

ARS AMANDI

Tema iubirii în arta europeană a secolelor XVI-XIX

Coordonator
COSMIN UNGUREANU

- pictură, desen, gravură -

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ARS AMANDI. TEMA IUBIRII ÎN ARTA EUROPEANĂ A SECOLELOR XVI-XIX. Expoziție
Ars amandi : tema iubirii în arta europeană a secolelor XVI-XIX /
Cosmin Ungureanu (coord.), Ioana Măgureanu, Alexandru Sonoc, Patricia Bădulescu.
- București : Editura Muzeul Național de Artă al României, 2014
ISBN 978-606-8029-35-1

I. Ungureanu, Cosmin (coord.)
II. Măgureanu, Ioana
III. Sonoc, Alexandru
IV. Bădulescu, Patricia

73/76

Coperta:
Anonim italian (?), *Venus lactans*, 1600-1650

© Muzeul Național de Artă al României, 2014

București
noiembrie 2014 - martie 2015

CURATOR:
COSMIN UNGUREANU
Muzeul Național de Artă al României, Biroul de Artă Europeană și Arte Decorative

CONSERVARE:
Muzeul Național de Artă al României
CRISTINELA DUMITRACHE, ELENA OLARIU, FLORINA BULIGA, FLOAREA OPRINA

Muzeul Național Brukenthal
DANIELA MOROȘAN

RESTAURARE:
Muzeul Național de Artă al României
pictură de șevalet:
IOAN SFRIJAN, SORINA GHEORGHITĂ, AUGUSTINA LEVCENCO, CRENGUȚA CORDUBAN, RALUCA BIVOL, ADRIAN CORDUBAN, HORĂȚIU LEPĂDATU, RAREȘ PĂTRAȘCU
rame:
SILVIA LUCA, VIOLETA PINTILIE, VASILE MATEI, DANIEL POSTELNICU

Muzeul Național Brukenthal
pictură de șevalet:
IOAN MUNTEAN, ANDREI POPA, CRISTINA FĂU
lemn:
VASILE GODICI

AUTORII CATALOGULUI:
COSMIN UNGUREANU **(C.U.)**
IOANA MĂGUREANU **(I.M.)**
ALEXANDRU SONOC **(A.S.)**
PATRICIA BĂDULESCU **(P.B.)**

TRADUCERI:
RADU BERCEA, CĂTĂLINA CĂRĂBAȘ (limba latină)
Autorii (limbi moderne)

REDACTOR:
MARINA VAZACA

CORECTOR:
CĂTĂLINA CĂRĂBAȘ

MACHETĂ GRAFICĂ:
PETRU ȘOȘA

FOTOGRAFII, PROCESARE IT:
Muzeul Național de Artă al României
COSTIN MIROI, MARIUS PREDĂ

Muzeul Național Brukenthal
ALEXANDRU OLĂNESCU

Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe
ANCA VITAN



MULȚUMIRI

Prof. Univ. Dr. SABIN ADRIAN LUCA
Director general,
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL, SIBIU

Dr. ALEXANDRU SONOC
Șef Secție Galerieile de Artă
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL, SIBIU

CĂTĂLINA MACOVEI
Șef Cabinetul de Stampe
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, BUCUREȘTI

Dr. RADU BERCEA
DANA CRIȘAN
CRISTINELA DUMITRACHE
COSTINA ANGHEL
OCTAV BOICESCU
NICOLAE MIHAI
COSTICĂ STOICA
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI, BUCUREȘTI

Prof. Univ. Dr. ANCA OROVEANU
Dr. IOANA MĂGUREANU
Dr. MAGDA RADU
Dr. ADA HAJDU
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE, BUCUREȘTI

Prof. MAURO NATALE
UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Dr. GIANLUCA POLDI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dr. SALLY METZLER
METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

CĂTĂLINA CĂRĂBAȘ

CUPRINS

Cuvânt înainte **11**
Roxana Theodorescu

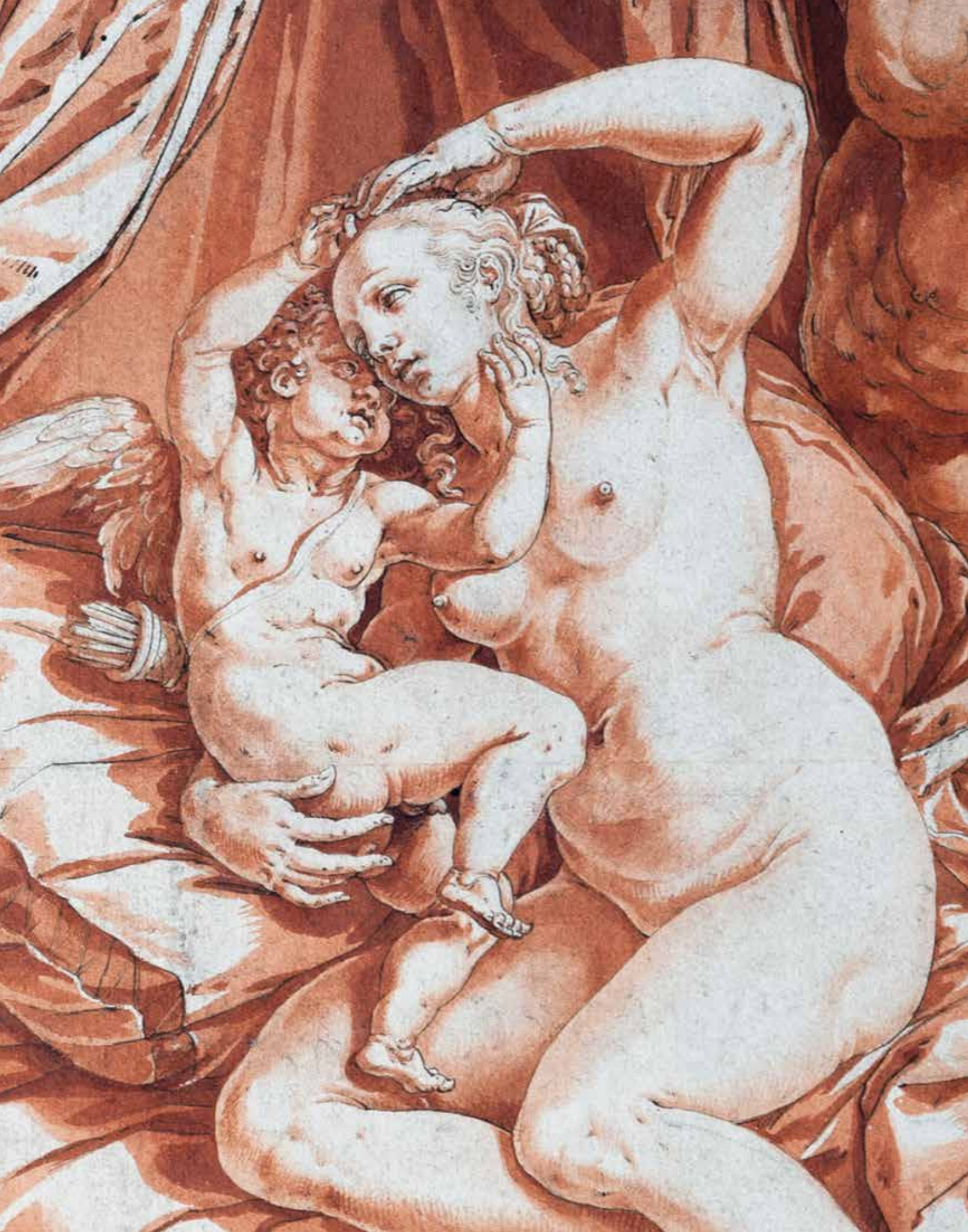
Preludiu la o artă a iubirii **13**
Cosmin Ungureanu

„Un faimos carton cu Venus goală care îl sărută pe Amor” **17**
Patricia Bădulescu

„Arta ... îi va sluji drept soție și-l va întineri zi de zi ...” **33**
Ioana Măgureanu

Catalog
I. Mitologia iubirii **43**
II. Amorul în lumea literelor **89**
III. Iubirea (de)sacralizată **155**
IV. Alegorii și simboluri **187**

Bibliografie **219**



I. Mitologia iubirii

La început au fost zeii. Și pentru că iubirea – asemenea războiului, comerțului sau agriculturii – trebuia să fie personificată, vechii greci au închipuit o zeităte tutelară pe care au numit-o Afrodita, întrucât s-ar fi ivit din spuma mării (*aphrós*). Mai târziu, identificată cu felurite divinități italice și asimilată în panteonul latin, numele ei va deveni Venus, de la *venia* (favoare, grație).

În imaginarul european, Venus și Afrodita coexistă în același corp, iar adeseori, sub numele ei latin, artiștii au înfățișat-o în ipostaze desprinse din miturile Eladei. Fuziunea celor două zeități este complicată apoi de multiplele versiuni ale genezei lor, vehiculate de autorii antici și reverberate de emulii lor moderni (Angelo Poliziano, Pietro Bembo, Jacopo Sannazaro, între alții). Astfel, potrivit unei tradiții ce-și are originea în *Iliada* lui Homer, Afrodita s-ar fi născut din Zeus și Diona, în vreme ce versiunea cea mai răspândită, formulată în *Teogonia* lui Hesiod, se referă la castrarea sălbatică a lui Uranus, din a cărei sămânță aruncată în mare „mândră fecioară se-ncheagă”. Câteva secole mai târziu, Cicero enumeră nu mai puțin de patru Venere, celor două deja menționate alăturându-li-se una născută din unirea zeilor Caelus și Dies și, în sfârșit, o Venus siro-cipriotă numită (și) Astarte. În cele din urmă, Afrodita a dispărut aproape cu totul. A rămas o Venus generică, pentru că modernitatea culturii europene s-a întemeiat în primul rând pe resuscitarea Antichității latine.

Venus este omniprezentă în „mitologia iubirii”, chiar și atunci când nu este reprezentată efectiv: în situații emblematice, surprinsă în felurite companii, angajată în varii intrigi amoroase, în ipostaza maternității (*Venus genetrix*) sau disimulând posibile portrete. Cel mai statornic însoțitor îi este însă propriul fiu Amor, personificarea dorinței erotice (*Eros, Cupido*), imprevizibil și cu o îndrăzneală adesea primejdioasă. *Venus și Amor* formează una dintre reprezentările iconice ale artei europene, cu o formidabilă carieră începând din Renaștere și până târziu în veacul al XIX-lea. În jurul acestei cuplu emblematic, căruia i se alătură o amplă galerie de zeități (Marte, Vulcan, Mercur, Neptun sau Amfitrite), se configurează prima secțiune tematică a expoziției.

C.U.

ANONIM, secolele XVII-XVIII
Copie după JACOPO PALMA CEL BĂTRÂN (Serina, 1480 – Veneția, 1528)

Venus și Amor

1650–1750

Ulei pe pânză; 116 x 205 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8004 / 38

PROVENIENȚĂ:
Colecția Orléans; Colecția Felix Bamberg; Colecția regelui Carol I (1886),
Castelul Peleş, Sinaia; Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

BIBLIOGRAFIE:
Bachelin 1898, pp. 85-86, nr. 63; Busuioceanu 1932, p. 135; Gale-
ria universală 1955, p. 33, nr. 100; Teodosiu 1974, pp. 38-39, nr. 61;
Ungureanu 2014b, pp. 54-55

Considerat autograf vreme îndelungată, acest tablou s-a dovedit a fi o replică de bună calitate și destul de veche, al cărei prototip se află în colecția Fitzwilliam Museum din Cambridge. Acuratețea copiei este sesizantă, pornind de la relativa suprapunere a dimensiunilor (116 x 205 cm, respectiv 118 x 209 cm) și continuând cu replicarea riguroasă a desenului celor două personaje, precum și a tuturor detaliilor de fundal (elemente de arhitectură, siluete, nori sau plante). Cromatica de ansamblu, precum și particularitățile de strat pictural sau de pensulație, mai dificil de examinat fără experiența nemijlocită a juxtapunerii celor două lucrări, se încadrează în parametrii relației comune dintre original și copie. Totuși, deși calitatea picturii originale este incontestabil superioară, copia de la București ar putea revela, după îndepărtarea verniului învechit, o intensitate cromatică destul de apropiată. Asemănarea dintre cele două lucrări este în parte întărită și de dezbaterea în legătură cu autorul tabloului de la București, complicată de la bun început de garanția fără echivoc a *achiziției ca operă originală a lui Jacopo Palma*. Această atribuire, de altfel, a fost menținută până în anii 1950, când mai era încă susținută de istoricul George Oprescu. Fapt notabil, în aceeași faimoasă Galerie Orléans¹ se aflase însăși lucrarea autentică, de la sfârșitul veacului al XVII-lea și până în 1816, când a fost vândută vicontelui Richard Fitzwilliam. Prin urmare, este de presupus că autorul copiei de la București a avut acces nemijlocit la original și că realizarea ei, suficient de timpurie (secolele XVII-XVIII) încât să fi putut trece ulterior drept un artefact autentic din epoca Renașterii, s-a produs în Galeria Orléans. Rămân nelămurite, în schimb, împrejurările comisionării unei replici atât de fidele, identitatea pictorului, precum și vânzarea, la distanță de câteva decenii, a două tablouri cu aceleași date de identificare și provenind din aceeași colecție.

Nu mai puțin interesantă decât traseul, comun sau separat, al celor două versiuni, este însăși „invențiunea” lui Jacopo Palma cel Bătrân: un nud feminin, intens erotizat, tolănit într-un peisaj crepuscular. Sursa literară a acestei imagini este un pasaj din *Metamorfozele* lui Ovidiu, în care Venus este rănită accidental de săgeata lui Amor (vezi cat. 1, 20), care declanșează astfel fatalitatea iubirii și pierderii lui Adonis (vezi cat. 36, 45, 46).² Potrivit unei legende niciodată confirmate, zeița ar împrumuta trăsăturile fiicei pictorului, Violetta (sau Violante)³, de care Tițian ar fi fost îndrăgostit și al cărei chip pare a fi disimulat într-o sumă de tablouri (portrete și scene mitologice) ale ambilor artiști. Tabloul original a fost pictat în 1523/24, în epoca – marcată de moartea subită a lui Giorgione și de afirmarea lui Tițian – în care se instituie însăși specificitatea picturii venețiene, caracterizată de un colorit strălucitor, rafinat, cu abile estompări ale conturilor, precum și de predilecția pentru subiecte alegoric-pastorale, de o inefabilă și misterioasă poezie. Asemenea trăsături, completate de problematica voyeurismului și a dimensiunii libidinale a imaginii, sunt desăvârșit exemplificate de tabloul *Venus dormind*, început de Giorgione și încheiat în 1510 de Tițian, sursă directă a lucrării lui Palma cel Bătrân și, totodată, una dintre cele mai timpurii reprezentări autonome ale unui nud feminin, explicit conotat erotic.

Această turnură în pictura venețiană, al cărei rezultat este o nesfârșită serie de Venere provocator-voluptoase, pictate de Palma cel Bătrân, Tițian, Lorenzo Lotto sau Paris Bordone⁴, poate fi interpretată ca simptom al unei mai ample erotizări a culturii venețiene în secolele XV-XVI, în conjuncție cu înclinația, eminentamente locală, pentru literatura elegiacă a Antichității latine. Cea mai faimoasă dintre cărțile lui Pietro Bembo, *Gli asolani* (1505), surprinde predispoziția de a filosofa pe marginea iubirii în decorul idilic al unei grădini, în vreme ce *Arcadia* (1504) lui Jacopo Sannazaro reia, după modelul lui Teocrit și Vergiliu, evocarea unei *aetas aurea* definitiv pierdută, în care nimfe, păstori sau zeități locuiau o natură paradisiacă. Totodată, „Venus tolănită” este o imagine poetică frecvent invocată în epitalamurile⁵ contemporane, în atare ipostază fiind reprezentată uneori pe lăzile de zestre (*cassoni*). Din acest context literar-figurativ imaginea venusiană migrează și este ulterior rafinată în pictură.⁶



Nu în ultimul rând, o explicație pentru înflorirea acestei tematici preponderent în spațiul venețian este oferită de locul important acordat lui Venus în panteonul fondator al Republicii Serenissime: asemenea zeiței iubirii, Veneția – orașul curtezanelor – se născuse miraculos din spuma mării.⁷

Totuși, surprinzătoare în acest complicat angrenaj cultural, mai cu seamă într-un univers maritim-arhitectonic precum cel venețian, este ponderea peisajului natural. Departe de a reda pitorescul lagunar, fundalul tabloului de la București expune dualitatea antagonică între un teritoriu al desfătărilor contemplative (*otium*) și unul al travaliului lucrativ (*negotium*), între natura atemporală, edenică, și cetatea lumească profilată în depărtări.⁸ Cu cea dintâi se identifică însăși Venus, zeița generării, fecundității și armoniei, către care se înalță invocația din preambulul unei cărți esențiale în ecloziunea Renașterii – *De rerum natura* a lui Lucrețiu: „[...] O, Venus, rod de viață, care pururi, / Sub bolta cea de stele călătoare / [...] Prin tine doar tot neamul de ființe /

Începe-se și, scos din întuneric, / Prin tine vede-a soarelui lumină. / [...] Tu, strecurând iubirea dulce-n piepturi / La toate vietățile, pe toate / Le-ncingi de dor să-și veșnicească neamul / Fiindcă doar tu singură natura / O cârmui, și pe țărmlui luminii / Nimic nu poate-ajunge fără tine [...]”⁹

C. U.

¹ În descrierea tabloului din colecția lui Carol I, Léon Bachelin se referă la catalogul colecției Orléans, unde era menționat, de fapt, originalul. Cf. Bachelin 1898, p. 86.
² Ovidiu 1959, pp. 280-281. A se vedea și Keach 1978, pp. 327-331.
³ Felix Bamberg reia această ipoteză în descrierea tabloului.
⁴ În privința instituirii acestei ipostaze iconografice vezi Anderson 1980, *passim*; Weber 2001, *passim*; Arasse 2008, pp. 515-517.
⁵ Gen literar matrimonial inventat de grecii antici, adoptat de poeții latini și resuscitat în Renaștere. Figura tolănită într-un cot apare frecvent în Antichitate și este posibil ca reprezentarea Venerei în această poziție, în pictura (venețiană) modern-timpurie să fi fost o formă de „arheologie figurativă”. Vezi Rubin 2000, p. 27.
⁶ Bayer 2008, pp. 231-232.
⁷ Rosand 2001, p. 117.
⁸ Rosand 1992, pp. 161-163.
⁹ Lucrețiu 1965, pp. 21-22; Despre rolul jucat de cartea lui Lucrețiu în ecloziunea Renașterii, vezi Greenblat 2014, *passim*.

ANONIM ITALIAN, secolul al XVII-lea

Amor încordându-și arcul

1600–1650

Ulei pe pânză; 96,8 x 68,4 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 76568 / 2478

PROVENIENȚĂ:
Muzeul de Artă al R.S.R. (transferat în 1971)

BIBLIOGRAFIE:
Teodosiu 1974, p. 63, cat. 147

Relativ rară în arta europeană a modernității timpurii, imaginea lui Amor ca figură solitară suscită interesul în măsura în care absența Venerei implică o posibilă dimensiune furtivă a acțiunii reprezentate. Două ipostaze figurative, de regulă tratate separat, se întrepătrund în cazul de față: încordarea arcului și „orbirea”, ambele ca preambul al unei săgetări necugetate și aleatorii. Accentul, în acest tablou, cade îndeosebi pe obturarea vederii, „emblemă” cu o tradiție suficient de lungă, în cultura europeană, încât să genereze interpretări contradictorii.

Inițial o figură de stil – *caecus amor / caeca cupido* – abundent vehiculată de autorii latini (Catul, Lucrețiu, Ovidiu, Seneca sau Cicero), tema abstractă a orbirii erotice „se întrupează” în figura zeului păgân Cupidon abia în veacul al XIII-lea, cu precădere în ambianța liricii provenșale și a fenomenului literar-cultural *il dolce stil nuovo*.¹ Un veac mai târziu, în *Genealogia Deorum*, Boccaccio introduce o nuanță esențială în evoluția acestui motiv iconografic: zeul nu este orb, ci legat la ochi. Un accesoriu banal pentru cititorul/privitorul modern, legătura de pe ochi era asociată în Evul Mediu, între altele, cu infidelitatea, cu întunericul, cu moartea sau cu destinul.² La începutul Renașterii, figura lui Cupidon este propagată, în general, în strânsă conexiune cu soarta (mereu schimbătoare), respectiv cu moartea (implacabilă), cu atât mai mult cu cât înfățișarea lui consacrată – copil nud cu aripi – se cristalizează tocmai în această perioadă (secolele XIV-XV), contopindu-se cu cea a geniului înaripat (*spiritello, garzone, putto*), spirit funerar prin excelență.³

Această încărcătură negativă – căreia i se mai adaugă și interpretarea creștină în cheia păcatului, a rușinii, a desfrâului în general – este treptat contrabalansată, în mediul umanist de orientare neoplatoniciană, prin recuperarea unui dublu complementar – Anteros⁴ – înfățișat de regulă ca o figură adolescentină. Debutul iconografic al acestui cuplu insolit survine în 1531, odată

cu publicarea cărții de embleme a lui Andrea Alciati, foarte populară în secolele XVI-XVII, în care este reprezentată o scenă destul de stranie: Anteros (adolescent) legându-l de o coloană pe Eros (copil cu ochii legați).⁵ Impactul acestei imagini este confirmat de reluarea ei fidelă, la 1623, în tabloul *Amor sacro e Amor profano*, pictat de Guido Reni (Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genova).

Numele „Guido” era înscris și pe versoul pânzei de dublare a tabloului de la București.⁶ În mod evident, paternitatea lui Guido Reni nu poate fi probată în cazul acestei picturi; cel mult, pot fi comparate, din punct de vedere stilistic, cele două imagini ale lui Cupidon legat la ochi. Tabloul de la București este interesant, însă, tocmai pentru că omite orice altă acțiune și prezență (inclusiv a lui Anteros) în favoarea unei reprezentări „iconice”: *Amor „orb” ca emblemă pictată*.

Interesant, pe de altă parte, este tocmai revirimentul, în veacul al XVII-lea, al acestei iconografii (proprie ambianței sofisticate a Renașterii), marcat simbolic de un tablou spectaculos pictat de Caravaggio în 1601, cu titlul *Amor Victor* (Gemäldegalerie, Berlin), în care zeul apare nu doar fără legătura de la ochi, ci și lipsit de orice conotație negativă. Stadiul următor – conotarea pozitivă – este atins în chiar epoca în care Guido Reni pictează *Amor sacro e Amor profano*: Cupidon, cu aceeași legătură pe ochi, este asociat de-a dreptul cu tema castității, în ilustrația corespunzătoare din *Iconologia* lui Cesare Ripa.⁷ Spre deosebire de sensul inițial, al săgetării necontrolate, semnificația acestei asocieri este tocmai limitarea acțiunii sale, ținerea lui în frâu. Astfel, în epoca în care este pictat tabloul de la București, aproape orice interpretare devine posibilă.

C.U.

¹ Panofsky 1972a, pp. 104-106.
² *Idem*, pp. 109-112.
³ O aprofundată analiză cu privire la tema *putto*-ului în Renaștere este disponibilă în Dempsey 2001, *passim*. În prima jumătate a secolului al XVI-lea, o emblemă intitulată sugestiv „De Morte & Amore” înfățișează un schelet și un Cupidon legat la ochi, ambii săgetând, la întâmplare, un bătrân și un prunc. Cf. Alciati 1536, p. 69.
⁴ Cu privire la perechea Eros-Anteros în cultura greco-latină, a se vedea Wlosok 1975, pp. 166-168.
⁵ Alciati 1536, p. 76. În legătură cu acest subiect, a se vedea și Mendelsohn 2002, pp. 91-92.
⁶ La restaurarea recentă (2014), în urma reanțolării, inscripția a fost îndepărtată.
⁷ Cf. Ripa 1625, p. 96.



FRANS FLORIS (Anvers, 1519/20 – 1570) – școala
Venus și Amor

1550–1600

Ulei pe lemn; 66 x 48,6 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9512 / 1546

PROVENIENȚĂ:
Colecție particulară; Muzeul de Artă al R.P.R. (achiziție, 1952)

BIBLIOGRAFIE:
Galeria Universală 1955, p. 78, nr. 545; Răchițeanu 1975, p. XLIV, nr. 352

În lipsa unor atribute conotate explicit – aripile, tolba cu săgeți, săgeata ținută demonstrativ¹ – acest tablou ar fi fost un foarte plauzibil dublu portret (vezi cat. 57): o tânără doamnă surprinsă într-o ipostază intimă, jucându-se cu fiul ei. Înzestrate cu atributele respective, cele două personaje trec din regimul realității cotidiene în cel al alegoriei (vezi cat. 20). Femeia și copilul oferă o soluție de deghizare nu lipsită de ingeniozitate pentru Venus și Amor. Există și alte indicii care sprijină această interpretare și îi întregesc semnificația: bunăoară perlele înșirate pe linia decolteului sau, mai discrete, cele de pe diademă (aluzie la scoică și la nașterea zeiței din spuma valurilor) sau, tot pe diademă, cameea cu aspect antichizant. O interesantă combinație, așadar, între înfățișarea comună, aproape modestă, specifică la prima vedere veacului al XVI-lea, și o aparență aproape statuară, *all’antica*, completată de nuditatea copilului ascuns în spatele femeii.

O atare ipostaziere a temei *Venus și Amor*, cu aparență frapantă a unui portret, pare a fi specifică mai curând Europei septentrionale, unde persistă un tip de reprezentare „curtenească” a Venerei de-a lungul unui Ev Mediu prelungit în secolele Renașterii. Miza acestei disimulări era „cosmetizarea”, cu rădăcini în literatura medievală, a imaginii negative cu care este recuperată inițial Venus în primele secole creștine; aceasta ar fi o explicație plauzibilă pentru desemnarea zeițelor ca *frouwen*, *dames*, *donne* etc. în texte faimoase precum *Le Roman de la Rose*, ca și

pentru figurarea lor somptuos costumate în numeroase miniaturi medievale.² În paralel cu impunerea tipologiei Venerei nude – de sorginte meridională – subzistă (sau este resuscitată) în arta de dincolo de Alpi o anume predilecție pentru „portretizarea” ei, chiar dincolo de anul 1600. Imagini similare cu cea de la București sunt pictate, între alții, de Cornelis van Haarlem (1602, Worcester Art Museum), de Paulus Moreelse (1617, Ermitaj, Sankt Petersburg) sau de Joachim Wtewael (1628, York Art Gallery, North Yorkshire), disimulând uneori portrete reale.³

În această galerie de „chipuri venusiene” există, totuși, cel puțin un important precedent italian: portretul unei anume Isabella Ruini, pictat de Lavinia Fontana, în 1592 (Musée des Beaux-Arts, Rouen). La rândul lui, tabloul de la București a intrat în patrimoniul Muzeului de Artă ca operă a lui Giulio Romano⁴, atribuire determinată probabil de poza specific italiană a personajului feminin. Se conturează, astfel, două ipoteze de lucru – în vederea unei cercetări viitoare – vizând, pe de o parte, conexiunile dintre arta italiană și cea neerlandeză în instituirea acestui subiect pictural și, pe de altă parte, eventualitatea ca tabloul de la București să ascundă, totuși, o identitate reală.

C.U.

¹ Este posibil ca această săgeată să facă aluzie la rana pricinuită de Amor mamei sale, în preambulul îndrăgostirii fatale de Adonis. Vezi cat. 1, 2, 10 și 20.
² Această teză este pe larg prezentată în Hinz 2001, pp. 33-34.
³ Unii autori (Anne Lowenthal spre exemplu) consideră că tabloul pictat de Joachim Wtewael i-ar reprezenta, în realitate, pe Antonietta și Hendrik, fiica respectiv nepotul pictorului. Paulus Moreelse, pe de altă parte, este autorul unui portret – al unei anume Marie de Rohan – deghizat în *Venus și Amor*, datat 1630 și păstrat la Ermitaj, Sankt Petersburg, inv. 1209.
⁴ După mai bine de două decenii, tabloul este reatribuit mai întâi unui anonim flamand iar ulterior „Cercului lui Frans Floris”, pe baza argumentelor prezentate verbal, la București, de Irina Linnik în 1973, reconfirmate un an mai târziu de I. I. Kuznețov. Vezi Răchițeanu 1975, p. XLIV.



ABRAHAM BLOEMÆRT (Gorinchem, 1566 – Utrecht, 1651)

Venus și Amor

1635–1640

Ulei pe lemn; 75,6 x 60,4 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8010 / 44

PROVENIENȚĂ:
Muzeul Kalinderu; Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

BIBLIOGRAFIE:
Răchițeanu 1975, p. IX; Ungureanu 2013a, pp. 60-61

EXPOZIȚII:
București 1981-1982, pp. 46-47, cat. 6; Hiratsuka etc. 1995, p. 191, cat. 52

Extrem de productiv, Abraham Bloemært a jucat un rol fundamental în racordarea „școlii de la Utrecht” la limbajul și vocabularul stilistic al artei italiene, de-a lungul celor trei etape cărora le-a fost contemporan (*manierismul*, *tenebrosismul*, *clasicismul roman*), combinându-le în mod subtil cu varii latențe ale unui „stil internațional” asimilat în centre precum Paris, Fontainebleau, Amsterdam sau Haarlem.¹ În privința aspectului italianizant al artei sale, grăitoare este însăși atribuirea cu care tabloul de la București a fost achiziționat (Giovanni Andrea Sirani), paternitatea reală fiindu-i restituită abia în anii 1965-1966, după o laborioasă cercetare care a relevat prezența mai multor trăsături stilistice specifice lui Abraham Bloemært. Un argument suplimentar este însăși postura Venerei, aproape identică cu cea în care aceeași zeiță este redată într-un tablou de ample dimensiuni pictat în 1638 (*Banchetul zeilor*, 193,7 x 165,5 cm, Mauritshuis, Haga). Proportional, cele două figuri se suprapun aproape perfect, fapt ce susține ipoteza utilizării unui carton comun și, în consecință, datarea tabloului de la București în intervalul 1635-1640.

Aflat pe atunci la apogeul carierei sale artistice, Abraham Bloemært putea prelua și îmbina cu abilitate cele mai

diverse artificii tehnice, scheme compoziționale și citate, precum fundalul negru, de sorginte caravaggescă, sau chiar poziția Venerei, foarte apropiată de cea la care recurge Annibale Carracci într-un tablou pictat pe la 1588 (*Venus cu un satir și doi amorași*, Galleria degli Uffizi, Florența)²; în același timp, corporalitatea Venerei pare inspirată de sculptura antică, fără o referință directă dar producând impresia unei variațiuni pe tema *Venus pudica*, frecvent reprezentată în Italia secolelor XV-XVI.³

Ingeniozitatea artistului olandez se manifestă din plin în redarea aluzivă a temei, prin recursul la doar câteva detalii figurative: arcul din mâna lui Amor, sugestia unei aripi sau perlele din părul Venerei (aluzie la scoica în care a fost purtată la țarm). Limitarea recuzitei specifice accentuează *opacitatea imaginii*; în locul unei reprezentări frontale, pictorul optează pentru sugestivitatea spatelui, subliniind, totodată, relația vizuală dintre cele două personaje cu prețul eliminării oricărei eventuale angajări a spectatorului. Evitând abordarea frontală a unui nud feminin, Bloemært reușește să obțină un echilibru delicat între senzualitate și pudoare. Dacă în veacul precedent Venus era uneori dublu ipostaziată, conotând fie *carnalitatea*, fie *iubirea intelectuală*, Abraham Bloemært pare a fi contopit involuntar cele două ipostaze în același trup, deopotrivă provocator și discret.

C.U.

¹ Brown 1997, pp. 9-15; Lorrizzo 1997, pp. 193-199; Roethlisberger 2001, pp. 16-19.
² Vezi Sframeli 2003, p. 54, și ilustrația corespunzătoare.
³ Halleux 2004, pp. 277-279.



ANONIM FLAMAND, secolul al XVII-lea
Neptun și Amfitrite

1650–1700

Ulei pe pânză; 113,3 x 88,5 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 76199 / 2465

PROVENIENȚĂ:
Colecția Nicolae și Cornelia Petrescu; Muzeul de Artă al R.S.R.
(donație 1969)

Inventariat cu atribuirea generică „școală flamandă”, acest tablou nu este lipsit de o anumită ingeniozitate atât în regizarea scenei, cât și în execuția propriu-zisă. Ar fi de observat, mai întâi, coerența compozițională: în ciuda dificultăților ce decurg din dispunerea pe verticală a personajelor, artistul obține o coeziune aproape statuară, specifică, spre exemplu, arhitecturii anumitor fântâni publice din secolele XVII-XVIII. Cu un efect ușor derutant, ierarhia grupului pare a fi răsturnată, personajele principale (Neptun și Amfitrite) fiind plasate în planul secund și tratate oarecum lapidar, în vreme ce accentul cade pe cele două personaje secundare din prim-plan – nereida intens luminată, respectiv bărbatul hirsut tolănit peste un ulcior. Stângăciile de reprezentare, evidente îndeosebi în redarea anatomiei și a fizionomiilor, sunt compensate însă de diversitatea posturilor și a gesturilor, care contribuie la dinamica de ansamblu. Nu lipsită de interes, de asemenea, este inserarea anumitor citate antice, precum zeul fluvial întors către privitor (bărbatul hirsut), așezat într-o poziție ușor recognoscibilă (vezi cat. 43) și reluat în figura izolată din fundal.

Tabloul este încadrabil în zona tematică mai largă a alegoriilor marine din care mai fac parte alte două subiecte picturale – *Galateea și Polifem*, respectiv *Nașterea Venerei* – toate trei, în esență, fiind procesiuni triumfale alcătuite din zeități, nereide, tritoni, cai marini etc. Această proximitate compozițional-tematică, de altfel, face posibile diverse împrumuturi, citate, analogii sau suprapuneri (vezi cat. 21, 47). Bunăoară, în acest caz, mantia Amfitritei, descriind un traseu inelar, este un motiv cu o pregnantă identitate vizuală, întâlnit ca atare în mai multe picturi cu tema *Polifem și Galateea*, realizate de Annibale Carraci (frescă, 1597-1601, Palazzo Farnese din Roma), Andrea Casali (ulei pe pânză, cca 1740-1765, Glasgow Museums), Jean-Baptiste Vanloo (ulei pe pânză, 1720, colecție particulară) etc.

În varii formule figurative, tema *Neptun și Amfitrite* s-a bucurat de o popularitate considerabilă în Țările de Jos în veacul al XVII-lea, confirmată îndeosebi de nenumăratele tablouri pictate în atelierul lui Frans Francken II (vezi cat. 8). Fără îndoială, diseminarea largă și mai ales prestigiul acestui subiect se explică prin rolul esențial jucat de navigație și comerțul maritim în societatea neerlandeză a epocii.

C.U.



JOHANN BAPTIST VON LAMPI CEL TÂNĂR (Romeno, 1775 – Viena, 1837)

Venus și Amor

1815–1830

Ulei pe pânză; 102,3 x 71,6 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8317 / 351

PROVENIENȚĂ:
Colecția Costache Conachi; Colecția Mihail Kogălniceanu; Muzeul Național de Antichități; Muzeul Toma Stelian (1944); Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

BIBLIOGRAFIE:
Galeria universală 1955, p. 58, nr. 34; Matache 1974, p. 27, nr. 236

EXPOZIȚII:
București 1955, p. 13; Tokio etc. 1991-1992, p. 126, cat. 15

Inventariată în patrimoniul a trei instituții muzeale în mai puțin de un deceniu, această lucrare a fost temporar atribuită – între 1948 și 1969 – pictorului francez Pierre Paul Prud'hon, cel mai probabil cu argumentul oferit de aspectul ei clasicizant-academist. În aceeași zonă stilistică se plasează și opera lui Johann Baptist Lampi cel Tânăr, în care predomină portretele și scenele de gen, realizate în ambianța Academiei de Arte din Viena. Tributar în bună măsură formației și colaborării cu tatăl său, Lampi cel Tânăr asimilează particularități stilistice specifice artei italiene (în special lui Paolo Veronese, Guido Reni sau Annibale Carracci), manifestând o înclinație particulară către siluete elegante și poze grațioase. Operă de maturitate, tabloul de la București este un interesant caz de prelucrare/recuperare anacronică a unei formule iconografice răspândite îndeosebi în secolele XV-XVI pe care sunt grefate anumite elemente anecdotice și un ipotetic portret.

Reprezentarea Venerei în picioare, însoțită sau nu de Amor, își are originea în pictura italiană din ultimele decenii ale veacului al XV-lea, posibil în versiunile de atelier ale lui *Venus pudica* disimulată de Sandro Botticelli în faimoasa sa *Naștere a Venerei*.¹ Acest tip de reprezentare, în care nudul feminin este plasat pe un fond întunecat sau în spațiul unei nișe, este

ulterior absorbit în arta nordică, îndeosebi germană, unde are parte de o strălucită carieră în opera lui Lucas Cranach cel Bătrân, Hans Baldung Grien sau Jan Gossaert.² Pentru un artist cu o bună cultură vizuală, cum era Johann Baptist Lampi, aceste repere figurative sunt subînțelese și constituie, foarte probabil, substratul tabloului de la București.

Aparența statuară a Venerei, accentuată de drapajul *all'antica* și de postura ușor flexată, este contrabalansată de aerul familiar al chipului, dar mai ales de intriga pusă în scenă: Amor, călcând tolba de săgeți³, susține mâna dreaptă a zeiței care indică ceva nedefinit, în spațiul unei grote abia sugerate. Relativ obscură, această reprezentare ar putea relua, anacronic, o temă extrem de răspândită în arta Țărilor de Jos din veacul al XVII-lea, vehiculată sub dictonul latin *Sine Cerere et Baccho friget Venus* (vezi cat. 48). Uneori, cele trei zeități erau reprezentate separat, urmând ca juxtapunerea artefactelor – gravuri sau tablouri – să reconstituie, *in abstracto*, scena inițială, ca în cazul seriei gravate de Jan Pietersz. Saenredam (vezi cat. 20). Din această scenografie, subzistă grota, lipsită însă de foc, în care Venus încearcă să se protejeze de frig trăgându-și pe umeri faldurile mantiei. În sfârșit, interpretarea imaginii în cheia „lâncezirii venusiene” – sau a abstenenței voluntare sau impuse – ar fi și mai plauzibilă în eventualitatea unui portret deghizat, care rămâne însă a fi lămurită de cercetări ulterioare.

C.U.

¹ Cu privire la configurarea iconografiei venusiene la Florența, vezi Sframeli 2003, pp. 41-65.
² În legătură cu evoluția imaginii lui Venus la nord de Alpi, a se vedea Hinz 2001, pp. 33-48.
³ Mai puțin una, posibilă aluzie la săgeata cu care o rănește pe Venus, declanșându-i iubirea tragică pentru Adonis.



GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO (Zianigo, 1727 – Veneția, 1804)

Amor cu ochii legați

1760–1795

Cerneală și laviu pe hârtie vărgată, cu filigran; 17,5 x 25,8 cm
Semnat cu penița, dreapta jos: *Dom. Tiepolo f.*; ștampila MTS dreapta jos
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 24632 / 43

PROVENIENȚĂ:
Muzeul Toma Stelian; Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

EXPOZIȚII:
București 2000, cat. 4

În ambianța crepusculară a Republicii Serenissime, Giovanni Domenico Tiepolo face o interesantă figură de maestru cosmopolit și inovator chiar dacă, fatalmente, încă legat de marea tradiție a picturii venețiene. Situat sub tutela stilistică a tatălui său, ale cărei limite pare însă a le conștientiza, Giandomenico este un fin observator al epocii sale, cu o accentuată predilecție pentru evocarea vieții rustice din Italia septentrională, precum și pentru reprezentarea celor mai felurite tipuri și caractere umane sau a fanteziilor vestimentare la modă.¹ Întors la Veneția după îndelungate sejururi, alături de tatăl său, la Würzburg (1750-1753) și Madrid (1762-1771), Giandomenico are parte de o glorie tardivă, jalonată de comenzi importante, de acceptarea în Academie în 1778 (instituție a cărei conducere îi este încredințată doi ani mai târziu), precum și de instruirea câtorva elevi în cadrul unui atelier optim organizat.² Vădind o mai acută inventivitate decât lucrările de pictură, opera sa grafică – de o anvergură neobișnuită – este compusă atât din studii și compoziții intermediare, menite a fi puse în operă de către elevi, cât și din desene autonome, organizate în câteva cicluri tematice: subiecte biblice și profane, scene cotidiene, așa-numitele „divertimenti per li regazzi” etc.

Desenul de la București face parte dintr-o amplă serie de lucrări similare, invariabil realizate în tuș și laviu, pe foi de dimensiuni apropiate de formatul *ottavo* (15 x 25 cm). În măsura în care poate fi reconstituit, cea mai mare parte din acest corpus se află la Muzeum Czartoryski din Cracovia, precum și în patrimoniul câtorva muzee (Cleveland Museum of Art, Metropolitan Museum of Art din New

York etc.) și în colecții particulare.³ Cel mai probabil, aceste desene erau studii pregătitoare pentru decorarea unor reședințe private, începând cu Villa Valmarana de lângă Vicența, în 1757, și terminând cu Palazzo Caragiani din Veneția, în anii 1790-95. În acest interval de patru decenii se înscrie și desenul de la București, care are toate datele unei opere de maturitate: linie spontană și sigură, o dinamică atent controlată⁴, compoziție bine structurată, dar mai cu seamă o expresivitate specifică, datorată ductului catifelat al penei și laviurilor de intensități diferite.

