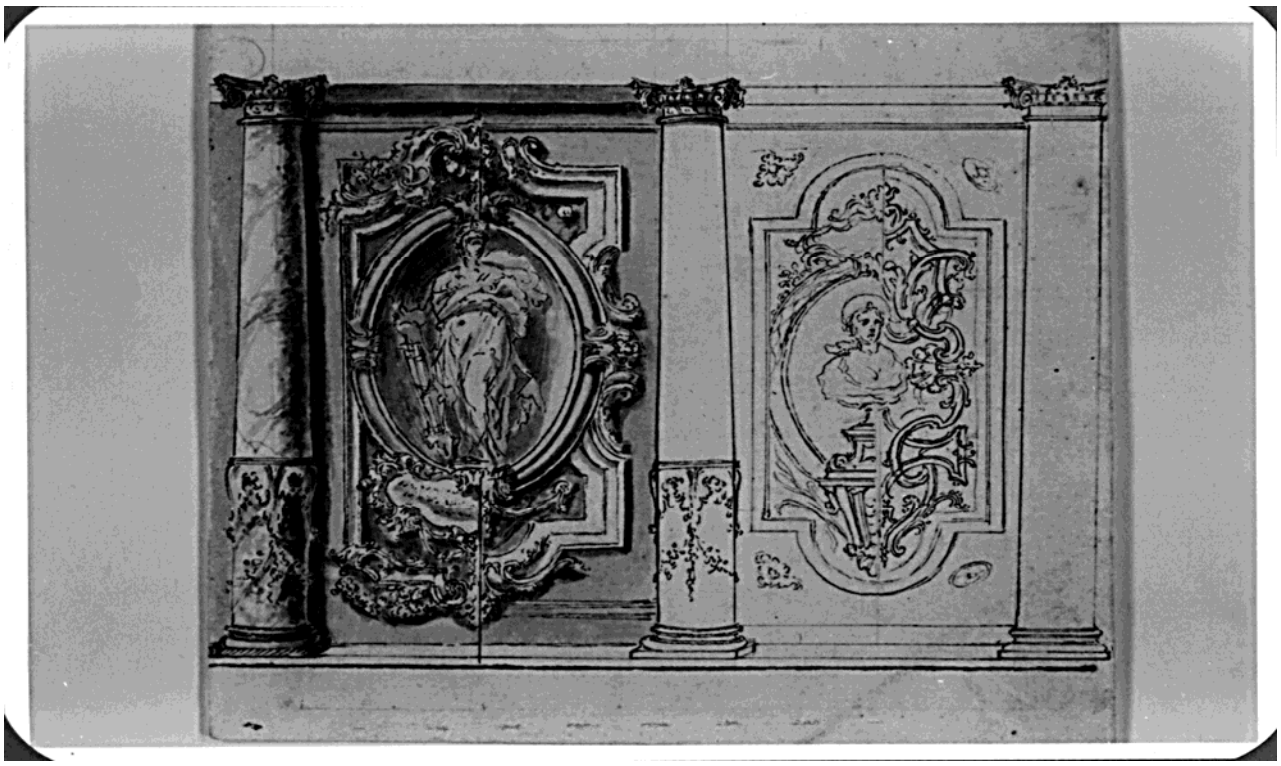


FIGURA 81. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de nichos. Siena, 1710-1722.



FIGURA 82. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni? – reprodução do tumulo da *Santa Croce del Sasso*. Siena, 1710-1722.



FIGURA 83. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de elementos arquitectonicos. Siena, 1710-1722.

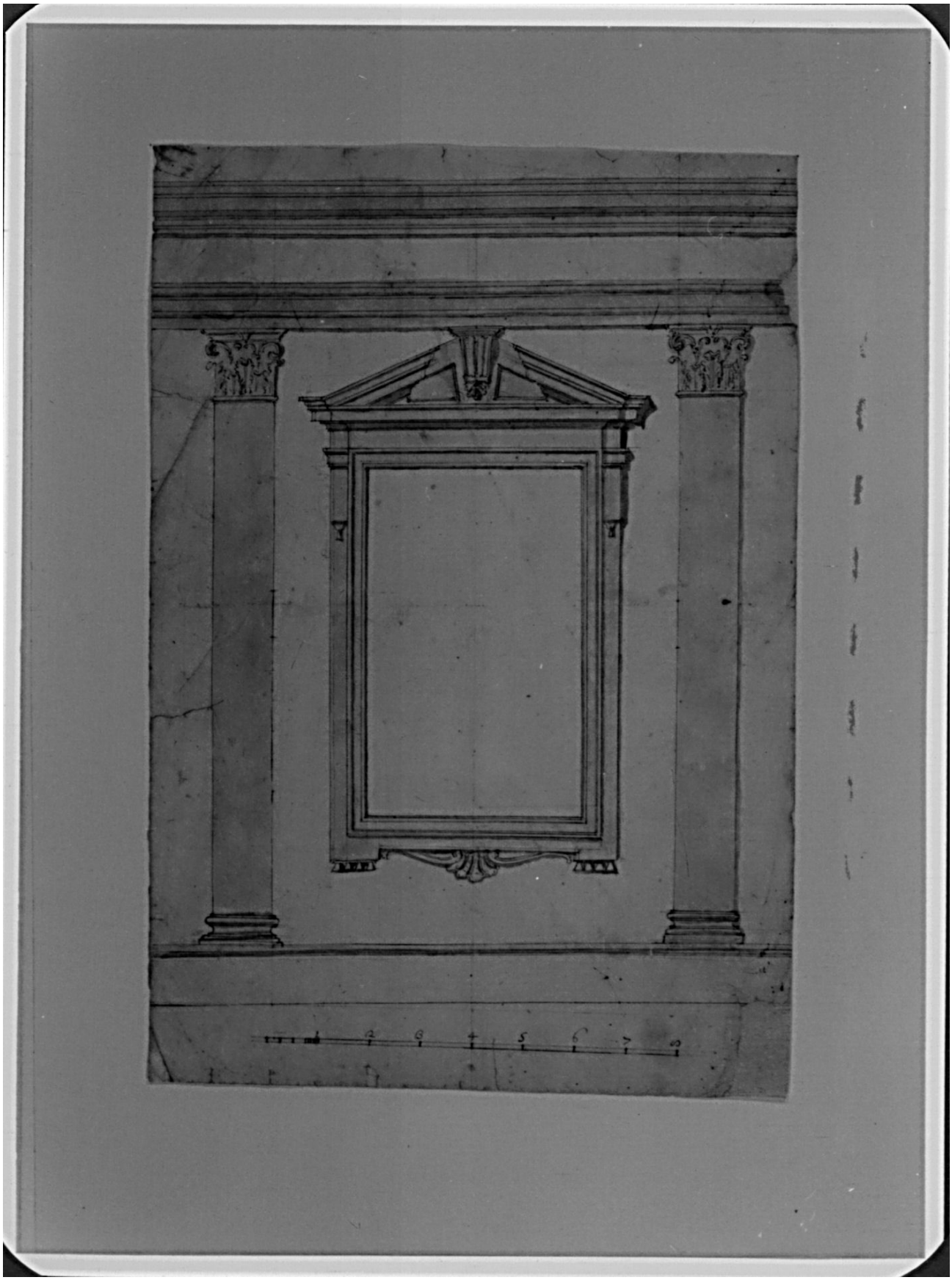


FIGURA 84. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de janela. Siena, 1710-1722.

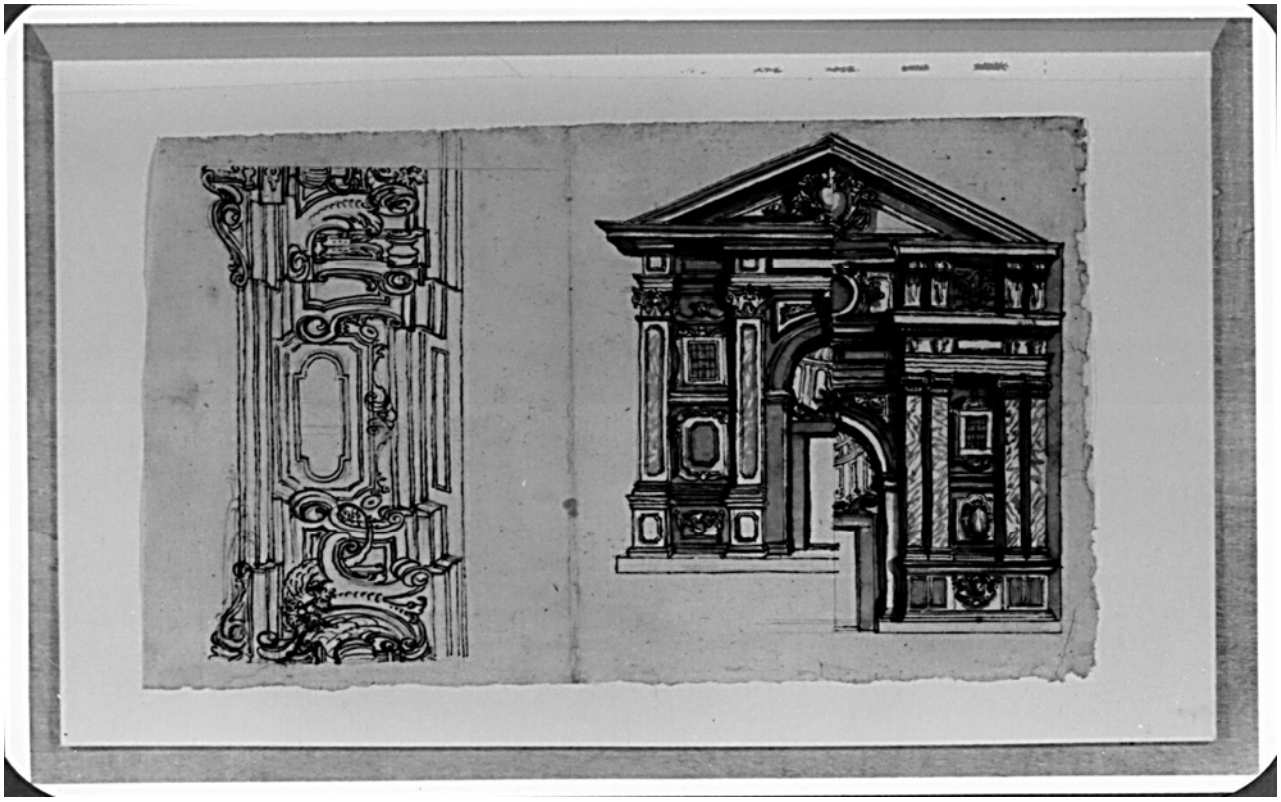


FIGURA 85. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de friso e de fachada. Siena, 1710-1722.

