

Un libro **e un leone**

San Girolamo e il suo spazio nell'iconografia moderna

testo di/*text by* Santi Centineo

A book and a lion. Saint Jerome and his space in modern iconography There is a fundamental reason why spatial research in the field of interior architecture cannot disregard a declared affection for iconographic themes: it is the retrieval of those symbolic values on which it feeds and on which it enriches the scenarios of human life (Panofsky, 2009). Scenarios that, in turn, invested by the recognition of these values, are consecrated to the role of symbols (1). When speaking of the educational role of art, an ideal widely propagated by Giulio Carlo Argan (1949, p. 65), when, especially in the aftermath of the Second World War, the historian glimpsed in the artistic and museum heritage the starting point for the rebirth of the country, he also referred to this, that is, the finding of values and symbols that admit a translation into architectural dimensioning. By addressing the theme of the study, of the space within which to gather, within which to give life to the most exclusive philosophical speculation, that of the thinking ego in search of God, art, and only art, performs the miracle: it places the artistic subject away from prying eyes, all except the privileged one of the subject of fruition. This is one of the meanings attributed by Panofsky's analysis to perspective space (Panofsky, 1991), as an integration and completion of the pedagogical value of art, no longer understandable as mere catechesis, especially in the sacred sphere, by the ancient world. The figure of Saint Jerome occupies a privileged role in this possibility of interpretation. His role among the Church fa-

C'è un motivo fondamentale per cui la ricerca spaziale in tema di architettura degli interni non può prescindere da una dichiarata affezione per i temi iconografici: è il reperimento di quei valori simbolici di cui essa si nutre e di cui arricchisce gli scenari della vita dell'uomo (Panofsky, 2009). Scenari che, a loro volta, investiti dal riconoscimento di questi valori, si consacrano al ruolo di simboli (1). Nel parlare del ruolo educativo dell'arte, ideale largamente diffuso da Giulio Carlo Argan (1949, p. 65), quando, specialmente alla fuoriuscita dal secondo conflitto mondiale, lo storico intravedeva nel patrimonio artistico e museale il punto di partenza per la rinascita del Paese, ci si riferisce anche a questo, ossia al reperimento di valori e di simboli che ammettono una traduzione nel dimensionamento architettonico. Affrontando il tema dello studio, dello spazio entro cui raccogliersi, entro cui dar vita alla più esclusiva speculazione filosofica, quella dell'Io pensante in cerca di Dio, l'arte, solo l'arte, compie il miracolo: pone il soggetto artistico al riparo da occhi indiscreti, tutti, tranne quello privilegiato del soggetto della fruizione. È uno dei significati attribuiti dall'analisi panofskyana allo spazio prospettico (Panofsky, 1991), a integrazione e completamento del valore pedagogico dell'arte, non più intendibile solo come mera catechesi, specialmente in ambito sacro, da parte del mondo antico. La figura di San Girolamo occupa in questa possibilità di lettura un ruolo privilegiato. Il suo ruolo tra i padri della Chiesa gli ha conferito in passato una grande rilevanza e popolarità. Ampia messe di raffigurazioni geronimiane infatti invade spazi chiesastici, oggi per lo più museali, con poche varianti rispetto a due fondamentali filoni iconografici, che lo vedono ora nel deserto, a battersi il petto con un sasso, ora nel ritiro dello studio, altro spazio isolato, fulcro di una nuova solitudine, non più corporale, ma stavolta mentale. L'agiografia di Girolamo è complessa, a volte contraddittoria, a tratti persino favolistica. Emerge sicuramente una figura di grande rigore morale, intransigente, verrebbe quasi impeto di dire "leonina", forse anche ad ammiccante giustificazione della simbolica presenza di quel felino che gli rimarrà fedele a vita. Intransigente con gli altri, specialmente con gli esponenti di una chiesa corrotta nell'anima e nei costumi, ma anche con se stesso: digiuni, eremitaggi, anacoresi, e penitenze corporali, che Girolamo condividerà con il proprio seguito muliebre (Paola e le due figlie Giulia Eustochio e Blesilla). I due periodi biunivocamente connessi alla duplice iconografia del santo riguardano rispettivamente i due anni dal 375 al 376, consumati nel siriaco deserto della Calcide, e i 35 trascorsi, dal 385, anno della partenza per Gerusalemme, fino alla morte, sopraggiunta nel 420, immerso nello studio, nella meditazione e nella titanica impresa della traduzione biblica. Da queste pagine esula tutta l'analisi della prima di queste due iconografie, quella nel deserto, pur interessantissima e assai pregiata per autori: Marco Zoppo, Filippino Lippi, Andrea Mantegna, Vincenzo Foppa, Antonello da Messina (da non confondere con la tavola della National

in copertina/*on the cover*: Antonello da Messina, *San Girolamo nel suo studio*, National Gallery, Londra, UK, 1474 / *Antonello da Messina, Saint Jerome in his Study, National Gallery, London, UK, 1474*

da sinistra/*from the left*: Altri tre temi inerenti alla figura di San Girolamo: nel deserto (Cosmè Tura, *San Girolamo penitente*, tempera su tavola, Londra, National Gallery, 1470); in conversazione con Paola e Giulia Eustochio (Francisco de Zurbarán, *San Girolamo con Paola ed Eustochio*, Washington, National Gallery of Art, 1638-40); le esequie (Filippo Lippi, *Esequie di San Girolamo*, tempera su tavola, Prato, Museo dell'Opera del Duomo, 1452-60) / *There are three other themes inherent to the figure of St. Jerome: in the desert (Cosmè Tura, Penitent Saint Jerome, tempera on panel, London, National Gallery, 1470); in conversation with Paola and Julia Eustochio (Francisco de Zurbarán, Saint Jerome with Paula and Eustochius, Washington, National Gallery of Art, 1638-40); the funeral (Filippo Lippi, Funeral of St. Jerome, tempera on panel, Prato, Museum of the Opera del Duomo, 1452-60)*





thers has given him great relevance and popularity in the past. In fact, a large number of depictions of Jerome invade church spaces, today mostly museums, with few variations from two fundamental iconographic strands, which see him now in the desert, beating his chest with a stone, now in the retreat of his study, another isolated space, the fulcrum of a new solitude, no longer corporal, but this time mental. Jerome's hagiography is complex, sometimes contradictory, sometimes even fable-like. What certainly emerges is a figure of great moral rigour, intransigent, one would almost be tempted to say 'lion-like', perhaps even as a winking justification for the symbolic presence of that feline who would remain faithful to him for life. Intransigent with others, especially with the exponents of a church corrupt in soul and morals, but also with himself: fasting, hermitages, anachoresis, and corporal penances, which Jerome would share with his female retinue (Paola and his two daughters Giulia Eustochio and Blesilla). The two