În sfârșit, iconografia acestui desen indică apogeul unei încifrări simbolice de lungă tradiție (vezi cat. 4). În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, reprezentarea lui Amor cu ochii legați putea fi cel mult o „invențiune” ingenioasă, complicată, în cazul acestui desen (și, în general, al seriei din care face parte), printr-o licență – adăugarea celor trei genii înaripate (*putti*). Cel mai probabil, semnificația acestei imagini vizează natura nestatornică, arbitrară și capricioasă a iubirii, reducând, însă, întreaga problematizare a „orbirii erotice”⁵ la o scenă frivolă.

C.U.

¹ Levey 1964, pp. 221-230.
² În privința formării lui Giovanni Domenico Tiepolo și a principalelor etape ale biografiei sale artistice, a se vedea Knox 1996, pp. 39-48.
³ Monitorizarea tuturor desenelor puse în circulație în ultimii ani este cel mai probabil imposibilă. Dintre cele mai vizibile tranzacții recente, ar fi de menționat câteva, intermediare de casa de licitații Christie's, în sesiunile din 28 ianuarie 2000, 23 ianuarie 2002, 29 ianuarie 2009, 10 aprilie 2013 și 02 iulie 2013.
⁴ La o analiză mai atentă, compoziția relevă o exersată subtilitate. În general, este evidențiată diagonală descendentă a foi, subliniată vizual din aripile porumbelului din colțul superior stânga, aripa dreaptă și brațul drept ale lui Amor, conturul draperiei și linia norului din colțul inferior dreapta. Pe acest traseu descendent, precipitarea lui Amor pare a urma o traiectorie ascendentă, care este reluată, apoi, pe jumătate din diagonală ascendentă a foi, prin telescoparea mișcării celor doi *putti* din colțul inferior stânga, continuată de aripa stângă a lui Amor. În fine, observăm că această „confruntare” a diagonalelor este echilibrată de norul vag piramidal, aparent solid în ciuda evidenței sale inconsistente.
⁵ Panofsky 1972a, *passim*.



HENDRICK GOLTZIUS (Brüggen, 1558 – Haarlem, 1617)

Venus și Amor cu un faun

1582

Cretă neagră, cerneală brună cu pana peste laviu roșu pe hârtie lipită pe carton; linie de cadru cu brun, parțial tăiată stânga și dreapta; cadru în bronz auriu, cerneală și laviu pe cartonul suport; 36,5 x 25,4 cm

Semnat și datat cu cerneală, pe marginea de jos spre stânga: *HGoltzius invent. 1582*; semnat cu negru stânga jos: *V.C.* (marcă neidentificată); însemnare în creion, pe cartonul suport, sub cadru mijloc: *Henry Goltzius IN. Né à Muhlbracht*; datat pe cartonul suport, sub cadru mijloc, în cerneală *1558*; ștampila MTS stânga jos

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI

Inv. 24669 / 80

PROVENIENȚĂ:

Muzeul Toma Stelian; Muzeul de Artă al R.P.R. (1950)

BIBLIOGRAFIE:

Van Tuyll van Serooskerken 2011, pp. 32-35

EXPOZIȚII:

București 1991, pp. 20-21, cat. 4

Apartenența acestui desen la opera lui Hendrick Goltzius, multă vreme privită cu reticență, a fost stabilită definitiv în 2011, de Carel van Tuyll van Serooskerken.¹ Pe scurt, argumentația pornește de la apariția pe piața de artă, în aprilie 2008, a unui desen inedit al artistului olandez, cu titlul *Concordia și Pacea*, databil în jurul anului 1582, ale cărui particularități stilistic-figurative (desen, laviuri și hașuri, anatomia și fizionomia personajelor, cromatica de ansamblu etc.) se regăseau frapant în lucrarea din patrimoniul MNAR. Ambele desene, de fapt, sunt marcate de influența clasicizantă a lui Anthonie Blocklandt (1533–1583), premergătoare orientării, în a doua jumătate a anilor 1580, către maniera lui Bartholomeus Spranger (1546–1611).² Însemnătatea desenului de la București derivă nu atât din faptul că ilustrează etapa timpurie a operei lui Goltzius, ci mai ales din caracterul lui inedit – prima ocurență cunoscută, în opera sa, a unei teme mitologice cu vădite conotații erotice, inspirată probabil de lucrări similare ale unor artiști italieni sau din ambianța internațională a Școlii de la Fontainebleau.³

Identitatea italiană a subiectului este, de altfel, incontestabilă iar intriga vizuală pune în scenă o situație cu personaje interșanjabile. De regulă, reprezentată este o nimfă și nu Venus, iar locul satirului este luat uneori de Jupiter-satir (pândind-o pe Antiope); de asemenea, acțiunea se desfășoară în exterior, pe o pajiște sau într-un luminiiș de pădure, iar victima acestui asalt, în majoritatea cazurilor, este surprinsă în somn. Asemenea scene, inaugurate probabil de o ilustrație din *Hypnerotomachia Poliphili* (publicată la Veneția în 1499 și răspândită în numeroase ediții și traduceri), sunt reprezentate, între alții, de Correggio

(*Venus și Amor cu un satir*, cca 1525, Muzeul Luvru) și de Annibale Carracci (*Venus cu un satir și doi amorași*, cca 1588, Galleria degli Uffizi). La rândul său, Hendrick Goltzius s-ar fi putut familiariza cu această iconografie prin intermediul unor gravuri, precum cele realizate într-o serie dificil de aproximat de Marcantonio Raimondi, Albrecht Dürer sau chiar Agostino Carracci.⁴ De altfel, Goltzius însuși revine la acest subiect într-un tablou din 1612 (*Jupiter și Antiope*, colecție particulară), respectiv în altul, pictat în 1616 (*Venus și Amor pândiți de un satir*, Muzeul Luvru).

În mod evident, substratul acestei iconografii – dincolo de aspectul anecdotic sau de aerul antichizant – îl constituie erotismul dezlănțuit, accentuat de vulnerabilitatea dublă a victimei (dezgolită și adormită / distrasă), precum și de „complicitatea” privitorului.⁵ În desenul de la București, Goltzius amplifică tensiunea intrinsecă a scenei prin intruziunea agresivă, subliniată de brațul stâng al faunului întins către Venus, dar mai ales prin configurarea unui cadru presupus ocrotitor (patul cu baldachin) dar expus de fapt de două ori, prin dezvăluirea pe care o prilejuiește privitorului și prin descoperirea pe care o face faunul.

C.U.

¹ Van Tuyll van Serooskerken 2011, p. 33. Această sursă bibliografică, esențială în redactarea fișei, mi-a fost pusă la dispoziție de doamna Dana Crișan. În catalogul expoziției din 1991, desenul figura cu paternitatea „anonim, după Hendrick Goltzius”. Cf. București 1991, p. 20. Nici în 1993, când Emil Reznicek publică o *Addenda* la catalogul desenelor de Hendrick Goltzius publicat de el în 1961, desenul nu este admis ca autograf, deși îi era cunoscut autorului. Vezi Van Tuyll van Serooskerken 2011, p. 33 și p. 36, nota 9.

² *Idem*, p. 35. Contactul lui Hendrick Goltzius cu opera lui Bartholomeus Spranger a fost intermediat de faimosul artist, literat și biograf Carel van Mander (1548–1606), stabilit în 1583 la Haarlem, care deținea mai multe desene de Spranger.

³ *Idem*, p. 33 și p. 36, nota 8.

⁴ În privința circulației acestui subiect prin intermediul gravurii, vezi Korbacher 2014, pp. 172-173, cat. 54 (ilustrația din *Hypnerotomachia Poliphili*), pp. 183-185, cat. 59A și 59B (gravurile lui Marcantonio Raimondi), pp. 186-187, cat. 60 (gravura lui Agostino Carracci).

⁵ Într-o gravură celebră datată în 1590-95, Agostino Carracci (*vide supra*) înfățișează satirul într-o complicitate lipsită de orice echivoc, cu degetul lipit de buze și privirea – vizibil lascivă – îndreptată către spectator. În privința vulnerabilității implicate de somn și a conotațiilor lui erotice (expunere, dimensiunea libidinală a imaginii etc.), vezi, între alte referințe bibliografice, Ruvoldt 2004, p. 33.



NICOLAS DORIGNY (Paris, 1658 – 1743) sau
FRANÇOIS PERRIER (Pontarlier, 1594 – Paris, 1649)

Venus și Marte surprinși de Vulcan

1650–1743

Peniță, cerneală brună, laviu gri, urme de creion
Compoziție ovală încadrată într-o foaie cu bordură trasată cu creion roșu; 13,4 x 25,5 cm
Însemnare cu peniță, mijloc jos: 86
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, CABINETUL DE STAMPE
Inv. 12992

PROVENIENȚĂ:
Colecția George Oprescu; Biblioteca Academiei R.P.R.

Stabilirea unei posibile atribuirii în cazul acestui desen pune probleme de ordin cronologic și stilistic. Analizat în datele lui vizuale – ovalul alungit în care se înscrie compoziția, configurarea scenografiei sau compunerea personajelor – desenul pare să aparțină mai curând veacului al XVIII-lea decât celui precedent. Dintre cei doi autori vizați, Nicolas Dorigny ar fi mai potrivit din punct de vedere cronologic. Impedimentul major, în ceea ce-l privește, ține tocmai de activitatea sa predilectă de gravor de reproducere, artă prin însăși natura ei dependentă de un prototip și limitată din perspectiva inventivității.

Lipsa unui autor incontestabil nu știrbește cu nimic frumusețea desenului, ce derivă din expresivitatea liniei și a laviurilor, precum și din regizarea subiectului, fidelă surselor literare (Homer, *Odiseea*, VIII, 266-366; Ovidiu, *Metamorfoze*, IV.170-193). Adulterul Venerei este redat într-o veritabilă intrigă vizuală: asupra desfătării celor două zeități, adăpostită de baldachinul unui alcov și însoțită

de bufoneriile câtorva amorași, planează primejdia nevăzută, sugerată de prezența soțului încornorat care pândește: tihna adulterină este pe cale să se spulbere în orice moment iar Marte se va zbate neputincios în plasa făurită de Vulcan, captivitate din care va ieși doar spre a se confrunța cu oprobiul zeilor olimpieni. În câmpul imaginii sunt reglate cu finețe resorturile acțiunii: destinderea cuplului amoros contrastează puternic cu încordarea personajului insinuat în stânga (locul intrării în scenă și începutul parcursului vizual), tensiune reverberată în silueta contorsionată din imediata vecinătate (un ornament grotesc al patului?). Fereastra din partea opusă lasă încă posibilitatea evadării și, implicit, creează suspans pentru finalul întâmplării.

Scena infidelității surprinse de Vulcan a avut parte de o considerabilă popularitate în arta modernității timpurii, cel mai probabil datorită potențialului ei narativ. Într-un lung șir de artiști, între care se numără Jacopo Tintoretto, Paris Bordone, Hendrick Goltzius, Joachim Wtewael sau Louis-Jean François Lagrenée se înscrie, la granița dintre secolele XVII și XVIII, și autorul acestui desen.

C.U.



PIERRE MARIE GAULT DE SAINT-GERMAIN (Paris, 1752 – 1842)
După un desen de Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Roma, 1665)

Venus și Mercur

ante 1806

Peniță, bistre, laviu gri pe hârtie vărgată; 16,4 x 21,7 cm

Însemnare cu penița stânga și stânga jos: *On aperçoit dans cette légère esquisse du Poussin le feu poétique qui anime ses compositions, et dont le cavalier Marini avoit rempli son âme lorsqu'il lui lisoit son poème d' Adonis; car il est probable que le Poussin fit ce dessin dans sa jeunesse, quand il demeuroit dans la maison du poète, à Paris. Au milieu d'un site agréable Vénus, placée auprès de son amant dans l'abandon du repos, est entourée des ris et des jeux; un d'eux semble exciter l'amour qui terrasse un jeune satyre. Peut être par cette pensée le Poussin a voulu exprimer la haine de Vénus contre tout ce qui pourroit réveiller dans son amant l'amour des foreste, ou l'entraînoit sans cesse son ardente passion pour la chasse dont il fut enfin victime (Metamorphoses Liv. 10) Dans le fond on aperçoit le char de la déesse, et quelques instruments de musique sur le premier plan. Ce dessin, lavé au bistre, est dans la galerie d'Apollon.*

[Se observă în această schiță rapidă a lui Poussin focul poetic ce-i însuflețește compozițiile, și cu care cavalerul Marini îi umpluse sufletul pe când îi citea poemul său despre Adonis; căci este probabil ca Poussin să fi făcut acest desen în tinerețe, când locuia în casa poetului, la Paris. În mijlocul unui plăcut tărâm, Venus, așezată lângă iubitul ei în uitarea zăbavei, este înconjurată de râsete și jocuri; unul dintre ele pare să-l ațâțe pe Amor, care trăneste la pământ un mic satir. Se poate ca, prin acest raționament, Poussin să fi vrut să exprime ura Venerii față de orice ar fi putut deștepta, în iubitul ei, iubirea pentru codrii în care îl ademenea fără-ncetare patima-i înfocată pentru vânătoare, căreia, în cele din urmă, îi căzu victimă (Metamorfoze, cartea a X-a). În fundal se observă carul zeiței iar în prim-plan, câteva instrumente muzicale. Acest desen, în laviu brun-închis, se află în Galeria lui Apolo. (transcrierea și traducerea mea)]

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, CABINETUL DE STAMPE

Inv. 7481

PROVENIENȚĂ:

Muzeul de Artă al R.PR.; Biblioteca Academiei R.PR.

BIBLIOGRAFIE:

Gault de Saint-Germain 1806, Nr. 4, planșa VI

Artist, istoric și critic de artă erudit, Pierre Marie Gault de Saint-Germain¹ a fost interesat îndeaproape de biografia și opera lui Nicolas Poussin, al cărui ideal de *pictor doctus* îl împărtășea pe deplin și căruia i-a dedicat o monografie, însoțită de un catalog al operelor și de o serie de planșe. Din această„arhivă” preliminară provine și desenul de la București, reproduș în volum împreună cu însemnarea alăturată (cu unele modificări nesemnificative) și care poate fi datat, prin urmare, *ante* 1806.² Însemnătatea definitorie a acestui desen derivă nu atât din imaginea reprodușă, cât mai cu seamă din textul autograf – înregistrare fugară a unei interpretări care glosează pe marginea iubirii dintre Venus și Adonis, determinată probabil de ambianța silvestră a scenei. În realitate, subiectul lucrării este *Venus și Mercur*, atributele zeului fiind atât de evidente (în primul rând caduceul, desenat de Gault de Saint-Germain însuși), încât confuzia este realmente surprinzătoare. Încă și

mai neobișnuite sunt împrejurările realizării acestui desen, și mai ales modelul propriu-zis la care a recurs autorul.

După cum bine observă Gault de Saint-Germain, este într-adevăr vorba de un tablou din tinerețea lui Poussin, databil în anii 1626-1627, dar pe care nu avea cum să îl cunoască în mod nemijlocit întrucât, cândva în intervalul 1764–1778, fusese tăiat în două, părțile fiind ulterior separate.³ Partea mai mare (80 x 87,6 cm), cuprinzând cele două zeități, a ajuns în 1811 la Dulwich Picture Gallery din Londra; cealaltă (57 x 51 cm), intitulată *Concert d'Amours*, a rămas în Franța, fiind rechiziționată în timpul Revoluției de la 1789 și depozitată la Luvru. În lipsa tabloului, pe care nici nu lasă impresia că l-ar cunoaște, Gault de Saint-Germain ar fi putut vedea, în schimb, desenul pregătitor în laviuri brune (bistre, 29,8 x 40,7 cm), expus, așa cum și indică de fapt, în Galeria lui Apolo din muzeu. Se justifică astfel observația„schiță rapidă a lui Poussin [...] este probabil ca Poussin să fi făcut acest desen în tinerețe”, notată pe marginea desenului. Prin urmare, desenul de la București a avut drept model schița pregătitoare, și nu tabloul propriu-zis al lui Poussin, așa cum am fi fost înclinați să credem.



În ansamblu – după cum se vede din cele două desene, precum și din cele două părți ale tabloului devenite lucrări independente – se poate presupune că imaginea reprezintă lupta dintre rațiune/intelect și iubirea senzuală sau, în alt plan, dintre natură, cu pulsunile ei germinativ-dionisiace (satirul din prim-plan, Venus însăși), și cultură (semnalată prin instrumentele muzicale, paleta de pictor sau cărțile din latura dreaptă).

C.U.

¹ Îi revine lui Remus Niclescu meritul de a fi identificat autorul desenului. Această informație mi-a fost oferită de doamna Cătălina Macovei, care menționa existența unui articol publicat de Remus Niclescu, pe care încă nu l-am identificat.

² Cf. Gault de Saint-Germain 1806, secțiunea„Description des tableaux et dessins du Poussin”, pp. 5-6, Nr. 4, planșa VI.

³ Verdi 1986, p. 3. Tabloul a fost tăiat în Franța. Nu se știe cu exactitate ce anume a determinat mutilarea tabloului, dar au fost avansate două ipoteze: fie deteriorarea lui în zona superioară stânga, fie conținutul erotic. O copie de epocă după acest tablou se află la Musée des Beaux-Arts din Lille.

MARCANTONIO RAIMONDI (Molinella, cca 1475-1480 – Bologna, 1534)

Marte, Venus și Amor

1508

Gravură cu dălțița pe pergament; 28 x 19 cm
Stadiul I cu modificări
Gravat mijloc jos: *MAF 1508 16 D*; gravat pe armura lui Marte: *FZ*; ștampila MTS dreapta jos
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 3151 / 38173

PROVENIENȚĂ:
Colecția Cantacuzino; Muzeul Toma Stelian; Muzeul de Artă al R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Bartsch 1813-1876, vol. XIV (1867), p. 257, nr. 345; Passavant 1860-1864, vol. IV (1864), p. 25, nr. 136; Petrucci 1964, p. 20; Shoemaker 1981, pp. 76-79, cat. 13; Massari *et alii* 1989, pp. 6-9, cat. 2; München 2001 (Kerstin Petermann), p. 259, cat. G2

EXPOZIȚII:
București 2000, cat. 30

Marcantonio Raimondi este cel mai notoriu dintre gravorii italieni ai Renașterii, faima sa datorându-se în bună măsură biografiei publicate de Giorgio Vasari în 1568. Format în atelierul pictorului-orfevru Francesco Raibolini (cca 1450–1517), de la care deprinde îndeosebi subtilitatea detaliului și înclinația către tratarea elaborată a peisajului, Raimondi este cel dintâi gravor dedicat reproducerii și interpretării lucrărilor realizate de alți artiști contemporani, precum Rafael, Andrea Mantegna, Giulio Romano. Un considerabil impact asupra tehnicii sale l-a avut opera grafică a lui Albrecht Dürer, pe care l-ar fi întâlnit la Veneția, în 1506. De altfel, însăși această stampă, datată doi ani mai târziu, reproduce o formulă de peisaj recurentă în lucrările maestrului german: un pâlc de arbori în centru, o cetate fortificată către care șerpuiește un drum, linia unor munți sau dealuri în zare etc. (vezi, spre comparație, cat. 73).

Într-o tradiție interpretativă inițiată de Adam Bartsch, se presupunea că această imagine reproduce un desen pierdut sau necunoscut al lui Andrea Mantegna, al cărui reper proxim ar fi tabloul *Parnasul* (Muzeul Luvru), pictat de el în 1497, și în care, pe un monticul, este figurat cuplul Venus-Marte. În fapt, substratul comun gravurii și tabloului se limitează la izolarea celor două figuri și la descifrarea imaginii în cheia armonizării contrariilor.¹ Mai plauzibilă este, în schimb, ipoteza unei iconografii compozite, care ar acomoda citate mai mult sau mai puțin evidente, precum așa-numitul *Torso Belvedere*², „reconstituit” în figura lui Marte, sau faimosul *putto* realizat de Andrea Verrocchio

în anii 1470, la Florența, disimulat în figura lui Amor; la rândul-i, figura Venerei ar putea fi influențată de un prototip venețian realizat în proximitatea lui Giorgione.³

Scena reprezentată este cel puțin la fel de interesantă ca și ingeniozitatea combinatorie a lui Marcantonio Raimondi. Departe de a produce impresia unei iubiri pasionale, cele două zeități sunt într-un vizibil dezacord, întorcându-și reciproc spatele: cu o mină abătută, dacă nu cumva chiar melancolică, Venus pare a se îndepărta, în vreme ce Marte ar vrea totuși să o rețină; în sfârșit, Amor încearcă rezolvarea acestui conflict prin împingerea îndărăt a zeiței. Semnificativă este, apoi, în fundal, alăturarea dintre trunchiul amputat al arborelui din stânga și coroana bogată a pâlcului de copaci din centru; amplasarea lor, în dreptul lui Marte, respectiv al lui Venus, ar putea fi interpretată ca formă de opunere a contrariilor (război/moarte – iubire/viață). Abandonarea armurii, scutului și armelor, devenite un fel de „trofeu” plasat între cei doi, poate fi descifrată în cheia neutralizării conflictului/războiului. Indescifrabil rămâne, în schimb, indexul îndreptat către cer, cu vechi conotații retoric-argumentative.

Pe lângă intriga vizuală plurivoc interpretabilă, ar mai fi de remarcat aparența statuară a personajelor (la propriu, în cazul lui Marte și al lui Amor), întărită de nuditatea manifestă, precum și de reprezentarea lor izolată. Această formulă compozițională este recuperată în Renaștere, concomitent cu resuscitarea panteonului antic, în primul rând ca modalitate de reprezentare specifică Antichității, dar și în relație cu iconografia creștină (îndeosebi figurile izolate și monumentale din așa-numitele *Sacre conversazioni*).⁴

Nu există consens în privința stadiilor acestei gravuri. În general, se consideră că ar exista trei stadii, cu variații atât de nesemnificative între ultimele două, încât unii specialiști sunt reticenți în acceptarea celui de-al treilea stadiu. Diferențele dintre primul și cel de-al doilea sunt însă notabile, fiind adăugate ornamentația de pe scutul lui Marte (cu capul Meduzei), torța ținută de Venus, tolba



cu săgeți din dreapta jos, precum și unele detalii de fundal (frunziș, dealuri etc.). Imprimarea pe pergament, rarisimă, este, la rândul ei, un stadiu intermediar între primele două (bunăoară, lipsește decorația scutului, dar nu și torța), datând chiar la începutul veacului al XVI-lea. Nu în ultimul rând, recursul la acest tip de suport – mai costisitor și asociat în genere cu bogăția, patronajul artistic și mecenatul rafinat – oferă indicii prețioase cu privire la istoria colecționismului de stampe într-o epocă în care se instituie anumite practici și se definesc anumite gusturi și atitudini estetice.⁵

C.U.

¹ Pentru această interpretare, vezi Gombrich 1972, pp. 82-83. O analiză detaliată a tabloului pictat de Mantegna, precum și a contextului în care era inserat (faimosul *studiolo* al Isabellei d'Este de la Mantova), este disponibilă în Campbell 2004, pp. 117-144.
² Așa-numitul *Torso Belvedere* este o statuie romană din secolele I î.H.–I d.H., păstrată fragmentar, reprezentându-l prin tradiție pe Hercule. A fost descoperit în anii 1430 și a intrat în repertoriul figurativ al artei europene către 1500.
³ Shoemaker 1981, p. 76.
⁴ Pentru o discuție elaborată în legătură cu reprezentarea zeităților olimpiene, în Renaștere, ca figuri izolat-monumentale, vezi Freedman 2003, pp. 13-26.
⁵ O analiză amănunțită cu privire la stadiile gravurii, însoțită de ilustrații pentru fiecare dintre aceste etape, este de găsit în Shoemaker 1981, pp. 78-79. Exemplarul de la București se înscrie în categoria „falsified first state on vellum”. Cf. *Idem*, p. 76 și il. 13b, p. 78.

JAN PIETERSZ. SÆNREDAM (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)
După un desen de HENDRICK GOLTZIUS (Brüggen, 1558 – Haarlem, 1617)

Venus și Amor

cca 1596

Nr. 2 din suita **BACHUS, VENUS ȘI CERES**

Gravură cu dălțița, hârtie vărgată cu filigran; 25,1 x 18,2 cm
Stadiul I

Gravat sub cadru: 2 Cum Cerere, et Baccho mea iuncta potentia magna est, / Absque his exiguum vim meus ignis habet.
[Unită cu Ceres și Bachus, puterea mea este mare, / Fără ei, focul meu este lipsit de vlagă (traducere de Radu Bercea)];
monograma HG gravată mijloc jos; gravat dreapta jos sub cadru: C. Schoneus
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 42011 / 6990

PROVENIENȚĂ:
Muzeul Toma Stelian; Muzeul de Artă al R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Bartsch 1813-1876, vol. III (1854), p. 242, cat. 66 (2); Nagler XVI 66(2)
apud București 1991, p. 41; Le Blanc 1854-1889, vol. III (1888), p. 405,
cat. 65; Hollstein XXIII 63 apud București 1991, p. 41

EXPOZIȚII:
București 1991, p. 41, cat. 51

Parte a unei serii de trei stampe, acest artefact este un caz deosebit de interesant, cu multiple implicații în configurația intrinsecă a imaginii, atât figurative cât și textuale. Prima stampă îl înfățișează pe Bachus închinând o cupă cu vin, într-o poză evocând faimoasa statuie realizată de Michelangelo în 1498. Cea de-a doua o reprezintă pe Venus, în vreme ce în ultima apare Ceres cu attributele specifice rodniciei – cornul abundenței, cununa de spice. Fiecare gravură este încadrată într-un cartuș oval și însoțită de câte un distih compus de umanistul Cornelius Schonæus (1540–1611) din Haarlem. Numerotarea seriei impune sensul lecturii imaginilor, ale căror semnificații sunt completate de versurile latinești: Venus este flancată de Bachus și Ceres, prezența lor conjugată alimentând, potrivit inscripției, ardoarea erotică. Laolaltă, cele trei imagini (re)compun – *in abstracto*, aluziv, întrucât coexistența lor nu este de la sine înțeleasă – o imagine foarte populară în Țările de Jos, în secolele XVI–XVII, cunoscută sub dictonul latin *Sine Cerere et Baccho friget Venus* (vezi cat. 48). Toate cele trei stampe sunt marcate cu monograma H[endrick] G[oltzius], indicând sursa grafică a imaginii gravate, chiar dacă prima reproduce, de fapt, un desen de Cornelis Cornelisz. van Haarlem.¹

Jan Sænredam începe să lucreze cu Hendrick Goltzius la sfârșitul anilor 1580, colaborarea lor încheindu-se intempestiv la mijlocul deceniului următor – potrivit

legendei – din pricina rivalității pe teritoriul artei. Transpunând în gravură lucrări de Goltzius, Sænredam ajunge să-i asimileze stilul suficient de temeinic încât să întrețină o perpetuă confuzie.² Potrivit lui Adam Bartsch, însăși lucrarea discutată aici ar exemplifica această situație, fie și pentru că sursa ei este, după toate aparențele, un desen de Goltzius. Dintre cele păstrate, cel mai apropiat de gravura de la București este un desen datat 1596, aflat actualmente la Kunstpalast din Düsseldorf. Diferențele sunt însă notabile: săgeata lui Amor nu este îndreptată spre sânul Venerei, iar zeița nu ține în mână o inimă înflăcărată, ci un măr, posibilă aluzie la *Judecata lui Paris*; dacă acest desen este sursa nemijlocită a gravurii lui Sænredam, atunci gravorul și-a îngăduit o licență semnificativă, deturnând chiar iconografia și semnificațiile imaginii. Mai există însă o altă gravură – în oglindă față de cea de la București și cu un alt distih – care reproduce în detaliu desenul de la Düsseldorf, și care s-ar putea să fi constituit stadiul intermediar între acesta și gravura din seria celor trei zeițăi.

Această situație este complicată (sau elucidată) de încă o referință vizuală, care pare să fi fost sursa comună pentru desenul de la Düsseldorf și gravura de la București: un tablou atribuit cercului lui Lucas Cranach cel Bătrân (cca 1472–1553), păstrat la Alte Pinakothek, München, în care Venus ține un măr, iar Amor își îndreaptă săgeata către sânul ei. Cu excepția unor detalii de fizionomie, schema compozițională și postura personajelor sunt identice. În stadiul actual al cercetării, nu putem însă reconstitui cu exactitate traseul încrucișării acestor referințe figurative și nici împrejurările asimilării lor de către Hendrick Goltzius și mai ales de către Jan Sænredam.³

Configurația vizuală a gravurii este completată de referințele literare cuprinse explicit în distihul latin sau disimulate în câmpul imaginii. În mod evident, cheia de lectură este



furnizată de cele două versuri compuse de Schonæus („Unită cu Ceres și Bachus, puterea mea este mare, / Fără ei, focul meu este lipsit de vlagă.”), care glosează pe marginea unui motiv literar din teatrul lui Terențiu, preluat și difuzat de Erasmus din Rotterdam în secolul al XVI-lea.⁴ Pe de altă parte, îndreptarea săgeții către sânul Venerei trimite la un pasaj din *Metamorfozele* lui Ovidiu (cartea X), în care – prin săgetarea accidentală a zeiței, preambul al iubirii tragice pentru Adonis (vezi cat. 1, 2, 36, 45, 46) – este tematizată forța implacabilă a iubirii. În fine, ar mai fi de remarcat un ultim detaliu foarte semnificativ: în toate cele patru ipostaze figurative analoage (desenul lui Hendrick Goltzius, cele două gravuri ale lui Jan Sænredam, respectiv tabloul pictat în cercul lui Lucas Cranach) dintr-o serie a cărei amploare nu o putem estima, Venus este „împodobită” cu un fel de brâu petrecut pe sub sâni.⁵ „Cingătoarea brodată în culori”⁵ (*kestôn himánta poikílon*) este pomenită pentru întâia oară în *Iliada* lui Homer (XIV, 214-215) ca accesoriu-recipient al puterii de seducție. Într-o lungă tradiție literară a reiterării acestui motiv, merită a fi reținut și dialogul închipuit de Lucian din

Samosata între Paris și cele trei zeițe supuse judecății (vezi cat. 28, 37, 43), posibilă sursă pentru reprezentarea inițială a mărlui transformat într-o inimă înflăcărată.

C.U.

¹ Potrivit inscripției, „Cornelio Cornelii Harlemaeo pictori egregio”. Monograma HG ar putea fi interpretată, în acest caz, ca o marcă a autorității artistice sub tutela căreia Jan Sænredam se plasase.

² Bartsch 1854, p. 239.

³ Întrucât asemănarea dintre tabloul atribuit cercului lui Lucas Cranach și gravura de la București este frapantă, putem avansa mai multe ipoteze, dar nicio certitudine: Jan Sænredam ar fi fost familiarizat cu tabloul de la München, cu o eventuală copie după el (poate realizată de un artist neerlandez), sau cu un desen executat de altcineva după tablou (original sau copie), dacă nu cumva chiar cu o eventuală gravură de reproducere.

⁴ Pentru mai multe detalii, a se vedea cat. 48. Distihul compus de Schonæus este reprodus textual pe o altă gravură (c. 1600), cu tematică similară, executată de Crispijn de Passe (1564–1637). De asemenea, același distih este inserat *ad litteram* de Heinrich Kornmann (d. 1627), într-un tratat juridic cu titlul *Sibylla Trig-Andriana Seu De Virginitate, Virginum Statu et Jure. Tractatus Jucundus: Ex Jure naturali, divino, canonico & civili* [...], în Cap. III, „De Convictu” (cf. ediția din 1765, p. 267).

⁵ Traducere de Radu Bercea. Cele două versiuni consacrate în limba română nu sunt satisfăcătoare. George Murnu se oprește asupra expresiei „colanul înflorat și pestriț” care, deși plastică, este inexactă. Varianta pe care o propune Dan Slușanschi, „legătura-i vrăjită, cea măiestrită” este, la rândul ei, imprecisă.





II. Amorul în lumea literelor

Literatura antică – și mai ales cea elină – este într-o măsură covârșitoare altoită pe tulpina mitului. Totuși, în absența unui catalog exhaustiv al zeilor și eroilor, mitologia greco-romană se recompilează dintr-o multitudine de fragmente dispersate în textele literare. Unele din ele, recuperate în modernitatea timpurie, își configurează propriul destin; este cazul unui proverb amintit în treacăt de Terențiu („Fără Ceres și Bachus, Venus simte frigul”), care se bucură de o circulație spectaculoasă în Țările de Jos după 1500.

Există, pe de altă parte, o operă literară care sistematizează un veritabil „atlas mitologic” – *Metamorfozele* lui Ovidiu – și care, începând cu secolul al XV-lea, a devenit una dintre sursele fundamentale pentru arta europeană. Poate nu întâmplător, mai ales în cazul unui poet versat în „arta iubirii”, ceea ce pune în mișcare lumea metamorfotică ovidiană este tocmai iubirea. Mai precis iubirea transgresivă, neîmplinită, tragică în cele din urmă, iar exemplele sunt nenumărate: Procris și Cephalus, Polifem și Galatea, Zeus și Europa, Pluton și Proserpina, Apollo și Dafne, Venus și Adonis, între multe altele.

Pe lângă zeii și eroii mitologiei greco-latine, ale căror amoruri nestăvilite antrenează, la limită, nimicirea unei cetăți, un rol important în „lumea literelor” l-au jucat câțiva „actori” ai istoriei antice, ale căror destine extraordinare au suscitat apoi o semnificativă tradiție literară și figurativă: Porcia și Brutus, Lucreția și Tarquinius sau Cleopatra și Marc Antoniu. Toate aceste personaje, devenite exemplare, coexistă în modernitatea timpurie cu eroi de dată mai recentă și cupluri nu mai puțin faimoase, unele dintre ele – Medoro și Angelica (Lodovico Ariosto) sau Rinaldo și Armida (Torquato Tasso) – intens reprezentate de artiștii secolelor XVI-XIX.

Această secțiune tematizează, prin urmare, suferința și speranța, înflorirea iubirii și unirea ei cu moartea, așa cum sunt reflectate în literatura antică și modernă. Continuitatea cu secțiunea precedentă este manifestă, fie și pentru că miturile sunt transmise într-o formă literară, iar literatura își inventează propria mitologie.

C.U.

GIULIO PIPPI numit GIULIO ROMANO (Roma, cca 1499 – Mantova, 1546) – atelierul

Triumful Galateei (Nașterea Venerei?)

1523–1546

Peniță și ulei pe hârtie lipită pe lemn; 34,2 x 47,5 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 7997 / 31

PROVENIENȚĂ:
Colecția Felix Bamberg; Colecția regelui Carol I (1889), Castelul Peleş, Sinaia; Muzeul de Artă al R.P.R. (1949)

BIBLIOGRAFIE:
Bachelin 1898, p. 40, cat. 27; Galeria universală 1955, p. 30, cat. 69; Schileru 1966, p. 102; Teodosiu 1974, p. 29, nr. 38

Această lucrare are toate datele unui excelent desen de Renaștere: compoziție bine încheată și dinamică, cu o mare varietate a gesturilor, mișcărilor și posturilor, linie expresivă și un bun dozaj al accentelor de lumină și umbră. Totuși, în ciuda calităților evidente, este contestabilă atribuirea actuală; date fiind raritatea desenelor autentice de Giulio Romano, precum și dificultatea de a discerne diferențele de execuție dintre maestru și numeroșii săi discipoli¹, este posibil ca această operă să nu fie autografă. Rămâne însă valabilă încadrarea autorului în anturajul lui Giulio Romano și datarea în perioada sa mantovană (*antepost* 1523), în favoarea căreia pledează însăși tehnica în care desenul a fost realizat.² Este posibil ca el să fi fost conceput ca proiect pentru o decorație mai amplă, eventual în frescă, sub impactul faimoasei scene pictate de Rafael, în 1511-1512, pe peretele de vest al loggiei de la parterul viliei Farnesina din Roma (vezi cat. 47).

Similaritatea între pictură și desen se restrânge însă la liniile generale ale compoziției, la numărul personajelor și la aspectul lor de ansamblu. În ambele cazuri, locul central este ocupat de un personaj feminin purtat de o scoică, în agitația unui grup fantezist-eterogen, alcătuit din nereide, tritoni, *amorini*, *putti* și alte creaturi. Deosebirea esențială dintre acest desen și fresca lui Rafael constă în diminuarea conținutului narativ al scenei reprezentate: conexiunea vizuală între Polifem și Galateea nu mai este implicită, ca în cazul frescei, iar ansamblul are o aparență mai triumfală, chiar statuară, ca și cum desenul ar fi fost proiectul unei fântâni.³ Spre deosebire de Galateea rafaeliană, surprinsă

într-o poziție de *contrapposto*, personajul central al desenului este figurat într-o postură ușor flexată, potențial activă, dar eminent statică, ceea ce face evidentă intenția autorului de a stabili o distincție netă între agitația din jur și neclintirea personajului central. În sfârșit, această procesiune, mai evident decât în fresca lui Rafael, este acompaniată de o „muzică marină”, emisă de două trâmbițe și o cochilie uriașă⁴; însăși muzicalitatea implicită accentuează dimensiunea triumfală a scenei, care este doar eventual subînțeleasă în cazul frescei lui Rafael.

Aceste observații preliminare orientează lectura imaginii către altă interpretare decât cea actuală, anume *Nașterea Venerei*⁵, în descendența tabloului pictat de Sandro Botticelli în jurul anului 1485 pornind de la anumite surse literare (spre exemplu, *Imnurile homerice* sau *Stanze per la Giostra* de Angelo Poliziano), interpretare susținută și de nuditatea personajului central. Reprezentarea triumfală a presupusei Galateea se suprapune peste anumite particularități iconografice din perioada imperială a Antichității latine, când Venus însăși era nu arareori înfățișată (în pictură, în stucatură sau pe geme) în compania unor creaturi marine.⁶ Pe de altă parte, cochilia-atelaj este o reminiscență a mitului apariției miraculoase a Venerei dintre valvele unei scoici, în vreme ce săgeata din mâna dreaptă – aluzie la „săgetările” lui Amor – pare a fi o trimitere, foarte subtilă, la una dintre cele mai vechi ipostaze ale zeității corespondente din panteonul grec, înfățișată sub forma unei statui înarmate.⁷ În sfârșit, se poate observa că în desenul de la București, Galateea-Venus nu conduce ea însăși atelajul, cum se întâmplă în fresca de la Roma, ci este purtată către țărm.

Este foarte plauzibil, prin urmare, ca elaborarea acestui desen să fi asimilat o veche tradiție livrescă și ca autorul lui să fi preluat schema de ansamblu a picturii lui Rafael, deturnând-o către un alt subiect cu aparență asemănare.

C.U.



1 Atribuirea acestui desen în mod nemijlocit lui Giulio Romano a fost respinsă de Prof. Mauro Natale (comunicare verbală, București, decembrie 2013), care consideră plauzibilă încadrarea lui ca „școală romană, secolul al XVI-lea”.
2 În perioada romană, în prelungirea practicilor de atelier ale lui Rafael, Giulio Romano folosea preponderent sanguina. Ajuns la Mantova, unde proiectele decorative concepute pentru Federico Gonzaga pretindeau o mai mare mobilitate și viteză, artistul recurge cel mai adesea la peniță și pană. Vezi, în această privință, Angelucci & Serra 2012, p. 10.
3 În Italia Renașterii, tritonii și nereidele intrau deseori în scenografia fântânilor. Pentru exemple, vezi Halleux 2004, p. 272.

4 Cele două personaje din latura dreaptă sunt singurele citate aproape directe din fresca lui Rafael.
5 În 1555, Giorgio Vasari pictează în Palazzo Vecchio din Florența o *Naștere a Venerei* în aceeași ipostază, triumfătoare, a cortegiului alcătuit din tritoni și nereide.
6 În legătură cu predilecția, sesizabilă în epoca imperială, pentru reprezentarea zeiței Venus în ipostaze legate de apă (îmbăiere, uscare, înot, chiar pescuit), a se vedea Paolucci 2003, p. 39. În privința similarităților iconografice dintre Galateea și Venus, vezi Roman 2010, p. 175.
7 Această statuie (de lemn) a Afroditei este semnalată de Pausanias într-un sanctuar din Citera închinat Afroditei *Urania* (*Helládos Periēgēsis*, III, 23.1). Vezi și Paolucci 2003, pp. 22-23.

ANONIM ITALIAN (școală bologneză), secolul al XVII-lea

Sinuciderea Porciei

1600–1650

Ulei pe pânză; 95 x 75 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9499 / 1533

PROVENIENȚĂ:
Colecția Jean Baron Eder; Colecția Emanoil Pache-Protopopescu (1884); Colecția Viorica Protopopescu; Muzeul de Artă al R.P.R. (achiziție, 1951)

BIBLIOGRAFIE:
Galeria universală 1955, p. 38, nr. 140; Schileru 1966, p. 109; Bednarik 1970, pp. 138-139; Teodosiu 1974, pp. 50-51, nr. 95

EXPOZIȚII:
București 1982, pp. 76-77, cat. 68

Porcia face parte din galeria figurilor exemplare ale Antichității clasice. Personaj real (cca 70 – 43/42 î.H.), fiica lui Cato cel tânăr și soția lui Marcus Junius Brutus (cel mai faimos dintre asasinii lui Iuliu Cezar), ea a intrat în istorie pe poarta suicidului pasional. Autentic sau închipuit, acest sfârșit tragic a fost reconstituit pe baza consemnărilor unor istorici greci și latini¹ și preluat în literatură, între alții, de Boccaccio și Shakespeare.² Invariabil descrisă ca o matroană profund devotată soțului ei, Porcia și-ar fi luat viața la aflarea veștii cumplite – și false – a morții lui Brutus pe câmpul de luptă, fie prin înghițirea unor cărbuni aprinși, fie prin inhalarea fumului toxic. În această ipostază este înfățișată, de regulă, în pictura italiană a modernității timpurii, fără a fi însă un subiect predilect pentru artiști. Cu atât mai interesant este tabloul³ de la București cu cât, pe lângă complexitatea intrinsecă a reprezentării unui personaj în pragul sinuciderii, el relevă și o pictură de excelentă calitate, databilă în prima jumătate a secolului al XVII-lea.