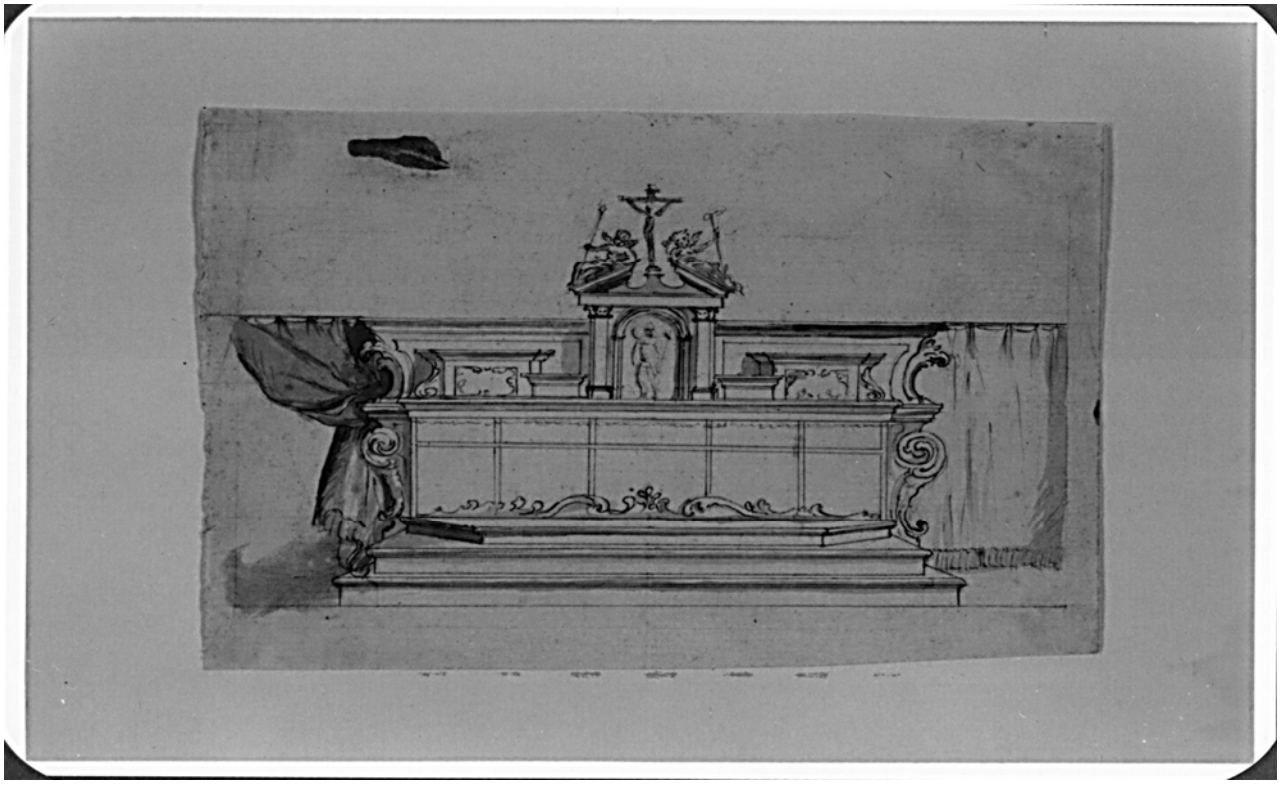


FIGURA 86. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de urna funebre. Siena, 1710-1722.

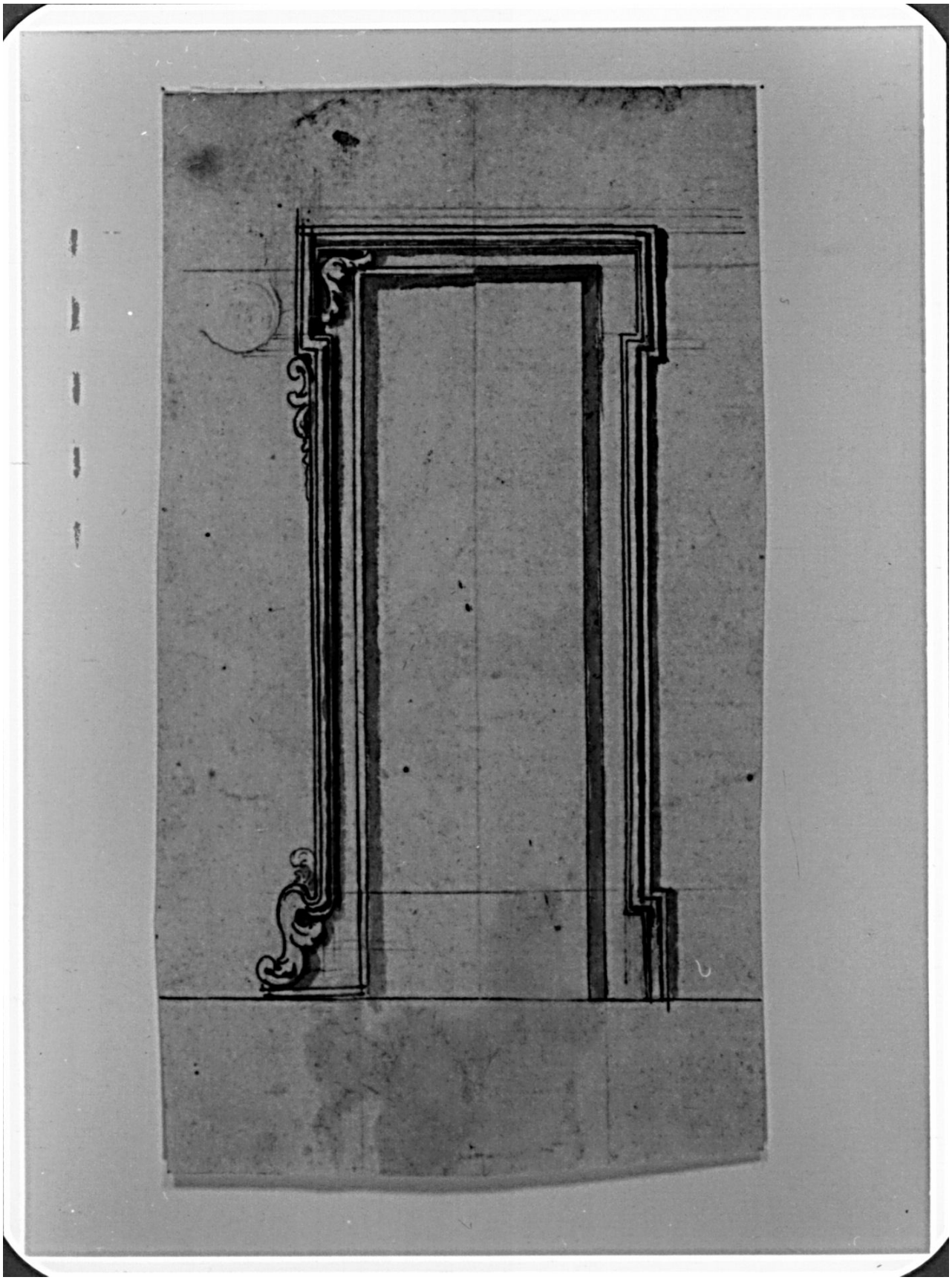


FIGURA 87. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de portal. Siena, 1710-1722.

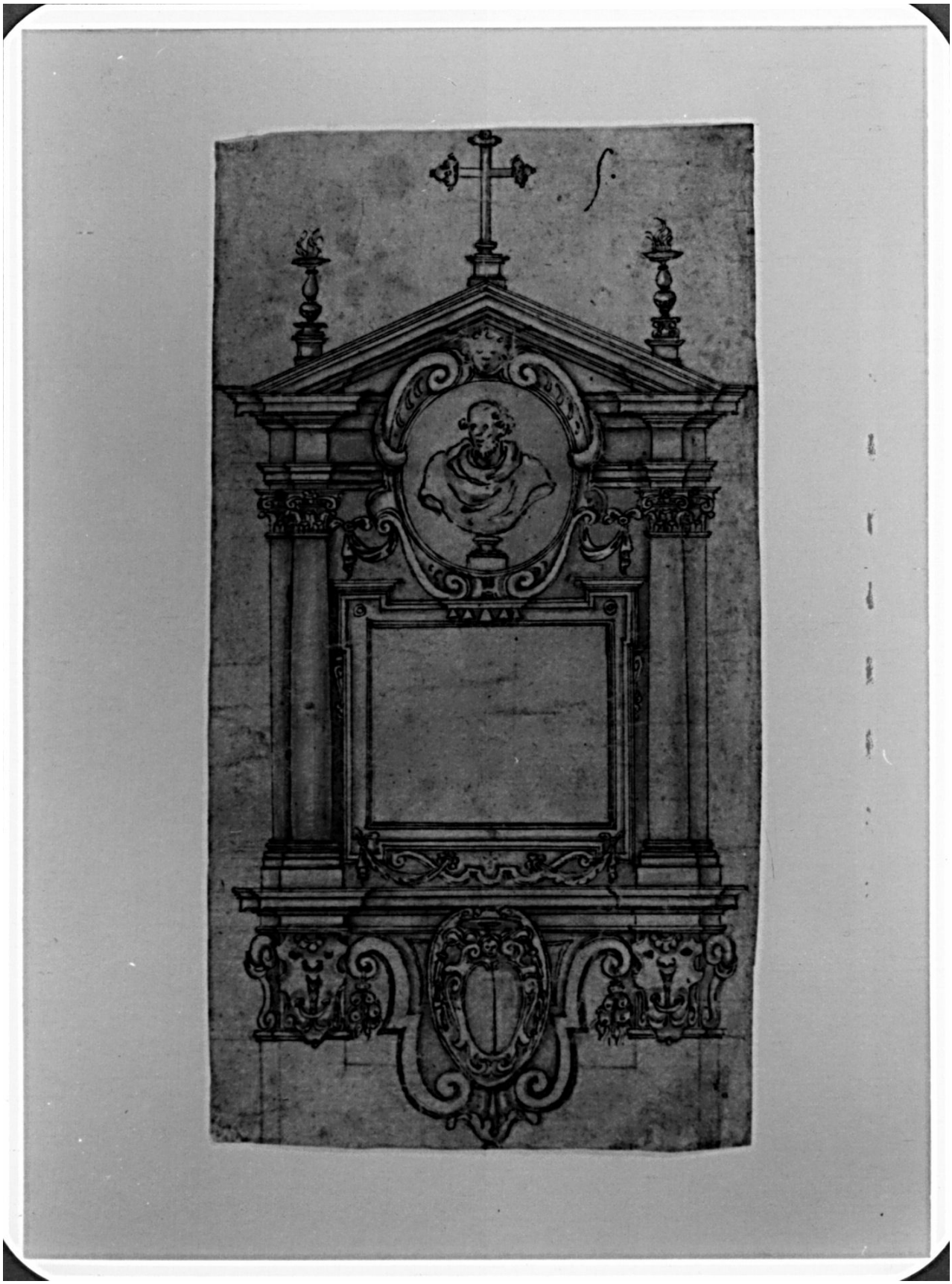


FIGURA 88. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de altar. Siena, 1710-1722.

