

O *São Jerônimo no deserto*, de Mantegna, do Museu de Arte de São Paulo

RESUMO Por ocasião da exposição *Mantegna*, apresentada no Museu do Louvre de outubro de 2008 a janeiro de 2009, o MASP propôs, em contrapartida ao empréstimo da obra *São Jerônimo no deserto* – painel incorporado à coleção do museu em maio de 1952 – que esta recebesse um tratamento para melhorar o seu estado de apresentação. O trabalho foi realizado entre fevereiro e agosto de 2009, nos ateliês do C2RMF, por Christine Mouterde. Os textos a seguir abordam o trabalho de restauro e outros aspectos da pintura do MASP. Neste dossiê, foi incluído ainda o artigo de Roberto Longhi, publicado no periódico *L'Europeo* 477, de 5 de dezembro de 1954, sobre Pietro Maria Bardi e a exposição do acervo do MASP em Milão, cujo catálogo tinha a pintura de Mantegna na capa. Assim, é prestada uma homenagem ao fundador do Museu, que, em fevereiro deste ano, teria completado 111 anos.

PALAVRAS-CHAVE Mantegna, MASP, restauração, Longhi, Bardi.

ABSTRACT During the exhibition “Mantegna” at the Louvre Museum, from October 2008 to January 2009, the Sao Paulo Art Museum (MASP) has proposed, in exchange to the loan of the panel *St Jérôme in the desert* belonging to the museum collection since 1952, a treatment in the painting. This work was made from February to August 2009 at the C2RMF, Centre de Recherche et Restauration des Musées de France, Pavillon de Flore, Palais du Louvre, by Christine Moutrede. Here are published the texts about the work of restoration and about some aspects of the MASP painting. It is also included an article by Roberto Longhi, published in *L'Europeo* 477, 5th December 1954, about Pietro Maria Bardi and the exhibition of MASP collection in Milan, whose catalogue showed the Mantegna painting on the cover. It is a homage to the museum founder who, last February, would have his 111 years celebrated.

KEYWORDS Mantegna, MASP, restoration, Longhi, Bardi.

Saint Jérôme d'Andrea Mantegna (MASP) Restauration de couche picturale*

São Jerônimo de Andrea Mantegna (MASP) – Restauração da camada pictórica

CHRISTINE MOUTERDE

*Diplômée en restauration de peinture (Istituto Centrale per il Restauro di Roma).
Enseigne à l'Institut National du Patrimoine, département des restaurateurs (Saint Denis)***

Diplomada em restauração de pintura (Istituto Centrale per il Restauro di Roma).
Professora no Institut National du Patrimoine, departamento dos restauradores (Saint Denis)***

Por ocasião da exposição *Mantegna*, apresentada no Museu do Louvre, de outubro de 2008 a janeiro de 2009, o MASP propôs melhorar o estado de apresentação do painel incorporado à sua coleção em maio de 1952, e que havia sido objeto de uma restauração parcial em 1985. Desejavam uma apresentação melhor da pintura cuja superfície pictórica estava escurecida por uma espessa camada de verniz envelhecido e sujo, com perdas e repinturas extensas e inadequadas, criando certa confusão na imagem [Fig. 1 e 2].

O trabalho foi realizado de fevereiro a agosto de 2009 nos ateliês do C2RMF, Centre de Recherche et Restauration des Musées de France, Pavillon de Flore, Palais du Louvre¹. Em 2008, o laboratório do C2RMF tinha efetuado um dossiê científico² de imagens com um relatório de estudos³. Tinha, além disso, organizado uma mesa redonda sobre a técnica pictórica de Mantegna, que se reunira no

A l'occasion de l'exposition « Mantegna » présentée au Musée du Louvre d'octobre 2008 à février 2009, le Musée d'Art de Sao Paulo a souhaité que soit amélioré l'état de présentation de ce tableau entré dans ses collections en mai 1952 et qui avait fait l'objet d'une restauration limitée en 1985. Il souhaitait une meilleure présentation de cette peinture dont la surface picturale était assombrie par une épaisse couche de vernis vieillis et encrassés, des usures et des repeints étendus et inesthétiques créant une certaine confusion dans l'image [Fig. 1 e 2].

Le travail s'est déroulé de février à août 2009 dans les ateliers du Centre de Recherche et Restauration des Musées de France, Pavillon de Flore, Palais du Louvre¹. Dès 2008, le labo-

* Relecture Odile Cortet. / Releitura de Odile Cortet.

** Christine Mouterde Diplômée en restauration de peinture (Istituto Centrale per il Restauro di Roma), travaille sur les collections publiques en particulier auprès du C2RMF (Centre de recherche et restauration des Musées de France) et enseigne à l'Institut National du Patrimoine, département des restaurateurs (Saint Denis).

*** Christine Mouterde, diplomada em restauração de pintura (Istituto Centrale per Restauro de Rome), trabalha para coleções públicas há vinte anos, em especial junto ao C2RMF (Centre de recherche et restauration des Musées de France). Ela restaurou inúmeras pinturas italianas do século XV e XVI. Ensina no Institut National du Patrimoine, departamento dos restauradores (Saint Denis).

¹ Il a été suivi par Pierre Curie et Odile Cortet pour le C2RMF et Dominique Thiebaut pour le Musée du Louvre

¹ O trabalho foi acompanhado por Pierre Curie e Odile Cortet, pelo C2RMF, e por Dominique Thiebaut, pelo Museu do Louvre.

² Radiografia, reflectografia infravermelho, fotografias sob luz direta, luz rasante, infravermelho e ultravioleta, em preto e branco e colorida, micro fluorescência de raios X.

³ RAVAUD, Elisabeth e LAVAL, Eric, setembro de 2008, relatório de estudos.

ratoire du C2RMF avait réalisé un dossier d'imagerie scientifique² avec rapport d'étude³. Il avait par ailleurs organisé une table ronde sur la technique picturale de Mantegna qui s'était réunie le 19 décembre 2008⁴. Une documentation⁵ historique enrichie par la présence de la Bibliothèque centrale du Louvre et celle des conservateurs a été rassemblée au début de l'intervention.

Le travail, régulièrement documenté par les photos qui illustrent cet article tiré lui-même du rapport d'intervention⁶ a bénéficié de la vie de l'atelier, de la présence des restaurateurs⁷, des visites régulières des conservateurs du département des peintures du Musée du Louvre et d'autres historiens d'art⁸.

Constat d'état

Le panneau, support de la peinture, est constitué d'une seule planche de peuplier à fil vertical, de 50 cm de haut sur

19 de dezembro de 2008⁴. Uma documentação⁵ histórica foi reunida no início da intervenção, graças à presença da Biblioteca Central do Louvre e também da dos conservadores.

O trabalho foi documentado periodicamente por fotos que ilustram este artigo⁶. Ele ainda foi beneficiado pelo cotidiano do ateliê propriamente dito, com a presença dos restauradores⁷, das visitas regulares dos conservadores do departamento de pinturas do Museu do Louvre e de outros historiadores de arte⁸.

Relatório do estado de conservação

O painel, suporte da pintura, se constitui de uma única prancha de choupo cortada no sentido vertical, de 50 cm de altura por 39 cm de largura e 1,5 cm de espessura, cortado radialmente, exceto na parte direita, onde o corte é em sentido tangencial, o que causou o empenamento do ângulo

² Radiographie, réflectographie infra-rouge, photographies sous lumière directe, lumière rasante, infra-rouge et fluorescence d'ultra-violet, en noir et blanc et en couleur, microfluorescence X.

³ RAVAUD, Elisabeth LAVAL, Eric. Rapport d'étude, septembre 2008.

⁴ Technè hors série 2009, *La technique picturale d'Andrea Mantegna*.

⁵ Ouvrages et documents consultés : Dossier de restauration du MASP ; AGOSTI, G. *Su Mantegna 1*, édition Feltrinelli, mars 2006. AGOSTI, G. *Récit de Mantegna*, éditions Musée du Louvre, septembre 2008. MARQUES, L. in *Catalogue of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Italian Art*, São Paulo 1998, P 32 à 38. CHRISTIANSEN, Keith. *Andrea Mantegna*, catalogue exposition juin à avril 1992 Royal Academy of Art et Metropolitan Museum of Art, London - p. 32 – 42, *The art of Andrea Mantegna* - p. 68 – 78, *Some observation on Mantegna's painting Technique* - p. 94 – 115, *Early Works : Padua* - p. 115, n°3, *Saint Jérôme in the Wilderness* (notice); ASHOK, Roy. *The Place of the Copenhagen Man of Sorrows in Mantegna's technical œuvre*, in Technè 2009. OBERTHALER, Elke. *Mantegna's Saint Sebastian from Vienna – condition, technique and recent restoration*, in Technè 2009; FILTENBORG, Troels. *Mantegna's Man of sorrow: examination, restoration and analysis* in Technè 2009; GALLI, Aldo. Catalogue exposition Paris 2008, *Mantegna 1431 1506*, in notice 7 p. 74; KAPLAN, N. Ridel. *La storia di un San Girolamo attribuito a Mantegna*, in « Venezia Arti », 12, 1998, p 114-118; BISTOLETTI, S. B. Il politico di San Luca di Andrea Mantegna (1453 – 1454) in occasione del suo restauro, Cantini, Firenze 1989. (C2RMF 8H 3166); DELBURGO, S., RIOUX, J. P. MARTIN, E. annales, laboratoire de recherche des Musées de France. Paris 1975; HIGGIT C. e WHITE R. *Analyses of paint media : new studies of Italian painting of the fifteenth and sixteenth centuries*, National Gallery technical bulletin, vol 26, National Gallery Company, London. (C2RMF 4X1904); FILTENBORG, Troels. *The man of sorrow*; rapport d'intervention, 2007; *Andrea Mantegna e i maestri della capella Ovetari : la ricomposizione virtuale e il restauro* SKIRA/ Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. *Ricostruzione degli affreschi*.

⁶ Pierre Yves Duval

⁷ notamment Regina Moreira, Rosaria Motta et Claudia Sindaco

⁸ Arturo Galansino, Andrea de Marchi et Everett Fahy.

⁴ Technè hors série 2009, *la technique picturale d'Andrea Mantegna*.

⁵ Obras e documentos consultados: Dossier de restauration du MASP ; AGOSTI, G. *Su Mantegna 1*, édition Feltrinelli, mars 2006. AGOSTI, G. *Récit de Mantegna*, éditions Musée du Louvre, septembre 2008. MARQUES, L. in *Catalogue of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Italian Art*, São Paulo 1998, p. 32 à 38. CHRISTIANSEN, Keith. *Andrea Mantegna*, catalogue exposition juin à avril 1992 Royal Academy of Art et Metropolitan Museum of Art, Londres. - p. 32 – 42, *The art of Andrea Mantegna* - p. 68 – 78, *Some observation on Mantegna's painting Technique* - p. 94 – 115, *Early Works : Padua* - p. 115, n°3, *Saint Jérôme in the Wilderness* (notice); ASHOK, Roy. *The Place of the Copenhagen Man of Sorrows in Mantegna's technical œuvre*, in Technè 2009. OBERTHALER, Elke. *Mantegna's Saint Sebastian from Vienna – condition, technique and recent restoration*, in Technè 2009; FILTENBORG, Troels. *Mantegna's Man of sorrow: examination, restoration and analysis* in Technè 2009; GALLI, Aldo. Catalogue exposition Paris 2008, *Mantegna 1431 1506*, nota 7 p. 74; KAPLAN, N. Ridel. *La storia di un San Girolamo attribuito a Mantegna*, in « Venezia Arti », 12, 1998, p 114-118; BISTOLETTI, S. B. Il politico di San Luca di Andrea Mantegna (1453 – 1454) in occasione del suo restauro, Cantini, Firenze 1989. (C2RMF 8H 3166); DELBURGO, S., RIOUX, J. P. MARTIN, E. annales, laboratoire de recherche des Musées de France. Paris 1975; HIGGIT C. e WHITE R. *Analyses of paint media : new studies of Italian painting of the fifteenth and sixteenth centuries*, National Gallery technical bulletin, vol 26, National Gallery Company, London. (C2RMF 4X1904); FILTENBORG, Troels. *The man of sorrow*; rapport d'intervention, 2007; *Andrea Mantegna e i maestri della capella Ovetari : la ricomposizione virtuale e il restauro* SKIRA/ Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. *Ricostruzione degli affreschi*.

⁶ Pierre Yves Duval.

⁷ Principalement Regina Moreira, Rosaria Motta e Claudia Sindaco.

⁸ Arturo Galansino, Andrea de Marchi e Everett Fahy.

inferior direito. Uma borda nua, ainda presente em três lados, demonstra que a preparação foi aplicada sobre o painel já montado na sua moldura, como de costume. Esta última desapareceu, bem como a borda superior suprimida por serra. A rebarba presente nos quatro lados mostra que a composição está completa. Traços pintados em vermelho vivo, aplicados na rebarba, dão uma indicação sobre a cor da moldura original [Fig. 3]. O verso [Fig. 4] é recoberto por marcas de *surfaço* e de goiva, não sendo possível confirmar por enquanto a originalidade. Os vestígios de duas traves horizontais são perceptíveis, particularmente na parte mais abaixo. Essas marcas são de larguras diferentes: a da trave superior é mais estreita (1,5 cm) que a da trave inferior (3 cm). A radiografia permite visualizar três pregos⁹ de formato retangular, pregados pelo verso e rebatidos pela face, que deviam servir para sustentar as traves, embora as marcas destas pareçam estreitas em relação à grossura dos pregos (cerca de 4 mm). As bordas laterais apresentam um chanfro que podemos considerar como original, mas ele é apenas parcial, os cantos tendo sido aplainados por duas vezes, deixando galerias de insetos xilófagos abertas. A radiografia demonstra que todo o painel foi infestado, o que explica sua leveza.

A técnica pictórica é « a tèmpera » sobre uma preparação branca, à base de gesso¹⁰. A composição parece ter sido traçada, em suas grandes linhas, com pincel, sendo as sombras indicadas por hachuras. A reflectografia de infravermelho¹¹ permite ter uma imagem desta execução, o que é particularmente evidente no escapulário¹² do Santo. A reflectografia, além disso, deixa entrever que não há arrependi-

⁹ Há na face do painel, perto das bordas superiores e inferiores, 7 perdas profundas que correspondem no verso aos pregos das traves :

– 1/ perto da borda superior há : um prego a 2 cm da borda esquerda e a 4,5 cm da borda superior, um prego a 5 cm da borda superior e a 8,5 cm da borda direita, um fragmento de prego ligeiramente abaixo do precedente mas de secção claramente inferior, a marca de um prego a 3 cm da borda direita e 4,9 cm da borda superior.

– 2/ perto da borda inferior há : a marca de um prego a 3 cm da borda esquerda e a 5 cm da borda inferior, um prego a 19,3 cm da borda direita e a 5 cm da borda inferior, o vestígio de um prego a 2,5 cm da borda direita e a 5 cm da borda inferior.

¹⁰ Myriam Eveno, estudo estratigráfico corte n° 16409

¹¹ Realizado por Elsa Lambert

¹² NT: espécie de pala ou manto que faz parte das vestes de algumas ordens religiosas.

39 cm de large et 1,5 cm d'épaisseur, débitée sur faux quartier, excepté dans sa partie dextre où elle est débitée sur dosse, ce qui a causé le gauchissement de l'angle inférieur dextre. Un bord nu, encore présent sur trois côtés, atteste que la préparation a été posée sur le panneau alors que le cadre était déjà appliqué, comme c'est l'usage. Ce dernier a disparu de même que le bord supérieur supprimé par sciage. La barbe, présente sur les 4 côtés, atteste que la composition est complète. Des traces peintes rouge vif appliqué sur cette barbe nous donnent une indication sur la couleur du cadre d'origine [fig. 3]. Le revers [fig. 4] est couvert de traces de surfaço et de gouge dont il n'est pas possible d'affirmer pour le moment l'originalité. Les traces de deux traverses horizontales sont perceptibles, en particulier en partie basse. Elles sont de largeurs différentes, la trace de la traverse supérieure étant plus étroite (1,5 cm) que celle de la traverse inférieure (3 cm). La radiographie permet de visualiser 3 clous⁹ de section rectangulaire cloués par le revers et rabattus sur la face qui devaient servir à maintenir les traverses, quoique les traces de ces dernières soient étroites par rapport à la grosseur des clous (environ 4 mm). Les bords latéraux présentent un chanfrein que l'on peut considérer comme original, mais il n'est plus que partiel, les chants ayant été rabotés à deux reprises laissant des galeries d'insectes xylophages ouvertes. La radiographie apporte la preuve que tout le panneau en est vermoulu, ce qui explique sa légèreté.

La technique picturale est « a tempera » sur une préparation blanche, à base de gypse¹⁰. La composition semble avoir été tracée, dans ses grandes lignes, au pinceau, les ombres étant indiquées par des hachures. La réflectographie infra-rouge¹¹ permet d'avoir une image de cette mise en place, ce qui est particulièrement évident dans le scapulaire du Saint. La réflectographie laisse par ailleurs entrevoir qu'il n'y a pas de repentir, mais seulement de petits ajustements en cours d'exécution, comme le contour de la main droite de saint Jérôme, le doigt qui tient le rosaire,

⁹ Il y a, sur la face du panneau, près des bords supérieurs et inférieurs, 7 lacunes profondes qui, correspondent aux clous des traverses du revers : 1/ près du bord supérieur il y a : un clou à 2 cm du bord gauche et 4,5 cm du bord supérieur, un clou à 5 cm du bord supérieur et 18,5 cm du bord droit, un fragment de clou légèrement au dessus du précédent mais de section nettement inférieure, la trace d'un clou à 3 cm du bord droit et 4,9 cm du bord supérieur. 2/ près du bord inférieur, il y a : la trace d'un clou à 3 cm du bord gauche et, à 5 cm du bord inférieur, un clou à 19,3 cm du bord droit et 5 cm du bord inférieur, la trace d'un clou à 2,5 cm du bord droit et 5 cm du bord inférieur.

¹⁰ Myriam Eveno, étude stratigraphique, coupe n° 16409

¹¹ réalisée par Elsa Lambert

le pied gauche, le contour de l'épaule gauche, la percée dans le rocher et la limite supérieure des rochers à gauche [Fig. 5]. Les pigments sont conformes à la palette de Mantegna : le lapis-lazuli et l'azurite pour le ciel, le cinabre pour le chapeau et le perroquet, le vert au cuivre pour la végétation.

La couche picturale présente peu de fragilités mécaniques. Quelques craquelures à orientation verticale ont cependant des bords légèrement saillants, en particulier dans l'angle inférieur dextre, une zone où le support est le plus déformé. On remarque, sur l'ensemble de la surface, de multiples petites pertes de couche picturale et, ponctuellement, une légère tendance au clivage entre les deux couches de couleur. Ces phénomènes [Fig. 6] pourraient expliquer les nombreux résidus de colle de refixage trouvés sous les vernis. Ce tableau présente un état d'usure généralisé, en particulier sur le visage du Saint, que la dernière intervention n'a pas cherché à masquer systématiquement. Les usures sont nombreuses et étendues, parfois profondes, en particulier dans le ciel où elles laissent voir la sous-couche. De nombreux impacts allant jusqu'à la préparation et quelques griffures superficielles marquent cette peinture apparemment malmenée dans le passé. En périphérie des lacunes dues à l'altération des clous, la couche picturale est déformée ; Les mastics de comblement sont débordants et recouverts de trois repeints superposés. Dans le ciel mais aussi dans la robe du saint et son scapulaire, les repeints débordants et altérés recouvrent la matière originale elle-même profondément encrassée [Fig. 7]. Un peu partout, la couche picturale est maculée de taches dues probablement à de la colle de refixage et qui l'obscurcissent et en dénaturent les couleurs. Les zones abrasées du rocher ont été « jutées »¹² à l'aide d'un ton brun chaud, en particulier dans les ombres qui sont de ce fait dénaturées [Fig. 8]. Le ciel d'azurite est très assombri par des repeints ponctuels et autres accumulations de surface. Les zones abrasées du ciel, où seule la sous-couche bleu clair subsiste, sont « jutées » en brun. Le chapeau de saint Jérôme présente une importante lacune qui a été retouchée de façon illusionniste [Fig. 9]. L'ensemble du bord nu a été repeint ponctuellement en brun puis totalement en noir. La photo sous U.V. donne une juste image de la complexité des accumulations de surface [Fig.10].

¹² Jutage : terme utilisé pour désigner les glacis d'anciennes restaurations servant à masquer des usures ou à redonner des accents à une peinture devenue terne ou fade.

mentos, mas somente pequenos ajustes durante a execução, como o contorno da mão direita de São Jerônimo, o dedo que segura o rosário, o pé esquerdo, o contorno da espádua esquerda, a saliência no rochedo e o limite superior das rochas à esquerda [Fig. 5]. Os pigmentos são conformes à paleta de Mantegna: o lápis-lazúli e a azurita para o céu, o cinabre (vermelhão) para o chapéu e o papagaio, o verde de cobre para a vegetação.

