

# *Nudo Incompiuto*, de Felice Casorati, no Acervo do MAC USP

*Nudo Incompiuto*, by Felice Casorati, at the Collection of MAC USP

ANA GONÇALVES MAGALHÃES

*Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)*

Curator at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP)

MÁRCIA DE ALMEIDA RIZZUTTO

*Docente do Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF-USP)*

Professor of the Institute of Physics of the University of São Paulo (USP-IF)

ELIZABETH ALFREDI DE MATTOS KAJIYA

*Mestranda em Arqueologia da Arquitetura e Arqueometria (UNICAMP)*

Master in Archaeology and Archaeometry in Architecture (UNICAMP)

PEDRO HERZILI OTTONI VIVIANI DE CAMPOS

*Doutorando pelo Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF-USP)*

Doctoral student at the Institute of Physics of the University of São Paulo (IF-USP)

**RESUMO** Análise da obra *Nudo Incompiuto* (1943, óleo sobre tela, 84,80 x 55,40 cm, Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho), de Felice Casorati, do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), resultante da colaboração entre a área de História da Arte e Física Nuclear Aplicada, dentro do projeto de pesquisa das 71 obras italianas adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). A contribuição do grupo do Departamento de Física Nuclear Aplicada (IF USP) veio com base na constatação de que cinco das obras da coleção estudada possuíam pinturas em seus versos.

**PALAVRAS-CHAVE** Felice Casorati, Arte Moderna Italiana, Coleccionismo, Arqueometria, Física Nuclear Aplicada.

**ABSTRACT** About *Nudo Incompiuto* (1943, oil on canvas, 84,80 x 55,40 cm, Collection Francisco Matarazzo Sobrinho), by Felice Casorati, today belonging to the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), resulting of the collaboration between the fields of Art History and Applied Nuclear Physics, in the context of the major project of research of the 71 Italian works acquired by Francisco Matarazzo Sobrinho for the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM). The contribution of the Department of Applied Nuclear Physics (IF USP) started due to the fact that five of these works had paintings on their backs.

**KEYWORDS** Felice Casorati, Italian Modern Art, Collectionism, Archeometry, Applied Nuclear Physics.

“(…) el más notable de los torineses. Menos plástico, menos preocupado del tono y del cuerpo, más lineal y esquemático que los demás italianos, Casorati traza con mano firme y con color vivo y frío los rasgos morales de sus personajes y ahonda con pérfida curiosidad la pesquisa psicológica a través de los rasgos físicos acentuados y hasta grotescos.”

É assim que a “dama do Novecento”, Margherita Sarfatti, introduz o pintor Felice Casorati em seu *Espejo de la pintura actual*, publicado na Argentina em 1947 numa série organizada pelo crítico Jorge Romero Brest.<sup>1</sup> Exilada na América do Sul entre Montevideu e Buenos Aires desde 1939, a célebre crítica de arte italiana retoma suas teses publicadas em *Storia della Pittura Moderna*,<sup>2</sup> ao mesmo tempo em que serve de ponte entre o casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, e o meio artístico italiano para que eles dessem início às aquisições que formariam o primeiro núcleo do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).<sup>3</sup> Entre 1946 e 1947, o casal compra um conjunto de 71 obras italianas que constituem um panorama das principais tendências da pintura moderna naquele país entre as décadas de 1920 e 1940. Casorati figura aqui com quatro pinturas, dentre as quais *Nudo Incompiuto* [Nu Inacabado] [Fig. 1].

Uma figura feminina nua sentada na ponta de um canapé parece olhar em direção ao vazio: seus olhos nada mais são do que sombras azuladas, delineadas por um contorno preto, que marca também suas sobrancelhas e percorre todo o seu corpo. Este mesmo contorno preto está aparente nas formas esquemáticas do canapé e em outros elementos ao fundo da composição. Casorati trabalha essencialmente com duas cores, um vermelho queimado e um azul, criando zonas de luz e sombra, que fazem da figura alguma coisa que é da mesma matéria que seu ambiente.

<sup>1</sup> SARFATTI, Margherita G. de. *Espejo de la pintura actual*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 150.

<sup>2</sup> SARFATTI, Margherita. *Storia della Pittura Moderna*. Milão: Cremonese, 1930. Para uma análise sobre os paralelos entre este ensaio milanês e seu livro portenho, cf. MAGALHÃES, Ana G. “Margherita Sarfatti e o Brasil: A Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto Panorama da Pintura Moderna” In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte > Obra > Fluxos*. Roberto Conduru & Vera Beatriz Siqueira (orgs.). Rio de Janeiro, 2010, CD-ROM, ISSN 2236-0719, pp. 256-266.

<sup>3</sup> Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Uma Nova Luz sobre o Acervo Modernista do MAC-USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo”, Revista USP, no 90, jun./jul./ago. 2011, pp. 200-216.

“(…) the most notable of the artists from Turin. Less plastic, less worried with the tone and the body, more linear and schematic than the other Italians, Casorati traces with a firm hand and vivid and cold color the moral aspects of his characters and deepens psychological search with perfidious curiosity through marked, even grotesque, physical elements.”

This is how the “Novecento Lady”, Margherita Sarfatti, introduces painter Felice Casorati in her *Espejo de la pintura actual* [Mirror of Contemporary Painting], published in Argentina in 1947 in a series organized by critic Jorge Romero Brest.<sup>1</sup> Exiled in South America, between Montevideo and Buenos Aires since 1939, the famous Italian art critic goes back to the ideas published in *Storia della Pittura Moderna*,<sup>2</sup> at the same time as she was acting as an intermediate between the couple Francisco Matarazzo Sobrinho and Yolanda Penteadó, and Italian artistic milieu, so that the former could start out a set of acquisitions that were to form the first nucleus of the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM).<sup>3</sup> Between 1946 and 1947, they bought a group of 71 Italian paintings, which constituted a panorama of the main trends of Modern painting in Italy from the 1920s to the 1940s. Here, Casorati appears with four paintings, among them *Nudo Incompiuto* [Unfinished Nude] [Fig. 1].

A nude female figure is here depicted sitting on the edge of a couch, and seems to look into the void: Her eyes are nothing but blueish shades, rendered with a black contour, which also marks her eyebrows and delineate all her body. This black contour is apparent in the schematic shapes of the couch and in other elements of the background of the composition. Casorati worked essentially

<sup>1</sup> SARFATTI, Margherita G. de. *Espejo de la pintura actual*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 150. [translation from the Spanish by Ana G. Magalhães]

<sup>2</sup> SARFATTI, Margherita. *Storia della Pittura Moderna*. Milão: Cremonese, 1930. For a thorough analysis of the similarities between this Milanese publication and her Argentine book, see MAGALHÃES, Ana G. “Margherita Sarfatti e o Brasil: A Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto Panorama da Pintura Moderna” In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte > Obra > Fluxos*. Roberto Conduru & Vera Beatriz Siqueira (orgs.). Rio de Janeiro, 2010, CD-ROM, ISSN 2236-0719, pp. 256-266.

<sup>3</sup> MAGALHÃES, Ana G. “Uma Nova Luz sobre o Acervo Modernista do MAC-USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo”, Revista USP, no 90, jun./jul./ago. 2011, pp. 200-216.

with two colors, a burned red and a blue, creating sections of light and shadow that make the figure look as something that bares the same materiality as its environment. Even if she was not in Italy to personally intermediate the Matarazzo acquisitions, Margherita Sarfatti seems to have known this work very well, for she sums up its main elements with great precision.

