

Pierre Poirier, **ESTETICA GRAVURII ITALIENE**, Academia regală a Belgiei, Secția de Belle-Arte, Memorii, Bruxelles, Palatele Academiei, strada, Ducală, nr.1, 1964. Traducere de Ana Martin

Esthétique de la de la gravure italienne, par Pierre Poirier, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Tome XI, Bruxelles, Palais des Académies, Rue Ducale, I, 1964- Traduction roumain par Ana Martin

Le livre, *Esthétique de la gravure italienne* s'adressent à une domaine moins étudiée dans la littérature de spécialité, tel que nous avons décidé à traduire en roumain. Deuxième, nous voulons que, des informations à partir de ce livre, illustrative et bien documentée, arriveront au public roumain, attaché de l'art. Nous commençons de publier ce livre, à cette formule, en quatre parties, depuis 2015, à l'annuaire *Biharea*, de la Musé du Pays des Cris, d'Oradea.

Dans la première partie sont débattus deux époques, ainsi nommée par l'auteur: *L'âge d'or* et *L'âge classique*, chaque contenant deux chapitres. Le premier illustrent l'activité d'Andrea Mantegna et ses disciples : Gerolamo Mocetto, Zoan Andrea, Nocoletto Rosex, Jacopo Barbari, et les premiers graveurs giorgionesques : les Campagnola.

L'âge clasique comprend le travail de graveur Marc Antonio Raimondi, l'interprète de Michelangelo et de Raphael. Raimondi transpose sur cuivre, les gravures sur bois de Dürer. Parmi les adeptes du classicisme sont : Agostino de Musis dit le Vénitienne, Maître du Dé à jouer, Marco Dente, de Ravenne, Giulio Bonasone, Gian Jacopo Caraglio et Enea Vico, numismate. À la fin de l'âge classique, un court chapitre est dédié au livre gravée du XVI-ième siècle.

Mots-clés : l'esthétique, la gravure, l'estampe, la collection.

CUVÂNT ÎNAINTE

Pierre Poirier (1889-1974) a urmat cursurile Universității de drept din Bruxelles urmând în paralel cursurile de istoric de artă și eseist cu profesorii Auguste Vermeylen și Henri Fierens-Gevaert. În 1915 este numit avocat pe lângă Curtea de Apel din Bruxelles și participă, în același an, la acțiunea de intervenție, în război, a Italiei alături de Aliți, înainte de întâlnirea cu armata belgiană. Până în 1940 lucrează ca și consilier juridic al Ambasadei consulatului Italiei, când își dă demisia detașându-se de politica guvernului italian de atunci. A depus o importantă activitate în materie de drept și istoria artei italiană și belgiană din domeniile: literatură (a tradus operele lui Boccaccio, Dante și Petrarca), gravură, sculptură, pictură, etc. A fost un om de o aleasă cultură și un împătimit colecționar de gravuri, numărându-se printre experții domeniului.

A primit mai multe distincții, printre care, cea de Comandor al Coroanei Italiei (1939) „pentru munca de apropiere intelectuală italo-belgiană”, blazon de front, medalii

comemorativă din Primul Război Mondial, Cavaler al Ordinului Coroanei(1930), Ofițer al Coroanei Italiei (1930), Cavaler al S.S. Maurițiu și Lazăr (1932), Mare Ofițer al Ordinului Leopold (1967), Cavaler de merit al Republicii italiene (1972). În 1963 este numit membru al Academiei Regale a Belgiei, Clasa de Arte Frumoase. A fost cofondator al Academiei Belgiei la Roma.

La Arhivele și Muzeul Literaturii din Bruxelles s-a constituit Fondul Pierre Poirier din care fac parte trei dintre cele mai importante studii ale sale, cum sunt: *Gravuri din Țările de Jos în Italia, Estetica gravurii italiene, Peisaje belgiene, operele câtorva aquafortiști*.

În 1996, cu ocazia unei burse de studii în Italia, pentru o documentare asupra gravurii italiene am consultat cartea lui Pierre Poirier, *Estetica gravurii italiene*, la Biblioteca Fundației Cini din Veneția. Cartea ne-a fascinat din mai multe motive: în primul rând era o sinteză a istoriei gravurii italiene, apoi, aborda un domeniu de o mare penurie a informației în bibliografia de specialitate, astfel, încât am decis să o traducem și în limba română.

Demersurile pentru publicarea cărții le-am făcut prin anii 2003-2005, când am luat legătura cu fiica autorului, France Poirier(1921-2015) care ne-a dat acordul pentru publicare. Aceasta s-a amânat din cauza decesului potențialului editor, regretatul domn Ion Olteanu, patron al Librăriei Vărsătorul din Oradea, om de un devotament nămaiântâlnit al cărții tipărite.

Pentru că dorim ca informațiile din această carte ilustrativă și sintetică asupra fenomenului gravurii italiene să nu se piardă și să ajungă la publicul român, iubitor de artă, la studenții de la Arte Vizuale, etc. am hotărât să o publicăm în această formulă, începând cu anul 2015, în patru părți, în anuarul Biharea, al Muzeului Țării Crișurilor din Oradea, Secțiile de Artă și Etnografie.

Traducător dr.Ana Martin

CUPRINS

CELE PATRU EPOCI ALE GRAVURII ITALIENE

CARTEA I – EPOCA DE AUR

CAPITOLUL 1. 1467. Andreea Mantegna, orfevrarul, gravează metalul așa cum desenează pe hârtie.Drama creștină vis-a-vis de festinul dionisiac. Renașterea anticilor. Contemporaneitatea lui **Antonio Pollaiuolo** și *Bătălia uriașilor*. Rolul pictorilor gravori, fii de orfevrari. *Triumful lui Cezar*.

CAPITOLUL 2.1500. Veneția și venețienii Discipolii lui Mantegna : **Gerolamo Mocetto**, elevul lui Bellini și **Zoan Andrea** : *Judita, femeia puternică* și *Sfântul Ioan Botezătorul*. **Nicoletto Rosex** din Modena, autorul *Fortunei*. *Maestrul cu caduceu* de **Jacopo de Barbari**, autorul unui plan al Veneției văzută în perspectivă liberă. Primii gravori giorgionesți : familia **Campagnola**.

CATRE A II-A. EPOCA CLASICĂ

CAPITOLUL 1. 1509. Marc Antonio Raimondi învață meserie gravând *Viața Fecioarei*, după Dürer. Trecând prin Florența el relevă un episod din *Bătălia de la Cascino*, după Michelangelo.- Gravorul atras de Raphael fixează crochiuri simple care, fără el ar fi fost pierdute. Melodia liniei dă viață zeiței *Venus aplecată spre Amor*, la fel ca *Femeia cu eșarfă înnodată*. Atât de multe teme favorabile înlănțuirii formelor și a corpurilor umane : *Masacrul Inocenților*. Estetica pythagoriciană și morfologia gravorului clasic

CAPITOLUL 2.1531. Continuatorii clasicismului : Agostino de Musis zis Venețianul. Academia lui **B. Bandinelli**. Două alegorii : *Rigiditatea și vanitatea științei* sau *Mitul nemuririi*. Anonimul Maestru al zarurilor , **B.nel Dado** și suita sa după Raphael. - **Marco Dente** din Ravena. **Giulio Bonasone-Gian Jacopo Caraglio**. Plasticitatea statuilor de zei și zeițe. Un prototip de romanist : **Enea Vico**, numismatul.- Cartea gravată din secolul al XVI-lea : *Somnul lui Polyphile*.1499

CARTEA I

EPOCA DE AUR

CAPITOLUL 1. 1467. Andreea Mantegna, orfevrarul, gravează metalul așa cum desenează pe hârtie. Drama creștină vis-a-vis de festinul dionisiac. Renașterea anticilor. Contemporaneitatea lui **Antonio Pollaiuolo** și *Bătălia uriașilor*. Rolul pictorilor gravori, fii de orfevrari. *Triumful lui Cezar*.

ARGINTARUL GRAVOR MANTEGNA

În momentele lor de relaxare, marii pictori devin gravori, desenul de mână trasat pe o planșă de metal lis diferă foarte puțin de cel trasat pe hârtie. Încă din tinerețe, pentru divertisment , profitând de plăcerea modelajului, sculptorul Mantegna păstrează imaginea câtorva figuri gravate direct pe o placă de aramă.

Născut la Padova, în 1431, Andrea Mantegna se căsătorește în 1454 cu Nicolosa, fiica marelui Jacopo Bellini, mai mult desenator decât pictor. În tinerețe a locuit la Veneția, apoi pleacă la Florența pentru a se perfecționa. Orașul lui Finiguerra primește încă un orfevrar. Din 1466 Mantegna stabilește trăsăturile gotice sale *Madone* ghemuită pe un scăunel, aplecată spre Copilul Iisus, strâns în brațe, matern. **Planșa I - Andrea Mantegna, Madona așezată pe un scăunel. Biblioteca Vaticanului.** Stadiul 2., 246x207mm. Primul stadiu arată o Madonă fără nimb.

Opera lui Andrea Mantegna se reduce la șapte sau opt gravuri originale la care se adaugă câteva planșe ale discipolilor, care împart cu maestrul lor aceleași trăsături ale simțămintelor. Ultima sa operă îl reprezintă pe *Christ între Sfântul Longin și Sfântul Andrei*. Densitatea fondului accentuează figura celui care a biruit moartea.

Plasăm la începutul activității maestrului lucrarea *Încăierarea Tritonilor*, unde fiecare Triton aduce pe crupă o nereidă, pentru care se luptă cu niște zeități marine, hipocampii. Deasupra bătăliei, *Invidia* ține o inscripție cu date incerte : 1467. Uneori, istoricii menționează o dată mai puțin veche. Delfini cu tors uman și cap de satir își

ridică picoarele de țăp scoțând la iveală puterea unui creator, care, precis în imagine, vizează intensitatea expresiei. Compoziția în basorelief face trimitere la sculptura greco-romană. Ea conferă realitate visului. **Planșele II și III, Andrea Mantegna, Lupta celor doi tritoni, Biblioteca Albert I.**

CONTEMPORANEITATEA LUI ANTONIO DEL POLAIUOLO

Simplitatea și claritatea mijloacelor, în timp ce țărmul e marcat de trandafiri, pe un fond ghilotinat de semne, permite să avansăm ideea că *Lupta oamenilor nuzi*, de Antonio Polaiuolo este o operă contemporană cu *Încăierarea Tritonilor*. În această unică planșă, florentinul nu a vrut altceva decât să stabilească un memorandum grafic, asemănător unui crochiu în creion: trei oameni ridicând săbiile, alți doi se grăbesc să-și împlânte topoarele de măcelar. Un luptător în retragere marchează arcu popoarelor primitive în timp ce, la colțuri, gladiatorii așteaptă adversarul la dagă. Corpurile clar trasate în linii fără adâncime sunt puțin umbrite. Lucrând după ecorșeu, de obicei, sculptorul face să se simtă discret mușchii. Atleții sunt condamnați să se ucidă între ei, doar ultimul supraviețuitor va obține grațierea. Mantegna și Polaiuolo dau valoare expresivă nudului, o putere plastică, care nu a fost pusă în lumină până atunci, cu atâta virilitate.

Primii pictori gravori atacă arama în mod direct cu un stilet comun lucrătorilor în argint și email. Născuți la un an diferență, Polaiuolo și Mantegna, acești fii de argintari își întrec măestrui. Siguranța lor incisivă finalizează opere ca niște cuverturi de damasc. Prevalența desenului gravat, viguros și fin marchează punctul de pornire. Spiritul linear al frescelor exprimă în stampe esența geniului florentin. Ele deschid gravurii destinații elocvente dând o înfățișare durabilă sensibilității italiene, expresia unei noi maniere de a gândi.

Adorația magilor evocă o *Fecioară cu Pruncul* așezați în prim plan, între siluetele regilor, ușor trasate în unghiuri și nemodelate. Pare că artistul a abandonat desenul pe cupru, ceea ce confirmă ideea că el grava rar, de plăcere. Mistica *Coborâre în Iad* demonstrează curajul maestrului, nefiind decât execuția unui desen pierdut. Sufletele eliberate de umbră și de rău urcă spre tărâmul luminii, așa cum simte poetul: „sublimul tenebrelor este în lumina ce moare”¹ sau, cu alte cuvinte „culmea disperării este moartea speranței”.

Planșa IV- Andrea Mantegna, Coborârea în Infern, detaliu, Biblioteca Albert I.

Austeritatea mijloacelor folosite întărește puterea expresiei lineare. Stampa a fost făcută după o xilografie anonimă. Autorul său îi conferă emblema unui loc preponderent în plastica figurativă a dramei pe scară largă. Atunci când se adună fermentii unui clasicism calm, senin, așa cum vedem că se întâmplă în anul 1471, lira lui Orfeu face să fugă moartea în Infern, prin magia Îngerilor păzitori și a versurilor

* Muzeul Țării Crisurilor, email: arta@mtariicrisurilor.ro

¹ Francesco de Sanctis, Istoria literaturii italiene.

sale.

Stampele orfevrarului se reduc la esența contururilor montate în grosime înconjurând locurile clare, limpezi. Acest gravor cu dăltița păstrează în incizie siguranța desenelor sale făcute cu mâna dezvoltând volume clare pe un fond obscur, foarte puțin striat, oblic, fără a încerca și traseurile încrucișate. Fotogravura și cerneluirea au accentuat vigoarea liniilor pe fondul vopsit ușor.