Gallery), Cosmè Tura, Pinturicchio, Leonardo da Vinci, Hieronymus Bosch e i duplici Giovanni Bellini e Piero della Francesca (2). Emerge, come nella migliore ritrattistica, il tentativo di un affresco interiore del santo, che in qualche misura è funzionale alla seconda iconografia, quella dello studio. Innanzi tutto, perché nella prima è l'occhio del pittore che scava, in attesa del reperimento di questo tratto interiore; nella seconda è il santo stesso a fare i conti con questa interiorità, sotto l'occhio glacialmente silente dell'artista (e dello spettatore). A sua volta, onde centrare il tema, anche questo novero iconografico deve essere epurato da alcuni soggetti, che pur non rappresentando il santo penitente, non sono perfettamente aderenti alla descrizione dello studio. Si tratta di iconostasi a opera di vari autori, soprattutto dal Basso Medioevo al primo Rinascimento: Pseudo Jacopino, Pietro di Giovanni Lianori, Giacomo di Nicola da Recanati, Masaccio, Antonio Marinoni (3); di rappresentazioni del santo con Paola e Giulia Eustochio, come quelle di Francisco de Zurbarán e Andrea del Castagno (4); e per ultime delle esequie, in cui, ancora una volta risplendono autori di altissimo rilievo: Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Vittore Carpaccio, Agostino Carracci e Domenichino (5), quest'ultimo, protagonista di uno storico caso di presunto plagio ai danni del maestro, il cui accusatore fu peraltro un altro allievo del Carracci e valente pittore, ossia Lanfranco. Per ironia della sorte, cento anni più tardi entrambi sarebbero stati chiaramente modello per L'ultima comunione di San Girolamo di Giacomo Zoboli. Concentrandoci sullo studio, nella duplice accezione di attività contemplativa e di spazio a essa dedicato, occorre specificare un passaggio abbastanza importante, ossia la circolarità tra il soggetto che abita lo spazio, il quale accoglie un novero oggettuale, il quale è incarnazione simbolica della funzione attuata dal soggetto di partenza. In fronte a questa circolarità (soggetto, spazio, oggetto, simbolo, funzione), il Rinascimento colloca lo spettatore e lo strumento fondamentale di questo posizionamento è la grande codificazione dell'età moderna: la prospettiva. Dobbiamo però iniziare da lontano, precisamente dall'ambiente fiammingo. La raffigurazione di Jan van Eyck, un olio su carta applicata su tavola, appartiene alla maturità del pittore, tant'è che la data del 1441, posteriore alla sua morte e riportata sul dipinto, lascia intuire il ruolo di collaboratori (6). Oltretutto negli inventari medicei risulta un dipinto che potrebbe essere identificabile con questo di Jan van Eyck e la qual cosa potrebbe giustificare la somiglianza con il soggetto analogo dipinto anni dopo da Ghirlandaio. Ma lo stesso dipinto sicuramente avrà una grande influenza anche su Colantonio, la cui raffigurazione del santo, di soli due anni posteriore, è debitrice all'ambiente culturale fiammingo che il maestro ebbe modo di conoscere alla corte di Napoli, in particolare re Renato d'Angiò e Alfonso V d'Aragona, colti ammiratori dell'arte fiamminga. E se non è attestata con certezza la presenza di Jan

sotto da sinistra/*below from the left*: Raffronto fra: Agostino Carracci, *Ultima comunione di San Girolamo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1592-97; Domenichino, *Ultima comunione di San Girolamo*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 1614; Giacomo Zoboli, *L'ultima comunione di San Girolamo*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, prima metà del XVIII secolo / *Comparison between: Agostino Carracci, Last Communion of St. Jerome, Bologna, National Art Gallery, 1592-97; Domenichino, Last Communion of St. Jerome, Vatican City, Vatican Museums, 1614; Giacomo Zoboli, The Last Communion of St. Jerome, Milan, Ambrosian Art Gallery, first half of the 18th century*

periods bi-univocally connected to the saint's dual iconography concern respectively the two years from 375 to 376, spent in the Syriac desert of Chalkidiki, and the 35 years from 385, the year of his departure for Jerusalem, until his death in 420, immersed in study, meditation and the titanic undertaking of Bible translation. The entire analysis of the first of these two iconographies, the one in the desert, is beyond the scope of these pages, even though it is very interesting and highly prized for its authors: Marco Zoppo, Filippino Lippi, Andrea Mantegna, Vincenzo Foppa, Antonello da Messina (not to be confused with the panel in the National Gallery), Cosmè Tura, Pinturicchio, Leonardo da Vinci, Hieronymus Bosch and the duplicitous Giovanni Bellini and Piero della Francesca (2). What emerges, as in the best portraiture, is the attempt at an interior fresco of the saint, which to some extent is functional to the second iconography, that of the study. First of all, because in the former it is the painter's eye that digs, waiting to find this interior trait; in the latter it is the saint himself who comes to terms with this interiority, under the glacially silent eye of the artist (and the spectator). In turn, in order to focus on the theme, even this iconographic roster must be purged of certain subjects, which, while not representing the penitent saint, do not perfectly fit the studio's description. These are iconostases by various authors, especially from the late Middle Ages to the early