Born in Novara, Felice Casorati reached his recognition as a painter with his arrival in Turin, in 1918, where he met the critic and journalist Piero Gobetti, who was to be the author of the first monograph on his work, in 1923. On this same year, Casorati opened a painting school in his studio, while rethinking metaphysical painting, the legacy of Cézanne and was interested in Italian Quattrocento. The formal rigor that he achieved in these years made him known as one of the representatives of the tendencies of the so-called “Rappel à l’Ordre” in Europe. Such period is marked by his special room at the Venice Biennale in 1924, and his participation at the I Mostra del Novecento Italiano, in Milan, 1926. In 1928, his painting was to go through a change in style, which was to be characterized by a “more fluid drawing and a more intense chromatic research”.<sup>4</sup> The 1930s and 1940s saw Casorati achieve his fame: at the I Quadriennale di Roma, in 1931, he had a special room and was awarded with the third prize on painting; in 1941, he was invited to be a teacher at the Turin Accademia di Belle Arti, to which he would become the director in 1952.

The painting at MAC USP seems to synthesize a series of elements of Casorati’s painting, mainly concerning his experience after his participation at the I Mostra del Novecento Italiano, and the affirmation of his autonomous style. This is noticeable especially in the application of the layers of colors and their transparency. In a lecture that he gave at Pisa University in May, 1943, Casorati did the following examination of his work and its most recognizable traits:

Casorati’s color (I repeat Timpanaro’s words, here present)<sup>5</sup> looks abstract, arbitrary, conventional

Mesmo não estando na Itália para intermediar pessoalmente as compras do casal Matarazzo, Margherita Sarfatti parece conhecer muito bem essa obra, ao resumir de maneira tão precisa os elementos que a compõem.

Nascido em Novara, Felice Casorati alcança reconhecimento como pintor com sua chegada a Turim, em 1918, onde conhece o crítico e jornalista Piero Gobetti, responsável pela primeira monografia de sua obra, em 1923. Nesse mesmo ano, Casorati abre uma escola de pintura em seu ateliê, momento em que repensa a pintura metafísica, o legado de Cézanne e se interessa pelo Quattrocento italiano. O rigor formal a que chega nestes anos faz dele um dos artistas representativos das tendências do chamado “Retorno à Ordem”, na Europa. Esse período é marcado por sua sala especial na Bienal de Veneza, em 1924, e sua participação na I Mostra del Novecento Italiano, em Milão, em 1926. Em 1928, sua pintura sofre uma mudança de estilo, que passa a se caracterizar por um “desenho mais fluido e uma pesquisa cromática mais intensa”.<sup>4</sup> As décadas de 1930 e 1940 são marcadas pelo reconhecimento de sua obra: na I Quadriennale di Roma, em 1931, participa como sala especial e recebe o terceiro lugar na premiação de pintura; em 1941, é convidado a ser professor na Academia de Belas Artes de Turim, da qual se tornará diretor em 1952.

O quadro do MAC USP parece sintetizar uma série de elementos da pintura de Casorati, sobretudo de sua experiência pós-Mostra do Novecento Italiano e a afirmação de seu estilo autônomo, principalmente no trabalho sobre as camadas de aplicação das cores e sua transparência. Numa conferência proferida na Universidade de Pisa, em maio de 1943, Casorati faz um balanço de sua obra, em que pontua seus elementos mais característicos:

Il colore di Casorati (ripeto le parole di Timpanaro<sup>5</sup> qui presente) è sembrato astratto, arbitrario, convenzionale ed è invece vivo e nuovo. I filistei lo detestano (ahimè non soltanto i filistei) appunto per la novità: perché non è il colore dei classici, né quello degli impressionisti né quello dei macchiaioli. È proprio per la sua novità che è sembrato decorativo mentre è studiato scrupolosamente sul

<sup>4</sup> PONTIGGIA, Elena (org.). *Felice Casorati. Scritti, Interviste, Lettere*. (col. Carte d’Artisti, 52). Milão: Abscondita, 2004 [biographical note]. [Translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

<sup>5</sup> Reference to Sebastiano Timpanaro, collector established in Florence in the 1930s, whose collection of prints and

<sup>4</sup> Cf. PONTIGGIA, Elena (org.). *Felice Casorati. Scritti, Interviste, Lettere*. (col. Carte d’Artisti, 52). Milão: Abscondita, 2004 [nota biográfica].

<sup>5</sup> Referência a Sebastiano Timpanaro, colecionador estabelecido nos anos 1930 em Florença, cuja coleção de desenhos e gravuras de artistas italianos do período (o próprio Casorati, Morandi, Carrà, entre outros) é doada à Universidade de Pisa pelo filho (de mesmo nome e grande intelectual, estudioso de filologia) em 1957.

vero. Queste parole (quando le lessi) mi rimpieron di contento: Finalmente si dice che io copio il vero... Di fatto ho sempre cercato il vero e posso anche dire che non ho avuto la preoccupazione di copiarlo servilmente.<sup>6</sup>

Ele reforça a importância de sua pesquisa cromática, usando as palavras de Sebastiano Timpanaro, e afirma-se como um pintor que construiu sua própria linha de investigação da cor: a que busca a verdade.

Numa passagem anterior, Casorati menciona um estudo de nu, naquele momento pertencente à coleção do já galerista veneziano Carlo Cardazzo, como exemplo daquilo que ele entende ser dos melhores resultados de seu trabalho.<sup>7</sup> Segundo ele, em sua pintura proliferam composições com nus, das quais ainda maior é o conjunto de estudos. Neles, Casorati afirma serem reconhecíveis os elementos mais vitais de sua pintura. *Nudo Incompiuto*, do MAC USP, exprime muito bem a pintura de Casorati nesse contexto [Fig. 1].

Pode-se observar na obra que, em primeiro lugar, a superfície da pintura é construída de camadas muito finas de tinta, e em alguns pontos o tecido da tela fica aparente mostrando o seu inacabamento [Fig. 2].

E se a gama tonal do quadro varia entre azuis e vermelhos, criando superfícies de luz e sombra, a camada de vermelho que recobre praticamente todo o fundo da tela e sobre a qual Casorati aplica o azul, acaba por dar à composição um aspecto mais quente e subjetivo. Esse modo que o pintor tem de construir suas superfícies faz com que a figura e o fundo sejam feitos de uma só matéria, como se a figura pertencesse ao ambiente em que está colocada; como se ela também fosse um problema de pintura.

De fato, Casorati passou boa parte de sua vida a elaborar figuras femininas nuas em interiores, que a partir talvez de sua *Conversazione Platonica* (1925, óleo sobre tela), exposta na I Mostra del Novecento Italiano, em Milão, em 1926, são para ele essencialmente um problema de pintura, de investigação de seu estilo, e correm em paralelo à sua produção de naturezas-mortas. Nessa *Conversazione Platonica*, Casorati representa uma figura feminina deitada sobre um sofá recoberto por um tecido

and, instead, it is vivid and new. The philistine hate him (alas not only the philistine) for the very novelty: Because it is neither the color of the classics, nor that of the impressionists or the macchiaiuoli. It is for his very novelty that he seems decorative, while in fact he scrupulously studied from life. These words (when I read them) filled me with joy: Finally one says that I copy from life... In fact I have always searched the truth and I can even say that I never had the concern of copying it servilely.<sup>6</sup>

He thus emphasizes his chromatic research, using the words of Sebastiano Timpanaro, and reaffirms himself as a painter that founded his own line of investigation of the color: The one that searches the truth.