DRAMA CREȘTINĂ ȘI SĂRBĂTOAREA DIONISIACĂ

Mantegna, pictorul *Patimilor* vede aievea *Coborârea de pe cruce*. Apoi, imaginează *Punerea în mormânt* ca o înmormântare, glorificând corpul suferinței într-un lințoliu moale, deschis la culoare. Apostolii își mută privirea, pentru a rezista emoțiilor foarte puternice care-i cuprinde. Sfânta Fecioară Maria se vaită, iar Sfântul Ioan strigă, cu gura larg deschisă. Această lirică *Punere în mormânt* este demnă de a-l inspira pe Raphael. Drapate cu claritate, personajele, tranșează pe umbră un cer ținut în suspensie de norii flocoși. Un timp, centrul este luminos, dar se întunecă treptat până când albul corpurilor se detașează de ceea ce le înconjoară. Lucrând în cimentul proaspăt ca și cum ar desena în aer, Mantegna concepe frescele sale din Padova în maniera unor gravuri monumentale: linia capătă o importanță dominantă.

Planșa V- Andrea Mantegna, Punerea în mormânt, detaliu, Biblioteca Albert I.

Desenator înăscut, Mantegna nu are nevoie să învețe să graveze. Fără îndoială trebuie să-și pună frâu imaginației și să se restrângă la câmpul limitat de o placă de metal marcând o concentrare puternică. Giuseppe Fiocco a definit valoarea sensibilității sale, în ceea ce privește spațiul. Comparându-l cu florentinul Masaccio, Mantegna plasează din instinct figura în aer. Ambii rezolvă fără să se gândească, prin intuiție, o dificultate, care va continua mai târziu prin cunoaștere rațională. La începutul unei eopci, care ar putea fi numită Renașterea Creștinismului, tema plastică se naște greu, e redusă la o linie esențială, pusă cu atenție. Așa apare *Domnul Iisus*, drapat în alb, profilându-se pe negrul Tartar², în momentul când, în vântul infernal cheamă vânturile la El și le stăpânește. Deja eliberat, hoțul bun agită o sabie ce reprezintă legea justiției sale. Ideea acestui subiect aparține maestrului, cu supoziția că el ar fi putut să o încredințeze pentru execuția pe aramă unui discipol. Prezentarea lui Iisus coborând în Purgatoriu nu are alt obiect decât să pună în valoare existențele umane a căror dramă servește ca pretext.

Planșa IV- Andrea Mantegna, Coborârea în Infern, detaliu, Biblioteca Albert I.

La sfârșitul secolului al XV-lea, padovanul adoptă mai degrabă, munca lineară a florentinilor, în timp ce contemporanii săi din Școala Venețiană vin cu efortul de a suprima linia, pentru a topi contururile. Etrusca Toscană³ a pornit de la o civilizație

² N. T., Tartar mai este denumit Infernul.

³ N.T., Wikipedia: Provincia Toscana e situată în centrul Italiei și cuprinde mai multe subdiviziuni ad-

mai veche, iar Veneția este cea care a beneficiat de șederea artiștilor toscani, în timp ce activitatea maritimă aduce influențele din Orient. Istoricii rețin ca originale gravurile unde linia despuată se detașează fără artificii. Acestea singure aparțin artistului. Alții, ivesc subiectul grație unui procedeu amintind de maniera lui Mantegna, fără ca executorul să posede un limbaj ferm, expresiv, legat de justetea viziunii sale. Un scriitor francez afirmă că Pollaiuolo l-ar fi inițiat pe Mantegna, fără ca nimic să justifice această ipoteză. Istoricul de artă, Giannantonio Moschini nu a dat planșelor lui Mantegna importanța pe care o au în dezvoltarea formelor artei și a gândirii artistice.

UN TRIUMFAL OMAGIU ADUS ROMANITĂȚII

Demonstrativ, două imagini moralizatoare avertizează oamenii că plăcerile simțurilor sunt inferioare bucuriilor sufletului, care reprezintă, așa cum ne învață Socrate, binele suprem. *Bacanală cu Silen* descrie doi atleți, unul sforțându-se să-l susțină pe tatăl lui Bachus, în timp ce un satir⁴ înaintea pentru a-i întinde o mână puternică. Întoarcere la o crudă realitate: un bețiv își aduce tovarășii prin dos, un altul, își aduce cumătra lăbărțată și adipoasă, o bacantă decăzută sub beție. *Bacanală cu puțină* grupează picioarele de satiri ce participă la degustarea vinului abia presat. Călare pe umărul unui cumătru, un om încearcă să încoroneze pe adolescentul sobru, care ține Cornul abundenței. În centru, un conviv îndreaptă urciul spre un pom înconjurat de un curpen de viță de vie cu frunze și fructe. Aceste elemente sunt desenate în funcție de nudurile ferme, în contururi continue și rămân modele plastice stabilite de linia neîntreruptă. **Planșa VI - Andrea Mantegna, Bacanală cu puțină, Biblioteca Vaticanului.**

Flegelarea readuce toate mișcările în cadență spre centru, unde un corp lovit de vergi este atașat de o coloană. Statuara arhitecturală justificând folosirea forței musculare este conceptul lui Mantegna, iar execuția ar putea fi opera unui colaborator. **Planșa VII - Andrea Mantegna, Flagelarea lui Iisus, Biblioteca Vaticanului.** Mantegna moare la Curtea princiară din Mantua în anul 1506.

CONTINUATORII ȘCOLII LUI MANTEGNA

Cel mai bătrân dintre gravorii-pictori asimilează cu inteligență aporturile antichității în ceea ce privește inventarea în întregime a unei teme plastice așa cum au conceput-o înaintașii lor de geniu. Mantegna, realizatorul Renașterii desenează cu mâna sa cartoanele pentru *Triumful lui Caesar*, omagiu adus romanității. Compoziția maestrului accentuează raportul dintre figură și cadrul sintetic. Ca și în stampă, face să se simtă totul la fel: personajele au grijă să se profileze pe o coloană sau să se înalțe

ministrative cu capitala la Florența. În antichitate a fost locuită de etrusci un popor evoluat a căror moștenire artistică si-a pus amprenta peste zeci de generații ulterioare lor.

⁴ N.T., Wikipedia: Satirul era o divinitate a pădurilor, cu față bestială, corp păros, picioare și coarne de țap.

sub un arc, atunci când natura simplă reduce din maiestruozitatea omului. Această suită decorativă gravată: *Triumfurile*, se inserează în ordinea clasică pe aceeași direcție cu friza în basorelief a lui Donatello. De la origini, un “arcus triumphis insignis” (un arc triumfal inscripționat) evocă ideea gloriei. Conduc de cortegiul senatorilor, urmat de legionari purtând trofee în lăncii, “Triumful” răspunde unei viziuni umaniste.

Prin transpunerea în gravuri, în linii fine, cartoanele pierd din seva lor originală, munca fiind încredințată unui elev conștiincios. Fiecare materie presupune o tăiere diferită. Rugoasă, pielea elefantului este redată în linii ondulate și discontinue. Pachidermele sunt încărcate de candelabre și torțe aprinse. Pielea taurului oferit ca sacrificiu apare modelată de riduri subțiri, apropiate. Un covor oriental din lână lasă să se ghicească firul urzelei. Profilul fețelor delimitează carnea rămasă luminoasă printre umbre lejere. Aceste detalii luxuriante nu ridică forța ansamblului și depășește versiunea pe care o dă **Andrea Andreani** din Mantua, când, în 1608, taie în lemn *Triumfurile*, printre care și *Pecetea*, în camaieu de culoare brun închis și brun. În secolul următor **Robert van Audenaerde** (1663-1743) regravează, fără strălucire, 10 planșe în folio.

Lupta celor doi atleți înlănțuiți, *Hercule și Anteu* reflectă spiritul mantegnesc și amintesc maniera sa de a distribui rezervele clare pe fondul negru. Tăieturi subțiri și oblice înconjoară luptătorii cu un halou sugerând densitatea atmosferei. Această tehnică a fost reluată de numeroși imitatori printre care **Zoan Andrea** ar fi cel mai abil. De la fresca virilă, la bronzul curgător, gravura nu a fost pentru Mantegna decât o expresie minoră, excepțională, a unui talent multidirecțional.

La British Museum se păstrează modelat în tonuri gri pe fond negru, reliefat în cretă, desenul unei alegorii *La Virtus Combusta* (Virtutea înflăcărată) reluată de gravorul care semnează **A.Z.**, multă vreme considerat a fi Zoan Andrea. Împinsă în prim planul scenei Virtutea înflăcărată ezită în alegerea unui tovarăș, fără să vadă că ea este pe punctul de a cădea în prăpastie, unde un adolescent cu urechi de măgar vrea să o tragă, în timp ce în spatele ei merge omul de bine, pe care va trebui să-l aleagă. Ea însăși, orbită de glugă e gata să sucumbe în tentație. Mânată de un zăpăcit, casta Virtute își abandonează mâna tânărului cu urechi de măgar. Asistând pasiv, magisterul mândru de puterea sa este așezat deasupra lumii condusă de două himere. El, de asemenea, nu distinge soția pe care trebuie s-o aleagă, căci ea se ține în umbră. Va merge el spre femeia arțăgoasă, cumițită de bătrânețe, sau spre o tânără femeie cu ochii legați, ținând steagul hymenului? Pudoarea rezistă satirului pe care îl tentează și care, pentru a evita toate propunerile senzuale cântă la flaut. Oile inocente merg cu siguranță spre Virtutea slăbită, leșinată. Aceasta este alegoria imaginată de Andrea Mantegna și executată pe aramă de un discipol care pentru noi rămâne Zoan Andrea.

Confruntarea poate fi făcută între un desen original de Mantegna, *Judith încredințând slujnicei sale capul lui Holofern*, **Planșa VIII - Andrea Mantegna, desen, Galeria Uffizi** și timida gravură pe care discipolul său, Gerolamo Mocetto o trage după original, așa cum procedează și cu *Sfântul Ioan Botezătorul*, unde se simte distanța care separă traseurile maestrului de acelea ale continuatorului. **Planșa**

X - Gerolamo Mocetto, Sfântul Ioan Botezătorul, Biblioteca Albert I.

CAPITOLUL II

GRAVORII VENETIENI

Elevul lui Giovanni Bellini, venețianul **Gerolamo Mocetto** păstrează farmecul arhaic, de o naturalețe ingenioasă. Zoan Andrea din Brescia ia ca model pe Iudith a lui Mantegna, o Iudith care se dezbracă de mantoul amplu, descoperindu-și cămașa strânsă pe corp. Eroina înaintează băgând capul războinicului în sacul ținut de slujnica sa credincioasă. Capodoperă a statismului și a balansării clasice, această gravură demonstrează un echilibru perfect între corp și spirit. Autorul se ambiționează să pună în valoare un element real care nu servește sensului ideal al ansamblului. Femeia puternică, Iudith e concepută în stil liniar de Mantegna, căreia arabescul îi dă valoare muzicală. **Planșa IX- Gerolamo Mocetto, Iudith și servitoarea sa, Biblioteca Albert I.**

Mantegna și discipolii săi închid în *Punerea în mormânt* durerea poetului și spiritualitatea patimii. Învingător, Christ reapare la marginea mormântului ținând crucea, în timp ce, patru gardieni somnoroși încercă să se trezească. În fundal, peisajul calvarului se ridică deasupra unei coline fortificate.

Temele alegorice sunt la modă, gravorul Mocetto dă o versiune proprie în lucrarea *Chemarea Calomniei*. Ghidată de Invidie, Calomnia trage de păr un inocent căzut în capcană. Penitența se joacă cu mâinile, în timp ce, Dreptatea apare prea târziu, pentru a se face înțeleasă, de Judecătorul coafat, cu o bonetă de măgar. Franchețea liniei trădează indignarea artistului în fața unui viciu răspândit dintotdeauna și peste tot. Un edificiu evocă spitalul Sfinții Ioan și Paul, pe locul unde se află statuia ecvestră a lui Colleone.

Unul din cei doi: Gelolamo Mocetto sau Zoan Andrea au gravat *Metamorfoza Amymonei*, nimfa adormită la mal, în momentul când Neptun, încă imberb, o preschimbă în fântână, pentru ca să o scape de avansurile unui satir. Fabula rămâne o sursă inepuizabilă de inspirație în multe stampe care o multiplică.

Mocetto reproduce încă după Mantegna un *Sfântul Ioan Botezătorul*, drapat în togă romană, într-un peisaj alpestru ținând vasul cu apa purificatoare. Totodată, răceala desenului denotă o reproducere după originalul în peniță și laviu, de la Luvru a lui D.Campagnola. **Planșa X- Gerolamo Mocetto, Sfântul Ioan Botezătorul, Biblioteca Albert I.**

DE LA MAESTRUL DIN 1515 LA MAESTRUL CU CADUCEU

Gravor de tranziție, un alt discipol al lui Mantegna este **Nicoletto Rosex** din Modena, care își exercită viziunea în traseurile unei figuri legată de peisajul arhitectural de unde parcă s-a ivit. *Fortuna* întoarce toate vânturile: ea se află în echilibru pe un glob pământesc cu o cârmă, pe care Fortuna o conduce cu picioarele. Inconstanța prezidează hazardul, adică faptele care scapă înțelegerii omului. În depărtare se deschide un estuar. Linia clară pune în valoare silueta discret carnală a

divinității afiliate unei realități precise și gingășiei idealurilor. **Planșa XI - Nicoletto Rosex, Fortuna domină lumea, Biblioteca Albert I.**

Pe linia directă a lui Mantegna, inspirându-se din maniera sa, un gravor cu dăltița ivește o *Cleopatra culcată* la rădăcina unui arbore. Această planșă datează din 1515, după inscripția gravată într-un ornament. *Maestrul din 1515* pleacă de la o *Luptă a doi tritoni*, reluată în *Hercule și Anteu*, *Hercule și centaurul Nessus* și *Hercule purtând o coloană*, toate fiind teme clasice a formei în mișcare. Istoricii se întreabă cine este acest misterios anonim? Mary Pitaluga îl vede născut în Italia septentrională. Kristeller îl face fiul lui Peter Vischer care a trăit un timp în Italia. Hind repertoriază 44 de piese care pun problema umbrelor.