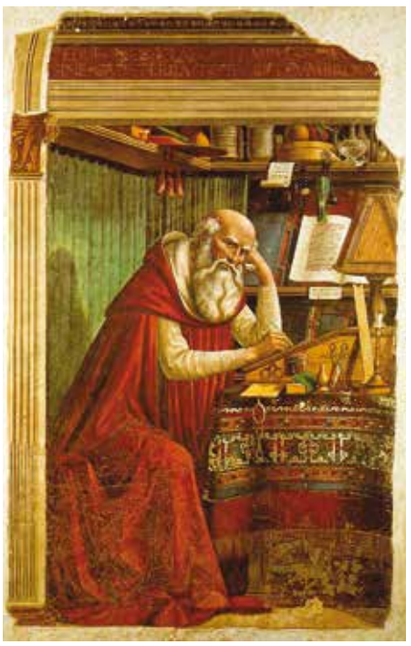
van Eyck a Napoli, Io è di alcuni suoi collaboratori, in particolare Petrus Christus e Rogier van der Weiden, che potrebbero essere proprio i completatori del dipinto di van Eyck. Nel caso di Ghirlandaio le analogie con van Eyck sono evidenti: stessa angolazione prospettica, un gran numero di oggetti sul tavolo, o sulla scaffalatura, tra cui due albarelli in maiolica di tipo erboristico, quasi una natura morta, genere nel quale i fiamminghi eccellevano (7). Tra le differenze invece, rimarcabile è in Ghirlandaio la presenza di una sorta di arco di inquadramento, caratteristica raccomandata persino da Leon Battista Alberti, interessante per gli sviluppi futuri. Un'altra analogia significativa è individuabile nel Sant'Agostino che Botticelli affresca nella stessa chiesa fiorentina di Ognissanti, simmetricamente al Ghirlandaio (8). Gli affreschi, originariamente posti ai lati delle porte del coro della chiesa, vennero strappati e salvati in occasione della distruzione del coro, rovinandosi parzialmente. Il raffronto è interessante: cerebrale e pacato il ritratto del Ghirlandaio, che infatti punta il pugno sul capo, ardente e irrequieto l'Agostino botticelliano, che porta la mano al petto. Non è solo l'impostazione del dipinto a richiamare van Eyck, ma anche la presenza di ombre che ci lasciano intuire la presenza di sorgenti luminose multiple, tecnica tipicamente fiamminga. Ma in questo caso, alla perfezione della costruzione prospettica, ormai teorizzata già da qualche anno, non corrisponde in maniera altrettanto perfetta la costruzione geometrica delle luci, non solo per la sorgente multipla, ma per l'individuazione del punto luminoso sul riflesso del capo di San Girolamo. Ghirlandaio, infatti, individua il punto luminoso nella tangenza tra il raggio di luce e il capo del santo, assimilato a una sfera, non sulla bisettrice tra il raggio luminoso e la proiezione prospettica dal punto di vista principale. La seconda delle discendenze da van Eyck coinvolge la scuola di Colantonio. Probabile allievo di Barthélemy van Eyck, Nicola Antonio è tra i primi a raffigurare san Girolamo in procinto di curare la zampa del leone (9). È pur vero che la lezione fiamminga è tutta presente, negli oggetti disposti quasi come in una natura morta, ma la dolcezza che traspare, alquanto naïf, è tratto comune all'intera sua produzione e se vi si indugia è solo per sottolineare da chi probabilmente Antonello da Messina, suo allievo, può aver desunto e appreso l'insieme di quei tratti interiori così presenti nella sua ritrattistica. Sul San Girolamo antonellesco (10) si è molto scritto e discusso (*ex multis*: Puppi, 2003). Quello che non si è mai sufficientemente evidenziato è come alla luce della prescrizione albertiana dell'inquadramento architettonico della scena, Antonello profetizza un grande apparato teatrale, con sorgenti luminose multiple, ancora una volta secondo la grande tradizione fiamminga, in un inquadramento scenico: un grande arco catalano che si apre su una sorta di *Hallenkirche* entro



da sinistra/*from the left*: Jan van Eyck e coll., *San Gerolamo nello studio*, olio su carta applicata su tavola, Detroit, Institute of Arts, 1441; Domenico Ghirlandaio, *San Gerolamo nello studio*, affresco, Firenze, Chiesa di Ognissanti, 1480; Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, affresco, Firenze, Chiesa di Ognissanti, 1480 / *Jan van Eyck and coll., St. Jerome in his Study, oil on paper applied to panel, Detroit, Institute of Arts, 1441; Domenico Ghirlandaio, St. Jerome in his Study, fresco, Florence, Church of Ognissanti, 1480; Sandro Botticelli, St. Augustine in his Study, fresco, Florence, Church of Ognissanti, 1480*

a destra/*on the right*: Colantonio, *San Gerolamo nello studio*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1444 / *Colantonio, Saint Jerome in his Study, Naples, National Museum of Capodimonte, 1444*