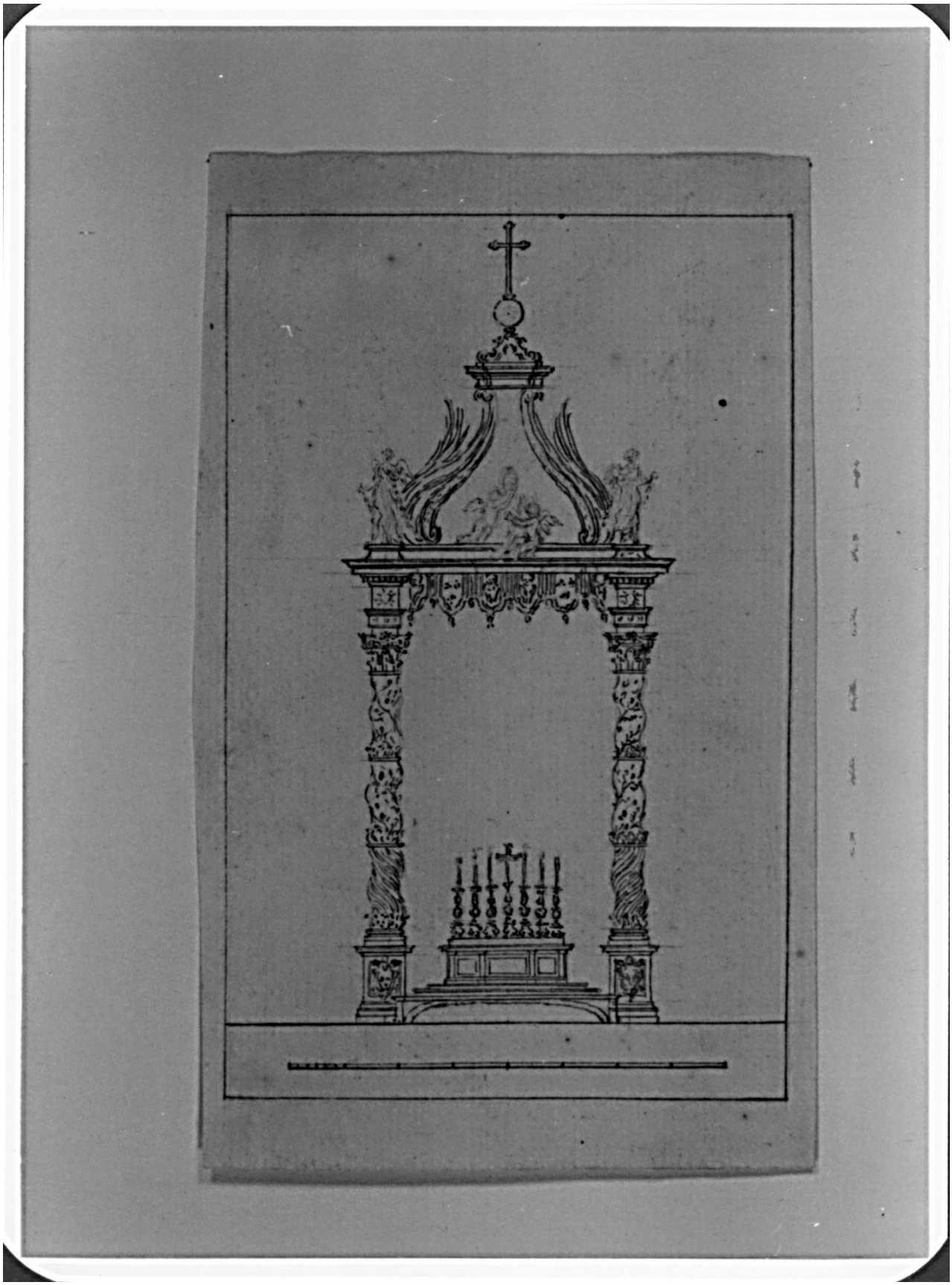


FIGURA 89. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de catafalco funebre. Siena, 1710-1722.

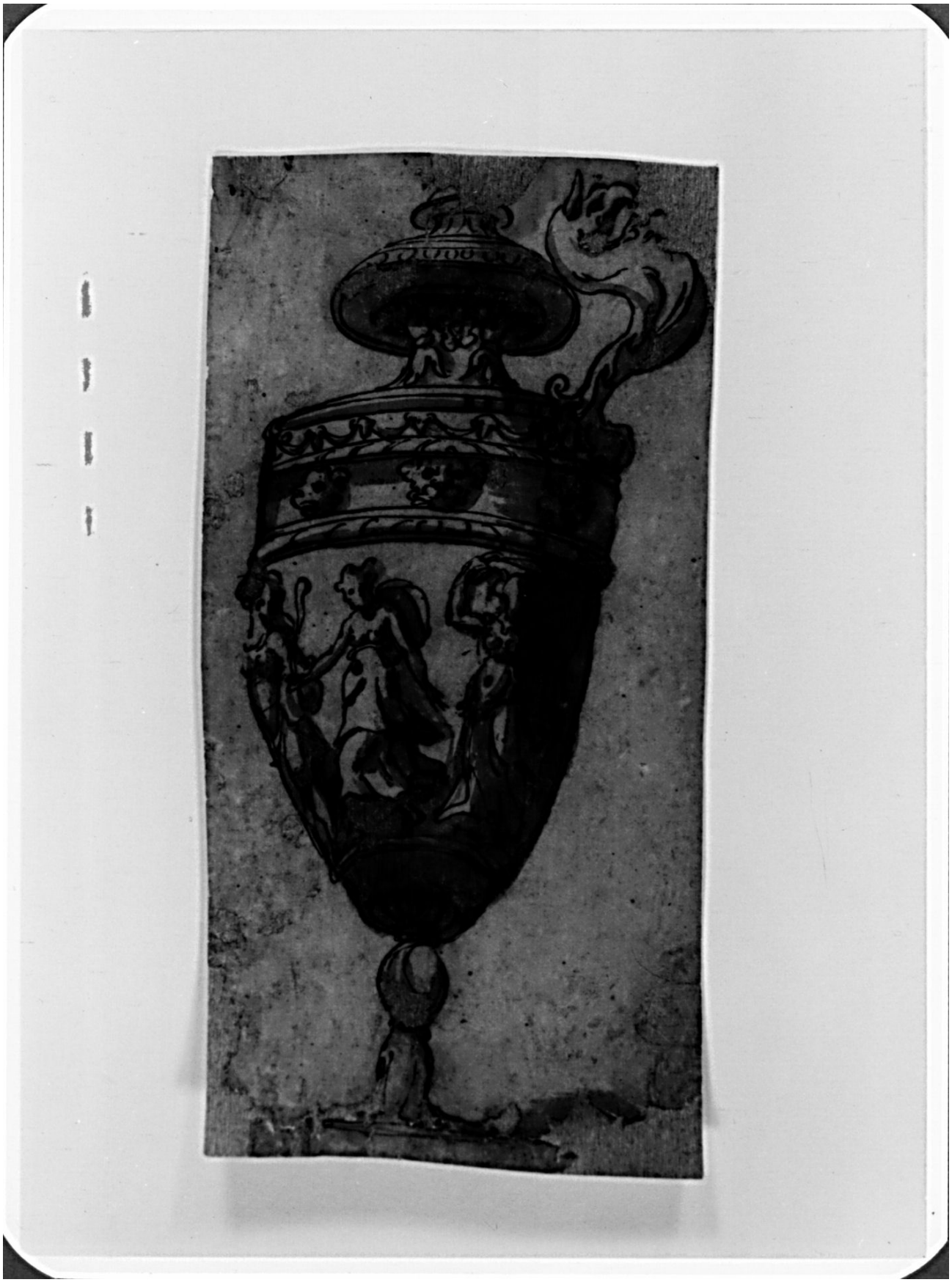


FIGURA 90. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de vaso decorativo. Siena, 1710-1722.

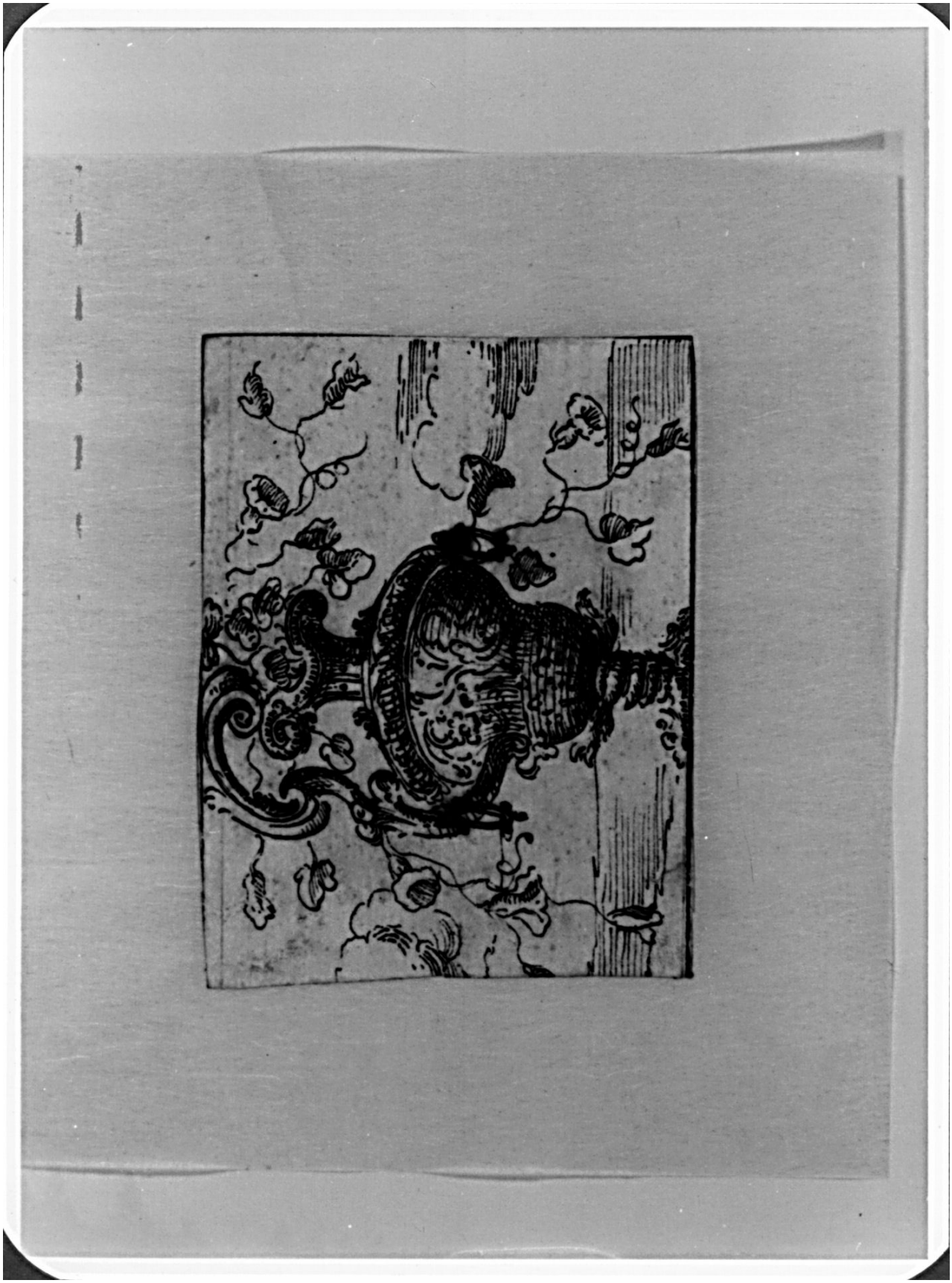


FIGURA 91. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de vaso decorativo. Siena, 1710-1722.

