

Di suo' maniera e di suo' aria

Studii în onoarea Ancăi Oroveanu

Volum coordonat de

Ruxandra Demetrescu

Irina Cărăbaș și Ioana Măgureanu



Editura UNArte,
București, 2012

Cuprins

Cuvânt înainte	8
<i>Ruxandra Demetrescu</i>	

<i>Di suo' maniera e di suo' aria...</i>	10
<i>Ioana Măgureanu, Irina Cărăbaș</i>	

Prezentarea autorilor	15
-----------------------	----

I. Cărți, *imprese*, imagini

În pragul sanctuarului. Iconografia spațiului de trecere spre absida altarului în ansambluri medievale moldovenești	22
<i>Vlad Bedros</i>	

Who Inspired Book Four of Raffaello Borghini's <i>Il Riposo</i> ?	38
<i>Laura Popoviciu</i>	

Annibale Carracci și limbajul universal al picturii	58
<i>Ioana Măgureanu</i>	

VIS AMORIS. Ipostaze ale iubirii în gravura cărților de embleme	72
<i>Elena Pașcalău</i>	

Artă, comerț și inovație în pictura olandeză din secolul al XVII-lea	84
<i>Diana Ursan</i>	

Peisaj cu ruine. Artificiu și natură în Franța veacului al XVIII-lea	100
<i>Cosmin Ungureanu</i>	

II. Arta românească printre însemnări și citate

George Matei Cantacuzino și modernismul mediteranean <i>Ada Hajdu</i>	118
Ultimul Salon sau prima expoziție invizibilă a realismului socialist <i>Irina Cărăbaș</i>	130
Geta Brătescu: Călătorul <i>Magda Radu</i>	144
Mișcarea artistică timișoreană și redefinirea canonului artistic în perioada de liberalizare politică <i>Magda Predescu</i>	166
<i>Citatul este o formă a amânării de sine.</i> Conceptul de postmodernism în cercul criticilor de la <i>Arta</i> <i>Veda Popovici</i>	182
Dear □, <i>Adriana Oprea</i>	202
Din <i>Însemnările unui custode</i> <i>Daria Ghiu</i>	212

III. Dincolo de *paragone*

<i>Vorrei e non vorrei. Don Juan séduit, Zerline répond</i> <i>Rareș Zaharia</i>	226
<i>Paragone pictură-film. Citatul pictural și strategia postmodernă de vivificare a picturii în filmele lui Peter Greenaway</i> <i>Larisa Oancea</i>	234
<i>Câteva reflecții despre film în relație cu istoria artei</i> <i>Diana Marincu</i>	246
<i>Ruins and Replicas: the Movie Camera in the Artist's Studio</i> <i>Laura Sava</i>	254
<i>Stâlpi de sare. Strategii de reprezentare a memoriei în imaginea documentară</i> <i>Alexandru Solomon</i>	264
<i>Metagrafii cu influență pentru a repasiona viața</i> <i>Mica Gherghescu</i>	278
<i>Art History, Interrupted</i> <i>Mihnea Mircan</i>	288

Annibale Carracci

și limbajul universal al picturii

Ioana Măgureanu

În zilele noastre pictorii nu fac altceva decât să se certe între ei despre manieră, despre gust și despre stil, iar asta se întâmplă pentru că gândirea nu este fundamentată în principii solide¹.

Prin formula pe care volumul de față o poartă în titlu, Cennino Cennini oferă prima mărturie a conștiinței stilului individual în pictură din teoria artei europene. Modernitatea picturii europene însăși pare a se identifica cu dominația individualității artistice, iar istoria ei este, cel puțin de la Vasari încoace, concepută în termenii unei succesiuni de maniere individuale. În acest discurs, utopia constituirii unui *limbaj universal* al picturii sau apelul lui Passeri la „un fel de supra-stil individual care transcende stilul individual”² par a-și găsi cu greu locul.

În secolul al XVI-lea, manierismul a impus triumful individualității în pictură, atât la nivelul practicii artistice, cât și în planul teoretizării, Lomazzo construind un sistem explicativ pentru maniera individuală³. Reforma ce avea să se producă la sfârșitul secolului al XVI-lea în pictură, citită frecvent în termenii anti-manierismului⁴, avea să pună însă, inevitabil, lucrurile într-o altă perspectivă. Noțiunea de universalitate a picturii utilizată de teoreticienii care scriu despre arta lui Annibale Carracci poate fi așadar înțeleasă ca reacție la teoria manieristă, însă resorturile ei nu par a fi fost cu totul deslășite. Studiul de față își propune să evidențieze rolul determinant pe care statutul de instrument cognitiv acordat imaginii în ambianța științifică a secolelor XVI-XVII l-a jucat în conturarea aspirației spre un limbaj universal al picturii.

Motivul universalității picturii lui Annibale Carracci este formulat explicit pentru prima oară de Giulio Mancini: Annibale „a fost pictor universal, sacru, profan, ridicol, grav, un adevărat pictor, pentru că lucra din imaginație, fără să aibă modelul natural în fața ochilor”⁵. Fraza lui Mancini implică, credem, atât varietatea subiectelor (*sacro e profano*), deci sensul pe care îl dădeau Alberti și Leonardo universalității pictorului, cât și ideea unei ajustări stilistice în funcție de subiect (*ridicolo, grave*). Trebuie remarcat că și pentru Poussin varietatea stilistică – implicată de teoria modurilor pe

care el o expune într-o scrisoare către Chantelou din 1647 – nu poate fi concepută decât în sensul adaptării manierei față de subiect și nu în sensul varietății manierelor individuale.

Mai mult, Mancini și Agucchi sunt printre primii teoreticieni care vorbesc în mod explicit de maniere/limbaje diferite (Mancini introduce noțiunea de „școală”; când vorbește de maniera lui Caravaggio ca *modo non naturale*⁶ este de asemenea perfect conștient de natura convențională a formulei stilistice), făcând astfel explicită o tensiune mai veche care opune ambiția de universalitate în reprezentare varietății manierelor⁷ (pictorul Pietro Testa, spre exemplu, se face ecoul acestei concepții care domină teoria artei de la începutul secolului al XVII-lea, considerând că *manieracce* împiedică accesul la adevărul naturii și lipsesc pictura de universalitate⁸). În acest context, insistența pe „universalitatea” lui Annibale este cu atât mai semnificativă și trebuie citită în raport cu atitudinile contemporane față de stil – înțeles, după cum a arătat Philip Sohm în cartea sa dedicată subiectului, ca expresie, limitată din punct de vedere epistemologic, a subiectivității individuale⁹.

Arta lui Annibale este frecvent caracterizată ca „limbaj”, „unitate de accente lingvistice”¹⁰, „limbă vizuală”¹¹ etc., iar acest lucru nu este lipsit de justificare; el este susținut de concepțiile teoreticienilor din secolul al XVII-lea¹² – pentru care conceptul de stil însuși este croit după modele lingvistice¹³ –, însă este motivat în primul rând de analiza practicii artistice a lui Annibale.