Renaissance: Pseudo-Jacopino, Pietro di Giovanni Lianori, Giacomo di Nicola da Recanati, Masaccio, Antonio Marinoni (3); representations of the saint with Paola and Giulia Eustochio, such as those by Francisco de Zurbarán and Andrea del Castagno (4); and lastly, the funeral rites, in which, once again, very important authors shine: Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Vittore Carpaccio, Agostino Carracci and Domenichino (5), the latter being the protagonist of a historical case of alleged plagiarism against the master, whose accuser was, moreover, another pupil of Carracci and talented painter, namely Lanfranco. Ironically, one hundred years later, both would clearly serve as models for Giacomo Zoboli's The Last Communion of Saint Jerome. Focusing on the study, in the double sense of contemplative activity and the space dedicated to it, it is necessary to specify a rather important passage, namely the circularity between the subject inhabiting the space, which accommodates an objectlessness, which is the symbolic embodiment of the function performed by the starting subject. In front of this circularity (subject, space, object, symbol, function), the Renaissance places the spectator and the fundamental instrument of this positioning is the great codification of the modern age: perspective. However, we must start from afar, precisely from the Flemish environment. Jan van Eyck's depiction, an oil on paper applied on panel, belongs to the painter's maturity, so much so that the date of 1441, after his death and on the painting, suggests the role of collaborators (6). Moreover, the Medici inventories list a painting that could be identifiable with this one by Jan van Eyck, which could justify the similarity with the similar subject painted years later by Ghirlandaio. But the same painting certainly also had a great influence on Colantonio, whose depiction of the saint, only two years later, is indebted to the Flemish cultural milieu that the master became acquainted with at the court of Naples, in particular King Renato of Anjou and Alfonso V of Aragon, cultured admirers of Flemish art. And if Jan van Eyck's presence in Naples is not attested with certainty, it is that of some of his collaborators, in particular Petrus Christus and Rogier van der Weiden, who may have been the very completers of van Eyck's painting. In Ghirlandaio's case, the similarities with van Eyck are evident: the same perspective angle, a large number of objects on the table, or on the shelf, including two majolica albarellos of the herbalist type, almost a still life, a genre in which the Flemish excelled (7). Among the differences, however, noteworthy in Ghirlandaio is the presence of a sort of framing arch, a feature even recommended by Leon Battista Alberti, interesting for future developments. Another significant analogy can be found in the Saint Augustine that Botticelli frescoed in the same Florentine church of Ognissanti, symmetrically to Ghirlandaio (8). The frescoes, originally placed on the sides of the church's choir doors, were ripped out and rescued when the choir was destroyed and partially ruined. The comparison is interesting: cerebral and calm in Ghirlandaio's portrait, who in fact points his fist at his head, ardent and restless in Botticelli's Augustine, who brings his hand to his chest. It is not only the setting of the painting that recalls van Eyck, but also the presence of shadows that hint at multiple light sources, a typically Flemish technique. But in this case, the perfection of the perspective construction, which has been theorised for some years now, is not matched as perfectly by the geometric construction of the lights, not only because of the multiple source, but also because of the identification of the point of light on the reflection of St. Jerome's head. Ghirlandaio, in fact, identifies the point of light in the tangency between the ray of light and the head of the saint, likened to a sphere, not on the bisector between the ray of light and the perspective projection from the main viewpoint. The second of van Eyck's descendants involves the school of Colantonio. A probable pupil of Barthélemy van Eyck, Colantonio is among the first to depict Saint Jerome about to cure the lion's paw (9). It is true that the Flemish lesson is all present, in the objects arranged almost as in a still life, but the sweetness that transpires, somewhat naïf, is a common trait in his entire production and if we linger on it, it is only to emphasise from whom Antonello da Messina, his pupil, may have inferred and learnt the set of those interior traits so present in his portraiture. Much has been written and discussed about Antonello's Saint Jerome (10) (ex multis: Puppi, 2003). What has never been sufficiently highlighted is how in the light of Alberti's prescription of the architectural framing of the scene, Antonello prophesies a great theatrical apparatus, with mul-









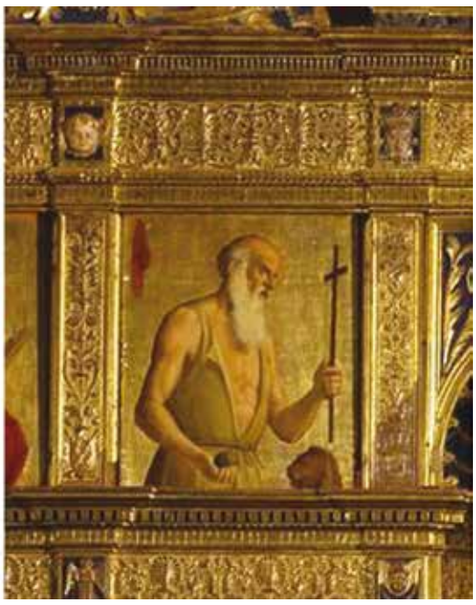
sopra da sinistra/*above from left*: Albrecht Dürer: *San Girolamo*, xilografia, 1492; San Girolamo nella sua cella, 1511; *San Girolamo dal salice potato*, 1512 / *Albrecht Dürer: St. Jerome, woodcut, 1492; St. Jerome in his cell, 1511; St. Jerome from the pruned willow tree, 1512*

da sinistra/*from the left*: Maestro dei polittici di Bologna (Pseudo Jacopino), Polittico, tempera su tavola con fondo dorato, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1330-35 (particolare); Pietro di Giovanni Lianori, Polittico, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1453 (particolare); Cima da Conegliano, *Pala di Olera*, olio su tavola, Olera (BG), Chiesa di San Bartolomeo, 1486-88 (particolare) / *Master of the Bologna Polyptychs (Pseudo Jacopino), Polyptych, tempera on panel with gilded background, Bologna, National Art Gallery, 1330-35 (detail); Pietro di Giovanni Lianori, Polyptych, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1453 (detail); Cima da Conegliano, Olera Altarpiece, oil on panel, Olera (BG), Church of San Bartolomeo, 1486-88 (detail)*

sotto/*below*: Albrecht Dürer: *San Girolamo nello studio*, disegno a penna, New York, Metropolitan Museum, 1511; *San Girolamo nello studio*, 1514 / *Albrecht Dürer: Saint Jerome in his Study, pen drawing, New York, Metropolitan Museum, 1511; Saint Jerome in his Study, 1514*







tiple light sources, once again following the great Flemish tradition, in a scenic framing: a great Catalan arch opening onto a sort of Hallenkirche within which the saint's habitation is housed, a fusion of elements taken from Petrus Christus and Rogier van der Weiden (Cannella, 2013), a sort of architecture within an architecture (Forino, 2001). For the rest, a great constellation of powerful Christological and sapiential symbols makes it possible to resort, if not to the theatrical definition that Palladio would give over a hundred years later, to that of theatrum memoriae, that is, the representation of a theory of symbols evocative of a cognitive model. If Antonello consolidated certain Flemish models in Italy, on the other hand Albrecht Dürer transposed Italian models, especially Renaissance ones, to Europe. From a conceptual point of view, he is already close to the object symbolism that comes to him from the still life genre, extending it to the living world, in a sort of crystallisation. What he still lacks is formal completeness, which he will fully acquire in his maturity. His studies on perspective are a path of autonomous research: according to tradition, in fact, Iacopo de' Barbari is said to have hidden the secrets of scientific perspective from him, while Dürer certainly did not have the opportunity to use the camera ottica, he who paradoxically depicts a device of vision in The Draughtsman of the Reclining Woman, an engraving in which, moreover, a window open onto a landscape and a small box tree in a vase insist, just as in Antonello's San Girolamo (11). If, on the one hand, Dürer's perspective reasoning does not allow him to achieve those scientific results already known to the Italian Renaissance (his perspectives are sometimes even aberrated), on the other hand, it pushes him to reason about the multiplicity of light sources. And in this sense it must be said that drawing, especially the decisive line of engraving, where the line without nuances is a sign (therefore either it is or it is not), helps this codification process, pushing towards rationalisation: if the light sources are multiple, the burin accompanies this multiplicity, giving it meaning through its concrete representation. Thus, in St. Jerome in the Cell, an engraving of the three Meisterstiches made between 1513 and 1514, the double fenestration creates a play of light and shadow in which Dürer deftly disentangles himself. This time, the Hieronymic symbols are all present and strongly symbolised, right down to the lion that takes on an almost chimerical identity. Dürer depicts the subject of St. Jerome numerous times, including in paintings, and repeatedly in graphics. In one of these, known as St. Jerome with the pruned willow tree, although it is a desert setting, Dürer hints at an improvised writing table, with the rocks in the guise