Imaginea nu este lipsită de o anumită ambiguitate, în măsura în care figura extatică este proprie altor două tipologii iconografice – Sibila (cumeica), respectiv Magdalena penitentă – ambele frecvent întâlnite în arta italiană a anilor 1600. În mod simptomatic, titlul precedent al acestui tablou era tocmai *Sibila*⁴, iar asemănarea cu

seria Magdalenelor pictate de Guido Reni – de la care se revendică și cea din patrimoniul MNAR (vezi cat. 49) – este realmente frapantă, atât din punct de vedere al retoricii figurative, cât și al anumitor particularități stilistice. De altfel, până în 1974, lucrarea a figurat cu numele lui Guido Reni însuși, această paternitate fiind reconsiderată fără niciun argument. În schimb, în favoarea menținerii vechii atribuirii – dacă nu ca operă autografă, cel puțin ca versiune de atelier sau școală – poate fi invocată comparația cu un cunoscut tablou al lui Guido Reni, *Cleopatra murind*, pictat către 1626 (Bildergalerie, Schloss Sanssouci, Potsdam). În ciuda diferențelor de format și subiect (tema suicidului este însă comună), cele două tablouri sunt asemănătoare atât în compunerea corporalității și pozei personajului – și implicit a expresiei și a gesticii – cât mai ales în execuția detaliilor anatomice și fizionomice – forma degetelor, desenul buzelor, expresivitatea privirii.

C.U.

¹ Apian (*Historia Romana*); Dio Cassius (*Historia Romana*); Plutarh (*Cato Minor*); Cicero (*Ad Brutum*); Valerius Maximus (*Factorum ac dictorum memorabilium libri IX*) etc.
² Boccaccio o evocă într-un florilegiu dedicat femeilor ilustre (*De mulieribus claris*), iar Shakespeare o include în două din piesele sale (*Iuliu Cezar* și *Neguțătorul din Veneția*).
³ Emanoil Pache-Protopopescu a achiziționat această lucrare la 21 iunie 1884, într-un lot de opt picturi, contra sumei de 2000 de lei; în documentul redactat cu această ocazie, prima poziție este ocupată chiar de acest tablou. Cf. Bednarik 1970, p. 138.
⁴ Tabloul avea o etichetă pe verso, dispărută între timp, cu următorul text: „GUIDO RENI <No.> 6 «La Sibylle» De grandeur naturelle, vue à mi-corps, robe grise à ornements jaunes, les épaules nues, elle lève la tête regardant le ciel. Sur une table, devant elle, est un brasseur en argent qu'elle découvre. Belle peinture du maître, d'une parfaite conservation. Toile haut 1 m.; Larg., 75 cent.” [„GUIDO RENI <No.> 6 „Sibila” În mărime naturală, văzută pe jumătate, într-un veșmânt gri cu ornamente galbene, cu umerii dezgolți, ea își înalță privirea către cer. Pe o masă, înaintea ei, se află un arzător [de mirodenii] din argint, pe care-l descoperă. Frumoasă pictură a maestrului, într-o perfectă stare de conservare. Pânză înaltă de 1 m; lată de 75 cm.” (traducerea mea)]. Acest text este preluat din Bednarik 1970, p. 139. Titlul lucrării a fost modificat în 1973, pornind de la comunicarea verbală, la București, a Irinei Linnik. Cf. Teodosiu 1974, p. 51.



PIETRO LIBERI (?) (Padova, 1605 – Veneția, 1687)

Apolo și Dafne

1640–1687

Ulei pe pânză; 150,3 x 137 cm
MUZEUL COLECȚIILOR DE ARTĂ – COLECȚIA ANASTASE SIMU
Inv. 90206 / 427

PROVENIENȚĂ:
Muzeul Anastase Simu (1900); Muzeul Municipiului București;
Muzeul Colecțiilor de Artă al R.S.R. (1979)

BIBLIOGRAFIE:
Inventar Simu 1937, p. 81, nr. 760

Potrivit informațiilor din catalogul-inventar al Muzeului Simu, acest tablou a fost achiziționat în 1900 la Milano (vânzare publică), cu atribuirea „maestru necunoscut, secolul al XVII-lea”, menținută până în prezent. La acea vreme, retușat substanțial și cu o gamă cromatică destul de diferită, tabloul era, de asemenea, sensibil mai mare (174 x 143 cm). Cândva în secolele XVIII-XIX, într-o epocă în care restaurarea presupunea operațiuni inadmisibile astăzi, suprafața acestei lucrări fusese extinsă în vederea completării unor zone considerate lacunare. Încheiată de curând (noiembrie 2014), restaurarea laborioasă a acestei picturi i-a restituit aspectul inițial, înlăturând extensiile care nu aparțineau pânzei originale.¹ Pe lângă cromatica rece de ansamblu, în cursul restaurării a ieșit la suprafață și poziția inițială a lui Amor, reconsiderată de autor probabil din pricina unui dezechilibru compozițional.

Subiectul reprezentat în acest tablou a avut parte de o formidabilă popularitate în arta europeană, din Antichitate și până în secolul al XIX-lea, cel mai consistent corpus de opere de artă datând din secolele XVI-XVIII.² Sursa lui directă este un episod povestit de Ovidiu în *Metamorfoze* (I, 452-567), reluat de unii autori latini din primele secole creștine și reintrodus în cultura europeană de Giovanni Boccaccio (*Genealogia Deorum Gentilium*, VII, cap. XXIX). O semnificativă producție editorială este semnalată la Veneția în secolul al XVI-lea³, în paralel cu proliferarea acestui subiect în pictura locală (Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese și alții).

Intriga narațiunii ovidiene evidențiază superbia lui Apollo, sancționată neîntârziat de Amor; atins de săgeata lui fermecată, zeul se îndrăgostește de nimfa Dafne, fiica zeului fluvial Peneus, care însă nu-i împărtășește iubirea. Însăpăimântată, după o urmărire tumultoasă, Dafne își imploră tatăl să-i schimbe înfățișarea, fiind astfel metamorfozată într-un laur (dafin). Ca și în cazul iubirii tragice dintre Venus și Adonis, este tematizată și aici, în

filigran, forța implacabilă a iubirii, căreia nimeni, nici măcar zeii, nu i se poate sustrage.

Aproape invariabil, artiștii au încercat să înfățișeze secvența fulguranță a transformării nimfei în arbust, optând cel mai adesea pentru o desfășurare liniară a acțiunii, de la stânga la dreapta. Noutatea prilejuită de tabloul din colecția Simu vizează poziția spectatorului; acțiunea se desfășoară dinspre fundal spre primul plan, compunerea scenei producând efectul unei iminente năpustiri asupra spectatorului. Dinamica acestei imagini este potențată de balansul acuzat al celor două personaje, dar mai ales de impresia de precipitare suspendată brusc. În fine, linia joasă a orizontului face ca întreaga scenă să fie privită oarecum *da sotto in su*, situație care face plauzibilă presupuziția ca tabloul să fi fost gândit pentru un loc situat deasupra nivelului privirii.

Din punct de vedere stilistic, acest tablou vădește analogii cu pictura venețiană din secolul al XVII-lea, orientată în bună măsură către imitarea marilor maeștri locali din veacul precedent, îndeosebi Tițian, Jacopo Tintoretto și Paolo Veronese. De la acesta din urmă, de altfel, este preluată înclinarea teatrală a personajelor, precum și perspectiva ascendentă. Între pictorii venețieni ai secolului al XVII-lea, cel mai apropiat de acest tip de reprezentare este Pietro Liberi, un artist de mare cultură literară, cu un rol determinant în revirimentul școlii locale de pictură. Potrivit primului său biograf, Andrea Zanetti, abilitatea sa fundamentală consta în redarea nudurilor feminine, iar penelul său, mănuit cu măiestrie, conferea tablourilor grație și suavitate.⁴

Ipoteza încadrării acestui tablou în opera lui Pietro Liberi a fost formulată de Prof. Mauro Natale, ca alternativă pentru varianta Andrea Celesti (comunicare verbală, decembrie 2013). Chiar dacă Prof. Natale miza mai curând pe Andrea Celesti, compararea picturii de la București cu mai multe lucrări realizate de Pietro Liberi susține în mod convingător apartenența ei la opera maestrului venețian. Printre „mărcile sale stilistice”, sesizabile și în tabloul de la Muzeul Colecțiilor de Artă, ar fi de remarcat redarea specifică a anatomiei personajelor (îndeosebi linia coapselor), precum și a gesticii și posturilor corporale



(îndeosebi înclinarea abruptă în lateral, ridicarea teatrală a brațelor etc.); diferențierea cromatică a carnației (nuduri feminine sidefii / nuduri masculine cărămizii); unele accesorii, precum ornamentele capilare (inclusiv redarea șuvițelor) sau drapajele cu o linie inconfundabilă.

C.U.

¹ În zona de îmbinare cu cele două extensii, pânza originală avea urmele cuielor prin care fusese fixată de șasiul inițial.
² Între operele de artă mai semnificative se numără tablourile pictate de Antonio Pollaiuolo (cca 1480), Dosso Dossi (cca 1530), Jacopo Tintoretto (1541), Paolo Veronese (cca 1575), Nicolas Poussin (1625), Pieter Paul Rubens (cca 1638) sau Giovanni Battista Tiepolo (cca 1760), precum și faimosul grup statuar conceput de Gianlorenzo Bernini (cca 1625).
³ În această perioadă sunt publicate la Veneția cărțile lui Lodovico Dolce (*Le Trasformazioni*, 1553), Giovanni Andrea dell'Anguillara (*Le Metamorfosi di Ovidio*, 1563), respectiv Natale Conti (*Mythologiae*, 1568).
⁴ „Il suo dipingere è de' più gustosi, l'impasto del colore è pieno di soavità e d'intelligenza: il pennello è da lui maneggiato assai prontamente e con bell'artificio; e le opere sue hanno grazie e bellezza tali, che rallegrano l'anima dello spettatore e l'intrattengono piacevolmente. [...] Faceva con piacere gl'ignudi e specialmente le femmine, che sono i suoi capi d'opera.” Cf. Zanetti 1771, pp. 380-381. Vezi, în privința lui Pietro Liberi, Palluchini 1993, pp. 196-205 sau, mai recent, Accornero 2013, *passim*.

MARCO LIBERI (Roma, 1640 – Padova? 1725?)

Diana și Endymion

1665–1725?

Ulei pe pânză; 102 x 75,5 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8023 / 57

PROVENIENȚĂ:
Colecția Cazimir (sec. XIX); Pinacoteca Statului (1898); Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

BIBLIOGRAFIE:
Pinacoteca 1906, p. 25, nr. 22; Galeria universală 1955, p. 38, nr. 145; Teodosiu 1974, p. 31, nr. 43

EXPOZIȚII:
Aomori etc. 1979-1980, cat. 31; București 1982-1983, p. 50, cat. 36; Hiratsuka etc. 1995, p. 177, cat. 22

Esențialul despre pictura lui Marco Liberi pare a fi fost formulat încă din secolul al XVIII-lea de către primul său biograf, Antonio Zanetti: „avu acesta un anume caracter al său, mai ales în forme, care au sveltețe și grație, dar nu au măreția celor făcute de tatăl său”.¹ Încă de la începuturile receptării lui critice, așadar, a fost semnalată o anume subordonare stilistică, întreținută de cele peste două decenii de activitate desfășurată în atelierul patern. Lucrările sale, chiar dacă lipsite în general de o construcție viguroasă și de intensitatea cromatică distinctivă pentru opera lui Pietro Liberi (vezi cat. 26), au însă meritul de a fi contribuit la difuzarea dincolo de Alpi a specificității artei italiene.² În timp, colaborarea dintre tată și fiu a condus la repetate confuzii. Bunăoară, chiar tabloul de la București a fost inventariat cu atribuirea Pietro Liberi până în 1974, între timp fiind luată în considerare și ipoteza încadrării lui în opera pictorului trevisan Antonio Bellucci (1654–1726).³

Aparent, subiectul tabloului este doar un pretext pentru reprezentarea unui nud grațios, care ocupă aproape integral spațiul imaginii, amplificându-i, prin gest și alură, atmosfera enigmatică. Contrar tradiției figurative, Endymion este aproape redus la un detaliu de fundal, ocultat atât de prezența zeiței cât și de obscuritatea nopții. Capul așezat pe mâini reia însă o poză frecvent întâlnită pe sarcofagele antice, asimilată în secolul al XV-lea într-un complex iconografic ce asociază inspirația, somnul, iubirea și moartea. Invocată din Antichitate, legătura dintre somn, moarte și

iubire este completată în Renaștere cu atributul inspirației divine, starea de inconștientă fiind interpretată ca mijloc de comunicare cu tărâmul supralumesc. Deja din veacul al XVI-lea, Endymion – figura catalizatoare a somnului erotic – devine un alter ego al poetului îndrăgostit iremediabil și fără altă speranță decât împlinirile onirice.⁴ În esență, mitul lui Endymion expune o situație transgresivă – iubirea dintre un muritor și o zeităte – care nu poate surveni decât pe calea unui vis, prelungit la infinit prin suspendarea morții.

Spre deosebire de alte mituri similare (Venus și Adonis, Jupiter și Ganymede sau Apolo și Dafne), istoria iubirii dintre Endymion și Diana este presărată de numeroase ambiguități, determinate în bună măsură de reconstituirea ei din surse disparate – Ovidiu (*Heroides*, XVIII, 61-65), Lucian din Samosata (*Dialogurile zeilor*) etc. Cea mai notabilă dintre ele este suprapunerea echivocă dintre Diana, zeița romană a vânătorii și Selene, zeița lunii în mitologia greacă.⁵ Această confuzie – perpetuată în numeroasele reprezentări din secolele XVII-XVIII, inclusiv în tabloul lui Marco Liberi – este explicabilă prin tradiția asocierii, în ansamblurile astrologice pictate în Renaștere, dintre Diana și astrul nocturn.⁶

C.U.

¹ Cf. Zanetti 1771, p. 385 (traducerea mea).
² Palluchini 1993, p. 206. După moartea tatălui său, Marco Liberi pleacă la Viena. Din această etapă, biografia sa este aproape necunoscută.
³ Numele Liberi apare deja în catalogul Pinacotecii din 1916. În 1948, este inventariat în patrimoniul Muzeului de Artă al R.P.R. cu paternitatea Pietro Liberi, susținută de George Oprescu. Ipoteza „Antonio Bellucci” a fost avansată de Roberto Longhi în 1959 (corespondență) și reluată, fără argumente convingătoare, de Mariana Dragu în Hiratsuka etc. 1995, p. 177. Atribuirea actuală a fost stabilită de Anatolie Teodosiu în 1974.
⁴ Această metaforă este folosită de doi dintre poeții cei mai importanți ai Renașterii, Jacopo Sannazaro și Pietro Bembo. O abordare foarte elaborată a acestei problematice este de găsit în Ruvoldt 2004, pp. 30-36.
⁵ Diana, zeităte olimpiană corespunzătoare lui Artemis, era fiica lui Jupiter și a titanidei Latona. Selene, la rândul-i, era fiica titanilor Hyperion și Theia și sora lui Helios, zeul soarelui.
⁶ Vezi Halleux 2004, p. 89. Astfel este reprezentată, bunăoară, de Baldassare Peruzzi, către 1511, în Loggia Galateei din Villa Farnesina din Roma.



ANONIM ITALIAN (școală venețiană?), secolul al XVII-lea

Judecata lui Paris

1750–1800

Ulei pe pânză; 39 x 58,5 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9835 / 1869

PROVENIENȚĂ:
Colecție particulară; Muzeul de Artă al R.P.R. (achiziție, 1956)

BIBLIOGRAFIE:
Teodosiu 1974, p. 53, nr. 105

Acest subiect a avut parte de o formidabilă difuzare de-a lungul vremii, din Evul Mediu și până în secolul trecut, generând un corpus enorm de imagini, cu anumite formule de reprezentare recurente. Aparent fără fisură, desfășurarea narativă se recompune, în fapt, din nenumărate fragmente risipite în textele unor autori antici, fiecare dintre ele cu propria perspectivă: Homer (*Iliada*, 24.25-30), Ovidiu (*Heroidele*, V, XVI, XVII) sau Lucian din Samosata (*Dialogurile zeilor*).¹ În miezul acestei istorii – care declanșează distrugerea Troiei la capătul unui război de zece ani, exilul lui Enea și, finalmente, întemeierea Romei² – se află promisiunea unei iubiri fabuloase.

Povestea debutează cu festinul nupțial dat în cinstea lui Peleu și Thetis, în toiul căruia Eris, personificarea discordiei, aruncă un măr poleit, cu inscripția „celei mai frumoase” (*kallistēi*); trei dintre zeițe – Hera, Atena și Afrodita – pretind trofeul, cerându-i lui Zeus să arbitreze inevitabila dispută. Prevăzător, Zeus se eschivează, trecând acest oficiu păstorului Paris (Alexandru), fiul lui Priam, regele Troiei. Călăuzite de Hermes, după o prealabilă îmbăiere în undele izvorului de pe muntele Ida, cele trei zeițe i se înfățișează lui Paris, fiecare încercând să-l ispitească: Hera îi oferă putere (rege peste Europa și Asia), Atena îi făgăduiește înțelepciune și măiestrie în luptă, în vreme ce Afrodita îi promite iubirea celei mai frumoase femei din lume – Elena, soția lui Menelau, regele Spartei. Tabloul înfățișează întocmai momentul fulgurant, tragic, al încredințării mărlui: jocul orgoliilor s-a încheiat, o înlănțuire de fapte glorioase și devastări abia începe.

Spre deosebire de înscenarea obișnuită a „judecății lui Paris”, într-o perspectivă centrală ușor descendentă (implicând astfel controlul unui autor/narator/spectator omniscient – vezi cat. 37, 43), compunerea acestei imagini mizează pe o viziune *da sotto in su*, cu un evident efect dramatic. Abia conturat, locul se află la marginea cerului – mai curând zonă de contact între două lumi decât delimitare strict topografică (vârful muntelui Ida). Într-o lungă tradiție figurativă, norul este prin excelență un vehicul al viziunii; aici, cu atât mai mult, el este menit să arate fără echivoc natura divină a celor trei concurente. Fiecare zeiță este înfățișată cu atributele sale: Atena, înarmată cu lance, coif și platoșă; Hera, încoronată, efigie a deziluziei și răzbunării, al cărei efect este amplificat de agitația mantiei și de zborul păunilor (retragerea, îndepărtarea de locul afrontului); Afrodita, în sfârșit, identificată prin nuditatea manifestă, dar și prin prezența lui Amor și a celor doi porumbei.

Dată fiind perspectiva ascendentă, nu este exclus ca acest tablou să fi fost conceput ca proiect pentru o decorație (în frescă) de mari dimensiuni, plasată la înălțime, fie în zona superioară a unui perete, fie pe un plafon. În ciuda verniului învechit, se poate distinge o cromatică destul de vie și rafinată, specifică școlii venețiene din veacul al XVIII-lea, îndeosebi prin combinația de albastru deschis și nuanțe trandafirii/alburii.

C.U.



¹ Pentru o analiză a articulării acestei istorii cu epopeea fondatoare a Romei, vezi Dumézil 2002, *passim*.
² Cu privire la instituirea unui cult al zeiței Venus ca protectoare a Romei, vezi Paolucci 2003, p. 37.

ANONIM, secolele XVII-XVIII
Copie după ROSSO FIORENTINO (Florența, 1495 – Paris, 1540)

Cleopatra murind
1650–1750

Ulei pe pânză; 99 x 75 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 69472 / 2352

PROVENIENȚĂ:
Tezaurul restituit din URSS; Muzeul de Artă al R.S.R. (1965)

Inventariat cu atribuirea „anonim italian, secolul al XVII-lea”, acest tablou este, în fapt, o copie veche după una dintre capodoperele Renașterii târzii. Originalul a fost pictat către 1530 de Giovanni Battista di Jacopo, mai cunoscut sub numele Rosso Fiorentino, și se păstrează la Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig (ulei pe lemn, 94,7 x 73 cm). Realizată cu evident meșteșug, versiunea de la București nu reproduce însă și cromatica rafinată a originalului, producând mai degrabă impresia unei interpretări în cheie tenebristă – prin estomparea cromaticii de ansamblu, dar mai ales prin accentuarea contrastului dintre umbra fundalului și lumina intensă a personajelor. În stadiul actual al cercetării, atât identitatea autorului acestei replici, cât și circumstanțele realizării ei (comandă, studiu, copie nemijlocită sau intermediată de o altă copie) rămân pe teritoriul supozițiilor. Ar fi de menționat, în schimb, că tabloul lui Rosso Fiorentino a fost replicat încă din secolul al XVI-lea de un anume Aert Mijtens (1541 – 1602) care, ulterior, adaptează figura Cleopatrei muribunde la tema Magdalenei extatice.¹

Spre deosebire de Porcia (vezi cat. 25), Cleopatra nu se sinucide din dragoste, ci mai degrabă dintr-un amestec de remușcare și orgoliu. Plutarh, cronicarul acestei întâmplări², relatează în amănunt o înlănțuire de evenimente nefaste: după o bătălie pierdută, în războiul purtat împotriva lui Octavian (31 î. H.), Marc Antoniu ajunge să creadă că fusese trădat de Cleopatra. Temându-se de reacția lui, ea se sperie și se refugiază în propriul cavou, trimițând vorbă că și-a luat viața, fără să bănuiască tragedia pe care o declanșa astfel: la aflarea vestii, Marc Antoniu comite el însuși gestul fatal, sfârșind chiar în brațele iubitei sale, reîntâlnită *in extremis*. După un răstimp în care învingătorul Octavian întreține iluzia de a o duce vie la Roma, ca pe un trofeu, Cleopatra reușește să se reîntoarcă în cavou unde, la sfârșitul unei mese somptuoase, își ia viața. Acest moment fulgurant – mușcătura viperei ascunse într-un coș – a devenit, în secolele XVI-XVII, un subiect foarte

popular în pictură, frecventat de artiști eminenți precum Giovanni Pietro Rizzoli (1525), Guido Cagnacci (1658), Felice Ficherelli (cca 1650), Guido Reni (1625–1630), Jacob Jordaens (1653) și alții.

La rândul său, Rosso Fiorentino – și implicit autorul tabloului de la București – optează pentru o înscenare mai subtilă care elimină elementul dramatic și sugestia agoniei, în favoarea ambiguității: personajul inert, marmorean și deja cuprins de *rigor mortis*, lasă totodată impresia cufundării în somn. Compunerea pozei (cotul ridicat, capul lăsat pe spate și sprijinit în mână) disimulează, cu un anume grad de libertate interpretativă, un citat antic: „Ariadna adormită”, o faimoasă statuie romană din vremea lui Hadrian, reproducând un original pierdut din perioada elenistică.³ Pe la 1500, cea mai cunoscută dintre variantele acestei sculpturi antice⁴ era instalată într-o nișă din așa-numitul *Cortile del Belvedere* de la Vatican, pe un sarcofag, imaginea scontată fiind cea a unei nimfe adormite. Până în secolul al XVIII-lea, se considera că această sculptură o înfățișează pe Cleopatra, din pricina unui detaliu extrem de interesant: un șarpe minuscul, încolăcit pe brațul stâng, în dreptul inimii. Întocmai acest detaliu este preluat de Rosso Fiorentino (care se află la Roma în anii 1523–1527, cu puțin timp înaintea realizării tabloului), laolaltă cu poziția incomod-relaxată a personajului.

C.U.

¹ Copia după tabloul lui Rosso Fiorentino, de dimensiuni apropiate deopotrivă de original și de versiunea de la București (94,7 x 72,9 cm), a fost pictată în c. 1581 – 1594 și se află în patrimoniul Colecției Regale din Marea Britanie. Imaginea Magdalenei în extaz, solitară și senzuală, a fost realizată de Mijtens în cel puțin două variante recent tranzacționate: San Marco, Veneția (30 martie 2008, lot. 117); Wannes Art Auction (Geneva, 3 decembrie 2013, lot 139).
² În „Viața lui Antonius” (LXXVII-LXXXV) din *Vieți paralele* (*Bioi parâlleloi*).
³ Cu această referință figurativă, tabloul devine și mai interesant, întrucât reprezintă o scenă „antică” recurgând la o figură *all’antica*.
⁴ Inclusă, din secolul al XVIII-lea, în Musei Vaticani din Roma. În secolul al XVI-lea, această sculptură era suficient de notorie încât să i se dedice versuri encomiastice și chiar o prozopopee compusă de Baldassare Castiglione și tradusă ulterior de Alexander Pope. De asemenea, Ariadna-Cleopatra s-a numărat printre cele circa o duzină de sculpturi antice selectate de Primaticcio spre a fi turnate în bronz și expediate regelui Francisc I, la Castelul de la Fontainebleau, unde va ajunge și Rosso Fiorentino la începutul anilor 1530.



ANONIM, secolul al XIX-lea
Copii după GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (Veneția, 1696 – Madrid, 1770)

Rinaldo fermecat de Armida
1800–1850

Ulei pe pânză; 49 x 126 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9774 / 1808

Despărțirea lui Rinaldo de Armida
1800–1850

Ulei pe pânză; 48 x 131,5 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9773 / 1807

PROVENIENȚĂ:
Colecția Ioan și Elena Movilă; Pinacoteca Municipiului București
(donație 1937); Muzeul de Artă al R.P.R. (1951)

BIBLIOGRAFIE:
Pinacoteca 1940, nr. 214-215; Galeria universală 1955, p. 42, nr. 180-181;
Schileru 1966, pp. 112-113; Teodosiu 1974, p. 64, nr. 154-155

Considerate drept „interpretări după Giovanni Battista Tiepolo”, așadar cu un anume grad de autonomie, cele două lucrări sunt de fapt copii, executate probabil după 1800. Modelul lor direct îl constituie două tablouri păstrate în palatul episcopal din Würzburg, realizate chiar aici, în decursul celor trei ani (1750-1753) în care Tiepolo fusese solicitat să picteze scenele din Salonul imperial și plafonul scării monumentale. Tablourile originale, concepute într-o strânsă corespondență reciprocă, au însă un format și dimensiuni (105 x 140 cm) diferite de cele ale perechii de la București. În afara originalelor menționate, mai există cel puțin o versiune autografă a lucrării *Rinaldo fermecat de Armida*, de dimensiuni reduse (39 x 62 cm) și mult mai spontană, păstrată la Gemäldegalerie din Berlin și datată în 1755-1760, perioadă în care Tiepolo, reîntors la Veneția, realizează decorația în frescă a villei Valmarana de lângă Vicenza. Programul decorativ al acestei reședințe private cuprindea episoade din mai multe opere literare celebre, precum *Iliada*, *Eneida*, *Orlando furioso* sau *Ierusalimul liberat*, centrate însă pe tribulațiile cuplurilor de îndrăgostiți: Ahile și Briseis, Enea și Didona sau Medoro și Angelica. La rândul lor, scenele care îi reprezintă pe Rinaldo și Armida reiau, cu modificări nesemnificative, formula compozițională a tablourilor de la Würzburg.

Chiar dacă, în linii mari, copiile de la București sunt realizate destul de corect, distanța lor față de model este

considerabilă, atât în privința replicării stilului lui Tiepolo, cât mai cu seamă în privința formatului. Este posibil totuși ca proporțiile inițiale să fi fost modificate, independent de intenția autorului, în vederea inserării tablourilor în dispozitive de expunere (casetoane, nișe, încadramente etc.) deja amenajate. Extensia lățimii alterează însă iremediabil armonia și efectele dramatice ale originalelor. Astfel, în cazul lucrării *Rinaldo fermecat de Armida*, zidul din fundal a fost prelungit cu încă o travee iar „atlantul” cu trăsături de satir a fost, drept urmare, distanțat (și izolat) de cele două personaje. În mod analog, în *Despărțirea lui Rinaldo de Armida*, golul dintre cei doi îndrăgostiți a fost amplificat, ca și peisajul din latura dreaptă, rezultând dezechilibrarea compoziției.

Cele două scene sunt decupate din faimoasa epopee *Ierusalimul liberat*, scrisă de Torquato Tasso, al cărei formidabil succes în artele modernității timpurii este explicabil prin prilejul de a figura locuri exotice, personaje costumate fantezist, situații dinamice și sentimente dezlănțuite.¹ Între toate aceste posibilități, idila și despărțirea lui Rinaldo de Armida sunt figurate cu precădere ca apoteoză a erotismului, respectiv a furorii declanșate de suferință.

Scena seducției este cuprinsă în cântul al XIV-lea (începând cu strofa 57), ca o poveste în poveste, relatată lui Carlo și Ubaldo (vezi cat. 42) de magul din Ascalona: după multe peripeții, Rinaldo acostează pe o mică insulă de pe Oronto, de unde, adormit, este răpit de vrăjitoarea Armida și dus într-un loc fermecat; atent la detaliile textului, Tiepolo își reprezintă eroul cu „lanțul de roze” – vehicul al vrăjii – petrecut în jurul gâtului (XIV, 68): „Cu artă cum nu mai văzuse nime, / Ea împleti un lanț neîntreput / De crini și roze din împrejurime, – / Blând, dar cu neputință, lanț,



de rupt. / I-l petrecu, dar fără de asprime, / Și mâinilor, și gleznei dedesupt; / Și-așa, dormind, îl și răpi, în zbor, / În mândrul ei rădvan strălucitor.”² Într-o veche tradiție literară (Homer, Ovidiu, Dante, Poliziano și alții), grădina în care este adus Rinaldo (XIV, 69-76) este descrisă ca un peisaj idilic, un fel de *locus amoenus*: „În larg de-ocean unde alcov / Îi este un stingher și mic ostrov. / E dintre insulele căror noi / Le darăm numele de Fericite ... / Pe-un munte poposiră amândoi, / Pe-un pisc retras, ce-n umbre-nvăluit e, / [...] Și flori și ierbi pe pisc Frumos palat, / Aici, pe-un mal de lac, ea și-a durat. / Acolo, -n nesfârșită primăvară, / De voluptate el și ea se-mbată / De-aici se cere să-i aduceți, iară, / Acasă inima neînfricată. [...] Palatu-i, între ziduri, labirint, / De mii de ori sucit și-ntortocheat; / Dar nu o să vă rătăciți, privind, / O carte-n care totu-i însemnat. / În mijloc e-o grădină, ce, cu jind, / Îndeamnă la amor împătimit, / Ce până și în frunze se strecoară ... / Aici stau ei, din zori și până-n seară”³ În sfârșit, oglinda din mâna Armidei face trimitere la un pasaj de o rară frumusețe (XVI, 20) în care este tematizată

oglundirea încrucișată – în scut, respectiv în ochii iubitei – ca loc (și substrat) al întreținerii vrăjii. Acesta este, de altfel, subiectul propriu-zis al tabloului: „De șold i-atârnă (stranie unealtă!) / Lui, un cristal curat și sclipitor, / De dragoste doar bun și nu de altă ... / Și văd, din mii de lucruri laolaltă, / Un lucru în oglindă ochii lor ... / I-o pune-n față ea, el se privește, / Dar doar în ochii ei se oglindește.”⁴

Tot oglundirea, de această dată în apele scutului, risipește vraja Armidei. Carlo și Ubaldo – cei doi companioni ai lui Rinaldo care ascultaseră povestea seducției, a căror prezență, de altfel, se întrezărește dincolo de zidul grădinii fermecate – îl trezesc din beția amoroasă cu vestea unui „război grozav”, purtat „în Asia de Europa toată” (prima dintre cruciadele Evului Mediu). Rinaldo este nevoit astfel să se desprindă din brațele Armidei într-o suită de scene de o remarcabilă vivacitate (XVI, 42 ss.): „Rinaldo stă..., Trăgându-și răsuflarea, / L-ajunge ea din urmă și, plângând, / Îndurerată, tristă, vrăjitoarea / E parcă mai frumoasă ca

oricând. / Privindu-l țință, mută, –indignarea / O ține-așa? Sfiala? Tristul gând? / El n-o privește sau i-aruncă numa / Priviri furișe, rușinat acumă.”⁵

S-a observat, pe bună dreptate, aparența de *bel canto* a scenelor pictate, dând impresia unei reprezentatii teatrale.⁶ E adevărat, pe de o parte, că însăși desfășurarea narativă din epopeea lui Tasso este infuzată de o anumită teatralitate – și chiar muzicalitate, sub forma unei alternări de *allegro* și *largo* – sesizabilă în intrarea personajelor în scenă sau în mișcarea lor. Pe de altă parte, Tiepolo însuși avea o imaginație fundamental teatrală⁷, potențată de prietenia

și sugestiile contelui Francesco Algarotti, literat de curte cosmopolit, autor al unor eseuri despre pictură și operă; în pictura sa, artificiile artei dramatice sunt decelabile la nivelul relațiilor dintre personaje (declamatorii, uneori prea afectate), la cel al costumelor (fanteziste, anacronice) sau în scenografie. Se cuvine a fi amintit că, la Veneția, conexiunile dintre pictură și teatru (sau operă) încep să se înfiripe încă din vremea lui Tasso, întărite de colaborarea dintre pictori și scenografi. De altfel, aceasta este epoca spre care se întoarce Tiepolo, proclamat de contemporani drept un *Veronese redivivus*.⁸

C.U.

¹ În legătură cu interpretările epopeii lui Tasso în pictură, vezi Chastel 1985, *passim*. Printre artiștii care au frecventat această tematică, merită a fi menționați, dintr-o listă cu mult mai lungă, Jacopo Bassano, Domenico Tintoretto, Annibale Carracci, Guercino, Domenichino, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Luca Giordano, Fragonard, Antonio Canova sau Eugène Delacroix.

² Tasso 1969, vol. II, p. 129.

³ *Idem*, pp. 130-132. În legătură cu acest loc fermecat, vezi Guerrini 1985, p. 353.

⁴ Tasso 1969, vol. II, p. 169.

⁵ *Ibidem*, p. 177.

⁶ Chastel 1985, p. 202.

⁷ Cu privire la teatralitatea picturii lui Giovanni Battista Tiepolo, vezi Christiansen 1999, *passim*.

⁸ Întâmplător, chiar imaginea Armidei din scena fermecării pare a fi un citat veronesian (în oglindă), preluat din tabloul *Hermes, Herse și Aglauros*, pictat de Veronese în anii 1576-1584 și păstrat actualmente la Fitzwilliam Museum din Cambridge. Atât în depozitul MNAR (inv. 9867/1901), cât și în cel al Muzeului Național Brukenthal (inv. 162), există câte o copie după acest tablou.



JAN GOSSAERT (Maubegue, cca 1478 – Anvers, 1532) – școala

Tarquiniu și Lucreția

1530–1600

Ulei pe lemn; 28,7 x 21,2 cm

Semnat, dreapta jos, cu monogramă JR; verso, cu majuscule: *Julio Romano pinxit 1530*; mai jos, cu litere cursive: *Holländische Schule...*

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI

Inv. 69474 / 2354

PROVENIENȚĂ:

Tezaurul restituit din URSS; Muzeul de Artă al R.S.R. (1965)

BIBLIOGRAFIE:

Răchițeanu 1975, p. XIX, nr. 271

EXPOZIȚII:

București 1971, p. 22, cat. 24

În ciuda unui sesizant aspect neerlandez, acest tablou a fost atribuit lui Giulio Romano, după cum atestă inscripția de pe verso, posibil determinată de inițialele JR. Cel mai probabil, la originea confuziei se află scena pictată în frescă de maestrul italian în 1536, parte a ansamblului decorativ realizat în palatul ducal din Mantova. Lucrarea lui Giulio Romano este similară doar în linii mari cu cea de la București; scenografia este relativ asemănătoare, iar momentul dramatic al asaltului este reprezentat în ambele cazuri cu deosebirea majoră că în fresca de la Mantova scena se desfășoară de la dreapta la stânga. La scurt timp, imaginea pictată de Giulio Romano a fost pusă în circulație prin intermediul unei gravuri de Giorgio Ghisi (inversată însă, precum în tabloul de la București), această stampă generând la rândul-i, dincolo de Alpi, o întreagă serie de imagini mai mult sau mai puțin asemănătoare, gravate de Heinrich Aldegrever (două variante, în 1539 și 1553), Léon Davent (cca 1540), Georg Pencz (cca 1547) sau Hendrick Goltzius (1578). Asemănătoare din punct de vedere compozițional cu tabloul de la București – în care cadrul se restrânge la baldachin – sunt și cele trei tablouri pictate de Tițian în ultimul deceniu de viață, primul dintre ele răspândit în Europa septentrională printr-o gravură de Cornelis Cort (1571).

Mai aproape de situația reală, în opisul Tezaurului restituit de URSS, acest tablou figurează ca operă a lui Georg Pencz, fără să se fi identificat până în prezent vreun reper proxim în opera sa. În fine, actuala atribuire a fost stabilită de Anatolie Teodosiu la începutul anilor 1970, cu argumentul unor trăsături stilistice comune cu unele lucrări realizate de Jan Gossaert. În esență, este vorba de asemănarea fizionomică dintre Lucreția și Danae (Alte

Pinakothek, München), sau dintre Tarquiniu și Neptun (Gemäldegalerie, Berlin), precum și de specificitatea redării anatomiei și impostării personajelor.¹

Considerat promotorul stilului *all'antica* în Țările de Jos, primul care ar fi stăpânit arta de a picta scene cu nuduri², Jan Gossaert inventează un anume tip de corporalitate, în care citatul antic (unele statui sau figuri de pe sarcofage romane) este grefat pe o tradiție specific nordică de reprezentare în exces a musculaturii. Prin urmare, personajele pictate atât de Gossaert însuși, cât și de artiștii influențați direct sau indirect de maniera sa, au calitatea *sui generis* de a părea simultan statice și în mișcare. De cele mai multe ori, tablourile sale cu nuduri – *Adam și Eva*, *Neptun și Amfitrite*, *Hercule și Deianira* etc. – tematizează mai mult sau mai puțin transparent atracția erotică.³ Aceeași strategie vizuală se regăsește în tabloul de la București în care, de asemenea, agitația dramatică a agresiunii pare suspendată iar gestul repulsiv al Lucreției este mai curând ambiguu, nu lipsit de o anume grație.

Nu se cunoaște un model nemijlocit al acestei imagini, care ar fi putut fi realizată prin pastișarea unor scheme corporale și a unor detalii fizionomice din opera lui Jan Gossaert. Mai există însă cel puțin două versiuni⁴ de dimensiuni mai mari (44 x 32 cm), cu variații minime – unele detalii ale baldachinului, barba lui Tarquiniu, mimica Lucreției –, atribuite uneori lui Michiel Coxie (1499-1592), elogiat la vremea lui ca un „Rafael al Țărilor de Jos” și exponent, ca și Jan Gossaert, al „romanismului neerlandez”.

Episodul înfățișat în tablou, unul dintre cele mai cunoscute din istoria romană, a generat un considerabil corpus de texte și imagini. La începuturile Renașterii, pornind de la consemnările autorilor antici⁵, Giovanni Boccaccio inserează figura tragică a Lucreției în florilegiul intitulat *De mulieribus claris*, instituind o tradiție literară ce include, între alții, autori precum Niccolò Macchiavelli (comedia satirică *La Mandragola*), William Shakespeare (*The Rape of Lucrece*), Jean-Jacques Rousseau (tragedia neterminată *La Mort de Lucrece*) sau Voltaire (tragedia *Brutus*).



Comis de Tarquiniu, fiul tiranului etrusc, violul îndurat de Lucreția în numele castei sale se leagă inextricabil de întemeierea Republicii, la începutul secolului al VI-lea î.H. Povara rușinii antrenează sinuciderea, precedată însă de mărturisire și de conjurarea răzbnării. În cele din urmă, printr-o violență similară celei îndurate de Lucreția, sacrificiul ei este răscumpărat prin abolirea tiraniei.⁶ Foarte populară în veacului al XVI-lea, Lucreția este privită ca un fel de „sfântă laică”, martirizată prin întinarea castității, fiind frecvent reprezentată în ambianța germană (îndeosebi de Lucas Cranach cel Bătrân) pentru exemplaritatea destinului ei, coincident până la un punct cu cel al Suzanei din *Vechiul Testament* (vezi cat. 58).

C.U.

¹ București 1971, p. 22.

² Jan Gossaert, „[...] fu il primo che portò d'Italia in questi paesi l'arte del depinger Historie e poesie con figure nude”. Cf. Lodovico Guicciardini, *Descrittione de tutti i Paesi Bassi*, 1567, *apud* Silver 1986, p. 1.

³ Silver 1986, p. 18.

⁴ Ambele versiuni au fost tranzacționate recent, în cadrul licitațiilor organizate de Hampel Auktionshaus la München (25 martie 2011, lot. 288), respectiv de Bonhams la Londra (5 decembrie 2012, lot. 88).