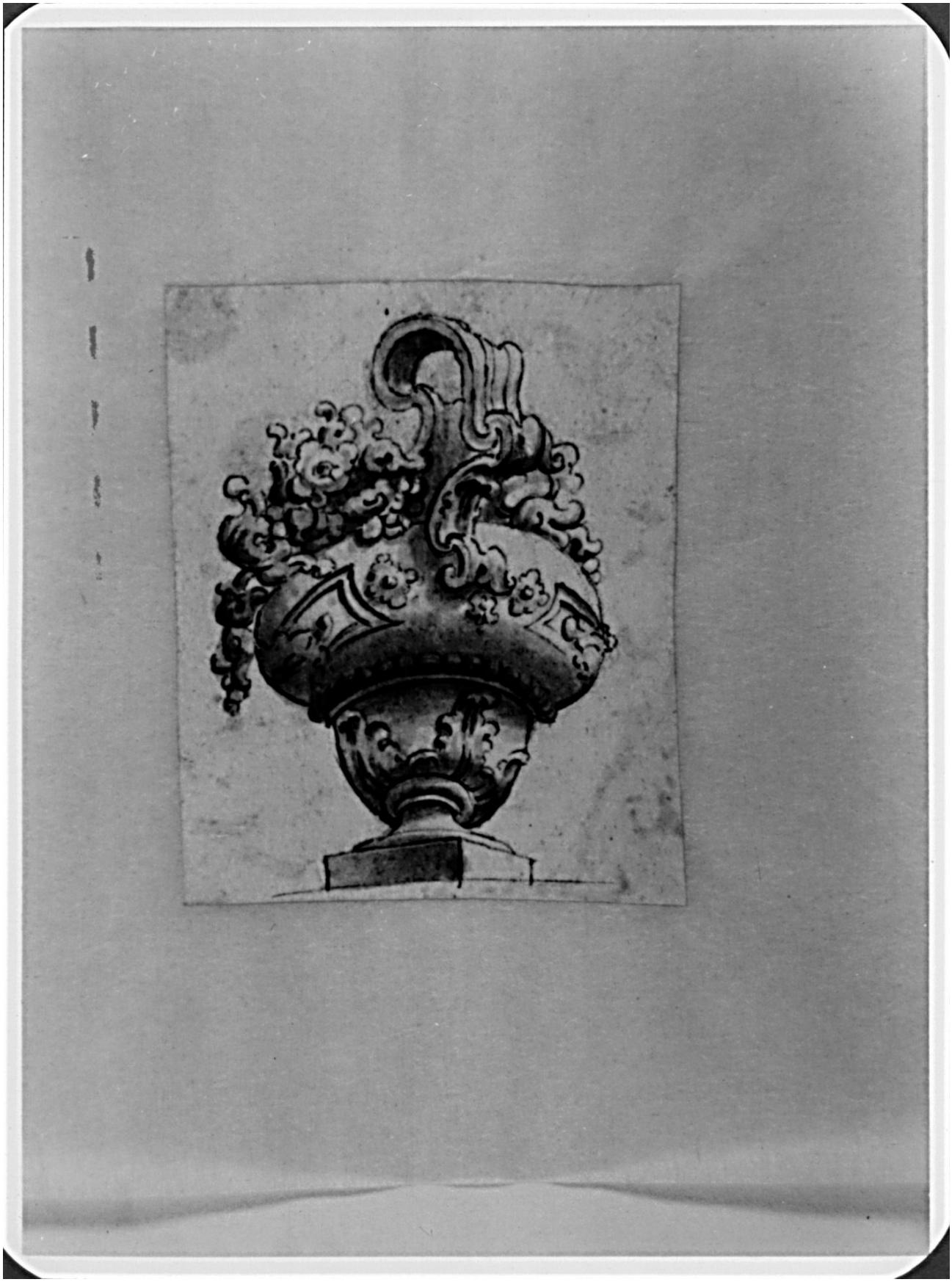


FIGURA 92. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de vaso decorativo. Siena, 1710-1722.

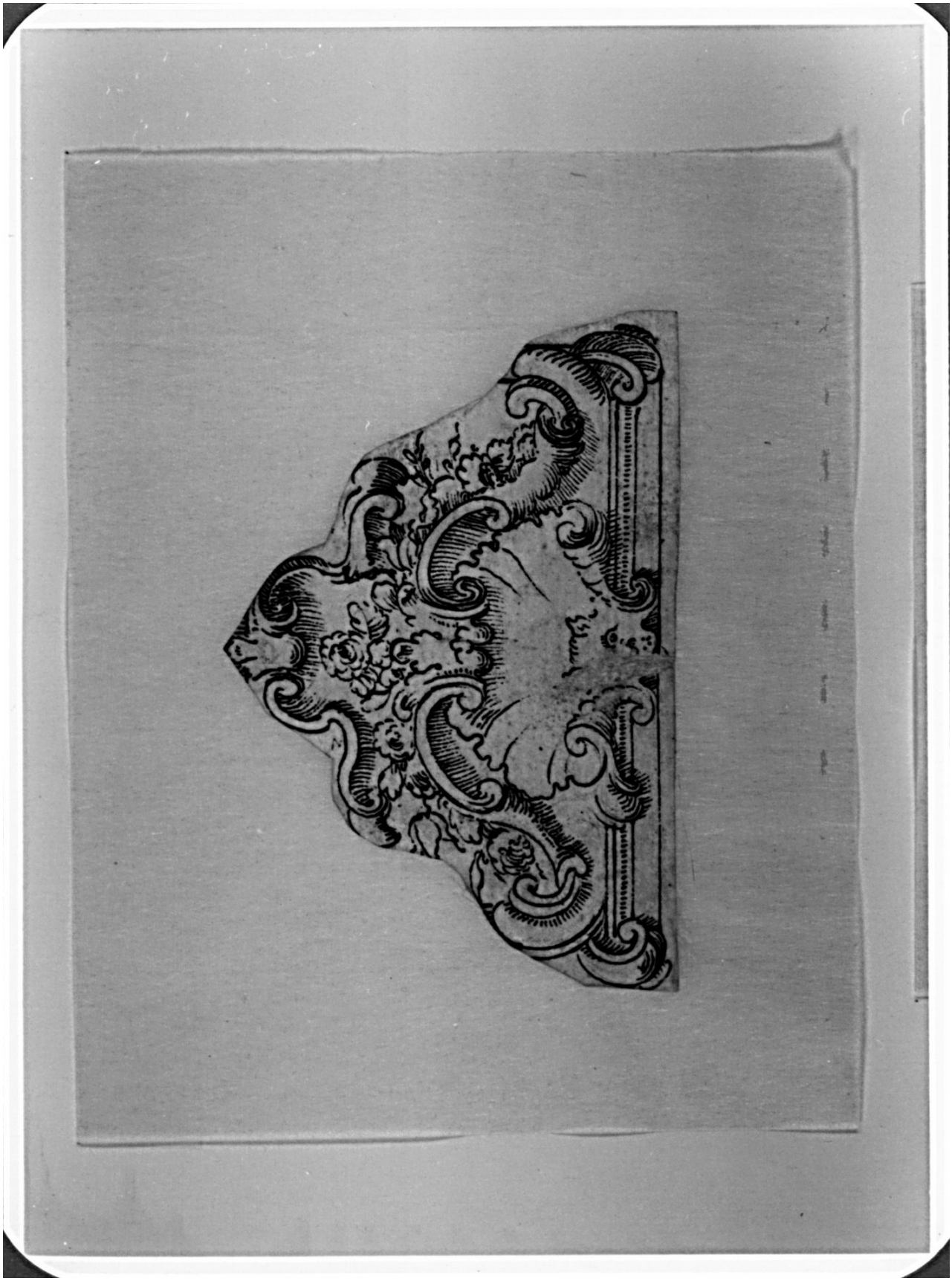


FIGURA 93. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de decoração com volutas. Siena, 1710-1722.



FIGURA 94. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de oval. Siena, 1710-1722.



FIGURA 95. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de vaso decorativo. Siena, 1710-1722.



FIGURA 96. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de arco com decoração. Siena, 1710-1722.



FIGURA 97. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo de anjo. Siena, 1710-1722.



FIGURA 98. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Incisão sobre cobre do Giuoco dell'Antenna, em onra da nomeação a Cardeal de Giovanni Battista Tolomei. Siena, 1712.



FIGURA 99. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo/Variante para o catafalco funebre a Francesco Maria de’Medici. Siena, 1711.

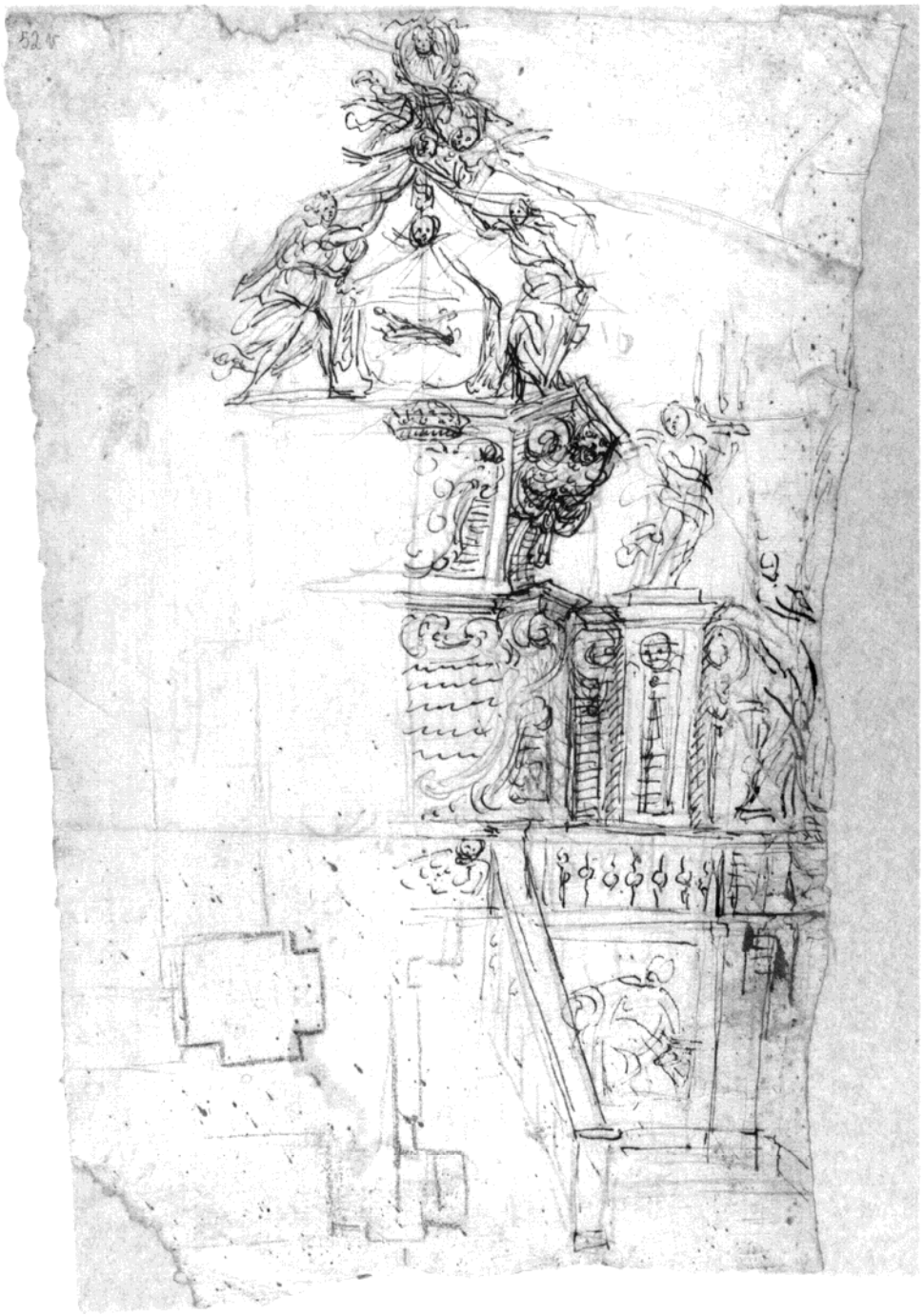


FIGURA 100. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo/Variante para o catafalco funebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, 1711.