in questa pagina/*on these page*: Quattro versioni di Hendrik van Steenwijck il Giovane: *San Gerolamo nello studio*, Collezione Spannocchi, Siena, Pinacoteca Nazionale, 1602; *San Gerolamo nello studio*, Vercelli, Museo Borgogna, 1619; *Gesù in casa di Marta e Maria*, Detroit, Institute of Art Museum, 1620; *San Gerolamo nello studio*, Harley Gallery, The Portland Collection, Nottinghamshire, UK, 1624 / *Four versions by Hendrik van Steenwijck the Younger: Saint Jerome in the Study, Spannocchi Collection, Siena, National Art Gallery, 1602; Saint Jerome in the Study, Vercelli, Burgundy Museum, 1619; Jesus in the House of Martha and Mary, Detroit, Institute of Art Museum, 1620; Saint Jerome in the Study, Harley Gallery, The Portland Collection, Nottinghamshire, UK, 1624*

of trapezoids, reconnecting with a long series of frontal depictions of the saint, first and foremost that of Filippino Lippi (12). In the other engravings, although numerous, there is never a repetitiveness of setting; on the contrary, the spatial conceptions are remarkably different. Among all these, worthy of curiosity are a woodcut of 1492, in which, didactically, while the saint thrusts the lion, three editions of the Genesis, in Hebrew, Greek and Latin, stand out on the table; and a pencilled edition of 1511, in which the master had by then achieved full mastery of the medium of perspective and chiaroscuro. In it, the saint is set on this side of a sort of screen wall, separating the space, which is a veritable inhabitable device, according to a tradition that originated in the Middle Ages (D'Amato, 2001) and that in fact, in Girolamo's late mediaeval representations, sees a close union between painting and worked wooden support: the polyptych's arches thus become almost an architectural part of the representation (12). From two of these engravings just mentioned, the St. Jerome in the cell of 1513-14 and the St. Jerome in the study of 1511 in pen (13), one can extrapolate the elements

cui alloggia l'abitacolo del santo, fusione di elementi desunti da Petrus Christus e Rogier van der Weiden (Cannella, 2013), una sorta di architettura entro un'architettura (Forino, 2001). Per il resto, una grande costellazione di potenti simboli cristologici e sapienziali consente di ricorrere, se non alla definizione teatrale che darà Palladio oltre cento anni dopo, a quella di theatrum memoriae, ossia alla rappresentazione di una teoria di simboli evocativi di un modello cognitivo. Se Antonello consolida in Italia alcuni modelli fiamminghi, di contro Albrecht Dürer trasporrà in Europa i modelli italiani, soprattutto rinascimentali. Da un punto di vista concettuale, egli è già vicino al simbolismo oggettuale che gli proviene dal genere della natura morta, estendendolo al mondo vivente, in una sorta di cristallizzazione. Quello che ancora gli manca è la compiutezza formale, che nella maturità gli risulterà completamente acquisita. I suoi studi sulla prospettiva sono un percorso di ricerca autonoma: secondo la tradizione, infatti, Iacopo de' Barbari gli avrebbe nascosto i segreti della prospettiva scientifica, mentre sicuramente Dürer non ebbe modo di utilizzare la camera ottica, egli che paradossalmente raffigura un dispositivo della visione ne *Il disegnatore della donna sdraiata*, incisione nella quale peraltro insistono una finestra aperta su un paesaggio e un piccolo bosso in vaso, proprio come nel *San Girolamo* di Antonello (11). I ragionamenti prospettici di Dürer, se da un lato non gli consentono di raggiungere quei risultati scientifici già noti al rinascimento italiano (risultando a volte le sue prospettive persino aberrate), dall'altro lo spingono a ragionare sulla molteplicità delle sorgenti luminose. E in tal senso occorre dire che il disegno, soprattutto il tratto deciso dell'incisione, dove la linea senza sfumature è segno (dunque o è, oppure non è), aiuta questo percorso di codifica, spingendo verso una razionalizzazione: se le sorgenti luminose sono multiple, il bulino accompagna questa molteplicità, dandole un senso attraverso la sua raffigurazione concreta. Ecco quindi che nel *San Girolamo nella cella*, un'incisione dei tre *Meisterstiche* realizzati tra il 1513 e 1514, la doppia finestratura crea un gioco di luci e ombre nel quale Dürer si districa abilmente. Stavolta i simboli geronimiani sono tutti presenti e fortemente simbolizzati, sino al leone che assume un'identità quasi






that Hendrik van Steenwijck the Younger places in the same subject, reproposed with variants numerous times, until arriving at the most accomplished form, that of the exemplar in the Portland Collection of 1624 (14), certainly the result of a refined use of the camera ottica. For fifteen years Caravaggio in exile has already donated his last masterpieces to Malta, including a St. Jerome writing of rare power (15): a man, not even very old, his face macerated by the sun and wrinkles, the white trembling flesh of his bare arms and torso, while in a far from posture, he writes on a bench, on which the skull of the memento mori is tilted, while in the background hangs the galero hanging from the nail. Caravaggio concentrates on the figure of the saint, reduces his surroundings to their essence, almost black, sweeping away all iconographic questions related to hagiographic philology. More-