⁵ Titus Livius (*Ab Urbe Condita*), Valerius Maximus (*Factorum ac dictorum memorabilium libri IX*), Ovidiu (*Fasti*) etc.

⁶ O foarte interesantă interpretare a violului în lumea romană în general și în cazul Lucreției în particular este de găsit în Quignard 2006, pp. 17-18. Pentru conexiunea între siluirea Lucreției și fondarea Republicii, dar și pentru interpretările moderne ale acestui episod istoric, vezi Matthes 2000, *passim*.

ANONIM FLAMAND, secolul al XVII-lea

Penelopa și doi pretendenți

1600–1650

Ulei pe pânză; 96 x 114 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8228 / 262

PROVENIENȚĂ:
Colecția regală, Castelul Peleş, Sinaia; Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

Din rațiuni multiple, acest tablou este un caz cu totul aparte: în primul rând, tema confruntării dintre Penelopa și pețitori este rarisimă în arta modernității timpurii, în comparație cu proliferarea scenelor al căror protagonist este Ulise¹; suprafața picturală, în al doilea rând, chiar și la o cercetare sumară, relevă o pictură de excelență calitate, databilă în secolul al XVII-lea, cu acorduri cromatice, nuanțe și tonuri rafinate; în sfârșit, atrag atenția punerea în scenă a subiectului și retorica figurativă în sine – scenografia sobră, atmosfera apăsătoare, gesturile personajelor, întretărirea privirilor sau mișcarea corporală. În mod paradoxal, pe cât de interesant este acest tablou, pe atât de surprinzătoare este ignorarea lui cel puțin de-a lungul ultimelor șase decenii, nefiind cercetat îndeaproape și nici măcar inclus în repertoriul picturii flamande și olandeze publicat de Carmen Răchițeanu în 1975, în ciuda provenienței lui prestigioase. Întrucât nu figurează nici în catalogul întocmit de Léon Bachelin, putem presupune că a ajuns în colecția regală cândva în intervalul 1900–1940. Proveniența și circulația de-a lungul veacurilor rămân deocamdată la fel de necunoscute ca și identitatea autorului și împrejurările realizării propriu-zise. Pentru moment, ne limităm la observația că datarea spre sfârșitul veacului al XVII-lea (cu care este inventariat în patrimoniul MNAR) este contestabilă din punct de vedere stilistic, și că anumite inflexiuni manieriste fac plauzibilă coborârea limitei temporale către începutul veacului al XVII-lea.

Istoria ilustrată de acest tablou este arhicunoscută: după ce rătăcește prin lume, Ulise se întoarce în Itaca; de nerecunoscut, el se alătură grupului de pețitori care, în lipsa sa, încercaseră să câștige mâna Penelopei, pentru a-i lua locul. Tabloul ipostaziază insistența a doi pretendenți, temperată de amânarea momentului decisiv al alegerii unuia dintre ei până la terminarea lucrului – pânza țesută și destrămată succesiv.

Compozițional, imaginea este aproape similară cu scena surprinderii Suzanei de către cei doi bătrâni (vezi cat. 58); și aici, prezența invadatoare a celor doi și contragerea spațiului în jurul personajelor contribuie la impresia unei agresiuni erotice. Imaginea are o anumită dimensiune retorică: în vreme ce discută cu cei doi pretendenți, Penelopa arată către gherghef, dar nimeni nu se uită în direcția indicată, întrucât cele trei personaje se focalizează reciproc. Locul marcat de Penelopa pare mai curând destinat spectatorului, acest unic detaliu oferind, în fapt, cheia de lectură a imaginii: nu o scenă oarecare de seducție, ci un episod anume din epopeea lui Odiseu.

C.U.

¹ Dintre reprezentările mitului lui Ulise, se cuvin menționate următoarele: Pinturicchio, *Reîntoarcerea lui Ulise* (frescă, cca 1509, National Gallery, Londra); Francesco Primaticcio, *Ulise și Penelopa* (ulei pe pânză, cca 1560, Muzeul de Artă, Toledo); Jacob Jordaens, *Ulise și Nausicaa* (ulei pe pânză, colecție particulară).



ANONIM FRANCEZ sau FLAMAND, secolul al XVIII-lea
Interpretare după o gravură de LOUIS SURUGUE (Paris, 1686 – Savigny-sur-Orge, 1762)

Alexandru, Apelles și Campaspe

post 1716

Ulei pe lemn; 28 x 39,4 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 106077 / 2833

PROVENIENȚĂ:
Transfer 1996

Cu mult înainte de a deveni un subiect tentant pentru poeți¹, povestea care-i implică pe Alexandru Macedon, Apelles² și Campaspe a debutat ca o anecdotă despre artă, al cărei subtext oferea mai multe teme secundare, precum magnanimitatea comanditarului, competiția dintre artă și natură sau impactul iubirii asupra artei/artistului. Cu această încărcătură complexă este recuperată în Renaștere și pusă în circulație deopotrivă în pictură și în comentariile pe marginea ei.

Întâmplarea, fără o acoperire istorică certă, este menționată de doi autori latini. Unul dintre ei, Claudius Aelianus (*Varia Historia*, XII, 34), pomenește doar în treacăt despre „iubirea tandră pe care Apelles a simțit-o pentru Pancaspe³ din Larissa”. Plinius cel Bătrân, în schimb, descrie întreaga întâmplare astfel: „[...] Alexandru, într-un episod ce a căpătat mare faimă, i-a arătat ce mult îl prețuia. Căci îi poruncise lui Apelles să o picteze pe Pancaspe nudă – aceasta era una din favoritele lui, mai îndrăgită decât toate celelalte; înțelegând că pictorul, pe când îi îndeplinea porunca, se îndrăgostise de ea, i-a dăruit femeia: a dat dovadă de măreție a spiritului, dar și mai mult de stăpânire de sine și nu este mai puțin faimos pentru acest episod decât pentru oricare alta dintre victoriile lui. Căci el s-a biruit pe sine și nu i-a dăruit-o pictorului doar pe o oarecare din așternutul său, ci chiar o femeie ce-i era dragă.”⁴ Atât Pliniu cât și Claudius Aelianus lasă să se înțeleagă că tot Campaspe ar fi pozat pentru faimoasa Venus *Anadyomene*⁵, implicând astfel identificarea modelului cu zeița însăși, precum și relația cauzală dintre impulsul erotic și artă.

Preluată în pictură abia în secolul al XVI-lea, această istorie are parte de o strălucită carieră după 1600, mai

ales în Țările de Jos, unde este corelată uneori cu tematica atelierului, respectiv a galeriei de tablouri. În veacul al XVIII-lea, în schimb, detaliile anecdotic-pitorești capătă o pondere sporită (mai ales în Italia și Franța), subiectul fiind considerat potrivit ca temă de concurs pentru validarea de către Academie.⁶ Către acest context cultural-istoric trimite și tabloul de la București, intrat în patrimoniul Muzeului cu titlul „Scenă dintr-un atelier” și atribuirea „Școală olandeză, secolul al XIX-lea”. În măsura în care poate fi reconstituit, substratul figurativ al acestui tablou dezvăluie un captivant dialog între doi artiști, precum și circulația relativ largă a sursei iconografice directe.

În 1716, un cunoscut pictor francez cu rădăcini flamande, Nicolas Vleughels (1668-1737), prezenta în fața juriului Academiei Regale din Paris, ca piesă de recepție, tabloul *Apelles pictând-o pe Campaspe* (125 x 97 cm, Muzeul Luvru). La scurt timp, în același an, tabloul lui Vleughels este pus în circulație sub forma unei gravuri (28 x 18,8 cm), realizate de Louis Surugue (1686-1762), intitulată *lubire indiscretă*, căreia îi adaugă drept pandant o alta, de aceleași dimensiuni și format, cu titlul *Prietenie generoasă*, concepută însă de el însuși în maniera lui Vleughels.⁷ Această gravură, care redă episodul subsecvent din narațiunea lui Pliniu, respectiv încredințarea Campaspei lui Apelles, este sursa directă a tabloului de la București, mai precis a grupului celor trei personaje principale, transpuse dintr-un spațiu neutru în realitatea unui atelier din secolele XVII-XVIII. În mod curios, cele trei personaje principale au o înfățișare încă vag *all'antica* (Campaspe într-o mai mică măsură), în vreme ce ambianța, instrumentarul și chiar ucenicii arată mai curând modern. Plasându-și personajele într-o asemenea scenografie, autorul necunoscut al acestui tablou pare a se racorda, anacronic, la tematica galeriilor și atelierelor, foarte populară la Anvers în secolul al XVII-lea.

C.U.



¹ Cea dintâi operă literară cu acest subiect este piesa de teatru *Campaspe*, publicată de John Lyly în 1584, căreia îi urmează, mai ales în secolul al XVIII-lea, mai multe „drammi per musica”, librete, piese de teatru etc. Vezi, în această privință, Ferino-Pagden 1997, p. 142, nota 58.
² Prototipul pictorului de curte, singurul căruia îi era permisă portretizarea suveranului și care își îngăduia libertăți surprinzătoare față de augustul său patron.
³ În textele antice, de altfel, apare și forma „Pancaste”. Numele „Campaspe” s-a fixat în modernitatea timpurie.
⁴ *Naturalis Historia*, XXXV, 86-87. Cf. Plinius 2004, p. 133.
⁵ *Ibidem*: [...] Sunt unii care cred că ea a fost modelul pentru Venus *Anadyomene*;

Claudius Aelianus, *Varia Historia*, XII, 41: „Unii susțin că aceasta [Pancaspe] i-a servit ca model pentru pictura sa, *Venus Anadiomene*.” Cf. Cizek 1971, p. 75. În legătură cu felurile tipologii ale reprezentării Venerei în sculptura antică și în special despre „Venus Anadyomene”, a se vedea Paolucci 2003, p. 29 și *passim*.
⁶ În mod simbolic, artistul trecea pragul Academiei ca un nou „Apelles”, elogiul suprem râvnit de artiști încă din zorii Renașterii.
⁷ Pentru informații în legătură cu gravurile realizate de Louis Surugue, a se vedea Hadjinicolaou 1997 (volumul în limba engleză), pp. 153-154 (cat. IX.3, IX.4). Ilustrațiile gravurilor sunt publicate în Hadjinicolaou 1997 (volumul în limba greacă), pp. 367 (cat. IX.3) și 371 (cat. IX.4)

LOUIS-JEAN FRANÇOIS LAGRENÉE (Paris, 1724 – 1805)

Venus și Adonis

1770–1800

Ulei pe pânză; 104,6 x 127 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8439 / 473

PROVENIENȚĂ:
Pinacoteca Statului; Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

BIBLIOGRAFIE:
Benedict 1978, p. XXI, nr. 433; Ungureanu 2014a, pp. 60-61

EXPOZIȚII:
București 1955, p. 10; Tokio etc. 1991-1992, p. 132, cat. 33

Artist cu strălucită reputație în a doua jumătate a veacului Luminilor, Lagrenée, „cel Bătrân” a avut parte de o formație riguroasă, mai întâi la Paris, apoi la Roma, precum și de oficii prestigioase, fiind, rând pe rând, admis membru al Academiei Regale în 1755, invitat să conducă Academia din Sankt Petersburg în 1760-1762, numit profesor – apoi director – al Academiei Regale Franceze (1781-1784). Pictor prolific, a lăsat o operă vastă, cumulând circa 450 de lucrări, inventariate într-un registru de atelier (*livre de raison*).¹ Începând cu anii 1760, Lagrenée se numără, alături de Joseph-Marie Vien și Jean-Baptiste Greuze, printre cei câțiva artiști care marchează trecerea de la stilistica rococo la un limbaj clasicizant, inspirat de arta veacului precedent și îndeosebi de opera lui Nicolas Poussin.² O asemenea opțiune, de altfel, poate fi identificată chiar în cazul acestui tablou, realizat probabil după 1770, care reia schema compozițională a unei lucrări din 1766 (*Rinaldo și Armida*, colecție particulară) cu o sesizantă simplificare și diminuare a intensității cromatice.

Povestea complicată a cuplului Venus și Adonis se regăsește în *Metamorfozele* lui Ovidiu (cartea a X-a). Aparent, iubirea nutrită de zeiță își are originea într-un accident insignifiant: „[...] pe când copilul purtător de tolbă dădea un sărut mamei sale, fără să-și dea seama, i-a atins pieptul cu o săgeată ieșită din tolbă.”³ După trei povestiri imbricate, cititorul este confruntat cu un scenariu tulburător: Adonis trebuie să moară pentru ca astfel să fie pedepsită cruzimea Venerei, care îi preschimbase odinioară pe Atalanta și

Hippomene în lei, crimă pe care zeița se pregătește să o mărturisească sub apăsarea conștiinței. După toate aparențele, tabloul înfățișează momentul fulgurant al dezvăluirii, care va determina întreaga evoluție a tragediei. Prin propria moarte, pricinuită de „fiare cărora natura le-a dat arme”, Adonis urmează să răscumpere nu doar culpa zeiței, ci și incestul comis de propria mamă, Myrrha, metamorfozată în arborele de smirnă. Sub aparența unei scene galante, prin urmare, Lagrenée disimulează o temă gravă – iubirea ca fatalitate situată în orizontul morții – conferind, prin aceasta, un contur statuar personajelor: Venus nu este (doar) un nud grațios, ci (și) încarnarea picturală a unei statui antice, după cum Adonis nu este (doar) personificarea îndrăgostitului, ci (și) o efigie tragică. Întreaga tensiune a destinului implacabil este concentrată în privirile lor contopite.

Focalizarea reciprocă a personajelor aduce în discuție o problematică specifică picturii franceze din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea: absorbirea, închiderea acțiunii în raport cu spectatorul. Spre deosebire de pictura europeană a veacurilor XV-XVII, care miza în bună măsură pe atragerea în câmpul imaginii, cel mai adesea prin felurite complicități oculare (vezi cat. 3, 5, 56, 68, 71), mare parte din tablourile realizate în Franța după 1750, reprezentând cu predilecție personaje acaparate de câte o acțiune, induc sentimentul excluderii privitorului. În această epocă, subiectul unui tablou este asimilat cu acțiunea interpretată de actori pe o scenă. Paradoxal, „izolarea” reprezentării picturale în raport cu spectatorul este teoretizată tot în termenii teatralității, până la ficțiunea extremă a excluderii publicului.⁴

C.U.

¹ Goncourt 1877, pp. 25-26.
² Volle 1996, p. 642.
³ Ovidiu 1959, pp. 280-281.
⁴ Fried 1980, *passim*.



ANONIM FRANCEZ (?), secolul al XIX-lea
Copie în oglindă după ADRIÆN VAN DER WERFF (Kralingen, 1659 – Rotterdam, 1722)

Judecata lui Paris
1800–1850

Ulei pe metal (aramă); 28,5 x 25 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8923 / 957

PROVENIENȚĂ:
Colecție particulară; Muzeul Toma Stelian (post 1939); Muzeul de Artă al R.P.R. (1950)

Lucrarea se înscrie în formula figurativă obișnuită pentru *Judecata lui Paris* (vezi cat. 43) – perspectivă centrală ușor plonjantă, peisaj arcadian, nuditate statuară etc. – cu observația că, de regulă, Paris este plasat în partea stângă iar cele trei zeițe în dreapta. Specificitatea acestui tablou constă nu atât în redarea grațioasă a nudurilor, cât mai cu seamă în gestic lor dansantă (cu deosebire Afrodita și Paris, personajele centrale ale acțiunii). Zona activă a imaginii este dominată de competiția dintre Afrodita și Hera¹; Atena pare că s-a retras, iar disputa este pe cale de a fi tranșată. Către această scenă, care va pecetlui destinul Troiei, privește Hermes din penumbra fundalului.

Aspectul academic al tabloului a determinat datarea lui în primele decenii ale secolului al XIX-lea, cu atribuirea „anonim german”.² În realitate, este vorba de o copie în oglindă, redusă la scară și realizată de o mână exersată.

Lucrarea originală, aflată la Dulwich Picture Gallery din Londra³, este în genere considerată drept capodopera pictorului olandez Adriæn van der Werff, pictată în 1716 și achiziționată, trei ani mai târziu, de ducele-regent Philippe d’Orléans, fondatorul faimoasei colecții de artă cu același nume.⁴ Aproape sigur, autorul tabloului de la București a avut ca model gravura executată de Maurice Blot (1753-1818) și expusă la Salonul parizian din 1800⁵, situație ce explică inversarea copiei, stabilind totodată un termen *post quem* al datării.

C.U.

¹ În *Eneida*, a cărei temă centrală este „renașterea” cetății Troia pe tărâm italic, lupta dintre Venus-Afrodita și Junona-Hera ocultează aproape cu totul rolul Minervei-Atena. Vezi Dumézil 2002, pp. 198-200.
² Tabloul, prin urmare, a intrat în patrimoniul Muzeului Toma Stelian în intervalul 1939-1950. Este posibil ca atribuirea „anonim german” să fi fost făcută de George Oprescu. Întrucât nu este menționat în catalogul publicat de Muzeul Toma Stelian în 1939, putem presupune că examinarea lui a fost făcută după transferul către Muzeul de Artă al Republicii Populare Române.
³ Ulei pe lemn, 63 x 45 cm, inv. DPG 147.
⁴ În legătură cu acest tablou, vezi Gaethgens 1987, pp. 247-248, il. 33.
⁵ Tabloul original intră în patrimoniul Dulwich Gallery abia în 1811, accesul fiind limitat înainte.



LELIO ORSI (?) (Novellara, 1508/1511 – 1587)

Răpirea Proserpinei

1530–1587

Creion, peniță și acuarelă brună, cretă albă oxidată, pe hârtie preparată roz-violet; 17 x 23,4 cm

Semnat pe verso, în peniță: *Bison*¹

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, CABINETUL DE STAMPE

Inv. 15148

PROVENIENȚĂ:

Colecția George Oprescu; Biblioteca Academiei R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:

Chiarini 2004, p. 139, nr. LXXXI

EXPOZIȚII:

Florența 2005, p. 46, cat. 69; București 2005-2006

În ambianța manieristă din nordul Italiei, opera lui Lelio Orsi se distinge îndeosebi prin preponderența efectelor de lumină stranii, precum și printr-o transfigurare specifică a spațiului. Totodată, tablourile și desenele sale lasă să se întrevadă asimilarea unor formule compoziționale, scheme corporale sau tipologii faciale în primul rând din opera lui Giulio Romano, dar și – mai mult sau mai puțin evident – din lucrările lui Correggio, Parmigianino sau chiar Michelangelo. Sub rezerva ipotezei, desenul de la București a fost atribuit lui Orsi pe temeiul unor asemănări de ordin stilistic – cu precădere figurile agitate, fizionomiile accentuat dramatice – și tehnic, mai precis utilizarea unei hârtii cu o preparație neobișnuită. Ar fi de remarcat de asemenea conturul rotunjit în partea dreaptă, care poate fi un indiciu pentru posibila destinație a acestui desen: transpunerea într-o lucrare mai amplă, eventual o

decorație parietală. Nu este exclus ca lipsa unei rotunjiri corespunzătoare în partea stângă să fi fost determinată de decuparea ulterioară a desenului.

Subiectul acestui desen – cu un evident potențial dramatic – este preluat din *Metamorfozele* lui Ovidiu (V, 365-424). La îndemnul lui Venus, Amor îl săgetează pe Pluton, care se îndrăgostește de Proserpina, fiica lui Ceres și a lui Jupiter, ivită întâmplător în calea lui. Fără veste, zeul o răpește, ducând-o în regatul său subteran, insensibil la tânguiri și lacrimi; în cele din urmă, ofensa adusă zeilor olimpieni prin acest rapt este reglată, Proserpina urmând a-și petrece câte o jumătate de an, alternativ, alături de Pluton, respectiv la lumina soarelui. Versurile care descriu galopul infernal (402-408)² și precipitarea în lumea subpământeană (420-424)³, cu un remarcabil efect cinetic, constituie, în cele mai multe cazuri, scena aleasă spre reprezentare. Desenul de la București înfățișează întocmai drumul subteran, luminat de torțele unui geniu înaripat. Interesantă este mai ales punerea în scenă, telescopată dinspre prim-plan spre fundal, artificiu în care Marco Chiarini identifică un citat compozițional dintr-o frescă realizată de Giulio Romano în „Sala di Troia” din palatul ducal de la Mantova.⁴

C.U.

1 ferbe în sânul pământului [...]”. Cf. Ovidiu 1959, p. 132.

3 „Saturnianul nu și-a mai stăpănit mânia. Mânând groaznicii lui cai, cufundă cu un braț puternic sceptrul regal, răsucindu-l în fundul genunii. Pământul lvit i-a deschis drum spre Tartar și-a lăsat astfel să treacă prin acest crater carul care a huruit în adâncuri.” Cf. *Idem*, pp. 132-133.

4 Chiarini 2004, p. 139.



GIOVANNI BATTISTA GAULLI numit IL BACICCIO (Genova, 1639 – Roma, 1709)

Întâlnirea dintre Antoniu și Cleopatra

1690–1709

Peniță și cerneală brună, acuatelat cu brun; 16,3 x 22,5 cm
Semnat stânga jos, cu penița: *Bacicci*
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, CABINETUL DE STAMPE
Inv. 12560

PROVENIENȚĂ:
Colecția George Oprescu; Biblioteca Academiei R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Chiarini 2004, p. 211, nr. 10

Este foarte posibil ca acest desen să nu fi fost conceput în relație cu un tablou anume sau pornind de la o comandă concretă. Nefiind cunoscute împrejurările realizării lui, putem presupune fie că era menit să fixeze ideea unei lucrări rămase în stadiul de proiect, fie că, dimpotrivă, simpla execuție grafică era în sine suficientă. De altfel, datarea lui în ultimele două decenii ale biografiei artistice a lui Gaulli¹ susține ambele ipoteze în egală măsură, cu atât mai mult cu cât, către 1700, se instituise deja obiceiul colecționarii desenelor ca opere de artă autonome.

Întâlnirea dintre Marc Antoniu și Cleopatra, survenită în anul 41 î. H., care a avut inițial o miză politică, a devenit preambulul unei seducții, urmată de o relație amoroasă de aproape un deceniu. Potrivit lui Plutarch, Cleopatra

și-ar fi făcut apariția în mijlocul unui cortegiu somptuos, comparabil cu cel al Venerei însoțită de nereide și tritoni.² Această scenă a devenit, prin urmare, un subiect foarte tentant pentru artiștii secolelor XVII-XVIII, tocmai datorită narativității implicite, dar și pentru că oferea prilejul reprezentării unor scenografii și costume *all'antica*.

În această paradigmă se înscrie și desenul lui Gaulli: „actorii” viitoareii tragedii, drapați spectaculos și cu gesturi măsurate, se întâlnesc într-un decor trasat schematic, dar cu sugestia unei arhitecturi „romane” în fundal. Jumătatea dreaptă a imaginii este ocupată de doi dintre triumviri³ – Marc Antoniu însuși, căruia îi este prezentată Cleopatra, și probabil Marcus Aemilius Lepidus – în vreme ce al treilea, Octavian, putem presupune că este chiar însoțitorul faimoasei regine egiptene. Inserarea lui între Antoniu și Cleopatra ar avea, în acest caz, un rol sibilinic – anticipând rolul său determinant în despărțirea, și apoi sinuciderea celor doi (vezi cat. 29).⁴

C.U.

preia puterea. Patru ani mai târziu, Senatul îi conferă titlul de „Princeps senatus”, iar din 27 î.H., proclamat „Augustus”, devine *de facto* primul împărat roman.
⁴ În anul 31 î.H., Roma declară război Regatului egiptean, câștigat la scurt timp. Marc Antoniu și Octavian se regăsesc combatanți în tabere adverse. Sub spectrul dezastrului militar, dublat de vestea falsă a morții iubitei sale, Antoniu se sinucide. La scurt timp, Cleopatra comite același gest radical.



GIUSEPPE NICOLA NASINI (?) (Castel del Piano, 1657 – Siena, 1736)

Diana și Endymion

1675–1736

Peniță și cerneală brună, acuarelat cu brun, urme de creion, cretă albă oxidată; 16,1 x 11,9 cm
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, CABINETUL DE STAMPE
Inv. 12698

PROVENIENȚĂ:
Colecția George Oprescu; Biblioteca Academiei R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Chiarini 2004, p. 245, nr. 179

Exponent al școlii toscane, dar și al unei cunoscute dinastii de artiști¹, Giuseppe Nicola Nasini se individualizează în panorama artei italiene de la sfârșitul veacului al XVII-lea și din prima jumătate a celui următor prin dexteritatea cu care îmbină specificul local cu elemente ale școlii romane și cu ecouri dinspre pictura venețiană. Determinant în cristalizarea stilului și viziunii sale picturale a fost răstimpul petrecut – între 1681 și 1688 – la Accademia toscana del disegno din Roma, condusă de Ciro Ferri (1634–1689); acestui fost discipol al lui Pietro da Cortona i se datorează, de fapt, aspectul clasicizant al lucrărilor lui Nasini.

Aerul clasicizant transpare și în desenul de la București, în cele câteva elemente care configurează un peisaj arcadian, sau în trăsăturile personajelor. În această schiță alertă, vizând probabil fixarea unei scheme compoziționale, Nasini pare să fi fost mai preocupat de contrastul dintre neclintirea lui Endymion și agitația Dianei, de distribuirea

zonelor de lumini și umbre sau de efectele dinamice (bunăoară veșmântul fluturând al zeiței), decât de detalii sau de rigoarea reprezentării anatomice. Spre deosebire de tabloul lui Marco Liberio (cat. 27), accentul cade pe figura lui Endymion, al cărui corp deopotrivă destins și cuprins de *rigor mortis* are un sesizant aspect hristic, fiind aproape un citat după faimoasa *Pietà* a lui Michelangelo Buonarroti, din bazilica Sfântul Petru din Roma. De altfel, desenul de la București vădește anumite similarități cu un alt desen de Nasini, reprezentând chiar *Plângerea lui Christos*, aflat în prezent la Muzeul de Artă din Lille.²

Un alt reper relevant pentru acest desen este tabloul autograf cu aceeași temă³, datat *post* 1675, și care, dincolo de deosebirile de format și proporții (orizontal, 116 x 166 cm), conține suficiente elemente comune: peisajul arcadian, precipitarea zeiței sau chiar postura ei oblică.

C.U.

¹ Bunicul Giacomo, tatăl Francesco, unchiul Antonio Annibale, fratele Antonio, verii Tomaso și Giacomo Francesco și propriul fiu Annibale.
² Chiarini 2004, p. 245
³ Tabloul se află în Germania, la palatul Weissenstein-Schönborn din Pommersfelden.



GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA (Veneția, 1683 – 1754) – cercul

*Rinaldo și Armida
pândiți de Carlo și Ubaldo*

cca 1745

Sanguină; 30,7 x 22,3 cm
Semnat mijloc jos, în peniță: *Piazzetta*
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, CABINETUL DE STAMPE
Inv. 13692

PROVENIENȚĂ:
Colecția George Oprescu; Biblioteca Academiei R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Chiarini 2004, pp. 250-251, nr. 204

Scena înfățișată în acest desen constituie preambulul despărțirii lui Rinaldo de Armida (cat. 32). Căutarea celor doi îndrăgostiți de către Carlo și Ubaldo (cântul al XVI-lea, începând cu strofa 9) are un accentuat efect dinamic, culminând cu surprinderea lor accidentală: „Printre-ale melodiilor chemări, / Printre voluptuoasele ispite, / Ceî doi își fac neabătuți cărări / Și-i lasă reci plăceri nebănuite ... / Și iată, prin frunzarul în răspăr, / Că văd... Ba nu!... Ba da! – cum tolănite / Stau două trupuri: ea în iarba moale, / Cu fruntea el pe sânul dragei sale.”¹ Redus la o prezență fulgurantă în desen, elementul transgresiv determină lectura propriu-zisă a imaginii, deturnând-o de la interpretarea în cheia ritualului magic-amoros descris în cântul al XIV-lea, așa cum este el reprezentat, de pildă, de Giambattista Tiepolo (cat. 31).

Dinamismul versurilor lui Tasso se regăsește pe deplin în spontaneitatea desenului de la București. În mod evident, este vorba de o schiță – destul de elaborată – menită să fixeze o idee în coordonatele unei compoziții. Personajele sunt conturate succint, fără detalii superflue sau o prea mare rigoare anatomică. Nu în ultimul rând, expresivitatea desenului este în bună măsură conferită

de hașura uniformă, oblică, cu traiectorie ușor variabilă și cu subtile intensități și diminuări ale liniei. Circumstanțele în care această operă grafică a fost realizată se leagă, cel mai probabil, de publicarea în 1745 a unei splendide ediții a *Ierusalimului liberat*², ilustrată cu câteva zeci de gravuri după desenele lui Giambattista Piazzetta.

Opera acestui artist cuprinde un corpus considerabil de desene, cu o tematică relativ variată – scene populare, figuri de sfinți, nuduri și portrete – și destinate, de regulă, fie așa-numitelor *raccolte* ale amatorilor/colecționarilor, fie transpunerii în gravură. În genere, lucrările sale sunt atent finisate, majoritatea fiind realizate în cărbune și cretă albă, pe hârtie cenușie sau cu o tentă albastruie. Problema fundamentală pusă de acest corpus este, însă, delimitarea desenelor autografe de cele ale elevilor – Egidio dall’Oglio, Domenico Fedeli, Giuseppe Angeli.³ În această situație se află și desenul din Colecția Academiei Române, a cărui semnătură, adăugată în epocă sau mai târziu, indică mai degrabă atelierul (*bottega*) decât mâna maestrului.

C.U.

¹ Tasso 1969, vol. II, p. 168.
² *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso [con l’Allegoria del poema dell’istesso,] con le figure di Giambatista Piazzetta, alla sacra real maestà di Maria Teresa d’Austria*, în Venetia, MDCCXLV, stampata da Giambattista Albrizzi q. Girol.
³ În legătură cu opera grafică a lui Giovanni Battista Piazzetta, a se vedea Pignatti 1986, p. 9.



MARCANTONIO RAIMONDI (Molinella, cca 1475/80 – Bologna, 1534)
După un desen necunoscut de RAFAEL SANZIO (Urbino 1483 – Roma, 1520)

Judecata lui Paris

1517–1520

Gravură cu dălțița; 28,8 x 43,1 cm
Stadiul II
Gravat, stânga jos: *SORDENT PRAE FORMA / INGENIVM. VIRTVS. / REGNA. AVRVM* [Față de frumusețe sunt neînsemnate talentul, virtutea, domnia, aurul. (traducere de Radu Bercea)]; gravat, mijloc jos, spre dreapta: *RAPH.VRBI / INVEN / MAF*; dreapta jos: *Ant. Sal. exc.*; ștampila MTS dreapta jos
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9268 / 44305

PROVENIENȚĂ:
Colecția Cantacuzino; Muzeul Toma Stelian; Muzeul de Artă al R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Vasari 1568, vol. II, p. 299; Fréart de Chambray 1662, pp. 24-40; Bartsch 1813-1876, vol. XIV (1867), pp. 197-198, nr. 245; Le Blanc 1854-1889, vol. III (1888), p. 277, nr. 157; Passavant 1860-1864, vol. IV (1864), pp. 25-26, nr. 137; Petrucci 1964, p. 26; Rodari & Oederlin 1978, p. 73, cat. 1; Sopher 1978, pp. 16-17, cat. 12; Shoemaker 1981, pp. 146-147, cat. 43; Wilkinson 1982, pp. 237-238; Lehman 1983, pp. 345-346, cat. 24; Mason 1984, pp. 50-51, cat. 59; Massari *et alii* 1989, pp. 22-27, cat. 7; Damisch 1997, pp. 78-91; München 2001 (Kerstin Petermann), p. 260, cat. G3; Falletti & Nelson 2002 (Jonathan Katz Nelson), pp. 160-161, cat. 10; Pon 2004, p. 2; Thompson 2004, p. 50; Witcombe 2008, pp. 24-25

EXPOZIȚII:
București 1992, pp. 39-41, cat. 38; București 2000, cat. 31

Cea mai timpurie mențiune a acestei stampe îi aparține lui Giorgio Vasari: sosit de curând la Roma, Marcantonio Raimondi se dovedește atât de iscusit încât, introdus de prietenii săi în cerul lui Rafael, obține permisiunea de a-i pune în circulație prin intermediul gravurii unele dintre lucrări, între care și „un desen pe care-l făcuse cândva, cu judecata lui Paris, în care Rafael, din capriciu, închipuise carul soarelui, nimfele codrilor, izvoarelor și râurilor, cu amfore, vâsle și alte plâsmuiri frumoase împrejur; și așa hotărând, fură incizate de Marcantonio în așa fel încât uimi prin aceasta toată Roma”.¹ Aproape un secol mai târziu, Roland Fréart de Chambray îi dedică un capitol substanțial din tratatul său despre „ideea perfecțiunii picturii”, demonstrând judicioasa punere în operă a celor cinci „părți” ale artei: *invențiunea* (ideea lucrării, „istoria”



reprezentată), *proporția* (sau simetria), *culoarea* (restrânsă la comentariile despre efectul de clarobscur), *mișcarea* (deopotrivă acțiunea și afectele) și *poziționarea figurilor*. Acest important teoretician al clasicismului francez inaugurează, de fapt, tradiția interpretativă a imaginii gravate de Raimondi, deslușind acțiunea și identificând personajele – precum, bunăoară, personificarea râului Xanthus în zeul fluvial figurat în dreapta jos.² Autoritatea aproape mitică a lui Rafael – autorul desenului gravat de Raimondi – precum și comentariile unor autori de talia lui Vasari și Fréart de Chambray au făcut ca această stampă să fie considerată drept cea mai reușită din întreaga operă a lui Raimondi. Notorietatea ei a contribuit substanțial la (și a fost întreținută de) suita de replici, interpretări și pastişe, începând cu copia fidelă în gravură executată de Marco Dente³ și terminând cu faimosul *Dejun pe iarbă* de Édouard Manet.

În privința compoziției de ansamblu, Adam Bartsch creditează ipoteza copierii acestei scene de pe un basorelief roman, pe care Rafael l-ar fi distrus ulterior pentru a-și ascunde fapta.⁴ În această poveste neverosimilă există totuși

o jumătate de adevăr: imaginea a fost inspirată nu de unul, ci chiar de două sarcofage antice, identificate la sfârșitul secolului al XIX-lea de Heinrich Thode și Emanuel Loewy, ambele destul de cunoscute în epocă și aflate în continuare la Roma (la villa Medici și la villa Pamphilij).⁵ Dubla referință vizuală ar putea explica, de asemenea, impresia juxtapunerii a cel puțin două teme diferite, precum și departajarea personajelor în grupuri aproape izolate.

Imaginea are un înalt grad de complexitate, conținând mai multe reprezentări secundare pe lângă tema centrală. Ar fi de remarcat, de asemenea, structurarea ei în două registre; pe de o parte, istoria propriu-zisă a judecății lui Paris, surprinsă în momentul culminant (înmănarea mărului poleit al discordiei); pe de altă parte, un fel de viziune a zeilor olimpieni, care anunță deja desfășurarea implacabilă a războiului troian și conturarea celor două tabere. În sfârșit, nu putem omite cele șase personaje, grupate câte trei în două zone distincte (pădurea, respectiv malul unui râu), cu intenția transparentă de a conferi imaginii un aspect *all'antica*. Bunăoară, zeul fluvial poate fi interpretat și ca o aluzie la sursă/origine și, prin aceasta, la autoritatea autorilor



antici. În același timp, reprezentarea râurilor de pe Muntele Ida marchează atât începutul narațiunii cât și continuarea ei dincolo de episodul propriu-zis al judecării lui Paris; zeitățile fluviale, personificând râuri ce curg pe sub zidurile cetății Troia (precum Xanthus), semnaleză tragica înșiruire de evenimente culminând cu distrugerea ei.⁶

Același Bartsch consideră că, desăvârșită în primă instanță, gravura ar fi fost ulterior retușată de o mână mai puțin experimentată. Passavant, în plus, susține că primele exemplare imprimate ar fi avut un efect pitoresc, aproape de clarobscur și cu un relief sculptural, obținut prin frecarea plăcii de cupru cu o piatră ponce, înaintea gravării propriu-zise.⁷

Probabil cel mai interesant aspect al acestei opere de artă ține însă de statutul și de circumstanțele elaborării

ei. Concepută ca stampă de reproducere – inaugurând, în mod simbolic, această practică artistică – ea a avut drept sursă nu o lucrare consacrată (vezi, spre comparație, cat. 47, 48) ci un desen în privința căruia nu avem, în realitate, nicio certitudine. Nu este exclus ca această gravură să fi fost creată doar parțial după un desen de Rafael și completată în maniera lui. În măsura în care Marcantonio Raimondi poate fi privit ca un fel de extensie a mâinii creatoare a lui Rafael, devine plauzibilă supoziția că această gravură nu reproduce o imagine anume ci „traduce” o invențiune rafaelescă.⁸ Aceeași strategie este reluată de Édouard Manet, în 1863, prin transpunerea zeităților fluviale și nimfelor în peisajul cotidian al *Dejunului pe iarbă*, traducând, altfel spus, în limbaj modern, un citat renescentist-antichizant.

C.U.



1 „Ma tornando a Marcantonio, arrivato in Roma intaglio in rame una bellissima carta di Raffaello da Urbino [...] che, essendo subito portata da alcuni amici suoi a Raffaello, egli si dispose a mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue; e appresso un disegno che già avea fatto del giudizio di Pàris, nel quale Raffaello per capriccio avea designato il carro del sole, le ninfe de'boschi quelle delle fonti, e quelle de'fiumi, con vasi, timoni ed altre belle fantasie attorno; e così risoluto, furono di maniera intagliate da Marcantonio, che ne stupi tutta Roma”. Cf. Vasari 1568, vol. II, p. 299, traducerea mea. Biografia lui Marcantonio Raimndi nu a fost inclusă în prima ediție, din 1550.

2 „[...] les deux figures d'hommes nuds et assis, tenans des roseaux en main [...] ne

veulent dire autre-chose sinon que le Mont Ida est tres abundant en fleuves, et en fontaines: et apparemment celui qui s'appuye sur un aviron, est le fleuve Xanthe, qui alloit border les murs de Troye.” Cf. Fréart de Chambray 1662, p. 28.

3 Bartsch 1813-1876, vol. XIV, pp. 198-200; Rodari & Oederlin 1978, p. 73; Mason 1984, p. 51.

4 Bartsch 1813-1876, vol. XIV, pp. 197-198. Bartsch se arată totuși neîncrezător în privința „barbariei” lui Rafael.

5 Shoemaker 1981, p. 146; Lehman 1983, p. 246.

6 Campbell 2004, pp. 130-131.

7 Passavant 1864, p. 26. Această ipoteză este susținută și în Shoemaker 1981, p. 146.

8 Wilkinson 1982, p. 238; Damisch 1997, pp. 84-85.

PIETRO BROGNOLI (activ 1850 – 1900)
După fresca pictată de RAFAEL (Urbino 1483 – Roma, 1520) la villa Farnesina din Roma

Galateea

1850–1870

Gravură cu dălțița pe hârtie subțire dublată; 36,9 x 28,9 cm
Stadiul I, înainte de literă, exemplar cu dedicație
Însemnare autografă, mijloc jos, sub cuveta, în creion: *All' chiar(issi)mo signor Professore Cave Paolo Mercuri. / In ségno della piu ve-
race stima ed affezione Pietro Brognoli offre* [Preastrălucitului Profesor incizor Paolo Mercuri. / În semn de cea mai adevărată stimă
și afecțiune Pietro Brognoli oferă (traducerea mea)]; dreapta jos, timbru sec: *P. Brognoli*
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 54575 / 16362

PROVENIENȚĂ:
Colecția Paolo Mercuri; Colecție particulară; Muzeul de Artă al R.P.R.
(achiziție 1957)

EXPOZIȚII:
București, 1992, p. 29, cat. 21

Cu excepția câtorva informații răspândite în corespondența cu gravorul Paolo Mercuri¹, biografia lui Pietro Brognoli rămâne o enigmă. Între altele, un articol publicat în *Gazette des Beaux-Arts* din 15 februarie 1860 îi anunță intenția de a pune în circulație – în calitate de editor – nu mai puțin de 150 de opere de artă italiene din secolele XIII-XV, cărora le-ar fi urmat, executate de el însuși, o suită de gravuri după frescele pictate de Rafael la Vatican.² Putem presupune, prin urmare, că în această perioadă a fost realizată și lucrarea de la București. Chiar și insuficient documentată, această stampă atestă un gravor pe deplin stăpân pe mijloacele artei sale, capabil a replica o imagine în detaliu, cu incizii foarte fine, cu subtilități de volum și de atmosferă și un control riguros al hașurii.

Gravura reproduce o faimoasă frescă (295 x 225 cm) pictată de Rafael Sanzio, în 1511-1512, în așa-numita „Loggie a Galateei” de la parterul viliei Farnesina din Roma.³ Pe același perete vestic, flancând-o pe latura stângă într-o evidentă continuitate, se află o frescă de Sebastiano del Piombo, reprezentându-l pe gigantul Polifem, către care Galateea privește îndepărtându-se. În această configurație vizuală, cele două scene reconstituie virtual o pictură antică, amplasată într-un portic din Napoli, la începutul secolului al III-lea d. H., potrivit descrierii lui Filostrat din Lemnos (*Eikónes*, II, 18). Acestei reconstituiri iconografice i se mai adaugă alte câteva surse literare, între care una dintre *Idilele* lui Teocrit (XI), cartea a XIII-a din *Metamorfozele* lui Ovidiu, dar și două versuri scrise, în veacul al XV-lea, de Angelo Poliziano (*Stanze per la giostra*, I, 118-19).