In a precedent passage, Casorati mentioned a nude study, by then at the collection of Venetian gallerist Carlo Cardazzo, as an example of what he understood to be the best results of his work.<sup>7</sup> According to him, in his paintings he had dealt mainly with composition of nudes, of which even bigger is the group of sketches. In them, Casorati asserts that the most vital elements of his painting are to be found. *Nudo Incompiuto*, at the collection of MAC USP, seems to perfectly represent Casorati's painting in this context [Fig. 1].

Firstly, one can observe that the surface of the painting is made of very fine layers of paint, and in certain points it even leaves the fabric of the canvas apparent, revealing its unfinished aspect [Fig. 2].

And if the choice of tones vary between blue and red, creating surfaces of light and shadow, the red coat that covers all the base of the canvas and over which Casorati applies the blue, ends up giving the composition a hotter and more subjective aspect. The way he builds his surfaces makes the figure and the background be rendered in the same materiality, as if the figure was a constitutive part of its environment; as if itself were an issue of painting.

In fact, Casorati spent most of his life depicting nude figures in an interior, which from *Conversa-*

drawings of Italian artists of that period (Casorati himself, Morandi, Carrà, among others) was donated to Pisa University by his son (with his same name and a reknown intellectual in the field of philology) in 1957.

<sup>6</sup> CASORATI, Felice. "Conferenza, Università di Pisa, 26 maggio 1943" In: PONTIGGIA, Elena, *Op. cit.*, p. 58. [translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

<sup>7</sup> CASORATI, Felice, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>6</sup> CASORATI, Felice. "Conferenza, Università di Pisa, 26 maggio 1943" In: PONTIGGIA, Elena, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>7</sup> CASORATI, Felice, *Op. cit.*, p. 50.

*zione Platonica* (1925, oil on canvas), exhibited at the I Mostra del Novecento Italiano, were to be for him essentially an issue of painting, of searching his own style, while being made contemporarily to his still-life compositions. In *Conversazione Platonica*, Casorati depicted a female figure lying on a sofa, covered by a deep blue fabric and what seems to be a white sheet. She turns her face in the direction of a man with a bowler hat, whose face we cannot see, and who seems to be in deep thought, while holding his hand on his chin, and looking into the female figure. Such reflection is also suggested by the title of the painting. Therefore, it alludes to the exercise of painting,<sup>8</sup> and later would unfold into a myriad of versions that Casorati would pursue until the end of his life, of composition of female nude figures in his studio. This is exactly the case of MAC USP *Nudo Incompiuto*: The rectangular white surface behind the couch is nothing but a white canvas. Little by little, we start to identify the environment in which he places the figure as being his own studio. In other versions of nudes of the same period, such identification is immediate, as Casorati depicts the figure sitting on a chair, placed in front of a set of white canvases on the background. Sometimes, we recognize the sketch of a still-life in such canvases of the background. So, these nudes must be considered in relation to his still-life compositions: Also in the latter, the background of the composition is often conceived as baring white canvases or more abstract elements, but that still locate the representation inside the artist's studio<sup>9</sup> [Fig. 3].

The intensity of the artist's movement with precise traces, and the presence of perspective, reveal a figure in the background, not perceptible by the naked eye as it is somehow erased by the layers of

<sup>8</sup> It is almost impossible not to think of this work in relation to a "genealogy" of works that would stem from *The Venus of Urbino* (1538, oil on canvas, Galleria degli Uffizi, Florence), by Titian, reinterpreted by Ingres (*The Great Odalisque*, 1814, oil on canvas, Musée du Louvre, Paris), by Manet (*Olympia*, 1863, oil on canvas, Musée d'Orsay, Paris) and mainly by Degas (*After the Bath*, 1896, oil on canvas, Philadelphia Museum of Art). Cf. MAGALHÃES, Ana G., "Ticiano, Manet, Degas: Notas sobre o Nu Feminino na Pintura", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, no 7, jul-ago 2007, pp. 53-61.

<sup>9</sup> This is exactly the case of *Natura morta con limoni* (1937, oil on canvas), also at the collection of MAC USP.

de azul profundo e o que parece ser um lençol branco. Ela inclina seu rosto em direção à figura de um homem de chapéu coco, cujo rosto não vemos, e que com o queixo apoiado sobre a mão esquerda, está numa postura de profunda reflexão diante da figura feminina – sugerido também pelo título dado à composição. O quadro alude, portanto, ao exercício da pintura,<sup>8</sup> e mais tarde desdobra-se em inúmeras versões, que Casorati retoma até o fim de sua vida, de composições de nus em seu ateliê. É exatamente o caso do *Nudo Incompiuto* do MAC USP: a superfície branca retangular atrás do canapé nada mais é do que uma tela em branco. Aos poucos, passamos a identificar o ambiente no qual se situa a figura como sendo o ateliê do artista. Em outras representações de nus do mesmo período, essa identificação é imediata, uma vez que Casorati representa a figura sentada numa cadeira, frontalmente contraposta a um conjunto de telas em branco ao fundo. Por vezes, essas telas esboçam composições de naturezas-mortas. Portanto, esses nus devem ser pensados em relação às suas naturezas-mortas: também aqui, muitas vezes, o fundo da composição é concebido com telas em branco ou com elementos mais abstratos, mas que mesmo assim situam a representação dentro do ateliê do artista<sup>9</sup> [Fig. 3].

A intensidade de seu movimento, com traços precisos, e a presença da perspectiva revelam uma figura ao fundo, que a olho nu não é possível observar, pois está esmaecida com as pinceladas de azuis e vermelhos. O detalhamento das características da pintura de Casorati fica evidenciado quando aplicamos a técnica de reflectografia de infravermelho, que permite visualizar os desenhos subjacentes revelando o processo criativo do artista. Esta técnica de imageamento permite visualizar os desenhos subjacentes que estão correlacionados a contraste e transparência dos materiais utilizados no desenho e a refletividade da base da obra. Esta transparência observada é possível graças à camada pictórica bastante fina.

<sup>8</sup> É quase impossível não pensar essa obra dentro de uma "linhagem" que viria desde *A Vênus de Urbino* (1538, óleo sobre tela, Galleria degli Uffizi, Florença), de Ticiano, reinterpretada por Ingres (*A Grande Odalisca*, 1814, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris), Manet (*Olympia*, 1863, óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris) e principalmente Degas (*Depois do Banho*, 1896, óleo sobre tela, Philadelphia Museum of Art). Cf. MAGALHÃES, Ana G., "Ticiano, Manet, Degas: Notas sobre o Nu Feminino na Pintura", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, no 7, jul-ago 2007, pp. 53-61.

<sup>9</sup> É exatamente o caso de *Natureza-morta com limões* (1937, óleo sobre tela), também do acervo do MAC USP.

Mas não é só o motivo representado e o modo como Casorati trata as superfícies de cor que caracterizam seu estilo. Há também os traços negros (claramente assinalados por Margherita Sarfatti), que em algumas partes da composição são bastante evidentes: por exemplo, na maneira como Casorati esboça com algumas pinceladas de preto a silhueta do canapé, e reveste de densidade psicológica sua personagem feminina, ao delinear o contorno negro de seus olhos e suas sobrancelhas. Os mesmos traços negros estão aparentes nos pés, que são mostrados na figura 4 e também observados com a técnica de infravermelho.

Com a técnica de imageamento de reflectografia de infravermelho, a intensidade dos traços em tons negros é realçada, contrastando com os tons claros, porque há processos de absorção e reflexão da radiação infravermelha pelos diferentes materiais presentes na obra.