chimerica. Dürer raffigura il soggetto di San Girolamo numerose volte, anche in dipinti, e ripetutamente in grafiche. In una di queste, nota con il nome di *San Girolamo dal salice potato*, benché si tratti di un'ambientazione nel deserto, Dürer accenna a un tavolo improvvisato per la scrittura, con le rocce a guisa di trapezofori, riconnettendosi a una lunga serie di raffigurazioni frontali del santo, tra cui innanzi tutto quella di Filippino Lippi (12). Nelle altre incisioni, benché numerose, non vi è mai una ripetitività di ambientazione, anzi, le concezioni spaziali sono notevolmente differenti fra loro. Fra tutte queste, degne di curiosità sono una xilografia del 1492, in cui didascalicamente, mentre il santo spina il leone, sul tavolo campeggiano tre edizioni della genesi, in ebraico, in greco e in latino; e un'edizione a penna del 1511, in cui ormai il maestro ha raggiunto la piena padronanza del mezzo prospettico e del chiaroscuro. In essa il santo è incastonato al di qua di una sorta di parete paravento, separatrice dello spazio, che è un vero e proprio dispositivo abitabile, secondo una tradizione che origina nel Medioevo (D'Amato, 2001) e che infatti nelle rappresentazioni tardomedievali di Girolamo, vede un connubio serrato fra pittura e supporto ligneo lavorato: gli archi del polittico diventano così quasi partito architettonico della raffigurazione (12). Da due di queste incisioni appena citate, ossia il *San Girolamo nella cella* del 1513-14 e il *San Girolamo nello studio* del 1511 a penna (13), si possono estrapolare gli elementi che Hendrik van Steenwijck il Giovane colloca nello stesso soggetto, riproposto con varianti numerose volte, sino ad arrivare alla forma più compiuta, quella dell'esemplare nella Collezione Portland del 1624 (14), certamente frutto di un affinato utilizzo della ca-

NOTE

(1) Le specifiche delle grafiche a mano o dei dipinti citati nel testo vengono riportate in nota, mentre per le grafiche in esemplare multiplo si riporta solo l'anno nel corpo centrale del testo. / The specifications of hand-printed graphics or paintings mentioned in the text are given in the footnotes, while for graphics in multiple copies only the year is given in the body of the text.

(2) Marco Zoppo (Marco Ruggieri), San Girolamo, tempera su tavola, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1460 ca.; Filippino Lippi, San Gerolamo, tempera su tavola di quercia, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1485-90; Piero della Francesca, San Gerolamo penitente, tempera su tavola, Berlino, Gemäldegalerie, 1450; San Gerolamo e il donatore Girolamo Amadi, tempera e resina su tavola, Venezia, Galleria dell'Accademia, 1440-50; Andrea Mantegna, San Gerolamo penitente, tempera su tavola, San Paolo, Museu de Arte, Brasile, 1449-50; Andrea del Castagno, Trinità con santi, Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, 1453-54; Vincenzo Foppa, San Gerolamo, tempera su tavola, Bergamo, Accademia Carrara, 1455-60; Antonello da Messina, San Gerolamo penitente nel deserto, Reggio Calabria, Pinacoteca Civica, post 1460-65; Cosmè Tura, San Girolamo penitente, tempera su tavola, Londra, National Gallery, 1470; Pinturicchio, San Girolamo nel deserto, olio su tavola, Baltimora, Walters Art Museum, 1475-80; Leonardo da Vinci, San Gerolamo penitente, olio su tavola (incomp.), Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, 1480; Hieronymus Bosch, San Gerolamo in preghiera, Museum voor Schone Kunsten, Gand, Belgio, post 1482; Giovanni Bellini, San Girolamo Contini Bonacossi, olio su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1480; San Girolamo leggente nel deserto, olio su tavola, Washington, National Gallery of Art, 1505. / Marco Zoppo (Marco Ruggieri), San Girolamo, tempera on panel, Bologna, Pinacoteca Nazionale, c. 1460. ; Filippino Lippi, St. Jerome, tempera on oak panel, Florence, Uffizi Gallery, 1485-90; Piero della Francesca, Penitent St. Jerome, tempera on panel, Berlin, Gemäldegalerie, 1450; Saint Jerome and donor Girolamo Amadi, tempera and resin on panel, Venice, Galleria dell'Accademia, 1440-50; Andrea Mantegna, Saint Jerome Penitent, tempera on panel, São Paulo, Museu de Arte, Brazil, 1449-50; Andrea del Castagno, Trinity with Saints, Florence, Basilica of the Santissima Annunziata, 1453-54; Vincenzo Foppa, St. Jerome, tempera on panel, Bergamo, Accademia Carrara, 1455-60; Antonello da Messina, St. Jerome Penitent in the Desert, Reggio Calabria, Pinacoteca Civica, post 1460-65; Cosmè Tura, St. Jerome Penitent, tempera on panel, London, National Gallery, 1470; Pinturicchio, St. Jerome in the Desert, oil on panel, Baltimore, Walters Art Museum, 1475-80; Leonardo da Vinci, St. Jerome Penitent, oil on panel (incomp.), Vatican City, Pinacoteca Vaticana, 1480; Hieronymus Bosch, Saint Jerome at Prayer, Museum voor Schone Kunsten, Ghent, Belgium, post 1482; Giovanni Bellini, Saint Jerome Contini Bonacossi, oil on panel, Florence, Uffizi Gallery, 1480; Saint Jerome Reading in the Desert, oil on panel, Washington, National Gallery of Art, 1505.

(3) Maestro dei polittici di Bologna (Pseudo Jacopino), San Gregorio nello studio, tempera su tavola con fondo dorato, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1329; Polittico, tempera su tavola con fondo dorato, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1330-35; Pietro di Giovanni Lianori, San Girolamo (Polittico), Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1453; Giacomo di Nicola da Recanati, San Girolamo, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1443; Masaccio, San Gerolamo (Polittico di Pisa), tempera su tavola con fondo dorato, Berlino, Staatlichen Museen, 1426; Antonio Marinoni, San Girolamo, tempera su tavola con fondo dorato, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1520 ca. / Maestro dei polittici di Bologna (Pseudo Jacopino), San Gregorio nello studio, tempera on panel with gilded background, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1329; Polittico, tempera on panel with gilded background, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1330-35; Pietro di Giovanni Lianori, San Girolamo (Polyptych), Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1453; Giacomo di Nicola da Recanati, San Girolamo, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1443; Masaccio, San Gerolamo (Polyptych of Pisa), tempera on panel with gilded ground, Berlin, Staatlichen Museen, 1426; Antonio Marinoni, San Girolamo, tempera on panel with gilded ground, Milan, Museo Poldi Pezzoli, c. 1520.

