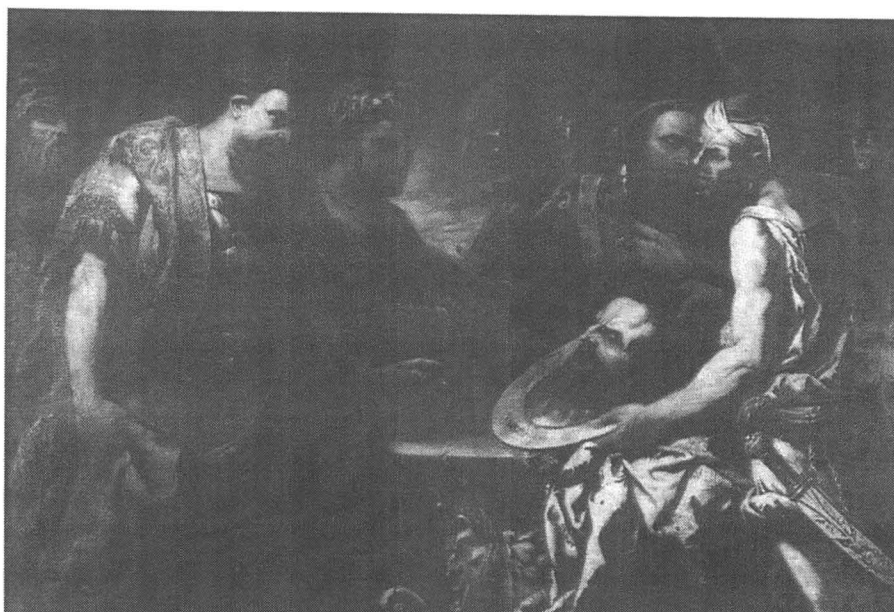


CONTROVERSATA PATERNITATE A UNUI TABLOU RUBENS SAU CARAVAGGIO



Tabloul istoric *Cezar primind capul lui Pompei*¹, a cărui paternitate - controversată - ne preocupă de multă vreme, se înscrie ca o lucrare de maximă valoare în patrimoniul Pinacotecii din Iași. Trebuie să subliniem însă de la început că cercetarea, deși întreprinsă cu destulă perseverență, nu s-a soldat până în prezent decât cu rezultate parțiale și nu se poate considera deci încheiată.

Opera ne provine (împreună și cu alte picturi) din renumita colecție a marchizului spaniol Aguado de Las Marismas, fiind cumpărată la Paris în anul 1845, la una din licitațiile faimoasei galerii, de către tânărul patriot moldovean Scarlat Vârnav. Acesta o va hărăzi chiar dintru început, ca dar, pentru Pinacoteca din Iași - instituție ce se constituie însă abia 15 ani mai târziu². În catalogul respectivei licitații, piesa figurează ca **atribuită lui Rubens**.

Deși intrată în dota muzeului - în anul 1860 - cu această prestigioasă mențiune de paternitate, foarte curând lucrarea va fi expusă sub numele, de asemenea ilustru, al pictorului italian **Michelangelo Merisi da Caravaggio**, etichetare rămasă până azi nemodificată³. În inventarul muzeului, întocmit în 1865

¹ Înfrânt de Cezar la Pharsalos (în vara anului 48 î.H.), Pompei se refugiază la egipteni unde, din dispoziția tânărului rege Ptolemeu al XIV-lea, este asasinat, prin înjunghiere pe la spate, chiar de către un centurion al său. Ajuns în Egipt, Cezar se cutremură când o solie îl întâmpină, aducându-i în față capul tăiat al lui Pompei. Tema „Cezar primind capul lui Pompei” (Plutarh, XXXII, 80; XXXIV, 48) a fost redată deseori, mai ales de pictori italieni din sec. XVI și XVII.

² Claudiu Paradais, *Un cititor uitat - Scarlat Vârnav*, Iași, 1984, expune detaliat istoricul colecției de tablouri donată de S. Vârnav (p. 55-59); discută paternitatea controversată a lucrării *Cezar primind capul lui Pompei* admitând deocamdată ca autor ipotetic pe Caravaggio (p. 62-67).