Um dado peculiar de nosso *Nudo Incompiuto* é que ele carrega uma pintura em seu verso. Neste caso, não estamos falando de um mero esboço ou estudo, mas de uma composição inteiramente acabada [Fig. 5].

Nas pesquisas sobre a obra e seu verso, foi possível identificar que não se trata do mesmo pintor. O verso, segundo depoimento do filho de Casorati,<sup>10</sup> é uma obra de Daphne Maugham Casorati (1897-1982), sua mãe, e se trata de um retrato seu. Inglesa, sobrinha do grande escritor William Somerset Maugham, Daphne é aluna da escola de pintura de Casorati a partir de 1926, tornando-se sua mulher em 1930. A descoberta da pintura de seu futuro marido foi, para ela, marcada por uma grande transformação em seu estilo. Formada no ambiente parisiense dos anos 1910, Daphne havia experimentado a linguagem plástica do cubismo, mas os especialistas tendem a identificar em sua pintura uma enorme afinidade com a técnica impressionista. Os estudos, que estão sendo realizados em colaboração com o grupo de física aplicada com aceleradores do Instituto de Física da USP, puderam elucidar as diferenças de estilo que vemos entre a pintura de Casorati e a de sua mulher, Daphne: detalhes tomados, principalmente na elaboração da fisionomia das duas figuras representadas, revelam como os dois artistas efetivamente procediam de maneira muito diferente. O modo como Casorati concebe os olhos e sobrancelhas de sua figura feminina, desenhando-os

red and blue. The analysis of Casorati's painting characteristics is evidenced by the technique of infrared reflectography, which show the underlying drawings and allow us to understand the artist's creative procedure. This imaging technique reveals the underlying drawings related to contrast and transparency of the materials employed in the drawing, and the behavior of reflection of the work's background surface. Such transparency can only be observed due to the fine painterly layer.

However, it is not only the motif and the way Casorati renders the color surfaces that make his style. There are also the dark lines (clearly observed by Margherita Sarfatti), very evident in some parts of the composition. For instance, in the way Casorati sketches some black paintbrushes to draw the couch, and gives a psychological density to his female figure, while delineating the black contour of her eyes and eyebrows. The same black traces are apparent in her feet, as we can see on figure 4, and also observed with infrared technique.

With the use of infrared reflectography technique, the intensity of the black traces is highlighted, contrasting with light tones, because there are different processes of absorption and reflection by the materials used in the painting.

A peculiarity of our *Nudo Incompiuto* is that there is another painting on its verso. It is not merely a sketch or study, but a thoroughly completed composition [Fig. 5].

On the studies undertaken about the painting and its verso, it was possible to determine that this was not by the same artist. According to Casorati's son's testimony,<sup>10</sup> it is a painting by his mother, Daphne Maugham Casorati (1897-1982), and it is his portrait as a boy. This British lady, niece of the eminent writer William Somerset Maugham, was a student at Casorati's studio in 1926, and became his wife in 1930. For her, the discovery of the work of her future husband was marked by a great transformation in her style. Educated in the parisian milieu in the 1910s, Daphne had experimented with cubism, although experts tend to describe her painting as being very close to impressionism. The studies being undertaken with the collaboration of the group of applied physics with the use of particles accelerators of the Physics Institute of

<sup>10</sup> Conversa com Ana G. Magalhães em 17 de maio de 2011, durante visita ao arquivo Casorati, na casa do artista, em Turim.

<sup>10</sup> Interview with Ana G. Magalhães on May 17, 2011, during the visit to Archivio Casorati, at the artist's house, in Turin.

USP, were important to elucidate the differences in style that one can see in Casorati's painting and that of his wife, Daphne: While analysing the details taken especially in the rendering of the faces of the figures portrayed, one can see effectively how different these two artists proceeded in their works. The way Casorati conceives the eyes and eyebrows of his female figure, drawing their contours with black line, is the very opposite of the way Daphne defines the traits of the face of her son Francesco, for she depicts them by means of short, colorful and spatulated brushstrokes – actually seen in impressionist paintings. Such traces can be seen in detail in figure 6, where movement, rendered with the use of more fluid brushstrokes, is the main element in the painting.

Another element, also important to be pointed out, is the absence of underlying drawing traces in Daphne's painting, as one can see in figure 7, obtained by infrared technique.

Although it is not possible as yet to determine a date for Daphne's painting, it is most certainly not long before Casorati's *Nudo Incompiuto*. Two events may help us to suggest a date for Francesco's portrait on the verso of Casorati's painting: Francesco, born in 1934, is portrayed as a boy, and could not be more than 10 years-old, given the date of the *Nudo*. Therefore, Daphne's portrait must have been made between 1939 and 1943. In his testimony, Francesco Casorati, the artist's son, evoked the period of difficulties that his parents faced then, as well as the Italian situation in the middle of World War II, what must have drawn his father to reuse a canvas already painted by his mother.<sup>11</sup> Moreover, Casorati faced a big loss in 1943. In a letter to gallerist Carlo Cardazzo, dated from September 1943, the artist notifies him of a fire in his studio:

Dear Mr. Cardazzo,  
Thank you for your regards.  
Unfortunately, my studio in Turin is completely

<sup>11</sup> There are four other Italian works from the Matarazzo collections that bare paintings in their versos, as we see here. As far as research has come in collaboration with the team of Prof. Márcia Rizzutto, Casorati's is the sole case where we have paintings of different artists working on the same support. Cf. PIVETTA, Marcos, "Pinturas escondidas: Diagnóstico por imagem traz à tona detalhes ocultos de quadros e obras de arte", *Pesquisa FAPESP*, no 188, outubro de 2011, pp. 78-81.

com contornos de tinta preta, é oposto à feitura do rosto de Francesco (filho do casal de artistas), que Daphne constrói por meio de pinceladas coloridas, curtas, espatuladas – próprias da técnica impressionista de pintura. Esses traços são observados em detalhes na figura 6, onde o movimento, utilizando pinceladas soltas, torna-se o principal elemento desta pintura.

Outro fator, também importante a se relatar, é a ausência de traçados de desenhos subjacentes na tela de Daphne, como podemos observar na figura 7, também obtida pela técnica de infravermelho.

Embora não seja possível determinar uma data para a pintura de Daphne, é certo que ela é um pouco anterior ao *Nudo Incompiuto*, de Casorati. Dois eventos nos ajudam a esboçar uma datação para o retrato de Francesco no verso da obra de Casorati: Francesco, nascido em 1934, é retratado como menino, e não poderia ter mais de 10 anos, dado o ano de produção de nosso *Nudo*. Assim, o retrato feito por Daphne deve situar-se entre 1939 e 1943. Em seu depoimento, Francesco Casorati nos lembrou do período de dificuldades atravessado pelos pais e pela própria Itália, já em plena Segunda Guerra Mundial, o que provavelmente teria levado seu pai a reaproveitar uma tela pintada pela mãe.<sup>11</sup> Além disso, Casorati enfrenta uma grande perda em 1943. Numa carta a Carlo Cardazzo, de setembro daquele ano, o artista dá notícias de um incêndio em seu ateliê:

Caro Comm. Cardazzo,  
Le ringrazio per i suoi saluti.  
Io purtroppo ho avuto la completa distruzione del mio studio di Torino.  
Tutto è andato perduto. Quadri, studi, materiale, mobili.<sup>12</sup>

Casorati também agradecia ao galerista o sucesso de vendas de sua mostra na Galleria del Cavallino (de propriedade de

<sup>11</sup> Outras quatro obras italianas das coleções Matarazzo apresentam pinturas no verso, como ocorre aqui. Por enquanto, e até onde foram as investigações em colaboração com a equipe da Profa. Márcia Rizzutto, o caso de Casorati é o único em que temos dois artistas trabalhando sobre o mesmo suporte. Cf. PIVETTA, Marcos, "Pinturas escondidas: Diagnóstico por imagem traz à tona detalhes ocultos de quadros e obras de arte", *Pesquisa FAPESP*, n° 188, outubro de 2011, pp. 78-81.