Un scurt istoric al receptării critice a picturii lui Annibale Carracci în secolul XX se impune în acest moment. Obiectând împotriva etichetelor de „eclectici” și „academiști”, prin prisma cărora frații Carracci erau văzuți încă din secolul al XVIII-lea, istoricii de artă care scriu la mijlocul secolului XX propun o imagine „proaspătă”, anti-intelectualistă, a unor artiști care se „adapă” exclusiv de la „izvorul” naturii¹⁴; o imagine ce este rezultatul unei necesități istorice, aceea de a disocia înțelegerea acestor artiști de perspectiva teoretic-dogmatică ce ajunsese, în mod anacronic, să fie asociată fenomenului academiilor. Observația pură, naturalismul pur, sau *mimesis*-ul¹⁵ pur au fost însă demult taxate ca un mit, o utopie care bântuie istoria artei, neglijând convențiile culturale ce codifică, în fiecare epocă, reprezentarea.

Charles Dempsey, prin cartea sa din 1977, are marele merit de a fi recuperat dimensiunea „intelectuală”, „teoretică” – cândva considerată sterilă, astăzi văzută ca motor fundamental – a reformei fraților Carracci¹⁶. În viziunea sa, Carracci erau artiști care reflectau conștient la starea artelor și erau preocupați de schimbare. Naturalismul lor era, pentru Dempsey, nu numai o reacție la Manierism, ci era chiar „derivat din investigarea mijloacelor artificului” proprii tradiției nord-italiene¹⁷. Este vorba, s-a spus insistent, de o operație critică, „agresivă” și al cărei sens este dat de conștiința istorică a celor care au operat-o¹⁸ – în primul rând de poziția critică a celor trei Carracci față de afirmarea preeminenței școlii florentino-romane prin vocea lui Vasari și față de *maniera statuina* practică de pictorii florentini din generația acestuia.

Chiar formulele abrupt naturaliste²⁰ pe care Annibale le utilizează în scenele de gen din perioada bologneză sunt supuse unei filtrări sau chiar epurări, care cu greu mai permit o discuție în termenii unui ochi care receptează pasiv datul natural²¹. Ele trebuie înțelese mai degrabă ca o alegere stilistică deliberată, ca o *practică* conștientă; o practică care avea de altfel precedente importante în mediul bolognez, de exemplu în scenele de gen ale lui Passerotti²², care par a fi sursa stilului lui Annibale din primele sale incursiuni în zona scenei de gen. La Annibale Carracci ea devine însă o meditație asupra modului de a face, a picturii ca meșteșug²³, o glosă pe marginea actului de a picta și a *posibilităților* (multiple) ale picturii de a se angaja în redarea realului.

Frecventarea tradiției artistice (recursul la Correggio, la venețieni, mai târziu meditația pe marginea tradiției romane, antice și renașcentiste) nu este altceva decât o investigare a posibilităților de diversificare a limbajului în moduri expresive diverse. Recuperarea lui Correggio operată de Annibale în anii '80, dar la care revine și în deceniul următor, nu înseamnă renunțarea la obiectul primelor căutări – *il vivo* –, ci filtrarea acestuia prin naturalismul mult mai sofisticat al lui Correggio, capabil de o redare complexă, articulată, nu numai a aparenței lucrurilor/corpurilor, ci și a afectelor, a dimensiunii emoțional-persuasive a imaginilor religioase. Inspirația venețiană, care la sfârșitul anilor '80 ia locul formulelor correggești în arta lui Annibale, înseamnă angajarea diverselor potențialități ale culorii și ale materiei picturale pe care artistul le subordonează căutărilor personale, într-un demers ce-i este propriu, lucid, de contracarare a tradiției manieriste central-italiene. Culoarea echivala în mare măsură în tradiția italiană, observa Donald Posner, cu reprezentarea aspectului „natural” al lucrurilor, deci cu naturalismul²⁴.

Toate aceste sugestii exterioare sunt puse în slujba aceluiași *vivo*, adevăr al naturii, care îl ghidase pe Annibale încă de la început. Ele reprezintă însă diversele moduri expresive ale acestui *vivo* pe care Annibale le experimentează²⁵, diversele filtre culturale, artistice, care îi permit o redare mai „naturalistă”. Ele nu sunt „citate” manieriste, ci concură la omogenitatea rezultatului ca substanță însăși a discursului pictural. Căci natura/*il vivo* este pentru Annibale nu doar punctul de plecare, ci și cel de sosire²⁶.

Din acest punct de vedere eticheta de „eclectic” trebuie supusă – și au făcut-o deja mulți autori – unei revizuii. Elementele lombarde, venețiene, correggești, rafaelești din arta sa sunt aservite naturalului. Nu este vorba de recuperare cât de căutare a unei sinteze personale – una însă cu ambiție de a transcende subiectivismul individual. Când va intra la Roma în contact cu operele târzii ale lui Rafael și cu statuaria clasică, Annibale va opera în mod similar. Tradiția artistică este utilizată ca o cheie esențială în perceperea și redarea naturalului.

Galeria Farnese, principala antrepriză artistică a lui Annibale la Roma, este un exemplu extrem de sugestiv pentru modul în care Antichitatea, tradiția picturală romană și naturalismul