A camada pictórica apresenta poucas fragilidades mecânicas. Alguns craquelês no sentido vertical têm, no entanto, as bordas ligeiramente salientes, em particular no ângulo inferior direito, área em que o suporte está mais deformado. Notam-se, no conjunto da superfície, inúmeras perdas pequenas de camada pictórica e, pontualmente, uma ligeira tendência à clivagem, ou separação, entre as duas camadas de cor. Estes fenômenos [Fig. 6] poderiam explicar os numerosos resíduos de cola de refixação presentes sob os vernizes. Esta pintura apresenta um estado de desgaste generalizado, em particular sobre o rosto do Santo, que a última intervenção realizada em 1985 não tentou mascarar sistematicamente. Os desgastes são numerosos e extensos, por vezes profundos, em particular no céu, onde deixam ver a camada subjacente. Numerosos impactos chegando até a preparação e alguns arranhões superficiais marcam esta pintura, aparentemente maltratada no passado. Na extremidade das lacunas causadas pela alteração dos pregos, a camada pictórica está deformada. Os emasamentos de preenchimento são transbordantes e recobertos por três tipos de repinturas superpostas. No céu e também na roupa do Santo e em seu escapulário, os retoques transbordantes e alterados recobrem a matéria original, ela própria profundamente suja. Quase toda a camada pictórica está manchada por pontos devidos principalmente à cola de refixação, que a escureceu e desnaturou as cores [Fig. 7]. As zonas de abrasão do rochedo foram *jutées*¹³ com a ajuda de um tom marrom quente, em particular nas sombras, que são, por causa disso, desnaturadas [Fig. 8]. O céu de azurita é muito escurecido por retoques pontuais e outros acúmulo de superfície. As zonas com abrasão do céu, onde apenas a camada subjacente azul-

¹³ Referente a *Jutage*: termo utilizado para designar os *glacis* de antigas restaurações, servindo para mascarar os desgastes ou a restituir a importância de uma pintura que se tornou opaca ou sem brilho.

claro subsiste, são *jutées* em marrom. O chapéu do São Jerônimo apresenta uma importante lacuna, que foi retocada de maneira ilusionista [Fig. 9]. O conjunto da borda nua foi retocado pontualmente em marrom e depois totalmente em preto. A foto, sob ultravioleta, permite uma imagem perfeita da complexidade dos acúmulos de superfície [Fig. 10].

Intervenção

Como o painel não estava sujo, os testes levaram diretamente a suavizar o verniz e à remoção dos retoques. Eles foram, de início, testados nas extremidades. Em seguida, testamos as zonas apresentando diferentes graus de desgaste em cada parte da composição: o céu, as rochas e o São Jerônimo. Isto permitiu ajustar a execução da limpeza¹⁴. Após os testes, a limpeza começou pela parte de baixo do painel, que parecia menos alterada. Antes da intervenção, cada zona foi examinada ao microscópio.

Nos rochedos, encontramos, sucessivamente, durante a limpeza: uma camada castanho amarelada de vernizes antigos de diversas origens, à qual estão ligadas repinturas e *jutages* redesenhando algumas sombras da rocha; numerosos resíduos de adesivos, sob a forma de crostas e manchas amarelas espessas e pegajosas, que encontramos sobre o conjunto da superfície; dois outros tipos de retoques, facilmente reconhecíveis, alguns pontuais, recobrando pequenas perdas¹⁵, outros mais extensos, colocados sobre o cliché infravermelho mascarando perdas (pé da mesa, rochedos acima da fonte, encosta gramada). As sombras mais profundas da paisagem foram objeto de retoques mais resistentes; julgamos preferível conservá-los. O céu estava muito recoberto de repinturas espessas e exageradas; abaixo, estava profundamente sujo, como que engordurado; sob a sujeira, encontramos uma camada pictórica muito gasta, mas pontualmente intacta. As perdas deixam ver a camada

¹⁴ Após uma série de ensaios: teste de Feller, solventes dipolares apróticos, misturas básicas, gel de solvente, a camada de vernizes antigos de diferentes origens é retirada com a ajuda de um gel de solvente de acetona e de água. A aplicação do gel permite um trabalho adequado ao estado de conservação de cada área: tempo de exposição, experimentação (atuação) e lavagem. Os resíduos de cola são amolecidos mecanicamente depois da colocação pontual do gel de acetona + água.

¹⁵ Sensíveis a uma mistura de solventes contendo um pouco de água.

Intervention

Comme le tableau n'était pas encrassé, les essais ont porté directement sur l'allègement du vernis et l'enlèvement des repeints. Ils ont été d'abord pratiqués en périphérie. On a ensuite testé des zones présentant différents degrés d'usure dans chaque partie de la composition, le ciel, les rochers et saint Jérôme. Ils ont permis d'ajuster la mise en œuvre du nettoyage¹³. Après les essais, le nettoyage a débuté par le bas du tableau qui semblait moins altéré. Avant d'intervenir, chaque zone a été vérifiée au microscope.

Dans les rochers, on trouve successivement au cours du nettoyage : une couche brun jaune de vernis anciens de différentes natures à laquelle sont liés des repeints et des *jutages* redessinant certaines ombres du rocher ; de très nombreux résidus d'adhésifs, sous forme d'amas et de taches jaunes épaisses et collantes, que l'on retrouve sur l'ensemble de la surface ; deux autres types de repeints, aisément reconnaissables, certains ponctuels recouvrant des petites lacunes¹⁴, d'autres plus étendus, repérables sur le cliché infra-rouge masquant des usures (pied de la table, rocher au-dessus de la source, talus herbeux). Les ombres les plus profondes du paysage ont fait l'objet de retouches très résistantes ; on a jugé préférable de les conserver. Le ciel est largement couvert de repeints épais et débordants ; dessous, il est profondément encrassé ; sous la crasse, on trouve une couche picturale largement usée, mais ponctuellement intacte. Les usures laissent voir la sous-couche et parfois même la préparation. Dans la partie claire du ciel, la matière picturale est tachée par des résidus d'anciens refixages (colle) [Fig. 11]. Le feuillage usé de l'arbre du second plan est complété maladroitement en partie basse par un repeint qui le dénature ; ce dernier est éliminé de façon mécanique [Fig. 12]. La zone du chapeau de cardinal [Fig.13] présente un large repeint ancien sur une lacune profonde ; on avait initialement décidé de le maintenir dans sa totalité, mais il s'est avéré être largement débordant et superposé à un autre repeint d'un ton gris froid bien différent chromatiquement et matériellement du gris de la couche picturale originale ; il a été décidé de l'enlever et de ne conserver que la restitution ancienne du chapeau rouge [Fig.13].

¹³ Après une série d'essais : test de Feller, solvants dipolaires aprotiques, mélanges basiques, « Solvent Gel », la couche de vernis anciens, de différentes natures, est ôtée à l'aide d'un Solvent Gel d'acétone et d'eau. La mise en œuvre du gel permet un travail adapté à l'état de conservation de chaque zone : temps de pose, essuyage et rinçage. Les résidus de colles sont amincis mécaniquement après la pose ponctuelle du gel d'acétone + eau.

¹⁴ sensibles à un mélange de solvants contenant un peu d'eau.

Les clous, qui servaient initialement à maintenir les traverses au revers, sont à l'origine des lacunes profondes de bois et couche picturale. Quand les clous sont encore présents, les mastics sont ôtés totalement afin de pouvoir traiter les clous¹⁵ ; dans le cas contraire, les mastics sont seulement retravaillés en surface. Les deux couches de repeints bruns et noirs, appliquées sur les bords pour masquer le bois nu, sont éliminées¹⁶.

La réintégration de la couche picturale débute par l'application d'une couche de vernis au tampon pour protéger la surface pendant le masticage¹⁷. Après comblement des lacunes, la surface est vernie une seconde fois au spalter¹⁸ afin d'isoler la couche picturale originale des matériaux de la retouche et de re-saturer les couleurs, tout en cherchant à obtenir un aspect satiné. La retouche consiste d'abord à reprendre les usures les plus gênantes, [Fig.14] puis à réintégrer les lacunes mastiquées ; celle-ci reste discernable de près. L'effet recherché est d'harmoniser l'ensemble de la peinture, de mettre en valeur ses caractéristiques picturales (transparences, contrastes ombres/lumière, force du dessin, précision du trait) tout en laissant un certain degré d'usure. Ainsi, les usures du ciel sont remontées en cherchant à donner une impression de continuité. Pour ne pas surcharger cette zone il est décidé de laisser perceptibles les fragments d'azurite assombrés par des taches. La retouche, réalisée par glacis,¹⁹ est fixée et protégée par une fine couche de vernis final²⁰ pulvérisé.

Observations complémentaires

L'élimination des repeints des bords a mis à jour, aux quatre angles du panneau, côté face, des traces d'onglets [cf. Fig. 3] qui permettent d'estimer la largeur du bord nu d'origine à environ 1,5 cm. Sur la préparation compacte, plutôt fine (au minimum 50 µm²¹ d'épaisseur), mais légèrement irrégulière, l'usage d'un poncif est probable. On en retrouve les traces dans le ciel où il a laissé son empreinte en négatif. On le repère éga-

¹⁵ grattage au scalpel, puis traitement à l'aide d'acide tannique passé au pinceau fin pour les protéger de l'humidité potentielle.

¹⁶ à l'aide d'un mélange de solvants, toluène/isopropanol/eau, et terminé au scalpel.

¹⁷ « modo stucco » ivoire

¹⁸ idem

¹⁹ à l'aide des couleurs au vernis Gamblin : pigments broyés avec une résine urée aldéhyde

²⁰ voir note 6

²¹ Myriam Eveno, étude stratigraphique C2RMF n° 66744

subjacente e, por vezes, até mesmo a preparação. Na parte clara do céu, a matéria pictórica é pontuada por resíduos de antigas refixações (cola) [Fig. 11]. A folhagem gasta da árvore em segundo plano foi completada de modo desajeitado, na parte de baixo, por um retoque que a desnaturou; este último foi então eliminado [Fig. 12]. A área do chapéu do cardeal [Fig. 13] apresenta uma grande repintura antiga sobre uma profunda lacuna; tínhamos inicialmente decidido mantê-la em sua totalidade, mas ela se revelou amplamente transbordante e superposta a outro retoque de tonalidade cinza frio bem diferente, do ponto de vista cromático e material, do cinza da camada pictórica original. Decidiu-se retirá-la e conservar apenas a reconstituição antiga do chapéu vermelho. Os pregos, que serviam inicialmente para sustentar as traves do verso, corroeram a madeira e causaram as perdas profundas desta e também da camada pictórica [Fig. 13]. Quando eles [os pregos] ainda estavam presentes, os emassamentos foram removidos totalmente, a fim de poder tratá-los¹⁶; em caso contrário, os emassamentos foram somente retrabalhados na superfície. As duas camadas de retoques marrons e pretos, aplicadas sobre a borda para mascarar a madeira nua, foram eliminadas¹⁷.

A reintegração da camada pictórica começa pela aplicação de uma camada de verniz em toques, para proteger a superfície durante o emassamento¹⁸. Após o preenchimento das lacunas, a superfície é envernizada uma segunda vez com um pincel tipo trincha¹⁹, a fim de isolar a camada pictórica original dos materiais de retoque e de ressaturar as cores, procurando obter um aspecto acetinado. O retoque consiste, primeiro, em retomar os desgastes mais perturbadores, [Fig. 14] depois, em reintegrar as perdas niveladas; estas se tornam visíveis de perto. O efeito pretendido é a harmonia do conjunto da pintura, colocando em evidência suas características pictóricas (transparências, contrastes de luz e sombra, força do desenho, precisão do traço), mas deixando sempre certo grau de desgaste. Assim, os desgastes do céu são recuperados tentando dar uma impressão de continuidade. Para não sobre-

¹⁶ Raspagem com bisturi, depois tratamento com ajuda de ácido tânico, passado com pincel, a fim de protegê-las de uma umidade potencial.

¹⁷ Com a ajuda de uma mistura de solventes, tolueno/isopropanol/água e finalizada com bisturi.

¹⁸ *Modo stucco* marfim

¹⁹ *Idem*.

carregar esta área, decidiu-se deixar perceptíveis os fragmentos de azurita escurecidos por pontos. A repintura, realizada por *glacis*,²⁰ é fixada e protegida por uma fina camada de verniz final²¹ pulverizado.

Observações complementares

A eliminação das repinturas das bordas deixou à vista, nos quatro ângulos do painel, pelo lado da frente, traços de guias [Fig. 3] que permitem estimar que a largura da borda nua fosse originalmente de cerca 1,5 cm. Sobre a preparação compacta, bastante fina (no mínimo 50 μm ²² de espessura), mas ligeiramente irregular, é provável que tenha sido usado um estêncil. Encontramos vestígios disso no céu, onde deixou sua marca em negativo [Fig. 15]. Notamos isso, igualmente, na parte baixa da roupa do Santo e de seu escapulário, assim como no alto do rochedo, em séries de pontos, tênues por causa dos desgastes da camada pictórica. A precisão de certos contornos da camada pictórica, apesar da sucessão de camadas superpostas, faz supor a presença de incisões muito finas na preparação. Incisões apenas perceptíveis à luz rasante parecem estar, com efeito, presentes no contorno da rocha perto da mão esquerda do santo, na parte avançada da rocha, sobre a parte direita do *simantron*, no antebraço direito do Santo e na parte de baixo de seu escapulário.

A camada pictórica é notável pelos seus efeitos de transparência; ela é extremamente fina²³ e modulada e, no geral, não apresenta craquelês. Estes aparecem apenas nas cores misturadas ao branco e são particularmente mais visíveis nos realces brancos do rochedo. O pintor realizou seu trabalho com uma mistura de água/pigmento/ligante muito líquida, e nota-se, frequentemente, a presença de uma gota no final do traço, principalmente durante o trabalho de sombreamento por tracejados, que se poderia, aliás, confundir com um estêncil. O pintor construiu suas variações de cor por camadas superpostas e por *glacis* e realces.

- A camada subjacente do céu foi realizada em dois registros, branco em baixo e azul claro no

lement dans le bas de la robe du saint et de son scapulaire, ainsi que dans le haut du rocher, dans des séries de points, ténus du fait des usures de la couche picturale. La précision de certains contours de la couche picturale, malgré la succession de couches superposées, fait supposer la présence d'incisions très fines dans la préparation. Des incisões, à peine perceptibles en lumière rasante, semblent être en effet présentes dans le contour du rocher près de la main gauche du saint, dans la percée du rocher, sur la partie droite du *simantron*, l'avant-bras droit du saint et le bas de son scapulaire.

La couche picturale est remarquable par ses effets de transparence ; elle est extrêmement fine²² et modulée et la plupart du temps ne présente pas de craquelure. Les craquelures sont présentes uniquement dans les couleurs mélangées à du blanc et sont particulièrement bien visibles dans les rehauts blancs du rocher. Le peintre a réalisé son travail avec un mélange eau/pigment/liant très liquide et on remarque souvent la présence d'une goutte en fin de tracé, notamment lors du travail d'ombrage par hachures, qu'on pourrait d'ailleurs confondre avec un poncif. Le peintre a construit ses plages de couleurs par couches superposées et par *glacis* et rehauts :

- La sous-couche du ciel a été réalisée en deux registres, blanc en bas et bleu clair en haut [cf. Fig. 11]. La seconde couche a été réalisée à partir du bas en un dégradé de bleu de lapis en bas qui laisse peu à peu la place à un dégradé d'azurite.
- Ce dégradé de la partie droite du ciel a été peint avant les rochers. En revanche la partie gauche et la percée dans le rocher ont été peintes ensuite. Ces observations complétées par les données tirées de la MFX et de l'étude stratigraphique ont permis de mieux comprendre les intentions du peintre : la continuité du clair au foncé, la volonté d'un bleu profond en partie haute du ciel qui apparaît encore dans l'ombre ; la percée du rocher où l'azurite est présente seulement sur la droite, là où se reflète l'ombre du rocher.
- Dans les parties en lumière du rocher, le peintre a posé des *glacis* bruns sur une sous-couche rose²³ pour en moduler les reliefs. Ensuite, pour donner au rocher une tonalité froide

²⁰ Com a ajuda das cores ao verniz Gamblin : pigmentos triturados com uma resina ureia-aldeído.

²¹ Ver nota 6

²² Myriam Eveno, estudo estratigráfico C2RMF n° 66744

²³ Estudo estratigráfico de maio de 2009, Myriam Eveno: a espessura da camada subjacente azul-claro é estimada em 22 μm ; a da camada superior de azurita, em 15 μm .

²² Etude stratigraphique, Myriam Eveno, Mai 2009 : l'épaisseur de la sous-couche bleu clair est estimée à 22 μm , celle de la couche supérieure d'azurite à 15 μm .

²³ constituée de gros grains d'un pigment rouge repérables sous microscope dans l'ensemble du rocher.

avec effet d'opalescence, il a posé des glacis gris clair dans les demi-teintes sous forme de hachures fines ou de glacis blancs très fins. Enfin, par un trait blanc plus opaque et graphique, il a posé des accents de lumière qui viennent souligner certains contours.

- Les ombres du rocher ont été localement mises en place à l'aide d'une sous-couche brun rouge au-dessus de laquelle les volumes sont ombrés en dégradés de gris avec des rehauts blancs pour les contours. Pour finir, par endroit, un glacis jaune très fin a été posé, qui donne un ton gris légèrement verdâtre [cf. Fig. 10].

La robe du saint, dont la couleur gris bleuté²⁴ étonne, est appliquée sur une sous-couche blanche modulée par des ombres d'un brun noir transparent. Les ombres des rochers situés à gauche du paysage, notamment de part et d'autre de la chouette, ont conservé les touches finales de fines hachures noires semblables à celles que l'on peut voir sur les fragments conservés de la chapelle des Ovetari.

alto [Fig. 11]. A segunda camada foi realizada, a partir de baixo, em um degradê de azul de lápis-lázuli em baixo, que deixa lugar, pouco a pouco, a um degradê de azurita.

- Este degradê da parte direita do céu foi pintada antes das rochas. A parte esquerda e a abertura no rochedo foram pintadas em seguida. Estas observações, completadas pelos dados tirados da MFX (micro-fluorescência de raio X) e do estudo estratigráfico, permitiram compreender melhor as intenções do pintor: a continuidade do claro para o escuro, a intenção de um azul profundo na parte alta do céu que parece ainda na sombra; a abertura do rochedo onde a azurita está presente somente sobre a direita, ali onde se reflete a sombra da rocha.
- Nas partes iluminadas do rochedo, o pintor colocou *glacis* marrons sobre uma camada subjacente rosa²⁴ para modular os relevos. Em seguida, para dar ao rochedo uma tonalidade fria com efeito de opalescência, ele colocou *glacis* cinza claros nas *demi-teintes*, sob forma de traçados finos ou de *glacis* brancos muito tênues. Enfim, através de um traço branco mais opaco e gráfico, ele colocou acentos de luz que vêm sublinhar certos contornos.
- As sombras da rocha foram inseridas localmente com a ajuda de uma camada subjacente marrom avermelhada e, abaixo, os volumes sombreados em degradê de cinza, com realces brancos sobre os contornos. Para terminar, em cada local, foi usado um *glacis* amarelo muito delicado, que dá um tom ligeiramente esverdeado [Fig. 10].

A roupa do Santo, cuja cor cinza azulado²⁵ surpreende, é aplicada sobre uma camada subjacente branca, modulada por sombras de um castanho escuro transparente. As sombras das rochas situadas à esquerda da paisagem, notadamente de cada lado da coruja, conservaram os toques finais de finas hachuras negras, semelhantes àquelas que podemos ver nos fragmentos conservados da capela dos Ovetari.

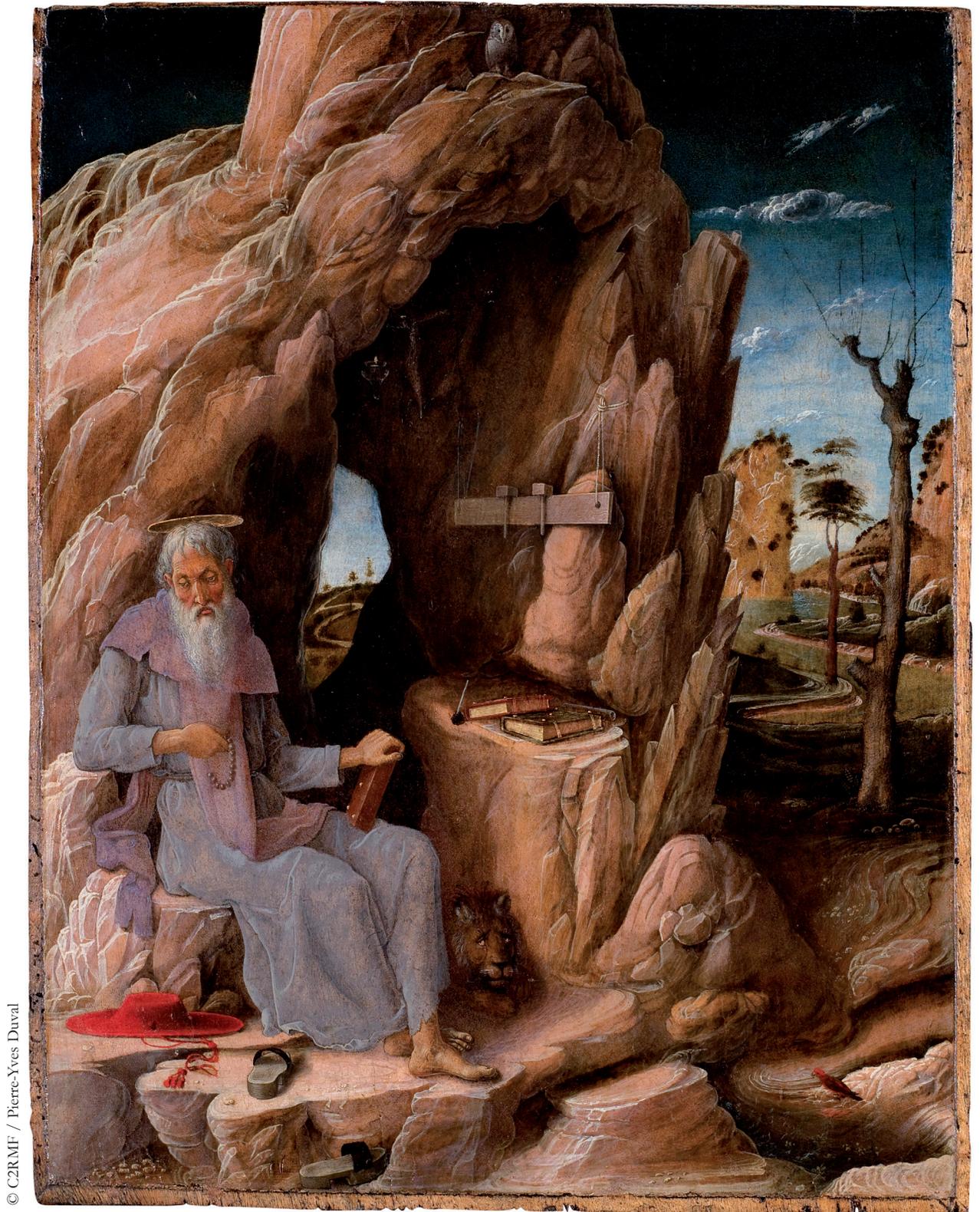
Tradução: Eugênia Gorini Esmeraldo

²⁴ blanc de plomb et noir d'os d'après la MFX.