<sup>12</sup> *Apud* CARDAZZO, Angelica (org.). *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*. Veneza: Edizione del Cavallino, 2008, p. 62.

Cardazzo), em Veneza, em julho daquele mesmo ano.<sup>13</sup> Aqui, ele apresentou um total de 22 obras, dez desenhos e 12 pinturas, dentre as quais expôs nada menos do que nove composições de nus. O motivo da figura feminina nua no ateliê do artista, cujos desdobramentos pareciam vir desde sua *Conversazione Platonica*, era uma constante na poética do artista, mas essa mostra indica que sua produção no início dos anos 1940 é bastante concentrada. Além da exposição na Galleria del Cavallino, a conferência na Universidade de Pisa, mencionada acima, Casorati cita seus estudos de nus como aqueles em que melhor se veem as qualidades de sua pintura:

Dipingevo anche moltissimi nudi e forse fra questi studi si possono trovare i migliori risultati del mio lavoro più che nei pochi quadri conosciuti. Quando avevo l'ambizione di fare il quadro, come in questo studio – ora nella collezione Cardazzo – sono riconoscibili gli elementi più vitali della mia pittura... e ciò in tema di confessioni potrebbe servire come prova della mia sincerità.<sup>14</sup>

Não se sabe ao certo se o galerista e colecionador veneziano adquiriu o estudo que Casorati menciona nesta passagem durante a exposição em sua galeria, mas certo é que o *Nudo Incompiuto*, comprado por Francisco Matarazzo Sobrinho não só é coerente do ponto de vista daquilo que o próprio artista reconhece como seu percurso e sua linguagem mais legítima, como também reverbera-se no Casorati que se expõe e que se coleciona nesses anos na Itália. O primeiro exemplo está na exposição organizada por Carlo Cardazzo: os nus que são exibidos aqui estão em direto diálogo com a composição do acervo do MAC USP.<sup>15</sup> Ao analisarmos o catálogo geral de pinturas de Casorati, várias são as versões que o artista realiza do mesmo motivo, pelo menos entre 1937 e 1943.<sup>16</sup> Desse mesmo período datam duas obras que, além de guardarem uma relação direta com nossa obra, possuem procedências que evidenciam a recepção positiva dessas composições de Casorati no período. Um nu feminino sentado, apoiado num móvel que parece uma cadeira (nº 730 no catálogo

destroyed.

Everything is lost. Paintings, sketches, materials, furniture.<sup>12</sup>

Casorati was also thanking the gallerist for the success achieved in the selling of his works after his exhibition at the Galleria del Cavallino (which Cardazzo was the owner), in Venice, which had taken place in June of that same year.<sup>13</sup> He had exhibited 22 works, from which ten were drawings and 12 were paintings. Of the latter, nine were nude compositions. Although the motif of the nude female figured in his studio, which seemed to have developed since his *Conversazione Platonica*, were constant in the artist's oeuvre, its concentration in the beginning of the 1940s seems remarkable. In addition to the exhibition at the Galleria del Cavallino, in his conference at Pisa University, mentioned above, Casorati claims that his nude studies as those which one can best see the qualities of his painting:

I also painted many nudes and perhaps among these studies, one can find the best results of my work, better than in the few known paintings. When I had the ambition of making a painting, as in the case of this study – now at the Cardazzo collection –, the most vital elements of my painting can be found... and this as a confession could serve as a proof of my sincerity.<sup>14</sup>

It is not clear whether the Venitian gallerist and collector bought the study mentioned by Casorati in this excerpt during the exhibition in his gallery. However, the *Nudo Incompiuto*, acquired by Francisco Matarazzo Sobrinho, not only is coherent with the artist's own vision of his work, but also relates to what Casorati exhibited at the Galleria del Cavallino, and the taste of private collectors in Italy, in those years. The nudes exhibited at Cardazzo's gallery are directly related to the composition at MAC USP.<sup>15</sup> While surveying the ge-

<sup>13</sup> *Mostra del pittore Felice Casorati alla Galleria del Cavallino di Venezia, luglio 1943*. Venezia: Edizione del Cavallino, 1943.

<sup>14</sup> CASORATI, Felice, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>15</sup> A exemplo da fotografia que é reproduzida por Angelica Cardazzo, *idem ibidem*, em que vemos o artista ao lado de uma composição de nu em seu ateliê.

<sup>16</sup> Cf. BERTOLINO, Giorgina & POLI, Francesco. *Felice Casorati. Catalogo Generale delle Opere*. Turim: Allemandi, 1995. (2 vols.)

<sup>12</sup> *Apud* CARDAZZO, Angelica (org.). *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*. Venezia: Edizione del Cavallino, 2008, p. 62. [Translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

<sup>13</sup> *Mostra del pittore Felice Casorati alla Galleria del Cavallino di Venezia, luglio 1943*. Venezia: Edizione del Cavallino, 1943.

<sup>14</sup> CASORATI, Felice, *Op. cit.*, p. 50. [Translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

<sup>15</sup> As for instance in the photograph reproduced in Angelica Cardazzo, *idem ibidem*, where we see the artist beside a nude



neral catalog of paintings by the artist, there are various versions of the motif that he produced between 1937 and 1943.<sup>16</sup> From this same period, at least two works seem to have a direct connection with our work, and which have a provenance that makes evident the positive reception of such works by the artist in those days. One is a seated female nude, leaning on a piece of furniture which looks like a chair (n. 730 in the general catalog of the artist's paintings), which was exhibited at the IV Quadriennale di Roma, in 1943; and a *Nudo disteso di schiena* (1937, oil on cardboard, Collection Claudia Gian Ferrari, Milan, Villa Necchi Campiglio - FAI - Fondo Ambiente Italiano, n.613 in the general catalog of the artist's paintings, figure 8), originally from the collection of Ettore Gian Ferrari.<sup>17</sup> The entry for this work in the catalog of the collection, published in 2006, reads as follows:

The painting bares a very appreciated motif for the artist, who throughout his career often depicted the female nude. While leaving the neoquattrocentescque forms behind, Casorati seems to prefer in this work – of an almost symbolist taste – simplified forms and big colorfields marked by black contours.<sup>18</sup>

The frame was painted by Casorati himself, and the composition has great similarities with that of *Nudo Incompiuto*. As described above, Casorati depicts a figure with strong black contours. The place where the figure is depicted is also clearly the artist's studio, for one can see the verso of two canvases leaning against the wall in the background. Finally in his choice of colors, Casorati

composition in his studio.

<sup>16</sup> Cf. BERTOLINO, Giordina & POLI, Francesco. *Felice Casorati. Catalogo Generale delle Opere*. Turin: Allemandi, 1995. (2 vols.)

<sup>17</sup> Ettore Gian Ferrari (1908-1982) opened his Galleria Gian Ferrari, in Milan, in 1936, and from this moment on would become one of the most important representatives of selling the so-called Novecento Italiano. He was also in charge of the sales office of the Venice Biennale, created by himself in 1942. After his death, his daughter Claudia Gian Ferrari (who died in 2010) continued running the activities of the gallery, also maintaining her father's collection. In 2004, she donated Gian Ferrari collection to the Casa Museo Necchi Campiglio, in Milan.