Galateea, nimfă marină cu pielea ca spuma laptelui (gr. *gala*) – una dintre cele cincizeci de fiice ale lui Nereus –

stârnește fără să vrea pasiunea nesăbuită a ciclopului Polifem. Insensibilă la ritualul lui grotesc, întrucât înamorată ea însăși de Acis, nereida sfârșește prin a-l înfuria, determinându-l să-i strivească iubitul cu o stâncă.⁴ Concepută în relație cu scena pictată de Sebastiano del Piombo, fresca lui Rafael înfățișează jocul involuntar și tragic al nimfei, menit să atragă și să respingă în același timp. În mod evident, miza asumată de el era realizarea unei fresce *all'antica*, cu personaje, posturi corporale, efecte dinamice și chiar o cromatică antichizante – bunăoară poziția în *contrapposto* a Galateei, înfățișarea creaturilor marine sau roșul pompeian al mantiei. În același timp, este posibil ca tocmai acest surplus de vivacitate, inedit în opera lui Rafael, să se fi datorat influenței lui Michelangelo, angajat, în acel răstimp (1508-1512), în pictarea Capelei Sixtine.

Prin substratul ei cultural-artistic (temă, motive literare, realizare), fresca lui Rafael s-a impus ca o imagine emblematică a Renașterii italiene. Un efect al impactului exercitat de-a lungul secolelor este chiar seria de versiuni gravate – fiecare cu o expresivitate *sui generis* – de numeroși artiști, precum Marcantonio Raimondi (1515), Hendrick Goltzius (1592), Nicolas Dorigny (1693), Domenico Cunego (1771), Antonio Ricciani (1827) și alții.

C.U.

¹ Corespondența este păstrată la Arhivele Statului din București, Fond Paolo Mercuri 1144 – III 24. *Apud* București 1992, p. 29. În ultimul deceniu de viață, urmându-și fiica măritată cu un avocat român, Paolo Mercuri (1804-1884) se stabilește la București, fapt ce explică atât proveniența acestei stampe, cât și păstrarea corespondenței sale în fondul Arhivelor Statului.
² Articolul, semnat cu inițialele E. G., este intitulat „Histoire de l'art italien par la gravure, du XIIIe au XVe siècle. Les Stances de Raphael au Vatican, *éditées par* Brognoli, à Rome”, pp. 253-254.
³ Villa Farnesina a fost construită, în 1509-1512, pentru bancherul sienez Agostino Chigi. Proiectată de la bun început ca o „villa di delizie”, această reședință a fost decorată de cei mai eminente artiști disponibili la acea vreme la Roma, precum Rafael, Sebastiano del Piombo, Il Sodoma sau Baldassare Peruzzi.
⁴ În privința mitului Galateei, vezi Grimal 1990, p. 158; Roman 2010, pp. 174-175; Zuffi 2008, pp. 325-326.



JAN HARMENSZ. MULLER (Amsterdam, 1571 – 1628)
După BARTHOLOMEUS SPRANGER (Anvers, 1546 – Praga, 1611)

Bachus și Ceres abandonând-o pe Venus

1597–1599

Gravură cu dălțița pe hârtie vărgată; 50,2 x 35,2 cm

Stadiul I

Gravat, dreapta jos: *Bart. / Sprangers Ant.tes inventor / Johan. Muller sculpsit.* [Bartholomeus Spranger din Anvers autor / Johan Muller a gravat (traducerea mea)]; mijloc, sub cadru: *SINE CERERE ET BACCHO FRIGET VENUS / Harman Muller excud. Amsterd.* [Fără Ceres și Bacchus, Venus simte frigul / Harman Muller a tipărit la Amsterdam (traducerea mea)]; sub cadru, de o parte și de alta a inscripției centrale: *Ah, Venus, extincto quid friges membra calore? / Quid friges artus, Pusio parue, tuos? / Scilicet iniecto Bacchusque Ceresque rigore / Aufugiunt: qui vos suscitet, ardor abest.* [Ah, Venus, de ce ți-e rece trupul, când văpaia s-a stins? / De ce sunt reci, Copilandre, mădularele tale? / Vezi bine, impusă fiind cumpătarea, și Bacchus și Ceres / O iau la fugă: spre-a vă stârni, lipsește vălvătaia. (traducere de Radu Bercea)]; ștampila MTS, dreapta jos, sub cadru
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 43762 / 8727

PROVENIENȚĂ:
Muzeul Toma Stelian; Muzeul de Artă al R.P.R. (1950)

BIBLIOGRAFIE:
Bartsch 1813–1876, vol. III (1854), p. 288, nr. 74; Nagler IX 74 *apud* București 1991, p. 36; Le Blanc 1854–1889, vol. III (1888), p. 67, nr. 54; Hollstein XIV 49 *apud* București 1991, p. 36; Kocks 1979, p. 121; Filedt Kok 1994, p. 250; München 2001 (Konrad Renger), p. 310, cat. G 41

EXPOZIȚII:
București 1991, p. 36, cat. 41

Două personaje, surprinse într-o mișcare ușor dansantă, ocupă aproape integral câmpul imaginii. Atributele cu care sunt reprezentate – ciorchinele de struguri, cununa de spice, secera – le identifică fără echivoc: Bacchus, zeul roman al viticulturii, vinului și freneziei orgiastice (bacanală), respectiv Ceres, zeița fertilității, agriculturii și recoltelor. Cu mâinile și privirile împreunate, cele două zeități o abandonează pe Venus, ghemuită împreună cu Amor, în fundal, lângă un foc. Aparent anecdotică, această scenetă era menită să transmită un mesaj simplu: intensitatea iubirii este potențată nemijlocit prin îndestulare și convivialitate.

Potrivit inscripției de pe gravură, „invențiunea” acestei reprezentări îi aparține lui Bartholomeus Spranger, unul dintre artiștii cei mai străluciți din ambianța manierismului internațional, ale cărui lucrări amalgamează, într-un stil foarte personal și unitar, influențe dintre cele mai felurite (Correggio, Parmigianino, Școala de la Fontainebleau etc.).¹ Tabloul reprodus de Jan Muller a fost pictat în anii 1591–1592 și se află actualmente la Kunsthistorisches Museum din Viena (ulei pe pânză, 161,5 x 100 cm); cunoscut mai

este, de asemenea, și un desen autograf în peniță și laviu (27,5 x 17,3 cm), păstrat la Amsterdam (Stichting P. en N. De Boer), care însă nu poate fi considerat o etapă intermediară în conceperea tabloului, întrucât este datat 1604.² Între tablou și desen, de altfel, există discrepanțe cel puțin curioase: în vreme ce structura compozițională este menținută, locurile ocupate de Bacchus și Ceres sunt inversate, unele atribute lipsesc iar gestica personajelor este substanțial modificată. La rândul său, Jan Muller își îngăduie unele licențe în raport cu tabloul pe care-l reproduce: aparența unei întâmplări diurne (tabloul accentuează tocmai ideea unui „frig nocturn”), unele detalii de costum ale zeiței Ceres, precum și conexiunea vizuală dintre ea și Bacchus (în tablou Bacchus privește cu coada ochiului). În general, figurile pictate de Spranger sunt mai gracile, în vreme ce în gravură, dimpotrivă, anatomia lor vădește o plasticitate sporită.

Într-o formă ușor diferită („Sine Cerere et Libero friget Venus”), dictonul ilustrat de tablou, respectiv de gravură, se regăsește într-o comedie de Terențiu (*Eunucul*, IV, 5), sub forma unui proverb – de unde și referința la Liber, o zeitate preromană. Vehiculată uneori în literatura antică, această maximă pătrunde în 1508 în cultura umanistă nordică, datorită lui Erasmus din Rotterdam, care o include în cunoscutul său florilegiu de proverbe grecești și latine, cu adnotări și comentarii, intitulat *Adagia* (nr. 97), conferindu-i un sens alegoric.³ Cea mai timpurie imagine grafică este semnalată abia în 1552, într-o carte de embleme publicată la Lyon, sub titlul *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*, de un anume Bartolomäus Anulus.⁴





Abraham Janssens, *Ceres, Bacchus și Venus*, 1605-1615, Muzeul Național Brukenthal

Cu o popularitate sesizantă în Țările de Jos în secolele XVI-XVII, această temă a fost reprezentată preponderent în două formule compoziționale: una „iconică”, în care cele trei zeități, cu atributele proprii, stau laolaltă, și una „narativă”, înfățișând momentul abandonării lui Venus. Alături de

aceste două variante iconografice, mai există o ipostază figurativă, în care cele trei zeități sunt reprezentate separat, pe suporturi distincte (pânză, lemn, hârtie), ulterior reunite (sau nu) într-un ansamblu (vezi cat. 20).

C.U.

¹ Pentru o prezentare sintetică a artei lui Spranger în contextul curții de la Praga, vezi DaCosta Kaufmann 1985, p. 44.

² Desenul de la Amsterdam este documentat în detaliu în baza de date a *Rijks-bureau voor Kunsthistorische Documentatie*, disponibilă on-line: www.rkd.nl. „Invențiunea” lui Spranger a fost diseminată în mai multe replici de atelier, precum și copii sau interpretări mai târzii, dintre care o versiune, datată c. 1600, este păstrată la Cleveland Museum of Art (ulei pe pânză, 163,5 x 100 cm), o alta, cu „Judecata lui Paris” în fundal și datată 1630-1640, se află la Bückeburg, Schloß, Gemäldegalerie, iar o altă versiune (ulei pe pânză, 54,5 x 54,5 cm) a fost

tranzacționată recent de casa de licitații Christie's (5 decembrie 2012, Londra, lot 196). Mai există și un relief în alabastru, din 1620-1630 (Badisches Landes-museum, Karlsruhe), precum și unul în marmură, datat 1670-1680 (Victoria and Albert Museum, Londra), fără a mai lua în calcul și desenele mai târzii după tablou sau după gravură. Pentru o analiză a difuzării acestei imagini, vezi Kocks 1979, pp. 122-127.

³ În privința vehiculării și impactului acestui dicton în cultura și arta Țărilor de Jos, vezi Healey 2001, p. 62 și mai ales Kocks 1979, *passim*.

⁴ Healey 2001, p. 62.





III. Iubirea (de)sacralizată

Suzana, nudă și vulnerabilă, este pândită de doi bătrâni; năpustindu-se asupra ei, o pun în fața alegerii imposibile între pângărire și calomnie. Soția lui Putifar îl ademenește pe Iosif în patul conjugal; eșuând, clamează agresiunea și pretinde sancționarea unei fapte nicicând comise. Ambele cazuri, înfățișate în *Vechiul Testament*, marchează o limită a impulsului erotic, maculat prin luxurie și agresiune, în vecinătatea primejdioasă a instinctului primar.

La capătul opus se află iubirea necondiționată, maternă sau filială, iubirea pentru celălalt sau angajată în sfera divinității. Spre a o deosebi de iubirea carnală, senzuală (*cupiditas*), autorii antici au numit-o *caritas*, cu acest nume fiind asimilată în creștinismul timpuriu, și așezată în rândul virtuților teologale, alături de credință și speranță. Mai târziu, la sfârșitul veacului al XVI-lea, *Caritatea* a fost codificată vizual și transformată într-o emblemă: „O femeie cu un copil pe brațul stâng, pe care-l alăptează, iar alți doi se joacă în picioare [...] Cei trei copii arată că, deși caritatea este o singură virtute, ea are totuși o întreită putere căci, fără ea, credința și speranța nu pot fi” (Cesare Ripa, *Iconologia*).

În prelungirea mitologiei și literaturii, această secțiune tematizează sacralitatea iubirii în cultura europeană, dintr-o perspectivă preponderent creștină. Câteva corelări sunt imediat notabile: *Fecioara cu Pruncul* ca imagine a maternității generice, în a cărei matcă intră în definitiv orice portret matern, sau alăptarea ca metaforă atât pentru hrana spirituală (*Virgo lactans*), cât și pentru pietatea filială (*Caritas romana*).

La mijlocul distanței dintre desfrâu și virtute, între *cupiditas* și *caritas*, se situează Maria Magdalena: figură emblematică a prostituției și plăcerilor lumești, „târfa Babilonului”, deturnată însă de la pierzanie și transformată într-o figură paradigmatică a penitenței și mântuirii.

C.U.

GUIDO RENI (?) (Calvenzano, 1575 – Bologna, 1642)

Sfânta Magdalena

cca 1635

Ulei pe pânză lipită pe placaj; 78 x 67 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8021 / 55

PROVENIENȚĂ:
Colecția Marchizului de Seignelay (*ante* 1690); Colecția Orléans (*ante* 1727); Colecția Henry Hope (Londra, 1798); Colecția Felix Bamberg (Londra, 1853); Colecția regelui Carol I (1886), Castelul Peleş, Sinaia; Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

BIBLIOGRAFIE:
Dubois de Saint-Gelais 1727, p. 192; Couché 1858, p. 144; Bachelin 1898, pp. 65-66, nr. 48; Busuioceanu 1932, p. 136; Galeria universală 1955, p. 38, cat. 139; Teodosiu 1974, p. 43, nr. 72

EXPOZIȚII:
Londra 1798 (expoziție cu vânzare) *apud* Couché 1858, p. 144; Londra 1853 (expoziție cu vânzare) *apud* Bachelin 1898, p. 66

Cele mai vechi referințe bibliografice – inventarul din 1727 și prima ediție (1786) a catalogului întocmit de Jacques Couché – îl dau drept autor al acestui tablou pe Guido Reni. Aceeași atribuire este reconfirmată în ediția din 1858 a catalogului lui Couché, ca și în cel publicat de Bachelin patru decenii mai târziu, cu toate că, între timp, în registrul expoziției cu vânzare din 1853, apăruse deja mențiunea „după Guido”.¹ Explicația cea mai plauzibilă pentru o atare reevaluare ar fi apariția unei lucrări presupuse originale, necunoscută până atunci, achiziționată de National Gallery din Londra în 1840. De dimensiuni aproape identice (79,3 x 68,5 cm), acest tablou „inedit”, datat în anii 1634–1635, este asemănător până la identitate cu cel de la București. Câteva deosebiri nesemnificative pot fi reperate în linia capului (mai rotunjit în varianta „originală”), în cromatica fundalului sau în anumite detalii de tratare a fizionomiei – unele reflexe din jumătatea luminată a chipului, care, cel mai probabil din pricina verniului învechit, nu (mai) sunt vizibile în versiunea de la București. Perpetuând interpretarea din 1853, câțiva *connaisseurs* cu solidă reputație, precum Alexandru Busuioceanu, Louis Hautecoeur sau Jean Gabriel Goulinat, au reluat în anii 1930 ipoteza „copiei după Guido”, asumată fără o verificare temeinică de Anatolie Teodosiu în ultima și cea mai recentă referință bibliografică.² Similaritatea frapantă între cele două tablouri conduce mai curând

către două ipoteze: fie ambele au fost realizate de Guido Reni însuși, după un carton comun, fie una dintre ele este prototipul celeilalte, copia fiind posibil realizată de un elev al maestrului, eventual sub directa lui supraveghere.

Nu este exclus ca cele două Magdalene *à mi-corps* să facă parte dintr-o serie derivată dintr-un tablou mai amplu, păstrat la Galleria Nazionale d’Arte Antica din Roma (datat în 1633, 234 x 151 cm), cu aceeași iconografie și schemă compozițională pe care le regăsim, ulterior, în tabloul lui Domenico Piola (vezi cat. 61). Postura extatică și privirea îndreptată în sus se regăsesc în numeroase tablouri pictate de Guido Reni sau de elevii săi, cu o tematică relativ variată (vezi cat. 25). Interpretabil în cheia viziunii, a inspirației sau a erosului mistic (vezi cat. 53-54), acest artificiu compozițional ar avea ca sursă directă, potrivit tradiției – reluată, de altfel, și de Bachelin – o faimoasă sculptură antică, reprezentând-o pe Niobe, o spectaculoasă efigie pietrificată a durerii, pe care Guido Reni ar fi văzut-o la Roma în anii 1601–1614. În sfârșit, pe linia posibilelor apropiieri, se cuvine să menționăm și seria Magdalenelor pictate de Tițian, îndeosebi în perioada sa târzie.

Tabloul de la București nu a fost scutit de vicisitudini; în 1949, în decursul restaurării întreprinse de colecționarul-pictor Hrandt Avakian, pânza originală a fost lipită pe un placaj cu șasiu, operațiune ce a afectat conservarea în condiții optime de-a lungul celor mai bine de șase decenii trecute. Valoarea acestui artefact, amplificată de istoria lui și de întreaga sferă de referințe și determinări culturale, ar impune, fără îndoială, o restaurare corespunzătoare.

C.U.

¹ *Apud* Bachelin 1989, p. 66.
² În mod surprinzător, Anatolie Teodosiu nu pare familiarizat cu tabloul de la National Gallery atunci când afirmă că „deși apropiată compozițional și cromatic de operele lui Guido Reni, lucrarea prezintă mai puțină îndemănare în redarea detaliilor anatomice, în special a aceloră din zona gâtului. Ea consituie, probabil, o interpretare după vreo operă a maestrului realizată de un pictor contemporan lui” (sublinierea mea). Cf. Teodosiu 1974, p. 43.



ANONIM, secolul al XVIII-lea
Copie după BARTOLOMEO SCHEDONI (Modena, 1578 – Parma, 1615)

Caritatea

1750–1800

Ulei pe pânză; 132 x 95 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9582 / 1616

PROVENIENȚĂ:
Societatea pentru Răspândirea Științei și a Culturii; Muzeul de Artă al R.P.R. (1953)

Cercetarea acestui tablou în 1953, cu mijloacele de expertiză și informațiile disponibile atunci, avea toate șansele să conducă la o inventariere eronată. Dacă atribuirea „anonim caravaggesc” încadrează în mod adecvat lucrarea în tipul de reprezentare instituit de Michelangelo Merisi da Caravaggio spre sfârșitul secolului al XVI-lea, datarea ei înainte de 1600, dublată de mențiunea „copie veche”, este în mod evident neplauzibilă. Enunțarea corectă a titlului – *Caritatea* – este cu atât mai surprinzătoare cu cât autorul picturii originale, la fel de faimos ca lucrarea însăși, rămâne neidentificat în registrul-inventar. Prin urmare, „certificatul de înregistrare” este rezultatul unei combinații de erori inexplicabile și intuiții corecte. De neînțeles este însă omiterea din cataloagele și repertoriile publicate ulterior¹, cel mai probabil din pricina conotației peiorative a mențiunii „copie”. Databil în secolul al XVIII-lea, acest tablou este o replică de bună calitate, fidelă în detaliu, reproducând judicios regia luministică și cromatică de ansamblu a originalului. De altfel, nu este singura copie, fiind cunoscute cel puțin alte două, ambele de dimensiuni apropiate de original și executate în secolul al XVIII-lea.²

Originalul (180 x 128 cm) a fost pictat de Bartolomeo Schedoni în 1611, la Parma, într-o ambianță cultural-artistică patronată de familia Farnese, și se află, de aproape trei secole, la Museo Nazionale di Capodimonte din Napoli.³ Cu un titlu elocvent – *Carità al cieco*, cu varianta *Carità di Santa Elisabeta d’Ungheria* – tabloul se îndepărtează de conceptul abstract, emblematic, formulat de Cesare Ripa (vezi cat. 62), ancorându-se în realitatea locală (Parma) de la începutul veacului al XVII-lea. Astfel, personajele îndreptate către femeia din latura dreaptă ar reprezenta cele trei categorii care canalizau la acea vreme caritatea: bolnavul (orbul din partea stângă), cerșetorul (băiatul cu pălăria întinsă), respectiv orfanul (copilul din prim-plan). În ansamblu, imaginea evocă fenomenul, foarte răspândit în epocă, al pelerinajului și sărăciei deznădăjnite, aluzie întărită

de faptul că personajele sunt desculțe și reprezentate în mers. Dincolo de impactul emoțional scontat de autor, accentuarea figurii orbului poate fi înțeleasă și ca o trimitere aluzivă la categoria cea mai prezentă în preajma bisericilor și a așezămintelor caritabile. La rândul ei, femeia care oferă pâine poate fi interpretată ca o alegorie a carității, dar și ca personificare a numeroaselor confrerii (majoritatea cu personal feminin), dedicate asistenței materiale și spirituale a săracilor și pelerinilor. O altă interpretare identifică în silueta feminină figura sfintei Elisabeta a Ungariei⁴ (exemplu suprem de caritate), care se bucura de o devoțiune considerabilă la Parma, în jurul anului 1600.⁵ Acolo și atunci, problema sărăciei devenise atât de acută încât, alături de diverse instituții și persoane private, se implică direct și Ranuccio I Farnese, prin întemeierea, în 1596, a unui adăpost pentru cerșetori (Pia Casa dei Mendicanti).⁶

Tabloul original – și copia de la MNAR – ipostaziază, prin urmare, mai multe aspecte ale realității epocii: sărăcie și caritate publică sau privată; pelerinaj și asistență organizată; devoțiune și întemeierea de confrerii și spitale. Mesajul mijlocit de imagine – potențat de reprezentarea în mărime naturală a personajelor și focalizarea vizuală a două dintre ele – va fi fost îndreptat, în ultimă instanță, prin oferirea unui exemplu de urmat, către mântuirea individuală prin fapte caritabile.

C.U.

¹ În primul rând din catalogul de pictură italiană alcătuit de Anatolie Teodosiu și publicat în 1974.
² Cele două copii sunt conservate actualmente la Blairs Museum, Scoția, respectiv la National Trust, Dunster Castle, Anglia.
³ Întreaga colecție Farnese, moștenită de Carlo di Borbone de la mama sa, Elisabeta Farnese, a fost transferată (de la Parma, Piacența, Roma) în palatul actualului muzeu în 1734, odată cu proclamarea lui Carlo ca rege al Neapolelui.
⁴ Fiica lui Andrei al II-lea, Elisabeta a Ungariei / Turingiei (1207 - 1231), căsătorită timpuriu și rămasă văduvă la 20 de ani, a aderat la mișcarea declanșată de Francis din Assisi, renunțând la traiul confortabil și dedicându-se ajutorării celor nevoiași. Canonizată foarte curând, în 1235, ea a devenit o figură tutelară a carității, bucurându-se de un cult destul de răspândit în Occident și în Europa centrală.
⁵ O analiză detaliată și contextualizată a acestui tablou poate fi găsită în Dallasta & Cecchinelli 2002, pp. 32-35.
⁶ *Idem*, p. 33.



ANONIM, secolul al XIX-lea
Copie după CARLO CIGNANI (Bologna, 1628 – Forlì, 1719)

Iosif și soția lui Putifar
1800–1850

Ulei pe pânză; 100 x 98,5 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 104302 / 2641

PROVENIENȚĂ:
Transfer 1996

Această lucrare este o copie fidelă, cu incontestabile calități tehnice, evidente în ciuda cromaticii estompate de verniul învechit. Tabloul original, cu același format octogonal și dimensiuni aproape identice (99 x 99 cm), aflat la Dresda încă din 1749 (actualmente la Gemäldegalerie), a fost pictat de Carlo Cignani, în anii 1670-1680, pentru procuratorul catedralei San Marco din Veneția.¹ O atare comandă prestigioasă, atestând prețuirea de care se bucura Cignani în orașul lagunar, ar putea lămuri și chestiunea formatului neobișnuit – fie ca necesitate a inserării tabloului într-un ancadrament preexistent, fie ca solicitare expresă a comanditarului. Cel mai probabil, tot el a ales subiectul lucrării, dacă nu cumva va fi indicat și coordonatele generale ale reprezentării. Pe deplin potrivită cu exigențele morale ale Contrareforme, scena figurată de pictorul bolognez este decupată dintr-o istorie veterotestamentară (*Geneza*, 39:1-20) despre concupiscentță, răzbunare, integritate morală, castitate, dar și despre aparența înșelătoare și adevăr.

Iosif, vândut de frații săi și dus în Egipt, este cumpărat de Putifar, comandant al gărzii faraonului; înzestrat cu har, el aduce prosperitate în casa stăpânului său, care, în schimb, îi încredințează tot avutul, pe deplin încrezător în devotamentul și incoruptibilitatea lui. Cu timpul, subjugată de farmecul lui, soția lui Putifar caută să-l atragă în patul conjugal, tentativele ei repetate lovindu-se de o rezistență surdă. La un moment dat, ea reușește să-l aducă suficient de aproape încât, în replierea sa precipitată, el să-și abandoneze haina, smulșă de soția necredincioasă și transformată ulterior în probă a vinovăției. Dezamăgită de refuzul lui statornic, alege să se răzbune, clamând o tentativă de viol,

eșuată doar datorită pretinsei sale vigilențe. Confruntat cu aparența culpei, dar mai ales cu realitatea corpului delict (haina abandonată în patul conjugal), Putifar îl închide pe Iosif în „casa turnului”.

Această poveste prezintă o anumită simetrie cu istoria Suzanei (cat. 58): rolurile se schimbă iar impulsul erotic necontrolat lasă locul seducției; subzistă însă acuzația de adulter, rezistența virtuoasă în fața ispitei, precum și raportul tensionat între aparență și realitate. Încărcătura dramatică a scenei, ambiguitatea inerentă, precum și implicațiile etice justifică proliferarea acestui subiect în arta veacului al XVII-lea, cu deosebire în ambianța școlii bologneze (Guercino, Guido Reni, Simone Cantarini și alții). În comparație cu exemplele contemporane (rigide, excesiv de teatrale, dar cu personaje aproape inexpresive), tabloul lui Carlo Cignani se distinge prin imprimarea unei mișcări mult mai alerte, dar mai ales prin reprezentarea contactului fizic – evitat, în genere, de ceilalți pictori – și, implicit, a tensiunii corporale.² O prețioasă mărturie contemporană, furnizată de Carlo Cesare Malvasia (faimos biograf al pictorilor bolognezi din veacul al XVII-lea), ne introduce în atelierul artistului: în cursul unei convorbiri purtate tocmai pe marginea acestui subiect pictural, Cignani i-ar fi mărturisit că intenționase să surprindă întocmai momentul de maximă tensiune emoțională în care, înșelată în așteptări, soția lui Putifar se aruncă deznădăjduită asupra lui Iosif.³

C.U.

¹ Henning 2008, p. 103. „Procuratore di San Marco” era a doua poziție în ierarhia venețiană, după cea de doge, supraviețuind căderii Serenissimei în 1797.
² Kerber 2008, p. 49.
³ Episodul este pomenit în cartea *Felsina pittrice: Vite dei pittori bolognesi*, 1678. *Apud* Dempsey 2008, p. 13. S-ar părea totuși că este vorba de o altă versiune a acestui subiect, acum pierdută.



EUGEN RITTER GOTHA (? 1853 – ? 1922)
Copie după MARCANTONIO FRANCESCHINI (Bologna, 1648 – 1729)

Magdalena penitentă

1897

Ulei pe pânză; 121,5 x 87 cm
Semnat și datat stânga jos: *Eug. Ritter Gotha cop. 1897*
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8865 / 899

PROVENIENȚĂ:
Colecția regelui Carol I (1897), Palatul Regal, București; Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

Acest tablou face parte din lotul celor peste o sută de copii după opere de vechi maeștri – din felurite colecții publice și private din Europa – comisionate de Regele Carol I, în intervalul 1890–1910, preponderent unor artiști germani, dar și de alte naționalități, inclusiv români.¹ Miza acestei antreprize, complementară „Galeriei de vechi maeștri” în curs de configurare, era de a crea un spațiu de reprezentare și exemplaritate estetică, în spiritul istorist al epocii, dar și în conformitate cu statutul de monarh al unui stat în devenire. Atât artiștii, cât și operele de replicat, dar mai ales tematica reprezentată erau atent urmărite de Carol I, care superviza și execuția propriu-zisă a copiilor, în cele mai mici detalii. Împrejurările comenzii și realizării tabloului de la MNAR nu sunt mai bine documentate decât biografia artistică a autorului lui. Este foarte plauzibil ca această replică să fi fost executată în proximitatea originalului, direct în galeria de tablouri de la Dresda, iar o eventuală confruntare între model și copie ar releva, cel mai probabil, fidelitatea de detaliu a execuției.

Lucrarea originală, cu o suprafață dublă (242,5 x 173 cm), a fost pictată în intervalul 1670–1679, ca piesă de devoțiune publică (sau privată), destinată unei capele. Autorul ei, Marcantonio Franceschini – elev al lui Carlo Cignani, disimulând ecouri din opera lui Guido Reni sau Francesco Albani – este un exponent al clasicismului bolognez în

etapa lui crepusculară, dar încă spectaculoasă.² Subiectul tabloului este încă marcat de spiritul Contrareformei, cu miza evidentă de a înfățișa un exemplu de penitență. Maria Magdalena este însă reprezentată într-o ipostază complexă, „iconică”, dar cu o anumită narativitate subiacentă în același timp. Pe de o parte, este reluată iconografia, deja fixată, a renunțării la bucuriile lumești (șiragul de perle, oglinda spartă); pe de altă parte, este introdusă sugestia autoflagelării, destul de neobișnuită în arta secolelor XVII–XVIII; nu în ultimul rând, înfățișarea ei dezgolită – dincolo de prilejul redării unui nud, chiar și parțial – poate fi interpretată ca o posibilă aluzie la existența ei anterioară, de la care a fost deturnată prin credință.³ Dacă prezența femeilor mironosițe nu este surprinzătoare, insolită este în schimb inserarea servitorului negru, cu o costumație vădit contemporană, în contrast cu draparea *all'antica* a celorlalte personaje, dar și cu scenografia sobră, antichizantă.

C.U.

¹ Copiile au fost realizate după tablouri păstrate la Alte Pinakothek, München; Nationalgalerie, Berlin; Gemäldegalerie, Dresda; Staatliche Gemäldegalerie Kassel; Castelul Sigmaringen; Kunsthistorisches Museum, Viena; Schlossmuseum, Gotha; Galerie Schloss Schleissheim; Galerie Liechtenstein, Viena ; Galleria Borghese, Roma; Galleria dell'Accademia, Veneția; Koninklijk Museum vor Schone Kunste Anvers; Muzel Luvru. Dintre artiștii cărora le-au fost încredințate asemenea comenzi, ar fi de menționat: Gustav Bregenzner, pictorul de curte de la Sigmaringen, Eugen Ritter Gotha, Eduard Haaga, Ernst Hausmann, Paul Schad, Bertha Sich, Maximilian von Schneidt, Loni von Schneidt, Laetizia von Witzleben; Gustav Klimt, Ernst Klimt, Franz Matsch, Charles Félu, V. Grève, Paul Rhodokanakis, Domenico Barezzi, Ottilia Michail-Oteteleşanu, Gheorghe Bălănescu. *Vezi Peleş* 2014, pp. 10-11.
² O bună sinteză este disponibilă în Dempsey 2008, p. 13.
³ *Vezi*, în această privință, Miles 2008, pp. 59-64.



53/54

GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA (Veneția, 1683 – 1754)

Charitas

1740–1754

Ulei pe pânză; 46,5 x 38 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9950 / 1984

PROVENIENȚĂ:
Muzeul de Artă al R.P.R. (transferat în 1960)

BIBLIOGRAFIE:
Teodosiu 1974, pp. 39-40, nr. 64

EXPOZIȚII:
Veneția 1991, p. 56, cat. 15

Cap de călugăr (Charitas)

1740–1754

Ulei pe pânză; 46,4 x 37,6 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8091 / 125

PROVENIENȚĂ:
Colecția abatelui Le Meunier; Muzeul Simu (vânzare publică, Paris, 1909); Muzeul de Artă al R.P.R. (1949)

BIBLIOGRAFIE:
Inventar Simu 1937, p. 79, nr. 747; Schileru 1966, p. 112; Teodosiu 1974, p. 39, nr. 63

Intrate în Muzeul de Artă al R.P.R. în etape și pe filiere distincte, cele două tablouri au în comun tema, cromatica de ansamblu, formatul și dimensiunile. Foarte probabil, ele fac parte dintr-o serie tematică, o galerie de „portrete mistice” de profeți, sfinți și călugări, a cărei anvergură este dificil de estimat.¹ Schema compozițională este invariabilă: personajul își înalță privirea către unul dintre colțurile imaginii, unde se află de cele mai multe ori inscripția „Charitas”. Cu un statut problematic, de „hieroglifă”, acest cuvânt determină tema reprezentării – iubirea față de Dumnezeu – localizând totodată, prin prezența lui neașteptată, însuși

obiectul iubirii, transcendent și inaccesibil în absența unui prealabil „exercițiu spiritual”.

Conceptul de *caritas* (*amor spiritualis* / *amor Dei* / *appetitus boni*) se definește, în cultura europeană a primelor veacuri creștine, în contrast cu noțiunea de *cupiditas* (*amor mundi* / *appetitus mali*), ca aproximare, așadar, a iubirii pure, lipsită de orice conotație fizică, senzuală.² Având propria codificare iconografică în modernitatea timpurie (vezi cat. 62), adaptată însă la varii rezolvări figurative (vezi cat. 50, 67), tema carității apare cu totul excepțional în reprezentări precum cele datorate lui Giambattista Piazzetta.





În opera acestui artist, deceniul 1723-1733 reprezintă intervalul celor mai importante comenzi de artă sacră – preponderent altare de mari dimensiuni executate pentru biserici venețiene – în realizarea cărora el asimilează formule compoziționale, sugestii și chiar citate din operele lui Guido Reni și Giovanni Battista Tiepolo.³ În ultimele două decenii ale vieții, orientat mai ales către o tematică seculară (scene pastorale, portrete, peisaje cu ruine), Giambattista Piazzetta pictează și seria de chipuri transfigurate din care fac parte cele două tablouri de la București.⁴ Foarte probabil, aceste „portrete”, cu o evidentă dimensiune iconică, sunt „decupate” din scenele narative (martiraj, viziuni etc.) concepute în decadele precedente. Nu este exclus, de altfel, ca poza extatică să fi fost preluată de la Guido Reni (vezi cat. 25, 49), fiind în mai mare măsură specifică veacului al XVII-lea.

Dinamica ascensională este definitorie pentru tipul de vizualitate propriu climatului religios instaurat de

Contrareformă, iar verticalitatea accentuată a schemei compoziționale se perpetuează dincolo de pragul secolului al XVIII-lea. Viziunea, chiar în absența reprezentării propriu-zise a obiectului ei, tematizând indirect văzul interior, rămâne o temă recurentă în arta sacră a anilor 1700, cu o accentuată componentă teatrală în ambianța venețiană.

C.U.

¹ Pe lângă nenumăratele lucrări autografe și de atelier aflate în colecții particulare sau tranzacționate de casele de licitații, din această serie mai face parte un tablou înfățișând un călugăr pe al cărui piept este scris „Charitas” (Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia „Leonardo da Vinci”, Milano), respectiv un altul reprezentându-l pe Sfântul Ioan Botezătorul în aceeași ipostază extatică (Gemäldegalerie, Berlin).

² O utilă introducere în problematica iubirii creștine este disponibilă, *inter alia*, în Wagoner 1997, pp. 31-50. Vezi și Panofsky 1972a, pp. 99-100.

³ Pentru o riguroasă examinare a acestui interval, mai ales din perspectiva „dialogului” dintre operele lui Piazzetta și cele ale lui Giambattista Tiepolo, vezi Knox 1992, pp. 95-129.

⁴ *Idem*, pp. 173-208.

ANONIM NEERLANDEZ, secolul al XVI-lea
Copie simplificată după MAESTRUL MAGDALENEI MANSI (activ la Anvers în 1510 – 1530)

Sfânta Maria Magdalena

1510–1550?

Ulei pe lemn; 57 x 43 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8231 / 265

PROVENIENȚĂ:
Colecția Felix Bamberg; Colecția regelui Carol I, Castelul Peleş, Sinaia;
Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

BIBLIOGRAFIE:
Bachelin 1898, p. 146, nr. 106; Răchițeanu 1975, pp. XLIV-XLV, nr. 358

Încă de la prima consemnare bibliografică, datorată lui Léon Bachelin, acest tablou a fost catalogat drept copia simplificată a unui panou de altar semnalat în patrimoniul Muzeului de artă din Berlin (Kaiser Friedrich-Museums-Verein). Prototipul, intrat de curând în circuitul public¹, era atribuit pe atunci lui Quinten Massijs, paternitate contestată însă în 1915, de Max J. Friedländer. În această împrejurare, în lipsa unor informații solid documentate, a fost stabilită titulatura „Maestrul Magdalenei Mansi”, după numele marchizului Giovanni Battista Mansi din Lucca, în a cărui colecție figurase tabloul până în 1897.² Sub rezerva ipotezei, autorul era identificat ulterior cu Willem Meulenbroec, activ la Anvers în intervalul 1510-1530 și înregistrat în 1501 ca elev al lui Quinten Massijs.

Tabloul original, expus actualmente la Gemäldegalerie din Berlin, se deosebește de cel de la București în primul rând în privința dimensiunilor (81,5 x 57,5 cm) și a fundalului, ocupat de un peisaj panoramic stâncos, de tipul celui configurat în aceeași perioadă la Anvers de Joachim Patinir (cca. 1480 – 1524). În ciuda unui bun control al verității reprezentării, personajul pare mai curând proiectat pe fundal decât realmente „instalat” într-un spațiu anume. De asemenea, însăși vederea panoramică (*Weltlandschaft*) – dincolo de intenția situării geografico-temporale (Golgota calvarului lui Hristos) – este concepută ca un fel de „epură” a lumii în nesfârșita ei diversitate. Faptul că figura nu este firesc amplasată în peisaj, prin urmare, face posibilă înlocuirea lui cu un fond neutru, precum cel din tabloul de la București, cu observația că suprimarea peisajului afectează însăși lectura imaginii. În fine, mai există unele deosebiri de detaliu, precum expresia chipului (mai gravă în cazul prototipului), ornamentația și forma vasului sau desenul crucifixului de la gât.

În ciuda dimensiunilor diferite, comparația dintre copie și original relevă utilizarea unui tipar (carton) comun în reprezentarea Magdalenei, diferența ținând de decupaj/focalizare. În tabloul original, bunăoară, faldurile mânecilor sunt redată integral, iar corpul este cuprins până în zona genunchilor, diferența de format rezultând tocmai din această „extensie” a figurii. Nu în ultimul rând, ipoteza utilizării unui tipar comun este susținută de identificarea a încă cel puțin două versiuni asemănătoare cu cea din patrimoniul MNAR, una dintre ele – tranzacționată de Sotheby’s în 1929 – fiind aproape identică, inclusiv în privința dimensiunilor (56 x 42,5 cm).³ Nu este exclus, prin urmare, ca „Magdalena Mansi” să fi fost replicată – într-o serie dificil de estimat – chiar în atelierul în care a fost pictat originalul, însă nu de maestrul însuși, ci de către ucenicii și colaboratorii săi, și ca din această serie să provină și tabloul de la București.

Revenind la imagine, ar fi de remarcat unele aspecte definitorii ce țin de înfățișarea propriu-zisă a Mariei Magdalena, de gestul său ritualic, dar mai ales de reprezentarea frontală. Costumația bogată, specifică Țărilor de Jos la 1500, pare a ilustra un pasaj din *Apocalipsa după Ioan* (17, 4-5), în care este descrisă „marea târfă a Babilonului”, personificare a amăgirii universale: „Femeia era îmbrăcată în purpură și stacojiu; era împodobită cu aur, cu pietre scumpe și cu perle. Ținea în mână un potir de aur, plin cu urâciuni și cu necurățiile desfrâului ei” (traducere de Dumitru Cornilescu). Interpretată astfel, mai ales în circumstanțele milenariste ale anului 1500, figura Magdalenei capătă o dimensiune emblematică (desfrâu, vanitate, seducție etc.) menită probabil, prin expunerea sa frontală, să determine sau să întretină penitența în rândul privitorilor. În același timp, gestul descoperirii potirului – și, implicit, expunerea lui – poate fi interpretat ca o aluzie la descoperirea mormântului gol al lui Hristos (*Evangelia după Ioan*, 20, 1-18) de către Maria Magdalena și celelalte mironosițe venite să ungă „cu miresme” trupul Mântuitorului (*Evangelia după Luca*, 24, 1-10). Dincolo de orice interpretare, imaginea frapează prin frontalitatea manifestă, neobișnuită în tradiția iconografiei sacre. La



1500, mai ales în jumătatea de nord a Europei, această ipostază era rezervată lui Iisus Hristos (*Salvator Mundi*). În cazul „Magdalenei Mansi” – și, implicit, al versiunilor ei simplificate – reprezentarea frontală ar putea fi explicată prin dimensiunea testimonială subînțeleasă: Maria Magdalena, altfel spus, este ipostaziată ca „martor” al crucificării, în chiar actul mărturisirii.

C.U.

¹ În legătură cu tabloul din colecția regelui Carol I, Léon Bachelin fusese informat de însuși directorul muzeului, Wilhelm Von Bode. Cf. Bachelin 1898, p. 146.
² Friedländer 1915, pp. 6-12. Friedländer semnalează și tabloul de la noi, cu mențiunea „copie slabă”; diverși alți evaluatori (G. Goulinat, L. Hautecœur, P. Bautier) mențin datarea în sec. XVI; această ipoteză – „anonim flamand, secolul al XVI-lea” – a fost confirmată și de G. Opreșcu.
³ Cea de-a doua copie se află în colecția particulară F. Facklam-Chester din Basel. Aceste informații, ca și imaginile tablourilor discutate, se află în baza de date a *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, disponibilă on-line: www.rkd.nl.