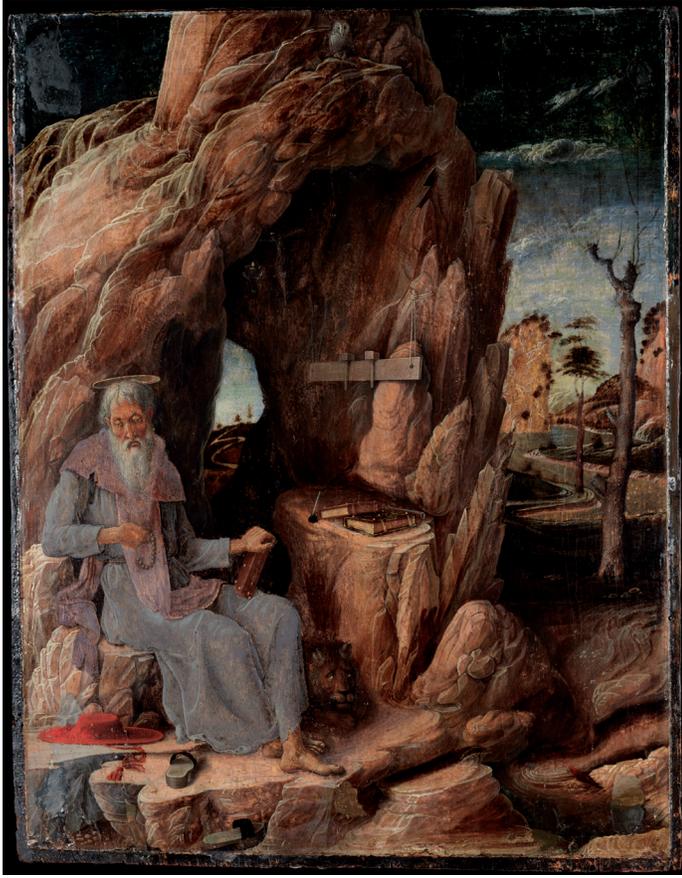
²⁴ Constituída de grossos grãos de um pigmento vermelho, visível sob microscópio, no conjunto do rochedo.

²⁵ Branco de chumbo e negro de osso segundo a MFX.

ANDREA MANTEGNA. *São Jerônimo Penitente no Deserto* (1451).
Têmpera sobre madeira, 48 cm x 36 cm. Museu de Arte de
São Paulo (MASP). Versão restaurada (C2RMF, 2009)



© C2RMF / Pierre-Yves Duval



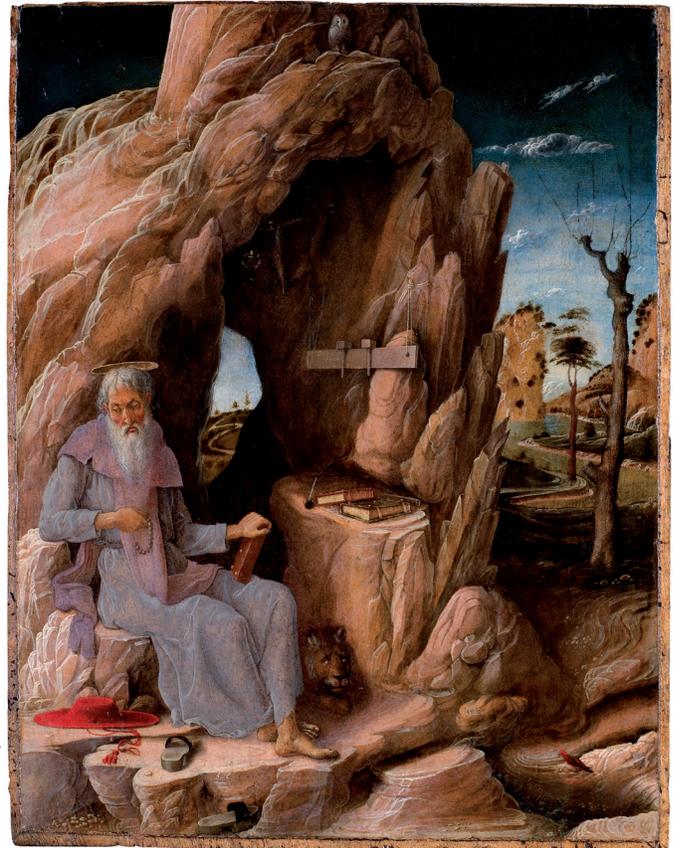
1

1 Pintura antes da intervenção
/ *Ensemble avant intervention*

2 Pintura depois da intervenção
/ *Ensemble après intervention*

© C2RMF / Jean-Louis Bellec

2

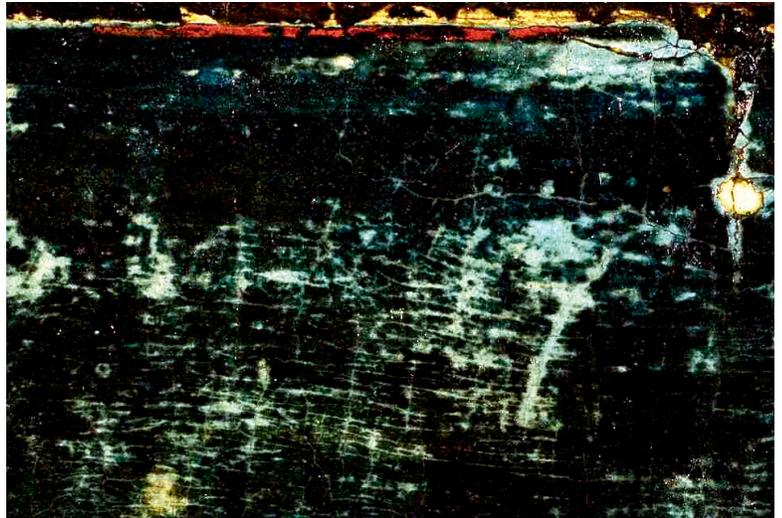


© C2RMF / Pierre-Yves Duval

3 Detalhe da borda superior, destacando a rebarba com sinais vermelhos pintados, relacionados com a estrutura original
 / *Détail du bord supérieur, mise en évidence de la barbe et des traces peintes rouges liées à l'encadrement d'origine*

4 Verso da pintura
 / *Ensemble revers*

3



4

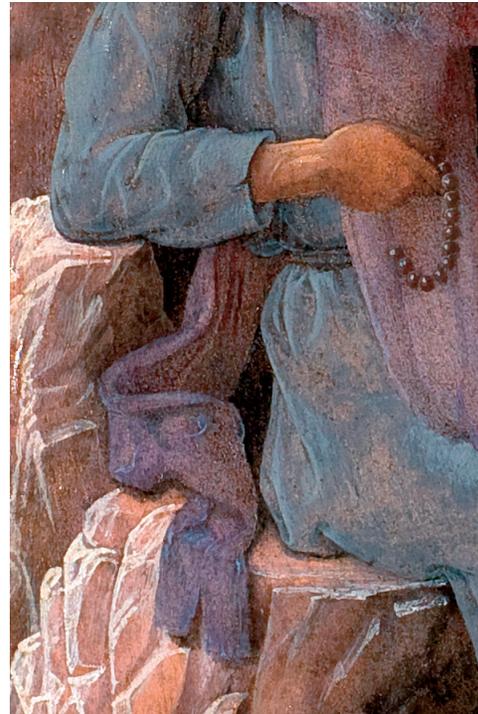


© C2RMF / Jean-Louis Bellec



5a

5b



6

7



5a e 5b Reflectografia de infravermelho e detalhe do escapulário do Santo (detalhe da pintura) / *Réfectographie infra rouge : détail du scapulaire du Saint (détail du tableau)*

6 Detalhe do chapéu antes da intervenção / *Détail du chapeau avant intervention*

7 Janela de limpeza no canto inferior direito / *Fenêtre de nettoyage dans l'angle inférieur dextre*



8

8 Janela do tratamento dos tamancos e da rocha
/ *Détail du traitement des chaussures et du rocher*

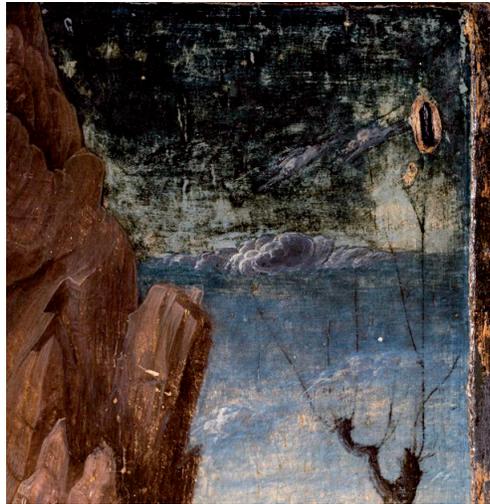
9 Detalhe do chapéu durante a limpeza
/ *Détail du chapeau pendant nettoyage*

9

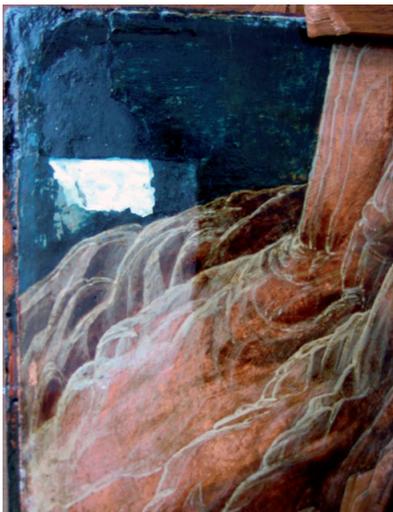




10



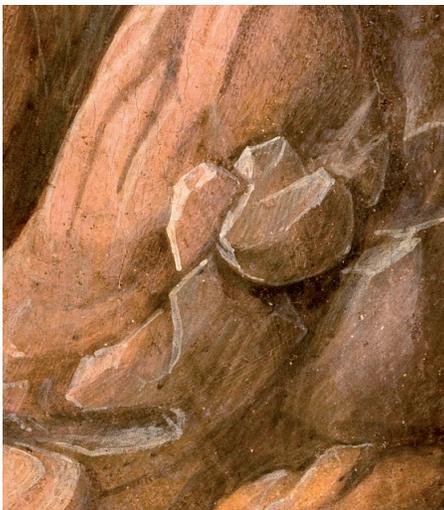
11



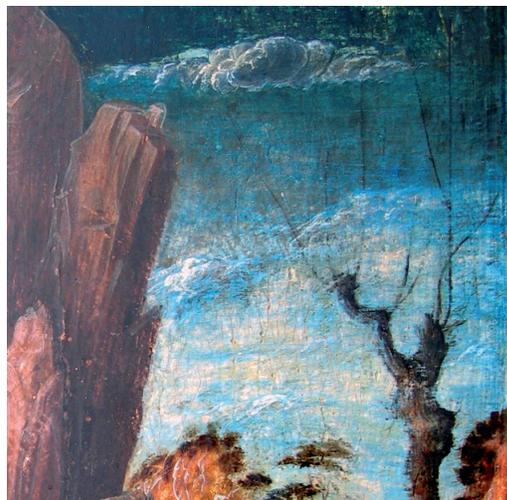
12



13



14



15

10 Pintura sob
floreescência de
luz ultravioleta
/ Ensemble sous U.V.

11 Detalhe do céu
depois da retirada das
repinturas, deixando
em evidência a
sobreposição das
camadas de cor
*/ Détail du ciel après
enlèvement des repeints
mettant en évidence la
superposition des
couches de couleur*

12 Detalhe da limpeza
das rochas
*/ Fênêtre de nettoyage
dans rochers*

13 Detalhe dos
vestígios da corrosão
dos pregos na madeira
que causou perdas
*/ Détail des lacunes
causés par les clous à
l'intérieur du bois*

14 Detalhe do
tratamento das rochas
*/ Détail du traitement
des rochers*

15 Sujidades na área
do céu e repinturas
antes da intervenção
*/ Encrassements du ciel et
repeints avant intervention*

San Gerolamo nel deserto

São Jerônimo no deserto

ZENO BIROLI

Storico dell' arte

Historiador da Arte¹

A luz, antecipando a aura que atravessa toda a pintura, detém-se e se esmalta aos pés do São Jerônimo, jaspeia nos cascalhos claros aqui e ali sobre a pedra e irradiando-se da esquerda, sobe rapidamente para o céu ao longo do perfil rochoso com filamentos dourados de néon. A figura em meditação, voltada para aquele clarão, tem na mão direita o rosário e na esquerda o livro. Outros livros, com suas belas encadernações, repousam ali ao lado, sobre a dura mesa de pedra junto à caneta, ao tinteiro e ao rolo de pergaminho. No solo estão os tamancos, em particular aquele que aponta a sua pessoa, alongada em uma veste de um ténue e pálido tom violeta. De um lado, está colocado o chapéu cardinalício, carmim, e do outro, o leão amansado. Todo o plano de apoio é contornado pelo rochedo e, na margem inferior, tocado pela água, sobre a qual se debruça um papagaio vermelho, que se vê espelhado em sua própria imagem, enquanto o clarão se granula sobre a montanha, de uma cor rosada intensa, com aqueles filamentos de tom mais claro que a percorrem e retomam as rochas, as quais prosseguem na penumbra até o interior escuro e profundo da gruta. Esta se

La luce, anticipando l'aura che attraversa il dipinto, indugia e si smalta ai piedi del San Gerolamo, si screzia nei ciotoli chiari qui e là sulla pietra e irradiandosi da sinistra, sale rapidamente al cielo lungo il profilo roccioso con filamenti dorati di neon, per aprirsi sul paesaggio. La figura in meditazione, rivolta verso quel chiarore tiene nella destra il rosario e con la mano sinistra il libro. Altri libri con le loro belle rilegature sono posati lì accanto sulla dura mensola, assieme a penna e calamaio e a un rotolo di pergamena. In terra stanno gli zoccoli, in particolare quello che guarda la sua persona, allungata in un veste di un tenue e pallido violetto. Accanto è posato il cappello cardinalizio, carminio, dall'altro il leone ammansito. Tutto il piano di posa è scontornato dalla roccia e toccato sul margine sottostante dall'acqua, sulla quale si sporge un pappagallo rosso, che si vede specchiato nella propria immagine; mentre il chiarore si sgrana sulla montagna di un colore rosato intenso, con quei filamenti più leggeri di tono che la percorrono e riprendono le rocce, che girano in penombra all'interno oscuro e profondo della grotta. Questa diventa il corpo segreto del quadro, una sorta di orecchio rivolto alla luce, definito al suo interno da un filo dorato, quasi impercettibile. La tavola, presa da quell'andamento, dopo aver vinto e superato la grotta, al di là del tronco spoglio, che segna il limite del deserto, presenta un paesaggio ormai completamente aperto. Una natura ricca di verde, di acque, di piante e di rilievi, dove il fiume scorre lungo un argine di alberi e pietre argentate, fino al punto in cui stanno due aironi bianchi come a un traguardo in lontananza. Una strada scende parallela e va al di là serpeggiando. Infine un grande scoglio si eleva dall'acqua e guarda al cielo, su un orizzonte di montagne piene di neve. La luce mattinata è di un chiarore leggermente

¹ Docente de historia da arte, Zeno Birolli organizou e foi responsável pelo Padiglione d'Arte Contemporanea, Milão, de 1979 a 1981. Publicou, em 1971-72, *Gli scritti editi e inediti* di Umberto Boccioni, (Feltrinelli), e, em 1983, *Umberto Boccioni. Racconto critico* (Einaudi); uma série de textos em *Sorbi, torbi e nitidezze* (Jaca Book) sobre arte italiana pós-metafísica. Nos anos noventa, organizou os *Quaderni di Bocca di Magra*, dedicados à poesia de Sereni, Montale, à correspondência dos poetas Fortini e Giudici a Savinio, a Mary Mc Carthy. Na revista *L'Uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, em 2005, publicou ensaio sobre Novelli e o Brasil e, em 2011, sobre Longhi e as esculturas de Boccioni do MAC-USP. Nos estudos sobre o antigo, escreveu sobre o ambiente *gaudenziano* e o ambiente do gótico na Ligúria.

azzurrognolo, che ora percepiamo appieno, scandito da successivi strati di nuvole, di una consistenza e andamento progressivi che accompagnano il paesaggio a un empireo di lapislazzuli. Più in alto c'è una ripresa di nuvolette più leggere e luminescenti, che sono una pausa in questa irresistibile ascesa della luce, e ancora oltre i cirri, di una grazia veneziana.

La restituzione della luminosità pervasiva esalta presenze e dettagli: dal barbogianni appollaiato lassù sul monte roccioso con la sua inflessibile e simbolica presenza notturna; al *symantron*, o forse meglio dire una «battola», appeso alla roccia, alla lucerna di vetro che flebilmente illumina il Crocifisso in estrema penombra. Pensieri e particolari che si ritrovano nell'unità visiva e nell'illusione prospettica del dipinto, determinata dall'artificio della grotta, che spazialmente definisce l'intera opera, e che si eleva in scorcio su un piano d'appoggio assai basso, con il punto di fuga che si colloca in alto sullo strumento. Diventa ora indispensabile guardare con attenzione il dipinto per la sua comprensione, grazie alla restituzione di valori pittorici che dobbiamo al lungo e meticoloso restauro, durato sette mesi e condotto nei laboratori del Louvre, che si è rivelato cruciale per alcune zone del quadro: il cielo, una volta ben poco leggibile nei suoi passaggi dal chiaro allo scuro, la messe di dettagli, di oggetti, di piccoli animali, prima appena percepibili, tanto più la figura di Gerolamo, del cui abito si indovina la trama complessa di un disegno in gran parte svelato e perduto.

La pulitura e i risarcimenti, sebbene confermino lo stato sofferto del dipinto, sembrano dunque aprire a future e più accurate letture del San Gerolamo di San Paolo, che nella storiografia più recente va via via acquistando maggiore interesse e importanza, dopo essere rimasto a lungo confinato alla periferia degli studi. Tanto più in considerazione di un soggetto così significativo nella pittura italiana del Quattrocento tra valore mistico e richiamo umanistico, e alla luce della novità introdotta dal dipinto di una costruzione naturale di illusionismo prospettico, che rimanda in ogni caso all'invenzione della grotta aperta sullo sfondo del paesaggio. Proprio per questo è importante sapere quale attenzione e quanti pareri esso ha suscitato dalla sua apparizione sul mercato e a maggior ragione dal momento che il quadro è venuto a far parte del Museu de Arte di São Paulo. Esso ha causato fin dall'inizio discussioni e discordanze che riguardano l'autografia dell'opera.

La fortuna critica del dipinto ha come data d'inizio il 20 novembre del 1936, quando, proveniente da una collezione in-

torna o corpo secreto do quadro, uma espécie de orelha voltada para a luz e definida no seu interior por um fio dourado quase imperceptível. A pintura, tomada por esse andamento, depois de ter vencido e ultrapassado a gruta para além do tronco desfolhado que marca o limite do deserto, apresenta uma paisagem já completamente aberta. Uma natureza rica de verdes, de águas, de plantas e de relevos, onde o rio escorre ao longo de um dique de árvores e pedras prateadas, até o ponto em que estão duas garças brancas, como um marco ao longe. Uma estrada desce paralela e segue para além, serpenteando. Por fim, um grande escolho se eleva da água e aponta para o céu, sobre um horizonte de montanhas cobertas de neve. A luz matinal é de uma claridade levemente azulada – que agora percebemos plenamente – escandido por sucessivos estratos de nuvens, de uma consistência e andamento progressivos, que acompanham a paisagem a um empireo lápis-lázuli. Mais ao alto, há uma retomada de nuvenzinhas mais leves e luminescentes, que são uma pausa nesta irresistível ascensão da luz, e ainda além, os cirros, de uma graça veneziana. A restituição da luminosidade penetrante exalta presenças e detalhes: do mocho empoleirado lá no alto do monte rochoso, com a sua inflexível e simbólica presença noturna, ao *symantron*², ou talvez fosse melhor dizer a “matraca”, pendurado à rocha, até a lamparina de vidro que febrilmente ilumina o crucifixo na intensa penumbra. Pensamentos e particularidades que se reencontram na unidade visível e na ilusão de perspectiva da pintura, determinada pelo artificio da gruta, que espacialmente define toda a obra e que se eleva em escorço sobre um plano de apoio muito baixo, com o ponto de fuga que se coloca no alto, sobre o instrumento. Torna-se agora indispensável olhar com atenção a pintura, para a sua compreensão, graças à restituição dos valores pictóricos que devemos ao longo e meticoloso restauro, que durou sete meses, realizado nos laboratórios do Louvre, o qual se revelou crucial para algumas zonas do quadro: o céu, antes muito pouco legível nas suas passagens do claro ao escuro, a seara de detalhes, de objetos, de pequenos animais, antes apenas perceptíveis, e ainda mais a figura de Jerônimo, de cujo hábito se adivinha a complexa trama de um desenho em grande parte desvelado e perdido. A limpeza e os reparos, se bem que confirmem o estado sofrido da pintura, parecem, no entanto, levar a futuras e mais acuradas leituras do *São Jerônimo* de São Paulo, que, na historiografia mais recente, vai, pouco a pouco, conquistando maior interesse e importância, depois

² Antigo instrumento utilizado em algumas ordens religiosas para chamar os frades para as orações.

de ter ficado longamente confinado à periferia dos estudos. Tanto mais em consideração a um assunto tão significativo na pintura italiana do Quatrocentos, entre valor místico e evocação humanística, e à luz da novidade introduzida pela pintura, de uma construção natural de ilusionismo prospetivo, que remete, de qualquer modo, à invenção da gruta que, ao fundo, se abre para a paisagem. Exatamente por isso é importante saber quais atenções e quantos pareceres suscitou desde sua aparição no mercado e, com maior razão, desde o momento em que o quadro veio a fazer parte do MASP. Isso suscitou, desde o início, discussões e discordâncias que se referem à autoria da obra.