<sup>18</sup> GIAN FERRARI, Claudia & NEGRI, Antonello (org.). *Capolavori del novecento italiano dalla collezione Gian Ferrari al FAI*. Milan: Skira, 2006, p. 78. [Translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

geral da obra do artista), que foi apresentada na IV Quadriennale di Roma, em 1943; e um *Nudo disteso di schiena* (1937, óleo sobre cartão, Coleção Claudia Gian Ferrari. Milão, Villa Necchi Campiglio — FAI — Fondo Ambiente Italiano, nº 613 no catálogo geral de pinturas de Casorati, figura 8), originalmente da coleção de Ettore Gian Ferrari.<sup>17</sup> O verbete da obra no catálogo da coleção, publicado em 2006, assim a descreve:

Il dipinto propone un tema caro all'autore, che nell'arco di tutta la sua carriera artistica ha spesso rappresentato il nudo femminile. Lasciate ormai le forme neoquattrocentescche, Casorati mostra di prediligere in quest'opera – di gusto quasi simbolista – forme semplificate e grandi campiture di colore entro marcati contorni neri.<sup>18</sup>

A moldura foi pintada pelo próprio Casorati, e a composição guarda enormes semelhanças com nosso *Nudo Incompiuto*. Como descrito acima, Casorati elabora uma figura com fortes contornos negros. O interior, em que a figura é representada, também é claramente o do ateliê do artista, pois ao fundo vemos duas telas encostadas na parede. E por fim a gama tonal escolhida por Casorati: ela também é um jogo de superfícies vermelhas e azuis, criando zonas de luz e sombra, quentes e frias, além de também parecer ser “calçada” por uma camada de vermelho. As formas muito sintéticas no delineamento da figura são muito semelhantes às que Casorati usa em nosso *Nudo Incompiuto*. O artista praticamente elabora duas versões para uma mesma composição. Nesse sentido, elas são muito diferentes das formas com as quais Casorati vinha trabalhando desde sua *Conversazione Platonica*, em que as figuras possuem volumes arredondados e, talvez, o aproximem mais de uma linguagem do chamado Novecento Italiano, de Sarfatti. Entre 1937 e 1943, seus estudos de nus, que dialogam abertamente com suas naturezas-mortas, constituem a introdução de um novo estilo para o artista: de superfícies mais lisas e achatadas, de formas mais sintéticas e menos próximas a uma linguagem realista, e ao mesmo tempo em forte diálogo

<sup>17</sup> Ettore Gian Ferrari (1908-1982) abre sua Galleria Gian Ferrari, em Milão, em 1936, e a partir daí torna-se um dos maiores representantes do chamado Novecento Italiano, além de sugerir a criação do escritório de vendas da Bienal de Veneza, em 1942. Após sua morte, sua filha Claudia Gian Ferrari (morta em 2010) continua as atividades da galeria, mantendo também a coleção do pai. Em 2004, concretiza a doação da coleção Gian Ferrari para a Casa Museo Necchi Campiglio, em Milão.

<sup>18</sup> GIAN FERRARI, Claudia & NEGRI, Antonello (org.). *Capolavori del novecento italiano dalla collezione Gian Ferrari al FAI*. Milão: Skira, 2006, p. 78.

com a pintura metafísica e seus desdobramentos.

Outra análise realizada na obra *Nudo Incompiuto* foi a de fluorescência da radiação de UV. Esta técnica utiliza a incidência da radiação ultravioleta na obra para produzir fluorescência dos materiais presentes, e deste modo permite visualizar a superfície da camada pictórica detectando fungos, rasgos, craquelamento e fissuras na policromia e áreas retocadas, onde há difícil distinção entre estas e a pintura original. Essas diferenças entre áreas retocadas e originais são evidenciadas pelos raios UV, quando os retoques foram aplicados muito tempo depois da elaboração da pintura e, sobretudo, quando executados sobre a capa de verniz, pois a fluorescência ocorrerá de modo diferente devido à oxidação do verniz e dos pigmentos existentes. Nas fotografias obtidas por esta técnica [Figs. 9 e 10] é possível observar que a pintura de ambos os lados da obra *Nudo Incompiuto* está em ótimo estado de conservação, e que até o momento a obra sofreu pouquíssimas intervenções, já que existem poucos pontos que contrastam com os tons de fluorescência de UV dos materiais originais. Os pontos de intervenção observados podem ser destacados nas figuras 9 e 10, na borda inferior direita; e na figura 10, temos os cabelos do menino com pontos de coloração azul-escura evidenciando retoques nestes pontos.

Até o presente momento, o que podemos dizer sobre este Casorati e o conjunto maior de obras adquiridas no mesmo período, que formam hoje parte significativa das chamadas Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, é que elas são bastante representativas da melhor produção do artista. Além disso, ao reunirmos a documentação de proveniência da obra, pudemos atestar, primeiramente, sua circulação e recepção no período imediatamente anterior à sua aquisição. Em seguida, com as análises físicas, além de termos podido melhor entender os procedimentos técnicos de Casorati, elas nos deram a certeza do excelente estado de conservação da obra e das pouquíssimas intervenções de conservação que sofreu ao longo dos anos.

Um dado ainda sob investigação é a possibilidade de que esse *Nudo Incompiuto* tenha pertencido à coleção do galerista Carlo Cardazzo. Essa hipótese deve ser pesquisada, na medida em que já temos identificadas sete obras das coleções Matarazzo que vieram originalmente da coleção de Cardazzo. Se essa tese se comprovar, a questão de sua recepção no ambiente italiano da primeira metade dos anos 1940 – no qual a coleção de Cardazzo

also plays here with the juxtaposition of red and blue surfaces, creating light and dark, hot and cold zones, in addition to the red basis that he give to the canvas. The very synthesized forms in the rendering of the figure are very similar to those Casorati used in *Nudo Incompiuto*. The artist seems to create two versions of the same composition. In this sense, they are very different from the ones Casorati had been working since his *Conversazione Platonica*, in which the figures have plastic, round shapes, and seem closer to the style of Sarfatti's Novecento Italiano. Between 1937 and 1943, his nude studies, which have an open dialog with his still-lifes, mark the introduction of a new style for the artist: One of smoother and flatter surfaces, of more synthesized forms and less closer to a realist language, while baring a strong relationship with metaphysical painting and its unfoldings.

Another analysis undertaken with *Nudo Incompiuto* was of fluorescence of UV radiation. This technique makes use of ultra-violet radiation on the surface of the work to produce fluorescence of the constitutive materials, and thus allows the visualization of the surface of the pictorial layer in the search for funghi, tears, cracks and splits in polichromy and retouched areas, where it is difficult to determine the difference between the latter and the original painting coat. Such differences become evident with UV rays, when the retouches have been made long after the elaboration of the painting, and mainly, when executed over the lacquer coat. The oxidation of the lacquer and existing pigments provide a different fluorescence. In the photographs obtained with this technique [Figs. 9 e 10], one can observe that the painting on both sides of the canvas is in excellent state of conservation, and up to now has suffered very few interventions, as one can see only a few points that contrast with the tones of UV fluorescence of the original materials. The intervention points observed can be perceived more clearly on figures 9 and 10, on the lower right edge; and on figure 10, the boy's hair shows some dark-blue points of some retouch made.