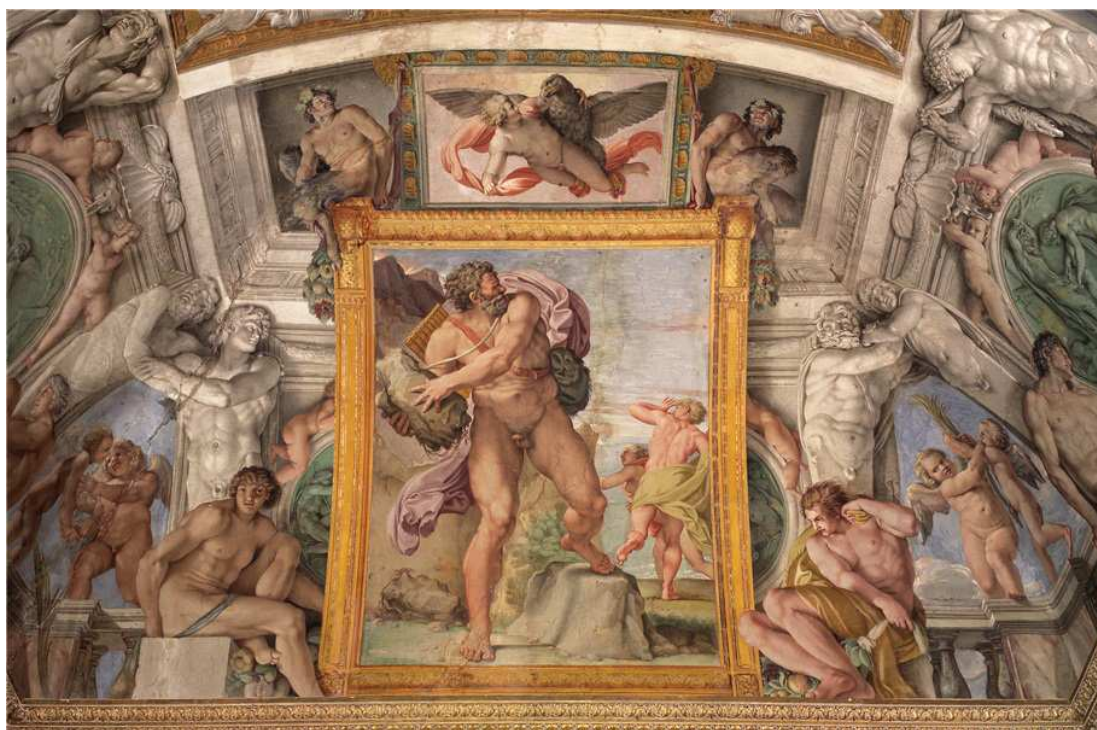


fig. 1 Annibale Carracci (cu colaborarea lui Agostino Carracci), detaliu din bolta Galeriei Farnese, 1597-1600, frescă, Palazzo Farnese, Roma (prin bunăvoința Ambasadei Franței în Italia, foto Z. Colantoni)

nord-italian sunt angajate în căutarea verosimilului, într-un fel de competiție savant pusă în scenă de Annibale. Bolta (fig. 1) problematizează tema iluziei: decorația sa include sculpturi pictate, medalioane de bronz pictate, pictură „pictată” (*quadri riportati*, referință la decorația rafaelescă a vilei Farnesina), „carne” pictată (*ignudi*, un motiv michelangeloesc, îmbogățit de un efect de palpabil) – o rețea extrem de densă de referințe la multiple niveluri de realitate. Rezultatul este un discurs despre diverse niveluri de prezență și diverse grade de iluzie, formulat prin angajarea – critică – a unei varietăți surprinzătoare de repere ale tradiției artistice²⁷ și prin chiar interogarea limbajelor artistice, printr-o operație de sinteză între cele două mari tradiții picturale din peninsula: *disegno* și *colore*.

Acest proces de sinteză între desenul florentin-roman și culoarea lombard-venețiană – pus în lumină pentru prima oară de Agucchi („își dădură seama că pentru a constitui o manieră de o supremă perfecțiune ar trebui să îmbine finețea desenului roman cu frumusețea coloritului lombard. [... Annibale] la prima sa venire la Roma și-a propus să îmbine finețea desenului școlii romane cu frumusețea coloritului școlii lombarde²⁸) – este doar unul dintre aspectele căutărilor întreprinse de Annibale în direcția unui limbaj pictural universal. Ele încep prin redactarea unui limbaj naturalist aplicabil la pictura religioasă, continuă prin căutările variațiilor modale proprii fiecărei teme și permit formularea, în perioada romană, a unui limbaj unitar care să permită redarea

tuturor registrelor expresive, transferabil din sfera picturii mitologice în cea a tematicii religioase. Procesul presupune o chestionare a stilurilor abordate, puse în slujba „unui tip de experimentare în înalt grad auto-conștientă”²⁹, o chestionare, totodată, a noțiunii de stil în sine. În acest sens, Elizabeth Cropper și Charles Dempsey considerau că „cea mai importantă descoperire a Renașterii a fost stilul, cea a secolului al XVII-lea [și aici ei includ arta fraților Carracci] a fost investigarea și manipularea stilului”³⁰.

Aspirația către un limbaj „universal” se face simțită și la nivelul practicii de atelier, prin uniformizarea manierei diversilor asistenți până la imposibilitatea distingerii mâinilor de către istoricii de artă de astăzi³¹, și asta în ciuda unei libertăți de concepție și de formulare stilistică neîntâlnită în alte situații.

Aceste eforturi ale lui Annibale de a contopi diversele tradiții din peninsula într-un „limbaj italian”, precum și ideea universalității artei romane a lui Annibale (implicând argumentul superiorității producției sale artistice romane față de cea bologneză³²) au fost considerate a face parte dintr-un tip de preocupări din secolul al XVI-lea târziu față de problema „națională”. Acestea transpar în primul rând în așa-numita *questione della lingua* – discuțiile despre o limbă italiană „națională”, superioară dialectelor locale – care aveau loc în academiile literare italiene³³, în mod special la Bologna și Roma; mai mult, în cercurile intelectuale romane din epoca lui Clement al VIII-lea Aldobrandini, a luat naștere un adevărat „proiect cultural italian” în sens politic, geografic, lingvistic și artistic (proiect la originea căruia se afla cardinalul Aldobrandini, care nu era străin de comanda frescelor din Galeria Farnese și cu care, se pare, era foarte bine familiarizat și Agucchi)³⁴.

Credem însă că problematica limbii naționale nu este singurul context care ne permite înțelegerea modului în care e discutată în literatura artistică din secolul al XVII-lea operația de sinteză din arta lui Annibale Carracci.

Utopia unei limbi perfecte, precum și ideea universalității limbajului imaginilor nu sunt, desigur, concepte noi în epoca modernă timpurie; Umberto Eco a urmărit destinul interesului pentru o unitate lingvistică universală de la Babel și până în zilele noastre³⁵. Însă ele erau cu siguranță deosebit de actuale în secolul al XVII-lea, care a cunoscut nenumărate proiecte de limbaje universale „filosofice” sau „științifice”.

Pentru *Respublica litterarum* latina funcționa, ca și pentru Biserica Catolică, drept garanție a universalității mesajului. Comunitatea științifică a secolelor XVI-XVII devine, însă, tot mai acut conștientă de incapacitatea limbii latine de a face față transformărilor din științele naturale³⁶. Mai mult, latina era percepută ca o limbă ne-naturală, o *locutio secundaria* artificială³⁷. Eforturile de a codifica limbile vernaculare țin așadar de căutările unei limbi nu doar universale, ci și naturale,

asemenea fantasmei limbii adamice ce bântuia mentalul european al vremii.

Limbajul adamic este unic – deci universal –, natural, atemporal și imuabil, pentru că reflectă starea de cunoaștere perfectă. Actul adamic de numire nu poate fi arbitrar, convențional, ci este fundamentat într-un „naturalism lingvistic”³⁸. De aceea, o limbă naturală – noțiune ce desemna nu o limbă vorbită, ci una capabilă de a reda *natura* lucrurilor³⁹ – este expresia cunoașterii perfecte a lucrurilor, a esenței lor. Întrucât misiunea științei perfecte era revelarea acestor esențe, ea avea nevoie de un limbaj care să îmbine criteriul universalității – să evite accidentele variațiilor lingvistice locale și instabilitatea temporală a limbilor vernaculare – cu condiția naturalității, pentru a evita caracterul arbitrar al semnului de după *confusio linguarum* babelică. Pentru gânditorii secolului al XVII-lea – să ne gândim doar la Galileo⁴⁰ sau Bacon –, limbajul comun, bazat pe convenționalitatea relației dintre cuvinte și lucruri, nu este capabil să reproducă structura naturii. Un caracter universal, „filosofic” trebuie, dimpotrivă, să fie „real”⁴¹ și astfel să *facă vizibilă* esența lucrurilor, căci numai astfel poate funcționa – cred gânditori ca Descartes și Leibniz – ca instrument de investigație și demonstrație⁴².