A fortuna crítica da pintura tem como data inicial o dia 20 de novembro de 1936, quando, proveniente de uma coleção inglesa, foi vendido no leilão da Christie's de Londres, como obra de Mantegna. O início de um longo e ainda atual debate sobre a autoria da obra é marcado pela tomada de posição de G. Fiocco que, no ano seguinte, muda a atribuição para Marco Zoppo. Em termos que, à distância de tantos anos, continuam não despidos de valor analítico, o historiador apontava a qualidade deste Santo “ nel suo speco, che ha fatto tanto chiasso, tempo fa a Londra”, quando apareceu no mercado, e sublinhava o quanto era evidente “l'influenza del maestro [Mantegna], oltre a quella di Giambellino, ma traslucida come amò fare Marco Zoppo nel momento della sua dimora lagunare³(1470 c.)”. Ainda no ano seguinte, Borenius, ao afastar a atribuição ao Zoppo, em virtude das qualidades pictóricas e de concepção da obra, procede a uma restituição circunstanciada ao jovem Mantegna, propondo a data de 1450, próxima às *Histórias de São Tiago*, e aos Eremitanos de Pádua, encontrando afinidades entre a figura do Santo e algumas figuras mantegnescas, em especial, em relação à cabeça de velho que estava, antes da perda dos afrescos, à esquerda do *São Tiago batiza Hermógenes*⁴. Mais sucinto, porém decidido a sustentar a validade da atribuição de Fiocco, Raghianti responde, num artigo em *Crítica d'Arte*, que “i raffronti e i rimandi indicati dal Borenius sono del tutto generici, e non possono convincere”⁵. No auge da querela atributiva, a obra entrava para a coleção de Paulo, Príncipe Regente da Iugoslávia, através

glese, fu battuto all'asta da Christie's quale opera di Mantegna. A segnare l'inizio di un lungo e tutt'ora attuale dibattito sull'autografia dell'opera è la immediata presa di posizione del Fiocco che, l'anno seguente, ne sposta l'attribuzione a Marco Zoppo. In termini che a distanza di tanti anni restano non privi di valore analitico, lo storico rimarcava le qualità di questo santo «nel suo speco, che ha fatto tanto chiasso, tempo fa a Londra», quando apparve sul mercato, e sottolineava quanto evidente fosse «l'influenza del maestro [Mantegna], oltre a quella del Giambellino, ma traslucida come amò fare Marco Zoppo nel momento della sua dimora lagunare (1470 c.)»¹. Ancora un anno dopo Borenius, nel respingere l'attribuzione allo Zoppo, in virtù delle qualità pittoriche e della concezione dell'opera, procede ad una circostanziata restituzione al giovane Mantegna, avanzando la data del 1450, vicino alle *Storie di San Giacomo* agli Eremitani di Padova, e riscontrando strette affinità tra la figura del santo e alcune figure mantegnesche, in particolare con la testa di vecchio che stava, prima della perdita degli affreschi, alla sinistra del *San Giacomo che battezza Ermogene*². Più breve, ma risoluto nel sostenere la validità dell'attribuzione del Fiocco, Raghianti risponde in un appunto su *Crítica d'arte* che «i raffronti e i rimandi indicati dal Borenius sono del tutto generici, e non possono convincere»³.

Nel pieno della *querelle* attributiva, la tavola entrava nella collezione di Paolo, principe reggente di Jugoslavia, per il tramite della galleria Sabin di Londra: ne è testimonianza una lettera che lo stesso Sabin indirizzerà nel dopoguerra ad Assis Chateaubriand e per conoscenza a Bardi, in cui emerge che fu il gallerista londinese a vendere il quadro al Principe e ad avanzare il nome di Mantegna, per far fronte a pareri di altri, non esplicitamente menzionati nella missiva, che ipotizzavano invece il nome di Giovanni Bellini, e che nell'attribuzione fu pienamente appoggiato da Berenson. A conferma della vicenda e della partecipazione di Berenson restano, presso la fototeca di Villa I Tatti, otto fotografie della tavoletta paulista che il *connoisseur* ricevette, nel 1937, direttamente dal principe Paolo, in cui è vergato senza indugi il nome del maestro padovano. La lettera di Sabin del 30 dicembre 1953, fu redatta in occasione della mostra londinese delle opere

³ “na sua caverna, que causou tanto rumor, algum tempo atrás em Londres”. FIOCCO, G. *Mantegna*. Spoleto, 1937, p.76-7, p. 210.

⁴ BORENIUS, T. “St. Jerome in the Wilderness by Andrea Mantegna”. *The Burlington Magazine*, LXXI, 1938, p. 105-6.

⁵ “os confrontos e achados indicados por Borenius são totalmente genéricos, e não podem convencer”. RAGGHIANI, C. L. “Notizie e lettere”. *Crítica d'arte*, III, 1938, pp. I-XVI, em particular, p. X-XI.C.L.

¹ FIOCCO, G. *Mantegna*. Spoleto, 1937, p.76-7, p. 210.

² BORENIUS, T. “St. Jerome in the Wilderness by Andrea Mantegna”. *The Burlington Magazine*, LXXI, 1938, p. 105-6.

³ RAGGHIANI, C. L. “Notizie e lettere”. *Crítica d'arte*, III, 1938, pp. I-XVI, in particolare, p. X-XI.

del Museo di São Paulo, nelle cui collezioni era entrato, nel maggio del '52 il *San Gerolamo*, nel frattempo ricomparso sul mercato e acquistato da Bardi nelle vesti di direttore del MASP, tramite la galleria Wildenstein. E' probabile che la nota distribuita in quattro etichette, apposte sul retro della tavola, in cui si da conto anche del parere di Roberto Longhi, di fatto dovrebbe corrispondere al definitivo passaggio di proprietà al museo paulista, quando si consideri il rapporto di collaborazione esistente tra lui e il Bardi, fin dagli anni romani e dello Studio d'Arte Palma. Nella breve nota dattiloscritta, a seguire una descrizione puntuale del soggetto del dipinto, è riferita l'opinione di Longhi che «considers this to be an early work by Andrea Mantegna» e una segnalazione da parte di Alfred Scharf, di un disegno mantegnesco, presso il Kupferstichkabinett di Berlino, ritenuto «the original study for the figures of St. Jerome and the Lion» recante un'etichetta del XVIII secolo che ne attribuiva erroneamente la paternità ad Albrecht Dürer⁴. Il Longhi ritorna in seguito a occuparsi pubblicamente del quadro, a incominciare dall'esposizione milanese del Museo di São Paulo⁵, i cui capolavori consacrati iniziano proprio dal *San Gerolamo* di Mantegna e dalla *Resurrezione di Cristo* di Raffaello: accomunati idealmente dalla loro rispettiva concezione giovanile, nel momento in cui viene tributato il dovuto riconoscimento alla grande, felice operosità di Bardi.

I successivi interventi di Longhi si collocano all'interno di situazioni culturali diverse, quale il *Percorso di Raffaello giovane* del 1955, dove, pur nella sua ferma convinzione, sottolinea quanto problematica sia l'attribuzione del *San Gerolamo*, uno di «quei casi delicatissimi, da avvicinare con buona creanza e con buona informazione, con raccolta di dati credibili», tuttora indispensabili per un giudizio⁶. Al contempo aveva ripreso forza in quell'occasione della mostra di Milano il partito di Marco Zoppo, che si riassume nelle considerazioni di Carluccio, il quale riferiva della tecnica pittorica, «a filamenti corposi, granulosi, come vuole la tempera grassa usata da Mantegna, mentre il dipingere di Marco Zoppo

da Galeria Sabin, de Londres: disto é testemunha a carta que o próprio Sabin endereçará no pós-guerra a Assis Chateaubriand e, para conhecimento, a Pietro Maria Bardi, na qual resulta que fora o galerista londrino que vendera a obra ao Príncipe, propondo o nome de Mantegna para fazer frente ao parecer de outros, não explicitamente mencionados na missiva, que propunham em vez o nome de Giovanni Bellini, e que nessa atribuição havia sido plenamente apoiado por Berenson. Para confirmar esses contatos e a participação de Berenson, existem na fototeca da Villa I Tatti oito fotografias da obra paulista que o *connoisseur* recebeu, em 1937, diretamente do Príncipe Paulo, na qual está escrito, sem hesitação, o nome do mestre paduano. A carta de Sabin, de 30 de dezembro de 1953, fora escrita por ocasião da mostra londrina das obras do museu de São Paulo, em cuja coleção entrara em maio de 1952 o *São Jerônimo*, que reaparecera no mercado e fora comprado por P.M. Bardi, diretor do MASP, através da galeria Wildenstein de Londres. É provável que a nota aposta ao verso do quadro, na qual se dá conta também do parecer de Roberto Longhi, de fato deveria corresponder à passagem definitiva da propriedade ao museu paulista, considerando a relação de colaboração existente entre ele e Bardi, desde os anos romanos e do Studio d'Arte Palma. Na pequena nota datilografada, depois de uma descrição pontual do tema da pintura, está a opinião de Longhi, que “considers this to be an early work by Andrea Mantegna”, e uma indicação por parte de Alfred Scharf, de um desenho mantegnesco, do Kupferstichkabinett de Berlim, como “the original study for the figures of St Jerome and the Lion”, trazendo uma etiqueta do século XVIII, que atribuía erroneamente a paternidade a Albrecht Dürer⁶. Ele indica com segurança a obra como do Mantegna dos anos paduanos, aceitando a aproximação do painel ao assim dito desenho de Berlim, que resultaria, em seguida, obra de ateliê. Longhi retorna a se ocupar publicamente do quadro, a começar pela exposição milanese do museu de São Paulo⁷, cujas obras-primas consagradas começam justamente do *São Jerônimo* de Mantegna e da *Resurreição de Cristo*, de Rafael, indicando em comum, idealmente, suas respectivas concepções juvenis, no momento em que é tributado o devido reconhecimento à grande, feliz operosidade de Bardi.

⁴ Per il disegno di Berlino si veda da ultimo, ALTAPPENBERG, H.T. Schulze. *Die italienische Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin, 1995, p. 6-2.

⁵ LONGHI, R. “Il bel museo allestito a San Paolo da un italiano. È nato in ascensore; leggete come: è una storia davvero straordinaria”. *L'Europeo*, 5 dic. 1954, p. 48-49.

⁶ LONGHI, R. *Percorso di Raffaello giovane. Opere complete. Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, 1951-1971, vol. VIII, t. 2. Firenze, 1976, p. 12.

⁶ Para o desenho de Berlim ver, do último, ALTAPPENBERG, H.T. Schulze. *Die italienische Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin, 1995, p. 6-2.

⁷ LONGHI, R. “Il bel museo allestito a San Paolo da un italiano. È nato in ascensore; leggete come: è una storia davvero straordinaria”. *L'Europeo*, 5 dic. 1954, p. 48-49.

As sucessivas intervenções de Longhi a propósito do nosso quadro se colocam no interior de situações culturais diversas: como o *Percorso del Raffaello Giovane*, de 1955, onde, mesmo na sua firme convicção, sublinha o quanto é problemática a atribuição do *São Jerônimo*, um daqueles “*casi delicatissimi, da avvicinare con buona creanza e con buona informazione, con raccolta di dati credibili*”, sempre indispensáveis para um parecer⁸. Nesse meio tempo, havia retomado força, por ocasião da mostra em Milão, o partido de Marco Zoppo que se reassume nas considerações de L. Carluccio, o qual se referia à técnica pictórica, “*a filamenti corposi, granulosi, come vuole la tempera grassa usata da Mantegna, mentre il dipingere di Marco Zoppo è tutto, sempre, per velature acquose*”⁹. Isto lhe sugeria o príncipe dos restauradores Pelliccioli, Longhi, por outro lado, reforçava a sua escolha em favor de Mantegna, com relação aos Eremitanos e ao “político paduano de Santa Giustina”. Retornou a isto alguns anos depois, a propósito do San Gerolamo de Ercole de Roberti (Longhi, 1956) e muda ligeiramente a datação: “*verso il '54, e cioè almeno quindici anni prima [del dipinto ferrarese] adattissimo per chiarire, nell'affinità, la diversa estrazione di fantasia in due grandi artisti operosi a settanta miglia l'uno dall'altro*”¹⁰. Última ocasião, o âmbito squarcionesco e a área paduana-vêneto-ferrarese, “*dalle pazzie più feroci del Tura e del Crivelli, alla dolorosa eleganza del giovane Giambellino, alla apparentemente rigorosa grammatica mantegnesca*”, recordando a coincidência que existe, desde o início, dos Eremitanos e o *São Marcos* de Frankfurt, obra assinada de Mantegna e ponto final dos seus tão surpreendentes inícios¹¹. Bernard Berenson, alguns anos antes, em *Vedere e Sapere*, publicado em 1951, mas já redigido em 1948, retornava rapidamente ao São Jerônimo para reafirmar a autografia mantegnesca¹².

⁸ “*daqueles casos delicatíssimos, a ser abordado com muito cuidado e com boa informação, com coleta de dados creíveis*”. LONGHI, R. *Percorso di Raffaello giovane. Opere complete. Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, 1951-1971, vol. VIII, t. 2. Firenze, 1976, p. 12.

⁹ “*em filamentos encorpados, granulados, como quer a tempera gordurosa usada por Mantegna enquanto a pintura de M. Zoppo sempre de velaturas acuosas*”. CARLUCCIO, L. “Il cammino dell’arte fissato da una serie di opere-chiave”. *La Gazzetta del Popolo*, 12 dic. 1954, p. 3.

¹⁰ “*pintado por volta de '54, ou seja, pelo menos quinze anos antes [da obra de Ferrara], apropriadíssimo para esclarecer, na afinidade, a diferente saída/extração de fantasia em dois grandes artistas trabalhando a setenta milhas um do outro*”. LONGHI, R. “Nuovi ampliamenti”. *Opere complete. Officina Ferrarese*, vol. V. Firenze 1956, p. 180.

¹¹ “*das loucuras mais feroces do Tura e do Crivelli, à dolorosa elegância do jovem Giambellino, à aparentemente rigorosa gramática mantegnesca*” LONGHI, R. “Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961”. *Paragone. Arte*, 13, 1962, 145, p. 7-21 (em particular, p. 16, 20).

¹² BERENSON, B. *Vedere e sapere* (Versão do manuscrito inédito de L. Vertova), Milano 1951, p. 40 e fig. 55; veja-se tam-

è tutto, sempre, per velature acquose⁷. Questo gli suggeriva il príncipe dei restauratori Pelliccioli. Longhi d’altra parte ribadiva la sua scelta a favore di Mantegna, in relazione agli Eremitani e al «político padovano di Santa Giustina». Vi ritorna dopo alcuni anni a proposito del *San Gerolamo* di Ercole de’ Roberti, e ne sposta leggermente la datazione «verso il ’54, e cioè almeno quindici anni prima [del dipinto ferrarese] adattissimo per chiarire, nell’affinità, la diversa estrazione di fantasia in due grandi artisti operosi a settanta miglia l’uno dall’altro»⁸. Última occasione l’ambito squarcionesco e l’area padovano-veneto-ferrarese «dalle pazzie più feroci del Tura e del Crivelli, alla dolorosa eleganza del giovane Giambellino, alla apparentemente rigorosa grammatica mantegnesca», ricordando la coincidenza che esiste fra l’inizio degli Eremitani e il *San Marco* di Francoforte, opera firmata da Mantegna, e termine fermo dei suoi così sorprendenti inizi⁹. Bernard Berenson, qualche anno prima, in *Vedere e sapere* edito nel ’51, ma già redatto nel 1948, ritornava fuggevolmente sul *San Gerolamo* a riaffermarne l’autografia mantegnesca¹⁰.

Il dibattito sull’attribuzione comunque non si affievolisce e rinnovate prese di posizione, vanno nella direzione opposta, ben nota (si vedano al riguardo anche le annotazioni di Valsecchi¹¹). Lo stesso Fiocco, che vi riconosceva uno dei massimi raggiungimenti di Marco Zoppo, accanto alla pala di Pesaro, dipinta a Venezia e datata 1471¹², nello stesso anno, in una nota brevissima in margine a riflessioni sui disegni dello Zoppo riprende a considerare l’attribuzione della tavoletta in chiave tutta veneziana, poiché «je ne considère plus le Saint Jérôme dans la caverne, exposé à Londres» dello Zoppo, bensì della cerchia di Giovanni Bellini¹³. E’ la Cipriani a ritornare senza dubbi a Man-

⁷ CARLUCCIO, L. “Il cammino dell’arte fissato da una serie di opere-chiave”. *La Gazzetta del Popolo*, 12 dic. 1954, p. 3.

⁸ LONGHI, R. “Nuovi ampliamenti”. *Opere complete. Officina Ferrarese*, vol. V. Firenze 1956, p. 180.

⁹ LONGHI, R. “Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961”. *Paragone. Arte*, 13, 1962, 145, p. 7-21 (in particolare, p. 16, 20).

¹⁰ BERENSON, B. *Vedere e sapere* (Versione dal manoscritto inedito di L. Vertova), Milano 1951, p. 40 e fig. 55; si veda dello stesso anche, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, London 1968, vol. I, p. 241.

¹¹ VALSECCHI, M. “Un italiano ha riunito al Louvre 60 capolavori di ogni tempo”. *Tempo*. Milão, out/1953, p. 95.

¹² FIOCCO, G. “Zoppo, Marco”. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. XXXV, Roma, 1937, p. 1020-21.

¹³ FIOCCO, G. *Notes sur les dessins de Marco Zoppo*, in “Gazette des Beaux-Arts”, s. VI, XLIII, april 1954, pp. 221-230, nota 4, p. 224.

tegna, affidandosi a nuovi termini di riferimento nell'opera mantegnesca e intravedendo che «la felicità di certi accordi smorzati, che regge tutta la tavoletta del *San Gerolamo* si ripete solo nelle parti di fondo della *Adorazione dei pastori* di New York»,¹⁴ come a controbilanciare i dubbi della Tietze-Conrad che registra il San Gerolamo come opera nella cerchia di Mantegna¹⁵. All'attribuzione a Zoppo resta fedele Antoine Seilern «to my mind, Fiocco's attribution is the more convincing», e nel ritessere i confronti con il San Gerolamo della Pinacoteca Nazionale di Bologna, ne sposta la data di esecuzione al 1475-78 in un tempo di evidenti riflessi veneziani, addirittura antonelleschi e belliniani¹⁶. E' curioso, non assurdo questo riaffiorare di una datazione spostata agli anni Settanta, significativa di un progressivo ampliarsi del problema, che in generale riguarda inizi e tempi del giovane Andrea e del 'confratello' Giovanni Bellini.

Negli anni seguenti sembra che il problema attributivo, sedimentato il nome di Mantegna giovane, si sposti alle ragioni di una possibile committenza, che Camesasca ipotizza nella storia mantegnesca e nell'ambito del clima umanistico che lo circonda. Con suggestiva ipotesi suppone che il dipinto possa essere stato eseguito per il poeta umanista Giano Pannonio, dal quale venne a Mantegna un'ode, piuttosto che per altri eruditi padovani, pur legati e in confidenza con il pittore¹⁷. Sul nome dello Zoppo, con riflessioni finalmente più articolate, insiste Lillian Armstrong, che rimanda la datazione «later in the 1470's», senza ignorare l'influenza belliniana, come se lo Zoppo fosse in grado di mescolare e tenere unite le due proprietà: fra rocce sul fondo e rocce in primo piano, alberi, colori intensi, accanto ai panni di un tono delicato e «the sky is an intense deep blue near the zenith»¹⁸. Tutto abbastanza esatto alla luce della tavola prima del restauro, se non che l'*invenzione* della roccia e il suo illusionismo rimangono squisitamente cosa del Mantegna, tanto più maturo e non certo di un giovanissimo pittore, per quanto di genio egli fosse¹⁹.

¹⁴ CIPRIANI, R. *Tutta la pittura del Mantegna*. Milano, 1956, p. 24.

¹⁵ TIETZE-CONRAD, E. *Mantegna*. Firenze – Londra, 1954, p. 217- 23, il. 21.

¹⁶ SEILERN, A. *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gates London SW7*, London, 1959, II, n. 71, p. 7-8, il. XVII.

¹⁷ CAMESASCA, E. *Mantegna*. Milano, 1964, p. 14-5.

¹⁸ ARMSTRONG, L. *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, (Ph. D. Dissertation, Columbia University 1966), New York and London, 1976, p. 133, p. 134, sch. n. 24, fig. 34, p. 389.