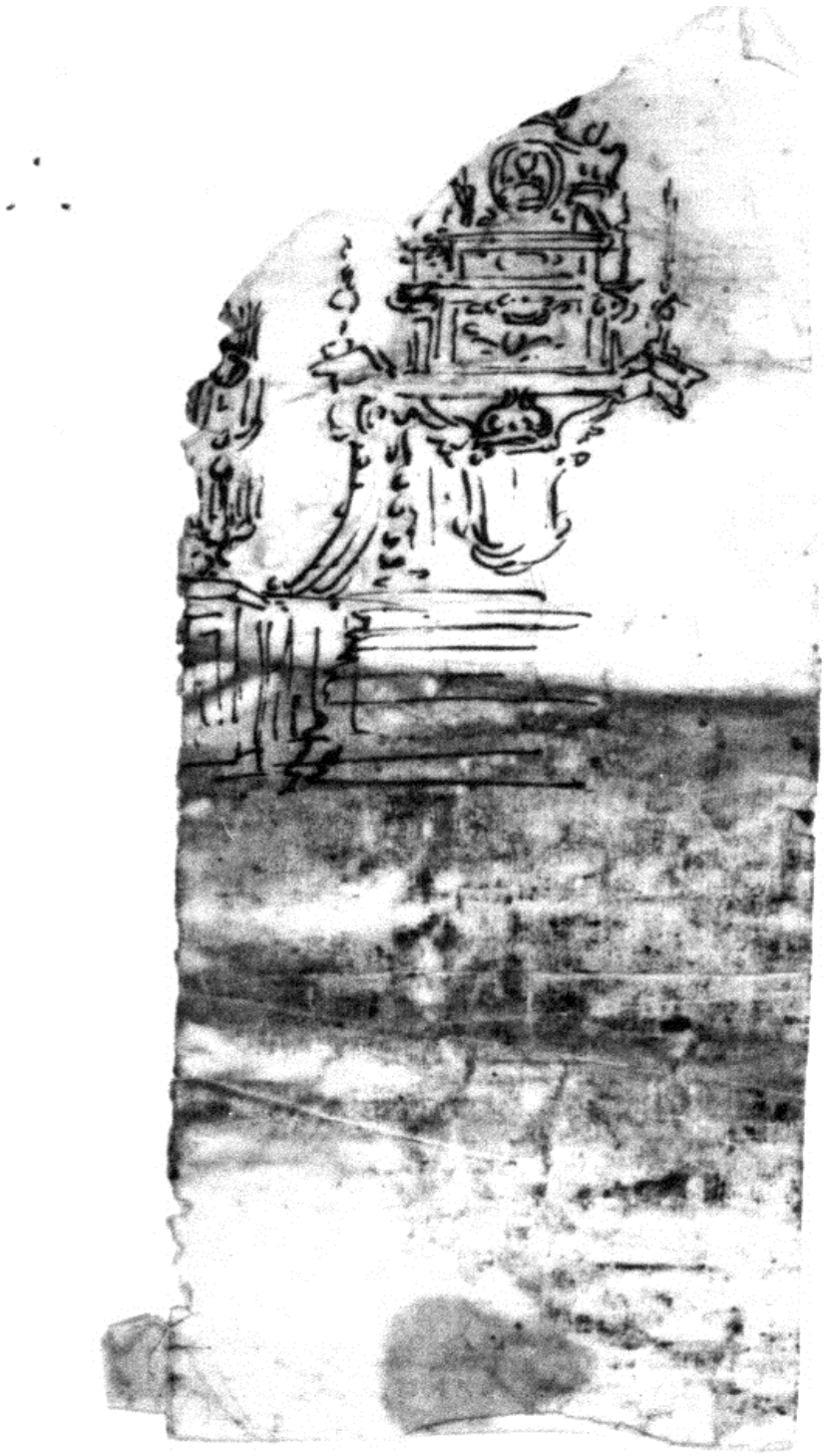


FIGURA 101. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – Estudo/Variante para o catafalco funebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, 1711.

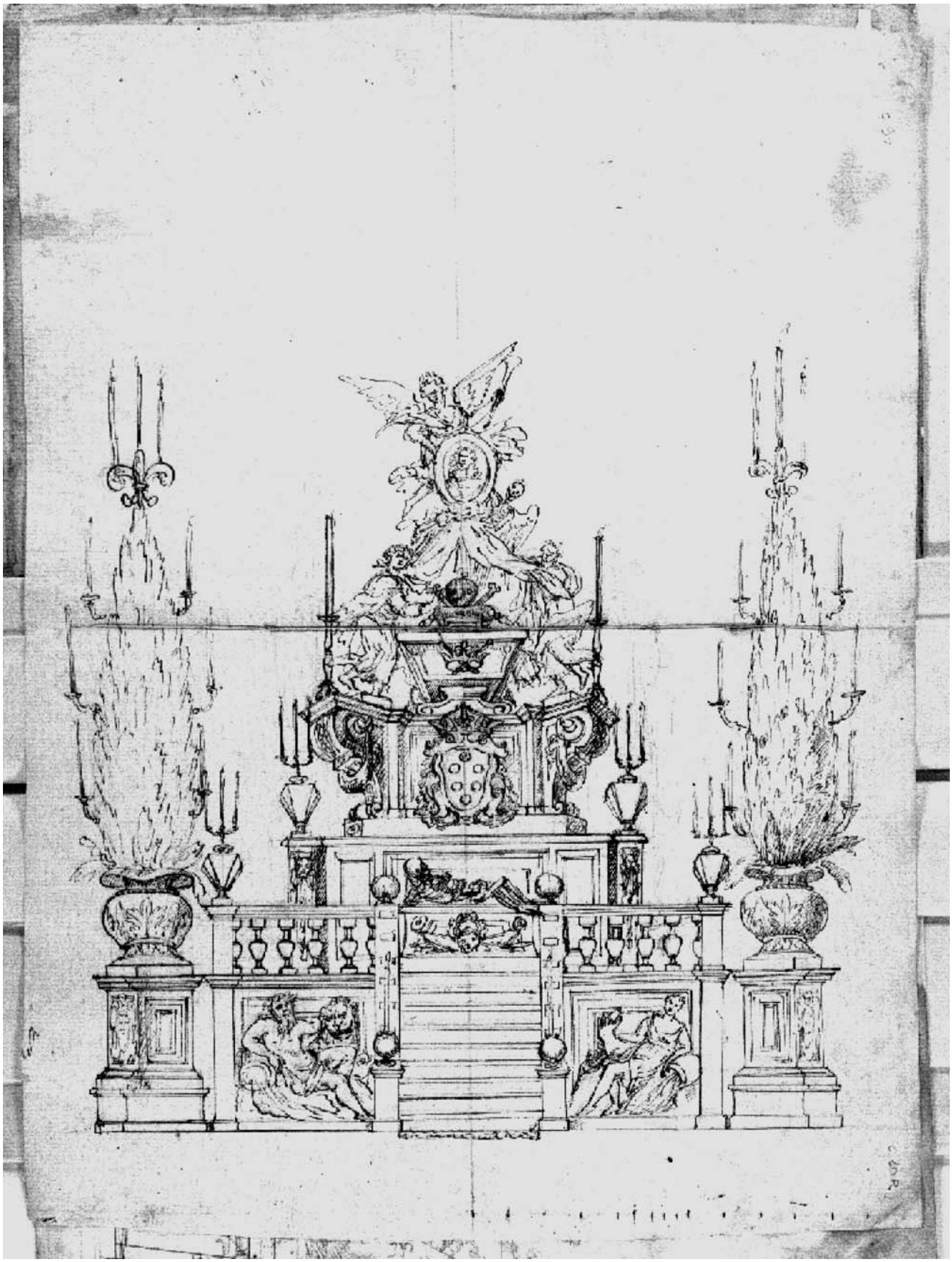


FIGURA 102. Biblioteca Comunale: Vincenzo Ferrati – Estudo/Variante para o catafalco funebre a Francesco Maria de'Medici. Siena, 1711.



FIGURA 103. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – copia do catafalco funebre para Girolamo Gigli. Siena, 1722.

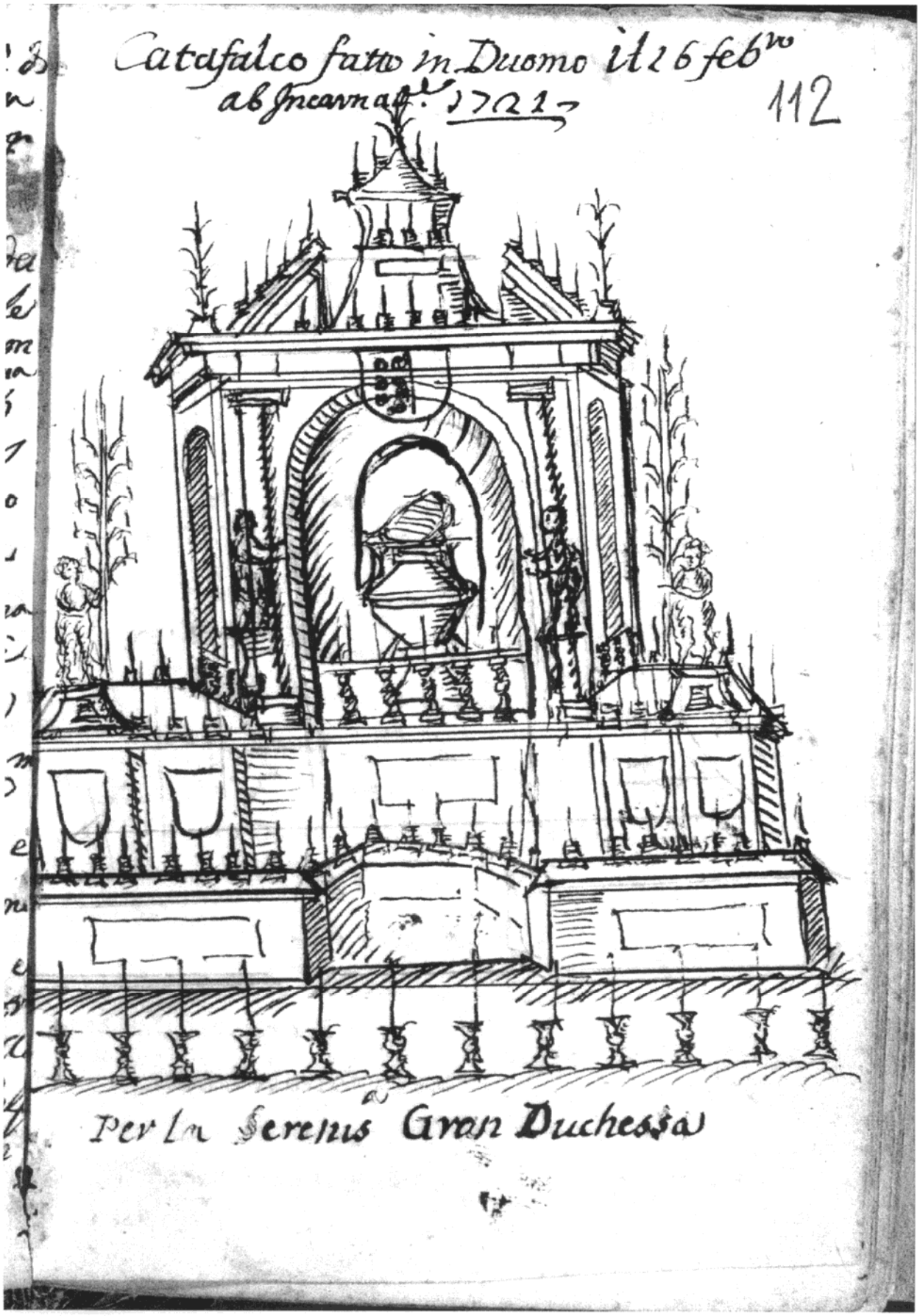


FIGURA 104. Biblioteca Comunale: Niccolò Nasoni – copia do catafalco funebre para a Gran Duquesa Vittoria della Rovere. Siena, 1722.



FIGURA 105. Biblioteca Comunale: Vincenzo Rustici – *Caça aos Touros*. Siena, 1546.



FIGURA 106. Niccolò Nasoni – Veduta de Praça do Campo com o Cortejo do Palio da Assunta de 1713.



FIGURA 107. Giovanni Lanfranco – "*Sant'agata in carcere curata da San Pietro*", Parma, Pinacoteca Nazionale, 1612.



FIGURA 108. Peter Paul Rubens – Innalzamento della Croce, Chiesa Santa Croce in Gerusalemme. Roma, 1602.



FIGURA 109. Peter Paul Rubens – La vergine in Gloria adorata dagli Angeli, Vienna Gemaldegalerie, 1608.