Se nasc astfel proiecte de a construi o limbă „perfectă” sau o „gramatică naturală”, și crește totodată atenția pentru posibilitatea imaginilor de a funcționa ca limbă universală perfectă. Hieroglifile egiptene sau ideogramele chinezești sunt înțelese în secolele XVI-XVII drept „caractere reale”, non-alfabetice și nearbitrare, dotate cu sens vizual și joacă astfel rolul unui model de limbaj universal sau filosofic⁴³.

Caracterul universal – din perspectiva europocentristă a epocii moderne timpurii – al limbajului imaginilor nu este, așadar, doar o preocupare a teoreticienilor artei; argumentele în favoarea utilizării imaginilor pentru transmiterea cunoașterii științifice se înscriu de multe ori în acest registru discursiv. Și în acest context caracterul natural al imaginilor joacă un rol crucial. Pentru că, arată Umberto Eco, complexele sisteme mnemotehnice ale secolului al XVI-lea nu funcționau în virtutea regulilor unei „limbi naturale” a imaginilor, ci mai degrabă conform principiilor doctrinei signaturilor⁴⁴. În momentul în care lumea științifică ajunge să definească natura ca unică sursă validă de dobândire a cunoașterii, dar să conteste totodată, în mod sistematic, demersul bazat pe studiul vizual al aspectelor superficiale ale naturii, raportul imaginilor cu natura devine crucial pentru rolul care le este atribuit acestora în procesul de transmitere a cunoașterii.

Conceptul de „limbaj natural universal” ne permite să înțelegem implicațiile demersului artistic al lui Annibale Carracci pentru teoreticienii începutului de secol XVII: așa cum limbile perfecte trebuie să se ferească de accidentele locale și mutabile ale dialectelor, naturalismul lui Annibale Carracci depășește variațiile stilurilor locale; nu se întemeiază în relația directă cu particularul și accidentalul din natură – căci înregistrarea datului natural singular (*il vero*) nu mai

asigură validitatea antreprizei artistice sau științifice –, ci vizează surprinderea verosimilului, a *naturii* lucrurilor. Categoria de *verosimil* – „prelungire a adevărului”, în cuvintele lui Giulio Carlo Argan – asigură picturii care o întruchipează (pictura ideală pentru teoreticienii secolului al XVII-lea, Agucchi și Bellori) o valoare „de ordin universal”⁴⁵. Naturalismul lui Annibale este prin necesitate limbaj, cod, pentru că numai astfel poate aspira la statutul de instrument cognitiv, iar caracterul *natural* este cel care îi conferă universalitate.

O incursiune în discursul științific despre imagini al epocii moderne timpurii ne va permite în cele ce urmează să lămurim relația dintre instanță auctorială și obiectivitate științifică și astfel să înțelegem natura raportului lui Annibale Carracci cu diversele maniere stilistice asupra cărora se apleacă și rațiunea aspirației sale către un limbaj universal în pictură.

Michel Foucault observa că, spre deosebire de ce se petrece în sfera literară, în epoca modernă timpurie autoritatea discursului științific se construiește în absența autorului, caracterul anonim funcționând, în mod paradoxal, drept garanție a obiectivității⁴⁶. În mod similar, în lumea imaginilor obiectul și subiectul se despart, marca individualității artistice riscând să înfrâneze aspirația imaginii către adevăr. Idei pluralității stilurilor nu i se opune – remarca Anca Oroveanu discutând constituirea noțiunii de stil individual în teoria artei – „uniformitatea suprapersonală a unui stil a cărui garanție de adevăr stă în fidelitatea sa față de prototip, ci obiectivitatea vizată – și intangibilă – a unei formulări a experienței contactului cu lumea (cu „natura”) care ar fi întinată, compromisă de idiosincraziile subiectivității”⁴⁷.

De aceea nu naturalismul iluzionist răspunde nevoilor științei, ci un „limbaj”, adică un sistem de transmitere a informației. Naturaliștii de până la Linnaeus sunt în căutarea unui astfel de „sistem unic, metodă unică de denumire și o singură abordare vizuală care să fie operativă indiferent de unde era folosită și de cine o folosea”⁴⁸. Analiza începuturilor istoriei ilustrației științifice pune în lumină atitudinea oamenilor de știință față de aspectele stilistice și caracterele individuale ale manierei.

Naturalismul iluzionist al acuarelelor lui Dürer și ale cercului său dezvăluie lumii științifice posibilități fără precedent în înregistrarea informațiilor naturale. Maniera lui Dürer, menită să capteze în contururi ferme și să transmită mai ușor informația, este totodată ușor de reprodus prin xilogravură. Chiar și transpuse în mediul mult mai lipsit de finețe al gravurii în lemn, ele își păstrează realismul și capacitatea de a surprinde caracteristicile specimenului individual. Ilustrațiile lui Hans Weiditz, unul dintre elevii lui Dürer, pentru tratatul lui Otto Brunfels⁴⁹, justifică – prin limbajul de un naturalism în înalt grad iluzionist (înregistrarea imperfecțiunilor, utilizarea umbrelor, a unor ușoare *raccourci*-uri) – titlul cărții, *Herbarum vivae icones ad nature imitationem, summa cum*

diligentia et artificio effigiate și sunt totodată sursa faimei sale.

Dar tocmai aspectul *summa cum diligentia et artificio effigiate* din titlul cărții a devenit curând sursa criticilor la adresa ilustrațiilor. Naturaliștii, permanent conștienți de tendința imaginii de a înregistra impresia vizuală pe care o lasă specimenul individual în detrimentul esențelor naturii, apte de a conduce la cunoașterea universalelor, sesizează imediat înclinația acestui tip de limbaj de a potența aspectul care îi îngrijora. Transpunerea imaginilor în xilogravuri ducea întrucâtva la pierderea unor detalii de finețe, imposibil de reprodus⁵⁰, însă elemente precum frunze imperfecte sau câte o tulpină ruptă, pe care le întâlnim uneori și în gravurile lui Hans Weiditz, nu doar în acuarele, mențineau vie impresia întâlnirii artistului cu specimenul individual.

Prin urmare, la mai puțin de două decenii distanță, naturalistul Leonhart Fuchs ajungea să evacueze convențiile realismului, „umbrele și alte lucruri mai puțin cruciale”⁵¹, considerate pasibile de a compromite claritatea imaginii (fig. 2). El își îndrumă artiștii, desenatorii Heinrich Füllmaurer și Albert Meyer și gravorul Veit Speckle, să evite impresia lăsată de specimenul individual printr-un proces de clarificare și ordonare a elementelor, ce elimină din produsul final accidentele individuale și îl face capabil de a transmite caracterele tipice pentru specie. Agnes Arber a remarcat cum elementele plantelor din cartea lui Fuchs sunt dispuse ordonat, fără să se suprapună, ceea ce induce uneori un aspect decorativ, plantele ocupând în mod forțat, ornamental, întreaga suprafață a paginii, aproape ca plantele presate într-un ierbar⁵².