Mulțimea siluetelor ies din fondul de traseuri oblice și sigure, de la stânga la dreapta, accentuând negrul profund. Multe figuri se detașează în depărtare. *Fortuna* sa vizează suprarealismul obiectelor achiziționând o valoare expresivă. Maestrul de la 1515, în a sa *Glorificare a Romei* unește silueta Columnei lui Traian cu cupola Pantheonului și cu un profil al unei statui ecvestre, evocându-l pe Marc Aureliu.

Un gravor de o sensibilitate notabilă, care stabilește legătura dintre Veneția și Țările de Jos, la sfârșitul secolului al XV-lea este **Jacopo Barbari**. El desenează ca un artist străin, nu ca un italian, de aceea a fost numit "Flamandul Jacob Walch". El folosește pe aramele sale un semn care-l distinge dintre toți gravorii ca fiind **Maestrul cu caduceu**: doi șerpi înlănțuind o ramură de măslin. Planșele ce poartă această siglă lasă un mister asupra acestui gravor precis și suplu.

În manuscrisul consacrat artei proporțiilor, Dürer scria: "Eu n-am găsit pe nimeni care să fi scris asupra măsurilor corpului uman, exceptând un autor pe nume Jacobus, pictor grațios născut la Veneția. El m-a făcut să văd un bărbat și o femeie desenați după adevărata măsură. Eu eram atunci prea tânăr. Așa zisul Jacobus n-a vrut să-mi explice sistemul său. M-a pus să-l citesc pe Vitruviu"⁵.

Dürer crede că maestrul s-a născut la Veneția, fără să existe dovezi palpabile în acest sens. Credem că Jacopo Barbari l-a inspirat pe Dürer, în a sa *Adam și Eva*. Într-una din călătoriile sale în Italia, Dürer se oprește la Bologna. Când se întâlnește cu Jacopo la Veneția, măiestria pictorului gravor era incontestabilă. Corpurile personajelor sale alungite și îndoite urmează formele ondulate sau curbele peisajului. În lucrările sale : *Fecioara și Sfânta Ana și Iisus copil*, personajele sunt încadrate de un înger care se joacă cu lut și cu Sfântul Paul ca într-o sfântă conversație în spirit giorgionesc⁶.

Marte imberb ivește din mantaua sa pe Venus nudă, făcând să exalte luminozitatea carnației. Mersul legănat accentuează abdomenul, pieptul înalt, sânii **degajați umerii căzuți**. **Planșa XII - Jacopo de Barbari, Marte și Venus, Biblioteca**

⁵ N.T., Wikipedia: Marcus Vitruvius Pollio, arhitect, inginer, scriitor roman (70 î.d.H -23.d.H) este autorul tratatului în 10 volume intitulat „De arhitectura”.

⁶ N.T., Wikipedia: Giorgio Barbarelli Zorzo da Castelfranco, sau Zorzi da Castelfranco, cunoscut mai ales ca Giorgione (1477 - 1510,) a fost un pictor italian venețian, unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai Renașterii venețiene.

Albert I.

Preocupat de a rupe unghiurile și de a reda modelul se simte că, dacă, pictorul ar fi uzat de culori el s-ar fi servit de tonuri plate, pentru a întări linia suverană.

JACOPO DE BARBARI: DE LA VENEȚIA LA MALINES

Dimpotrivă, *Gloria și Victoria*, amândouă slăbite, anunță parcă lipsa de vioiciune realistă de la Dürer, în maniera în care autorul abordează forma. Lucrările lui Barbari reprezentând lupte ale oamenilor nuzi și a satirilor, rațiunea în luptă cu carnalul dau măsura unei imaginații fantastice. De exemplu, în opera *Îngerul Păzitor veghează somnul bătrânului filozof* adormit în plină zi, în cursul meditațiilor sale, fără să-și dea seama de trecerea de la realitate la vis așa cum stă mărturie cartea încă deschisă. Gravorul accentuează protuberanța capului bătrânului filozof și continuă să asocieze imagini, fără să știe cum ideile i se formulează într-o succesiune așa de clară. Îngerul, semănând cu o victorie antică, ținând palma științei, pune mâna pe centrul gândirii care ia proporții, voința nemaieexistând. Linia sugerează forma, poemul plastic atribuie bătrânului puterea de a aprofunda imaginația dusă în vâltoarea visurilor. Lumea latină asistă la trezirea gândirii antice. **Planșa XIII - Jacopo Barbari, Îngerul Păzitor, Biblioteca Albert I.**

Jacopo Barbari a cunoscut și a iubit Veneția căreia îi lasă, în 6 planșe, o perspectivă liberă, aeriană, arătând orașul lacustru cu străzile și monumentele sale sub semnul lui Mercur ieșind dintr-un nud, înarmat cu caduceul. În mijlocul hașurilor clare și strânse, topograful așează exactitatea și gustului perfecțiunii semnând: VENEȚIA M.D. Nu facem opinie separată de a istoricilor care-l cred născut la Veneția, între 1440 și 1450. El este "Barbaros", în provensală "Barbari". După ce părăsește Italia, îl găsim la curtea lui Filip de Bourbon și își sfârșește viața la Malines, la Margareta de Austria căreia îi fuse pictor valet. La moartea regentei, Margareta de Austria, s-au găsit în inventarul din 1515, 23 de planșe, azi dispărute, însemnate cu aceste cuvinte: "item XI, destul de mari, planșe de aramă, gravate prin foc de maestrul Jaques de Barbaris, pictor de diferite mistere, bune de imprimat pe hârtie. Item încă V alte piese și VII, toate într-o singură scândură de lemn". Dürer povestește în jurnalul său din 1520 că, atunci când a trecut pe la Malines, sora împăratului i-a arătat o mică carte a maestrului Jaques și el i-a cerut-o. Ea a răspuns că a promis-o pictorului ei, italienistul Van Orley. Cf. Pierre Bautier, *Rev.d'Art*, 1923.

Maestrul cu caduceu se remarcă prin simțul formei, el rămânând un agent de legătură între două epoci, Quattrocento-ul care se sfârșește și Renaștere și între două școli: Școala Venețiană și cea a romaniștilor flamanzi. Nava venețiană avansează împinsă de un vânt favorabil. În frunte se disting gravorii de imagini anonime, în timpul când opera nu era estimată după semnătură ci după propria sa valoare.

Cel mai original dintre autorii unui juvenil *Concert câmpenesc* este gravorul **Giulio Campagnola (1482-1514)**. La începutul secolului al XVI-lea, el dă interpretărilor sale giorgionești un sens remarcabil prin modeleul și transparența

umbrelor. Bătând arama cu un matoar, pentru a figura firele de nisip, reprezentarea sa cu *Iisus și samariteanca* marchează o etapă importantă în evoluția formelor de o înaltă sensibilitate. Omul drapat înaintează spre femeia din Samaria. Laguna silențioasă își întinde solitudinea la ora când soarele coboară în spatele unui edificiu dominat de campanilă. Paralelele norilor se reflectă în oglinda apei trasând stadiul atmosferei. Un clar-obscur neașteptat se ivește traversând umbrele bătute în puncte mici. **Planșa XIV- G. Campagnola, Iisus și samariteanca, Biblioteca Albert I.**

Simfonia pastorală pe care Giulio Campanola a gravat-o împreună cu nepotul său, Domenico este un discret ecou al *Concertului câmpenesc* de la Muzeul Luvru. O altă planșă, *Sfântul Ioan Botezătorul*, trasată într-o linie continuă se detașează, într-o demi-tentă, panoramic, cu perspective, obținută prin folosirea liniei punctate, dese, dezvoltând masele de verdeață în umbre granuloase. Gravura punctată era născută. Așezat la rădăcina unui arbore, un *Tânăr păstor în repaus* face corp cu un taluz de stânci, se confundă cu natura. Ne aducem aminte de gravorul **Marc Antonio Raimondi** cu a sa lucrare reprezentându-l pe *Sfântul Ieronim* pentru a face o analogie cu *Sfântul Marcu citind din Evanghelie*, însoțit de leul venețian ⁷. Peisajul din fundal a lui Domenico Campagnola evocă panorama din planșa tatălui său *Iisus și Samariteanca*.

Domenico Campagnola s-a născut la Padova spre anul 1500 și a murit în 1581. El gravează o femeie cu carnația umbrită, culcată pe un braț, dintr-o serie de puncte ce-I desenează musculatura dorsală și a coapsei.

GRAVORII ȘI PEISAJELE VENEȚIEI

Peisajele Veneției oferă aspecte variate. O panoramă gravată pe lemn este dedicată Sfântului Ieronim care privește în depărtare la lupta unor lei. Priveliștea valorată și cerul cu nori accentuează lirismul unei naturi mișcate, în mod egal, de sufletul schimnicului. Cadrul alpestru în care se încrustează fortărețe, biserici, mori pe apă se armonizează pasiv cu păstorul și păstorița, care dau spiritul și tonul idilic. Un câțâr și doi asini trec pe o cărare. O femeie cu un leagăn este urmată de un soldat ce ține un copil în brațe. Desenat de el însuși, un arbore își dezvoltă frunzișul decupat pe cer. Această xilografie onorează peisajul venețian. O încercare este semnată: D.N.I.C.S. În a doua versiune Dominicus se ajută de o prescurtare: "Campa".

⁷ N.T., Wikipedia: În tradiția artistică a Bisericii Romano-Catolice, se obișnuiește ca Ieronim, patronul erudiției teologice, să fie reprezentat în calitate de cardinal. În picturile din secolele ulterioare, Ieronim este înfățișat ca un pustnic sumar îmbrăcat, având în chilia sa numai crucea, craniul și Biblia. *Leul Sfântului Marcu* este o reprezentare zoomorfă a unui leu înaripat care apare pe efigii, ca statuie, reprezentări iconografice sau stindarde. El este asociat evanghelistului Marcu a cărui narații apar în Noul Testament al Bibliei sau "Sfintei Scripturi" creștine. El a fost timp de un mileniu simbolul Serenității Republicii Venețiene și este asociat în continuare cu orașul italian Veneția. Sfântul Marcu a fost tradițional ales ca patron principal al Veneției alături de Sfântul Teodor, al cărui rol a fost diminuat în timp.

Dându-i crezare lui Vasari⁸, istoricii îl înconjoară pe visătorul Giorgione de o atmosferă de legendă, la care participă Giulio și elevul său Domenico. Descoperirile arhivistice ajută să poată fi definită personalitatea celor ce-și iau numele câmpenesc:” Campagnola”. Ei folosesc gravura ca pe un câmp însămânțat cu puncte, ceea ce favorizează vibrația luminoasă. Acești pictori-gravori, printre care **Marcello Fogolino** (1519-1548) se opun manierei seci și depunctate a lui Marc Antonio Raimondi. Vaporozitatea picturală caracterizează investigațiile venețienilor. Cu privire la farmecul suscitât de vederea unui peisaj giorgionesc, critica estetică a lui Walter Pater⁹ subliniază că: “materia sensibilă a fiecărei arte comportă un criteriu de frumusețe care îi este proprie”.

Gravorii clasici vor să facă din formă un scop în sine. Ori, plăcerea spirituală a celui ce privește nu se naște din virtuozitatea tehnică ci din traseurile care marchează fiecare personalitate

CARTEA A II-A EPOCA CLASICĂ

Numeroși maeștri se consacră dăltiței, fără să atingă treapta perfecțiunii. Munca lor, contribuie, fără îndoială să fie puse în lumină opera și tehnica pictorilor faimoși în fața oamenilor, care nu pot traversa munții să ajungă în orașele unde există pânzele originale.

Am ținut acest lung dar necesar prolog. Cu scopul de a da satisfacție nu numai oamenilor de artă ci și tuturor celor care găsesc în aceste opere un divertisment (Giorgio Vasari-Viața lui Marc-Antonio).

CAPITOLUL I

MARC-ANTONIO, GRAVORUL LUI RAPHAEL

În primii ani ai secolului al XVI-lea, Raimondi ar fi putut deja grava, în 1505, *Pyramus și Thisbé*¹⁰, două nuduri detașându-se într-un peisaj compozit și imaginar, în maniera primitivilor. Lucrarea se prezintă ca o operă de tinerețe când a lucrat în atelierul lui Francesco Francia, în candida perioadă bologneză. **Planșa XV- Marc Antonio Raimondi, Pyramus și Thisbé, Biblioteca Vaticanului.**

„Un om tânăr mânuind dăltița cu grație, circulând prin lume, ajunge la Veneția unde câțiva flamanzi îi arată lucrări de gravură”. Părintele criticii de artă, Vasari face din tratatul său prim și cea mai bogată sursă istorică consemnând numeroase detalii biografice incontrolabile. În același timp, cu o viziune justă, omul de meserie, dublat

⁸ N.T., Wikipedia: Giorgio Vasari (1511- 1574), pictor, arhitect și istoric de artă italian, a devenit celebru prin lucrarea: “Viețile celor mai renumiți arhitecți, pictori și sculptori italieni, de la Cimabue până în timpurile noastre”.

⁹ N.T., Wikipedia: Walter Horatio Pater (1839 – 1894) a fost un proeminent estetician și critic din Anglia victoriană, susținător fervent al tezei *artă pentru artă*.

¹⁰ N.T., Wikipedia: Pyramus și Thisbe au fost doi îndrăgostiți din Asiria ale caror familii vecine, despartite numai de un zid, erau vrăjmate de moarte.

de sensibilitate formulează observații tehnice de un bun simț perfect. Mulți istorici de artă fac referiri la părerile sale, pro sau contra. Giorgio Vasari, în ediția princeps, din 1550 descoperă gravorii calificați, a căror piese le descrie, precum viața lui Marc Antonio Raimondi. Fără să-l citeze, pe acest istoric, Baldinucci și alți scriitori reiau textual afirmațiile sale dintre care, cele care se referă la originile gravurii pe metal.