¹⁹ MEIJER, B. W. "Un motif essentiel": *Parco di rocce*, in *Arte collezionismo conserva-*

O debate sobre a atribuição não se abranda em novas tomadas de posição, bastante notadas, vão à direção oposta, (veja-se sobre isso também as anotações de Valsecchi¹³). O próprio Fiocco, que ali reconhecia uma das maiores obtenções de Marco Zoppo, ao lado da pala de Pesaro, pintada em Veneza e datada de 1471¹⁴, naquele mesmo ano, numa breve nota à margem de reflexões sobre desenhos de Zoppo, volta a considerar a atribuição da pequena obra em chave totalmente veneziana, pois “*Je ne considere plus le Saint Jérôme dans la caverne, exposé à Londres*”, do Zoppo, mas sim do círculo de Giovanni Bellini¹⁵. De parecer contrário, R. Cipriani retorna a Mantegna, baseando-se em novas referências na obra mantegnesca e sustentando que “*la felicità di certi accordi smorzati, che regge tutta la tavoletta del San Gerolamo si ripete solo nelle parte in fondo della Adorazione dei pastori di New York*”¹⁶ como que para contrabalançar as dúvidas de Tietze-Conrad, que registra o São Jerônimo como obra do círculo de Mantegna¹⁷. À atribuição a Zoppo mantém-se fiel A. Seilern, “*To my mind, Fiocco's attribution is the more convincing*”, que ao retrazar as comparações com o *São Jerônimo* da Pinacoteca Nazionale de Bolonha, retarda a data de execução para 1475/78, em um tempo de evidentes reflexos venezianos, na verdade, antonellescos e bellinianos¹⁸. É curioso, não absurdo, este reflorescimento de uma datação retardada para os anos setenta: que significa uma progressiva ampliação do problema, que, em geral, se refere aos inícios e tempos do jovem Andrea e de seu “confrade” Giovanni Bellini.

Nos anos seguintes, parece que o problema atributivo, tendo sedimentado o nome de Mantegna jovem, considere as razões de uma possível encomenda, que Camesasca avança no âmbito da história mantegnesca e do clima humanístico que o circunda. Com feliz sugestão, supõe que a pintura possa ter sido

bém do mesmo, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, London 1968, vol. I, p. 241.

¹³ VALSECCHI, M. *Un italiano ha riunito al Louvre 60 capolavori di ogni tempo*. “Tempo”. Milão, out/1953, p. 95.

¹⁴ FIOCCO, G. “Zoppo, Marco”. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. XXXV, Roma, 1937, p. 1020-21.

¹⁵ “*Eu não considero mais o Saint Jérôme na caverna, exposto em Londres*” FIOCCO, G. Notes sur les dessins de Marco Zoppo, in “*Gazette des Beaux-Arts*”, s. VI, XLIII, abril 1954, pp. 221-230, nota 4, p. 224.

¹⁶ “*a felicidade de alguns acordos apagados que rege toda a pinturinha de São Jerônimo, se repete apenas em parte no fundo da Adoração dos Pastores de Nova York*”. CIPRIANI, R. *Tutta la pittura del Mantegna*. Milano, 1956, p. 24.

¹⁷ TIETZE-CONRAD, E. *Mantegna*. Firenze – Londra, 1954, p. 217- 23, il. 21.

¹⁸ SEILERN, A. *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gates London SW7*, London, 1959, II, n. 71, p. 7-8, il. XVII.

executada para o poeta humanista Giano Pannonio, o qual teria feito uma ode a Mantegna, e não para os outros estudiosos do ambiente paduano, também amigos e ligados ao pintor¹⁹. Sobre o nome de Zoppo, com reflexões mais articuladas insiste Lilian Armstrong que muda a datação da obra para “*later in the 1470’s*”, sem ignorar a influência belliniana, como se Zoppo fosse capaz de mesclar e manter unidas as duas propriedades: entre rochas ao fundo e rochas no primeiro plano, árvores, cores intensas, ao lado dos tecidos de um tom delicado e “*the sky is an intense deep blue near the zenith*”²⁰. Tudo bastante exato à luz do antigo painel [antes do recente restauro], se não que a *invenção* da rocha e o seu ilusionismo permanecem verdadeiramente coisa típica do Mantegna, ainda mais maduro, e por certo não de um pintor ainda jovem, por mais genial que ele fosse²¹.

Se há uma verdade que se reafirma no tempo, quase a despeito das certezas atributivas, esta se refere à dificuldade de escolher, de modo definitivo, as interrogações e, conseqüentemente, a datação da pintura. O *São Jerônimo* tem sido, enfim, regularmente exposto como obra juvenil, e não há motivo neste ponto para se mudar a etiqueta. Ao mesmo tempo, a inquietude continua e avança nas propostas mais recentes, chegando até o Pizzolo, e, ainda mais, ao Schiavone! E isto depois das grandes mostras mantegnescas de Londres e Nova York, de Pádua, de Paris. Já então Lightbown não aderiu à disputa de nomes e, falando de um artista vêneto-paduano, no fundo, se aproximava do verdadeiro problema²² que a obra hoje nos coloca. Como se ao lado de um domínio mantegnesco, que se refere à abertura da gruta em profundidade e a própria luz da paisagem, que se liga como uma fita de um lado ao outro do horizonte - ainda mais para o significado da pintura na luz que leva para o alto e acompanha a construção de maneira ilusionista em diagonal - recordando o modo que é típico de Mantegna na *Adoração dos pastores* e também no crepúsculo da *Oração no Horto das Oliveiras*, para exprimir o sentimento que ali predomina.

¹⁹ CAMESASCA, E. *Mantegna*. Milano, 1964, p. 14-5.

²⁰ ARMSTRONG, L. *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, (Ph. D. Dissertation, Columbia University 1966), New York and London, 1976, p. 133, p. 134, sch. n. 24, fig. 34, p. 389.

²¹ MEIJER, B. W. “Un motif essentiel”: *l’arco di rocce*, in *Arte collezionismo conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M. L. Chappell; M. Di Giampaolo; S. Padovani, Firenze 2004, pp. 255 – 264, em particular p. 259, notava que este elemento de paisagem, tão preponderante na pintura paulista, não encontra confrontos coevos na pintura flamenga e que parece ter seu testemunho mais precoce justamente no São Jerônimo mantegnesco.

²² LIGHTBOWN, R. *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings, and Prints*, Oxford 1986, sch. n. 157, p. 475.

Se c’è una verità che si riafferma negli anni, quasi a dispetto delle certezze attributive, riguarda la difficoltà di sciogliere in via definitiva alcuni interrogativi e, di riflesso, la datazione del dipinto. Il *San Gerolamo* viene ormai regolarmente esposto come opera giovanile di Mantegna, e non c’è motivo a questo punto di mutarne l’etichetta. Allo stesso tempo l’inquietudine resta e sopravanza nelle proposte più recenti, spinte fino al Pizzolo e più oltre allo Schiavone. E questo dopo le grandi mostre mantegnesche di Londra e New York, di Padova, di Parigi. Già allora il Lightbown non aderiva più alla disputa dei nomi e parlando di un artista veneto-padovano in fondo si accostava al vero problema²⁰, che a noi oggi il quadro pone. Come se a fianco di una regia mantegnesca, che riguarda l’apertura della grotta in profondità e la luce stessa del paesaggio, che si lega a nastro da una parte all’altra dell’orizzonte - tanto più per il significato del dipinto nella luce che prende verso l’alto e segue illusionisticamente in diagonale la costruzione - ricordando il modo che è proprio di Mantegna nella *Adorazione dei pastori* e anche nel crepuscolo della *Orazione nell’Orto degli Ulivi*, a esprimere il sentimento che vi domina.

Nel frattempo prendono il dovuto rilievo approfonditi studi sulle iconografie di San Gerolamo con due contributi paralleli, di diversa scuola: Daniel Russo e Christiane Wiebel sgrasano la materia, suggeriscono più chiarezza e richiami, pongono rapporti di cultura tra la devozione cristiana e la nuova realtà umanistica: perché anche in questa dimensione il nostro Santo risulta di notevole, insolita complessità e ricchezza²¹.

zione: scritti in onore di Marco Chiarini, a cura di M. L. Chappell; M. Di Giampaolo; S. Padovani, Firenze 2004, pp. 255 – 264, in part. p. 259, notava che questo elemento di paesaggio, così preponderante nella tavoletta paulista, non trova confronti coevi nella pittura fiamminga e che sembra avere la sua testimonianza più precoce proprio nel San Gerolamo mantegnesco.

²⁰ LIGHTBOWN, R. *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings, and Prints*, Oxford 1986, sch. n. 157, p. 475.

²¹ WIEBEL, C. *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienische Renaissance*, Weinheim 1989, in part. pp. 95-96, fig. 38, p. 194; per un altro ampio *excursus* sul tipo iconografico del San Gerolamo leggente nel deserto si veda anche D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d’Iconographie et de Spiritualité, (XIII^e – XV^e siècle)*, Paris-Roma 1987, in part. pp. 221 – 233; si vedano inoltre le note iconografiche di Luiz Marques al nostro *San Gerolamo* in *Corpus da arte italiana em Coleções Brasileiras, 1250-1950, vol. 1, A arte italiana no Museu de Arte de São Paulo*, a cura di Luiz Marques, São Paulo 1996, pp. 33 – 36; per conto nostro ci limitiamo ad osservare che forse indagini più circostanziate sulle fonti documentarie e sulla letteratura d’ambito ieronimita, potranno in futuro chiarire molte questioni riguardo ai colori della veste del santo e ad altri attributi che sono ritratti nella tavoletta, a partire dall’enigmatico symantron.

Dopo una serie di comparse espositive, le più disparate nel corso degli anni Ottanta, da Tokyo a Trento-Napoli-Palermo, a Martigny, a Berlino, l'appuntamento vero è l'esposizione di Londra e New York del '92, a cura di Keith Christiansen, il quale sembra aprire una fase ulteriore che si basa sui rapporti di stile e di storia, che cerca negli spostamenti di Mantegna alla volta di Ferrara e verso Venezia un'ancora e una risposta al problema non solo attributivo, ma cronologico. Con il catalogo della mostra del '92 si potrebbe dire che si sia data una parola definitiva alla storia del *San Gerolamo* di São Paulo, e vi si riassume il quadro della fortuna iconografica del soggetto e delle sue implicazioni moderne con poeti e umanisti nel cuore del secolo XV, in una rete di riferimenti che procedono da Pisanello a Jacopo Bellini, allo Squarcione, Bono da Ferrara, tra gli altri, fino alle tangenze che sembrano scorgersi con Giovanni Bellini, a incominciare dal suo piccolo *San Gerolamo* di Birmingham: un'opera senz'altro giovanile, nella quale appare, pur con un valore secondario, il motivo della apertura nella grotta. Ricordato lo stato di non buona conservazione del quadro, ripercorsa per capi maggiori la sua fortuna, Christiansen ricorda «the exceptionally high quality», che il recente intervento parigino di restauro ha confermato, aggiungendo che lo Zoppo deve aver conosciuto questa piccola, preziosissima opera²². Una premessa per riprendere l'analisi mantegnesca, che rimanda direttamente agli Ovetari e alla *Vocazione di S. Giacomo e Giovanni*, dipinta nel 1449. Da lì riparte l'esercizio dimostrativo che porta inevitabilmente a una datazione così precoce, da non sapere affiancato al *San Marco* di Francoforte, realmente quale. Resta tuttavia un punto di riferimento, quasi di richiamo a Jacopo Bellini, incontrato da Andrea Mantegna in compagnia dello Squarcione, a Venezia nel 1447, che il nostro dipinto sembrerebbe testimoniare.

Da parte di Michael Hirst si ribadiva subitaneamente, in relazione alla mostra londinese, che i caratteri del Gerolamo paulista «cannot be matched in any painting by him [Mantegna] at this scale», chiudendo senza incertezze la questione attributiva con un'altrettanto ferma considerazione sulla cronologia del dipinto: «an impossibly early date of c.1450-51»²³. Tuttavia il percorso tracciato da Christiansen rimarrà il punto di riferimento

²² CHRISTIANSEN, K. *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di J. Martineau, London – New York 1992, sch. n. 3, pp. 115 – 117.

²³ HIRST, M. *London and New York : Mantegna*, “The Burlington Magazine”, CXXXIV, 1992, pp. 318 – 321, in part. p. 318.

No meio tempo, tomam o devido relevo os aprofundados estudos sobre a iconografia de São Jerônimo, com duas contribuições paralelas, de escolas diferentes: D. Russo e Ch. Wiebel, que esmiúçam o assunto, sugerem mais clareza e comparações, colocando relações de cultura entre a devoção cristã e a nova realidade humanística: porque também nesta dimensão, o nosso Santo resulta de notável, insólita complexidade e riqueza²³.

Depois de aparecer numa série de exposições, as mais diversas, no curso dos anos oitenta, de Tóquio a Trento-Nápoles-Palermo, a Martigny, a Berlim, o encontro verdadeiro é a exposição de Londres e Nova York, de 1992, com curadoria de Keith Christiansen, o qual parece abrir uma nova fase, que se baseia sobre as relações de estilo e de história, que busca nas mudanças de Mantegna, em torno de Ferrara e em direção a Veneza, uma âncora e uma resposta ao problema não apenas atributivo, mas cronológico. Com o catálogo da mostra de 1992 se poderia dizer que tenha sido dada, de modo definitivo, uma datação à história do São Jerônimo de São Paulo: é resumido o quadro da fortuna iconográfica do tema e de suas implicações modernas com poetas e humanistas no coração do século XV. São tais relações, que vão de Pisanello a Jacopo Bellini, ao Squarcione, a Bono da Ferrara etc., para ter imediatamente um verdadeiro quadro de referência, que leva às muitas interpretações e variantes até Giovanni Bellini, a começar pelo seu pequeno São Jerônimo de Birmingham: uma obra sem dúvida de juventude, na qual aparece, ainda que com um valor secundário, o motivo da abertura na gruta. Tendo examinado o estado de má conservação do quadro e percorrido os pontos mais significativos da sua fortuna, Christiansen recorda “the exceptionally high quality”, que a recente intervenção parisiense de restauro confirmou; acrescentando que o Zoppo deve ter conhecido esta pequena, preciosíssima obra²⁴. Uma

²³ WIEBEL, C. *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienische Renaissance*, Weinheim 1989, in part. pp. 95-96, fig. 38, p. 194; para um outro amplo *excursus* sobre o tipo iconográfico do São Jerônimo que lê no deserto veja-se também D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'Iconographie et de Spiritualité, (XIII^e – XV^e siècle)*, Paris-Roma 1987, em part. pp. 221 – 233; veja-se além disso as notas iconográficas de Luiz Marques ao nosso *São Jerônimo in Corpus da arte italiana em Coleções Brasileiras, 1250-1950, vol. 1, A arte italiana no Museu de Arte de São Paulo*, Luiz Marques, São Paulo 1996, pp. 33 – 36; por nossa conta nos limitamos a observar que talvez indagações mais circunstanciadas sobre fontes documentárias e sobre literatura de âmbito ieronimita, poderão no futuro esclarecer muitas questões relativas às cores da veste do santo e outros atributos representados na pintura, a partir do enigmático simantron.

²⁴ CHRISTIANSEN, K. *Andrea Mantegna*, catálogo da mostra, curadoria de J. Martineau, London – New York 1992, ficha

premissa para retomar a análise mantegnesca que leva diretamente aos Ovetari e à Vocação de São Tiago e São João, pintada em 1449. Dalí parte o exercício demonstrativo que leva, inevitavelmente, a uma datação tão precoce, de não se saber, comparado ao São Marcos de Frankfurt, realmente qual. Resta, todavia, um ponto de referência, quase de comparação, a Jacopo Bellini, encontrado por Mantegna em companhia de Squarcione em Veneza em 1447, que a nossa pintura parecerá testemunhar.

Da parte de Michael Hirst, se propunha subitamente, com relação à mostra londrina, que as características do *Jerónimo* paulista “*can not be matched in any painting by him [Mantegna] at this scale*”, concluindo sem incertezas a questão atributiva com outra consideração igualmente firme sobre a cronologia da pintura: “*an impossibly early date of c. 1450-51*”²⁵. Todavia, o percurso traçado por Christiansen continuará como ponto de referência estável em todo o filão filo-mantegnesco e, em particular, para Giovanni Agosti, começando pela aproximação ao nosso *São Jerónimo* de um pequeno vidro pintado, do Museu Civico de Turim: *San Jerónimo penitente e um monge certosino*, já dado por Silvana Pettenati como de Marco Zoppo, e talvez algo ainda mais Squarcionesco da metade do Quatrocentos na sua rigidez gráfica, estranha à fineza linear da nossa pintura²⁶. Com maior aderência, Agosti retorna ao *São Jerónimo* de São Paulo em uma nota, indicando a datação 1448-1450, “*a meio caminho entre a bottega do squarcione e a comparação a Niccolò Pizzolo*”²⁷, e a confirmação lhe chega por reflexo na ficha de A. Galli para o catálogo da mostra em Paris, na qual se resumem os eventos atributivos que levam às devidas consequências, todas apoiando uma atribuição a Mantegna e às datas indicadas²⁸.

Nesse meio tempo, outras aberturas vieram de De Nicolò Salmazo, que introduzira o nome de Pizzolo, como para uma realidade que, enfim, é preciso considerar defronte à difícil atribuição da obra, que se resolverá, também por parte da mesma estudiosa, em favor do jovem Mantegna²⁹. Entre Agosti, Galli

n. 3, pp. 115 – 117.

²⁵ HIRST, M. *London and New York: Mantegna*, “The Burlington Magazine”, CXXXIV, 1992, pp. 318 – 321, in part. p. 318.

²⁶ AGOSTI, G. *Piccole osservazioni nell'area dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione: "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atas dos encontros de estudo, Padova, 10 - 11 fevereiro 1998, curadoria de Alberta de Nicolò Salmazo, Padova 1999, p. 53-78, in part. pp. 68 – 69.

²⁷ AGOSTI, G. *Su Mantegna*, Milano 2005, pp. 395 – 396.

²⁸ GALLI, A. *Mantegna, 1431 - 1506*, catálogo della mostra Parigi, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Paris 2008, sch. n. 7, pp. 72 – 74.

²⁹ SALMAZO, A. De Nicolò. *Il soggiorno padovano di Andrea*

stabile in tutto il filone filo-mantegnesco, e in particolare per Giovanni Agosti, a partire dall'accostamento al nostro *San Gerolamo* di un piccolo vetro dipinto ora presso il Museo Civico di Torino, un *San Gerolamo penitente e un monaco certosino*, già dato da Silvana Pettenati a Marco Zoppo, forse più una cosa squarcionesca a metà del Quattrocento nella sua rigidità gráfica, estranea alle finezze lineares della nostra tavola²⁴. Con maggiore aderência l'Agosti retorna in una nota sul *San Gerolamo* di São Paulo, facendo propria la datação 1448-1450, «*a mezza via tra la bottega dello Squarcione e il richiamo a Niccolò Pizzolo*»²⁵, e la conferma gli arriva di riflesso nella scheda di Aldo Galli per il catálogo della mostra di Parigi, nella quale si riassumono i capi della vicenda atributiva che conducono alle dovute conseguenze, tutte a sostegno di un'attribuição a Mantegna e alle date indicate²⁶.

Nel frattempo altre aperture sono venute dalla De Nicolò Salmazo, che aveva introdotto il nome del Pizzolo, come per una realtà di cui alla fine bisogna prendere atto di fronte alla difficile collocação dell'opera che si risolverà, anche per parte della stessa studiosa, in favore del giovane Mantegna²⁷. Tra Agosti, Galli e la De Nicolò Salmazo, la Ridel Kaplan, nella scheda dedicata al *San Gerolamo* per la mostra di Padova²⁸, conclude, a seguito di osservazioni di carattere iconográfico, che la datação «*può oscillare tra 1450 e 1470*», dopo aver, già in altra sede, considerato i rapporti fra Mantegna e Marco Zoppo, alla luce delle affinità e dei loro scambi²⁹, pur considerando l'opera più aderente al lavoro di Mantegna, sembra evitare, giustamente, di voler dire la parola definitiva.

²⁴ AGOSTI, G. *Piccole osservazioni nell'area dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione: "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti delle giornate di studio, Padova, 10 - 11 febbraio 1998, a cura di Alberta de Nicolò Salmazo, Padova 1999, p. 53-78, in particolare pp. 68 – 69.

²⁵ AGOSTI, G. *Su Mantegna*, Milano 2005, pp. 395 – 396.

²⁶ GALLI, A. *Mantegna, 1431 - 1506*, catálogo della mostra Parigi, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Paris 2008, sch.n. 7, pp. 72 – 74.

²⁷ SALMAZO, A. De Nicolò. A. De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova 1993, pp. 28, 63 - 65; della stessa, *Per gli anni padovani di Andrea Mantegna: appunti in margine alla mostra del 1992*, in *Arte veneta*, 46, 1994, pp. 91-102, in part. pp. 94 – 95; per ultimo: *Andrea Mantegna e Padova: 1445 – 1460*, in *Mantegna e Padova: 1445 - 1460*, catálogo della mostra Padova 2006 -2007, a cura di D. Banzato; A. De Nicolò Salmazo; A. M. Spiazzi, Milano 2006, p. 3 - 27, in part. pp. 9 – 10.

²⁸ KAPLAN, N. Ridel. sch. n. 19, in *Andrea Mantegna e Padova: 1445 – 1460*, op. cit., pp. 176 – 177.

²⁹ KAPLAN, N. Ridel. *La storia di un "San Gerolamo" attribuito a Mantegna*, in “*Venezia arti*”, 12, 1998 (1999), pp. 114 – 118.