Elementul cel mai important al rupturii cu naturalismul instantaneu constă însă în decizia lui Fuchs de a include aspecte din diverse stadii ale creșterii plantei (boboci, flori, fructe, semințe), imposibil de surprins prin studiul unui singur specimen într-un singur moment. Naturalistul bolognez Ulisse Aldrovandi explică această necesitate în scrierile sale:

E adevărat că pentru a picta planta în cel mai perfect stadiu este nevoie să o pictezi cu flori și cu câteva fructe: altfel pictura va fi mutilată și imperfectă și va fi greu privitorilor să o cunoască [...] se va putea dobândi utilitate mare, cum observ eu aceste trei stadii [ale evoluției plantei: copilărie, tinerețe, declin] în figurile mele de plante, făcând să se picteze o singură plantă cu feluri variate de frunze, conform diverselor vârste⁵³.

fig. 2 *Acanthus vera*, ilustrație din *De Historia Stirpium* de Leonhart Fuchs, Basel, 1542 (cu permisiunea Bibliotecii Universității din Glasgow, Colecții speciale)



Din aceeași categorie fac parte și alte convenții apărute în cursul secolului al XVI-lea din necesități practice ale istoriei naturale, precum reprezentarea mărită a unora dintre părțile plantei, de exemplu floarea sau fructul⁵⁴. Rezultatul este ceea ce Brian W. Ogilvie numește apariția „realismului științific” sau „analitic”⁵⁵, în detrimentul celui artistic și al impresiei de ansamblu. În ilustrațiile produse în primele decenii ale secolului al XVII-lea la Roma, în ambianța Accademiei dei Lincei, aceste caracteristici vor deveni definitorii pentru imaginea științifică⁵⁶.

Situația din botanică își are echivalentul în anatomie, unde, la doar un an după Fuchs, Andreas Vesalius face aceeași opțiune pentru imagini care privilegiază condensarea informațiilor din disecții și lecturi, în baza unei convingeri, pe care o împărtășea cu Leonardo, că superioritatea desenului anatomic asupra disecției constă în posibilitatea artistului de a combina rezultatele mai multor disecții⁵⁷. Imaginea căpăta astfel, ca și pentru Fuchs, calitatea de *absolutissima*⁵⁸:

Consider că seria de vene care apar foarte rar nu trebuie luată în considerare de studiosul în anatomie mai mult decât apariția ocazională a unui al șaselea deget, sau alt lucru monstruos oferit vederii. Până acum, dacă am observat acestea în disecții publice, le-am trecut sub tăcere, ca nu cumva candidații în această artă să creadă că se întâlnesc în toate corpurile. Și am îndrumat cu asiduitate ca lucrurile să fie făcute așa, nu doar în disecții, ci și în urmărirea istoriei omului perfect (*historia absoluti hominis*) [...] ar fi deplorabil ca acești studenți să întâlnească un corp pentru disecție care să difere mult de *canonul omului*, afară de cazul în care au asistat frecvent la disecții de *oameni perfecți și nemonstruoși*⁵⁹. (s.m.)

Ideea de corp canonic, reprezentant al unei vârste și al unui temperament medii și lipsit de variații individuale, este întărită de invocarea statuii lui Policlet⁶⁰, precum și de folosirea pentru reprezentarea viscerelor, într-una dintre ilustrații, a unui reper clasic celebru, Torso Belvedere, despre care se spunea că Michelangelo însuși l-ar fi calificat ca *absolutissimum*⁶¹.

Naturaliștii epocii moderne timpurii erau, prin urmare, deosebit de preocupați de încărcătura teoretică (*theory-ladenness*) a convențiilor implicite limbajului artistic naturalist și *medium*-ului artistic utilizat. De aceea, se implicau în alegerea artiștilor și a gravurilor responsabili de realizarea ilustrațiilor textelor lor. Leonhart Fuchs se mândrește că gravorul Veit Rudolf Speckle, cu care lucra, e „de departe cel mai bun din Strassbourg”⁶²; Ulisse Aldrovandi spune că a refuzat să folosească pictorul altcuiva, „pentru că știu sigur că nu mi-ar fi satisfăcut dorințele, căci, când e vorba de pictură, eu cer pictorului anumite lucruri, cărora el poate nu le-ar fi dat atenție”⁶³, iar

Într-o altă ocazie afirmă că pentru ilustrațiile naturale e nevoie de „pictori experimentați în acest tip de pictură, pentru că sunt foarte rari cei apti de așa ceva, fiind nevoie ca ei să se fi ocupat foarte mult timp de aceste feluri de pictură”⁶⁴. De asemenea, nu o dată, naturaliștii au luat în sarcina lor supravegherea manierei de lucru a artiștilor⁶⁵. Aldrovandi și Federico Cesi, fondatorul Accademiei dei Lincei, s-au asigurat că pot controla procesul de producție al imaginilor, primul mutându-l pe tipograf la Bologna, lângă casa sa, celălalt ținându-l pe gravorul de origine germană Giorgio Nuvolostella în casa sa, în deplină consonanță cu ce gândea unul din prietenii săi: „Trebuie văzut dacă pictorul frunzei de piper a exprimat ceea ce se spune în adnotarea mea”⁶⁶. Cazul naturalistului Leonhart Fuchs este însă, probabil, cel mai cunoscut. În introducerea la *De historia stirpium commentarii insignes* din 1542 el își asigura cititorii:

Cât despre imagini, care sunt cu atenție redate conform conturilor (*lineamenta*) și aspectului (*effigies*) fiecărei plante vii [...], am avut mare grijă ca umbrele și alte lucruri mai puțin cruciale, pe care pictorii uneori le urmăresc pentru glorie artistică, să nu ascundă forma de bază a plantei; și nu le-am permis artiștilor să își urmeze toanele, ca nu cumva imaginile să corespundă mai puțin adevărului⁶⁷.

Un an mai târziu, anatomistul Andreas Vesalius se arăta și el preocupat de interferența convențiilor *medium*-ului artistic – umbrele și hașurile, care nu trebuie înțelese ca elemente artistice de reliefare, ci ca mijloace de redare a structurii musculare⁶⁸ – cu claritatea ilustrației științifice:

O atenție deosebită trebuie dată tipăririi planșelor... vreau mai mult ca orice ca în tipărire să copiezi cât mai aproape posibil proba tipărită de gravor ca specimen (și pe care o vei găsi alături de plăcile de lemn); astfel încât nici un element, oricât de ascuns în umbră, să nu rămână tăinuit pentru cititorul atent și scrupulos. De asemenea, fii atent la ceea ce consider cel mai artistic și mai plăcut de privit în aceste imagini (*picturae*), astfel încât grosimea liniilor în anumite părți să se combine cu gradația elegantă a umbrelor (*eleganti umbrarum obfuscatione*)⁶⁹.