Albrecht Dürer a trăit la Veneția între 1505 și 1507. Maestrul *Apocalipsei* își frapază contemporanii prin mistica sa și înaltul lirism. În privința artei de a trasa un nud, Vasari citează *Lenea* reprezentând imaginea diavolului suflând în urechea unui om adormit într-o etuvă, în timp ce Venus îl seduce. Gravorul din Nürnberg fixează, de asemeni, imaginea studiosului în fața mesei de scris. Sfântul Ieronim scrie în celula sa “sub razele care lovesc geamul și traversează biroul. Este minunat să le privești ca pe niște bibelouri excelent redată”. Fără îndoială, Dürer a început să lucreze în lemn, în maniera germană înainte de a ataca foaia de aramă. Vasari afirmă contrariul, deoarece I se pare mai natural să situeze începuturile uceniciei lui Dürer la Anvers, unde s-a dus să lucreze și să-l califice drept flamand.”Acest om rar, sârguincios și universal trasează în lemn *Viziunea Sfântului Ioan în insula Patmos*; în operă figurează lucruri celeste, la fel de bine ca și cele terestre atingând perfecțiunea care a fost o revelație pentru mulți artiști italieni”. **Lucas de Leyda**, care trăiește în același timp, execută pânza *Virgiliu balansându-se într-un coș, la o fereastră înaltă*.

COPISTUL LUI DÜRER ȘI INTERPRETUL LUI MICHELANGELO

Este uimitor să-l vezi pe tânărul Marc-Antonio, stăpân pe meserie, cumpărând în Piața San-Marco *Viața Mariei*, suita lui Dürer. Tânărul poate să-și formeze mâna utilizând modele străine. El reușește să imite gravura pe lemn a lui Dürer transpunând-o pe aramă cu o asemenea exactitate încât replicile sale au fost confundate cu originalele. Aceste copii marchează o primă etapă în cariera de artist latin, care abandonează xilografia, gravând plăci de metal, cu dălțița. Falsificatorul inconștient nu are scrupule să aplice mica literă D ascunsă între picioarele literei A mare. Astfel, Albrecht Dürer face apel la Segnorina din Veneția, care interzice altora folosirea siglei sale.

Născut la Bologna în 1480, merge la Roma spre 1509, **Marc-Antonio Raimondi** se oprește la cartoanele lui Michelangelo și expune la Palatul Vechi din Florența. Observator fidel, ivește în creion sau peniță, un traseu direct pentru a repune pe metal figurile umbrite discret. El redă, în *Bătălia de la Cascino*, episodul celor trei cățărați: un om văzut din spate iese din apă cățărându-se pe mal, un altul se apleacă înainte pentru a ține de mână un tovarăș invizibil, în timp ce al treilea, trezit deja, arată cu un gest, de unde vin trupele dușmane, care apar printre arbori. Contururi ferme sunt întărite de un model hașurat, în sensul formei. Linia gravată se multiplică pe măsură ce umbra se extinde. Raimondi extrage quintesența cartonului *Bătăliei de la Cascino* din care Agostino Veneziano va relua întregul ansamblu cu mai multă duritate, în proporții mai ample. În momentul când acești războinici părăsesc fluviul

Arno, în loc să respecte fondul neutru favorabil anatomiilor, interpretul nu se poate debarasa de un decor de pădure.

Bolognezul Marc-Antoine nu accentuează extinderea volumelor sau a mușchilor care marchează geniul din Capela Sixtină¹¹. El despuiază anatomia nereținând decât alternanța gesturilor subliniind masele bine echilibrate. Raimondi simplifică forma pentru a o reduce la o inflexie pură așa ca olarul grec, ce desenează cu negru, pe un vas cu fond roșu. Înainte de a primi educația de argintar la Francesco Francia, Marc-Antonio Raimondi a realizat opere ca : *Lucreția murind* sau *Didona abandonată* cu mult mai devreme de a intra în serviciul lui Raphael. Fără a fi dovedit istoric, acest fapt rămâne plauzibil. Marc-Antonio respectă desenul lui Raphael condensat într-o linie ideală. Cu timpul, planșele sale pierd, din nefericire, prospețimea tușei, greutatea materiei, valoarea cromatică, cum s-ar spune, își pierd vitalitatea. Ele devin propriile lor umbre, fiind, de fapt, uzura corpurilor fără suflet.

DANSATOAREA CU EȘARFA ÎNNODATĂ

Câteva piese minore caracterizează maniera sa de a cizela bronzul. Minunat spirit pompeian, *Dansatoarea cu eșarfa înnodată*, văzută din spate, ține o pânză umflată de vânt, în timp ce, din față, un efeb ține celălalt capăt al eșarfei, fapt ce accentuează arabescul formelor. Doar Raphael a desenat un cuplu atât de nervos. Un norișor învâluie carnalitatea castă devenită eterată în maniera amanților insesizabili a lui Coregio. **Planșa XXIII - Marc-Antonio Raimondi, Dansatoarea cu eșarfa înnodată, Colecția Pierre Poirier.** Un nud în picioare, slab subliniat suscitează orizontul himeric. Acest cuplu este mărturia perfectă a grației unei teme plastice. *Judecata lui Paris*¹² pornește de la motivul dezvoltării corpurilor în spațiu. Trei zeițe rivalizează în seducția carnală: înțeleapta Pallas-Atena își ridică mantia, Junona arată spre păstori, în timp ce Venus primește mărul discordiei¹³.

Autorul schițează un grup ale cărui atitudini fac trimitere la compoziția *Dejun*

¹¹ N.T. Autorul face aluzie la frescele lui Michelangelo din Capela Sixtina de la Vatican, Roma.

¹² N.T., Wikipedia: De activitatea sa de păstor pe muntele Ida se leagă și celebrul episod al judecății lui Paris. Potrivit legendei, în timpul nunții lui Peleu cu Thetis a izbucnit mânia lui Eris, zeița discordiei, pentru că dintre toți zeii numai ea nu fusese invitată la ceremonie. Furioasă, ca să se răzbune, a aruncat în mijlocul nuntașilor un măr de aur pe care era scris „celei mai frumoase”. Hera, Afrodita și Atena au început de îndată să și-l dispute, pretinzând fiecare că ea este cea căreia i se cuvine. Cearta s-a întetit, astfel că Zeus i-a poruncit lui Hermes să le ducă pe zeițe pe muntele Ida și să-i încredințeze sarcina judecării acestei pricini păstorului Paris. Hera, Atena și Afrodita i s-au arătat tânărului; fiecare dintre ele îi aducea dovezi ale propriei frumuseți, făcându-i totodată promisiuni ispititoare spre a-i influența judecata: Hera s-a oferit să-l facă stăpân peste întreaga Asie; Atena i-a promis faima și gloria pe câmpurile de luptă, iar Afrodita i-a făgăduit mâna celei mai frumoase dintre femei. Alegerea lui Paris s-a oprit asupra Afroditei, căreia i-a dat mărul discordiei. Această alegere a avut urmări cruciale asupra istoriei cetății sale și a Greciei; ea a provocat ura atroce a Herei și Atenei împotriva Troiei, ducând în cele din urmă la distrugerea cetății de către oștile grecești.

¹³ N.T.; Romanii au preluat întregul Pantheon al zeilor greci dându-le nume romane. Astfel Hera a devenit Junona, Afrodita a devenit Venus, Zeus - Jupiter, etc.

pe iarbă a lui Manet, care se mărginește la a îmbrăca într-un costum de artist parizian pe zeul fluviului și tovarășii săi ghemuiți pe malul apei. Seninătatea gravurii originale este tulburată de prezența Carului Soarelui, tras de o cvadrigă potrivită morfologiei operei perfecte. **Planșa XVIII - Marc-Antonio Raimondi, Judecata lui Paris, Colecția Pierre Poirier.**

Albrecht Dürer cruță claritatea alburilor când gravează *Grațiile*, în mod realist, arătând că modelul nudurilor nu este rezultatul unei școli anume, ci rezultatul exersării mâinii.

La începutul secolului al XVI - lea forma se naște, se precizează și ajunge la perfecțiune. Renașterea florentină atinge un echilibru perfect al corpurilor în spațiu. Această planșă cu *Judecata lui Paris*, regravată greoi de un discipol, suferă accentuarea umbrelor. *Omul cu două trompete* de M.A. Raimondi este ilustrația exercițiilor de gimnastică desenate de Bacio Bandinelli.” O sală se sport rurală arată goliciunea corpurilor întărite de sport”(Corporati agresti nudat praedura palestra) Georgicele, II, 531¹⁴.

Raphael încredințează gravorului desenele sale originale. Lucrând sub îndrumarea maestrului, artizanul sfârșește să-și însușească o manieră comună pentru amândoi. Întâi execută fidel crochiul însă se găsește în fața unei fresce monumentale care trebuie redusă la dimensiunile plăcii de aramă și aceasta presupune un procedeu diferit. Maestrul și discipolul nu realizează astfel, decât o singură operă inspirată de arta elenistică.

INTERPRETUL MASACRULUI INOCENȚILOR

Analizând *Masacrul inocenților* după desenul original de la British Museum istoricul constată fidelitatea gravorului și excepționala sa siguranță a mâinii. M.A. Raimondi reia tema de două ori și lasă două versiuni foarte apropiate una de alta. Înarmați cu sulițe, trei atleți nuzi se precipită spre tinerele mame, cast îmbrăcate, în drapaje lungi, pentru a le smulge copii. Contrastul violent imprimă compoziției un ritm linear axat în jurul figurii unei femei, care, în centru, se avântă înainte cu capul aplecat, pentru a-și salva fiul, pe care-l strânge între brațele încrucișate, în timp ce alta îngenunchează pentru a evita sabia unui gladiator. Sulița și teaca coboară vertical spre o victimă, cu care fac corp comun. Redate în sensul romanității, figurile voalate oferă mai mult interes decât cele ale atleților. **Planșa XVII - Marc-Antonio Raimondi, Masacrul inocenților, Biblioteca Albert I .**

Sesizând drama în punctul ei culminant, artizanul știe unde se oprește spontaneitatea și unde începe o atitudine relaxată, fără rigiditate. Decorul cubist accentuează suplețea mișcărilor desfășurate. Trebuie știut că în colțul drept al planșei

¹⁴ N.T., Wikipedia: Poetul, Vergiliu, ca și Hesiod, închină acest poem vieții țaranului, muncii agricole de orice fel, bucuriei pe care ne-o transmite viața campestră, dreaptă și curată, în rosturile ei străvechi și nobile. Regăsim în Georgicele precepte rustice despre cultivarea pământului, plantarea pomilor și a viței de vie, precum și despre creșterea animalelor și a albinelor.

originale, un brad incizat își ridică coroana, între două tise, profilându-se la orizont. A doua variantă unifică acest minim incident într-un singur arbore al cărui vârf ocupă colțul drept. Acest detaliu cunoscut sub numele de ciot a cerut multă cerneală. Autorul însuși a trebuit să regraveze opera. Lamberto Donati vede în replică copia unui abil practician, el identifică arcurile Podului evreiesc care duce la Insula Tiberiană¹⁵.

Alți gravori, cum ar fi **Caraglio** sunt tentați de aceeași temă plastică fără să atingă un spirit de sinteză asemănător. Trăind sub dependența de Raphael, animat de inspirația sa, gravorul adaugă atitudini suverane purității desenului său. Raphael desenează cu mină de argint, creion, sanguine, peniță, într-o manieră elementară, lăsând executantului grija de a modela umbrele. Maestrul trasează conturul care va deveni conținutul pe care-l va preciza discipolul. Gravorul adoptă o trăsătură constantă, nici prea densă, nici prea lejeră, urmând inflexiunile formei. Sensul măsurii joacă instinctiv, punctul trebuie să se oprească la timp pentru a nu slăbi desenul. Limbajul lui Raphael este concis, cel al elevilor săi este analitic. M.A. Raimondi se limitează la a grava simple crochiuri sau note, plastic. Inteligența sa sensibilă fixează desenele maestrului. Poate că Raphael însuși i-a sugerat interpretului de a nu relua decât desene inedite, subestimând posibilitățile umane de reproducere a frescelor monumentale. Cine privește cartonul și fresca Școlii din Atena¹⁶ percepe sensibilitatea creatorului, nici un elev nu a atins o perfecțiune egală. Astăzi, singur “cărbonele” rămâne încărcat de emoția conținută în linia vivace.

Fresca din Camera Tratatelor nu păstrează, ca în gravura lui Aquila, decât un reflex departe de original, împrăștiat de suflul artistului. Sensibilul rămâne în linia gravată fără carnalitate.

MORFOLOGIA ȘI ESTETICA LUI MARC - ANTONIO

Estetica unei gravuri este manifestarea sensibilității autorului său. Ea exprimă în forme, sensul umanului. Când Marc-Antonio Raimondi gravează o figură, el speră să atingă o frumusețe fără seamăn, frumosul divin din *Banquet*¹⁷, frumosul ideal, el tinde la această perfecțiune care este sfârșitul tuturor încercărilor anterioare. Raphael și gravorul său caută o frumusețe fără defecte, frumusețea apolinică, apropiată armoniei pitagoricene a numărului. Realizările formei ating stilul, iar evoluția stilului marchează epocile. Estetica se atașează dezvoltării și desfășurării formelor.

¹⁵ N.T., Wikipedia: Lamberto Donati (1890- 1982) a fost cercetător la Biblioteca Vaticanului unde a lucrat ca și curator achiziționând gravuri vechi începând cu anul 1921. Insula Tiberina, în italiană: Isola Tiberina, este situată în inima orașului Roma. În zilele noastre, aceasta este în cartierul Ripa Rione. Cu o lungime de 270 de metri și 67 de metri lățime, are o formă de barcă și este situată într-o poziție strategică pentru a traversa cu ușurință râul pe două poduri (Isola dei Due Ponti).

¹⁶ N.T., Wikipedia: Papa a fost atât de încântat de munca lui Rafael, încât i-a încredințat și restul încăperilor sale de la Vatican, cerându-i să picteze chiar și peste frescele deja existente. Încăperile respective de la Vatican sunt cunoscute acum ca Stanze di Raffaello, (Camerele lui Rafael). Fresca în care e prezentată Filosofia e cunoscută ca Școala din Atena, fiind considerată capodopera lui Rafael și una dintre cele mai importante lucrări din istoria artei.