FIGURA 110. Pietro da Cortona - Il Trionfo della Divina Provvidenza. Roma, Palacio Barberini, 1633-1639.



FIGURA 111. Ciro Ferri – Sposalizio Mistico di Santa Caterina. Ancona, pinacoteca Comunale, 1666.



FIGURA 112. Giuseppe Nicola Nasini - Santa Vittoria presentata dalla Vergine alla Santissima. Firenze Chiesa delle Montalve 1697.



FIGURA 113. Simone Martini – *Collegiata di San Marco*. Pormenor dos frescos do coro. Siena, 1320-1322.



FIGURA 114. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor. Siena, 1710.



FIGURA 115. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor. Siena, 1710.



FIGURA 116. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor da abóbada. Siena, 1710.

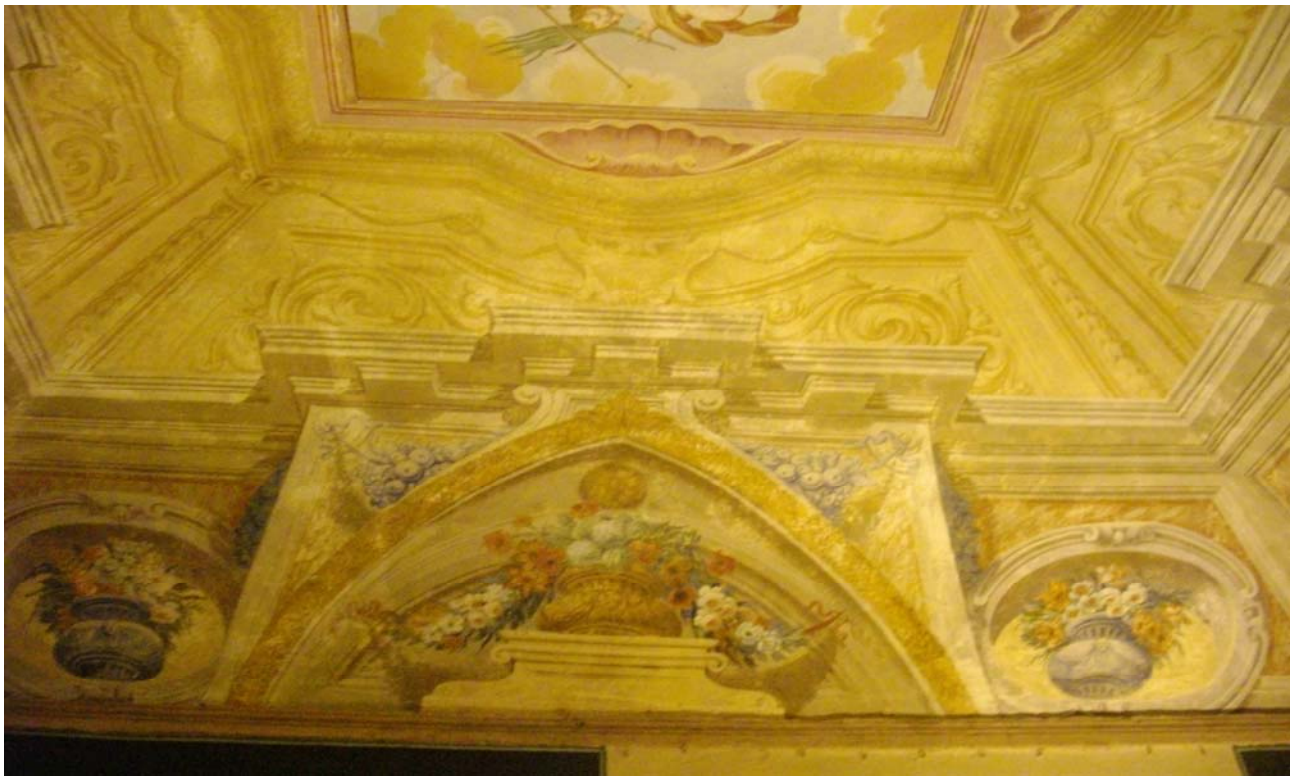


FIGURA 117. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor. Siena, 1710.



FIGURA 118. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. pormenor da decoração floral. Siena, 1710.



FIGURA 119. Niccolò Nasoni e Vincenzo Ferrati? – *Capela Chigi em San Galgano*. Pormenor da Inscrição. Siena, 1710.



FIGURA 120. Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini – *Oratorio da SS. Trindade*. Pormenor da abóbada. Siena, 1697.



FIGURA 121. Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini – *Oratorio da SS. Trindade*. Pormenor. Siena, 1697.

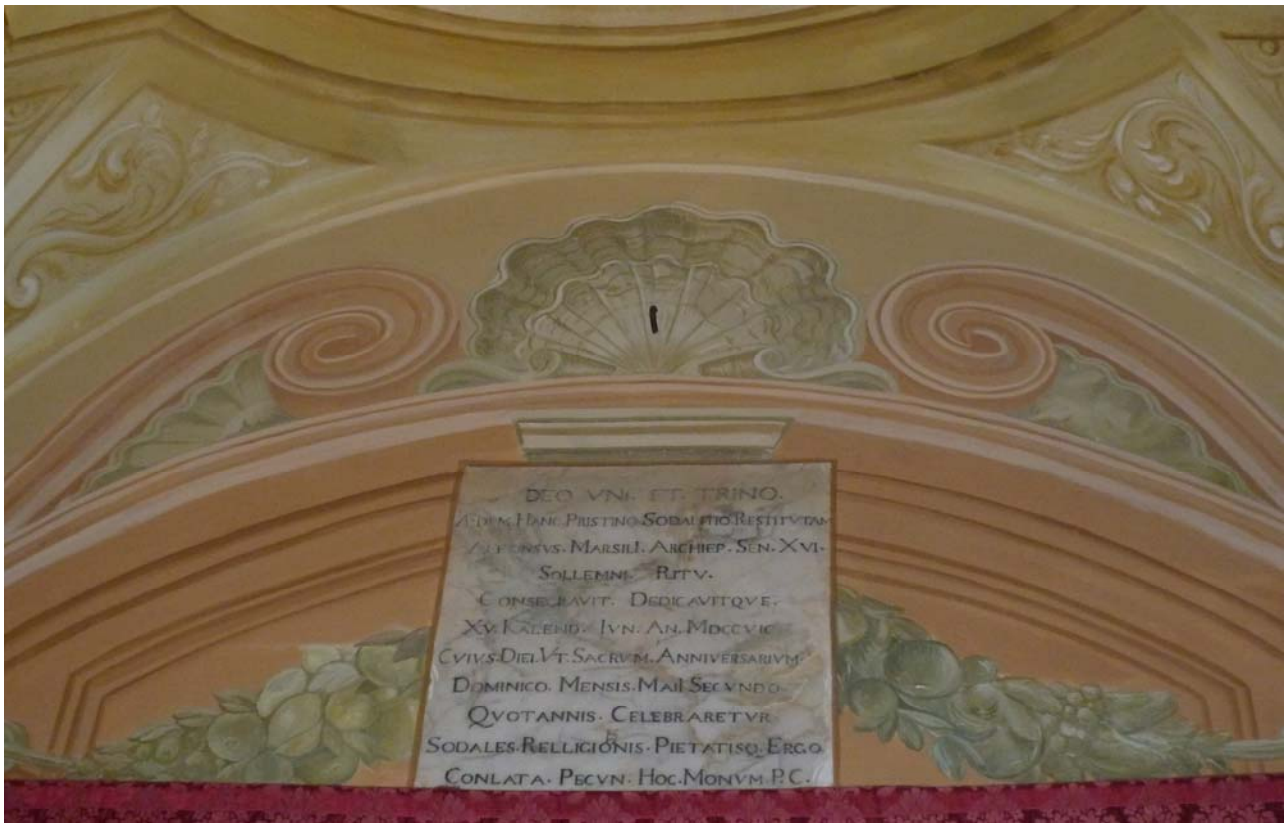


FIGURA 122. Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini – *Oratorio da SS. Trindade*. Pormenor da Inscrição. Siena, 1804.



FIGURA 123. Vincenzo Ferrati e Giuseppe Nicola Nasini – *Oratorio da SS. Trindade*. Pormenor. Siena, 1697.



FIGURA 124. Giuseppe Nicola Nasini. *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa.* Pormenor do transepto direito com decorações da abóbada com a cena de *Sao Francisco de Paola levado em Gloria*. Siena, 1712.



FIGURA 125. Discipulos de Giuseppe Nicola Nasini - *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor do transepto esquerdo com decoraçoes da abobada com a cena de *Sao Francisco de Paola levado em Gloria*. Siena, acerca de 1713.



FIGURA 126. Discipulos de Giuseppe Nicola Nasini - *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos transepto esquerdo. Siena, acerca de 1713.



FIGURA 127. Discipulos de Giuseppe Nicola Nasini - *Igreja de Santa Mustiola alla Rosa*. Pormenor dos frescos transepto esquerdo. Siena, acerca de 1713.



FIGURA 128. Giuseppe Nicola Nasini - *Claustro da Igreja del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monches Carmelitas. Siena, 1720-30.



FIGURA 129. Giuseppe Nicola Nasini - *Claustro da Igreja del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monches Carmelitas. Siena, 1720-30.



FIGURA 130. Giuseppe Nicola Nasini - *Claustro da Igreja del Carmine*. Frescos com cenas da vida dos Monches Carmelitas. Siena, 1720-30.



FIGURA 131. Imagem da capela do Rosario como è hoje. Siena. 2009.

.



FIGURA 132. *Igreja del Carmine*. Siena, 2009.



FIGURA 133. Interior da Igreja de Santa Mustiola alla Rosa. Hoje desafecta ao culto è usada como Biblioteca. Siena, 2010.

Bolonha.