Juan Valverde, un anatomist de secol XVI – care, spre diferență de Vesalius, adoptă gravura pe cupru, capabilă de detalii mult mai fine – este și el, poate tocmai datorită posibilităților tehnice mult mai rafinate, foarte explicit cu privire la problema convențiilor liniare: „în hașuri arăt cursul fibrelor cărni, conform orientării proprii fiecărui mușchi”⁷⁰.

Convențiile (fie că sunt convențiile ilustrațiilor botanice sau convențiile cromatice din pictura

lui Annibale Carracci⁷¹⁾ nu privează, din perspectiva secolului al XVII-lea, limbajul de universalitate, ci îi conferă garanția de a putea transmite informația. Naturalismul lui Caravaggio este unul cu „rază mai limitată [...] de ordin particular”, cum observa Giulio Carlo Argan⁷²⁾, a cărui sursă nu constă în subiectele abordate ci în chiar maniera de a picta – rezultat al contactului direct cu modelul, al concentrării pe particulare. Un demers care se înscrie în sfera subiectivității⁷³⁾ – o subiectivitate care, fără să excludă sensul modern de viziune personală⁷⁴⁾, conotează acest demers, în mod caracteristic pentru epoca modernă timpurie, ca unul epistemologic limitat.

Putem, dimpotrivă, înțelege activitatea artistică a lui Annibale Carracci ca un demers conștient de evitare a acestui subiectivism, de investigare critică a posibilităților limbajului artistic de a se angaja în căutările epistemologice ale epocii moderne timpurii, asemenea discursului verbal. Credem, prin urmare, că interesul cu care teoreticienii artei din *Seicento* se ocupă de tema „universalității” artei lui Annibale Carracci își găsește justificări și în preocupările lor – împărtășite și de mediul științific – față de potențialul cognitiv al artei, în credința, pentru a relua cuvintele Ancăi Oroveanu, că „activitatea artistică e aptă de o obiectivitate comparabilă cu cea a științei, că există o formă optimă în care se pot întrupa rezultatele investigației în ordinea mijloacelor reprezentationale”⁷⁵.

Note: _____

1. A nostri giorni, non si costuma tra Professori di questa, che garire tra di loro della maniera, del gusto, e dello stile, e questo nasce perche non sono bene stabilite le ragioni con suoi saldi principij. Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, ed. Die Künstlerbiographien von Giovanni Batista Passeri, Jacob Hess (ed.), Leipzig, Viena, Keller / Schroll & Co, 1934, p. 11. Fără o referință contrară, toate traducerile aparțin autoareil.
2. Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 21.
3. Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1590, trad. rom. de Dana Busuioceanu în *Mannerism. Artă și teorie*, Victor Ieronim Stoichiță (ed.), București, Meridiane, 1982. Pentru constituirea noțiunii de caracter individual al artiștilor vezi Martin Kemp, „*Equal excellences: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts*”, *Renaissance Studies*, Vol. 1, No. 1, 1987, în special pp. 18-26 pentru Lomazzo.
4. Este poziția critică a autorilor de la începutul secolului al XVII-lea, îndeosebi Giovanni Battista Agucchi, poziție recuperată de Walter Fiedlaender în „The Anti-Mannerist Style”, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Columbia University Press, 1957.
5. *Fu pittore universale, sacro, profano, ridicolo, grave e vero pittore poichè faceva di sua fantasia senza tener il naturale davanti*. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, scrisă între 1618 și 1621, Adriana Marucchi (ed.), *Considerazioni sulla pittura*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Dott. G. Bardi, 1956, vol. I, p. 219.
6. ... *modo non naturale, nè fatto, nè pensato da altro secolo o pittori più antichi, come Raffaello, Tiziano, Correggio et altri*. G. Mancini, *Considerazioni*, vol. I, p. 108.
7. Vezi pentru această discuție Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Ed. Meridiane, 2000, p. 190.
8. Vezi cartea lui Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984, pp. 103-105.
9. Ph. Sohm, *Style*, pp. 12-13, 20-23 et passim.
10. Silvia Ginzburg Carignani, „Il progetto italiano dei Carracci”, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, Donzelli Editore, 2000, p. 17.
11. Charles Dempsey, „Gli studi sui Carracci: lo stato della questione”, *Arte a Bologna*, No. 1, 1990, p. 30.