¹⁷ N.T., Probabil autorul face referire la opera lui Platon, *Banquetul*

din “Disputa asupra sfintelor taine”, două doctrine orientate spre divinitate. Din primul cântec, Dante²¹ îl roagă pe Apollo să-l dezbrace de învelișul terestru și să-I insuflă spirit divin pentru a descrie mai bine Paradisul.

În acest timp, Michelangelo decorează bolta Sixtină. Marile compoziții spațiale pun figura în relief cu ajutorul decorului, care dă senzația de armonie. Atunci când, la un primitiv ca și gravorul Mantegna, panorama care-l înconjoară pe sfântul Ieronim, cu accesorii, stânci, grote distrage atenția de la personaj, începând cu secolul al XVI-lea și din epoca Carraccilor²², acest sfânt devine singurul element care atrage privirile într-o natură deșertică. Peisajul înconjurător este redus la o simplă evocare. Vârsta clasică a reînnoit viziunea asupra lumii. Michelangelo eliberează corpul și reînălță figura umană plasată în plan architectural.

Artiștii Renașterii pun în valoare această noblețe a atitudinii lor pe care Baldasare Castiglione o atribuie “Omului de curte”. Accesoriile fremecătoare ale Quattrocento-ului nu-și găsesc loc în punerile în scenă simplificate. Personajul crește prin poziția pe care o ocupă în decor. O armonie invizibilă îi leagă pe unii de alții. Grupuri de filozofi se plimbă pe sub porticurile Școlii din Atena. Cadența compoziției se bazează pe raportul musical al matematicii pitagoriciene. Înțelepții antichității re trăiesc, într-un vestibul al Bisericii Sfântul Petru din Roma. Arhimede, de exemplu, apare sub înfățișarea lui Bramante care a construit bazilica. Zeitățile ateniene au coborât pe pământul Italiei. În fățișarea lor însumează” suflul secolului, sinteza și divinitatea sa”²³.

CEL MAI CLASIC DINTRE GRAVORI

Alături de acest conciliu al filozofilor, două nuduri în stil academic, situate fiecare în fața unei nișe redau perceptibil aceste acorduri ale proporțiilor: Afrodita, întoarsă spre Amor face pereche cu altă figură, din cealaltă nișă, ce-l reprezintă pe Apollo, cântărețul din țiteră. Pentru a reprezenta această scenă, în fața căreia zeii olimpici rămân muți de uimire, a trebuit să existe dăltița lui Marcantonio. Corpul femeii și corpul bărbatului oferă într-o mișcare concentrată, un maxim de elemente sensibile ale spiritului: două profile accentuate prin statism. **Planșa XVI -M.A.Raimondi, Femeie meditănd, Biblioteca Albert I .**

Corpurile se susțin pe piciorul stâng, dreptul este flexat. Aceste divinități umanizate se supun unui ritm care coboară de la umeri și pun coapsele în centrul de greutate. O draperie înfășoară umbra statuii atletice a zeului în lumina picioarelor desfăcute, a mușchilor fin desenați. Apollo, zeul poeziei și al muzicienilor

²¹ N.T., Wikipedia: *Divina Comedie* este cea mai celebră operă a lui Dante Alighieri, și, totodată, una dintre cele mai importante capodopere ale literaturii universale. *Divina Comedie* descrie coborîrea lui Dante în Infern, trecerea prin Purgatoriu și, în fine, ascensiunea în Paradis, pentru a termina cu apoteoza unirii lui cu Divinitatea.

²² N.T.; Se face referire la frații Annibale (1560-1609) și Agostino Carracci (1556-1602) și la vărul lor Lodovico Carracci (1555-1619).

²³ F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*.

împărtășește virilitatea atletului și moliciunea muzelor. Forma lirei sale amintește de corzile întinse între coarnele unui berbec. Traseul în bronz este clar. Modeleul, accentuat printr-o dăltiță discretă, urmează forma membrelor, marchează pliurile carnației și reliefează mușchii. Torsul se răsucesce în spațiu.

Fără ca Marc Antonio Raimondi să fi reprodus o statuie anume, modelul lui Raphael evocă pe Antinous, canonul proporțiilor divine. Succesul unei frumuseți încadrată în niște reguli își va impune idealul mai înainte de a-I sosi timpul de răspândire. Femeia se apleacă spre copil, flexiune care accentuează volumul bustului ascunzându-i, în parte, pieptul. O atitudine îndestulată: gâtul nu este supradimensionat, nici fruntea nudă. Pieptenătura este riguros ordonată. Ținuta umerilor urmează ondulația moale, abdomenul musculos, membrele suple. Pentru a rupe simetria unei game vine să i se alăture cealaltă. Plasat în fața mării zeițe - femeie, Raphael a știut să găsească linia definitivă, care închide în ea freamătul vieții oprit la contur. **Planșa XXI - M.A.Raimondi, Afrodita și Amor și Planșa XXII - M.A.Raimondi, Apolon cu ȋteră, Colecția Pierre Poirier.**

Legile eopcii clasice nu precedă ci doar urmează creațiile anilor 1509-1511. Ne convine să le prezentăm spiritului, în momentul consultării unui ansamblu de gravuri, în evoluția lor. Atrăși de straniu, de anormal și excepțional, artiștii secolului XX disprețuiesc câteodată idealul classic, de la care ei tind, în van, să evadeze, din cauza incapacității de a crea noul, după o ordine logică. Ei nu pot să cucerească ceea ce Cicero a numit “frumosul rațional”.

Născut la Bologna spre 1480 Marc Antonio Raimondi, studiază cu Francia, se află la Veneția în 1508 și nu rămâne insensibil farmecului lui Giorgione. Oprindu-se la Florența, tânărul gravor reproduce un fragment din cartonul lui Michelangelo. El sosește la Roma spre 1509 pentru a se pune în serviciul lui Raphael și rămâne aici până în 1527. Va pleca în orașul natal unde și moare la o vârstă înaintată.

Maestrul gravor datorează o parte din virtuțile creatoare Veneției, Florenței, Romei, acestor trei orașe ale căror genii formează școala italiană. Se poate observa fermitatea talentului său după o planșă, un pic rece, adesea luată ca subiect de artiștii până la David: *Alexandru așează pentru posteritate Iliada lui Homer în mormântul lui Ahile*²⁴. Mitul se naște din istorie. Macedonianul Alexandru cel Mare caută intenționat mormântul lui Ahile, paladinul onoarei și al pasiunii, pentru a închide aici *Iliada* lui Homer al cărei erou este Ahile; *Odiseea*, de același autor, e scrisă mulți ani mai târziu, pentru a glorifica pe bătrânul Ulise, navigatorul subtil și gânditor. În epoca lui Marc Antonio, Homer, Virgiliu și Dante se afirmă ca și corifeii teogoniei greco-latino-creștine. **Planșa XX - Marc Antonio Raimondi, Alexandru și Homer, detaliu, Colecția Pierre Poirier.**

²⁴ N.T., Wikipedia: Citatul este din “Viețile” lui Plutarh. **Plutarh** (46 - 125e.n.) a fost un scriitor și moralist de origine greacă, cunoscut mai ales prin scrierile sale biografice și filosofice. *Viețile paralele ale oamenilor iluștri* cea mai cunoscută și citită operă a lui Plutarh, cuprinde 50 de biografii, dintre care 46 sub formă de pereche, comparându-se un grec cu un roman.

MARC ANTONIO RAIMONDI A FOST UN ARTIST ORIGINAL?

Punându-se această problemă, Mary Pittaluga confruntă spusele diverșilor critici și elogiile lor dithirambice. Fidelitatea lui Marc-Antonio pentru maestrul său nu relevă nimic pentru acest perfect traducător ce posedă un talent personal în interpretare. El reproduce câteodată propriile desene fără să mai improvizeze direct pe aramă. Artiștii având o dublă calitate: de pictor și gravor au o sensibilitate particulară. Pentru a-și forma mâna **Agostino Carracci** reduce la formatul stampei o *Sfântă Familie* de Veronese, pe care Disertori o apreciază ca: „o dăltiță directă dar sigură, largă și liniștită învăluind corpurile în penumbră cu o vie inteligență plastică și picturală”. Un gravor trebuie să fie sensibil, nervos, dotat cu un temperament receptiv. Tintoretto acordă aceluiași Agostino Carracci un brevet de virtuos estimând că reproducerea vastei sale *Cruciificări*, de la San Rocco depășește în anumite puncte, originalul. Fără să aibă calitatea pictorului, Raimondi posedă un incontestabil talent, care a lăsat sute de stampe, a căror siguranță în meșteșug a constituit punctul de plecare pentru modelele numeroșilor academiciști.

Marcantonio fixează în bronz, figuri desăvârșite scoase din desenele în creion a lui Raphael. El dobândește sensul măsurii restituind grația raphaelescă, multiplicând-o. Bucuria pe care el o face umaniștilor justifică elogiul bătrânului și dragului Vasari²⁵ pentru Apollo și pentru Venus. Linia sa este atât de nobilă încât opera sa nu este a unui simplu copist.

ILUSTRATORUL SONETELOR LUI PIETRO ARETINO

Gravura, oglinda artelor plastice, posedă mijloacele sale de expresie pentru a atrage spiritualul prin vizibil. De asemenea, gravura trebuie să contribuie la răspândirea idealului clasic formulat de geniile creatoare ale Renașterii italiene. Vasari și după el, Baldinucci consemnează că Marc Antonio a făcut ilustrațiile la 16 sonete pe care Pietro Aretino le-a numit *Ritmuri* reprezentând amorurile zeilor, în poziții pe care conveniența le dezaprobă. Ilustrul colecționar Pierre Mariette deține 20 din aceste stampe. Fără îndoială, papa a ordonat distrugerea imaginilor care nu au intrat în biblioteca Vaticanului. În zilele noastre, fotocopia care circulă ne face să credem că există încă un original al acestor dulcegării pompeiene. Julio Romano a desenat cartoanele. Marc Antonio le execută cu conștiinciozitate, ceea ce determină să fie închis în Castelul San Angelo. Cardinalul de Medici obține eliberarea lui. Bandinelli execută pentru Sanctitatea Sa, Clement al VII-lea, *Martiriul Sfântului Laurențiu*, ars pe rug. Trei planuri suprapuse, cel mai înalt pare mai bun, evocând liniștea pierdută și ținând să tempereze michelangelismul desenatorului Bandinelli. *Martiriul Sfântului Laurențiu*, nu este decât o încercare de virtuozitate fără emoție, gravorul

²⁵ N.T., Wikipedia: Giorgio Vasari (1511 -1574), pictor, arhitect și istoric de artă italian, devenit celebru prin lucrarea: “Viețile celor mai renumiți arhitecți, pictori și sculptori italieni, de la Cimabue până în timpurile noastre”

suprasolicitând sensurile, gest de mediocritate.

Gravat în aceeași epocă, Portretul papei Clement al VII-lea a fost făcut ca un tribut, adus clemenței sale (l-a eliberat din închisoare). În trecut fie spus, portretul scriitorului Aretino, cu o beretă bogată, cu fața încadrată de barba scurtă, pare să fie desenat după natură și gravat fără intermediar. Vorbind o limbă stufoasă și neaoșă, Aretino exprimă într-o peniță acerbă, o sensibilitate ascuțită. „Pietro Aretino vorbește de rău, lumea lipsită de Dumnezeu, pentru că nu o cunoaș te”

În ceea ce privește pretinsul portret al lui Raphael, un adolescent așezat și drapat, poate să nu fie decât o contribuție amabilă din partea celui care l-a făcut, unde elevul a fixat trăsăturile maestrului. O planșă însumând elemente pe care criticii le califică „suprerealiste” caracterizează Somnul lui Raphael. Întins, într-o atitudine care amintește de cea a femeii culcate pe o draperie de Giulio Campagnola, femeia adormită și varianta sa seamănă, cu aceeași persoană văzută din față și din spate. În timp ce, modelul venețian se remarcă prin umbre, cu un pointilism discret, cea a lui Marcantonio e făcută din linii fine, paralele, rezervate pe fundal; el precizează forma umerilor și a pieptului. Inconștientă, eroina asistă visând la incendiul unui castel încercuit de apă: siluete mici, fantastice scapă din flăcări și subliniază excepționala fantezie a inspirației venită în linie directă de la Jerôme Bosch, ale cărui opere demonice au inspirat, fără îndoială și pe alții. Această operă de început nu seamănă deloc cu spiritul lui Marcantonio, dar orice creator posedă facultatea de a-și reîncarna discipolii. Reîntoarcerea la platonism, în particular la Florența, face ca acesta să devină estetica umanistă a Renașterii, iar influența sa în reprezentarea artelor figurative reprezintă un moment durabil pentru dezvoltarea spiritului.

CAPITOLUL II

CONTINUATORII CLASICISMULUI

AGOSTINO DE MUSIS ZIS AGOSTINO VENEȚIANUL

Agostino de Musis zis Agostino Venețianul semnează cu inițialele A.V., se afirmă ca și principalul continuator al lui Marcantonio, între 1514-1536 . O planșă ca Apollo și Dafné e considerată operă de maestru, dacă nu cumva e o capodoperă juvenilă de învățăcel. Deja mâinile nimfei se metamorfozează în laur. Din picioare ies rădăcinile, în timp ce, corpul formează un arabesc unic, cu grația nervoasă a arcașului, care-i atinge umărul pentru a se convinge dacă nu este și el victima unei vrăjitorii. Raphael însuși nu a dezavuat transpunerea desenului său. Trasată cu punct puțin apăsător, un mic peisaj, în fundal schițează profunzimea depărtării. Este greu să se distingă planșele lui M.A.Raimondi de acelea ale unui elev care a lăsat mai mult de 100 de piese. O versiune redusă a Masacrului Inocenților trădează maniera sa.

Planșa XXIV- Agostino Veneziano, Apollo și Dafné, Colecția Pierre Poirier.