³ E de presupus că însemnarea de pe pânză a fost semnalată cu ocazia primei restaurări, efectuate de către pictorul restaurator Gh. Șiller, angajat la muzeu din august 1861. V. Alexandrescu Urechia, în „Anuarul general al Instrucțiunii publice din România” pe anul școlar 1863-1864, București, 1866, partea VI, p. 83-85, unde enumără lucrările existente, în 1863, la Muzeul Național de tablouri din Iași, începe lista cu: „*Cezar primind capul lui Pompei* - tablou mare cu semnătura lui Caravaggio”. În publicațiile vremii piesa va fi menționată de la început ca operă a lui Caravaggio (I.M., *Musée de Iassy*, ziar „La voix de Roumanie”, 3 august 1865, p. 3; Iacob Negruzzi, *Galeria de tablouri din Iași*, rev. „Convorbiri literare”, An I, nr. 1 Iași, 1 martie 1867, p. 10).

la cererea ministerului, primul director, Gheorghe Panaiteanu, precizează că pe tablou s-a aflat semnătura⁴. Notația „R aggio”, sesizată în partea de jos, spre dreapta pânzei, a fost interpretată, neșovăielnic, ca fragment din iscălitura acestui pictor⁵.

La o etapă în care creația lui Caravaggio nu era încă bine studiată, și desigur nici cea a lui Rubens, o astfel de supoziție, până la un punct, apărea plauzibilă. Pictura, deși plină de grandoare și de forță, nu prezintă trăsături specifice conforme cu stilul marelui artist flamand (stil care s-a definit tardiv), în schimb coloritul pe bază de brunuri și clar obscurul contrastant o apropie de unele creații ale lui Caravaggio.

În orice caz tabloul, de dimensiuni mari (ulei pe pânză, 1,540 x 2,240 m), face proba unei deosebite măiestrii prin compunerea clară, bine ordonată, prin fermitatea desenului, prin tehnica savantă a eclerajului și, apoi, prin dinamism, printr-o frenetică mișcare interioară.

Suntem frapați de vigoarea și plasticitatea tangibilă cu care este redată musculatura brațelor la personajele atletice din prim plan - Cezar și călăul. Ne impresionează chipul lui Cezar, ale cărui trăsături fizice și morale sunt cu multă finețe conturate; gestul retractil al mâinii susține expresia patetică a feței; și vestimentația e uimitoare. Ne tulbură, nu mai puțin, chipul lui Pompei, a cărui personalitate puternică persistă și dincolo de moarte. Urmărind figurile bine rostuite spre a încheia compoziția, poposim îndelung asupra bătrânului călugăr capucin care, abandonat în culisele din stânga, înregistrează cu imperturbabilă vigilență desfășurarea acțiunii. Ochiul lui îl tot studiem și mereu ni se pare că l-am mai întâlnit undeva! Cu o admirație constantă reținem suplețea, siguranța tușei, fluiditatea coloritului, tratarea spontană, ușoară, parcă fără staze.

„Țesătura aceasta somptuoasă de brocart, ce cade grea de pe umărul lui Cezar, este magistral tratată” - observa cu fascinație mult veneratul nostru profesor, pictorul Corneliu Baba, și în toamna anului 1976 când a poposit ultima oară la Muzeul din Iași și când a dorit în mod deosebit să mai revadă lucrarea, care-i era cea preferată din toată galeria.

Prin întreaga serie de calități, tabloul se face vrednic de penelul unui mare maestru care, la un examen sumar, ar putea fi și Caravaggio. O bună bucată de timp piesa nu a stârnit semne de suspiciune sub raportul paternității. Numele artistului, instalat de ani și ani de zile pe eticheta picturii, s-a sudat cu aceasta și, transmis mecanic dar și cu un fel de pioșenie de la o generație la alta, și-a dobândit statutul de mit, încât încercările de a-l clinti echivalează cu o adevărată revoluție în viața muzeului. S-ar părea că este nevoie de probe cu totul speciale spre a-l demonta.