12. Și nu doar pozițiile mai sus amintite ale lui Mancini și Agucchi; Bellori – arăta Argan – înțelegea și el, asemenea lui Agucchi, „arta ca limbă vorbită sau discurs”. Giulio Carlo Argan, „Lo sbaglio del Guttuso”, *La Repubblica*, 17 nov. 1984, p. 24.
13. Ph. Sohm, *Style*, p. 45.
14. În 1947 Denis Mahon a pus bazele aprecierii artei membrilor familiei Carracci în cartea sa *Studies in Seicento* disociind activitatea acestora de fenomenul academist. Această perspectivă este moștenită de Rudolf Wittkower (care a inițiat, prin catalogul său din 1952, studiul desenelor fraților Carracci), Walter Friedlaender (care în *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting* din 1957 asociază arta fraților Carracci cu cea a lui Caravaggio însumându-le categoriei anti-manierismului, adică, în viziunea sa, naturalismului) și elevul său Donald Posner, autor, în 1971, al primului catalog *raisonné* al operei lui Annibale, un text încă fundamental pentru orice cercetător al subiectului. Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londra, The Warburg Institute, 1947; Rudolf Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra, Phaidon, 1952; Walter Friedlaender, „The Anti-Mannerist Style”, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Schocken Books, 1969 (prima ediție 1957); Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Londra, Phaidon, 1971.
15. Ceea ce Donald Posner, de exemplu, numește *directness of presentation*. *Annibale Carracci*, p. 7.
16. Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Florența, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Edizioni Cadmo, 2000 (prima ediție 1977).
17. Charles Dempsey, „La riforma pittorica dei Carracci”, *Nell’età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Andrea Emiliani (ed.), catalog de expoziție (Bologna, Washington, New York, 1986), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, p. 246.
18. Elizabeth Cropper, „Tuscan History and Emilian Style”, H. A. Millon, A. Emiliani, E. Riccòmini, S. J. Freedberg, E. Cropper, G. Olmi, Ch. Dempsey, A. O. Cavina, B. L. Brown, *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries*. A Symposium, National Gallery of Art, Washington, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 52 și urm.
19. Invocăm, bineînțeles, celebrele *postille*, însemnări făcute de frații Carracci pe marginea unui exemplar al ediției din 1568 al *Vieților* lui Vasari. Ele au fost analizate de Charles Dempsey în *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, p. 43 și urm. și în „The Carracci’s Postille to Vasari’s *Lives*”, *The Art Bulletin*, 1986, pp. 72-76. Mai interesantă însă este problema, analizată de Dempsey în cartea sa, a absorbției acestei critici la adresa poziției vasariene în practica lor artistică.
20. ... *bold display of naturalistic techniques of representation*. D. Posner, *Annibale Carracci*, p. 13.
21. În cazul *Măcelăriei* de la Oxford filtrul este modelul michelangeloesc al *Sacrificiului lui Noe*, care, prin autoritatea michelangeloescă și prin cea a temei, conferă demnitate scenei „minore” și chiar *practicii alese*, formulei *naturaliste* în care este codificată scena sacră. D. Posner, *Annibale Carracci*, pp. 14-15; Daniele Benati, „Il laboratorio del vivo”, *Annibale Carracci*, Daniele Benati, Eugenio Riccòmini (eds.), catalog de expoziție (Roma, 2007), Milano, Electa, 2006, pp. 89-90.
22. Majoritatea autorilor cad de acord asupra faptului că Annibale ar fi petrecut o perioadă în atelierul lui Passerotti. D. Posner, *Annibale Carracci*, p. 6.
23. D. Benati, „Il laboratorio del vivo”, p. 88.
24. D. Posner, *Annibale Carracci*, p. 47.
25. Sydney Freedberg observa diferența de „modalitate” în tratarea temei mitologice a răpirii Europei (o tratare mai senzuală) și tratarea temei istorice (tratare mai gravă, mai stilizată) a Istoriei lui Iason la Palazzo Fava, pictată de toți cei trei Carracci. *Autour de 1600. Une révolution dans la peinture italienne*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 26-7.
26. D. Benati, „Annibale Carracci e il vero”, *Annibale Carracci*, D. Benati, E. Riccòmini (eds.), p. 25.
27. Numeroși istorici de artă s-au ocupat de identificarea aluziilor la opere de artă antice sau renașcentiste, de o natură foarte diferită – sculpturi în *ronde-bosse*, reliefuri, geme, monede antice; picturi și gravuri din secolul al XVI-lea etc. – integrate de Annibale în discursul său. Charles Dempsey atrăgea însă atenția asupra modurilor infinite variate de combinare și integrare a citatelor în ansamblu. „*Et Nos Cedamus Amori*: Observations on the Farnese Gallery”, *The Art Bulletin*, Vol. 50, No. 4, Dec. 1968, p. 371.
28. ... *e giudicarono, che per costituire vna maniera d’vna sourana perfettione, conuerrebbe col disegno finissimo di Roma vnire la bellezza del colorito Lombardo [...] si propose, di congiugnere insieme la finezza del Disegno della Scuola Romana, con la vaghezza del colorito di quelle di Lombardia*. Giovanni Battista Agucchi, *Tratatto sulla pittura*, scris probabil în intervalul 1609-15 și publicat de Denis Mahon în apendice la *Studies in Seicento Art and Theory*, pp. 252, 257.
29. Clare Robertson, „Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the Early Drawings”, *Master Drawings*, Vol. 35, No. 1, Spring 1997, p. 34.
30. Elizabeth Cropper, Charles Dempsey, „The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century”, *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 4, December 1987, p. 506.
31. Claudio Strinati, *Annibale Carracci, Art e Dossier*, Florența, Giunti, 2007, p. 44. Silvia Ginzburg Carignani, „Domenichino e Giovanni Battista Agucchi”, *Domenichino: 1581-1641*, Claudio Strinati, Almamaria Tantillo (eds.), catalog de expoziție (Roma, 1996-97), Milano, Electa 1996, pp. 129-130.
32. Este vorba de îndelungata dezbateră care i-a împărțit pe admiratorii lui Annibale în cei care apreciau operele perioadei sale bologneze și cei care luau partea dezvoltărilor romane din opera sa. Mancini confirmă existența acestei dezbateri încă de la sfârșitul celui de-al doilea deceniu al secolului (Alcuni credono che dipingesse più fresco e con maggior dolcezza mentre fu in

Bologna, e cercan di dimostrarlo con la S. Margarita in S. Catherina de' Funari in Bologna [...] ma credo che sempre operasse bene. G. Mancini, *Considerazioni*, vol. I, p. 219), iar Bellori, respectiv Malvasia, sunt cei mai importanți susținători ai celor două partide în a doua jumătate a secolului. Vezi Anton Boschloo, „La fortuna degli affreschi bolognesi dei Carracci nella letteratura artistica”, *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome, 1986, Roma, De Boccard, 1988, în special pp. 462-465.

33. Ch. Dempsey, „Gli studi sui Carracci”, pp. 21-31 și „National Expressions in Italian Sixteenth-Century Art: Problems of the Past and Present”, *Nationalism in the Visual Arts*, CASVA Symposium Papers XIII (National Gallery of Art, Washington), Richard A. Etlin (ed.), Hanovra, Londra, University Press of New England, 1991, pp. 15-24.

34. S. Ginzburg Carignani, „Domenichino e Giovanni Battista Agucchi”, pp. 125-130 și „Il progetto italiano dei Carracci”, pp. 13-18.

35. Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, Iași, Ed. Polirom, 2002.

36. Peter Burke, *Languages and Communities in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 78. Pentru declinul latinei ca limbă de comunicare în secolele XVI-XVII, vezi Capitolul III, pp. 61-88.

37. Acesta este argumentul lui Dante din *De vulgari eloquentia*, unde susține superioritatea limbii vulgare „ilustre” asupra latinei din punctul de vedere al originii: superioritatea este dată de caracterul natural al vulgarei.

38. Pentru subiectul cunoașterii și limbajului adamic, vezi Pierre Hamou, *La mutation du visible: essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, vol. 2: *Microscopes et télescopes en Angleterre de Bacon à Hooke*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 61-72.

39. Thomas C. Singer, „Hieroglyphs, Real Characters, and the Idea of Natural Language in English Seventeenth-Century Thought”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 50, No. 1, 1989, p. 50.

40. Mario Biagioli arată că pentru Galileo nu există nici o relație între limbajul uman și structura naturii. Cartea naturii nu este scrisă, din perspectiva sa, cu cuvinte, ci cu figuri geometrice. *Galileo's Instruments of Credit. Telescopes, Images, Secrecy*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press, 2006, n. 59, p. 238.

41. John Wilkins, autorul celui mai faimos proiect de limbaj universal din secolul al XVII-lea, *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, teoretiza astfel necesitatea transparenței dintre cuvinte și lucruri: ... *a Real universal Character that should not signifie words, but things and notions, and consequently might be legible by any Nation in their own Tongue*. Sidonie Clauss, „John Wilkins' Essay Toward a Real Character: Its Place in the Seventeenth-Century Episteme”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 43, No. 4, 1982, p. 536.

42. Jonathan Cohen, „On the Project of a Universal Character”, *Mind*, Vol. 63, No. 249, 1954, pp. 49-63; S. Clauss, „John Wilkins' Essay Toward a Real Character”, pp. 536-540.