Gravorul pleacă de la un eveniment viu pe care-l vede în el însuși și-l transcrie în linia ,care devine adevărul plastic. El nu copiază, el transfigurează realul. În toate

epocile, desenul gravat definește o entitate echilibrată între conținut și subiect, formă și spirit, uman și divin. În același timp, numeroși executați nu văd un lucru rău în a relua un subiect, drepturile creatorului depășind întinderea comunității practicienilor. Ezitând între calmul lui Raphael și energia musculară a lui Michelangelo, încă în viață, Agostino Veneziano interpretează insultător cartoul Cățărătorii. Opusă tendințelor sculpturale a lui Buonarroti și mișcării care a fost calificată „Artă barocă”, geniul muzical al lui Raphael lasă loc gravorilor care, neavând forța de a-l urma, se înclină spre un manierism galant ca Julio Romano și Parmigianino ca protagoniști.

SENINĂTATEA LUI RAPHAEL

Travestit ca un autor michelangelesc, Raphael crează Venus și Vulcan înconjurați de amorași lansând săgeți. Mai fericită este interpretarea lui Hercule – copil, mânuind șerpilor. Tatăl atletului ridică lampa de ulei și luminează scena, în timp ce mama se îndreaptă spre culcuș. Fiecare trasătură e apropiată de materie și mărturisește abilitatea constructivă a lui Agostino, desenator de o virtuozitate excepțională.

Dacă ne întoarcem în trecut constatăm că, din 1515, Omul văzut la rădăcina unui arbore și Păstorul cântând din flaut sunt piese la fel de onorabile ca Sfântul Ieronim citind pe malul lagunei; gravură ce face aluzie la originea venețianului, care va pleca la Florența, pentru ca, apoi, cea mai mare parte a carierei, să și-o petreacă la Roma. Roma marchează la Agostino Veneziano educația clasică, a cărei mărturie este lucrarea sa, Academia lui Baccio Bandinelli, planșă comparabilă cu aceea a lui **Enea Vico**, care, la rândul ei a gravat atelierul meșterului Bandinelli și totodată a furnizat numeroase desene gravorilor. Discipolii lucrează la o lampă pusă în mijlocul mesei care aruncă umbre purtate asupra lor, reduse de brațe verticale, traversate de linii orizontale. O regulă plastică importantă a servit la construcția geometrică, în timp ce, corpurile și fețele sunt desenate cu mâna liberă. Învățăceii încearcă să modeleze imaginea unei statui a lui Apollo. Maestrul o modelează pe Venus. În alb și negru, efectul nocturn constituie unul din primele clar-obscur-uri gravate. Această planșă are marca autorului: Ant.Sal.1541. **Planșa XXIX- Agostino Veneziano, Academia Bandinelli, Colecția Pierre Poirier.**

Agostino de Musis își aduce contribuția la Evanghelii gravând o Naștere, după Julio Romano și Punerea în mormânt, după Andreea del Sarto. Cele două planșe sunt remarcabile prin puterea lor evocatoare, dar, discipolii lui Raphael se pierd în detalii, în detrimentul ansamblului. Același gravor își demonstrează știința fără emoție în reproducerea fidelă a scenelor grotesti, pompeiene, de la Galerile Vaticanului, trasate pe un fond în întregime cadrilat. Pentru opere documentare, o reproducere fidelă este îndeajuns.

După o lungă eclipsă, reparația filozofilor greci încântă visele gânditorilor Renașterii. Câțiva gravori pornesc să illustreze Viața lui Diogene, însă greu ating meșteșugul ferm și inteligent a lui Agostino Veneziano. Statuara furnizează efigii: a

lui Socrate, Herodot, cu barba inelată, Tucidide, etc, după marmure antice, care ornau vila cardinalului de Medici, situată nu departe de vila Papei Iuliu. Reunite în volum, aceste medalii au fost publicate de Achille Stazeo în 1569, sub titlul: *Illustrium viror ut exstant in urbe expressi vultus* (Bărbați celebri care au trăit în marile orașe antice).

Gravor pasional și inegal, înainte de Enea Vico, în 1531, Agostino Veneziano desenează și gravează opere documentare cu o abilitate proprie poporului italian, o serie de vase de marmură sau bronz, însă fără a contribui cu nimic la bogăția lor supraîncărcată. Corpuri de femei răsucite servesc de toartă pentru amfore.

TERIBILUL MICHELANGELO

Poetul raphaelesc care consacră o planșă nimfei Daphné, transformată în laur nu pregetă să atace din cartonul lui Michelangelo, dedicat Bătăliei de la Cascino. Planurile unde se desfășoară lupta se ordonează succesiv; florentinii, surprinși, părăsesc precipitați râul Arno și se îmbracă pe înălțimi. Ansamblul căutat de gravor depășește fragmentul executat de Marc Antonio, el se dezvoltă în maniera unei frize, pornind de la omul ghemuit, încheindu-și jambierele, la războinicul aflat pe punctul de a-și îmbrăca pantalonii. Între doi combatanți, trei corpuri se pliază, se întorc înainte de a-și arăta musculatura, ceea ce este o încercare de a reda intensitatea, dramatismul momentului. Fără această planșă și un desen păstrat la Londra, acest carton al pictorului ar fi fost pierdut. În timp ce originalul a fost trasat pe un fond neutru, sfârșind prin a reliefa stilul academic, Agostino Veneziano mobilează panorama cu un profil de colină, cu un fragment de arhitectură antică și un mic orașel fortificat. Trasat în linii minuțioase, un masiv muntos denotă perseverența practicianului, care avea obiceiul să deseneze un decor din natură, în spatele modelelor, care pozau pentru el. Astfel vor face și marii portretiști, din timpurile moderne. Sobrietatea lui Michelangelo contrastează cu gustul romantic al luptătorilor cu lance, furnizați de Julio Romano și fabricanții de diverse fapte animate. Printre planșele trasate de amuzament există câteva de care s-a atașat. Astfel, de exemplu, lucrarea, *Adunarea zeilor*, așezată în perspectivă, cu ajutorul norilor flocoși, patru de o parte, opt de altă parte, ilustratorul ne face să asistăm la o scenă din Geneză care va menține lumea în cercul său de lumină; Zeus crează femeia și o ține pentru el, pentru că el, nu știe ce tulburări va arunca pe pământ. Această planșă e numită prin conveniență *Comunicarea veștilor în Olimp*, poate să fie prefigurarea unui paradis fără femei, după Bandinelli (1516). **Planșa XXV- Agostino Veneziano, Comunicarea veștilor în Olimp, Biblioteca Albert I.**

Poate că ar fi de ajuns pentru cunoscători să răsfoiască atent un album, fără comentarii, dacă critica de artă nu ar considera necesar că ar trebui să reflecteze asupra operelor așa cum practica îndelungă i-a sugerat. Cele mai extraordinare dintre compozițiile lui Agostino Veneziano se pretează la interpretări diverse și trădează obsesia unei epoci unde se afirmă primatul individului. Așa este lucrarea

Scheletele.

Inspirația orfică este comună geniilor florentine. Aceasta se face simțită în enigma pusă de subiectul lucrării, după Michelangelo: pe un fundal cu stuf, patru oameni, dintre care, doi sunt transfugi, din războiul din Pisa, conduc o harpie, purtată în triumf, pe spatele unui cetaceu servind de car. Soră cu Vrăjitoarea lui Dürer, pusă pe un butuc, ea oferă vasul cu fierturi; părul se confundă cu aburul care se evaporă. Totul este animat și supus mișcării ca o metaforă în care viața este o cursă pe care trebuie să o câștigi. Așezat simetric pe un berbec, alergătorul sunător din trâmbiță conduce cortegiul supus vântului infernal ce traversează mărcinișul de unde se ridică miasme mortale. Omul, din fericire, nu este conștient. În lupta sa împotriva naturii el se simte prizonierul ignoranței. El nu observă decât conturul exterior al lucrurilor cu toate că el vrea să pătrundă în profunzimea lucrurilor. Alergătorul face să se ridice un stol de rațe și înaintează într-un timp, care nu are început și nici sfârșit. În van, doi atleți se luptă pentru a scăpa de inexorabila zgripturoaică, ce adună, în trecerea sa, sufletele. Acest subiect se potrivește gândului exprimat de Michelangelo: „Non nasce in me pensier che non vi sia dentro scolpita la Morte” (Nu se naște în mine un gând care să nu aibă întipărită moartea în el). **Planșa XXVI - Agostino Veneziano, Scheletul, Biblioteca Albert I.**

DOUĂ PARABOLE FILOZOFICE

Potrivit filozofilor greci, în speță, lui Anaxagora, lumea antică a admis că libertatea spiritului a generat și valoarea științei, în care oamenii au nevoie să creadă, în acord cu cunoașterea rațională. Rosso mai mult decât Bandinelli face cunoscută altă parabolă: Vanitatea cunoașterii livrești, crud testament filozofic. Cu aripile desfăcute, Moartea deschide o carte albă, în fața celor care servesc de litieră scheletului Științei, în fața căreia generațiile se închină. Gânditorii și scriitorii ies din întuneric și se adună în jurul celei care, cu aripi silențioase, dă la o parte opera lor. Larve umane se detașează clar, pe un perete întreg, făcut din traseuri încrucișate.

La ora când se face bilanțul contribuției lor la progresul speciei, filozofii cântăresc vârful cunoașterii amintită de un desen aluziv la profesiunea de credință a umanistului Renașterii. Fiecare va urma o convingere, pe care o va susține toată viața. Ei cred că, dacă omul piere, arta rămâne nemuritoare. Umbra ce coboară peste ei vine să descopere turmentările, în care cred. Avizi de imortalitate, având nevoie de a ști, acești gânditori își spun:” Omul încă nu se cunoaște pe sine însuși”. **Planșa XXVII - Agostino Veneziano, Vanitatea științei livrești, după Rosso, Biblioteca Albert I.**

Figura înnaripată amintește de îngerul din Punerea în mormânt de Andrea del Sarto. **Planșa XXVIII - Agostino Veneziano, Punerea în mormânt, după Andrea del Sarto, Biblioteca Albert I.** La rândul său, Marco Dente a reluat cu mai puțină profunzime o variantă a Scheletelor, după un desen de Rosso.

Stampa, reflecție literară, fixează o credință în perspectiva timpului. Dacă

scriitura nu este decât un desen schematic, forma limbajului plastic se adaptează subiectului, fără să atingă întotdeauna absoluta sinteză a liniei. Antrenat de curentul continuu al creației, gravorul este unul din rarii artizani care se ridică deasupra muritorilor, pentru a-i face să aspire la idee. Odată primită și însușită, gravorul face o reprezentare materializată iar prin simțul său senzorial, el a trezit aspectele sensibilității sale. În sens propriu, ideea semnifică aspectul exterior, „forma”, în timp ce, în sens figurat, el desemnează reprezentarea ideală, concesionată prin gândire.

Estetul **Francesco Zuccari**, în teza sa, consacrată, „Ideii Pictorilor, Sculptorilor și Arhitecților” consideră desenul, ca o expresie a sufletului uman. Anonimul Maestru al Zarului, pe care italienii îl numesc: **B. nel Dado** este, mai mult, un continuator al lui Marc-Antonio, decât al lui Raphael. Originar din Maline, Michel Coxie a executat o reproducere după Fabula lui Psyché care decorează pereții Vilei Farnesina, actualul sediu al Academiei Italiei. 29 de planșe ale acestei transpuneri dau legendei înaripate, un aspect mai greu decât originalul. Mitul lui Psyché încifrează imaginea sufletului separat de zeul său Eros, principele beției și a turmentării. Cupidon i-a spus soției sale, că fericirea lor va dura până în ziua când, ea va vrea să-i vadă fața. Mai multe episoade conduc spectatorul până în momentul revelației. Această mică suită amoroasă a fost uneori atribuită lui Agostino Veneziano. Calcografia Națională din Roma păstrează plăcile originale.

IDEEA ȘI FORMA SA SENSIBILĂ

Gravorii secolului al XVI-lea reproduc fidel capodoperele statuarei greco-romane iar pictorii fac nuduri umbrite delicat, însă prea convenționale. Venus scoțându-și spinul din picior ar fi putut fi gravată de Marc-Antonio Raimondi dar, a mai fost atribuită și Maestrului cu Zar, de la care a fost luată ca model de Baldassare Peruzzi și Julio Romano, devenit pictorul oficial al ducelui de Mantova.

Gravorul **Marco Dente** numit câteodată, Marco din Ravena, a murit la Roma în 1527 și va călca pe urmele lui Raimondi, fără să-l poată egala. El lasă câteva bucăți merituose, obișnuita contribuție la ilustrarea romanității, însă nu se distinge deloc prin lucrări sensibile sau personale. După exemplul lui Raimondi, Dente reia Triumful Galateei, frescă de Raphael ce decorează atriumul Vilei Farnesina: nimfa apare într-o scoică trasă de doi delfini. Mai originală este Afrodita călătorind spre Cytera, în suflul zefirului, însoțită de fiul său Cupidon, pe doi delfini. Gravura ilustrează dialogul lui Lucian, care a inspirat pictura de la Herculaneum. Cf. *Antichita Ercolano*, edit Regală, vol., III. **Planșa XXXI - Marco Dente, Afrodita călătorind spre Cytera, după Raphael, Colecția Pierre Poirier.**

În săpăturile ordonate de papa Iuliu al II-lea, descoperirea lui Laocoon a făcut mare vâlvă. Michelangelo a mers să vadă locurile și și-a manifestat entuziasmul, la vederea grupului sculptat în epoca decadenței elenistice. Dente imaginează momentul când șerpii monstruoși ies din marea agitată și încolăcesc corpurile celor trei fii ai

lui Laocoon sub privirile tatălui lor. Desenând la Belvedere, gravorul va semna: Marcus Ravenas. Munca sa, simplă și onorabilă ne obișnuiește, cu aceeași dorință de informare prin imagine, până când el consacră o planșă statuii ecvestre a lui Marc Aureliu, al cărui bronz înverzit de secole domină Roma, de pe înălțimea Capitoliului. Apariția monumentalului Laocoon, legendă conținută în Eneida lui Vergiliu, provoacă asemenea stupoare și comentarii încât ea a fost reprodusă frecvent. Un urmaș al lui Marc Antonio, **Giovanni Antonio** va grava monstruosul episod în același timp cu un Neptun domolind vânturile și furtuna.