Mentre la Salmazo avanzava il nome del Pizzolo, quasi a voler trovare un'apertura nel dilemma attributivo, un'ulteriore proposta arrivava da Janez Höfler³⁰, a favore del dalmata di formazione padovana Giorgio Chiulinovich, detto lo Schiavone. Se non che nel *San Gerolamo* la luce acquista un senso e una portata che non è mai riscontrabile nei due pittori squarconeschi. Se mai il raffronto andrà fatto con *L'Adorazione dei Pastori*, di simili dimensioni, ma di più grande intensità nelle aperture e nei fuochi prospettici. Da qui non c'è passaggio logico, né deduzione possibile che possa condurre allo Schiavone, tanto più dopo che l'autore ha osservato con chiarezza le incongruenze esistenti nella figura allungata e nella tonalità d'abito del Santo medesimo.

Queste osservazioni e questi studi sembrano ricondurre il discorso a una considerazione allargata dell'ambiente padovano-veneziano, al quale Ames-Lewis aveva dato consistente evidenza nei rapporti con l'arte fiamminga, tali che permettono di non generalizzare i richiami presenti nel quadro del *San Gerolamo*, mediati nei dettagli: l'ombra in cui si specchia il pappagallo, l'ombra portata dello zoccolo nel suo occhio di luce, la cura descrittiva del *symantron*, davvero lontani dalla pienezza della magia fiamminga che Mantegna esercita proprio nella *Adorazione dei Pastori* e negli anni indicati dallo studioso: «the visual evidence for the responses of Paduan painters to Netherlandish ideas especially between 1445 and 1455»³¹. E non solo per gli effetti di una policromia variegata e marmorea, del gusto dei dettagli e della loro illusoria consistenza, ma per esaltare il motivo fondamentale di stile e di storia, anche nel riflesso proiettato sulla natura, come un segno della superiorità antica, di cui Mantegna dà prova. E si direbbe più visionaria di quanto Longhi riconosca, quando parla di una natura «se non archeologica, fossile almeno»³², in termini più aderenti semmai al paesaggio di Jacopo e del primo Giovanni Bellini. Natura, che non è esattamente per Mantegna «essentiellement un décor, qui participe en tant que tel au drame historique»³³. Il discorso non può essere mai troppo

³⁰ HÖFLER, J. *Lenigmatico san Gerolamo di São Paulo – un'opera di Giorgio Chiulinovich?*, in *Zbornik Tomislava Marasovica*, a cura di I. Babic, A. Milosevic, Z. Rapanic, Split 2002, pp. 430 – 438.

³¹ AMES-LEWIS, F. *Painters in Padua and Netherlandish Art, 1435–1455*, in *Italianische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter: Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, a cura di J. Poeschke, München 1993, p. 179 – 193.

³² LONGHI, L. *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, op. cit., p. 16.

³³ DE MARCHI, A. *Le Triptyque de San Zeno de Vérone et sa prédelle*, in *Mantegna*.

e a De Nicolò Salmazo, Ridel Kaplan, no comentário dedicado ao São Jerônimo para a mostra de Pádua³⁰, conclui, depois de observações de caráter iconográfico, que a datação “*può oscillare tra 1450 e 1470*”, depois de ter, em outro local, observado as relações entre Mantegna e Marco Zoppo, à luz das afinidades e das suas trocas³¹; ainda que considerando a obra mais aderente ao trabalho de Mantegna, parece evitar, justamente, dar a palavra definitiva.

Enquanto Salmazo avançava o nome de Pizzolo, quase querendo encontrar uma abertura no dilema atributivo, uma proposta sucessiva chegava de Janez Höfler³², em favor do dalmata de formação paduana Giorgio Chiulinovich, dito “o Schiavone”. Senão que no *São Jerônimo*, a luz adquire um senso e um alcance que nunca se encontram nesses dois pintores squarconescos. Quando muito, o confronto poderá ser feito com a *Adoração dos Pastores*, de dimensões semelhantes, mas de maior intensidade nas aberturas e nos focos de perspectiva. Dali, não há passagem lógica, nem dedução possível que possa conduzir ao Schiavone, ainda mais depois que o autor observou, com clareza, as incongruências existentes na figura alongada e nas tonalidades do hábito do mesmo Santo.

Estas observações e estudos parecem reconduzir o discurso a maior consideração do ambiente paduano-veneziano, ao qual Ames-Lewis tinha dado evidência considerável nas relações com a arte flamenga; a ponto de permitirem que não se generalizem as referências presentes na obra do *São Jerônimo*, interpostas nos detalhes: a sombra em que se espelha o pagagaio, a sombra levada ao tamanco em seu ponto de luz, a descrição acurada do *symantron*, verdadeiramente distantes da plenitude da magia flamenga que Mantegna exercita justamente na *Adoração dos Pastores* e nos anos indicados pelo estudioso: “*the visual evidence for the responses of Paduan painters to Netherlandish ideas especially between 1445 and 1455*”³³. E não apenas pelos efeitos

Mantegna, Padova 1993, pp. 28, 63 - 65; della stessa, *Per gli anni padovani di Andrea Mantegna: appunti in margine alla mostra del 1992*, in *Arte veneta*, 46, 1994, pp. 91-102, em part. pp. 94 – 95; por último: *Andrea Mantegna e Padova: 1445 – 1460*, in *Mantegna e Padova: 1445 - 1460*, catálogo da mostra Padova 2006 -2007, a cura di D. Banzato; A. De Nicolò Salmazo; A. M. Spiazzi, Milano 2006, p. 3 - 27, in part. pp. 9 – 10.

³⁰ KAPLAN, N. Ridel. ficha n. 19, in *Andrea Mantegna e Padova: 1445 – 1460*, op. cit., pp. 176– 177.

³¹ KAPLAN, N. Ridel. *La storia di un "San Girolamo" attribuito a Mantegna*, in “Venezia arti”, 12, 1998 (1999), pp. 114 – 118.

³² HÖFLER, J. *Lenigmatico san Gerolamo di São Paulo – un'opera di Giorgio Chiulinovich?*, in *Zbornik Tomislava Marasovica*, a cura di I. Babic, A. Milosevic, Z. Rapanic, Split 2002, pp. 430 – 438.

³³ AMES-LEWIS, F. *Painters in Padua and Netherlandish Art, 1435 – 1455*, in *Italianische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter: Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*,

de uma policromia variegada e marmórea, do gosto pelos detalhes e sua ilusória consistência, mas para exaltar o motivo fundamental de estilo e de história, também no reflexo projetado sobre a natureza, como um signo da superioridade antiga, da qual Mantegna dá provas. E se diria mais visionária do que Longhi reconhece, quando fala de uma natureza “*se non archeologica, fossile almeno*”³⁴, em termos mais aderentes à paisagem de Jacopo e do primeiro Giovanni Bellini. Natureza que não é exatamente para Mantegna “*essentiellement un décor, qui participe en tant que tel au drame historique*”³⁵. O discurso não pode ser nunca muito linear e, sobretudo, não deve perder de vista a obra a que se refere, ampliando os atributos retóricos em vista de uma sua conciliação final. Neste sentido, parece ter se orientado Dominique Thiebaut, por mais que considere mantegnesco o São Jerônimo, convidando à prudência nas deduções cronológicas e no desenvolvimento estilístico. E assim recorda que “*le plasticisme vigoureux, le pathétisme exacerbé, la monumentalité et les effets de perspective ostentatoires des débuts cèdent le pas à des formes souples et allongées, un chromatisme plus délicat, une veine plus teindre et sentimentale: inflexions nouvelles avec un événement crucial de la vie de l’artiste*”³⁶: o matrimônio com Nicolosia Bellini, em 1553, coroando uma familiaridade artística já sedimentada. Isto parece trazer de volta o problema do nome e da pintura, se não fosse que a obra, a este ponto, adquiriu uma colocação clara no tempo e um espaço cultural preciso.

O restauro do São Jerônimo de São Paulo, que parece concluir uma interminável disputa de atribuições, criou as premissas para uma avaliação mais aprofundada e determinada da obra. Ao mesmo tempo, a história do colecionismo e das primeiras vicissitudes do mercado são muito eloquentes, uma vez que pertencem a uma época de conhecedores, de vendas e de colecionadores, que parece concluir toda uma grande história oitocentista. Inserida definitivamente no catálogo de Mantegna, a pintura permanece problemática para colocações e para datas, e de qualquer maneira, deve se considerar como exe-

curadoria de J. Poeschke, München 1993, p. 179 – 193.

³⁴ *Se não arqueológica, ao menos fóssil.* LONGHI, L. *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, op. cit., p. 16.

³⁵ “*essencialmente uma decoração, que participa como tal no drama histórico*” DE MARCHI, A. *Le Triptyque de San Zeno de Vérone et sa prédelle*, in *Mantegna. La prédelle de San Zeno de Vérone, 1457 – 1459*, catálogo della mostra, Tours 2009, curadoria de Philippe Le Leyzour, Cinisello Balsamo 2009, pp.50-67, em part. p. 65.

³⁶ “*o plasticismo vigoroso, o patetismo exacerbado, a monumentalidade e os efeitos ostentatórios de perspectiva dos inícios cedem lugar a formas suaves e alongadas, a um cromatismo mais delicado, a um veio mais terno e sentimental: inflexões novas com um acontecimento crucial na vida do artista*” THIEBAUT, D. *Introduction*, in *Mantegna. La prédelle de San Zeno de Vérone, 1457 – 1459*, op. cit., pp. 11-15, em part. p. 13.

linear e soprattutto non deve perdere di vista l’opera a cui si riferisce ampliandone gli attributi retorici in vista di una sua conciliazione ultima. In tal senso sembra orientata Dominique Thiebaut, per quanto giudizi mantegnesco il *San Gerolamo*, invitando alla prudenza nelle deduzioni cronologiche e dello sviluppo stilistico. In tal senso ricorda che “*le plasticisme vigoureux, le pathétisme exacerbé, la monumentalité et les effets de perspective ostentatoires des débuts cèdent le pas à des formes souples et allongées, un chromatisme plus délicat, une veine plus teindre et sentimentale: inflexions nouvelles avec un événement crucial de la vie de l’artiste*”³⁴: il matrimonio con Nicolosia Bellini nel ’53, a coronare una familiarità artistica ormai sedimentata. Questo sembra riportare da capo il problema del nome e del dipinto, se non fosse che l’opera a questo punto ha acquistato una sua chiara collocazione nel tempo e in uno spazio culturale preciso.

Il restauro del *San Gerolamo* di São Paulo, che sembra porsi a conclusione di una interminabile disputa attributiva, ha creato le premesse per una valutazione più approfondita e mirata dell’opera. Allo stesso tempo, la storia collezionistica e delle prime vicende di mercato sono molto eloquenti, per quanto appartenano a un’epoca di conoscitori, di vendite e di collezionisti, che sembra concludere tutta una grande storia ottocentesca. Inserito definitivamente nel catalogo di Mantegna, il dipinto rimane problematico per collocazione e per date, è comunque da ritenersi eseguito, oltre la metà del Quattrocento nell’ambiente artistico formatosi tra Padova e Venezia, con la presenza di scultori e pittori venuti da Firenze prima, quindi dalle Fiandre, e quanto si irradia da Ferrara. Tutto ciò senza dimenticare l’attenzione che Mantegna riserva a quella storia e ai suoi precedenti, una volta arrivato alla Corte di Mantova; come testimonia la *Morte della Vergine*, oggi al Prado.

A Padova, dopo Paolo Uccello e Filippo Lippi, si era stabilito Donatello per realizzarvi l’altare del Santo. Sostavano nelle città padane anche pittori fiamminghi di gran fama. Ma è lo Squarcione che accoglie i giovani apprendisti nella sua multiforme bottega, e tra loro c’è Andrea Mantegna. Alla luce di queste presenze e del segno che esse lasciano sono fondamentali gli affreschi degli Eremitani, sulla cui pareti risultava emblematica

La prédelle de San Zeno de Vérone, 1457 – 1459, catálogo della mostra, Tours 2009, a cura di Philippe Le Leyzour, Cinisello Balsamo 2009, pp. 50-67, in part. p. 65.

³⁴ THIEBAUT, D. *Introduction*, in *Mantegna. La prédelle de San Zeno de Vérone, 1457 – 1459*, op. cit., pp. 11-15, in part. p. 13.

la complessa esperienza di Mantegna rivolta a un'idea di antichità e di storia, e della loro dimensione architettonica. Di fronte ad essa l'impianto roccioso, qual'è nel *San Gerolamo* di São Paulo presuppone una lunga elaborazione, fino a trasformare la stessa natura in un sapiente 'edificio' prospettico, con la grotta che diventa la figura portante dell'intero dipinto. Tanto più rispetto alle notazioni di gusto fiammingo, che vi si ritrovano: in uno zoccolo, nella *battola* appesa, nel riflesso liquido del pappagallo e in altri minori dettagli; ben diversamente da quanto avviene nella *Adorazione dei Pastori*, dove l'intendimento fiammingo è complesso e accende l'intero quadro nei suoi molti fuochi, trasformando il significato stesso della luce in un sentimento di luminosità che percorre e governa l'intero soggetto. Mentre nel nostro *San Gerolamo* la figura del Santo eremita se ne sta allungata, quasi estenuata in quell'abito di un lilla ingrigito e svelato, che diventa quasi una anomalia e una debolezza nell'assieme del quadro: un colore della veste più consono a una tonalità veneziana, di una eleganza cortese, la cui iconografia è prossima ai disegni dedicati da Jacopo Bellini a tale soggetto. Elementi questi difficili da concordare, se non fosse per il suo tono di malinconia e meditazione, con la focalità profonda e assolutamente moderna che domina la tavola. Una grotta tanto spaziosamente evoluta e piena di luce e d'ombra, la cui soluzione è per eccellenza mantegnesca, e sulla quale la critica ha stranamente sorvolato. Una focalità consonante con la luce che si sgrana lungo il dorso della montagna e sale vertiginosamente al cielo, in una natura piena e non più gotica, estranea ormai alle conformazioni rocciose di Jacopo Bellini, che rimangono, per quanto aperti, profondamente arcaici.

Allo stesso tempo il nostro *San Gerolamo* è da porre in relazione con il primo tra i *San Gerolamo* dipinti da Giovanni Bellini³⁵, oggi a Birmingham: una tavola di analoghe dimensioni, nella quale viene ripreso il disegno paterno, di un colore umbratile, diffuso al punto da 'oscurare' l'apertura della roccia, come di una invenzione per il pittore non essenziale; quando invece è il cielo che si apre al chiarore del giorno, in quel dipinto precoce. Esiste una relazione peculiare tra le due piccole tavole, proprio grazie a quella apertura nella roccia, che nel Bellini non ha peso, per quanto sia foriera di grandi novità e così poco frequentata, anche tra i pittori fiamminghi. Tanto più elevata e piena di echi quella del nostro *San Gerolamo*! che sarebbe arduo a questo punto

cutada após a metade do Quattrocentos, no ambiente artístico que se formara entre Pádua e Veneza, com a presença de escultores e pintores vindos primeiro de Florença, depois de Flandres e o que se irradia de Ferrara. Tudo isso sem esquecer a atenção que Mantegna reserva àquela história e aos seus precedentes quando chega à Corte de Mântua, como testemunha a *Morte da Virgem*, hoje na coleção do Prado.

Em Pádua, depois de Paolo Uccello e Filippo Lippi, tinha se estabelecido Donatello para ali realizar o altar do Santo. Permaneciam nas cidades paduanas também pintores flamengos de grande fama. Mas é Squarcione quem acolhe os jovens aprendizes na sua *bottega* multiforme, e entre eles está Andrea Mantegna. À luz destas presenças e da marca que deixam, são fundamentais os afrescos dos Eremitanos, sobre cujas paredes resultava, emblemática, a complexa experiência de Mantegna voltada a uma ideia de Antiguidade e de história, e da sua dimensão arquitetônica. Diante disso, a construção rochosa como aparece no *São Jerônimo* de São Paulo pressupõe uma longa elaboração, até transformar a própria natureza num sapiente "edificio" de perspectiva, com a gruta que se torna a figura portante de toda a pintura. Ainda mais no que diz respeito às anotações de gosto flamengo que ali se encontram: num tamanco, na matraca pendurada, no reflexo líquido do papagaio e em outros detalhes menores; bem diferente do que acontece na *Adoração dos Pastores*, em que o entendimento flamengo é complexo e inflama o quadro inteiro nos seus muitos fogos, transformando o próprio significado da luz num sentimento de luminosidade que percorre e governa todo o assunto. Enquanto no nosso *São Jerônimo* a figura do Santo eremita está alongada, quase extenuada naquele hábito de um lilás acinzentado e desvelado, que se torna quase uma anomalia e uma debilidade no conjunto do quadro: uma cor da veste mais consoante a uma tonalidade veneziana, de uma elegância cortês, cuja iconografia está próxima aos desenhos de Jacopo Bellini sobre este tema. Elementos estes difíceis de concordar, se não fosse pelo seu tom de melancolia e meditação, com o foco profundo e absolutamente moderno que domina o painel. Uma gruta tão espacialmente evoluída e plena de luz e de sombra, cuja solução é, por excelência, mantegnesca, e sobre a qual a crítica estranhamente sobrevoou. Um foco consoante com a luz que se granula ao longo do dorso da montanha e sobe vertiginosamente para o céu, numa natureza plena e não mais gótica, estranha às conformações rochosas de Jacopo Bellini, que permanecem, mesmo se abertas, profundamente arcaicas. Ao mesmo tempo, o nosso deve ser colocado em relação com o primeiro *São Jerônimo* pintado

³⁵ LUCCO, M. sch. n. 2, pp. 136 – 138, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di M. Lucco e G. C. F. Villa, Roma 2008-2009, Cinisello Balsamo 2008.

por Giovanni Bellini³⁷, hoje em Birmingham: um painel de dimensões análogas, no qual é retomado o desenho paterno, de uma cor umbrátil, difusa ao ponto de “obscurecer” a abertura da rocha, como que uma invenção para o pintor, não essencial; quando, ao contrário, é o céu que se abre ao clarão do dia, naquela pintura precoce. Existe uma relação peculiar entre os dois pequenos painéis, justamente graças àquela abertura na rocha, que em Bellini não pesa, por mais que seja prenúncio de grande novidade e tão pouco usual, mesmo entre os pintores flamengos.

Tão mais elevada e plena de ecos aquela do nosso *São Jerônimo*, que seria árduo neste caso aproximá-lo do *São Marcos* de Frankfurt, no qual a construção de perspectiva está ligada com evidência à sua própria moldura, e portanto, muito estática. Ao invés, é espaçoso o escorço que invade a gruta, sobrestante ao São Jerônimo, com aquele plano de apoio visivelmente rebaixado e o ponto de fuga ainda mais realçado, com as interseções que seguem adiante e tocam as rochas, as árvores, incluindo as duas garças representadas em escala na margem externa, até o infinito. Ao alto, no céu superior, de madreperla e lápis-lazúli, o vento rareia e leva embora as nuvens.

Enfim, se se devesse repensar em seu autor, o painel de São Paulo, referido a Marco Zoppo, poderia ser colocado somente próximo ao *São Jerônimo penitente* da Pinacoteca de Bolonha, no qual se encontram tangências, mas, sobretudo inconciliáveis diversidades de concepção, de estilo e de matéria, com uma cronologia que leva aos tardíssimos anos sessenta, muito adiantados para a nossa pintura. Nem parecem convincentes as aproximações ao Pizzolo, ou à *bottega* do squarcione, e ainda menos, à obra de Giorgio Schiavone, para os quais se exprime em negativo a cifra estilística da nossa pintura.

*Agradeço a Alessandro Della Latta, Anchise Tempestini,
Nancy Ridel Kaplan, Stefania Buganza, Francesca Valli,
Paolo Rusconi, Eugénia Gorini Esmeraldo,
pelos amigáveis conselhos e ajuda.*

Tradução: Eugénia Gorini Esmeraldo

acostare al *San Marco* di Francoforte, dove l’impianto prospettico è legato con evidenza alla sua stessa cornice, e quindi molto statico. Spazioso è invece lo scorcio che invade la grotta, che sovrasta il San Gerolamo, con quel piano di posa visibilmente ribassato e il punto di fuga quanto mai rialzato, con le intersezioni che vanno in lontananza e toccano le rocce, gli alberi, persino i due aironi rappresentati in scala sul margine esterno, all’infinito. In alto nel cielo superiore, di madreperla e lapislazzuli il vento dirada e porta via le nuvole.

Infine, se si dovesse ripensare al suo autore, la tavola di São Paulo, riferita a Marco Zoppo potrebbe essere collocata solamente a ridosso del *San Gerolamo penitente* della Pinacoteca di Bologna, dove si riscontrano tangenze, ma sopra tutto inconciliabili diversità di concezione, di stile e di materia, con una cronologia che porta ai tardissimi anni Sessanta, troppo avanti per la nostra tavola. Né paiono convincere gli accostamenti al Pizzolo, o alla bottega dello Squarcione, e tanto meno all’opera di Giorgio Schiavone, per i quali si esprime in negativo la cifra stilistica del nostro dipinto.

*Desidero ringraziare Alessandro Della Latta, Anchise Tempestini,
Nancy Ridel Kaplan, Stefania Buganza, Francesca Valli, Paolo Rusconi,
Eugénia Gorini Esmeraldo, per gli amichevoli aiuti e consigli.*

³⁷ LUCCO, M. ficha n. 2, pp. 136 – 138, in *Giovanni Bellini*, catálogo da mostra, curadoria de M. Lucco e G. C. F. Villa, Roma 2008-2009, Cinisello Balsamo 2008.