ANONIM NEERLANDEZ sau ITALIAN

Fecioara cu Pruncul (Virgo Lactans)

secolele XVI–XVII

Ulei pe lemn; 38,8 x 31,5 cm

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI

Inv. 9832 / 1866

PROVENIENȚĂ:

Colecție particulară; Muzeul de Artă al R.P.R. (achiziție, 1956)

Inventariat cu atribuirea „anonim german” și datat în secolul al XVI-lea, acest tablou face parte dintr-o serie relativ numeroasă, legată indirect de numele pictorului neerlandez Joos van Cleve (1485 – 1541), a cărei imagine-prototip a fost pictată la Anvers, în intervalul 1511-1514.¹ În imediata ei descendență, în decursul secolului al XVI-lea, au fost executate mai multe versiuni de atelier între care se numără și un panou de dimensiuni apropiate (35 x 25 cm), aflat de asemenea în patrimoniul MNAR [il. 1].² Către 1600, probabil prin intermediul unei gravuri, imaginea a circulat la sud de Alpi, fiind preluată – în oglindă însă – de unii artiști din nordul Italiei, anonimi sau cunoscuți, precum Sofonisba Anguissola³ sau Barbara Longhi.⁴ Prin urmare, pe acest traseu al intermedierei motivului iconografic, precum și al influențelor stilistice între Țările de Jos și Italia, se situează și autorul acestui tablou, a cărui presupusă identitate germană nu poate fi susținută cu argumente solide.

Elementul comun al acestei serii este ipostaza aparte în care sunt redată (aproape surprinse) cele două personaje: Fecioara Maria, cu o mină smerită, tocmai îl alăptează pe copilul Iisus care, aproape ostentativ, se întoarce către privitor, fixându-l insistent. Lipsită de orice semn distinctiv al divinității (precum aura), această reprezentare a *Fecioarei cu Pruncul* este actualizată sub semnul unei *maternități generice*. Aceasta pare a fi fost, în mod esențial, miza tabloului, foarte probabil destinat devoțiunii private: identificarea privitorului cu imaginea contemplată, transferul maternității Fecioarei Maria – în sens teologic – asupra umanității în general (*Mater omnium*) și a privitorului cu precădere.

Virgo lactans este probabil cea mai veche ipostază iconografică a Fecioarei Maria, semnalată deja în secolul al II-lea (Roma, catacomba Priscillei) și derivată, se pare, din cultul egiptean al zeiței Isis (alăptarea lui Horus). Pentru spațiul creștin, sursa acestei imagini este un pasaj neotestamentar (Luca, XI,27): „Pe când spunea Iisus aceste cuvinte, o femeie din mulțime și-a ridicat glasul și l-a zis: «Ferice de pântecele care Te-a purtat și de sânii pe care i-ai supt!», a cărui ultimă parte, sensibil modificată, a fost preluată în iconografia apuseană.⁵ Diversă și nuanțată, iconografia *Virgo lactans* a migrat din repertoriul bizantin mai întâi în Italia secolului al XIV-lea, îndeosebi la Siena, iar ulterior în nordul Italiei, în Spania, Boemia și Franța.

Imaginea sânelui dezgolit ostentativ și atins se instituie în secolul al XV-lea – ca probabilă evidențiere a hranei spirituale – când apare frecvent un artificiu compozițional extrem de important: întoarcerea Pruncului către privitor. Cea mai plauzibilă explicație a acestei focalizări vizuale este convingerea, foarte populară spre sfârșitul Evului Mediu și de-a lungul Renașterii, că vederea are o componentă „tactilă”, razele vizuale emanate de ochiul uman scrutând realitatea prin „palpare”. Cu alte cuvinte, contemplând imaginea devoțională, privitorul „atingea” obiectul, „hrana” fiind în acest fel „preluată”. Departe de a fi fost considerată impudică, într-o epocă în care nuditatea – extrem de restrânsă în pictura religioasă – nu era încă erotizată, relația vizuală instaurată între spectator, Prunc și sânul Fecioarei avea cea mai pură conotație sacră.⁶

Revenind la tablou, ar mai fi de menționat un ultim aspect, ce ține în mod direct de elaborarea lui. În decursul operațiunilor de restaurare desfășurate recent (2013-





Școala lui Joos van Cleve, *Fecioara cu Pruncul*, secolul al XVI-lea, Muzeul Național de Artă al României

2014), sub stratul pictural a fost descoperit un alt desen, distinct de imaginea figurată, care înfățișează după toate aparențele un personaj (călugăr?) în rugăciune/contemplație [il. 2-3].⁷ În eventualitatea unei cercetări mai amănunțite, această descoperire este în măsură să furnizeze indicii atât pentru artefactul propriu-zis (inclusiv de ordin stilistic sau în privința datării), cât și în legătură cu practicile de atelier din epocă.

C.U.

¹ Hand 2004, pp. 23-24, il. 14. Tabloul se află într-o colecție privată din Europa.
² În legătură cu acest tablou, vezi Ungureanu 2013b, pp. 60-61.
³ Sunt cunoscute două versiuni, aflate la Szépművészeti Múzeum din Budapesta (77 x 63,5 cm) și într-o colecție privată (37,3 x 28,5 cm), aceasta din urmă fiind aproape identică, din punct de vedere compozițional, cu tablourile de la București și cu imaginea-prototip. A se vedea Ferino-Pagden 1995, pp. 130, 135, cat. 47, 50.
⁴ O versiune aproape identică cu cea pictată de Sofonisba Anguissola din colecția privată, cu dimensiuni aproape similare (39 x 25 cm) și chiar atribuită ei inițial, se află la Museo Civico din Cremona. A se vedea Viroli 2000, pp. 191-192, cat. 109.
⁵ Réau 1957, pp. 96-97.
⁶ Miles 2008, pp. 6-9.
⁷ Această descoperire se datorează investigațiilor Dr. Gianluca Poldi (Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere e Filosofia e Centro per le Arti Visive), căruia îi mulțumim pentru generoasa punere la dispoziție a materialului fotografic.



GASPAR NETSCHER (Heidelberg, 1639 – Haga, 1684) – cercul

Mamă și copil
1670–1700?

Ulei pe lemn; 27 x 19,3 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9493 / 1527

PROVENIENȚĂ:
Colecția Regală, Castelul Bran; Muzeul de Artă al R.P.R. (1952)

BIBLIOGRAFIE:
Galeria Universală 1955, p. 53, nr. 283; Răchițeanu 1975, p. XLV, nr. 361

Din punct de vedere stilistic și tematic, cazul lui Gaspar Netscher ilustrează elocvent apogeul „secolului de aur” al picturii olandeze. În primul rând, el este un *fejnschilder* (pictor de finețe), fără să se fi format în atelierul vreunui maestru din Leiden, fapt simptomatic pentru tendința de „descentralizare” a școlilor locale după 1650. Lui Gerard Ter Borch, în schimb, căruia i-a fost elev și colaborator apropiat, Gaspar Netscher îi datorează atât iscusința redării stofelor – în special satinel, mătasea sau catifeaua –, cât și subtilitatea regizării scenelor de interior (vezi cat. 71). În raport cu evoluția tematică, opera sa reflectă și anumite re-orientări ale preferințelor în rândul publicului, situație ce determină limitarea treptată la portrete. Așa se explică și asimilarea unor inflexiuni stilistice – în special în poza personajelor, dar și în scenografia de fundal – specifice artei franceze, îndeosebi pictorului Pierre Mignard. Din 1662, când se stabilește la Haga, Gaspar Netscher își construiește treptat o notorietate considerabilă, fiind frecventat de o clientelă bogată și exercitând o anumită influență asupra câtorva artiști minori de la sfârșitul secolului al XVII-ea și începutul celui următor: fiii săi Theodor și Constantijn Netscher, Johan Vollevens, Daniel Haring, Jacob van der Does și alții.¹

În această „genealogie” artistică se înscrie și tabloul de la București, ale cărui virtuozități de ordin tehnic sunt vizibile îndeosebi în redarea veșmintelor, dar și în expresivitatea chipurilor. Dincolo de circumstanțele factuale ale comenzii (ținând de un posibil eveniment declanșator, de implicarea comanditarului în stabilirea pozei etc.), această lucrare pare a tematiza iubirea maternă, în măsura în care schema compozițională reia în mod evident iconografia *Virgo lactans* (vezi cat. 56) într-o formulă răspândită până spre mijlocul secolului al XVII-lea.² Ipoteza acestui substrat compozițional-tematic este încurajată de gestul copilului de a atinge/indica sânul matern, precum și de relația vizuală stabilită cu privitorul. Un argument suplimentar poate fi și formatul panoului (mai precis tăietura semicirculară, care implică indirect și sugestia nișei), mai curând neobișnuit în cazul portretului dar destul de frecvent utilizat în reprezentarea *Fecioarei cu Pruncul*.

Cu această configurație, dar mai ales cu semnificațiile subiacente, nu este exclus ce cele două personaje să fie, de fapt, soția și copilul pictorului.

C.U.

¹ În legătură cu locul – și rolul – lui Gaspar Netscher în contextul ultimelor decenii ale secolului al XVII-lea, vezi Slive 1995, pp. 260-261.
² Un exemplu foarte potrivit este *Fecioara cu Pruncul* pictată de Philippe de Champaigne (cca. 1630), aflată actualmente la Alte Pinakothek din München (inv. L1811).



JOHANN MELCHIOR ROOS (Heidelberg, 1663 – Frankfurt am Main, 1731)

Suzana și cei doi bătrâni

1704

Ulei pe pânză; 116 x 101 cm
Semnat cu monogramă și datat stânga jos: I.M.R. 1704
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9575 / 1609

PROVENIENȚĂ:
Colecția Constantin Esarcu; Societatea pentru răspândirea științei și a culturii; Muzeul de Artă al R.P.R. (1953)

Bibliografie:
Galeria universală 1955, p. 81, nr. 572; Russu & Matache 1974, p. 25, nr. 223

Exponent al unei veritabile dinastii artistice, Johann Melchior Roos s-a consacrat într-un gen pictural aparte – peisaje arcadiene cu animale – la modă, probabil, în rândul publicului german din anii 1690-1730. Această orientare tematică va fi fost determinată de experiența sa formativă diversă, îmbinând, pe lângă rudimentele deprinse în atelierul tatălui său, o etapă la așa-numita „Confrerie Pictura” din Haga (1682-1685), precum și sejurul italian, împreună cu fratele său Philip Peter, derulat îndeosebi la Roma (1686-1690). Opera lui Johann Melchior Roos, prin urmare, amalgamează, atât în registrul tematic, cât și în cel stilistic, înrâuriri olandeze și italiene, grefate pe specificitatea picturii germane din ultimele decade ale veacului al XVII-lea. Tabloul din patrimoniul MNAR constituie probabil o piesă excepțională în opera artistului, chiar dacă subiectul este destul de prezent în epocă.

Tema ispitirii Suzanei, decupată dintr-un text veterotestamentar necanonic (*Istoria Suzanei*, 15-23), are parte de o strălucită carieră în pictura secolelor XVII-XVIII, mai ales în Italia și în Țările de Jos. În variate formule compoziționale, ea a fost abordată de majoritatea vechilor maeștri de primă mărime (Guercino, Paul Rubens, Anton Van Dyck sau Rembrandt), fără a mai lua în considerare și pictorii mai puțin cunoscuți sau autorii unor replici de atelier. În patrimoniul MNAR mai există, de altfel, două remarcabile opere pe această temă, realizate în prima jumătate a anilor 1600 de Alessandro Varotari și Joachim Wtewael. O atare profuziune a reprezentării (ispitirii) Suzanei poate fi analizată din cel puțin două perspective, ambele relevante (și) în cazul tabloului nostru: semnificațiile și mai

ales miza acestui subiect în contextul religios contrareformist, pe de o parte, și erotizarea graduală a nudității în iconografia religioasă, pe de altă parte.

Dacă abordările mai timpurii (secolele XV-XVI) orientau acest subiect – din care, eventual, era ales alt episod decât cel al surprinderii în grădină – mai degrabă către simbolizarea Bisericii amenințate de o formă sau alta de erezie, devine sesizabilă, treptat, centrarea pe tema castității, corelată cu reflecția asupra mântuirii individuale. În același timp, scena ispitirii Suzanei se vădește și un excelent prilej pentru introducerea nudului în tematica religioasă, în cuprinsul căreia corporalitatea era doar la rigoare expusă – Adam și Eva, crucificarea lui Hristos sau *Noli me tangere*.

Culpabilitatea originală a nudului – rușinea lui Adam de a fi văzut gol – joacă un rol fundamental în regizarea picturală a ispitirii Suzanei, cu atât mai mult cu cât nuditatea devine deplină abia în momentul surprinderii abuzive, iar pândă celor doi bătrâni este dublată de voyeurismul spectatorului. În majoritatea tablourilor reprezentând această scenă, nu poate fi trecut cu vederea raportul tensionat între incriminare și disculpare – mai ales într-o epocă (secolele XVII-XVIII) în care adeseori tabloul are o dimensiune participativă – privitorul fiind simultan „complice vizual” al intruziunii bătrânilor și martor al virtuții Suzanei.

Cu acest substrat tematic, Johann Melchior Roos înfățișează o Suzana marmoreană, scăldată în lumină, cu privirea extatică și gesticulație de martir, producând impresia contradictorie a împotrivirii și resemnării deopotrivă. Deloc surprinzător, cei doi bătrâni sunt efigii ale desfrăului, cu unghiile murdare și ochii injectați – posibilă marcă simbolică a privirii și atingerii pângăritoare. Prezența lor agresivă, invadatoare, este cu atât mai amenințătoare cu cât, ieșind din umbră, aproape că se confundă cu fundalul.

C.U.



PASQUALINO / PASQUALE DE' ROSSI (Vicenza, 1641 – Roma, 1722)

Caritatea (?)

1660–1722

Peniță și cerneală brună, acuarelat cu brun, cretă albă; 21 x 18,5 cm
Semnat în peniță, pe foaia suport: *Pasqualino de' Rossi Venetiano*
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, CABINETUL DE STAMPE
Inv. 12532

PROVENIENȚĂ:
Colecția George Oprescu; Biblioteca Academiei R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Chiarini 2004, p. 55, nr. XXIV

EXPOZIȚII:
Florența 2005, p. 21, cat. 21; București 2005-2006

Reprezentare aproape ermetică, scena figurată în acest desen a fost interpretată, sub rezerva ipotezei, ca o alegorie a carității. În raport cu „emblema” fixată (și vehiculată) de cartea lui Cesare Ripa – „o femeie cu un copil pe care-l alăptează și alți doi care se joacă la picioare” (vezi cat. 62) –, imaginea configurată de Pasqualino Rossi introduce cel puțin o licență (al patrulea „copil”), dacă nu chiar mai multe: aripile celor doi copii din fundal și somnul celui din prim-plan, respectiv adăugarea tinerei cu brațul drept înălțat. După toate aparențele, imaginea se concentrează asupra celor două personaje feminine și

a gestului indicativ, prezențele din jur (heruvimi? *putti*?) fiind, la prima vedere, mai curând secundare.

Nu mai puțin interesant decât iconografia insolită este formatul circular al desenului, care face plauzibilă presupuziția unei eventuale transpuneri în pictură. Pornind de la acest format, ar mai fi de remarcat o posibilă apropiere de un faimos tablou de Michelangelo, așa-numitul *Tondo Doni*, pictat în 1503-1504. De la brâu în sus, poziția în care este așezat personajul principal este aproape identică, dar în oglindă, cu cea a Fecioarei Maria din tablou; de asemenea, figurile din fundal, aparent fără legătură cu cele din prim-plan sunt plasate în desen după aceeași schemă spațială folosită în tablou; în sfârșit, un posibil argument este chiar recursul la formatul circular (*tondo*), destul de neuzual în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, dar frecvent întâlnit în deceniile din jurul anului 1500. Evident, conexiunea dintre acest desen și tabloul lui Michelangelo nu presupune mai mult decât semnalarea unei ipoteze de lucru, în eventualitatea unei cercetări ulterioare.

C.U.



DOMENICO PIOLA (Genova, 1627 – 1703) – atelier

Maria Magdalena în penitență
cca 1674

Sanguină; 25,7 x 17,7 cm
Semnat stânga jos, în peniță: *D. Piola*
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, CABINETUL DE STAMPE
Inv. 12709

PROVENIENȚĂ:
Colecția George Oprescu; Biblioteca Academiei R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Chiarini 2004, p. 252, nr. 211

La jumătatea distanței dintre un desen elaborat și o schiță rapidă, acest artefact se distinge printr-o linie liberă, fluidă, precum și prin varietatea controlată a hașurilor – fără reveniri, îngroșări sau suprapuneri. Compoziția este atent echilibrată, imprimând totuși un anume dinamism scenei figurate. În mod evident, diagonală descendentă este accentuată vizual prin postura Magdalenei, a cărei siluetă este prelungită de linia oblică a trunchiului din fundal. Potrivit codurilor de lectură a unei imagini clasice, colțul drept superior este zona preeminentă prin excelență în câmpul imaginii, loc al teofaniei, către care converge întreaga dinamică ascensională a privirii extatice și a viziunii deopotrivă. Subiectul reprezentat în acest desen este dominant în contextul Contrareforme, în care Maria Magdalena deține rolul privilegiat de figură definitorie a penitenței (vezi cat. 49, 52). Prin urmare, „recuzita” curentă

a acestei scene (craniul, potirul, cartea, rogojina) este, la rândul-i, inserată în imagine ca pandant al viziunii propriu-zise – heruvimii purtând crucea (instrument al calvarului și al redempțiunii).

Deși semnat cu numele său, desenul nu-i este atribuit nemijlocit lui Domenico Piola, fiind considerat o versiune de atelier. Există însă o lucrare autografă în măsură să elucideze împrejurările și epoca în care desenul a fost realizat: un tablou de altar de dimensiuni ample (ulei pe pânză, 300 x 198 cm), pictat în 1674 pentru Oratorio di Santa Maria Maddalena din Laigueglia (Liguria). Între desen și pictură diferențele sunt minime¹, ceea ce indică fără echivoc faptul că desenul premerge tabloului și nu îl reproduce. Rămâne totuși nerezolvată problema autorului propriu-zis, complicată de predilecția lui Domenico Piola² pentru peniță și laviuri și mai puțin pentru sanguină.

C.U.

¹ Poziția mâinii stângi a Magdalenei, numărul și alura heruvimilor, locul și poziția crucii etc.
² Desenator foarte prolific, autor al unui corpus de peste 4000 de desene.



RAFFAELLO SANZIO MORGHEN (Napoli, 1758 – Florența, 1833)
După un tablou (?) de ANTONIO ALLEGRI DA CORREGGIO (Correggio, 1489 – 1534)

Caritatea

1795

Acvaforte și gravură cu dălțița, hârtie groasă; 38 x 27,8 cm
Stadiul II
Gravat stânga jos, sub cadru: *Antonius Allegri vulgo Coreggio pinx*; dreapta jos, sub cadru: *Raph: Morgen Sculp: Flor*;
ștampila MTS dreapta jos
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 44280 / 9243

PROVENIENȚĂ:
Colecția Dr. Ion Cantacuzino; Muzeul Toma Stelian; Muzeul de Artă al R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:
Le Blanc 1854-1889, vol. III (1888), p. 52, nr. 104

EXPOZIȚII:
București 1992, p. 14, cat. 3

Aspectul de ansamblu al acestei gravuri dovedește un control exersat al mijloacelor tehnice, evident cel puțin din îmbinarea a două tehnici distincte. Inciziile fine, rețeaua regulată a hașurilor, precum și efectele obținute (volum, atmosferă, spațialitate) lasă să se întrevadă un excelent maestru al stampeii, care de fapt se și bucura de o bună notorietate în epocă.¹ Potrivit inscripției de pe oglinda gravurii, tabloul reprodus – cu intenția popularizării – ar fi fost pictat de Correggio, atribuire verosimilă din punct de vedere stilistic, întrucât imaginea redă cu fidelitate atât aspectul clasicizant, cât și o anume „morbidezza” specifice pictorului renascentist. Din păcate, existența unui tablou autograf nu a fost confirmată, situație explicabilă printr-o posibilă distrugere survenită între timp. Există, în schimb, o versiune aproape identică a acestui tablou în patrimoniul Muzeului de Artă din Budapesta², achiziționată ca operă originală, de către principele Esterházy, la Roma, în 1795 – același an în care este datată gravura lui Raffaello Morghen.³

O atare coincidență nu poate fi trecută cu vederea, cu atât mai mult cu cât singura conexiune dintre această stampă ilustrativă și posibila ei sursă rămâne tabloul de la Budapesta. La scurt timp după achiziție, acesta se dovedește a fi însă o lucrare târzie, realizată de pictorul tirolez Ignaz Unterberger, la Roma, în intervalul 1771-1773. De fapt, potrivit propriilor mărturii, acest artist ar fi pictat mai multe tablouri în maniera lui Correggio, între care și cel achiziționat de principele Esterházy. Pornind de la această

informație documentară, se pot avansa două ipoteze: fie a existat într-adevăr un tablou autograf de Correggio, aflat la Roma în anii 1770 și dispărut ulterior; fie, dimpotrivă, tabloul reprodus în gravură de Raffaello Morghen este, în realitate, doar un exercițiu stilistic, un fals Correggio, a cărui atribuire eronată a fost perpetuată cu bună credință.⁴

A doua ipoteză pare mai plauzibilă, întrucât iconografia Carității urmează îndeaproape o sursă textual-grafică ulterioară cu circa șase decenii morții lui Correggio, anume *Della novissima iconologia* [...], publicată de Cesare Ripa în 1593, intens editată și tradusă ulterior (din 1625 cu ilustrații): „O femeie îmbrăcată în roșu, cu o flacăra învăpăiată în creștet, ține în brațul stâng un copil, pe care-l alăptează, iar alți doi se joacă în picioare, dintre care unul prinde mâna dreaptă a femeii [...] Cei trei copii arată că, deși caritatea este o singură virtute, ea are totuși o întreită putere căci, fără ea, credința și speranța nu pot fi.”⁵ În spiritul vremii sale, Ripa descoperă sensul substantivului *carità* în perifraza *cara unità*, deducând unitatea iubirii din coeziunea celor patru personaje; roșul, pe de altă parte, este echivalentul cromatic al ardorii erotice, simbolizată, mai transparent, prin văpaia de pe creștetul femeii. Într-o oarecare măsură, motivul alăptării (cu întreaga încărcătură metaforică a transiterii hranei spirituale) coincide cu iconografia *Virgo lactans* (cat. 56), precum și, cel puțin într-un caz, cu o ipostază destul de ermetică a Venerei (cat. 67).

C.U.

¹ LeBlanc 1888, p. 49.
² Tabloul măsoară 62 x 57 cm și este pictat în ulei pe lemn, inv. 463. Cf. Ember & Takács 2003, p. 135.
³ LeBlanc 1884-1889, vol. III, p. 52, cat. 104.
⁴ Ember & Takács 2003, p. 135. Autorul textului de catalog lasă să se înțeleagă că Raffaello Morghen ar fi executat gravura tocmai după tabloul de la Budapesta.
⁵ Ripa 1625, pp. 94-95 (traducerea mea).





IV. Alegorii și simboluri

Această secțiune este dedicată codificării mesajului erotic fie în alegorii complicate, fie prin intermediul unor simboluri disimulate în câmpul unor imagini reprezentând aparent altceva. În arta europeană, această practică se instituie începând cu Renașterea, își atinge apogeul în veacul al XVII-lea, pentru a dispărea treptat după 1700.

Pe fundalul unei ample mișcări de resuscitare a culturii antice, în centrele italiene ale secolului al XV-lea sunt configurate numeroase imagini încifrate – preponderent în pictură și gravură – numite *favole* sau *poesie* spre a fi deosebite de scenele narative (*historiae*) ce ilustrau episoade biblice sau mitologice. Invariabil, asemenea reprezentări erau destinate unui cerc restrâns de amatori cultivați, în măsură să le descifreze și chiar să imagineze, la rândul lor, altele similare. Adeseori, aceste *favole* înfățișează înlănțuiri alegorice de siluete umane, zeități și felurite personificări, cuprinzând în filigran o complicată rețea de aluzii literare și filosofice, *topoi* antici sau simboluri mai mult sau mai puțin ermetice. Un subiect predilect pentru asemenea *favole* este chiar iubirea, figurată manifest (*Alegoria amorului carnal*) sau, dimpotrivă, ca tematică subiacentă.

Nu în puține rânduri, mai ales în ambianța venețiană a anilor 1500, în trama alegoriilor erotice intră și muzica. Considerată în general un remediu pentru tribulațiile amoroase, muzica se identifică la un moment dat cu iubirea însăși, mai precis cu sonoritatea sufletelor-pereche, (sur)prinse în interpretarea unei melodii pe două voci. Cu această încărcătură simbolică, mai ales în pictura olandeză din secolul al XVII-lea, instrumentele muzicale sunt distribuite în cele mai diverse contexte figurative, acoperind toată gama discursului erotic, de la iubirea conjugală la prostituție.

Evident, redarea voalată a iubirii nu se restrânge la aceste două mari categorii de reprezentări alegorice. Li se alătură, între altele, imagini singulare, uneori extrem de complicate, tematizând fie continuitatea dintre artă, viață, moarte și nemurire (*Portretul lui Bartholomeus Spranger și al soției sale Christina Müller*) fie, în sfârșit, întrepătrunderea dintre mitologia erotică și imaginarul creștin (*Venus lactans*).

C.U.

ANONIM, secolele XVII-XVIII
Copie după ANTONIO CARRACCI (Veneția, cca 1583 – Roma, 1618)

Bărbat cu lăută

1650–1800

Ulei pe pânză; 77 x 61 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 9074 / 1108

PROVENIENȚĂ:
Muzeul de Artă al R.P.R. (1950)

BIBLIOGRAFIE:
Galeria universală 1955, p. 76, nr. 529

Informațiile cu privire la acest tablou – „anonim italian, secolul al XVII-lea(?)” – oferă mai puține indicii decât imaginea însăși. Ceea ce se poate observa nemijlocit – îmbrăcămintea și înfățișarea bărbatului, forma lăutei (cu gâtul scurt și corpul voluminos), compunerea portretului și cromatica de ansamblu – ne determină să-l încadrăm, din punct de vedere stilistic, într-una din școlile nord-italiene (emiliană sau venețiană) ale Renașterii târzii. Destul de rare în epocă, portretele de lutiști urmează același tipar al expunerii frontal-demonstrative, în preambulul atacării unei partituri, precum cele realizate, între alții, de Bartolomeo Passerotti în 1576 sau de Annibale Carracci în 1593/94.¹ În imediata proximitate a acestuia din urmă descoperim prototipul tabloului de la București (în realitate o copie din secolele XVII-XVIII), pictat de Antonio Carracci² în jurul anului 1600 și păstrat actualmente la Kunsthistorisches Museum din Viena (ulei pe pânză, 80 x 66 cm).³

Exceptând situațiile strict conjuncturale, reprezentarea unui muzician – și a unui lutist cu precădere – în pictura italiană de după 1550 poate fi interpretată atât în relație cu un substrat erotic, cât și în termenii configurării unui model comportamental-formativ ideal. Este vorba, mai precis, de „portretul” pe care Baldassarre Castiglione îl construiește de-a lungul faimosului său tratat preceptistic, *Il Libro del Cortegiano*, scris în forma, comună în epocă, a unui dialog colectiv, și în care afirmă la un moment dat:

„[...] eu unul nu m-aș declara mulțumit dacă curteanul nostru n-ar fi și muzician pe deasupra, și dacă pe lângă faptul de-a cunoaște notele și de a fi stăpân pe ele, n-ar cânta și la felurite instrumente; căci dacă ne gândim bine, nu-i chip să *aflî leac durerilor sufletești* și odihnă mai plăcută și mai vrednică de laudă în huzur, cum e însăși muzica; și aceasta mai cu seamă pe la curți, unde [...] *se săvârșesc multe lucruri de dragul femeilor, ale căror inimi, plâpânde și gingașe, se lasă ușor pătrunse de muzică și îndestulate de dulceața ei*.”⁴

Enunțarea locului comun potrivit căruia muzica este remediu și hrană pentru suflet trimite către un alt context figurativ, specific venețian, care juxtapune figura instrumentistului și imaginea lui Venus și Amor, precum, spre exemplu, în seria de tablouri pictate de Tițian cu tema *Venus și organistul/lutistul*. În cel puțin un caz⁵, lăuta este pictată de-a dreptul în brațele Venerei, fapt ce consacră fără echivoc calitatea sa de instrument al amorului prin excelență (vezi și cat. 68, 70).

C.U.

¹ Tabloul pictat de Bartolomeo Passerotti se află actualmente la Museum of Fine Arts din Boston, iar cel pictat de Annibale Carracci la Gemäldegalerie Alte Meister din Dresda.
² Antonio Carracci era fiul nelegitim (dar recunoscut) al lui Agostino și nepotul lui Annibale Carracci. Născut la Veneția, se mută la Roma în 1602, după moartea tatălui, intrând în atelierul unchiului său și participând la antreprizele importante ale acestuia.
³ Copia de la București este suficient de veche încât să fi trecut printr-o restaurare în 1871. Mai există cel puțin încă o versiune foarte fidelă a acestui tablou, tranzacționată de casa de licitații Sotheby’s la Londra, în 25 aprilie 2006 (lot 360).
⁴ Castiglione 1967, p. 88, sublinierea mea.
⁵ Tabloul lui Parrasio Micheli, pictat după 1550 (Muzeul de Artă, Budapesta).



CARLO FRANCESCO NUVOLONE (Milano, 1609 – 1662)

Scenă alegorică

1630–1662

Ulei pe pânză, 91,5 x 70 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 66738 / 2044

PROVENIENȚĂ:
Colecție particulară; Muzeul de Artă al R.P.R. (achiziție, 1962)

BIBLIOGRAFIE:
Teodosiu 1974, p. 48, nr. 85; Matache 1998, p. 42

EXPOZIȚII:
București 1982-1983, p. 67, cat. 55; Hiratsuka etc. 1995, pp. 172-173, cat. 12; Milano 1996-1997, p. 58, cat. 18

Intrat în patrimoniul MNAR fără nicio mențiune cu privire la naționalitatea autorului, acest tablou a fost asimilat în 1974 „școlii bologneze”¹, opțiune justificată probabil de aspectul clasicizant al personajelor. O posibilă variantă în privința paternității ar fi fost Benedetto Luti (1666-1724), artist florentin activ la Roma, potrivit unei vechi însemnări (dispărută între timp) descoperită pe versoul pânzei, care identifica nu doar autorul ci și tema lucrării: „Luti Benedetto / Agnese Dolci and her father”². Această ipoteză este categoric infirmată, însă, atât de autoportretele realizate de Carlo Dolci cât și de evidenta neconcordanță stilistică dintre tabloul de la București și opera lui Luti. Actuala paternitate a fost propusă deja în 1975 de Philip Pouncey (corespondență, Londra)³, cu argumentul identificării unei tipologii feminine comune cu unele tablouri incontestabil atribuite lui Carlo Francesco Nuvolone. Finalmente adoptată în 1982 de Anatolie Teodosiu, această ipoteză a fost confirmată, un deceniu mai târziu, de Andrea de Marchi (corespondență, Florența)⁴.

Tabloul înfățișează un cuplu în legătură cu care nu putem avansa nicio ipoteză incontestabilă; cele două personaje ar putea fi tată și fiică, soț și soție sau două personificări ale artelor. Relația dintre cei doi este ambiguă: femeia este întoarsă către bărbatul din spate, fără însă a-l privi,

în vreme ce privirea lui alunecă imprecis pe lângă ea. Melancolia este omniprezentă, aproape o temă în sine, izbitoare în cazul ei, destul de evidentă în cazul bătrânului și chiar al *putto*-ului. Bătrânul ține o partitură, în vreme ce tânăra răsfoiește un tom voluminos; niciunul dintre ei nu este realmente angajat în studiu, cartea și notele muzicale părănd a fi mai curând atribute ale unor personificări: *alegoria muzicii*, respectiv *alegoria poeziei / istoriei / literelor în general*. Deasupra lor, un *putto* ține cu ambele mâini o cunună de lauri (sau două?); nu este limpede cui este ea destinată, fiind plasată mai curând într-un „deasupra” neutru. Încă de la începutul veacului al XV-lea, atunci când figura *putto*-ului este reintrodusă în imaginarul european, conotarea ei funerară este aproape invariabilă; prin urmare, admitând că ar fi portretul cuiva anume (al femeii), una dintre posibilele interpretări ale acestei imagini ar fi „înscenarea unei glorii postume.”

Ar putea fi invocată însă și o temă secundară. Atât cât se lasă descifrată, imaginea nu are o componentă erotică dominantă sau precis determinabilă. Nuditatea parțială a femeii și prezența unui Amor-*putto* nu sunt suficiente pentru a reconstitui un scenariu erotic, iar conotarea negativ-senzuală a sânelui dezgolit (vezi cat. 69) nu este imediat plauzibilă. Un erotism difuz este însă prezent în imagine, care ar putea include iubirea ca subtext al unei teme mai generale precum, bunăoară, „iubirea pentru arte”.

C.U.

¹ Teodosiu 1974, p. 48.
² Matache 1998, p. 42.
³ București 1982-83, p. 67.
⁴ Matache 1998, p. 42.



ANONIM ITALIAN (?), secolele XVI-XVII

Venus lactans

1600–1650

Ulei pe pânză; 113,3 x 97,6 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 66140 / 215

PROVENIENȚĂ:
Depozitul gestiunii generale; Muzeul de Artă al R.P.R. (1959)

Extrem de lacunară, inventarierea acestui tablou în patrimoniul Muzeului de Artă al R.P.R. se limitează la formula „Anonim, *Compoziție*”, fără niciun indiciu suplimentar cu privire la epoca în care a fost pictat, la naționalitatea autorului sau la subiectul reprezentat. Perpetuarea vidului documentar până în prezent face ca elucidarea acestui caz să depindă exclusiv de artefactul însuși, de raportarea lui la un corpus de opere de artă cu tematică asemănătoare, precum și de examinarea datelor lui fizice. Bunăoară, la o cercetare atentă se poate observa că stratul pictural și pânza-suport au un aspect specific veacului al XVII-lea¹, în deplină concordanță cu trăsăturile stilistice ale picturii și cu iconografia reprezentării.

Primele observații vizează compunerea imaginii. Patru personaje proiectate pe un fundal întunecat, o femeie și trei copii, sunt înălțuite într-o mișcare unduioasă, derulată pe diagonala ascendentă: siluetele curbilinii din dreapta sus sunt reverberate în compunerea grupului din prim-plan, în schema corporală a femeii și în poziția copilului ținut la piept. Dinamica ondulatorie este contrabalansată de decupajul rectangular din partea dreaptă, deschis către un „dincolo” sugerat de ramurile unui arbore profilate pe cerul crepuscular. Această „fereastră”, încadrând cele două personaje care plutesc, pare a determina însăși interpretarea imaginii, fie în cheia unei apariții (viziuni?), fie în logica unui episod narativ configurat în jurul relației dintre femeia care alăptează și cele două figuri ivite subit.

Totuși, anumite atribute ale personajelor cu o veche codificare cultural-vizuală restrâng sfera interpretărilor posibile: pruncul din prim-plan, înaripat și înarmat cu arc și tolă cu săgeți, nu poate fi decât Amor, hrănit de bună seamă de Venus; cei doi copilași din rama ferestrei, la rândul lor înaripați, sunt fie doi *amorini* (frați gemeni ai pruncului alăptat), fie doi *putti* (genii sau spirite funerar-erotice). Prin urmare, tabloul înfățișează o ipostază mai puțin întâlnită

a Venerei², una matern protectoare, complicată de un episod figurativ secundar însă nu lipsit de semnificații. Nu ar fi exclus ca autorul tabloului să fi asimilat – direct sau mijlocit – o sursă livrescă³ mai puțin valorificată vizual în care, într-o genealogie extinsă, sunt consemnate nu mai puțin de trei personificări ale lui Amor (vezi și cat. 17). În fine, ancora purtată de cei doi amorași – stranie în acest context – poate fi decriptată ca aluzie la ancorarea iubirii și, prin extensie, la statornicia ei.

Cu totul neobișnuită este însă asemănarea dintre această imagine și iconografia *Carității*, așa cum este ea descrisă în foarte influenta carte a lui Cesare Ripa, *Della novissima Iconologia [...]*, publicată în 1593 și intens reeditată ulterior (vezi cat. 62). În ambele cazuri este vorba de o femeie care alăptează un copil, în vreme ce alți doi se joacă în preajmă. Lipsită de atributele venusiene, acest tablou ar fi, așadar, o fidelă reprezentare a *Carității*, subsumând o altă temă de venerabilă tradiție iconografică: *Virgo lactans* – Fecioara Maria alăptându-l pe Pruncul Iisus (vezi cat. 56).

În stadiul actual al cercetării este aproape imposibilă identificarea autorului. Este foarte probabil însă, atât din perspectiva *concetto*-ului pus în imagine cât și din punct de vedere stilistic (tipologia figurilor, impostarea lor, anumite detalii anatomice sau chiar fundalul întunecat, distinctiv pentru opera lui Caravaggio și a emulilor săi etc.), ca tabloul de la București să fi fost pictat de un artist italian.⁴

C.U.

¹ Această specificitate este conferită de sedimentarea și învechirea conglomeratului format din pigment, liant și verniu, precum și de craclurile de suprafață sau profunzime. Pânza-suport – esențială în determinarea datării – poate fi încadrată într-o epocă anume în funcție de caracteristicile urzelii, de grosime sau chiar de modul în care este prelucrată, îmbinată etc.

² Între rarismele reprezentări ale Venerei alăptând, ar fi de menționat un tablou de Lavinia Fontana pictat în jurul anului 1600 (locație necunoscută), precum și un tablou de Luca Giordano, *Venus, Marte și Amor*, pictat în 1663 (Museo di Capdimonte, Napoli).

³ Cicero, *De natura deorum*, Lb. III, XXIII, 59-60. Vezi și Wlosok 1975, p. 167.

⁴ Foarte utile sugestii în privința iconografiei acestui tablou mi-au fost oferite de Prof. Anca Oroveanu (New Europe College, București), precum și de Dr. Sally Metzler (Metropolitan Museum of Art, New York).



ABRAHAM VAN DER SCHOOR (Utrecht, cca 1603 – cca 1672)

Concertul

1655–1662

Ulei pe pânză; 155 x 168 cm
Semnat pe balustradă, mijloc: *Av. Schoor*
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 8220 / 264

PROVENIENȚĂ:
Colecția Felix Bamberg; Colecția regelui Carol I (1886), Castelul Peleş, Sinaia; Muzeul de Artă al R.P.R. (1948)

BIBLIOGRAFIE:
Bachelin 1898, p. 197; Răchițeanu 1975, p. XLVI, nr. 365; Matache 1998, p. 156; Ungureanu 2008, pp. 63-64

EXPOZIȚII:
București 1981-1982, p. 120, cat. 81 ; Veneția 1991, p. 111, cat. 40; Tokio etc. 1991-1992, p. 124, cat. 8; Bad Homburg-Wuppertal 1993-1994, p. 128, cat. 54; Milano 1996-1997, p. 196, cat. 82

Inventariat cu o paternitate parțial eronată (Nicolas van der Schoor)¹, acest tablou a fost reatribuit ulterior, pe baza descifrării semnăturii *Av. Schoor* descoperită pe balustrada-cadru. Opera lui Abraham van der Schoor a fost puțin cercetată și sistematizată, mai ales din pricina precarității informațiilor documentare. Totuși, ne este cunoscut un alt tablou, aflat la Spencer Museum of Art, Kansas, foarte asemănător celui de la București, de dimensiuni comparabile (103 x 136 cm) și cu subiect similar, datat 1657, prin analogie cu care putem propune și datarea celui de la București în intervalul 1655-1662.²

Această lucrare urmează îndeaproape o scenă asemănătoare, pictată de Gerrit van Honthorst în 1624 (Muzeul Luvru, Paris). În ambele tablouri, un grup preponderent feminin execută o piesă muzicală. Anumite elemente de decor și de costum, înscenarea propriu-zisă a acțiunii, simbolismul muzical, precum și prezența în fundal, mai mult sau mai puțin camuflată, a doi *putti*, lămuresc sensul erotic difuz al imaginii. Un argument suplimentar ar fi stereotipia fizionomiilor; nu este nicidecum vorba de un portret de grup, de o galerie de individualități, ci de un singur personaj – curtezana generică – replicat în câteva exemplare.