(4) Francisco de Zurbarán, San Girolamo con Paola ed Eustochio, Washington, National Gallery of Art, 1638-40. / Francisco de Zurbarán, Saint Jerome with Paula and Eustochius, Washington, National Gallery of Art, 1638-40.

(5) Filippo Lippi, Esequie di San Girolamo, tempera su tavola, Prato, Museo dell'Opera del Duomo, 1452-60; Sandro Botticelli, La comunione di San Gerolamo, New York, Metropolitan Museum, USA, 1495; Vittore Carpaccio, I funerali di San Gerolamo, tempera su tavola, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, 1502; Agostino Carracci, Ultima comunione di San Girolamo, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1592-97; Domenichino, Ultima comunione di San Girolamo, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 1614. / Filippo Lippi, Esequie di San Girolamo, tempera on panel, Prato, Museo dell'Opera del Duomo, 1452-60; Sandro Botticelli, La comunione di San Gerolamo, New York, Metropolitan Museum, USA, 1495; Vittore Carpaccio, The Funeral of Saint Jerome, tempera on panel, Venice, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, 1502; Agostino Carracci, Last Communion of Saint Jerome, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1592-97; Domenichino, Last Communion of Saint Jerome, Vatican City, Vatican Museums, 1614.

(6) Jan van Eyck e coll., San Gerolamo nello studio, olio su carta applicata su tavola, Detroit, Institute of Arts, 1441. / Jan van Eyck et al., St. Jerome in the Study, oil on paper applied to panel, Detroit, Institute of Arts, 1441.

(7) Domenico Ghirlandaio, San Gerolamo nello studio, affresco, Firenze, Chiesa di Ognissanti, 1480. / Domenico Ghirlandaio, Saint Jerome in his Study, fresco, Florence, Church of Ognissanti, 1480.

(8) Sandro Botticelli, Sant'Agostino nello studio, affresco, Firenze, Chiesa di Ognissanti, 1480. / Sandro Botticelli, Saint Augustine in his Study, fresco, Florence, Church of Ognissanti, 1480.

(9) Colantonio, San Gerolamo nello studio, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1444. / Colantonio, Saint Jerome in his Study, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, 1444.

(10) Antonello da Messina, San Gerolamo nel suo studio, National Gallery, Londra, UK, 1474. / Antonello da Messina, Saint Jerome in his Study, National Gallery, London, UK, 1474.

(11) Dopo il secondo viaggio in Italia, dalla metà del 1505 ai primi del 1507, Dürer acquisirà tale destrezza nel proporzionamento delle figure, da voler intraprendere la stesura di un trattato sull'argomento (mai compiuto). Il disegnatore della donna sdraiata è una delle quattro incisioni del 1525 raffiguranti disegnatori e pensate per il trattato. / After his second trip to Italy, from mid 1505 to early 1507, Dürer acquired such dexterity in the proportioning of figures that he wanted to undertake the writing of a treatise on the subject (never completed). The Draughtsman of the Reclining Woman is one of four 1525 engravings depicting draughtsmen and designed for the treatise.

(12) Filippino Lippi, San Gerolamo nello studio, El Paso Museum of Art, Texas, USA, 1493. / Filippino Lippi, Saint Jerome in the Study, El Paso Museum of Art, Texas, USA, 1493.

(13) Nella Pala di Olera (olio su tavola, Olera, Chiesa di San Bartolomeo, 1486-88), Cima da Conegliano inquadra il santo, nudo, col sasso in mano, in un partito quadrato, come se affacciato da una loggia; Pietro di Giovanni Lianori, nel Polittico custodito oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, 1453, separa lo studio di San Girolamo nell'angolo in basso a sinistra con una colonnina tortile; il Maestro dei polittici di Bologna (Pseudo Jacopino), nel suo Polittico, 1330-35, inserisce lo studio del santo entro un arco. / In the Olera Altarpiece (oil on panel, Olera, Church of St. Bartholomew, 1486-88), Cima da Conegliano frames the saint, nude, with stone in hand, in a square party, as if looking out from a loggia; Pietro di Giovanni Lianori, in the Polyptych now in the Pinacoteca Nazionale in Bologna, 1453, separates St. Jerome's study in the lower left-hand corner with a small twisted column; the Master of the Bologna Polyptychs (Pseudo Jacopino), in his Polyptych, 1330-35, places the saint's study within an arch.

(14) Il disegno è custodito al Metropolitan Museum di New York. / The drawing is kept at the Metropolitan Museum in New York.

(15) Si riportano tre versioni dello stesso soggetto di Hendrik van Steenwijck il Giovane: San Gerolamo nello studio, Collezione Spannocchi, Siena, Pinacoteca Nazionale, 1602; Vercelli, Museo Borgogna, 1619; Harley Gallery, The Portland Collection, Nottinghamshire, UK, 1624. Soggetto diverso nello stesso impaginato architettonico ha invece Gesù in casa di Marta e Maria, Detroit, Institute of Art Museum, 1620. / Here are three versions of the same subject by Hendrik van Steenwijck the Younger: Saint Jerome in the Study, Spannocchi Collection, Siena, Pinacoteca Nazionale, 1602; Vercelli, Museo Borgogna, 1619; Harley Gallery, The Portland Collection, Nottinghamshire, UK, 1624. A different subject in the same architectural layout has instead Jesus in the house of Martha and Mary, Detroit, Institute of Art Museum, 1620.