Up to the present, what we can say about this work by Casorati and the set of works acquired with it, which form the most significant part of the so-called Collections Francisco Matarazzo Sobrinho and Francisco Matarazzo Sobrinho & Yolanda Penteadó, is that they are very representative of the best production of the artist. Moreover, when

considering the documentation of provenance, we could confirm, first, its circulation and reception in the period immediately prior to its acquisition. Also, the physical analyses helped us to better understand Casorati's procedures as a painter and attest the excellent state of conservation of the work, and the very few interventions it suffered along the years.

One element still under search is the possibility that this *Nudo Incompiuto* comes from the collection of gallerist Carlo Cardazzo. This hypothesis must be investigated, once we have already verified that other works in the Matarazzo collections have come from Cardazzo's collection. If such hypothesis proves to be right, the issue of its reception in Italian artistic milieu in the early 1940s – when Cardazzo's collection was exhibited twice<sup>19</sup> – will deserve a new interpretation of the set of works bought by Francisco Matarazzo Sobrinho for the making of the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM), their first destiny in Brazil.

### Non-destructive Techniques for the Analysis of Painting

In the field of applied sciences for the study of cultural heritage, non-destructive techniques in the analysis of painting are very broad and their object, quite varied. Interdisciplinary research has been contributing a lot in this area, by giving precise diagnoses, determining materials used by artists, period or stylistic school, as well as characterizing execution and creation techniques, revealing underlying drawings, showing conservation interventions and in the field of authentication. With the knowledge of the composition of materials and technology employed in the production of cultural heritage, it is possible to elaborate means and methods to better preserve cultural goods.

The scientific exams used in this work are classified as non-destructive techniques, and/or surface exams, and they are based on procedures of the interaction of electromagnetic radiation with the

foi exposta duas vezes<sup>19</sup> – merecerá uma nova interpretação do conjunto de obras angariado por Francisco Matarazzo Sobrinho no momento de criação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), primeiro destino delas no Brasil.

### Técnicas não destrutivas de análise da pintura

Sobre as técnicas não destrutivas de análise da pintura, podemos dizer que no campo das ciências aplicadas às pesquisas sobre os bens culturais, são muito amplas e seus objetos, muito variados. Trabalhos interdisciplinares vêm contribuindo cada vez mais nesta área, resultando em diagnósticos precisos, caracterizando os materiais utilizados pelo artista, período ou escola, bem como as técnicas de execução, criação, desenhos subjacentes, intervenções de restauro e autenticidade da obra. Com o conhecimento da composição dos materiais e da tecnologia empregada na fabricação dos bens culturais é possível elaborar meios e métodos para melhor conservação da obra.

Os exames científicos empregados neste trabalho são classificados por técnicas não-destrutíveis e/ou exames de superfície, e se baseiam em processos de interação da radiação eletromagnética com a matéria pictórica e incluem técnicas fotográficas que são: luz visível, fluorescência visível com radiação de ultravioleta (UV), reflectografia de infravermelho (IR, do inglês, *infrared*). Com as análises individuais de cada técnica e suas respectivas particularidades, podem-se obter informações correlacionadas que permitem melhor caracterizar o objeto em estudo.

**Fotografia com luz visível:** as fotografias com luz visível permitem registrar as imagens reais da pintura com alta qualidade e foram obtidas com uma câmera digital com sensor de CCD e de 10,7 Mega Pixels. A iluminação foi realizada com luz contínua, neste caso, duas lâmpadas halógenas de 3.200 °K de 1.000 W cada uma, incidindo aproximadamente a 45° no objeto.

**Reflectografia de infravermelho:** é uma técnica óptica não destrutiva na qual a imagem é obtida por meio de uma câmera digital com sensor CCD e filtro IR, acoplado à lente. Nas medidas de IR utilizaram-se fontes de luz contínua para

<sup>19</sup> See MAGALHÃES, Ana G. “Realismo, Classicismo, Latinidade: As Coleções Matarazzo e o Modernismo Italiano dos Anos 1930. In: *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. [Com/Con] tradições na História da Arte*. COUTO, Maria de Fátima Morethy; CAV-ALCANTI, Ana Maria Tavares & MALTA, Marize (orgs.). Campinas: CBHA, 2011, pp. 425-442.

<sup>19</sup> Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Realismo, Classicismo, Latinidade: As Coleções Matarazzo e o Modernismo Italiano dos Anos 1930. In: *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. [Com/Con] tradições na História da Arte*. COUTO, Maria de Fátima Morethy; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares & MALTA, Marize (orgs.). Campinas: CBHA, 2011, pp. 425-442.

iluminação, consistindo de dois feixes halógenos de 3.200 °K de 1.000 W cada um, incidindo também no objeto a 45°. Foi utilizada uma câmera digital de alta resolução operando entre as faixas do espectro UV, luz visível, e IR com comprimento de onda de 380nm a 1.000nm. As imagens observadas resultam da conjugação dos fenômenos de reflexão, absorção e transmissão da camada superficial, revelando peculiaridades escondidas. A visualização dos desenhos depende de dois aspectos: contraste e transparência. O contraste está relacionado ao material utilizado no desenho subjacente e à refletividade com a base de preparação. A transparência está relacionada com a camada pictórica e depende da composição dos pigmentos. Quando o meio para desenhar é à base de carbono, a absorção do IV é alta e aumenta a diferença da refletividade com a base de preparação. Neste caso é possível que o desenho seja bem visível, mesmo que a capa pictórica seja pouco transparente.

**Fotografia de fluorescência visível com radiação ultravioleta:** nesta técnica fotográfica registra-se a fluorescência gerada pela radiação de UV que incide na pintura. Essa radiação UV incidente tem a propriedade de excitar as moléculas das substâncias presentes no material. Consequentemente, há emissão imediata dessas com radiações distintas daquela radiação incidente. A fosforescência também pode ocorrer nesse processo de excitação, mas é muito mais lenta do que na fluorescência, podendo durar alguns segundos ou mais. A fluorescência e a fosforescência ocorrem, sobretudo, em compostos orgânicos, sendo raras nos inorgânicos. Deste modo permitem visualizar informações superficiais da camada pictórica, revelando fungos, rasgos, craquelamento e fissuras na policromia e áreas retocadas. As diferenças entre a pintura original e as áreas de retoque ficam evidenciadas pela fluorescência UV, pois os retoques que foram aplicados muito tempo depois da elaboração da pintura possuem coloração diferenciada, sobretudo, quando executados sobre um verniz residual. Nas medidas UV realizadas utilizam-se quatro feixes de luz UV, Granilight, de 40 W cada, e um filtro acoplado à lente num ambiente escuro.

### *Agradecimentos*

*Ariane Lavezzo e Márcia Barbosa, restauradoras – Laboratório*

painterly surface, including photographic techniques. They are: visible light, visible fluorescence with ultraviolet radiation (UV), and infrared reflectography (IR). By analysing each particular technique, one can obtain correlated information that allow one to characterize their study object.

**Visible Light Photograph:** They allow us to record the real images of the painting with high quality. They have been captured with a digital camera with a CCD sensor of 10,7 Mega Pixels. The illumination was realized with continuous light, produced by two halogene lamps of 3.200 °K of 1.000 W each, projected with an angle of approximately 45° on the painting.