GRAVORII GIULIO BONASONE ȘI GIAN JACOPO CARAGLIO

Influențat de pictorii timpului său, **Giulio Bonasone**, din Bologna, gravor fecund, pe linia lui Marc-Antonio produce opere, de planul doi, între 1531-1554. A făcut 22 de stampe consacrate amorului și dedicate Junonei a cărei gelozie amintește o caracteristică a muritorilor. Începând cu Evul Mediu, gustul artelor liberale dă naștere unor seducătoare producții academice, printre care semnalăm 7 nuduri simbolice, însoțite de o emblemă: Gramatica, Retorica, Muzica și Astrologia, semnate de Bonasone, reprezentând fiecare o disciplină. A sa Judecata lui Paris pune în evidență această plastică umană care, inspirată din mitologia greacă, a devenit una din capodoperele Renașterii italiene. Alesul, Anadyomede se străduiește să recâștige favorurile zeilor, în timp ce, noua sa victorie devansează acest lucru; alături, două nimfe comentează evenimentul mai mult monden, decât olimpic.

Executată în stilul anilor 1550, interpretarea răspunde dificultăților temei impuse și arată educația clasică, a unui gravor, beneficiind încă de exemplele îndepărtate ale lui Marc-Antonio. Dulcegăriei carnale a corpurilor, i se alătură uneori un abandon de moliciune senzuală și un gust marcat, pentru frumusețea în repaus. Aceste însușiri ating reprezentări sculpturale. Gravura este o artă făcută din reflecții și lentoare și astfel nu permite artizanilor să se abandoneze într-o facilitate a execuției. Maeștrii păstrează în improvizație, rigoarea traseului și impulsul unui capriciu. Hercule-copil hrănit de capra Amaltheea, în timp ce, coribanții îi oferă o bucată de miere, descoperă sursa acestei suavități ambiante, în fresca lui Julio Romano, pictată în palatul al cărui nume evocă forma unui Té (a literei T). Chemat să formuleze conceptul unui univers umbrat și clar, plasat în fața noțiunii de spațiu-suprafață, Bonasone compune Răsăritul Soarelui într-o lume care nu are nici început, nici naștere, scrie Lucrețiu, în *De Rerum Natura*, Pământul și Cerul existând dintotdeauna. Epicur ne învață din ce fel de esență subtilă este formată imaginea constituită din atomi separați: „Și din nou pământurile văd cu stupoare soarele strălucind în toată splendoarea sa”. Phoebus-Apollo trece în carul său tras de 4 cai aducând lumina, de-a lungul unui nor, trezind oamenii adormiți. **Planșa XXXII - Julio Bonasone, Răsăritul Soarelui, Colecția Pierre Poirier.**

Aquaforțele său, *Adorația păstorilor* trădează influențele lui Parmigianinio și

a venețienilor. Când un gravor de meserie, de valoarea lui Gian Jacopo Caraglio (născut spre 1500 și mort la Parma în 1570) ia loc în ciclul creator este natural atras spre unul din curente dominante ale epocii sale. În timp ce succesorii lui Marc-Antonio, o abandonează, influența unui formalism din ce în ce mai riguros, Caraglio împărtășește din farmecul lui Parmesan și dă o versiune Adorației păstorilor tinzând spre manierism. În a sa Căsătorie a Fecioarei, Caraglio își arată admirația pentru Parmesan, maestrul punctului fin. El pune în pagină extraordinara Înviere a Mântuitorului, văzut deasupra mormântului, năucind gardienii.

DIVINITĂȚILE IUBITE DE CARAGLIO

Nimeni nu poate egala știința creatorului original, de a lucra lejer. Două tendințe se înfruntă în figurile consacrate statuilor de zei și zeițe, aparent izolate la început, din față și din spate, cu un profil în umbră și altul lăsat clar. Fiecare dintre divinități este însoțită de totemul unui animal. Robusta Junona ține în jurul gâtului, un păun, care-și rotește coada, sub căldura mângâierilor sale. Venus de Marc-Antonio păstrează un reflex fidel desenului maestrului, cea a lui Caraglio se îndepărtează de la această puritate până când Rosso Fiorentino îi propune o versiune realistă. Desenatorul adoptă o prezentare a subiectului într-o nișă instituită de Raphael, astfel că divinitățile dragi se eliberează de limitele cadrului, atașându-se mai degrabă școlii romane, decât de a maestrului din Parma. **Planșa XXI - M.A. Raimondi, Afrodita și Amor, colecția Pierre Poirier și Planșa XXII- M.A. Raimondi, Apolon cu Țitera, Colecția Pierre Poirier.**

Suveranele imagini ale zeului îl reprezintă pe omul eroic și victorios. Curiosul își face o opinie asupra meșteșugului lui Caraglio, privind rând pe rând la Neptun, apăsând tridentul pe caii săi marini, sau la Pluton, însoțit de câinele său din Infern cu 3 capete, la Diana care se recunoaște după căprioară. Ariana îndrăgostită se îndreaptă cu ochii închiși spre Bachus. Atâtea mărturii de știință fără fantezie. Insesizabil, Caraglio se îndepărtează de modelele clasice, atras fiind de stilul baroc. Cele 20 de planșe ale sale, păstrate la Cabinetul de stampe al Muzeului Uffizi provin din 2 serii diferite, din care prima datează din 1526, în timp ce următoarea, pare regravată după arame originale. **Planșa XXXIII - G.J. Caraglio, Neptun și Pluton, Colecția Pierre Poirier.**

Strașnic măgulitor, dotat mai mult cu vervă decât cu virtute, Pietro Aretino avansează în comedia sa Curtezana, ideea că Gianjacopo Caraglio, veronez, este superior maestrului său Marc-Antonio (Flaminio, actul III. scena VII). Fără îndoială că, pamfletarul vroia să atragă atenția asupra suitei de Amori ale zeilor. Rațiunea de a fi a statuarei antice rămâne evocarea expresivă a corpului uman.

Egală cu o revoluție, Mișcarea Renașterii dă viață imaginii omului, potrivit modelelor greco-romane, adăstând asupra vârfurilor gândirii și a reprezentării ei psihice. Antropomorfismul împrumută figuri umane divinităților. În timp ce, Masacrul Inocenților, războinici nuzi luptă cu tinere mame în întregime îmbrăcate,

în Răpirea Sabinelor, desenate de Rosso și gravate de Caraglio, soțiile nude se apără împotriva înălțurii răpitorilor, veniți din Roma, opoziții ivite din statuara clasică.

Mai blândă este scena unde Alexandru o surprinde pe Roxana și îi oferă ei coroana regală. Descoperită până la brâu, frumoasa Roxana este așezată pe un pat pompeian. Gravorul despoaie tabloul de la Muzeul Borghese. Dând toată importanța liniei, transpunerea sa exală dulcegărie ca în frescele din secolul împăratului Octavian August. Tăieturi discrete. Desenează forme demne de creionul lui Raphael.

ILUSTRATORUL NUNȚII LUI ALEXANDRU CU ROXANA

În subsolul originalului, un catren galant comentează incidentul. Cel mai potrivit este comentariul francez, al traducătorului lui Philostrate, în ediția care-i cuprinde pe gravorii de la Fontainebleau: „Cu ochii modest plecați spre pământ Roxana se arată pe jumătate goală, în fața regelui. În jurul lor se află răspândiți mici cupidonii râzând, unul, în spatele ei, îi desface părul frumos, un altul arată cu degetul spre tână soție și un al treilea o descâlță pentru a fi pusă la culcare. Alexandru n-a lăsat deloc, nici cu ocazia acestui eveniment o anume răceală uitată sub mimica belicoasă”. Să ne amintim că în camera de dormit pe care Baldasare Peruzzi a construit-o, în Vila Farnesina se află, ca decor Nunta lui Alexandru cu Roxana, frescă din Sodoma. **Planșa XXXIV - Jacopo Caraglio, Nunta lui Alexandru cu Roxana, după o frescă din Vila Farnesina, Colecția Pierre Poirier.**

Parmigianino nu avea decât 23 de ani când l-a încredințat pe Diogene al său să fie gravat de Caraglio. Acesta nu este sedus de inteligența modelului și a uzat de accente luminoase, pe care le foloseau xilografii secolului al XVIII-lea, pentru a trage planșe, în camaieu. Probele sunt treversate de dungi albe aplicate, ca în guașe. Voaluri lejere creează impresia de volum corporal. În maniera sculptorilor greci, draperia devine adjuvant în plastică.

Răspunzând gustului epocii, **Enea Vico** romanizează subiectele immortalizate de Raphael. El este marcat de calitățile morale și severitatea moravurilor unuia ca Seneca. Pe linia lui Marc-Antonio, el gravează Tarquin, apropiindu-se de Lucrețiu, care l-a inspirat. O perspectivă arhitecturală pune în valoare linia clară, a două corpuri de o execuție un pic seacă. Vico îl descoperă astfel, singur pe Lucrețiu, așezat în colțul dormitorului său, ezitând să-și înfigă sabia în piept, așa cum a văzut lucrurile Parmigianino. El vrea, în van să evoce suavitatea, moliciunea lascivă a lui Venus în vizită la Vulcan, unde Venus se odihnește pe un pat, în timp ce, artizanul se întoarce la meseria sa.

Perin del Vaga îl reprezentase deja pe Vulcan forjând săgețile lui Amor, pe când Rosso îi dă lui Vico să reproducă Forja Ciclopilor: unul suflă, alți patru frământă materialul, în cadență, fabricând săgeți, pe care micii amorași înaripați sau nu, le culeg. Răpirea Elenei, din 1542 utilizează același motiv plastic. Fiecare artist își arată preferința pentru tema care îi reușește mai bine. Urmărind gravitatea Junonei romane, Vico reprezintă ori de câte ori are ocazia, femeia puternică, așa ca sculpturala, Iudit

ieșind cu capul generalului Holofern. **Planșa XXXV - Enea Vico, Iudith cu capul lui Holofern, Biblioteca Albert I.**

Statica celor două femei modelate se regăsește în Maria și Elisabeta, învăluite de soare, întâlnindu-se în fața porții maternității din Florența, așa cum pictează Andrea del Sarto apropo de a sa Vizitație. (cf. Pierre Poirier, *Fresca florentină*). **Planșa XXXVI - Enea Vico, Vizitația, Biblioteca, Albert I.**

Caracterul care prevalează, într-o operă întinsă este disciplina de sine. Într-o zi s-ar putea ca un medailist să se abandoneze capriciilor inspirației, cu mai puțină rigoare, decât obiceiul de a trasa cu o dălțiță nuanțată, siluete evanescente de muze, întrunite la Concursul de cântece. **Planșa XXXVII - Enea Vico, Concursul de cântece, Biblioteca Albert I.**

ROMANITATEA LUI ENEA VICO, GRAVOR DIN PARMA

În secolul al XVI-lea poezii Pleiadei grecești reapar pe firmament cu Orfeu, pentru care Politian scrie un libret de operă. Cizelatorul reușește să evadeze din câmpul medaliilor antice, pentru a lucra, după Agostino Veneziano, *Atelierul sculptorului*, văzut la lumina unui foc de lemne și a unei lampe cu ulei. Aceste două surse de lumină din care, una pe masă, unde se apleacă învățăceii, arată că, știința clar-obscur-ului, n-a progresat deloc, ea exaltă o seamă de umbre purtate. Responsabil al acestei clase de seraliști este Bartolomeo, zis **Baccio Bandinelli**. Desenatorii de toate vârstele lucrează după schelet. Piese de anatomie se află peste tot. Așezat pe un cușor, drapat în mantia sa de lână, maestrul face un semn și din mână sa deschisă proiectează o umbră. Unul ca **Mazola, zis Parmesan** și-a ajustat nocturnele aquafortelului de artizan conștiincios, recompunând în fundal, cu o dălțiță fără geniu. **Planșa XXX - Enea Vico, Academia lui Baccio Bandinelli, Biblioteca Albert I.**

Născut la Parma, în 1523, crescut la Roma, penetrat de o constanță, care a fost aceea a romanității, clasicul Vico își interzice orice fantezie. El intră în serviciul lui Cosimo al II-lea de Medici. Suita ornamentală de vase arhitecturale și candelabre, din repertoriul antic, i-a adus reputația de anticar, devotat istoriei. Decorurile sale, ornate cu grotești pompeiene mărturisesc ele însele, modul de a umple pagina, cu detalii. Arheolog binevoitor, acest numismat a produs aproape 500 de planșe documentare, între 1530-1560. Prezentate sub formă de frontispicii, cuprinzând fiecare o pagină de album, Portretele împăraților romani sunt înconjuurate de cariatide susținând medalioanele, care seamănă a fi executate de un gravor. Medalioanele de împărați completează cu succes dominația asupra sinelui și ar putea să fie confundat cu numeroșii artizani gravori a căror producție e lipsită de sensibilitate.

Terminând prețiosul livret în 1527, editorul se scuză pe lângă cititori, pentru greșelile care ar fi putut să scape vigilenței corectorilor. Portretul nobilului din familia Rucellai, gravat în 1566, pare a fi executat în anul, când H. Estienne publică *Apologia lui Herodot*.