În veacul al XVII-lea, în Provinciile Unite existau așa-numitele „colegii muzicale”, întruniri elevate în care erau acceptați doar amatori de bună condiție – nobili și notabilități locale, doctori sau poeți renumiți. De regulă, o asemenea distinsă reuniune era regizată în detaliu – muzica era însoțită de conversație aleasă și mese îmbelșugate – și, amănunt important, se afla sub bagheta unui profesor de muzică.³ Aparent, tabloul lui van der Schoor surprinde

chiar o asemenea întrunire. În fapt, pictorul alterează deliberat realitatea: nu întâlnim, în tabloul său, figuri distinse ci, dimpotrivă, chipuri suspecte; nu este figurată aici reuniunea unui *collegium musicum*, ci o *geselschapje* (companie veselă). Ordinea este tulburată, apoi, și prin repartizarea instrumentelor muzicale și a rolurilor – lipsește dirijorul, dacă nu cumva în locul său se plasează chiar privitorul. Prin tradiție, dar și prin mijlocirea cărților de emblematică⁴, lăuta era considerată un instrument al amorului. Comuniunea între coarda înstrunită și sunetul emis era un simbol pentru legătura erotică. Abundă, în epocă, portrete onorabile de cupluri care își acordează instrumentele, metaforă a inimilor ce vibrează la unison (vezi cat. 70).⁵ În numeroase reprezentări de cupluri muzicale, lăuta revine bărbatului, în timp ce femeia ține un flaut. Pentru o asemenea distribuție a rolurilor, lămuritoare sunt conotațiile dobândite în timp: instrumentul cu coarde aparține universului armoniei, ține de proporție, în timp ce instrumentul de suflat, precum în *bacanele* antice, provine dintr-o lume a instinctelor, a vitalității iraționale. Exemplul înfruntării lor este foarte vechi: Apollo și Marsyas. Sau, în termenii modernității timpurii olandeze, bărbatul și femeia, soldatul și curtezana. În tabloul lui Abraham van der Schoor această delimitare este perturbată. Sunt, ce-i drept, două prezențe masculine în cadru, mânuind o *lira da braccio* și o *viola da gamba*. Lăuta, în schimb, ca într-un foarte elocvent tablou al lui Dirk van Baburen (*Mijlocitoarea*, 1622, Rijksmuseum, Amsterdam și Museum of Fine Arts, Boston), se află în brațele unei dame senzuale.⁶

În cele din urmă, tabloul nu înfățișează propriu-zis nici „întrunirea elevată” nici „compania veselă”, ci mai curând *înscenarea echivocă a ambelor*. La o privire mai atentă, observăm că din tablou lipsește tocmai muzica: suspendată, ea este „activată” doar prin participarea spectatorului. Către el se întoarce, de altfel, una dintre figurante și pentru el, de fapt, este regizat acest moment. Iluzia realității – și trebuie să ne imaginăm acest tablou într-un interior olandez de la 1650 – este amplificată de redarea iluzionistă a ramei, peste care se răsfiră notele și rochia, precum și a cortinei ridicate, pictorul dublând astfel, prin arta sa, realitatea acestor accesorii.⁷

C.U.



¹ Cf. Bachelin 1898, p. 197. Existența lui Nicolas van der Schoor nu a fost probată până acum – nefiind, spre exemplu, înregistrat în baza de date a *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*. Eroarea, perpetuată fără verificări ulterioare, se poate explica printr-o descifrare distorsionată a semnăturii de pe balustradă.

² Tabloul de la Spencer Museum of Art este publicat în Dekiert 2003, p. 392 și il. 171, f. p. După 1662, Abraham van der Schoor nu mai pictează nimic, fiind închis într-un ospiciu.

³ Kyrova 1994, pp. 34-35; Grijp 1994, p. 63.

⁴ Cea mai răspândită era cartea lui Jacob Cats, *Sinne-en Minnebeliden* (*Imagini ale rațiunii și iubirii*), publicată în 1618.

⁵ Kyrova 1994, p. 41.

⁶ Despre conexiunea dintre instrumentele cu coarde (lăută, ceteră, gitară) și iconografia curtezanei în arta olandeză, vezi Dekiert 2003, pp. 171-183.

⁷ În societatea olandeză a secolui al XVII-lea, spre o cât mai riguroasă igienă a privirii, tabloul era deseori acoperit de o draperie, fiind de-voalat cu o anumită ceremonie. În numeroase tablouri sunt reprezentate parțial rama și draperia, cu intenția evidentă – prin acest efect iluzionist – de probare a iscusinței artistice.

ANONIM, secolul al XVIII-lea
Copie după GABRIEL METSU (Leiden, 1629 – Amsterdam, 1667)

Femeie acordând o ceteră

1750–1800

Ulei pe pânză; 46,7 x 42 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 66734 / 2040

PROVENIENȚĂ:
Muzeul de Artă al R.P.R. (1962)

Într-un interior cuprins de penumbră, delimitat de coloanele unui pat somptuos și de faldurile unui covor oriental așezat pe o masă, o tânără acordează un instrument muzical, privind absentă la agitația veselă din preajmă. Laolaltă cu elementele de decor, vestimentația (haina sinilie tivită cu blană albă, rochia arămie de satin și boneta albă) este în măsură să indice atât statutul social al personajelor – și implicit să orienteze lectura imaginii –, cât și zona stilistică în care pictura poate fi încadrată. La prima vedere, această scenă de interior, frecventă în deceniile de mijloc ale anilor 1600, relevă anumite inflexiuni comune cu opera unor maeștri importanți precum Pieter de Hooch, Gerard ter Borch sau Gabriel Metsu. Subiectul în sine, redarea specifică a personajelor, dar și predilecția pentru reprezentarea stofelor/țesăturilor sunt argumente pertinente pentru încadrarea tabloului în ambianța olandeză din secolele XVII-XVIII.

În fapt, cercetată mai atent, lucrarea se dovedește a fi o copie destul de veche și fidelă, cu certe calități tehnice, după un tablou pictat de Gabriel Metsu la Amsterdam, în anii 1658-1659, într-o perioadă în care este influențat de pictura lui Gerard ter Borch.¹ Originalul, executat pe un panou de lemn de dimensiuni sensibil mai mici (31 x 27,5 cm), se află la Florența (Galleria degli Uffizi) și a generat, pe lângă versiunea de la București, cel puțin alte șapte copii și o reproducere în tehnica gravurii cu dălțița, realizată de Carlo Raimondi (1809-1883).² În tabloul de la Florența, femeia este mult mai în vârstă, suficient încât să pară mama tânărului; fatalmente, „întinerirea” ei alterează lectura imaginii, centrată în mod evident pe semnificațiile mijlocite de instrumentul muzical.

Cetera³, instrument foarte popular în modernitatea timpurie, este figurată frecvent în pictura olandeză (între alții, de Godfried Schalcken, Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen, Jan Miense Molenaer sau Pieter van Slingeland), aproape invariabil în brațele unei femei; uneori sunt reprezentate cupluri angajate în producerea unei armonii muzicale, în care bărbatul ține o lăută iar femeia o ceteră. În iconografia conjugală a epocii, acordarea instrumentelor și cântatul împreună reprezentau o metaforă pentru armonia cuplului, încifrată ca atare – vibrarea a două inimi în aceeași notă – de foarte populara carte de embleme a lui Jacob Cats, *Sinne-en Minnebelden (Imagini ale rațiunii și iubirii)*, publicată în 1618.⁴ Semnificația acestor scene muzicale, prin urmare, era transparentă, iar atunci când unul dintre parteneri lipsea (de regulă bărbatul), prezența sa era presupusă aluziv. Aceeași situație se regăsește și în tabloul lui Gabriel Metsu, „melodia conjugală” fiind pe cale de a se (re)înfrîpa în absența partenerului, dar evocându-l prin intermediul câinelui, conotat vizual în termenii fidelității.

C.U.

¹ Weiboer 2007, vol. I, pp. 162-163. Influența lui Ter Borch se exercită îndeosebi în construcția geometrică a interiorului, precum și în reprezentarea materialității textilelor.
² În legătură cu identificarea tabloului original și a celor șapte versiuni identificate până în prezent, ca și pentru o bibliografie exhaustivă, a se vedea Weiboer 2007, vol. II, pp. 573-575, cat. A-74.
³ Cu o titulatură destul de uniformă (lat. *cythara*, fr. *cistre*, it. *cetra*, germ. *Cister*, en. *cittern*), acest instrument, introdus în Europa în secolul al XV-lea, are o tonalitate acută și relativ înfundată, mai apropiată de mandolină decât de lăută. În această epocă, instrumentul are de regulă două corzi (patru duble și una liberă), acționate de obicei cu ajutorul unui plectru.
⁴ Kyrova 1994, p. 41.



ANONIM, secolul al XIX-lea
Copie după GASPAR NETSCHER (Heidelberg, 1639 – Haga, 1684)

Femeie la fereastră

1800–1850

Ulei pe placă de zinc; 32 x 26,8 cm
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI
Inv. 73910 / 2449

PROVENIENȚĂ:
Colecție particulară; Muzeul de Artă al R.S.R. (achiziție 1968)

Achiziționat cu atribuirea „anonim, școală olandeză” și datat spre sfârșitul secolului al XVII-lea, acest artefact este, în realitate, o copie târzie¹ după un tablou de Gaspar Netscher, realizat în 1666 (ulei pe lemn, 46 x 37 cm) și păstrat, până nu demult, la Von der Heydt-Museum din Wuppertal.² În ciuda desenului corect, ce nu omite niciun detaliu, distanța dintre copie și sursa ei este considerabilă; în pictura originală se simte pe deplin mâna unui *fijnschilder* – specialitatea lui Gaspar Netscher (vezi cat. 57) – pe când versiunea de la MNAR, mult mai modestă, a fost realizată în cel mai bun caz de un bun tehnician. De asemenea, nu poate fi omisă ipoteza ca tabloul să fi fost pictat fie după o altă copie³, fie după o eventuală gravură, date fiind diferențele cromatice notabile – culoarea rochiei (arămie în varianta inițială), a draperiei (o nuanță de ocru roșu), a papagalului (albastru) etc. În ansamblu, originalul este dominat de culori calde, în vreme ce versiunea de la București are un aspect metalic.⁴

Tablourile de format mic, cu personaje în nișă, lucrate cu o finețe de filigran, erau specialitatea școlii de pictură din Leiden, de la care se revendicau, între alții, Gerrit Dou, Frans van Mieris, Gabriel Metsu într-o oarecare măsură. Fără o conexiune directă cu această formulă tematic-stilistică, opera lui Gaspar Netscher este alcătuită preponderent din lucrări de mici dimensiuni, îndeosebi portrete și scene de interior, inclusiv mai multe variațiuni pe tema femeii la fereastră.

Scena figurată în tabloul de la București este un teatru al contradicției și aluzivității. Ceea ce este în mod evident o nișă, decupând de regulă un gol orb destinat în mod obișnuit expunerii unei statuete, este reprezentat aici ca o fereastră, în apertura căreia se arată o tânără fermecătoare. Cu o intensitate curioasă, privirea tinerei implică spectatorul, ținându-l fără echivoc, iar postura,

vestimentația, podoabele și chiar activitatea în care este angajată sunt susceptibile de a fi interpretate ca aluzii de natură erotică. Hrănirea păsării poate fi înțeleasă în cheia unui „nutriment” pentru suflet, întrucât, într-o veche tradiție iconografică, păsările de mici dimensiuni (sticletele, vrabia, rândunica, prepelița) evocă o gamă amplă de asociații spirituale, fiind frecvent incluse în reprezentări ale Fecioarei cu Pruncul.⁵ Draperia, la rândul ei, are un rol bine precizat în regia expunerii, făcând posibilă însăși imaginea tinerei dar și, în același timp, eventuala ei ocultare. Colivia, în sfârșit, este o transparentă metaforă pentru captivitate, inclusiv de ordin etic („prizonieră a păcatului”), conținând totuși, prin întredeschiderea ușii, perspectiva eliberării.

Pentru realitatea olandeză a veacului al XVII-lea, o asemenea priveliște constituia un act de transgresiune, întrucât, potrivit cutumelor epocii, o femeie virtuoasă trebuia să se ferească de apariția la fereastră, prilej al expunerii la privirile iscoditoare ale străzii. Spațiul ei strict delimitat era interiorul casnic, în vreme ce fereastră aparținea deja exteriorului și, prin extensie, lumii potențial primejdioase.⁶ Femeile care, ignorând această normă, se arătau totuși în rama ferestrei, riscau blamul colectivității și, direct sau indirect, perspectiva marginalizării.

C.U.

¹ Datarea în secolul al XIX-lea este determinată de particularitățile suportului – placă de zinc, prelucrată industrial.
² Tabloul original a fost confiscat în 1936 și inclus în patrimoniul Alte Pinakothek din München, de unde a fost transferat muzeului din Wuppertal în 1952. În 2014, tabloul a fost restituit proprietarilor în drept – Hugo și Elisabeth Andriesse. Aceste informații au fost preluate din baza de date a *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, disponibilă on-line: www.rkd.nl.
³ Sunt cunoscute mai multe copii, din epoci și de calitate diferite, vândute uneori la licitații, precum cele derulate la Zürich, în 28 martie 2012, sau la Londra (Bonhams), în 30 octombrie 2013.
⁴ Cu privire la tabloul original, a se vedea Wieseman 2002, pp. 207-208, cat. 54.
⁵ Ferguson 1961, pp. 19-25; Hall 1974, p. 48.
⁶ Todorov 1997, pp. 30-33 și în special capitolul „Éloges et blâmes”, pp. 53-76. În legătură cu expunerea/apariția femeii, precum și cu dimensiunea libidinală a privirii masculine, a se vedea, între altele, Berger 1977, pp. 46-47.



ALBRECHT DÜRER (Nürnberg, 1471 – 1528)

Hercule la răscruce (Efectele geloziei)

cca 1498

Gravură cu dălțița; 32 x 22 cm

Gravat, mijloc jos: AD

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI

Inv. 36610 / 1588

PROVENIENȚĂ:

Colecția Cantacuzino; Muzeul de Artă al R.P.R.

BIBLIOGRAFIE:

Bartsch 1813-1876, vol. VII, pp. 86-87, nr. 73; Schoch *et alii* 2001, p. 22; Hermann Fiore 2007 (Giovanni Maria Fara), p. 283, cat. VI. 13

EXPOZIȚII:

București 1984, p. 18, cat. 36

Una dintre cele mai interesante lucrări din opera lui Albrecht Dürer, această gravură transpune în imagine o fabulă de neînțeles în absența unei prealabile exegeze. Cu un evident aspect *all'antica*, în ciuda peisajului nordic, acțiunea reprezentată angrenează un grup de personaje într-o confruntare violentă. Un satir și o nimfă, surprinși într-o situație vulnerabilă și aparent lipsiți de apărare, sunt atacați furibund de o femeie înarmată rudimentar. Asaltul pare a fi oprit *in extremis* de bărbatul nud din prim-plan, al cărui unic accesoriu este un coif fantezist-înăripat. În fundal, un copil (*putto*?) cu o pasăre în mână se retrage înspăimântat de atrocitatea acestui conflict.

Simpla descriere a scenei îi evidențiază caracterul ermetic: intriga nu este de la sine evidentă iar conexiunea dintre personaje, dincolo de brutalitatea manifestă, este cel puțin stranie. Interpretarea propusă de Adam Bartsch sub titlul „Efectele geloziei” nu este în măsură să elucideze *favola* încifrată în imaginea gravată, la care Dürer însuși se referea numind-o *Der Hercules*.¹ În realitate, această gravură ilustrează o fabulă povestită de sofistul Prodicos în veacul al V-lea î.H., transmisă însă de Filostrat și Xenofon. Pe scurt, este vorba de confruntarea tânărului Hercule cu alegerea între virtute și viciu, personificate de o femeie modestă și de una ispititoare, ambele încercând să-l ademenească pe propria cale.² Fără un acces nemijlocit

la sursele antice, Albrecht Dürer s-ar fi putut familiariza cu această fabulă etică prin intermediul unor texte care circulau la Nürnberg la sfârșitul veacului al XV-lea, precum *Voluptatis cum virtute disceptatio* de Benedictus Chelidonium sau al unor ilustrații din faimoasa *Narrenschiff* a lui Sebastian Brant³, îngăduindu-și interesante licențe precum personificarea desfrâului prin cuplul satir-nimfă sau reprezentarea punitivă a alegoriei virtuții. Potrivit opiniei generale a comentatorilor, imaginea surprinde un episod ulterior hotărârii propriu-zise (de a merge pe calea virtuții), conform căreia Hercule se alătură de fapt agresivității exercitate de personificarea virtuții.⁴

Dincolo de subiectul complicat, această gravură este revelatoare în privința impactului artei italiene asupra lui Dürer, survenit în răstimpul primei sale incursiuni la sud de Alpi (1494-1495) și decelabil atât în privința subiectului „antic”, cât și la nivelul unor citate abia disimulate. Bunăoară, figura nimfei este preluată (în oglindă) dintr-o gravură faimoasă de Andrea Mantegna, *Lupta zeilor marini*, după care maestrul german a realizat în 1494 un desen în tuș brun și peniță⁵; la rândul-i, figura lui Hercule este adaptată, se pare, după un desen de Antonio Pollaiuolo, împrumut denotat de poziția rigidă, aproape imponderabilă, specifică manierei artistului italian; în sfârșit, chiar detaliul mandibulei de animal, pe care satirul o ține probabil ca armă, este o reminiscență din opera grafică a lui Andrea Mantegna.

C.U.

¹ Hermann Fiore 2007, p. 283.

² Pentru o exegeză clasică a acestui subiect, vezi Panofsky 2010, *passim*.

³ Hermann Fiore 2007, p. 283.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Haverkamp-Begemann & Logan 1988, p. 34, cat. 3.



BIBLIOGRAFIE

Accornero 2013

Chiara ACCORNERO, *Pietro Liberi cavaliere e fenice dei pittori. Dalle avventure di spada alle lusinghe dell'accademia*, Zel Edizioni, Treviso, 2013.

Alciati 1536

Andreae ALCIATI *Emblematum Libellus*, Parisiis, Ex officina Christiani Wecheli, sub scuto Basiliensi, Basel, 1536.

Allen et alii 2002

Michael J. B. ALLEN, Valery REES, Martin DAVIES (edited by), *Marsilio Ficino; His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Brill, Leiden–Boston–Köln, 2002.

Allen 2003

Christopher ALLEN, „Ovid and Art”, in Philip Hardie (edited by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, 2003.

Anderson 1980

Jaynie ANDERSON, „Giorgione, Titian and the Sleeping Venus”, in Neri Pozza (a cura di), *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1980.

Angelucci & Serra 2012

Laura ANGELUCCI & Roberta SERRA, „Des «concepts antiquement modernes et modernement antiques»”, in *Giulio Romano* (cat. exp.), Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Éditions Le Passage, Paris, 2012.

Aomori etc. 1979-1980

Exhibition of Romanian and Universal Paintings in Romanian Museums (cat. exp.), Aomori Prefectural Museum – Daimaru, Tokio – The Ehime Prefectural Museum of Art, Matsuyama – The Yamaguchi Prefectural Museum of Art – The Nara Prefectural Museum of Art – The Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya, 1979-1980.

Arasse 2008

Daniel ARASSE, „Țrupul, grația, sublimul” in Georges Vigarello (ed.), *Istoria corpului*, vol. I, *De la Renaștere la Secolul Luminilor (Histoire du corps Tome 1. De la Renaissance aux Lumières*, 2005), traducere de Simona Manolache et alii, Editura Art, București, 2008.

Arcscot & Scott 2000

Caroline ARSCOTT & Katie SCOTT, „Introducing Venus”, in Caroline Arcscot & Katie Scott (edited by), *Manifestations of Venus. Art and Sexuality*, Manchester University Press, 2000.

Aste 2002

Richard ASTE, „Bartolomeo Bettini and His Florentine Chamber Decoration”, in Falletti & Nelson 2002.

Avagnina et alii 2004

Maria Elisa AVAGNINA, Nadia CECCHINATO, Giovanni Carlo Federico VILLA (a cura di), *Rame, inchiostro e bulino. Iconografie sacre e profane nelle incisioni dei Sadeler dei Musei Civici di Vicenza* (cat. exp.), Angelo Colla Editore, Vicenza, 2004.

Avram 1982

Alexandru AVRAM, *Gravura franceză. Secolele XVI-XVIII*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1982.

Bachelin 1898

Léon BACHELIN, *Tableaux anciens de la Galerie Charles Ier Roi de Roumanie*, Catalogue raisonné avec soixante-seize héliogravures de Mm. Braun Clément et, Cie, Paris et New York, 1898.

Bad Homburg-Wuppertal 1993-1994

Theodor ENESCU et alii (herausgegeben von), *Von Cranach bis Monet. Europäische Meisterwerke aus dem Nationalen Kunstmuseum Bukarest* (cat. exp.), Sinclair Haus, Bad Homburg v. H.; Van der Heydt Museum, Wupeprtal, Altana AG, 1993-1994.

Baldinucci 1686

Filippo BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, [ed. Evelina Borea, Einaudi, Torino, 2013], 1686.

Barkan 2009

Leonard BARKAN, „Praxiteles' Aphrodite and the Love of Art”, in Leonard Barkan & alii (edited by), *The Forms of Renaissance Thought. New Essays in Literature and Culture*, Palgrave Macmillan, 2009.

Barolsky 1998

Paul BAROLSKY, „As in Ovid, so in Renaissance Art”, in *Renaissance Quarterly*, vol. 51, nr. 2, Summer, University of Chicago Press, 1998.

Barolsky 1999

Paul BAROLSKY, „Looking at Venus: A Brief History of Erotic Art”, in *Arion*, vol. 7, nr. 2, Fall, Boston University, 1999.

Barriault 1994

Anne B. BARRIAULT, *Spalliera Painting of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*, Penn State University Press, University Park, Pennsylvania, 1994.

Bartsch 1813-1876

Adam BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, 21 vol., Chez J. A. Barth, A Leipzig, 1854-1876.

Battistini 2004

Matilde BATTISTINI, *Simboli e Allegorie*, Mondadori Electa, Milano, 2004.

Baumstark et alii 2007

Reinhold BAUMSTARK, Marcus DEKIERT, Helge SIEFERT, *Staatsgalerie im Neuen Schloss Bayreuth: Malerei des Spätbarock*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.

Bayer 2008

Andrea BAYER, „From Cassone to Poesia: Paintings of Love and Marriage”, in Andrea Bayer (edited by), *Art and Love in Renaissance Italy* (exhibition catalogue), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2008.

Becatti 1968

Giovanni BECATTI, „Raffaello e l'antico”, in Mario Salmi (a cura di), *Raffaello: l'opera, le fonti, la fortuna*, De Agostini, Novara, 1968.

Bednarik 1970

Beatrice BEDNARIK, „O colecție de artă plastică în București în a doua jumătate a secolului al XIX-lea”, in *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria artă plastică, tom 17, nr. 1, București, 1970.

Beherman 1988

Thierry BEHERMAN, *Godfried Schalken*, Maeght, Paris, 1988.

Bellini 1973

Paolo BELLINI (a cura di), *Catalogo completo dell'opera grafica del Robetta*, Salamon e Agustoni editori, Milano, 1973.

Bellini 1976

Paolo BELLINI (a cura di), *L'opera incisa di Pietro Testa*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1976.

Bellini 1977

Paolo BELLINI, „Le opere di Biscaino, Amato, Podestà, Piola e S. Castiglione nella Raccolta Bertarelli”, in *Rassegna di studi e notizie*, vol. V, anno IV, Milano, 1977.

Bellini 1979

Paolo BELLINI, „Incisioni di Giorgio Ghisi”, in *Rassegna di studi e di notizie*, vol. VII, anno VI, 1979.

Bellini 1998

Paolo BELLINI (a cura di), *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Tassotti Editore, Bassano del Grappa, 1998.

Bellini & Wallace 1990

Paolo BELLINI & Richard W. WALLACE (edited by), *The Illustrated Bartsch, 45, 2. Commentary, Italian Masters of the Seventeenth Century*, Abaris Books, New York, 1990.

Bellucci & Frosinini 2002

Roberta BELLUCCI, Cecilia FROSININI, „A Michelangelesque Myth and Production in Series: The *Venus and Cupid* Cartoon”, in Falletti & Nelson 2002.

Bembo 2014

Pietro BEMBO, *Asolanii. Trei dialoguri despre iubire (Gli Asolani*, Veneția, 1505), traducere, cronologie, note de Anamaria Gebăilă, Humanitas, București, 2014.

Benedict 1978

Cristian BENEDICT, *Catalogul Galeriei de Artă Universală IV. Pictura franceză*, Muzeul Național de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1978.

Bernini Pezzini et alii 1985

Grazia BERNINI PEZZINI, Stefania MASSARI, Simoneta PROSPERI VALENTI RODINO, *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica* (cat. exp.), Edizioni Quasar, Roma, 1985.

Boicescu 2007

Octavian BOICESCU, *Galeria de artă europeană*, Muzeul Național de Artă al României, București, 2007.

Bologna 1958

Ferdinando BOLOGNA, *Francesco Solimena*, L'Arte tipografica, Napoli, 1958.

Boorsch, Lewis & Lewis 1985

Suzanne BOORSCH, Michal LEWIS, R.E. LEWIS, *The Engravings of Giorgio Ghisi*, Catalogue raisonnée, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985.

Boorsch 2001

Suzanne BOORSCH, „Giorgio Ghisi [L'Opera Incisa di Giorgio Ghisi by Paolo Bellini. Review]”, in *Print Quarterly*, vol. 18, No. 4, Londra, 2001.

Borea 1990

Evelina BOREA, „Dente, Marco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, 1990 (ediție on-line [www.treccani.it/enciclopedia/marco-dente_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-dente_(Dizionario-Biografico)/)).

Borghini 1584

Raffaello BORGHINI, *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura, e della*

scultura si favela [...], In Fiorenza, Apresso Giorgio Marescotti, Con Licenza de'Superiori, 1584.

Brigstocke 1978

Hugh BRIGSTOCKE, „Some Further Thoughts on Pietro Testa”, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. XXIX, München, 1978.

Brigstocke 1989

Hugh BRIGSTOCKE, „Pietro Testa. Cambridge, Mass, Fogg Art Museum [exhibition review]”, in *The Burlington Magazine*, vol. 131, no. 1031, 1989.

Brown 1997

Christopher BROWN, *Utrecht Painters of the Dutch Golden Age*, National Gallery, Londra 1997.

București 1955

Expoziție de artă franceză (Pictură, sculptură și arte decorative), Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea și Muzeul de Artă al R.P.R., București, 1955.

București 1971

Anatolie TEODOSIU & Maria MATACHE, *Cinci sute de ani de la nașterea lui Albrecht Dürer (1471-1528)* (cat. exp.), Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1971.

București 1981-1982

Dialogul artelor. Școala flamandă și olandeză, secolele XV-XVIII, în muzeele și colecțiile din România (cat. exp.), Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1981-1982.

București 1982-1983

Alexandru CEBUC & Anatolie TEODOSIU, *Arta italiană din secolele XV-XVIII în muzee și colecții din România* (cat. exp.), Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1982-1983.

București 1984

Amelia PAVEL & Andrei PALEOLOG, *Cinci secole de gravură germană (1500-1925)* (cat. exp.), Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, 1984.

București 1991

Dana BERCEA, *Desene și gravuri olandeze din secolele XVI-XVII* (cat. exp.), MNAR, București, 1991.

București 1992

Dana BERCEA, *Capodoperele Renașterii italiene în gravura secolelor XVI-XIX* (cat. exp.), MNAR, București, 1992.

București 2000

Dana BERCEA, *Zei și eroi* (cat. exp.), MNAR, Cabinetul de Desene și Gravuri, 2000.

București 2005-2006

De la Parmigianino la Tiepolo. O sută de desene italiene din Colecția Bibliotecii Academiei Române, (cat. exp. Florența 2005), Muzeul Național de Artă al României, București, 2005-2006.

București 2006

Dana BERCEA, *Gravura cu dălțița. Secolele XVI-XIX*, (cat. exp.) MNAR, București, 2006.

Burrow 2003

Colin BURROW, „Re-embodying Ovid: Renaissance Afterlives”, in Philip Hardie (edited by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, 2003.

Busuioceanu 1932

Alexandru BUSUIOCEANU, „Colecția regală de pictură”, in *Boabe de grâu*, III, București, 1932.

Busuioceanu 1937

Alexandru BUSUIOCEANU, „Dipinti sconosciuti di Ercole Roberti e della sua scuola”, in *L'Arte*, iulie, Milano, 1937.

Busuioceanu 1939

Alexandru BUSUIOCEANU, *La Galerie de peintures de Sa Majesté Le Roi Carol II de Roumanie*, première partie, tome I, *Écoles italiennes du XIVe au XVIe siècle*, Édition d'Études et de Documents, Paris, 1939.

Campbell 2002

Stephen J. CAMPBELL, „*Fare una cosa morta parer viva*: Michelangelo, Rosso and the (Un)Divinity of Art”, in *The Art Bulletin*, vol. 84, nr. 4, College Art Association, New York, 2002.

Campbell 2004

Stephen J. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Cantelli 2005

Giuseppe CANTELLI, „Sull'uso del mito classico e della allegoria nella pittura fiorentina del Seicento”, in Ornella Casazza & Riccardo Gennaioli (a cura di), *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*, Sillabe, Livorno, 2005.

Castiglione 1967

Baldesar CASTIGLIONE, *Curteanul (Il Libro del Cortegiano*, 1528), traducere de Eta Boeriu, Editura de Stat pentru literatură universală, București, 1967.

Chastel 1981

André CHASTEL, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul. Studii asupra Renașterii și umanismului platonician (Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959), traducere de Smaranda Roșu și Grigore Arbore, 2 vol., Meridiane, București, 1981.

Chastel 1985

André CHASTEL, „Gli artisti di Tasso”, in Andrea Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1985.

Chiari 1982

Maria Agnese CHIARI, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, La Stamperia di Venezia, Veneția, 1982.

Chiarini 2004

Marco CHIARINI (a cura di), *I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale*, schede di Marco Chiarini & Cătălina Macovei, Centro Di, Florența, 2004.

Christiansen 1999

Keith CHRISTIANSEN, „Tiepolo, Theater and the Notion of Theatricality”, in *The Art Bulletin*, vol. 81, nr. 4, College Art Association, New York, 1999.

Ciarallo 2005

Annamaria CIARALLO, „Dei, amori, rimedi d'amore”, in Ornella Casazza & Riccardo Gennaioli (a cura di), *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*, Sillabe, Livorno, 2005.

Cizek 1971

Eugen CIZEK, *Antichitatea despre artele plastice*, antologie, cuvânt înainte, traducere și note de Eugen Cizek, Meridiane, București, 1971.

Colantuono 1989

Anthony COLANTUONO, „Titian's Tender Infants: On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome”, in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 3, 1989.

Compton 2012

Rebekah COMPTON, „*Omnia vincit Amor*: The Sovereignty of Love in Tuscan Poetry and Michelangelo's *Venus and Cupid*”, in *Mediaevalia*, vol. 33, 2012.

Couché 1858

Jacques COUCHÉ, *La Galerie du Palais Royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent* [...], Nouvelle édition publié par Henri Heims avec texte nouveau, Paris, Chez Winter, 1958.

Cox-Rearick 1999

Janet COX-REARICK (edited by), *Giulio Romano, Master Designer*, Hunter College of the City University of New York, 1999.

Cropper 1974

Elizabeth CROPPER, „Virtue's Wintry Reward: Pietro Testa's Etchings of the Seasons”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 37, Londra, 1974.

Cropper 1976

Elisabeth CROPPER, „On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrerchismo* and the Vernacular Style”, in *The Art Bulletin*, vol. 58, nr. 3, College Art Association, New York, 1976.

Cropper 1984

Elizabeth CROPPER, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton, 1984.

Cropper 1988

Elizabeth CROPPER (edited by), *Pietro Testa 1612–1650. Prints and Drawings* (cat. exp.), Philadelphia Museum of Art, Scholar Press, Aldershot, 1988.

Csaki 1901

Michael CSAKI, *Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, 5. Auflage, Selbstverlag des Museums, Hermannstadt, 1901.

Csaki 1909

Michael CSAKI, *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, 6. Auflage, Selbstverlag des Museums, Hermannstadt, 1909.

Culianu 2011

Ioan Petru CULIANU, *Eros și magie în Renaștere. 1484 (Éros et magie à la Renaissance. 1484*, 1984), traducere de Dan Petrescu, Ana Cojan și Ion Acsan, Polirom, Iași, 2011.

DaCosta Kaufmann 1982

Thomas DaCosta KAUFMANN, „The Eloquent Artist: Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II”, in *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. 1, Leiden, 1982.

DaCosta Kaufmann 1985

Thomas DaCosta KAUFMANN, *L'École de Prague. La peinture à la Cour de Rodolphe II*, Flammarion, Paris, 1985.

Dallasta & Cecchinelli 2002

Federica DALLASTA & Cristina CECCHINELLI, *Bartolomeo Schedoni a Parma (1607-1615): pittura e Controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese*, TLC Editrice, Parma, 2002.

Damisch 1997

Hubert DAMISCH, *Le jugement de Paris* (1992), Flammarion, Paris, 1997.

Dâmboiu et alii 2012

Daniela DÂMBOIU, Guy THEWES, Danièle WAGENER (herausgegeben von), *Brueghel, Cranach, Tizian, van Eyck. Meisterwerke aus der Sammlung Brukenthal* (cat. exp), Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2012.

De Carolis 2005

Ernesto DE CAROLIS, „Gli inquieti amori degli Dei”, in Ornella Casazza & Riccardo Gennaioli (a cura di), *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*, Sillabe, Livorno, 2005.

De Maere & Sainte Fare Garnot 2009

Jan DE MAERE, Nicolas SAINTE FARE GARNOT, *Bruegel, Memling, Van Eyck [...] La collection Brukenthal. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition Bruegel, Memling, Van Eyck...* *La collection Brukenthal au musée Jacquemart-André du 11 septembre 2009 au janvier 2010* (cat. exp.), Fonds Mercator, Bruxelles, 2009.

De Ramaix 1992

Isabelle de RAMAIX, *Les Sadeler graveurs et éditeurs* (cat. exp.), Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles, 1992.

De Ramaix 1998

Isabelle de RAMAIX, *The Illustrated Bartsch 72, part 2. Aegidius Sadeler II*, Abaris Books, New York, 1998.

Delaborde 1883

Henri DELABORDE, *La gravure en Italie avant Marc-Antoine. 1452-1505*, Librairie de l'Art, Paris, Londra, 1883.

Dekiert 2003

Marcus DEKIERT, *Musikanten in der Malerei der niederländischen Caravaggio-Nachfolge. Vorstufen, Ikonographie und Bedeutungsgehalt der Musikszene in der niederländischen Bildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Lit Verlag, Münster-Hamburg-Londra, 2003.

Dempsey 2001

Charles DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, The University of North Carolina Press, 2001.

Dempsey 2008

Charles DEMPSEY, „Painting in Bologna from the Carracci to Crespi”, in Andreas Henning & Scott Schaefer (edited by), *Captured Emotions. Baroque Painting in Bologna, 1575 – 1725* (cat. exp.), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008.

Didi-Huberman 1999

Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999.

Die Gemälde-Galerie 1844

Die Gemälde-Galerie des freiherrlichen v. Brukenthalischen Museums in Hermannstadt, Hermannstadt, 1844.

Disertori 1922

Benvenuto DISERTORI, „Il primo secolo della incisione all'acquaforte”, in *Emporium*, 1922, republicat in *I quaderni del conoscitore di stampe*, no. 25, ianuarie-februarie, Milano, 1975.

Dolce 1980

Lodovico DOLCE, „Dialog despre pictură intitulat Aretino”, in *Secolul de aur al picturii venețiene*, antologie de Victor Ieronim Stoichiță, traducere de Oana Busuioceanu Meridiane, București, 1980.

Dubois de Saint-Gelais 1727

Louis-François DUBOIS DE SAINT-GELAIS, *Description des tableaux du Palais Royal, avec La Vie des Peintres à la tête de leurs Ouvrages [...]*, Chez d'Hovry, Paris, 1727.

Dumézil 2002

Georges DUMÉZIL, „Eneida și judecata lui Paris”, in *Căsătorii indo-europene și Cinsprezece chestiuni romane (Mariages indo-européens suivi de Quinze questions romaines*, 1979), traducere de Crina Berdan, Polirom, Iași, 2002.

Dunand & Lemarchand 1977

Louis DUNAND, Philippe LEMARCHAND, *Les compositions de Jules Romain intitulées Les amours des dieux, gravées par Marc-Antoine Raimondi. Suite d'estampes présentée dans un ensemble d'oeuvres d'art restituant le climat d'humanisme de la Renaissance*, Institut d'iconographie Arietis, Lausanne, 1977.

Elia Leozappa 1987

Margherita ELIA LEOZAPPA, „Eros e le arti figurative nella Francia del tardo Seicento”, in Michel Simonian *et alii* (a cura di), *Eros in Francia nel Seicento*, Adriatica-Bari / Nizet-Paris, 1987.

Ember & Takács 2003

Ildikó EMBER & Imre TAKÁKS (edited by), *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery, Summary Catalogue, German, Austrian, Bohemian and British Paintings*, Volume 3, Szépművészeti Múzeum, Budapesta, 2003.

Evans 1991

R. J. W. EVANS, „Culture and Politics at the Court of Rudolf II in Prague”, in Evans & Fučíková 1991.

Evans & Fučíková 1991

R. J. W. EVANS & Eliška FUČIKOVÁ (introductory essays), Mungo Campbell (catalogue notes), *The Stylish Image. Printmakers to the Court of Rudolf II* (cat. exp.), National Gallery of Scotland, 1991.

Falletti & Nelson 2002

Franca FALLETTI, Jonathan Katz NELSON (a cura di), *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Venus and Love. Michelangelo and the New Ideal of Beauty*, Giunti & Firenze Musei, Florența, 2002.

Ferguson 1961

George FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1961.

Ferino-Pagden 1995

Sylvia FERINO-PAGDEN, *Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535-1625). Cremona-Madrid-Genua-Palermo* (cat. exp.), Kunsthistorisches Museum, Viena, 1995.

Ferino-Pagden 1997

Sylvia FERINO-PAGDEN, „Alexander, Apelles and Campaspe”, in Nicos Hadjinicolaou (edited by), *Alexander the Great in European Art* (cat. exp.), Thessaloniki Cultural Capital of Europe, 1997.

Ferino-Pagden & Oberhuber 1990

Sylvia FERINO-PAGDEN, Konrad OBERHUBER, *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die Klassische Tradition* (cat. exp.), Kunsthistorisches Museum, Graphische Sammlung Albertina, Viena, 1990.

Ferrara 1975

Stefano FERRARA (schede), Giovanna GAETA BERTELÀ (revisione), *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVI. Appendice ai volumi Incisori bolognesi ed emiliani del '600 e del '700*, Associazione per le Arti „Francesco Francia”, Bologna, 1975.

Ferrara 1977

Stefano FERRARA, Paolo BELLINI, Rosa D'AMICO (a cura di), *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe, Bologna, 1977.

Ficino 2006

Marsilio FICINO, *El libro dell'amore*, (ed. S. Niccoli, Leo O. Olschki, 1987) a cura di Chiara Baldi, 2006 (www.bivio.filosofia.sns.it/bvWorkTOC.php?aut_horSign=FicinoMarsilio&titleSign=ElLibroDellAmore).

Filedt Kok 1994

Jan Piet FILEDT KOK, „Jan Harmensz. Muller as Printmaker”, in *Print Quarterly*, vol. 11, Londra, 1994.

Filedt Kok 1996

Jan Piet FILEDT KOK, „Artists Portrayed by Their Friends: Goltzius and His Circle”, in *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 24, No. 2/3, Amsterdam, 1996.

Florența 2005

Marco CHIARINI & Cătălina MACOVEI (a cura di), *Dal Parmigianino al Tiepolo. Cento disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest* (cat. exp), Centro Di, Florența 2005.

Folga-Januszewska 2005

Dorota FOLGA-JANUSZEWSKA, *Muzeum Narodowe w Warszawie: arcydzieła malarstwa*, Wydawnictwo Arkady, Varşovia, 2005.

Fréart de Chambray 1662

Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'Art, et par des Exemples [...]*,*De l'Imprimerie de Jacques Ysambart, Le Mans, M.DC.LXII* (1662).

Freedman 2003

Luba FREEDMAN, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Frey 1923

Karl FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari*, München, 1923 (www.memofonte.it/autori/carteggio-vasariano-1532-1574.html).

Fried 1980

Michael FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, 1980.

Friedländer 1915

Max J. FRIEDLÄNDER, „Der Meister der Mansi-Magdalena”, in *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 63, 1915.

Frimmel 1894

Theodor von FRIMMEL, *Kleine Galeriestudien. Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Verlag von Gerold & CIE., Viena, 1894.

Fučíková et alii 1997

Eliška FUČIKOVÁ, James M. BRADBURNE, Beket BUKOVINSKÁ, Jaroslava HAUSENBLASOVÁ, Lubomír KONEČNÝ, Ivan MUCHKA, Michal ŠRONĚK (edited by), *Rudolf II and Prague. The Court and the City* (cat. exp.), Thames and Hudson, Londra, 1997.

Führer 1893

Freiherr Samuel von Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt: Führer durch die Gemäldegalerie, herausgegeben von der Museumsverwaltung, 4. Auflage, Hermannstadt, 1893.

Gaehtgens 1987

Barbara GAETHGENS, *Adriaen van der Werff 1659-1722*, Deutscher Kunstverlag, München, 1987.

Galeria universală 1955

Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Universală, Catalog, București, 1955.

Gaston 1991

Robert W. GASTON, „Love's Sweet Poison: A New Reading of Bronzino's London *Allegory*”, in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 4, Harvard, 1991.

Gault de Saint-Germain 1806

Pierre Marie GAULT DE SAINT-GERMAIN, *Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'École Française [...]*, Chez P. Didot L' Aîné, Paris, 1806.

Gaßner & Lungu 2003

Hubertus GASSNER, Alexandru LUNGU, *Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal* (cat. exp.), Haus der Kunst – Edition Minerva, München – Wolf rats hausen, 2003.