O *São Jerônimo* de Mantegna no Museu de Arte de São Paulo

Il San Gerolamo di Mantegna al Museu de Arte de São Paulo

EUGÊNIA GORINI ESMERALDO

Mestre em História da Arte pela Unicamp. Trabalha no Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Mestre in Storia d'Arte presso l'Unicamp. Lavora al Museu de Arte de São Paulo (MASP)

“Nella misura che l'età avanza, ricordiamo i momenti e gli episodi che ci sono accaduti nel corso della nostra vita – le occasioni favorevoli, i pentimenti, le scelte, i dubbi e le cose realizzate – e riflettiamo anche sulle rinunce per aver preso certi percorsi”. Questo è stato il commento¹ di Pietro Maria Bardi, responsabile assieme ad Assis Chateaubriand dell'acquisto del dipinto con San Gerolamo attribuito ad Andrea Mantegna per il museo. Così lui manifestava la sua soddisfazione nel vedere che finalmente veniva riconosciuta l'importanza di una delle opere più prestigiose del MASP. E aggiungeva:

Era mio destino guardare l'architettura, la pittura e un po' la scultura – eppure non so se mi sono comportato come avrei dovuto. Il mio carattere non è riflessivo e per la storia dell'arte conta poco l'intuizione che ti guida in certe occasioni fortunate. Invecchiando si perde la memoria. E nel campo della storia dell'arte questa vale molto. Talvolta, per mancanza di memoria non si riesce a definire un'attribuzione e, come si sa, c'è sempre qualcuno che è contrario, pronto a dichiarare che un gatto è stato venduto per una lepre².

Le sue parole gli venivano spontanee in seguito alla richiesta di prestito del San Gerolamo di Andrea Mantegna da parte della Royal Academy of Arts, di Londra e del Metropolitan Museum, di New York.

¹ BARDI, P. M. “Questão de autoria. Nas mostrás de Mantegna no exterior, o veredicto sobre o São Jerônimo do Masp”. *Isto É Senbor*, n. 1132, 5/jun/1991

² ídem

“À medida que a idade vai avançando, rememoramos momentos e episódios ocorridos ao longo da vida – as ocasiões favoráveis, os arrependimentos, as escolhas, as dúvidas e as realizações – e refletimos também sobre as renúncias na escolha de certos caminhos”.¹ Este foi o comentário de Pietro Maria Bardi, responsável, com Assis Chateaubriand, pela compra da pintura *São Jerônimo*, atribuída a Andrea Mantegna, para o MASP. Ele manifestava assim sua satisfação ao ver que era, finalmente, reconhecida a importância de uma das obras mais prestigiosas do museu. E disse mais:

Meu destino, porém, era mesmo olhar arquitetura, pittura e um pouco de escultura – mas também nestes setores não sei se me comportei como deveria. Meu caráter não é reflexivo e a história da arte conta pouco com a intuição que me favoreceu em algumas afortunadas ocasiões. Envelhecendo, perde-se a memória. E, no campo da história da arte, ela vale muito. Muitas vezes, por falha da memória, não se consegue acertar uma autoria e, como se sabe, há sempre alguém do contra, pronto para publicar que um gato foi vendido por lebre.²

As suas palavras vinham espontâneas, na sequência do pedido de empréstimo da obra *São Jerônimo* pela Royal Academy de Londres e pelo Metropolitan Museum de Nova York.

¹ BARDI, P. M. “Questão de autoria. Nas mostrás de Mantegna no exterior, o veredicto sobre o São Jerônimo do Masp”. *Isto É Senbor*, n. 1132, 5/jun/1991.

² Ídem.

A história da venda do quadro para o MASP começa em outubro de 1951. Disponível no mercado londrino, o pequeno painel não despertou apenas o interesse de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi. Também a Fundação Kress, dos Estados Unidos, notou a qualidade da pintura e pediu a opção de compra à Galeria Wildenstein, onde estava à venda. Os norte-americanos foram surpreendidos ao saber que o jovem museu aberto em São Paulo chegara antes.³

O episódio que marcou a aquisição da obra foi a intervenção da Câmara Municipal de São Paulo que, no dia 7 de outubro de 1951, decidiu favoravelmente pela aquisição, a partir de projeto apresentado pelo vereador André Nunes Junior. O Diário Oficial do Município publicou, em 23 de janeiro de 1952, a Lei 4184, destinando três milhões de cruzeiros para a compra da obra, que chegaria ao Brasil no mês de maio. As primeiras pessoas a apreciarem o painel não estavam na sede do museu, mas no Palácio Episcopal Pio XII, onde Chateaubriand o apresentou ao Cardeal Arcebispo de São Paulo, Dom Carlos Carmelo de Vasconcellos Mota, e a convidados da cúria, no dia 26 de maio.⁴ Tanto Chateaubriand⁵ quanto Bardi⁶ saudaram em artigos na imprensa a chegada da obra, comentando também a importância de Andrea Mantegna na história da arte.

Em carta de Wildenstein & Co. a Assis Chateaubriand, assinada por Louis Goldenberg,⁷ este comunica que

In accordance with Mr. Georges Wildenstein request we are sending you herewith a receipted bill for the painting St Jerome in the wilderness previously covered by our invoice of October 29, 1951. We wish to acknowledge receipt, with thanks, of your remittance of June 30, 1952 for \$150.000⁸ which was credited to your account against the purchase price of the Mantegna Saint Jérôme.

A obra foi incorporada à coleção que o público de São Paulo se habituava a ver no MASP. Muitas críticas ao caráter difícil de Chateaubriand – o qual suas biografias⁹ relatam pormenorizadamente –, além de certo preconceito contra o italiano

³ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10/out/1951.

⁴ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27/maio/1952; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27/maio/1952.

⁵ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27/maio/1952.

⁶ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15/jun/1952.

⁷ Com data de 7 de julho de 1952. Documentação da obra no MASP.

⁸ Folha datilografada, também na documentação, registra apenas *Mantegna US\$152.000,-*.

⁹ Ver, por exemplo, MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

La storia della vendita del quadro al museo incomincia nell'ottobre del 1951. Disponibile sul mercato londinese la piccola tavola non aveva richiamato soltanto l'interesse di AC e PMB. Anche la Fondazione Kress, degli Stati Uniti, aveva notato la qualità del dipinto e avanzato una proposta di acquisto alla Galleria Wildenstein, che trattava il quadro. Rimasero molto sorpresi di sapere che il giovane museo di San Paolo li aveva preceduti³.

L'episodio che caratterizzò l'acquisizione dell'opera fu l'intervento della Câmara Municipal de São Paulo che decise nel giorno 7 di ottobre del 1951 di comperare il quadro per il museo. Il DOM pubblica nel 23 gennaio dell'anno successivo la legge 4184, che destinava tre milioni di cruzeiros all'opera che sarebbe arrivata nel mese di maggio in Brasile. Il dipinto non fu esposto subito al museo, ma venne presentato nel Palácio Episcopal Pio XII, dove Chateaubriand lo mostrò al Cardinale Arcivescovo della città, Dom Carlos Carmelo de Vasconcellos Mota e agli invitati della Curia il 26 maggio⁴. Sia Chateaubriand⁵ sia Bardi⁶ salutavano in articoli di stampa l'arrivo dell'opera, sottolineando l'importanza di Andrea Mantegna nella storia dell'arte.

In una lettera⁷ di Wildenstein & Co a Assis Chateaubriand, fermata da Louis Goldenberg, si informa che

In accordance with Mr. Georges Wildenstein request we are sending you herewith a receipted bill for the painting St Jerome in the wilderness previously covered by our invoice of October 29, 1951. We wish to acknowledge receipt, with thanks, of your remittance of June 30, 1952 for \$150.000⁸ which was credited to your account against the purchase price of the Mantegna Saint Jérôme.

L'opera entrò a far parte della collezione che il pubblico di São Paulo poteva ammirare nel museo. Molte che venivano rivolte a Chateaubriand per il suo carattere difficile, che le biografie⁹ descrivono

³ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10/out/1951.

⁴ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27/maio/1952; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27/maio/1952.

⁵ *Diário de São Paulo* (27.5.1952) *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27/maio/1952.

⁶ *O Jornal*, Rio de Janeiro (15.6.1952) *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15/jun/1952.

⁷ Del 7 luglio 1952, documentazione della opera nel museo.

⁸ Un foglio datiloscritto informa solo "Mantegna US\$152.000, documentazione della opera nel museo.

⁹ Come Fernando Morais "Chatô, o rei do Brasil", Companhia das Letras, São Paulo.

ampiamente e um certo pregiudício contra l'italiano che dirigeva il museo, come ricordava spesso il Bardi, li spinsero a organizzare una esposizione della collezione in alcune città europee. L'intenzione era quella di ottenere un riconoscimento pubblico da parte dell'Europa sulla qualità delle opere: giudizio che avrebbe avuto ripercussioni e conseguenze in Brasile. Le opere furono trasportate da San Paolo a Rio de Janeiro accompagnate da una scorta militare: a Rio vennero imbarcate il 13 agosto del 1953 sulla nave "Eva Perón", con destinazione il porto di Le Havre. Assicurate da Firemen's Insurance Company of Newark, New Jersey, EUA, sarebbero state di lì a poco esposte a Parigi. Il curatore del Museo del Louvre, Germain Bazin, che aveva d'altra parte una conoscenza del Brasile e della sua arte coloniale¹⁰, appoggiò seriamente l'idea di questa prima esposizione, che ebbe inizio il 9 ottobre di quell'anno al Musée de l'Orangerie. Il quadro di San Gerolamo era presente.

La stampa francese fu unanime nel riconoscere l'importanza delle opere e a promuovere le esposizioni successive realizzate a Bruxelles, Utrecht, Berna¹¹, dove ricevettero un'ottima accoglienza di pubblico e di critica. Da giugno ad agosto '54 il nostro quadro era esposto alla Tate Gallery nella stessa città dove era stato acquistato due anni prima. La collezione fu vista in seguito a Düsseldorf, e finalmente il tour europeo si concludeva a Palazzo Reale, a Milano, dal novembre '54 al febbraio '55, con il numero più grande di opere esposte: *103 Dipinti del Museo d'Arte di San Paolo del Brasile*, come fosse omaggio di Bardi al suo paese. Il San Gerolamo era sulla copertina del catalogo [Fig.1]. Fu in quella occasione che Roberto Longhi¹² diede un riconoscimento pubblico a Bardi per il suo grande lavoro compiuto in Italia, prima e ora in Brasile. Da Milano la collezione fu portata a New York. C'era un debito, rimasto in sospenso che andava saldato con i creditori americani, e per questo motivo tutte le opere vennero sequestrate, rimanendo in un deposito in attesa che fosse sciolto questo obbligo.

Chateaubriand dovette ricorrere al governo brasiliano chiedendo aiuto alla Caixa Econômica Federal, in modo che alla fine le opere poterono

diretor do museu, segundo comentava com frequência o próprio Bardi, levaram os dois a organizar uma exposição de parte da coleção em algumas cidades europeias. A intenção era obter o reconhecimento europeu da qualidade das obras, o que repercutiria no Brasil. As obras tiveram escolta militar de São Paulo ao Rio de Janeiro, por rodovia, onde embarcaram, em 13 de agosto de 1953, no navio *Eva Perón*, com destino ao porto Le Havre, na França, e dali para Paris, com seguro da Firemen's Insurance Company of Newark, New Jersey, EUA.

O curador do Musée du Louvre, Germain Bazin, que conhecia o Brasil e a nossa arte colonial¹⁰, foi um dos apoiadores da ideia; a primeira exposição iniciou-se em 9 de outubro daquele ano, no Musée de l'Orangerie, em Paris. Estava presente o painel de *São Jerônimo*. A imprensa francesa foi unânime em elogiar e promover a coleção brasileira, e novas exposições foram realizadas em Bruxelas, Utrecht e Berna¹¹, recebendo sempre boa acolhida do público e da crítica. De junho a agosto de 1954, a obra *São Jerônimo* esteve novamente em Londres – onde fora comprada dois anos antes –, para a exposição na Tate Gallery. A coleção foi igualmente vista em Dusseldorf, na Alemanha, finalizando seu tour europeu em Milão, no Palazzo Reale, de novembro de 1954 a fevereiro de 1955, na mostra *103 Dipinti del Museo d'Arte di San Paolo del Brasile*. O *São Jerônimo* foi capa do catálogo [Fig. 1]. Na ocasião, Longhi¹² fez uma homenagem a Bardi pelo seu grande trabalho, realizado tanto na Itália quanto no Brasil.

De Milão, a coleção seguiu para Nova York. Havia uma dívida a ser saldada com os credores americanos, e estes forçaram o pagamento com uma espécie de "sequestro" da coleção, que ficou num depósito especializado enquanto o valor não foi pago. Chateaubriand precisou recorrer ao governo brasileiro, que acabou pagando a dívida; a Caixa Econômica Federal tornou-se credora do MASP. As obras foram então "liberadas" e, antes de voltarem ao Brasil, expostas no Metropolitan Museum, em Nova York¹³, e no Toledo Museum of Art, em Toledo¹⁴, Ohio.

¹⁰ Bazin escreveu sobre o escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; um dos primeiros estudos a respeito do artista.

¹¹ Respectivamente, no Palais de Beaux-Arts, Utrecht Centraal Museum e Kunstmuseum Berna.

¹² LONGHI, Roberto. *L'Europeo*, 477, dez/1954.

¹³ *Paintings from the São Paulo Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York, mar – maio/1957 de 1957; Mantegna, obra n. 7.

¹⁴ *One Hundred Paintings from The São Paulo Museum of Art*. The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, 8 out – 7 nov/1957, cat. n. 3.

¹⁰ Bazin ha scritto un dei primi studi sull'escultore brasiliano Antônio Francisco Lisboa, l'Aleijadinho..

¹¹ Palais de Beaux-Arts, Utrecht Centraal Museum e Kunstmuseum Berna.

¹² Roberto Longhi, *L'Europeo*, 477, 5 dicembre 1954

De retorno ao Brasil, a coleção foi exposta no Rio de Janeiro antes de voltar para o MASP. Nos anos seguintes, permaneceu na sede da Rua Sete de Abril, velho centro de São Paulo, no edifício dos Diários Associados, conglomerado de empresas de comunicação (rádios, jornais e televisão) liderado por Assis Chateaubriand. No mesmo prédio se localizava a sede do MAM, Museu de Arte Moderna, por conta da amizade entre Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo.

Em 1968, foi inaugurada a sede do museu na Avenida Paulista, e o *São Jerônimo* raramente era retirado de exposição, no segundo andar, onde estavam os painéis de vidro projetados por Lina Bo Bardi. Era o sistema de “rodízio”, como definia Bardi, com o intento de convidar o público a frequentar o museu e conhecer as obras da coleção, habituando-se a perceber as ausências. Assim, Bardi persistia em sua meta, a de que o museu tivesse sempre um caráter educativo, premissa que o guiou desde a inauguração do MASP. O *São Jerônimo* de Mantegna, uma de suas obras preferidas, pouco saía da sala de exposições para a reserva técnica no primeiro andar, chamada de “depósito”.¹⁵

A partir dos anos 1970, os japoneses despertaram para o mundo das exposições de arte, sobretudo de obras do Impressionismo. Enviaram um convite ao MASP para que expusesse parte da coleção no Japão, e Bardi selecionou não apenas obras impressionistas: no catálogo, a obra de número 2 é a de Mantegna.¹⁶ Em 1982, o quadro foi novamente exposto naquele país.¹⁷

Nos anos 1980, uma nova série de exposições foi realizada com a coleção do MASP, com a presença do *São Jerônimo*, em várias cidades da Itália, Martigny, na Suíça, e Munique e Berlim, na Alemanha.

A movimentação e o empréstimo de obras das coleções são sempre objeto de preocupação para as instituições museológicas. A partir de 1990, o MASP passou a adotar critérios mais rígidos no intercâmbio de obras com museus estrangeiros. Uma das decisões – sugerida por Eneida Parreira, restauradora do MASP, já com Fabio Magalhães como conservador-chefe¹⁸ –, foi a de

¹⁵ O espaço já dispunha de ar condicionado; o MASP era, até o início dos anos 1990, o único museu que contava com climatização na parte superior do edifício na Avenida Paulista, e podia receber grandes exposições.

¹⁶ Em Tóquio, Osaka, Aomori, Fukui, Fukuoka, Kumamoto e Aichi, de setembro de 1972 a março de 1973.

¹⁷ Com outras obras do MASP que participaram da inauguração do museu de Mie-ken.

¹⁸ Bardi, já idoso, se afastara das funções de diretor, mas ainda ia ao MASP diariamente.

rientrare a São Paulo. La collezione, rimasta sotto sequestro per quasi due anni, fu esposta al Metropolitan¹³ di New York e a Toledo¹⁴, Ohio. Di ritorno in Brasile, la collezione fu esposta a Rio de Janeiro, prima di tornare al MASP. Nei successive dieci anni le opere rimangono alla Rua Sete de Abril, nel vecchio centro di São Paulo, nella sede dei Diários Associados, che riuniva le imprese di comunicazione (radio, giornali e televisione) appartenenti ad Assis Chateaubriand. Nello stesso palazzo era ospitata, per cortesia e amicizia di Chateaubriand con Ciccillo Matarazzo, la sede del MAM, Museo d'Arte Moderna.

Nel 1968 fu inaugurata la sede del nuovo museo sulla avenida Paulista, costruito sul progetto di Lina Bo Bardi. L'edificio fu ufficialmente aperto con la visita della Regina Elisabetta II. Le opere erano sistemate su pannelli di vetro ideati da Lina. Si seguiva allora un metodo di rotazione, come lo definiva il Bardi, con l'intento di sollecitare il pubblico a una frequentazione del museo e alla conoscenza delle opere. Il MASP in questo modo, fin dall'inizio seguì un programma educativo, come fu sempre nelle sue intenzioni. In ogni caso il nostro quadro, che era una delle opere da lui più amate, rimaneva abitualmente al suo posto.

Negli anni Settanta i giapponesi invitarono il MASP a esporre la sua collezione in Giappone. Nella scelta, Bardi inseriva opere di Impressionisti e pure pitture antiche: al numero 2 del catalogo si trova il Mantegna¹⁵. L'opera sarebbe stata presentata ancora nel 1982 in quel paese, insieme ad altre del museo¹⁶. Negli anni Ottanta una nuova serie di mostre fu realizzata dal MASP con la presenza, quasi d'obbligo, del nostro quadro. Vennero toccate alcune città italiane, oltre a Martigny, Monaco di Baviera e Berlino.

Dagli anni Novanta il MASP incominciò ad adottare criteri più rigorosi nei prestiti all'estero. Fu deciso¹⁷ che i dipinti su tavola non fossero

¹³ *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, marzo a maggio 1957; Mantegna obra n. 7.

¹⁴ *One Hundred Paintings from The São Paulo Museum of Art*, The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, 8 Oct – 7 Nov 1957, cat. n. 3

¹⁵ Tokyo, Osaka, Aomori, Fukui, Fukuoka, Kumamoto e Aichi, dal settembre 1972 a marzo 1973.

¹⁶ Inaugurando il museo di Mie-ken.

¹⁷ Su suggerimento di Eneida Parreira, già con Fabio Magalhães come conservatore capo; mentre il Bardi aveva già

più prestati a causa delle diversità climatiche che possono danneggiare, di conseguenza originare seri problemi alle opere. Solo in casi eccezionali si giustificò il prestito. Così avvenne per la mostra di Mantegna a Londra e poi a New York¹⁸. Il settore di conservazione del museo sollevò a quel punto delle obiezioni e gli organizzatori si trovarono d'accordo per un imballaggio speciale del San Gerolamo. A questo scopo fu importato dalla California un contenitore climatizzato per la sua esposizione. Gli ultimi prestiti vedono il quadro esposto a Padova¹⁹ nel 2006 per la mostra dedicata a Mantegna, già con un vetro speciale e protettivo contra le alterazioni climatiche. Ma allo stesso tempo, sempre in Italia, il quadro non fu concesso a Ferrara.

Fu invece esposto nella grande mostra del Louvre del 2008²⁰. I dubbi e i pareri contrari furono superati davanti alla opportunità, che si realizzasse finalmente un vero restauro. La responsabile per la conservazione del MASP, Karen Barbosa suggerì che era venuto il momento di intervenire sulla tavola²¹, e il Patrimonio brasiliano, alla luce di questo presupposto, accordò l'invio in Francia. Seguì una trattativa sui modi e sui tempi e, alla fine, l'opera fu esposta come si trovava: solo al termine della mostra entrò finalmente nei laboratori del Louvre. Christine Mouterde dedicò sette mesi al San Gerolamo, con i risultati oggi ben visibili e chiaramente descritti nella sua relazione.

Ringrazio Jorge Coli, Christine Mouterde per la partecipazione e interesse dimostrato; Ivani Di Grazia Costa, Barbara B. Bernardes e Romeu de Loreto Neto della Biblioteca del MASP, Marina Moura per l'aiuto costante e Zeno Birilli.

lasciato la direzione.

¹⁸ Nella Royal Academy a Londra e al Metropolitan Museum of Art, a New York, 1992.

¹⁹ Musei Civici e Eremitani, esposizione **Mantegna e Padova 1445-1460**.

²⁰ Musée du Louvre, esposizione **Mantegna**, ottobre 2008 a gennaio 2009.

²¹ Fondamentale l'appoggio di João da Cruz Vicente de Azevedo, Direttore Segretario Generale e dopo Presidente del MASP.

que as pinturas sobre madeira não mais fossem emprestadas, por conta das mudanças climáticas que podem causar problemas às pinturas. O empréstimo somente se justificaria, em casos excepcionais, pela importância da exposição.