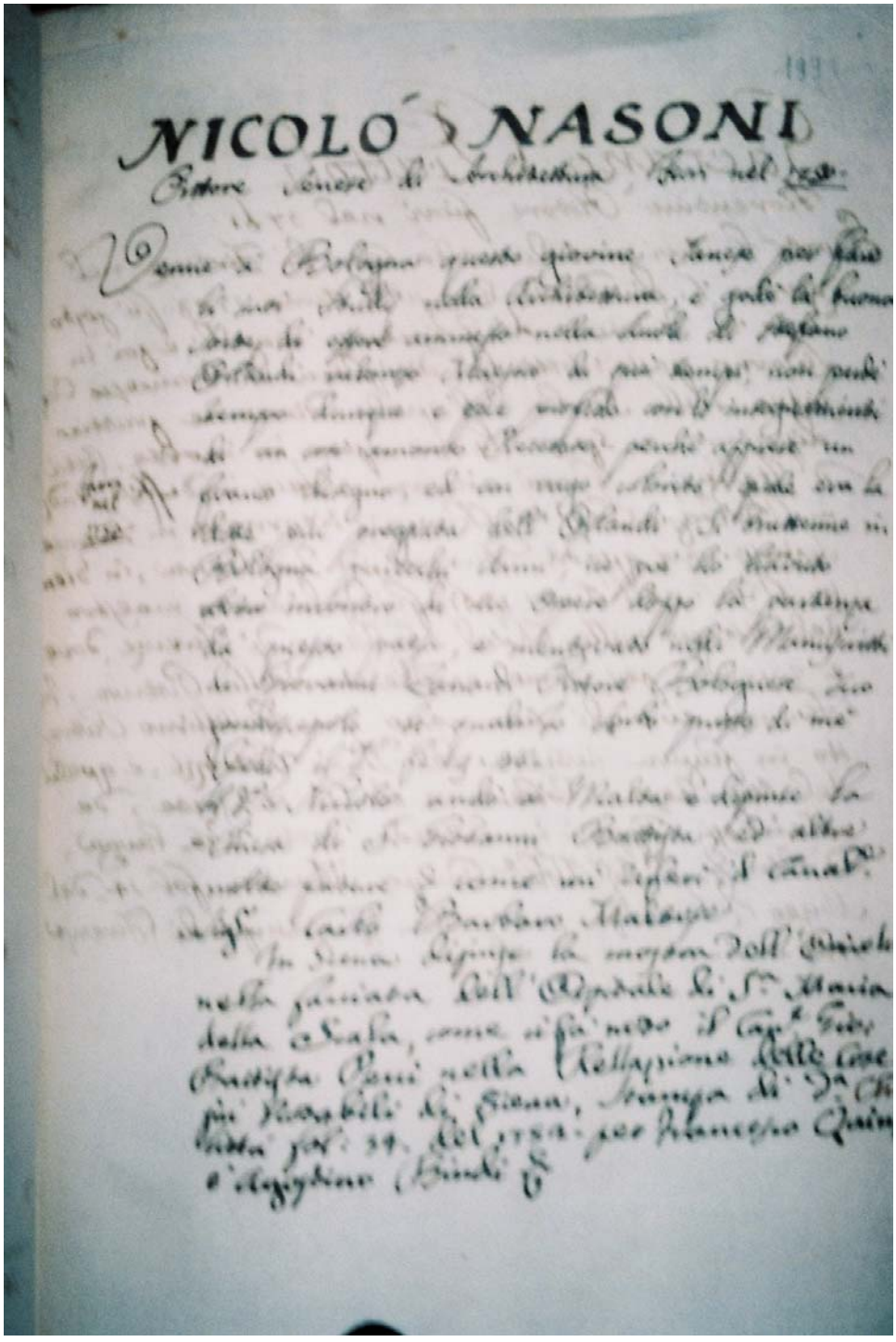

NICOLO' NASONI

FIGURA 134. Marcello Oretti. Noticias relativas a Niccolò Nasoni. Biblioteca do Archiginnasio. Bolonha, 1750.



FIGURA 135. Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna - Abóbada do *Salone delle Guardie,* Andar Nobre do Palacio Ducale de Sassuolo, 1649.



FIGURA 136. Francesco Quaini e Agostino Mitelli – Salão Farnese. Palacio Pubblico. Bologna.



FIGURA 137. Francesco Quaini e Agostino Mitelli – Salone Farnese, Pormenor. Palacio Pubblico, Bolonha.



FIGURA 138. Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna – *Sala dell'Udienza Privata*. Palacio Pitti. Firenze, 1640.

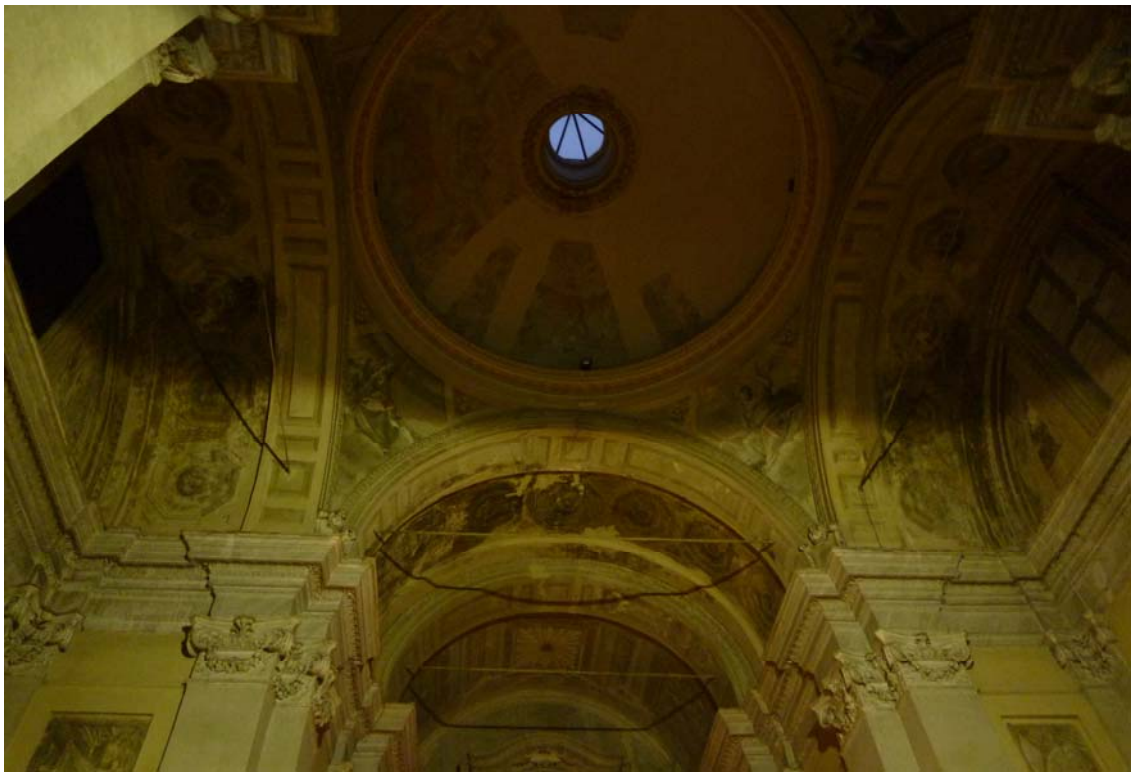


FIGURA 139. Pompeo Aldrovandini e Stefano Orlandi - Chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio, (Chiesa dei Bolognesi), 1713-1715.

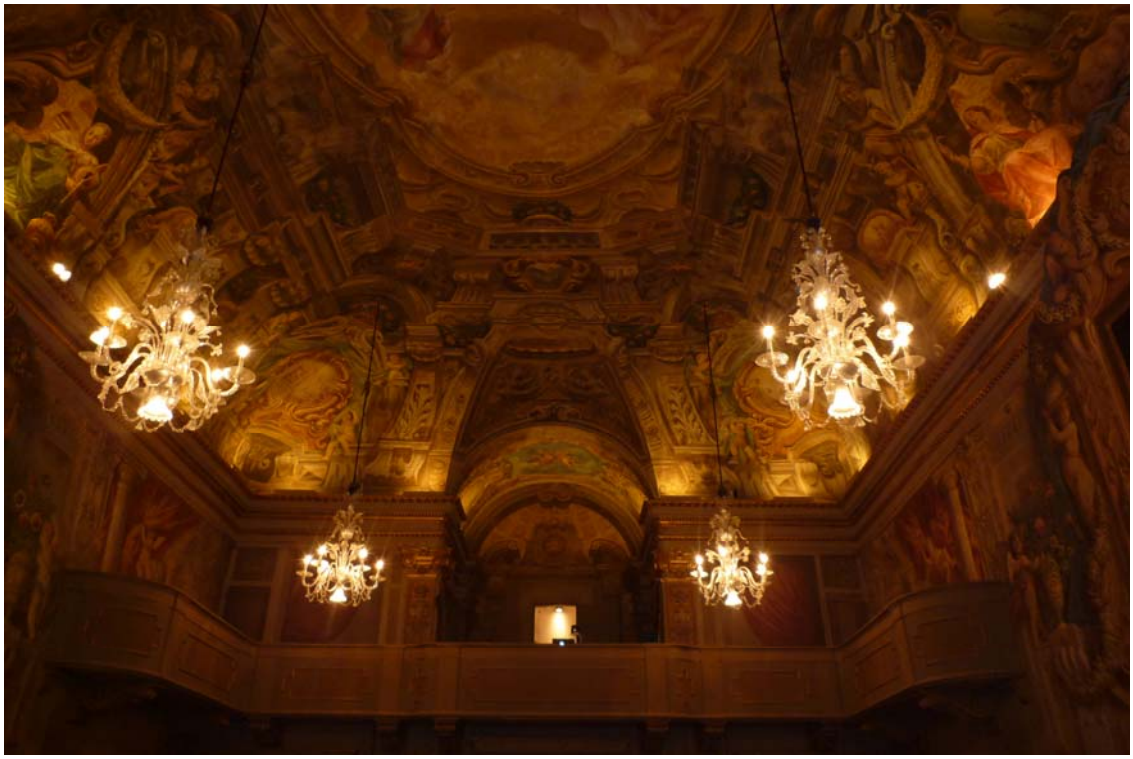


FIGURA 140. Mauro Aldrovandini – *Oratorio Chiesa dei Fiorentini*, Bologna, 1668-1671.



FIGURA 141. Ferdinando Galli Bibbiena – Perspectiva com episodios da vida de David. Biblioteca do Archiginnasio. Bolonha.

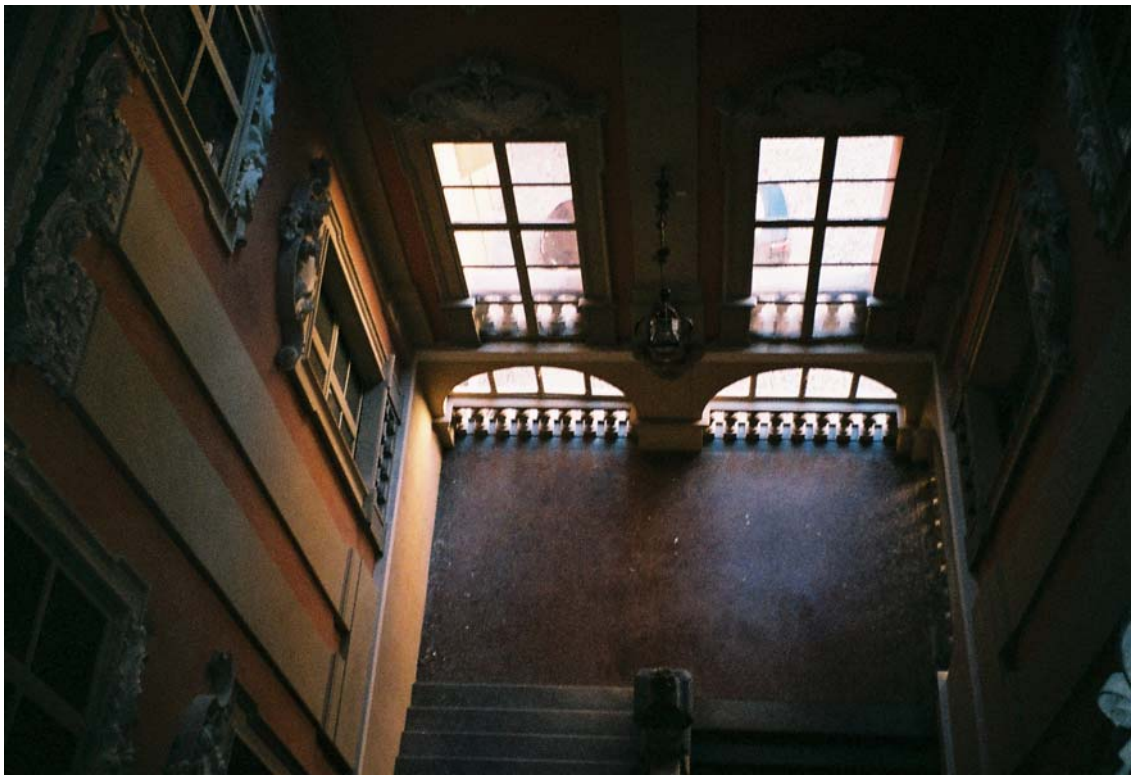


FIGURA 142. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi com as decoração a estuques das janelas e portas. Bolonha, 1722.



FIGURA 143. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722.



FIGURA 144. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722.