(16) Michelangelo Merisi da Caravaggio, San Gerolamo scrivente, La Valletta, Concattedrale di San Giovanni, 1608. / Michelangelo Merisi da Caravaggio, Saint Jerome Writing, Valletta, St. John's Co-Cathedral, 1608.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Gerolamo scrivente*, La Valletta, Concattedrale di San Giovanni, 1608 / *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Saint Jerome Writing, Valletta, St. John's Co-Cathedral, 1608*



over, the entire illustration of St. Jerome is a continuous torment of fakes: the Syriac landscape, continually eluded by the representations in the desert, the lion, depicted in the study, well beyond any biological possibility of feline life expectancy, the cardinal's galero, symbol of an order not yet instituted in Jerome's time (it would be a hundred years later), although necessary to dispel the ambiguity with another saint of Eastern Christianity, Hierasimus, who is also a friend of a lion. But above all, beyond the Gnostic dilemmas, is the conformation of the study, which certainly could not have been so at the time Jerome lived. However, it is necessary to disambiguate the type of error present in the hieronymic iconography. It is in fact not an interpretative error (e.g. of the kind Palladius made with Vitruvius), but rather a process of idealisation. Clearly it takes place in the direction of symbolic intelligibility and thus closes the circle we have invoked in the epigraph, no longer within the painting, thus concluded in itself, but in a new, wider circularity that also includes the concept of the Renaissance studiolo, which between Federico and Guidobaldo da Montefeltro, Isabella d'Este and Francesco I, has already given rise to the highest symbolic treasure chests of humanist thought on a universal level. If historical and philological errors follow one another, it matters little. Iconography speaks to us of something else, of a privileged relationship with an object, through whose spatial custody an intense dialogue with God is opened: studēre, not only "to study", but also and above all "to love" (Centineo, 2018). Here is the value of Dante's endiad "il lungo studio e 'l grande amore", with which the Commedia opens; here is the value of another powerful image with which this time it closes: "Nel suo profondo vidi che si interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna". And we are certain that that Volume, perennially in a position of spatial centrality, St Jerome must have loved it very much indeed.

mera ottica. Da quindici anni Caravaggio esule ha già donato a Malta gli ultimi capolavori, tra cui un *San Girolamo scrivente* di rara potenza (15): un uomo, nemmeno vecchissimo, il volto macerato dal sole e dalle rughe, la bianca carne tremula delle braccia e del torso scoperti, mentre in una posizione ben lungi da una posa, scrive su un banco, su cui si ribalta il cranio del *memento mori*, mentre sul fondo pende il galero appeso al chiodo. Caravaggio si concentra sulla figura del santo, riduce all'essenza l'intorno, quasi nero, travolgendo tutte le questioni iconografiche legate alla filologia agiografica. Del resto tutta l'illustrazione di San Gerolamo è un continuo tormento di falsi: il paesaggio siriaco, continuamente eluso dalle rappresentazioni nel deserto, il leone, raffigurato nello studio, ben oltre ogni possibilità biologica di aspettativa di vita felina, il galero cardinalizio, simbolo di un ordine ancora non istituito ai tempi di Girolamo (lo sarà cent'anni dopo), pur necessario a fugare l'ambiguità con un altro santo del cristianesimo d'Oriente, Hierasimus, amico anch'egli di un leone. Ma soprattutto, al di là dei dilemmi gnostici, la conformazione dello studio che sicuramente non poteva essere tale all'epoca vissuta da Girolamo. Occorre tuttavia disambiguare il tipo di errore presente nell'iconografia geronimiana. Non si tratta infatti di un errore interpretativo (ad esempio, sul tipo di Palladio con Vitruvio), bensì di un processo di idealizzazione. Chiaramente esso avviene in direzione dell'intellegibilità simbolica e quindi richiude il cerchio che abbiamo invocato in epigrafe, non più all'interno del dipinto, quindi concluso in sé, ma in una nuova circolarità più ampia che include anche la concezione dello studiolo rinascimentale, che tra Federico e Guidobaldo da Montefeltro, Isabella d'Este e Francesco I, ha già dato vita agli scrigni simbolici più alti del pensiero umanista a livello universale. Se gli errori storici e filologici si susseguono, poco importa. L'iconografia ci parla di altro, di un rapporto privilegiato con un oggetto, attraverso la cui custodia spaziale si apre un dialogo intenso con Dio: *studēre*, non solo "studiare", ma anche e soprattutto "amare" (Centineo, 2018). Ecco il valore dell'endiadi dantesca "il lungo studio e 'l grande amore", con cui si apre la Commedia; ecco il valore di un'altra immagine potente con cui stavolta si conchiude: "Nel suo profondo vidi che si interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna". E siamo certi che quel Volume, perennemente in posizione di centralità spaziale, San Girolamo doveva amarlo davvero molto.

ACKNOWLEDGEMENT
Il presente contributo è stato prodotto nell'ambito del Progetto di Ricerca Scientifica Nazionale "Letteratura e Interni", coordinato da Università degli Studi di Palermo / Politecnico di Milano / Politecnico di Bari (delibera Cons. Dip. Scienze Psicologiche, Pedagogiche e della Formazione / UNIPA 357 CU / 15.10.2020). / *This contribution was produced as part of the National Scientific Research Project 'Literature and Interiors', coordinated by the University of Palermo / Milan Polytechnic / Bari Polytechnic (resolution of the Department of Psychological, Pedagogical and Educational Sciences / UNIPA 357 CU / 15.10.2020).*

References

- Argan, G.C. (1949). Il museo come scuola, in: «Comunità», III, 3, maggio-giugno, pp. 64-66.
- Cannella, M. (2013). Dalla prospettiva dipinta alla fruizione virtuale 3D. Il San Girolamo nello Studio di Antonello da Messina, in: Marsiglia, N. (2013). La ricostruzione congetturale dell'architettura. Storia, metodi, esperienze applicative. Palermo: Grafill.
- Centineo, S. (2018). Studēre. Urme di voință, dragoste şi memorie [Studēre: tracce di volontà, memoria e amore]. in: Bossi, A. (ed.), Spații pentru studiu şi timp recreere. Bucureşti: Editura Politehnica Press.
- D'Amato, G. (2001). L'arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfera. Milano: Bruno Mondadori.
- Forino, I. (2001). L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento. Firenze: Alinea.
- Panofsky, E. (1991). La prospettiva come forma simbolica. Milano: Feltrinelli.
- Panofsky, E. (2009). Studi di iconologia. Torino: Einaudi.
- Puppi, L. (2003). Antonello Da Messina, San Girolamo nel suo studio. Milano: Silvana Editoriale