Em 1982, foi organizada a exposição de Mantegna em Londres e Nova York, o que suscitou o comentário inicial de Bardi. O setor de conservação fez suas exigências e os organizadores da mostra concordaram em patrocinar uma montagem especial para a obra. Para sua conservação e apresentação, foi importada uma caixa especial de acrílico, feita na Califórnia, retirada no retorno das exposições. Vários anos se passaram até um novo convite, vindo de Pádua¹⁹, Itália, em 2006, para exposição dedicada a Mantegna. Os organizadores concordaram em custear uma proteção especial para o painel, contra mudanças climáticas, de vidro não reflexivo. O folder dessa exposição menciona a presença “*da San Paolo del Brasile, un enigmatico San Girolamo in un paesaggio*”. Ainda da Itália, novo pedido viria pouco depois, de Ferrara, sendo recusado; a obra precisaria de um tratamento, mas já estava devidamente reconhecida, documentada e publicada.

Em 2008, o Musée du Louvre solicitou a obra para uma grande exposição sobre Mantegna em Paris.²⁰ Apenas uma contrapartida realmente vantajosa para a obra permitiria justificar ao Patrimônio brasileiro mais uma saída do painel. Por sugestão de Karen Barbosa, foi pedido o restauro da obra na França.²¹ Houve demora nas negociações com os franceses, que pretendiam um tratamento apenas superficial; depois de exames preliminares do painel, os responsáveis pela restauração decidiram que um verdadeiro restauro era necessário. Assim, foi preciso que a obra permanecesse nos laboratórios do Louvre durante sete meses. O trabalho foi realizado por Christine Mouterde, com resultados que são agora evidentes.

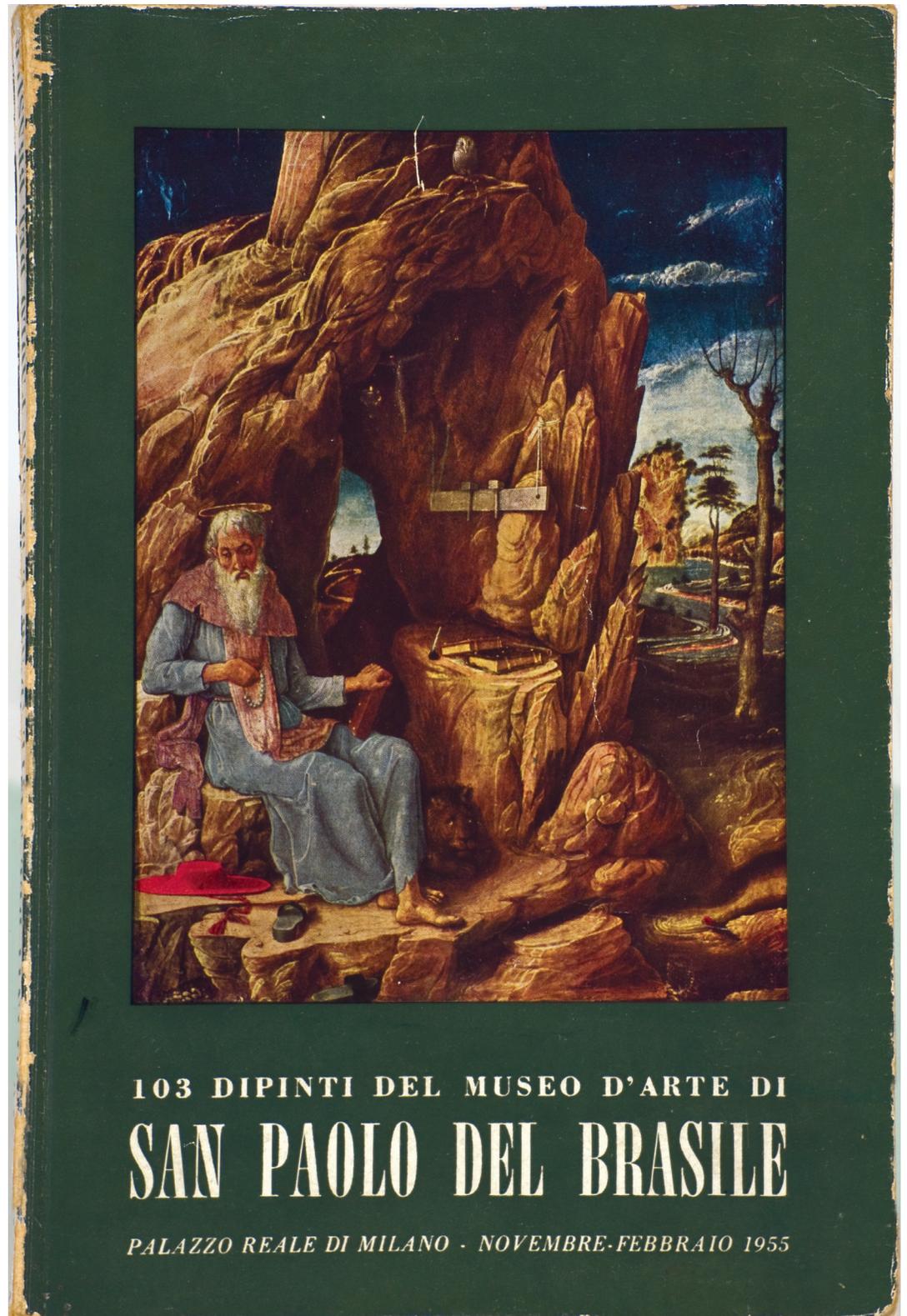
Agradeço, antes de tudo, a Jorge Coli, pela acolhida favorável; a Christine Mouterde, por sua participação e interesse; a Ivani Di Grazia Costa e à equipe da Biblioteca do MASP, particularmente Barbara B. Bernardes e Romeu de Loreto Neto; a Marina Moura pela sua ajuda e a Zeno Birilli pela generosidade e entusiasmo.

¹⁹ Musei Civici e Eremitani, exposição *Mantegna e Padova 1445-1460*.

²⁰ Museu do Louvre, exposição *Mantegna*, out/2008 a jan/2009.

²¹ Foi fundamental o apoio dado ao projeto de restauro por João da Cruz Vicente de Azevedo, na época Diretor Secretário Geral e, logo depois, eleito Presidente do MASP.

Capa do catálogo da mostra
*103 Dipinti del Museo d'Arte di San
Paolo del Brasile*, Milão (1954-1955).



103 DIPINTI DEL MUSEO D'ARTE DI
SAN PAOLO DEL BRASILE

PALAZZO REALE DI MILANO - NOVEMBRE-FEBBRAIO 1955

Il bel museo allestito a San Paolo da un italiano*

*O belo museu organizado em São Paulo por um italiano***

ROBERTO LONGHI

Esta edição de Milão é a mais ampla vista na Europa, de um ano para cá, do Museu de São Paulo do Brasil, depois das apresentações reduzidas na França, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Alemanha. Em Paris, apenas 64 pinturas foram expostas; aqui, temos 106, e não representam nem mesmo todo o museu, onde ficaram diversas coisas, inclusive italianas; talvez menos relevantes, mas nem por isso coisas de pouca importância (se lembro bem, um afresco de Ottaviano Nelli, um Piero di Cosimo, um Tintoretto e outros ainda). Pode-se, aliás, perguntar se esta ocasião italiana não seria boa para reproduzir, em apêndice ao belo catálogo, também as obras que não fizeram a viagem. O livro se tornaria, sem esforço, o próprio catálogo do Museu de São Paulo, com uma bela vantagem para todos.

Mas mesmo ficando nas 106 presenças, não nos resta senão acreditar em milagre (por sorte, somos avessos a isso!) quando se sabe que estamos visitando o mais jovem museu do mundo. Um museu, lembremos, não criado por uma burocracia qualquer, mas sim apenas da inteligência de particulares, em seis anos de trabalho. Mas para quem conhece o ativismo inato do diretor Bardi e de seu formidável apoiador Assis Chateaubriand, mesmo o milagre se torna mais humano. Seis anos de afortunadíssima caça ao tesouro e, deve-se acrescentar, de caça aos doadores.

Questa di Milano è l'edizione più ampia che si sia vista in Europa, da un anno in qua, del Museo di San Paolo del Brasile, dopo le presentazioni ridotte in Francia, Belgio, Olanda, Inghilterra, Germania. A Parigi solo 64 dipinti erano esposti, qui ne abbiamo 106 e non sono neppure tutto il museo, dove sono rimaste parecchie cose anche italiane; magari meno rilevanti, ma non punto scadenti (se ricordo bene un affresco di Ottaviano Nelli, un Piero di Cosimo, un Tintoretto e altro ancora). Si può anzi domandare se l'occasione italiana non fosse la buona per riprodurre in appendice al bel catalogo anche i pezzi che non hanno fatto il viaggio. Il libro sarebbe divenuto senza sforzo il catalogo stesso del Museo di San Paolo; con un bel vantaggio per tutti.

Ma anche a restare sulle 106 presenze, non rimane che da credere al miracolo (fortuna che ci siamo avezziti!) quando si sappia che stiamo visitando il più giovane museo del mondo. Un museo, si ricordi, non già creato d'una qualunque burocrazia, anzi dalla sola intelligenza di privati in sei anni di lavoro. Ma, per chi conosca l'attivismo innato del direttore Bardi e del suo formidabile sostenitore Assis Chateaubriand, anche il miracolo diventa più umano. Sei anni di fortunatissima caccia al tesoro e, giova aggiungerlo, di caccia ai donatori.

** Artigo publicado em *L'Europeo*, 477, 05/dez/1954, com os subtítulos *A nova mostra do Palazzo Reale de Milano – Nasceu no elevador: leiam como – é uma história realmente extraordinária*. Arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo.

* Artigo publicado em *L'Europeo*, 477, 5 dicembre 1954, con i sottotitoli: *La nuova mostra del Palazzo Reale di Milano - È nato in ascensore: leggete come: è una storia davvero straordinaria*, conservato presso l'archivio del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo.

Non so anzi perché il Bardi non abbia fatto precedere anche il catalogo italiano dalla lista di codesti benemeriti largitori di sangue. In quello della mostra parigina esso comprendeva quasi trecentocinquanta “nominativi”. Sarebbe stata una prima lezione per noi, rammentando che i donatori dei musei italiani non raggiungerebbero forse il dieci per cento di quella cifra anche se si cominciasse a elencarli dall’anno della breccia di Porta Pia... Ma, per la sostanza, urge dir subito di che doni si tratti. A voler restare per un momento nella nostra specola italiana, il “San Gerolamo” del Mantegna, la “Ressurrezione” di Raffaello giovane e il “Mandrucchio” di Tiziano basterebbero alla gloria di qualunque museo del vecchio mondo. Ma, per un pò che si allunghi il passo, il Bosch, i due Franz Hals, lo Chardin, l’“Inquisitore” del Goya, i quattro Delacroix, il Daumier, i due Courbet, il gruppo dei Manet, Cézanne, Renoir, il Matisse del ’19 (e mi limito, s’intende, alle mie preferenze) non sono certo da meno, nell’ordine loro.

La storia di questi straordinari successi del giovanissimo museo è narrata dal Bardi stesso in una introduzione di scrittura così brillante da rammentare la penna del suo amico Le Corbusier, ma forse con fin troppa modestia. Pensate a un museo che nasce, potrebbe dirsi, in ascensore, spostandosi da un piano all’altro del grattacielo in costruzione dei Diários Associados, di cui è proprietario lo Chateaubriand. Per farlo però muovere dall’interno, come organismo vivente di cultura artistica e attivare le sue buone febbri di crescita era proprio il Bardi che ci voleva con la rapidità interattiva dei suoi interessi mentali e con il piglio apostolico, pionieristico, novecentesco che conosciamo fin dai suoi anni italiani. Agire, gli toccava, in un paese che tentava di riguadagnar tempo, secoli di tempo, che voleva saper molto in breve; e il Bardi circondò subito il primo nucleo del museo di grandi tabelle sinottiche di storia dell’arte in effigie (rammento quando le allestivano a Roma, nel’47, i suoi primi aiutanti); gli affincò corsi di disegno per bimbi e di disegno industriale, corsi di architettura e di musica e persino di giardinaggio e di composizioni di fiori; lo ravvivò con esposizioni temporanee, per esempio quella di Le Corbusier, giunta poi, per suo merito, fino a Villa Olmo.

Não sei, aliás, por que Bardi não colocou, no início do catálogo, a lista desses beneméritos doadores de sangue. No catálogo da mostra parisiense, a lista continha quase trezentos e cinquenta nomes. Teria sido uma primeira lição para nós, lamentando que os doadores dos museus italianos não atingissem talvez dez por cento dessa cifra, mesmo se começássemos a listá-los desde o ano da brecha de Porta Pia¹. Mas na verdade, é preciso dizer logo de que doações se tratam. Querendo ficar por um momento no nosso pequeno observatório italiano, o *São Jerônimo* de Mantegna, a *Ressurreição* de Rafael jovem e o *Mandrucchio*² (sic) de Ticiano bastariam para a glória de qualquer museu do Velho Mundo. Mas se alongarmos um pouco o passo, o Bosch, os dois Franz Hals, o Chardin, o *Inquisidor*³ de Goya, os quatro Delacroix, o Daumier, os dois Courbet, o grupo dos Manet, Cézanne, Renoir, o Matisse de 1919 (e me limito, entenda-se, às minhas preferências) não são coisas menores, no seu gênero.

A história desses extraordinários sucessos de tão jovem museu é narrada pelo próprio Bardi, numa introdução tão brilhante, de se recordar o texto de seu amigo Le Corbusier, mas talvez com demasiada modéstia. Pensem num museu que nasce, poder-se-ia dizer, no elevador, distribuindo-se de um piso a outro do arranha-céu em construção dos Diários Associados, de propriedade de Chateaubriand. Para fazê-lo andar desde o início, como organismo vivo de cultura artística, e ativar as suas boas febres de crescimento, era mesmo necessário Bardi, com a rapidez interativa de seus interesses mentais e com seu espírito apostólico, pioneiro, novecentesco, que conhecemos desde os seus anos italianos. Era preciso agir num país que tentava ganhar tempo, séculos de tempo, que queria saber rápido; e Bardi logo circundou o primeiro núcleo

¹ Refere-se a uma brecha na Porta Pia em Roma, por onde o exército italiano, em 1859, entrou para ocupar a cidade, até então propriedade do Papa. A expressão foi muito usada durante todo o período da unidade italiana (N. T.).

² Parece um erro tipográfico, pois o nome se refere ao retrato pintado por Ticiano em 1552, do Cardeal Cristóforo Madruzzo, príncipe e arcebispo de Trento, no norte da Itália, durante o Concílio ali realizado, de 1545 a 1563, cuja família ficara famosa como dinastia de grandes mecenas. Mas não seria impossível que Longhi fizesse aqui um trocadilho entre o sobrenome Madruzzo e o termo dialetal *mandrucchio*, não exatamente gentil para com o retratado (N.T.).

³ Refere-se ao retrato do *Cardeal Juan Antonio Llorente*, secretário da Inquisição espanhola, obra de Goya (N.T.).

do museu com grandes tabelas sinóticas de história da arte⁴ em imagens (lembro quando seus primeiros assistentes preparavam-nas em Roma, em 1947); acrescentou cursos de desenho para crianças e de desenho industrial, cursos de arquitetura e de música, até de jardinagem e de composições de flores⁵; animou-as com exposições temporárias, por exemplo, a de Le Corbusier, trazida depois, por seu mérito, a Villa Olmo.⁶

Faz-se assim ainda mais honra à cultura de Bardi, que, entre tantas tabelas culturais e didáticas, não esqueceu a existência dos originais: exatamente aqueles necessários ao museu para o seu início; nada menos que “um panorama de toda a história da arte, sem lacunas” – e eu acrescentaria, ao modo antigo, sem muitas fichas e tabelas.

Ora, por ambiciosa que possa parecer a intenção, ao ver aquilo que ele conseguiu adquirir em seis anos de atividade, é difícil deixar de admitir que Bardi, um belo dia, não consiga levá-lo adiante. Não surpreende – a quem conhece as contingências do mercado que ele também precisava atingir, ou seja, o do triângulo Paris-Londres-Nova York – que o tecido de certas zonas pareça, neste momento, um pouco ralo em relação a outras mais espessas: mas não quero também negar que, se cada obra é o espelho de quem a conduz, o maior interesse de Bardi pelos fatos da arte moderna e a orientação inevitável do público jovem no mesmo sentido possam ter contribuído para fazer a balança pender, por enquanto, para esta parte. É o mesmo Bardi a lembrar, não sem ironia, que é mais fácil que um jovem estudante brasileiro saiba indicar o ponto geográfico do *Bateau Lavoir* (sede de Picasso jovem) do que o de Assis ou de Delft (ou quem sabe quantas outras cidades do mundo). E, se bem que ele peça mais vinte anos para completar a obra, sinto que poderemos marcar um encontro num prazo mais curto, digamos, de uns seis anos, certos de que já terá então preenchido muitas das

Fa così anche più onore alla cultura del Bardi, che, fra tante tabelle di cultura in estratti egli non dimenticasse punto l'esistenza degli originali: proprio quelli che occorre al museo per reggere all'impiego iniziale: nulla di meno che “un panorama dell'intera storia dell'arte, senza lacune”, e vorrei aggiungere all'antica, senza più tabelle.

Ora, per quanto ambizioso potesse sembrare il proposito, a veder quel che gli è riuscito di procacciarsi in sei anni di attività, è difficile escludere che il Bardi un bel giorno non arrivi a portarlo in fondo. Che il tessuto di certe zone sembri per ora un pò rado, di altre più fitte, non può sorprendere chi conosca le contingenze del mercato dove pure gli bisognava attingere, che è quello del triangolo Parigi–Londra–New York: ma non voglio neppure negare che, se ogni opera è specchio di chi la conduce, il maggiore interesse del Bardi per le vicende dell'arte moderna e l'orientamento immancabile del pubblico giovane nello stesso senso possano aver contribuito a far pendere, per ora, la bilancia di questa parte. È lo stesso Bardi a rammentare, non senza ironia, quanto sia più facile che un giovane scolaro brasiliano sappia indicare il punto geografico del *Bateau-Lavoir* (sede di Picasso giovane) che non quello di Assisi e di Delft (o chissà quant'altre città del mondo); e, sebbene egli gli chieda vent'anni di tempo per compir l'opera, sento che potremmo ridargli appuntamento anche a più breve scadenza, mettiamo fra altri sei anni, sicuri di veder già colmati molti dei vuoti che (non per colpa sua) possono ora particolarmente immalinconire il visitatore italiano.

Bello sforzo dire che la Madonna fiorentina esposta col nome di Daddi non può bastare alla raffigurazione di quel nostro gran secolo: ma i trecentisti non si trovano più sui carretini a mano come sessant'anni fa (so io a chi penso); diamo tempo al tempo e il Bardi provvederà per il meglio. Arricchirà, per esempio, anche i due secoli che seguono; poi, proprio alle radici dell'arte moderna, formerà un'isola caravaggesca, ora indicata appena dalla presenza dello Zurbarán; penserà a produrre qualche incontro saporito fra barocco italiano e brasiliano; accudirà a contrappesare il settecento francese con una giusta dose di quello veneziano, ancora vacante; e via di buon passo.

⁴ Exposições didáticas. Desde a criação do MASP, Bardi enfatizou a função educativa dos museus, e estes painéis, apresentados em períodos da história da arte, foram montados por pesquisadores que trabalhavam com ele em Roma, no Studio d'Arte Palma (N.T.).

⁵ Refere-se a *ikebana*, hoje muito difundida. Em 1954, Bardi promoveu, além do curso, uma exposição desta técnica trazida pelos imigrantes japoneses ao Brasil (N.T.).

⁶ Construção neoclássica, situada à beira do lago de Como, na Itália, que tradicionalmente apresentava exposições temporárias (N.T.).

Ma il Bardi, ripeto, non ha neppur bisogno di consigli e sollecitazioni per il seguito di un' impresa cha a me sembra già molto più di un "principio" o "esperimento", come egli si limita a chiamarla con tanto civile ritegno.

E valga, per tutte, insistere sulla parte moderna, già così varia e folta da far invidia alle capitali europee, a Londra, a Parigi; non dico a Roma. Già. Quante volte non s'è lamentata l'assenza totale in Italia di un museo del grande Ottocento? "E che ci arriva più a farlo?" ci si sente rispondere. Però, un italiano è arrivato a farlo in Brasile. Per quanto magra, è pure una consolazione.

lacunas (não por culpa dele) que possam agora causar certa melancolia ao visitante italiano.

É um belo esforço dizer que a Madona⁷ florentina exposta com o nome de *Daddi* não basta para representar aquele nosso grande século: mas não se encontram mais os trecentistas em carrinhos de mão, como sessenta anos atrás (sei bem em quem penso); demos tempo ao tempo, e o Bardi providenciará pelo melhor. Enriquecerá, por exemplo, também os dois séculos que se seguem; depois, justamente nas raízes da arte moderna, formará uma ilha caravaggesca, agora indicada apenas pela presença de Zurbarán; pensará em produzir algum encontro saboroso entre o barroco italiano e o brasileiro; acudirá para dar um contrapeso ao Setecentos francês com uma dose justa daquele veneziano, ainda vazio; e por aí adiante.

Mas Bardi, repito, não tem mesmo necessidade de conselhos e solicitações para dar sequência a uma empresa que me parece já muito mais do que um "início" ou "experimento", como ele se limita a defini-la, muito contida e civilizadamente.

E valha, para todos, insistir sobre a parte moderna, já bem variada e espessa, de fazer inveja às capitais europeias como Londres, Paris, nem digo Roma. Quem dera! Quantas vezes nós lamentamos a ausência total de um museu do grande Oitocentos na Itália? "E quem o conseguiria fazer?" ouvi-se como resposta. Porém, um italiano conseguiu fazê-lo no Brasil. Mesmo que magra, é sempre uma consolação.

Tradução: Eugénia Gorini Esmeraldo

⁷ Refere-se à obra *Virgem com Menino Jesus*, hoje considerada do Maestro di San Martino alla Palma (N.T.).