ESTETICA MODERNĂ A CĂRȚII GRAVATE ÎN SECOLUL AL XVI-LEA

Primele cărți gravate iau aspectul caligrafiat al unui manuscris, caracterul metalic imitând traseurile din lemn. În timp ce orfevrarii florentini își aduc contribuția la stampă, primii imprimeuri venețieni acoperă calendarele, cu frontispicii ornate. Gravura pe lemn, în relief, permitea să se multiplice imaginile pioase. Orfevrarii florentini gravau metalul scobind. Compuse din embleme, cărțile de moralitate se multiplică în secolul al XVI-lea, de către autori excelenți, care au făcut cercetări asupra dezvoltării artei de a grava, fără să acorde atenție esteticii. Originea lineară a gravurii arată similitudini, cu tăietura în lemn, pe care o foloseau artizanii chinezi.

Ilustrația de carte devine operă de artă, în ziua când o foaie de hârtie poate să fie folosită, fără a reproduce „scena edificatoare”. Latul unei cărți din secolul al XV-lea, găsită la Ravena conținea o încercare, care amintea, în 1428, acest mod de tipărire. Mii de foișoare anonime se adăugau legendelor, de la sfârșitul cărții.

Lucrată ca o bijuterie, stampă, operă colectivă a atelierului florentin, atinge pragul perfecțiunii a cărei mărturie sunt versiunile din *Metamorfoze*. Cărțile și paginile ilustrate, cărora creatorii italieni le dau, ceea ce Geoffroy Tory numește „corp și față umană” relevă o disciplină proprie acestei expresii a gravurii tipografice.

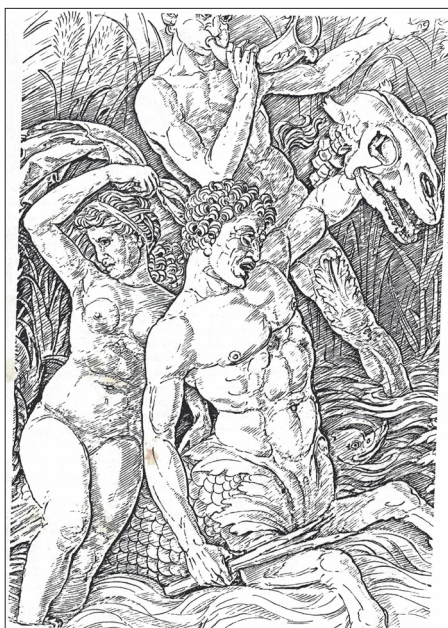
În secolul al XVI-lea ilustrația de carte face corp comun cu textul clasic. Unul ca Aldo Manuzio, în 1499 rămâne misteriosul exemplu, a unui limbaj, la care contribuie imaginea cu *Somnul lui Polyphil - sau, Hypnerotomachia*. Numele poetului și xilografului fiind șterse, opera era anunțată de traducătorul francez, în 1545, după cum urmează: „ Sub ficțiunea autorului, arătând că toate lucrurile terestre nu sunt decât vanități luate din mai multe materii profitabile și demne de amintire”. 135 de gravuri pe lemn comentează confesiunile unui iubitor de arhitectură cărora, traversând boschete, porticuri și palate li se adaugă întâmplări amoroase, în căutarea enigmaticei Polia. Fără să fie opera lui Mantegna, planșele aparțin școlii sale.

Cine compară exemplarul Bibliotecii Marciana din Veneția, cu ediția franceză regravată, de Jean Martin constată că, versiunea pariziană înfrumusețează poemul cu spalieri, merișori tăiați, livezi circulare. O baie rezervată nimfelor, rotundă, l-a inspirat pe Rabelais, în a sa *Abație din Thélème*. Ornamentele tipografice au fost încredințate unei mâini mai puțin sigure, decât cea din versiunea aldină²⁶. Din alegorie, gravorul îl duce pe cititor până la *Ofranda lui Priapus*, planșă care poate să surprindă, pe cei care nu suportă o reprezentare ușuratică. Urmărind dragostea care se eliberează, Francesco Colona, sub roba unui dominican, cântă frumusețile Renașterii, în cartea unde Aldo Manuzio scoate la lumină *Somnul lui Polyphyl*. Folosită în primele decade ale Renașterii, vorba vulgară populară, va fi uzitată de toscanul Francesco Colona, care va câștiga titluri de noblete, pentru că o face să devină, prin opera lui Bembo, Ariosto, Machiavelli, Castiglione, o limbă literară, italiană.

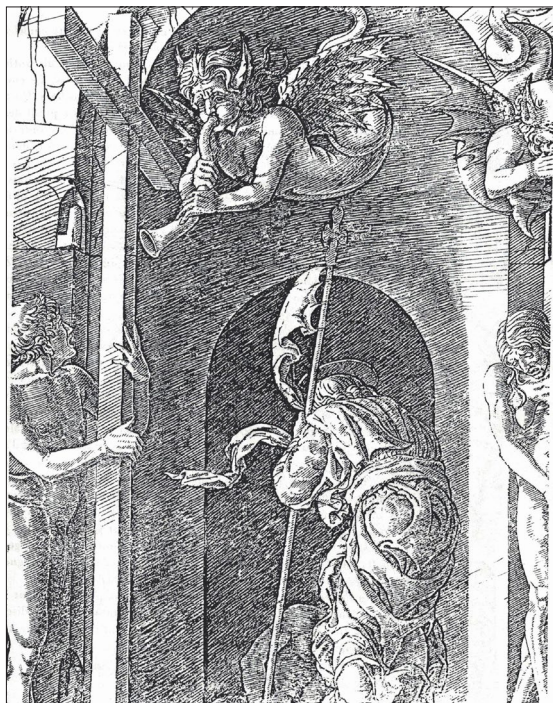
²⁶ N.T. În mitologia greacă Priapes sau Priapos era un zeu minor, rustic, al fertilității



Planșa I. **Andrea Mantegna**,
Madona așezată pe un scăunel,
Biblioteca Vaticanului.



Planșele II și III. **Andrea Mantegna**, *Lupta celor doi tritoni*, Biblioteca Albert I



Planșa IV. Andrea Mantegna, Coborârea în Infern, detaliu, Biblioteca Albert I.



Planșa V. Andrea Mantegna, Punerea în mormânt, detaliu, Biblioteca Albert I.



Planșa VI. **Andrea Mantegna**, *Bacanală cu puțină*, Biblioteca Vaticanului.



Planșa VII. **Andrea Mantegna**, *Flagelarea lui Iisus*, Biblioteca Vaticanului.



Planșa VIII. **Andrea Mantegna**, *Judith și servitoarea sa*, desen, Galeriile Uffizzi



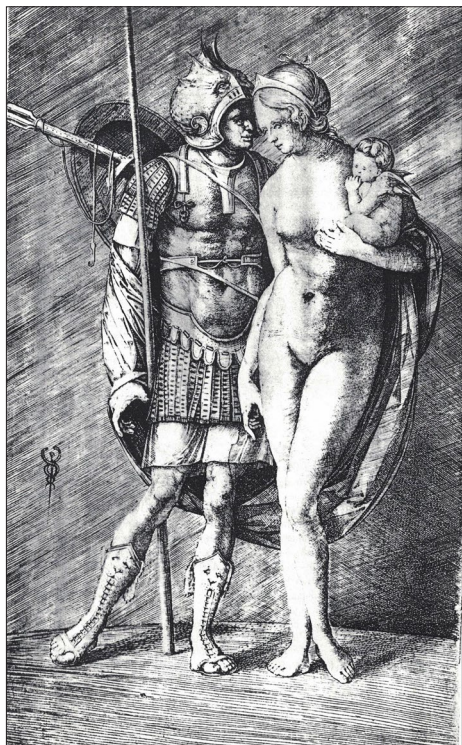
Planșa IX. **Gerolamo Mocetto**, *Judith și servitoarea sa*, Biblioteca Albert I.



Planșa X. **G.Mocetto**, *Sfântul Ioan Botezătorul*, Biblioteca Albert I.



Planșa XI. **Nicoletto Rosex**, *Fortuna domină lumea*, Biblioteca Albert I.



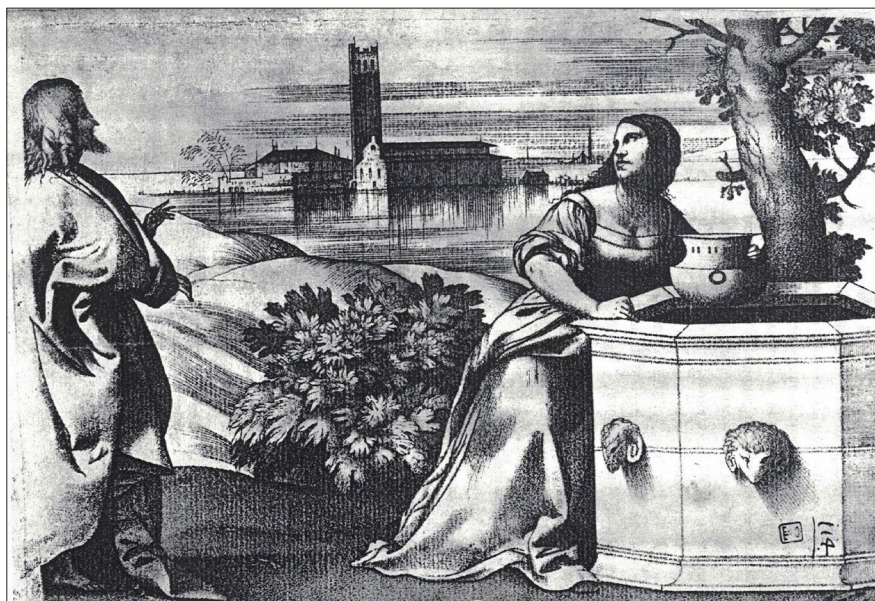
Planșa XII. **Jacopo de Barbari**, *Marte și Venus*,
Biblioteca Albert I.



Planșa XXIII - **Marc Antonio Raimondi**, *Dansatoarea
cu eșarfă înnodată*, Colecția Pierre Poirier



Planșa XIII. **Jacopo de Barbari**, *Îngerul Păzitor*, Biblioteca Albert I.



Planșa XIV. **G. Campagnola**, *Iisus și samariteanca*, Biblioteca Albert I



Planșa XV. **Marc Antonio Raimondi**,
Pyramus și Thisbé, Biblioteca Vaticanului.



Planșa XVI. **Marc Antonio Raimondi**,
Femeie meditând, Biblioteca Albert I .



Planșa XVII. **Marc Antonio Raimondi**,
Masacrul inocenților, Biblioteca Albert I.



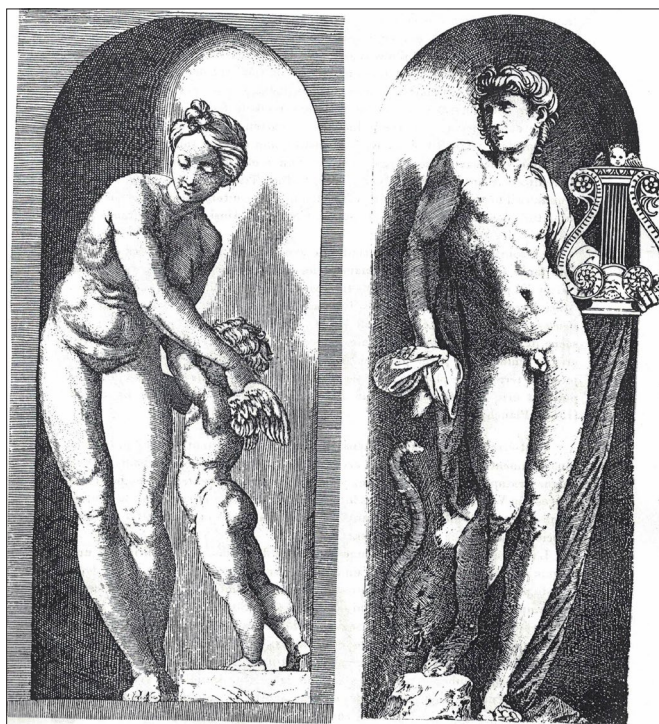
Planșa XVIII. **Marc Antonio Raimondi**, *Judecata lui Paris*, Colecția Pierre Poirier.



Planșa XIX. **Marc Antonio Raimondi**, *Medor și Angelica*, Colecția Pierre Poirier.



Planșa XX. **Marc Antonio Raimondi**, *Alexandru și Homer*, detaliu, Colecția Pierre Poirier.



Planșele XXI și XXII. **Marc Antonio Raimondi**, *Afrodita și Amor, și Apolon cu Țitera*, după Școala din Atena de Raphael, Colecția Pierre Poirier.



Planșa XXIV. **Agostino Veneziano**, *Apollo și Dafné*, Colecția Pierre Poirier.



Planșa XXV. Agostino Veneziano, *Comunicarea veștilor în Olimp*, Biblioteca Albert I.



Planșa XXVI. Agostino Veneziano, *Scheletul*, Biblioteca Albert I.



Planșa XXVII. **Agostino Veneziano**, *Vanitatea științei livrești*, după Rosso, Biblioteca Albert I.



Planșa XXVIII. **Agostino Veneziano**, *Punerea în mormânt*, după Andrea del Sarto, Biblioteca Albert I.



Planșa XXIX. **Agostino Veneziano**, *Accademia Bandinelli*, Colecția Pierre Poirier.



Planșa XXX. **Enea Vico**, *Accademia lui Baccio Bandinelli*, Biblioteca Albert I



Planșa XXXI. **Marco Dente**, *Afrodita călătorind spre Cytera*, după Raphael, Colecția Pierre Poirier.



Planșa XXXII. **Julio Bonasone**, *Răsăritul Soarelui*, Colecția Pierre Poirier.



Planșa XXXIV. **Jacopo Caraglio**, *Nunta lui Alexandru cu Roxana*, după o frescă din Vila Farnesina, Colecția Pierre Poirier.



Planșa XXXV. **Enea Vico**, *Judith cu capul lui Holofern*, Biblioteca Albert I.



Planșa XXXVI. **Enea Vico**, *Vizitația*, Biblioteca, Albert I.



Planșa XXXVII. **Enea Vico**, *Concursul de cântece*, Biblioteca Albert I.