43. T. C. Singer, „Hieroglyphs, Real Characters, and the Idea of Natural Language”, pp. 51-57.

44. U. Eco, *În căutarea limbii perfecte*, pp. 138-140.

45. Giulio Carlo Argan, „Realismul în poezia lui Caravaggio”, *De la Bramante la Canova*, București, Ed. Meridiane, 1974, pp. 186, 183.

46. Michel Foucault, „Qu'est-ce qu'un auteur?” [1969], *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 800.

47. A. Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, p. 190.

48. Daniela Bleichmar, „Training the Naturalist's Eye in the Eighteenth Century: Perfect Global Visions and Local Blind Spots”, *Skilled Visions. Between Apprenticeship and Standards*, Cristina Grasseni (ed.), New York, Oxford, Berghahn Books, 2007, p. 186.

49. Agnes Arber, *Herbals. Their Origin and Evolution. A Chapter in the History of Botany 1470-1670*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1986, p. 206; Brian J. Ford, *Images of Science. A History of Scientific Illustration*, Londra, The British Library, 1992, pp. 89-91; Ilva Beretta, „Illustration and Representation: Botany in the Renaissance”, *Immagini per conoscere. Dal Rinascimento alla Rivoluzione scientifica*, Fabrizio Meroi, Claudio Pagliano (eds.), Florența, Leo S. Olschki Editore, 2001, p. 55.

50. James Ackerman, „The Involvement of Artists in Renaissance Science”, *Science and the Arts in the Renaissance*, John W. Shirley, F. David Hoeniger (eds.), Washington, Londra, Toronto, Folger Books, 1985, p. 113.

51. Vezi *infra*, nota 67.

52. A. Arber, *Herbals*, pp. 212, 215; Brian W. Ogilvie, „Image and Text in Natural History, 1500-1700”, *The Power of Images in Early Modern Science*, Wolfgang Lefèvre, Jürgen Renn, Urs Schoepflin (eds.), Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser Verlag, 2003, p. 146.

53. Ulisse Aldrovandi, *apud* Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1992, p. 31.

54. Martin J. S. Rudwick remarcă o similară progresie de la reprezentări particulare și detaliate la unele ideale, mai abstracte, care folosesc simboluri și coduri cromatice în reprezentările geologice din secolele XVIII-XIX. „The Emergence of a Visual Language for Geological Science 1760-1840”, *History of Science*, Vol. XIV, No. 3, 1976, pp. 149-195.

55. Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press, 2006, pp. 201-202.

56. Pentru activitatea de înregistrare a lumii naturale în imagini întreprinsă de Accademia dei Lincei, vezi David Freedberg, *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, The University of Chicago Press, Chicago,

Londra, 2002.

57. Martin Kemp, „Temples of the Body and Temples of the Cosmos: Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolutions”, *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Brian S. Baigrie (ed.), Toronto, Buffalo, Londra, University of Toronto Press, 1996, pp. 45, 54.
58. Brian W. Ogilvie traduce prin „absolut corecte”, dar Sachiko Kusukawa sesizează distincția între aspectul îngrijit și cel de deplinătate (*completeness*) al imaginii în formula *unice curavimus ut essent absolutissimae...* Sachiko Kusukawa, „The Uses of Pictures in the Formation of Learned Knowledge: The Cases of Leonhard Fuchs and Andreas Vesalius”, *Transmitting Knowledge. Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*, Sachiko Kusukawa, Ian Maclean (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 77-78.
59. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543, *apud* S. Kusukawa, „The Uses of Pictures”, pp. 84-85.
60. *Corpus itaque publicae sectioni adhiberi convenit, in suo sexu quam temperatissimum, at aetatis mediae, ut ad hoc tanquam ad Policleti statuam alia corpora possis conferre.* A. Vesalius *apud* S. Kusukawa, „The Uses of Pictures”, n. 33, p. 85.
61. S. Kusukawa, „The Uses of Pictures”, p. 86 și „Illustrating Nature”, *Books and the Sciences in History*, Marina Frasca-Spada, Nick Jardine (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 92.
62. Leonhart Fuchs, *apud* J. Ackerman, „The Involvement of Artists”, p. 113.
63. Ulisse Aldrovandi, *apud* G. Olmi, *L'inventario del mondo*, p. 58.
64. Ulisse Aldrovandi, *apud* G. Olmi, *L'inventario del mondo*, p. 31.
65. Deși, întrucât costurile de producție ale imaginilor cădeau în sarcina tipografilor, rareori naturaliștii aveau un cuvânt de spus în ceea ce privește ilustrarea cărților lor. S. Kusukawa, „Illustrating Nature”, p. 97.
66. Fabio Colonna, scrisoare către Francesco Stelluti, *apud* G. Olmi, *L'inventario del mondo*, n. 227, p. 374; pentru Cesi, vezi p. 374, pentru Aldrovandi, vezi p. 58.
67. Leonhart Fuchs, *apud* B. W. Ogilvie, *The Science of Describing*, p. 196.
68. M. Kemp, „Temples of the Body”, p. 57.
69. A. Vesalius, *apud* David Freedberg, „The Failure of Colour”, *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, John Onians (ed.), Londra, Phaidon Press, 1994, p. 249.
70. Juan Valverde, *apud* Martin Kemp, „The mark of truth: looking and learning in some anatomical illustrations from the Renaissance and eighteenth century”, *Medicine and the five senses*, W. F. Bynum, Roy Porter (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 101.
71. Charles Dempsey a arătat că la Annibale Carracci culoarea, îndeobște percepută ca partea „naturală” a picturii, este supusă unei „analize științifice”, în termenii lui Annibale însuși „inteligența degradării culorilor” (... *intelligenza nelle degradationi si di coloriti*). Annibale Carracci, scrisoare către Ludovico Carracci, copiată, apoi publicată cu modificări de Malvasia. *Apud* E. Cropper, Ch. Dempsey, „The State of Research”, Appendix, p. 509); astfel, culoarea lombardă a lui Correggio, în înalt grad naturalistă, căreia Annibale îi este atât de îndatorat, este supusă unui proces de filtrare, unei „scheme abstracte de ordonare”, similară procesului de sinteză a Ideii din natură. Claudio Strinati observa, de pildă, diferența între fluiditatea cromatică a perioadei bologneze și economia și eficacitatea – „inovativă” – a culorii „pure și agresive”, într-o operă târzie precum *Înălțarea Fecioarei* de la Capela Cerasi. Ch. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, pp. 35, 55. Claudio Strinati, „L'Assunzione della Vergine di Annibale Carracci”, *Caravaggio, Carracci, Maderno. La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Maria Grazia Bernardini, Almamaria Tantillo Mignosi (eds.), Milano, Silvana Editoriale, 2001, pp. 77-85.
72. G. C. Argan, „Realismul în poezia lui Caravaggio”, p. 183.
73. Elizabeth Cropper, „Caravaggio and the Matter of Lyric”, *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, Genevieve Warwick (ed.), Newark, University of Delaware Press, 2006, pp. 47-56.
74. Pentru un interesant istoric al termenilor vezi Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007, pp. 29-31.
75. A. Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, p. 191.