

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 letture”. *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 letture”. *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, ALTCAPEBERG, 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, ALTCAPEBERG, 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-ferrarense, “*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 pareceria 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 Pizzolo²⁷”, 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 uma coisa squarcionesca a metà del Quattrocento nella sua rigidità gráfica, estranea alle finezze lineares da nossa tavola²⁴. Con maggiore aderência l'Agosti retorna in una nota sul *San Gerolamo* di São Paulo, facendo propria la datazione 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 catalogo della mostra di Parigi, nella quale si riassumono i capi della vicenda attributiva che conducono alle dovute conseguenze, tutte a sostegno di un'attribuzione 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 collocazione 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 iconografico, che la datazione «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 “*essentially 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 Quatrocentos, 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 "edifício" 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.