Gdańsk 2011

Antonello da Messina, Tycjan, Veronese. *Mistrzowie malarstwa włoskiego y kolekcji Muzeum Narodowego Brukenthala w Sibiu, Rumunia / Antonello da Messina, Titian, Veronese. Masterpieces of Italian Painting from the Collection*

of the Brukenthal National Museum in Sibiu, Romania, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk, 2011.

Gibson 2009

Roy K. GIBSON, „The *Ars Amatoria*”, in Peter E. Knox (edited by), *A Companion to Ovid*, Wiley-Blackwell, Hoboken, New Jersey, 2009.

Ginzburg 1980

Carlo GINZBURG, „Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel' 500”, in Neri Pozza (a cura di), *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Tipografia Editoriale «Aldo Manuzio», Verona, 1980.

Gombrich 1972

Ernst F. GOMBRICH, „An Interpretation of Mantegna's “Parnassus”, in *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, Londra, 1972.

Goncourt 1877

Edmont de GONCOURT, „Lagrenée l'Ainé [Publication du livre de raison de Lagrenée, manuscript de la Bibliothèque Doucet]”, in L'Art, vol. IV, Paris, 1877.

Graf 2003

Fritz GRAF, „Myth in Ovid”, in Philip Hardie (edited by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, 2003.

Greenblat 2014

Stephen GREENBLATT, *Clinamen. Cum a început Renașterea (The Swerve. How the World became Modern*, 2011), traducere de Adina Avramescu, Humanitas, București, 2014.

Gregori 2003

Mina GREGORI (edited by), *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece* (cat. exp.), Silvana Editoriale, Milano, 2003.

Grijp 1994

Louis Peter GRIJP, „Dutch Music of the Golden Age”, in Edwin Buijsen & Louis Peter Grijp (edited by), *Music & Painting in the Golden Age*, Hoogsteder & Hoogsteder, Haga, 1994.

Grimal 1990

Pierre GRIMAL, *A Concise Dictionary of Classical Mythology (Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, 1951), Edited by Stephen Kershaw from the translation of A.R.Maxwell-Hyslop, Basil Blackwell Ltd., Hoboken, New Jersey, 1990.

Groeбner 2007

Valentin GROEBNER, *Who Are You? Identification, Deception and Surveillance in Early Modern Europe*, Zone Books, New York, 2007.

Guerrini 1985

Roberto GUERRINI, „Il Tiepolo e la stanza del Tasso a Villa Valmarana”, in Andrea Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1985.

H. P. R. 1923

H. P. R., „A Group of Prints by Schongauer, the Master E. S., and Other Fifteenth Century German and Italian Artists”, in *Museum of Fine Arts Bulletin*, vol. 21, nr. 123, februarie, 1923.

Hadjinicolaou 1997

Nicos HADJINICOLAOU (edited by), *Alexander the Great in European Art* (cat. exp.), Thessaloniki Cultural Capital of Europe, Salonic, 1997.

Hall 1974

James HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Icon Editions, Harper & Row, New York, 1974.

Halleux 2004

Elisa de HALLEUX, *Iconographie de la Renaissance italienne*, Flammarion, Paris, 2004.

Hand 2004

John Oliver HAND, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, Yale University Press, New Haven & Londra, 2004.

Hartt 1958

Frederick HARTT, *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven, 1958.

Hartt 1987

Frederick HARTT (Introd.), *The Renaissance in Italy and Spain*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1987.

Härting 1989

Ursula HÄRTING, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642): die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Luca Verlag, Freren, 1989.

Haverkamp-Begemann & Logan 1988

Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN & Carolyn LOGAN, *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso* (cat. exp.), The Drawing Center, New York, 1988.

Healy 2001

Fiona HEALY, „Die Venus in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts“, in *Venus. Bilder einer Göttin*, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München, 2001.

Henning 2008

Andreas HENNING, „Bolognese Painting in the Picture Gallery of Augustus III in Dresden“, in Andreas Henning & Scott Schaefer (edited by), *Captured Emotions. Baroque Painting in Bologna, 1575 – 1725* (cat. exp.), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008.

Hermann Fiore 2007

Kristina HERMANN FIORE (a cura di), *Dürer e l' Italia* (cat. exp.), Mondadori Electa, Milano, 2007.

Hesiod 1973

HESIOD, Opere (*Teogonia, Munci și zile, Scutul lui Heracles*), traducere, studiu introductiv și note de Dumitru T. Burtέα, Editura Univers, București, 1973.

Hind 1938 – Arthur M. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*, Part I, vol. I, Catalogue, M. Knoedler, New York, Bernard Quaritch, Londra, 1938.

Hinz 2001

Berthold HINZ, „Venus im Norden“, in *Venus. Bilder einer Göttin*, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München, 2001.

Hiratsuka etc. 1995

Ioana BELDIMAN *et alii*, *16th-18th Century European Painting from the National Museum of Art of Romania and The National Brukenthal Museum* (cat. exp.), The Hiratsuka Museum of Art – Mitsukoshi Museum of Art , Shinjuku – Nara Sogo Museum of Art – Takamatsu City Museum of Art – The Museum of Modern Art, Ibaraki – Chiba Sogo Museum of Art, Mainichi Newspapers, 1995.

Hollstein 1980

K. G. BOON (edited by), Dieuwke de HOOP SCHEFFER (text compiled by), *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. CA. 1450–1700*, vol. XXII. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II, Van Gendt & Co, Amsterdam, 1980.

Hope 1980

Charles HOPE, „Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings“, in Neri Pozza (a cura di), *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1980.

Höper 1996

C. HÖPER, „Spranger, Bartholomäus“, in Jane Turner (edited by), *The Dictionary of Art*, vol. 29, Grove, Macmillan Publishers, Londra, 1996.

Humfrey 1996

Peter HUMFREY, *La pittura a Venezia nel Rinascimento (Painting in Renaissance Venice*, 1994), traduzione da Silvia Saibene, Leonardo Arte, Milano, 1996.

Humfrey 2007

Peter HUMFREY, *Titian. The Complete Paintings*, Ludion, Ghent, 2007.

Imolesi Pozzi 2008

Antonella IMOLESI POZZI, *Marco Dente. Un incisore ravennate nel segno di Raffaello. Le stampe delle Raccolte Piancastelli*, Longo Editore, Ravenna, 2008.

Inventar Simu 1937

Inventar Muzeul A. Simu și Casa-Simu-Muzeu. Catalog, Ministerul Cultelor și Artelor, Fondul Anastase Simu, București, 1937.

Jacks 1992

Philip J. JACKS, „The Composition of Giorgio Vasari's *Ricordanze*: Evidence from an Unknown Draft“, in *Renaissance Quarterly*, vol. 45, nr. 4, 1992.

Jacobs 2000

Fredrika H. JACOBS, „Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: *Femmina, Masculo, Grazia*“, in *The Art Bulletin*, vol. 82, nr. 1, College Art Association, New York, 2000.

Jaffé 2003

David JAFFÉ (edited by), *Titian* (cat. exp.), National Gallery, Londra, Yale University Press, 2003.

Janson 1937

Horst W. JANSON, „The Putto with the Death's Head“, in *The Art Bulletin*, vol. 19, nr. 3, College Art Association, New York, 1937.

Japan 1979

Romanian and Universal Paintings in Romanian Museums, Mainichi Shimbun, Tokyo 1979.

Jayne 1996

Emily JAYNE, „Cassoni Dances and Marriage Ritual in Fifteenth-Century Italy“, in Douglas F. Routledge (edited by), *Ceremony and Text in the Renaissance*, Associated University Presses, Newark, Londra, 1996.

Kahn 1997

Coppélia KAHN, „Self and Eros in *Venus and Adonis*“, in Philip C. Kolin (edited by), *Venus and Adonis. Critical Essays*, Garland Publishing, New York & Londra, 1997.

Keach 1978

William KEACH, „Cupid Disarmed, or Venus Wounded? An Ovidian Source for Michelangelo and Bronzino“, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, Londra, 1978.

Kerber 2008

Peter Björn KERBER, „Desire, Rejection, Revenge: Joseph and Potiphar's Wife“, in Andreas Henning & Scott Schaefer (edited by), *Captured Emotions. Baroque Painting in Bologna, 1575 – 1725* (cat. exp.), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008.

Kingsley-Smith 2010

Jane KINGSLEY-SMITH, *Cupid in Early Modern Literature and Culture*, Cambridge University Press, 2010.

Knox 1992

George KNOX, *Giambattista Piazzetta 1682-1754*, Claredon Press, Oxford, 1992.

Knox 1996

George KNOX, „Giandomenico Tiepolo: disegni“, in Adelheid M. Gealt & George Knox (a cura di), *Giandomenico Tiepolo, maestria e gioco. Disegni dal mondo* (cat. exp.), Electa, Milano, 1996.

Kocks 1979

Dirk KOCKS, „«Sine Cerere et Libero friget Venus» zu einem manieristischen Bildthema, seiner erfolgreichsten kompositionellen Fassung und deren Rezeption bis in das 18. Jahrhunderts“, in *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 24, Hamburg, 1979.

Konečný 1997

Lubomír KONEČNÝ, „Picturing the Artist in Rudolphine Prague“, in Fučíková *et alii* 1997.

Konečný 1998

Lubomír KONEČNÝ, „Climbing the Rocky Path: Or, The Rudolphine Artist in Quest of Fame“, in Konečný *et alii* 1998.

Konečný et alii 1998

Lubomír KONEČNÝ, Beket BUKOVINSKÁ & Ivan MUCHKA (edited by), *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2-4 September 1997*, Artefactum, Praga, 1998.

Korbacher 2014

Dagmar KORBACHER (herausgegeben von), *Arkadien – Paradies auf Papier Landschaft und Mythos in Italien* (cat. exp.), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Michael Imhof Verlag, Berlin, 2014.

Krauss 1989

Rosalind KRAUSS, „Retaining the Original? The State of the Question“, in *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions*, Washington, 1989.

Kristeller 1951

Paul Oskar KRISTELLER, „The Modern System of Arts: A Study in the History of Aesthetics“, in *Journal of the History of Ideas*, vol. XII, nr. 4, octombrie 1951; vol. XIII, nr. 1, ianuarie 1952.

Kristeller 1972

Paul Oskar KRISTELLER, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1972.

Kubler 2008

George KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven & Londra, 2008.

Kyrova 1994

Magda KYROVA, „Music in Seventeenth-Century Dutch Painting“, in Edwin Buijsen & Louis Peter Grijp (edited by), *Music & Painting in the Golden Age*, Hoogsteder & Hoogsteder, Haga, 1994.

Labate 2005

Mario LABATE, „Amore che trasforma: dinamiche dell'eros nelle *Metamorfosi* di Ovidio“, in Ornella Casazza & Riccardo Gennaioli (a cura di), *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*, Sillabe, Livorno, 2005.

LANeyrie-Dagen 2006

Nadeïje LANEYRIE-DAGEN, *L' invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 2006.

Larsson 2013

Lars Olof LARSSON, „Gattenliebe und Künstlerruhm: Aegidius II. Sadeler's Stich von Bartholomeus Spranger vor de Epitaph seiner Frau Christina Müller“, in Lubomír Konečný & Lubomír Slaviček, *Libellus amicorum Beket Bokovinská*, Artefactum, Praga, 2013.

Lauts 1953

Jan LAUTS, „A Note on Piero della Franscesca's lost Ferrara Frescoes“, in *The Burlington Magazine*, mai 1953.

Le Blanc 1854–1589

Charles LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes, contenant le Dictionnaire des graveurs [...]*, 4 vol., Émile Bouillon Éditeur, Paris, 1854-1889.

Lee 1977

Rensselaer W. LEE, *Names on Trees: Ariosto into Art*, Princeton University Press, 1977.

Lehman 1983

Jürgen M. LEHMAN, *Raphael dans les collections françaises*, Bruckmanns Pantheon, München, 1983.

Leporatti 2002

Roberto LEPORATTI, „Venus, Cupid and the Poets of Love“, in Falletti & Nelson 2002.

Lesur & Aaron 1993

Nicolas LESUR, Olivier AARON, *Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789), Premier peintre du roi*, Arthena, Paris, 1993.

Levenson et alii 1973

Jay A. LEVENSON, Konrad OBERHUBER, Jacquelyn SHEEHAN, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, National Gallery of Art, Washington, 1973.

Levey 1964

Michael LEVEY, *La peinture à Venise au 18e siècle (Painting in Eighteenth-Century Venice*, 1959), traduit par Françoise Falion, Le Livre de Poche, Paris, 1964.

Limentani Virdis 2001

Caterina LIMENTANI VIRDIS, „Temi e motivi della grafica nordica del XVI secolo in rapporto alle incisioni di Giorgio Ghisi“, in *Grafica d'arte*, anul XII, ianuarie-martie 2001, no. 45, 2001.

Limouze 1988

Dorothy LIMOUZE, „Aegidius Sadeler (1570–1629): Drawings, Prints, and the Development of an Art Theoretical Attitude“, in Eliška FUČIKOVÁ, *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, Luca Verlag, Freren, 1988.

Limouze 1989

Dorothy LIMOUZE, „Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker“, in *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 85, No. 362, Spring, Philadelphia, 1989.

Limouze 1990

Dorothy Anne LIMOUZE, *Aegidius Sadeler (c. 1570–1629): Drawings, prints and art theory*, (PhD thesis), Princeton University, 1990.

Limouze 1993

Dorothy LIMOUZE, „Engraving as Imitation: Goltzius and his Contemporaries“, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art*, 1991-1992, 42-43, 1993.

Limouze 2012

Dorothy LIMOUZE, „The Muses and the Liberal Arts: Two Allegories Observed through a Technological Lens“, in Lubomír Konečný, Štěpán Vácha, Beket Bukovinská (edited by), *Hans von Aachen in Context. Proceedings of the International Conference, Prague, 22-25 September 2010*, Artefactum, Praha, 2012.

Lisan 1987

Mariana LISAN, „Date privind colecția de pictură franceză din Galeria de Artă Brukenthal“, in *Complexul Muzeal Brukenthal – Anuar 1*, Sibiu, 1987.

Lissner 1972

Ivar LISSNER, *Culturi enigmatice*, traducere și cuvânt înainte de Victor H. Adrian, Meridiane, București, 1972.

Littlejohn 1992

David LITTLEJOHN, *The Ultimate Art: Essays Around and About Opera*, University of California Press, Oakland, 1992.

Longhi 1968

Roberto LONGHI, *L'officina ferrarese (Seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55)*, Sansoni, Florența, 1968.

Lorizzo 1997

Loredana LORIZZO, „Il tardo manierismo a Utrecht: Abraham Bloemaert e Joachim Wtewael”, in I. Baldriga e L. Lorizzo (a cura di), *Tracce per lo studio della cultura figurative fiamminga e olandese dal XV al XVII secolo*, Aperiron, Roma, 1997.

Lucrețiu 1965

LUCREȚIU, *Poemul naturii (De rerum natura)*, traducere de T. Naum, note de G. Brătescu, T. Naum și E. Toth, Editura științifică, București, 1965.

Lummus 2011

David LUMMUS, „Boccaccio's Three Venuses: On the Convergence of Celestial and Transgressive Love in the *Genealogie Deorum Gentilium Libri*”, in *Medievalia et Humanistica*, nr. 37, 2011.

Macola 2012

Novella MACOLA, „Dotte conversazioni davanti ai *Sei poeti toscani* di Vasari”, in *I Castelli di Yale*, XII, 2012.

Marin 1984

Louis MARIN, „Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture”, in *Hors cadre*, 2, 1984.

Marta 2013

Sanda MARTA, „*Pieta erga deos*: mythological subjects in 16th and 17th century Dutch and Flemish paintings from the Brukenthal National Museum” in *Brukenthal. Acta Musei*, VI/2, Sibiu, 2013.

Mason 1984

Rainer Michel MASON, *Raphaël et la seconde main. Raphaël dans la gravure du XVIe siècle, simulacres et prolifération* (cat. exp.), Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, 1984.

Massari 1980

Stefania MASSARI, *Incisori mantovani del '500. Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, De Luca Editore, Roma, 1980.

Massari 1993

Stefania MASSARI, *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega* (cat. exp.), Fratelli Palombi Editori, Roma, 1993.

Massari et alii 1989

Stefania MASSARI et alii, *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa nel' 500 e '600*, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 1989.

Matache 1974

Maria MATACHE, *Catalogul Galeriei de Artă Universală II. Pictura germană și austriacă*, Muzeul Național de Artă al României, București, 1974.

Matache 1998

Maria MATACHE, *Maestrii Picturii Europene. Secolele XV-XVIII*, Muzeul Național de Artă al României, Electa, Milano, 1998.

Matthes 2000

Melissa M. MATHES, *The Rape of Lucretia and the Founding of Republics. Readings in Livy, Machiavelli and Rousseau*, The Pennsylvania State University Press, 2000.

Mayer 1994

Bernd M. MAYER, *Johann Rudolf Byss (1662-1738). Studien zu Leben und Werk*, Scaneg, München, 1994.

McGee 1991

Julie L. MCGEE, *Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562-1638): Patrons, Friends and Dutch Humanists*, Hes & de Graaf, Nieuwkoop, 1991.

Mendelsohn 2002

Leatrice MENDELSON, „«How to Depict Eros»: Greek Origins of the Malvolent Eros in Cinquecento Painting”, in Faletti & Nelson 2002.

Michelangelo 2011

MICHELANGELO, *Rime/Poezii*, ediție îngrijită de Smaranda Bratu Elian, traducere de C.D. Zeletin, Humanitas, București, 2011.

Milano 1996-1997

Grigore Arbore POPESCU et alii, *Da Antonello da Messina a Rembrandt. Capolavori d'arte dal Museo d'Arte di Romania, Bucarest e dal Museo Nazionale Brukenthal, Sibiu* (cat. exp.), Electa, Milano, 1996-1997.

Miles 2008

Margaret R. MILES, *A Complex Delight. The Secularization of the Breast 1350-1750*, University of California Press, Los Angeles, 2008.

Miliszkiewicz et alii 1993

Janusz MILISZKIEWICZ, Mieczysław MORKA, Andrzej BORKOWSKI, *Kolekcja Porczyński – genialne ozustwo?*, Polska Oficyna Wydawnicza "BGW", Varşovia, 1993.

Molajoli 1974

Rosemarie MOLAJOLI, *L'opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti*, Rizzoli, Milano, 1974.

Molinaro 2010

Julius A. MOLINARO, *Angelica and Medora: The Development of a Motif from the Renaissance to the Baroque*, Nabu Press, Charleston, 2010.

Molteni 1995

Monica MOLTENI, *Ercole de' Roberti*, Silvana Editoriale, Milano, 1995.

Moore Heleniak 1998

Kathryn MOORE HELENIAK, „Naked / Nude”, in Helene E. Roberts (edited by), *Encyclopedia of Comparative iconography. Themes depicted in Works of Art*, vol. 2, Fitzroy Dearborn, 1998.

Moss 1982

Ann MOSS, *Ovid in Renaissance France: A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries printed in France before 1600*, Warburg Institute Surveys, VIII, Londra, 1982.

Mozzetti 2000

Francesco MOZZETTI, „Ghisi, Giorgio”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, 2000 (ediție on-line [www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-ghisi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-ghisi_(Dizionario-Biografico)/)).

München 2001

Venus. Bilder einer Göttin (cat. exp.), herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München, 2001.

München 2003

Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal (cat. exp), Haus der Kunst – Edition Minerva, München – Wolfratshausen, 2003.

Mureșan 2007

Valentin MUREȘAN, *Pictura germană și austriacă din colecția Brukenthal*, Editura "ALTIP", Sibiu, 2007.

Mureșan 2011

Valentin MUREȘAN, „Architecture in painting: German and Austrian Baroque painting in the Brukenthal Gallery”, in *Brukenthal. Acta Musei*, VI/2, Sibiu, 2011.

Mureșan 2012

Valentin MUREȘAN, „Ships and boats in the paintings of some German and Austrian painters in the Brukenthal Gallery”, in *Brukenthal. Acta Musei*, VII/2, Sibiu, 2012.

Musacchio 2008

Jacqueline Marie MUSACCHIO, „Wives, Lovers and Art in Italian Renaissance Courts”, in Andrea Bayer (edited by), *Art and Love in Renaissance Italy*, The Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, 2008.

Muti & Sarno Prignano 2002

Laura MUTI, Daniele de SARNO PRIGNANO, „Segnalazioni dal Museo Brukenthal di Sibiu”, in L. Muti & D. de Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, Edizioni della Laguna, Faenza, 2002.

Nagel 2000

Alexander NAGEL, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge University Press, 2000.

Nelson 2002

Jonathan Katz NELSON, „The Florentine *Venus and Cupid*: a Heroic Female Nude and the Power of Love”, in Falletti & Nelson 2002.

Neuwinger 1943

Rudolf NEUWINGER, *Die Herkunft des Christentums. Christliche Lehren, Sitten und Gebräuche in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, 2. Auflage, Nordland Verlag, Berlin, 1943.

Nicoll 1980

W. S. M. NICOLL, „Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid, Met. 1. 453 ff.)”, in *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 30, nr. 1, 1980.

Nicolson 1950

Benedict NICOLSON, *The Painters of Ferrara: Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Elek, Londra, 1950.

Niessen 2012

Judith NIESSEN, *Cornelis van Haarlem, 1562-1638*, NAI Uitgevers, Haarlem – Rotterdam, 2012.

Oberhuber 1972

Konrad OBERHUBER, *Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520 (Raphaels Zeichnungen*, vol IX), Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1972.

Orlando 2001

Anna ORLANDO, „Giovanni Andrea Podestà Incisore di Cassiano”, in Francesco Solinas, *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Edizioni De Luca, Roma, 2001.

Ortolani 1941

Sergio ORTOLANI, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1941.

Ovidiu 1959

OVIDIU, *Metamorfoze* (Publii Ovidii Nasonis *Metamorphoseon* Libri XV), traducere, studiu introductiv și note de David Popescu, Editura științifică, București, 1959.

Ovidiu 1977

OVIDIU, *Arta iubirii (Heroide, Amoriuri, Arta iubirii, Remediile iubirii, Cosmetice)*, traducere de Maria-Valeria Petrescu, prefață și tabel cronologic de Grigore Tănăsescu, Editura Minerva, București, 1977.

Ovidiu 2001

Publius OVIDIUS Naso, *Opere*, traducere de Dorin Onofrei, Gunivas, Chișinău, 2001.

Pallucchini 1993

Rodolfo PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento* (1981), vol. I, Electa, Milano, 1993.

Panofsky 1972a

Erwin PANOFSKY, „Blind Cupid”, in *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Icon Editions, 1972.

Panofsky 1972b

Erwin PANOFSKY, „The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy (Bandinelli and Titian)”, in *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Icon Editions, 1972.

Panofsky 1972c

Erwin PANOFSKY, „Father Time”, in *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Icon Editions, 1972.

Panofsky 2010

Erwin PANOFSKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell' età moderna (Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuren Kunst*, 1930), traduzione di Monica Ferrando, Quodlibet, 2010.

Paoletti 1992

John T. PAOLETTI, „Michelangelo's Masks”, in *The Art Bulletin*, vol. 74, nr. 3, College Art Association, New York, 1992.

Paolucci 2003

Fabrizio PAOLUCCI, „Dall' Ellade a Roma: mutazione di un'inconografia”, in Maria Sframeli (a cura di), *The Myth of Venus / Il mito di Venere*, Silvana Editoriale, Milano, 2003.

Pardo 1993

Mary PARDO, „Artifice as Seduction in Titian”, in James Grantham Turner (edited by), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge University Press, 1993.

Parshall 1993

Peter PARSHALL, *„Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance*”, in *Art History*, vol. 16, nr. 4, 1993.

Parshall 2003

Peter PARSHALL, „Portrait prints and codes of identity in the Renaissance: Hendrik Goltzius, Justus Lipsius, and Michel de Montaigne”, in *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 19, No. 1-2, 2003.

Pasquale 2005

Giovanni di PASQUALE, „Gli amori divini, i tradimenti e la meccanica”, in Ornella Casazza & Riccardo Gennaioli (a cura di), *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*, Sillabe, Livorno, 2005.

Passavant 1860-1864

Johann David PASSAVANT, *Le Peintre Graveur*, 6 vol., Rudolf Weigel, Leipzig, 1860-1864.

Passeri 1679

Giovanni Battista PASSERI, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*, [Ed. Jacob Hess, Leipzig, Viena, 1934], 1679.

Pedrocco 2001

Filippo PEDROCCO, *Titian. The Complete Paintings*, Thames and Hudson, 2001.

Peleş 2014

Ruxandra BELDIMAN et alii, *Pictori copişti din Galeria Regelui Carol I*, Muzeul Național Peleş, Sinaia, 2014.

Petrucci 1964

Alfredo PETRUCCI, *Panorama dell'incisione italiana: il Cinquecento*, Bestetti Editore, Roma, 1964.

Pigler 1956

Andor PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographiedes 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. II, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapesta, 1956.

Pignatti 1986

Terisio PIGNATTI, *La scuola veneta (I disegni dei maestri*, a cura di Walter Vitzthum), Fabbri Editore, Milano, 1986.

Pilliod 2003

Elisabeth PILLIOD, „The Influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori”, in Francis Ames-Lewis, Paul Joannides, *Reactions to the Master: Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Ashgate, 2003.

Pinacoteca 1906

Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, *Pinacoteca din București*, Catalog, București, 1906.

Pinacoteca 1940

Pinacoteca Municipiului București, Catalog, București, 1940.

Plinius 2004

PLINIUS, *Naturalis Historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate*, vol. VI (*Mineralogie și istoria artei*), traducere, prefață și indice de Ioana Costa, Polirom, Iași, 2004.

Pon 2004

Lisa PON, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, Yale University Press, New Haven 2004.

Quignard 2006

Pascal QUIGNARD, *Sexul și spaima (Le sexe et l'effroi*, 1994), traducere de Nicolae Iliescu, Humanitas, București, 2006.

Ragghianti 1938

Carlo Ludovico RAGGHianti, „Notizie e letture”, in *Critica d'Arte*, 1938.

Ragghianti 1971

Carlo Ludovico RAGGHianti, „Un ricorso ferrarese di Degas”, in *Musei ferraresi*, Ferrara, 1971.

Răchițeanu 1975

Carmen-Cecilia RĂCHIȚEANU, *Catalogul Galeriei de Artă Universală III. Pictura Țărilor de Jos*, Muzeul Național de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1975.

Réau 1957

Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

Ripa 1625

Cesare RIPA, *Della novissima Iconologia [...] nella quale si descrivono diverse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori [...]*, In Padova, Per Pietro Paolo Tozzi, 1625.

Rodari & Oederlin 1978

Florian RODARI & Chantal OEDERLIN, *Dieux et heros* (cat. exp.), Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, 1978.

Roethlisberger 2001

Marcel G. ROETHLISBERGER, „Positioning Abraham Bloemaert”, in *Abraham Bloemaert (1566-1651) and his Time*, curated by J. Hardin, Museum of Fine Arts, Florida, 2001.

Rohde 1985

Erwin ROHDE, *Psyché*, traducere și cuvânt înainte de Mircea Popescu, Editura Meridiane, București, 1985.

Roman 2010

Luke ROMAN & Monica ROMAN, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Facts on File, Inc, New York, 2010.

Rosand 1980

David ROSAND, „*Ermenutica Amorosa*: Observations on the Interpretation of Titian's Venuses”, in Neri Pozza (a cura di), *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Tipografia Editoriale «Aldo Manuzio», Verona, 1980.

Rosand 1992

David ROSAND, „Pastoral Topoi: On the Construction of Meaning in Landscape”, in John Dixon Hunt (edited by), *The Pastoral Landscape*, National Gallery of Art, Washington, 1992.

Rosand 2001

David ROSAND, *Myths of Venice. The Figuration of a State*, Chapel Hill & Londra, 2001.

Rosati 2005

Gianpiero ROSATI, „Amori degli dei e contagion del desiderio”, in Ornella Casazza & Riccardo Gennaioli (a cura di), *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*, Sillabe, Livorno, 2005.

Rougemont 1967

Denis de ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, nrf Gallimard, Paris, 1967.

Rougemont 1972

Denis de ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident* (1938), édition définitive, Librairie Plon, 1972.

Rubin 2000

Patricia RUBIN, „The Seductions of Antiquity”, in Caroline Arscott & Katie Scott (edited by), *Manifestations of Venus. Art and Sexuality*, Manchester University Press, 2000.

Russu & Matache 1974

Stela RUSSU & Maria MATACHE, *Catalogul Galeriei de Artă Universală II. Pictura spaniolă, germană și austriacă*, Muzeul Național de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1974.

Ruvoldt 2004

Maria RUVOLDT, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge University Press, 2004.

Salmi 1960

Mario SALMI, *Ercole de' Roberti*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1960.

Salsi 1991

Claudio SALSI, „Paesi alla fiamminga nelle incisioni di Giorgio Ghisi”, in *Grafica d'arte*, no. 7, iulie-septembrie, 1991.

Scaglietti Kelescian 1999

Daniela SCAGLIETTI KELESCIAN, *Alessandro Turchi detto L'Orbetto (1578-1649)*, Electa, Milano, 1999.

Schoch et alii 2001

Rainer SCHOCH, Matthias MENDE, Anna SCHERBAUM (hrsg. von), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Band 1. *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltandelblätter*, Prestel Verlag, München-Berlin- Londra -New York, 2001.

Shearman 1992

John SHEARMAN, „Portraits and Poets”, in *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988, The National Gallery of Art, Washington, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992.

Schileru 1966

Eugen SCHILERU, *Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România. Galeria Universală*, București, 1966.

Sframeli 2003

Maria SFRAMELI, „Venere a Firenze”, in Maria Sframeli (edited by), *The Myth of Venus / Il mito di Venere*, Silvana Editoriale, Milano, 2003.

Sharrock 2003

Alison SHARROCK, „Ovid and the Discourses of Love: the Amatory Works”, in Philip Hardie (edited by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, 2003.

Shoemaker 1981

Innis H. SHOEMAKER, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas, 1981.

Silver 1986

Larry SILVER, „*Figure nude, historie e poesie*: Jan Gossaert and the Renaissance Nude in the Netherlands”, in *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, Deel 37, 1986.

Slive 1995

Seymour SLIVE, *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, New Haven & Londra, 1995.

Sluijter 1986

Eric Jan SLUIJTER, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670*, Quick Service Drukkerij, Haga, 1986.

Smyth 1949

Craig Hugh SMYTH, „The Earliest Works of Bronzino”, in *The Art Bulletin*, vol. 31, nr. 3, College Art Association, New York, 1949.

Sopher 1978

Marcus S. SOPHER (edited by), Claudia LAZZARO-BRUNO, *Sixteenth-Century Italian Prints* (cat. exp.), Montgomery Art Gallery, Pomona College, Claremont, California, 1978.

Šroněk 1998

Michal ŠRONĚK, „Painters in Prague between the Guild and the Court ca. 1595-1650”, in Konečný *et alii* 1998.

Stapleton 1997

M. L. STAPLETON, „Venus as Praeceptor. The Ars Amatoria in *Venus and Adonis*”, in Philip C. Kolin (edited by), *Venus and Adonis. Critical Essays*, Garland Publishing, New York & Londra, 1997.

Stephens 1958

Wade C. STEPHENS, „Cupid and Venus in Ovid's *Metamorphoses*”, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 89, 1958.

Stoichiță 1978

Victor Ieronim STOICHIȚĂ, „Deux oeuvres ferraraises au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie. Première partie: *Qualche fabula antiqua et de bello significato*”, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, vol. XV, București, 1978.

Stoichiță 1979

Victor Ieronim STOICHIȚĂ, „Deux oeuvres ferraraises au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie. Deuxième partie: *Zoane Francesco da Parma pictore egregio*”, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, vol. XVI, București, 1979.

Stoichiță 1999

Victor Ieronim STOICHIȚĂ, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne (L'instauration du tableau. Metapeinture à l'aube des Temps Modernes)*, traducere de Andrei Niculescu, Meridiane, București, 1999.

Talvacchia 2001

Bette TALVACCHIA, „Il mercato dell'Eros: rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici”, in Sara F. Matthews-Grieco & Sabina Brevaglieri (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e imagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Morgana Edizioni, Florența, 2001.

Tasso 1969

Torquato TASSO, *Ierusalimul liberat (La Gerusalemme Liberata*, 1575), traducere de Aurel Covaci, prefață de Ovidiu Drimba, 2 volume, Editura pentru literatură, București, 1969.

Teodosiu 1974

Anatolie TEODOSIU, *Catalogul Galeriei de Artă Universală I. Pictura italiană*, Muzeul Național de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1974.

Thiel 1999

Pieter J. J. van THIEL, *Cornelis Cornelisz. van Haarlem 1562-1638: A Monograph and Catalogue Raisonné*, Davaco, Doornspijk, 1999.

Thieme 1911

Ulrich THIEME, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. V, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1911.

Thieme 1912

Ulrich THIEME, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. VII, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1912.

Thieme 1916

Ulrich THIEME, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XII, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1916.

Thompson 2004

Wendy THOMPSON, „Poets, Lovers, and Heroes in Italian Mythological Prints”, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 61, nr. 3, Winter, 2004.

Todorov 1997

Tzvetan TODOROV, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise de XVIIe siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 1997

Tokio etc. 1991-1992

Theodor ENESCU *et alii*, *Paintings from The National Museum of Art in Bucharest* (cat. exp.), Daimaru Museum, Tokio – Daimaru Museum, Kyoto – Daimaru Museum, Osaka – Aomori Municipal Gallery of Art – Fukushima Prefectural Museum of Art – Matsuzakaya Art Museum, Nagoya – The Hiratsuka Museum of Art, Tokio, 1991-1992.

Tudoran Ciungan 2007

Maria Olimpia TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiană sec. XVI-XVIII în Pinacoteca Brukenthal*, Honterus, Sibiu, 2007.

Turner 2008

James Grantham TURNER, „Profane Love: The Challenge of Sexuality”, in Andrea Bayer (edited by), *Art and Love in Renaissance Italy* (cat. exp.), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2008.

Ungureanu 2008

Cosmin UNGUREANU, „Un concert olandez din secolul al XVII-lea”, in *Magazin istoric*, București, noiembrie 2008.

Ungureanu 2013a

Cosmin UNGUREANU, „Arta iubirii: Venus și Amor la Utrecht”, in *Historia*, București, noiembrie 2013.

Ungureanu 2013b

Cosmin UNGUREANU, „*Virgo lactans*: cea mai veche ipostază iconografică a Fecioarei Maria”, in *Historia*, București, decembrie 2013.

Ungureanu 2014a

Cosmin UNGUREANU, „Tragedie galantă: *Venus și Adonis*, tabloul iubirii ca fatalitate”, in *Historia*, București, mai 2014.

Ungureanu 2014b

Cosmin UNGUREANU, „Copie și original. În jurul unui tablou de Jacopo Palma cel Bătrân”, in *Historia*, București, iulie 2014.

Van Mander 1977

Karel Van MANDER, *Cartea pictorilor (Het Schilder-Boeck*, 1604), traducere de H. R. Radian, Meridiane, București, 1977.

Van Tuyll van Serooskerken 2011

Carel VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, „Two Early Drawings by Hendrick Goltzius”, in Charles Dumas (onder redactie van), *Liber Amicorum Dorine van Sasse van Ysselt. Collegiale bijdragen over teken-en prentkunst*, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Haga, 2011.

Varchi 1549

Benedetto VARCHI, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti [...]*, Apresso Lorenzo Torrentino, Impressor Ducale, Florența, 1549.

Varchi 2007

Benedetto VARCHI, *Lezione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura [...]*, 1549, (după Paola Barocchi, Trattati d'arte del Cinquecento, Bari, 1960), 2007, www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_varchi1.pdf.

Vasari 1568

Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino [...]*, 3 vol., Apresso I Giunti, Florența, 1568.

Veneția 1991

Theodor ENESCU *et alii*, *Capolavori europei dalla Romania. Sessanta dipinti dal Museo Nazionale d'Arte di Bucarest* (cat. exp.), Marsilio Editori, Veneția, 1991.

Venturi 1888

Adolfo VENTURI, „Gian Francesco de'Maineri da Parma, pittore e miniatore”, in *Archivio storico dell'arte*, I, 1888.

Veratelli 2007

Federica VERATELLI, „Maineri, Giovanni Francesco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 67, 2007 ([www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-maineri_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-maineri_(Dizionario-Biografico)/)).

Verdi 1986

Richard VERDI, *Nicolas Poussin, Venus and Mercury* (cat. exp.), Dulwich Picture Gallery, Londra, 1986.

Vézilier 2010

Sandrine VÉZILER, „Le corps féminin dans la peinture flamande des XVIe et XVIIe siècles entre la diversité des représentations et l'exaltation de la sensualité”, in *Sensualité et volupté. Le corps féminin dans la peinture flamande des XVIe et XVIIe siècles*, Silvana Editoriale Spa, Milano, 2010.

Vignau-Wilberg 1997

Thea VIGNAU-WILBERG, „*Pictor Doctus*: Drawing and the Theory of Art around 1600”, in Fučíková *et alii* 1997.

Viroli 2000

Giordano VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara, pittori ravennati (sec. XVI-XVII)*, A. Longo Editore, Ravenna, 2000.

Volle 1996

Nathalie VOLLE, „Lagrenée”, in Jane Turner (edited by), *The Dictionary of Art*, Grove, MacMillan, vol. 18, 1996.

Vollmer 1929

Hans VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXIII, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1929.

Vollmer 1933

Hans VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXVII, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1933.

Vollmer 1935

Hans VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXIX, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1935.

Vollmer 1937

Hans VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXVII, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1937.

Vollmer 1939

Hans VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXIII, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1939.

Voss 1928

Hermann VOSS, *Zeichnungen Italienischen Spätrenaissance mit einer Einführung*, München, 1928.

Wagoner 1997

Robert E. WAGONER, *The Meanings of Love. An Introduction to Philosophy of Love*, Praeger, Westport, Connecticut, Londra, 1997.

Walker 1933

John WALKER III, „A Note on Cristofano Robetta and Filippino Lippi”, in *Bulletin of the Fogg Art Museum*, vol. 2, nr. 2, martie, Cambridge, 1933.

Watson 2002

Patricia WATSON, „*Praecepta amoris*: Ovid's Didactic Elegy”, in Barbara Weiden Boyd (edited by), *Brill's Companion to Ovid*, Brill, Leiden, Boston, Köln, 2002.

Weber 2001

Gregor J. M. WEBER, „Töchter der Giorgione-Venus”, in *Venus. Bilder einer Göttin*, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, München, 2001.

Weiboer 2007

Adriaan E. WEIBOER, *Gabriel Metsu (1629-1667): Life and Work*, PhD Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 2007.

Weiden Boyd 2002

Barbara WEIDEN BOYD, „The Amores: The Invention of Ovid”, in Barbara Weiden Boyd (edited by), *Brill's Companion to Ovid*, Brill, Leiden, Boston, Köln, 2002.

Wethey 1975

Harold E. WETHEY, *The Paintings of Titian*. Complete Edition, III. *The Mythological and Historical Paintings*, Phaidon, 1975.

Wieseman 2002

Marjorie E. WIESEMAN, *Caspar Netscher and Late Seventeenth-Century Dutch Painting*, Davaco, Doornspijk, 2002.

Wilkinson 1982

Catherine WILKINSON, „The Engravings of Marcantonio Raimondi”, in *Art Journal*, vol. 42, nr. 3, College Art Association of America, Philadelphia, 1982.

Wind 1958

Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber & Faber, Londra, 1958.

Witcombe 2008

Christopher L.C.E. WITCOMBE, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Harvey Miller Publishers, Londra, 2008.

Wlosok 1975

Antonie WLOSOK, „Amor and Cupid”, in *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 79, Harvard, 1975.

Wolk-Simon 2008

Linda WOLK-SIMON, „Rapture to the Greedy Eyes: Profane Love in the Renaissance”, in Andrea Bayer (edited by), *Art and Love in Renaissance Italy* (exhibition catalogue), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2008.

Wood 2008

Christopher S. WOOD, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, University of Chicago Press, 2008.

Woods-Marsden 1998

Joanna WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, New Haven & Londra, 1998.

Wortis 1997

Joseph WORTIS, „*Venus and Adonis*: An Early Account of Sexual

Harassment”, in Philip C. Kolin (edited by), *Venus and Adonis. Critical Essays*, Garland Publishing, New York & Londra, 1997.

Zamboni 1975

Silla ZAMBONI, *Pittori di Ercole I d'Este. Giovan Francesco Maineri – Lazzaro Grimaldi – Domenico Panetti – Michele Coltellini*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1975.

Zamboni 1981

Silla ZAMBONI, „Una traccia per G. F. Maineri a Mantova”, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Bargellesi*, Corbo e Fiore Editori, Venezia, 1981.

Zanetti 1771

Antonio ZANETTI, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri Libri V*, Nella Stamperia di Giambatista Albrizzi, a S. Benedetto, Veneția, 1771.

Zerner 1980

Henry ZERNER, „L'estampe erotique au temps de Titien”, in Neri Pozza (a cura di), *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, Tipografia Editoriale «Aldo Manuzio», Verona, 1980.

Zucker 1984

Marc ZUCKER (edited by), *The Illustrated Bartsch, 25, 2. Commentary, Early Italian Masters*, Abaris Books, New York, 1984.

Zuffi 2008

Stefano ZUFFI, *Amore ed erotismo*, Mondadori Electa, Milano, 2008.