**Infrared Reflectography:** Non-destructive optical technique in which the image is obtained by use of a digital camera with CCD sensor and IR filter, attached to the lense. In the measurements of spectrum IV, a constant source of light was used, with two halogene bundles of 3.200 °K of 1.000 W each, also reaching the object at a 45° angle. A digital camera of high resolution was used to register the images, operating between the bands of the UV spectrum, visible light and IR, with waves varying from 380nm to 1.000nm. The images captured result of the combination of phenomena of reflection, absorption and transmission of the superficial layer, thus revealing the hidden peculiarities. The visualization of drawings depend on two aspects: contrast and transparency. Contrast is related to the material that has been used to produce the underlying drawing and to the reflectivity of the ground preparation. Transparency is related to the painterly layer and depends on the composition of pigments. If the medium used for the drawing is carbon-based, the absorption of spectrum IV is high and emphasizes the difference of the reflectivity and the ground preparation. In such case, the drawing becomes very visible, even when the painterly layer is very little transparent.

**Photograph of visible fluorescence with UV radiation:** In this photographic technique, the fluorescence generated by UV radiation that strikes the painting is recorded. This UV radiation has the property of exciting the molecules of the substances present in the material. Consequently, there is the immediate emission of these radiations, which are distinct from the struck radiation. Phosphorescence can also occur in this process of excitation, but it is much slower than in fluorescence, and lasting some seconds or more.

Fluorescence and phosphorescence occur mainly in organic compounds, being very rare in inorganic ones. Therefore, they allow us to see superficial information of the painterly layer, while revealing funghi, tears, cracks and splits on polichromy and retouched areas. The differences between the original painting and the retouched areas are evidenced by UV fluorescence, because the retouches have been applied long after the painting was realized, and they bare different coloration, especially when applied over the lacquer coat. In UV measurements here realized, we used four bundles of UV light, Granilight, of 40 W each, and a fliter attached to the lense, in a dark room.

***Acknowledgments:***

*Ariane Lavezzo and Márcia Barbosa, conservators – Painting and Sculpture Conservation Laboratory, MAC USP*

*Fernando Piola, registrar – Registrar's Section, MAC USP*

*Andrea Cortez Alves, exhibitioner – Dean's Office for Cultural and Extramural Activities Scholarship*

***Support***

*FAPESP, CAPES and CNPq*

*de Pintura e Escultura, MAC USP*

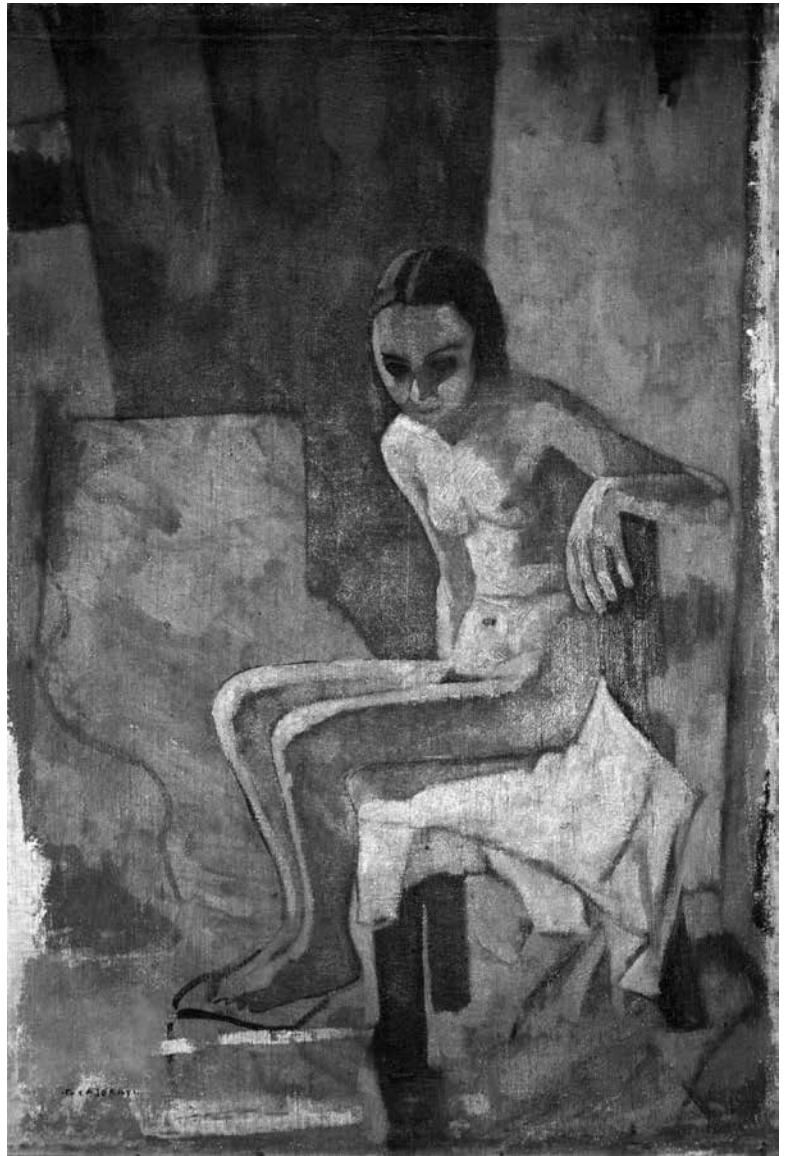
*Fernando Piola, documentalista – Seção de Catalogação, MAC USP*

*Andrea Cortez Alves, bolsista – Bolsa Aprender com Cultura e Extensão*

***Apoio***

*FAPESP, CAPES e CNPq*





1



2

1 Felice Casorati. Nu Inacabado [*Nudo Incompiuto*], 1943.

2 Fotografia com luz visível com detalhes de pontos sem pigmentos de *Nu Inacabado*.



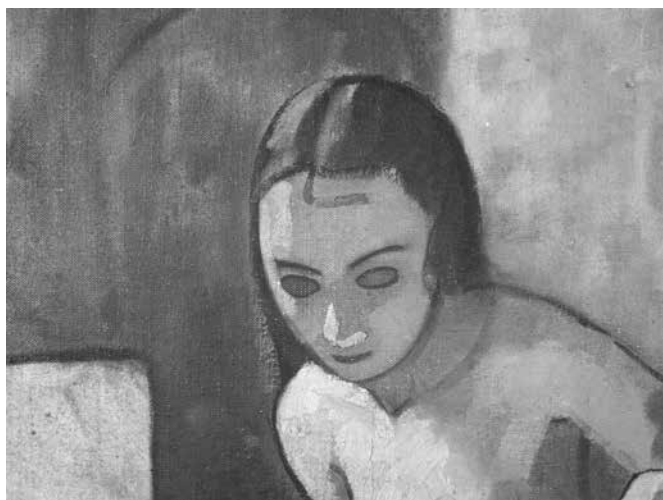
3a



3b

3a e 3b Fotografia com a técnica de reflectografia de infravermelho. Imagem esquerda, obra inteira; imagem direita, detalhe da parte superior de *Nu Inacabado*.

4a



4b



4a e 4b Fotografia com a técnica de reflectografia de infravermelho. Imagem esquerda, detalhe do rosto com traços marcados dos olhos e sobrancelhas; imagem direita, detalhe dos pés também com os traços marcados.





5



6



7

5 Fotografia visível do verso de *Nu Inacabado*.

6 Fotografia visível do detalhe do rosto do retratado no verso de *Nu Inacabado*.

7 Fotografia, em infravermelho, do verso de *Nu Inacabado*.

8



8 Felice Casorati. *Nu deitado de costas* [*Nudo disteso di schiena*], 1937.



9

10



9 Fotografia com luz ultravioleta de *Nu Inacabado*.

10 Fotografia com luz ultravioleta do verso de *Nu Inacabado*.