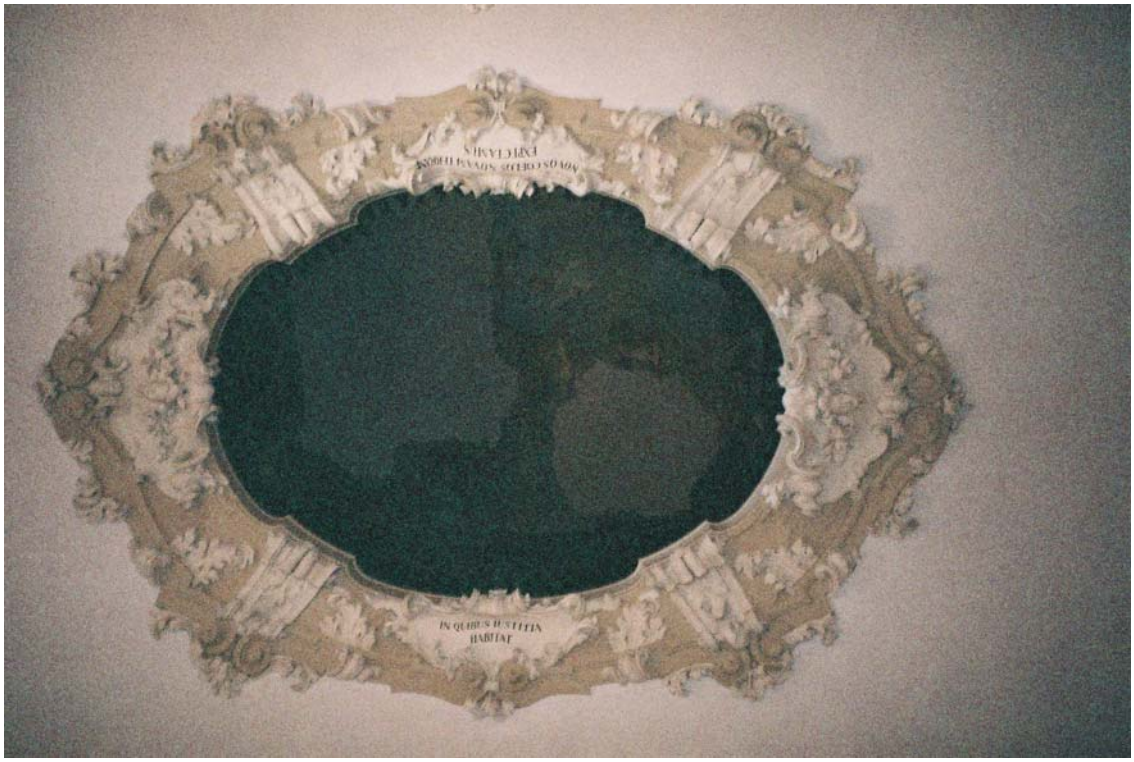


FIGURA 145. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722.



FIGURA 146. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722.



FIGURA 147. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Escadaria Nobre de Palacio Aldrovandi. Pormenor da decoração da abóbada. Bolonha, 1720-1722.



FIGURA 148. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari - Grande Galleria di Palacio Aldrovandi, Pormenor da parede Norte. Bolonha, 1746.



FIGURA 149. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari - Grande Galleria di Palacio Aldrovandi, Bologna, 1746.



FIGURA 150. Stefano Orlandi e Vittorio Maria Bigari – Decoração da abóbada do Palacio Bovi Tacconi. Bolonha, 1760.

Malta.

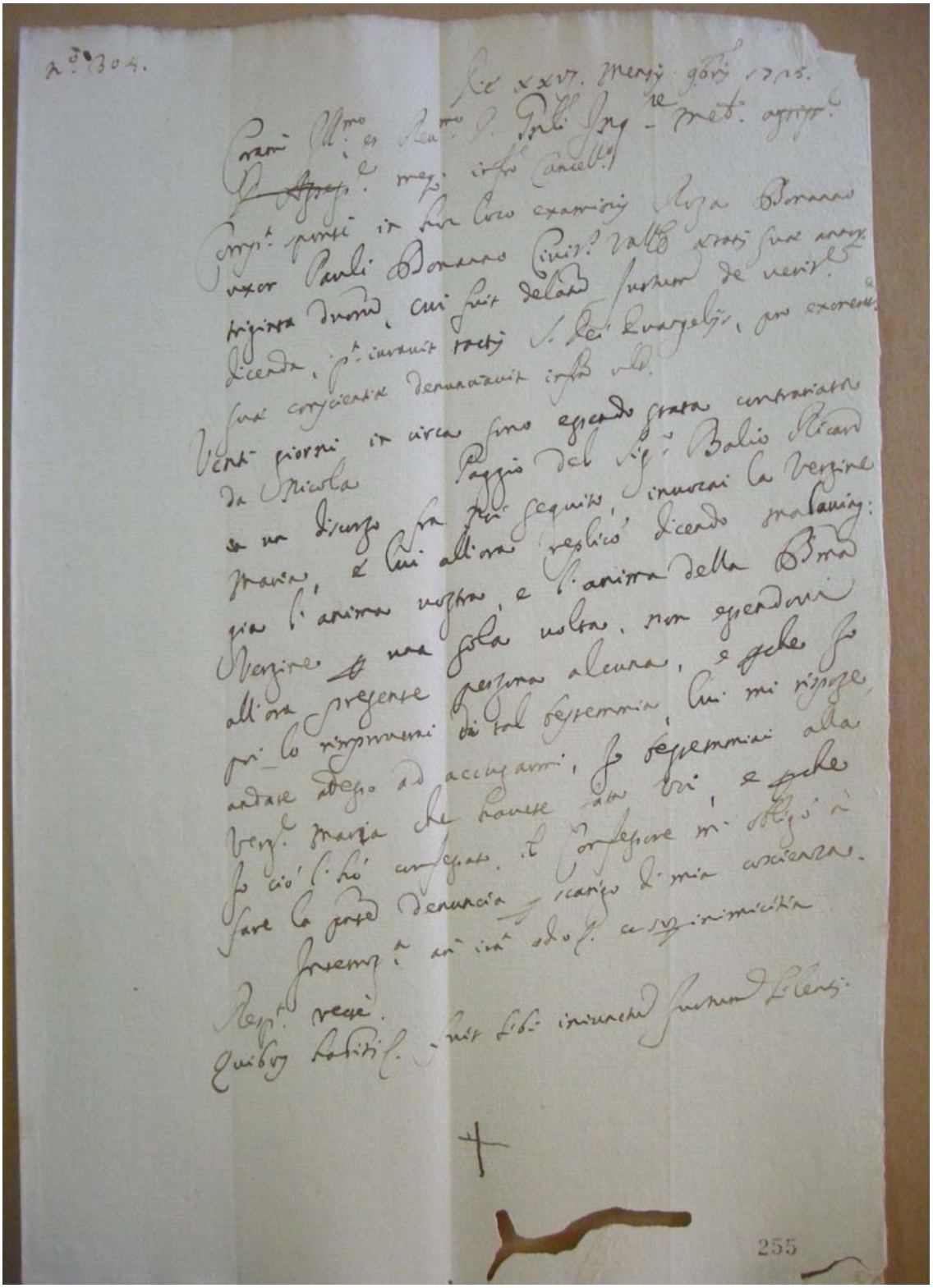


FIGURA 151. Archivio da Catedral de M’dina – Documentos da Inquisição. Registo de acusação. Malta, 1725.



FIGURA 152. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.



FIGURA 153. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.



FIGURA 154. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.



FIGURA 155. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.



FIGURA 156. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.



FIGURA 157. Niccolò Nasoni – Palacio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros. Pormenor dos frescos das Galerias. La Valletta, 1722-1725.

Portugal.



FIGURA 158. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda para Jeronimo de Tavora e Noronha, nos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.

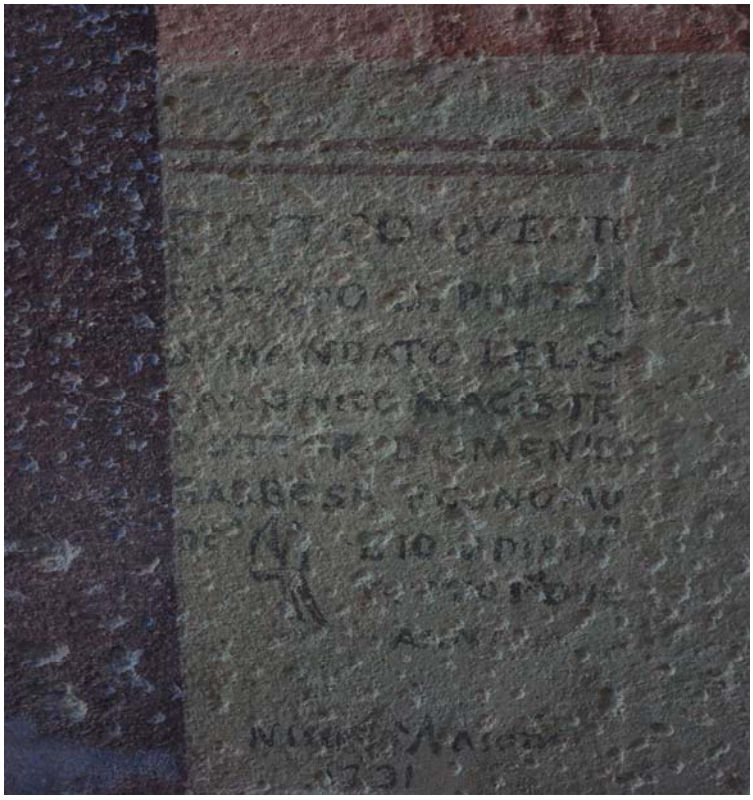


FIGURA 159. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda dedicatoria para Domingos Barbosa, nos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.



FIGURA 160. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor dos frescos da Capela-mor. Porto, 1725-1731.



FIGURA 161. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda onde documenta o fim da decoração nos frescos da Capela-mor. Porto, 1731.1739.



FIGURA 162. Niccolò Nasoni – Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda onde documenta o fim da decoração dos frescos da Capela-mor. Porto, 1731-1739.



FIGURA 163. Niccolò Nasoni – Frescos da Capela-mor, Sé Catedral do Porto. Pormenor da legenda dedicatoria a Jeronimo de Tavora e Noronha. 1725-1731.



FIGURA 164. Niccolò Nasoni – Frescos da Capela-mor, Sé Catedral do Porto. Pormenor da decoração das pilastras. 1725-1731.



FIGURA 165. Niccolò Nasoni – Sé catedral do Porto. Pormenor dos frescos da sacristia. 1731-1739.



FIGURA 166. Niccolò Nasoni – Sé catedral do Porto. Pormenor dos frescos da sacristia. 1731-1739.



FIGURA 167. Niccolò Nasoni – Sé Catedral de Lamego. Pormenor dos frescos da nave direita. 1733-1738.



FIGURA 168. Niccolò Nasoni – Sé Catedral de Lamego. Pormenor das decoração arquitectonica. 1733-1738.



FIGURA 169. Niccolò Nasoni – Sé Catedral de Lamego. Decoração da nave direita. 1733-1738.



FIGURA 170. Niccolò Nasoni – Sé Catedral de Lamego. Pormenor das decoração da nave direita. 1733-1738.



FIGURA 171. Niccolò Nasoni? – Palacio de São João Novo. Fachada. Porto, 1727-1733.



FIGURA 172. Niccolò Nasoni – Chiesa dos Clerigos. Fachada. Porto, 1731-1763.



FIGURA 173. Niccolò Nasoni – Galilè da Sé Catedral do Porto. 1734-1736.



FIGURA 174. Niccolò Nasoni – Palacio do Freixo. Fachada Este. Porto, 1742-1750.



FIGURA 175. Cadeia da Relação do Porto, onde Niccolò Nasoni projectou duas plantas. Porto, 1750.



FIGURA 176. Niccolò Nasoni - Igreja da Nossa Senhora das Carmelitas. Porto, 1763.