Colecția de pictură europeană a Pinacotecii, neprezentând amploarea și nici voga celei brukenthaleze, n-a avut în trecut șansa să fie parcursă de experți străini care, examinând atent operele, să emită niște opinii cu valoare reperială asupra autorilor. Oameni destoinici, care s-au succedat la conducerea instituției muzeale, s-au ocupat prioritar de organizarea galeriei și de sporirea colecțiilor iar nu de studiul paternității lucrărilor. Acesta n-ar fi fost posibil pe vremuri. Numeroși artiști străini, între care și Caravaggio, nici în țara lor de origine n-au

⁴ A.N. Iași, fond 183, dosar 4/1865, Inventariul Muzeului Național de Tablouri din Iași, efectuat în 27 august anul 1865 de Gh. Panaiteanu, f. 1: „Inv. 1 - Cezar primind capul lui Pompei, fără privaz, s-a găsit scrisu de Caravaggio”.

⁵ Între majuscula **R** (cu picior prelungit) și cuvântul **aggio** (scris cu caractere mici de tipar) se află o distanță de cca. două litere. Notația este făcută cu pastă alb-gălbui, acoperită de laviu brun.

ajuns să fie atent cercetați decât doar pe la mijlocul veacului trecut, iar unii nici până azi îndeajuns. Custozii, deși recrutați dintre pictori, nu aveau mandatul să întocmească fișe analitice ale obiectelor, reținându-le strict proveniența și căutând să surprindă cu lupa semnături și inscripții.

Totuși e demn de amintit că, în anul 1912, exigentul director Gheorghe Popovici solicită ministerului aprobarea și suma necesară pentru a se deplasa în străinătate, urmând să cerceteze „cu acte de proveniență cât și după reproduceri fotografice” originalitatea unor lucrări, pusă la îndoială de criticii noștri de artă. Nu se menționează în adresă numele acestor critici dar sunt enumerate ca având o paternitate îndoielnică „opere de Carlo Dolci, Andrea da Bassano, Pietro Liberi, Murillo, Eustache Lesueur, Michelangelo Caravaggio, Philippoteaux și de alții”⁶. Diligentul demers rămase fără ecou. Pictorul Ștefan Dimitrescu, urmașul lui Gh. Popovici la direcția muzeului, într-un articol din anul 1932, consideră că această lucrare „este cea mai frumoasă din Pinacotecă și poate una din cele mai bune ale acestui pictor”⁷.

Mai aproape de zilele noastre, prin anii 1955, 1957 și 1958, criticii de artă români Eugen Schileru și Petru Comarnescu, publicând articole despre Muzeul de artă din Iași, cu buna intenție de a-i populariza valorile, reliefează deosebit acest tablou istoric, fără a pune însă vreun moment în dubiu autenticitatea autorului⁸.

Abia în anul 1958, prin specialistă Eleonora Costescu, care pregătea o monografie a lui Caravaggio, fotografia tabloului a ajuns la istoricul de artă italian Lionello Venturi; acesta analizând-o a răspuns sec, fără alte comentarii, că autorul este nu Caravaggio dar un caravaggist. Așa se face că în publicația editată, tabloul de la Iași n-a mai ajuns să fie amintit.

Prin anul 1959, sosește întâia oară la Pinacotecă Teodor Ionescu, șeful Galeriei de artă Brukenthal din Sibiu, care avea mandat, din partea forului tutelar, să pregătească o expoziție cu lucrări de pictură europeană din muzeele țării. Vizitează atent galeria și afirmă în final că unele exponate, printre care și tabloul *Cezar primind capul lui Pompei*, au înscrisă pe etichetă o paternitate eronată, ba chiar fantezistă. Aceste considerații le va publica ulterior în revista **Tribuna**, într-un articol în care analizează pedant pictura străină din muzeele țării, cu excepția celor din București⁹. Teodor Ionescu este, așadar, primul cercetător român care contestă ferm paternitatea lui Caravaggio, optând pentru „un venețian post-caravaggist (Zanchi, Celesti?)”.

Cam din acea etapă, treptat și numai cu mare greutate, a început eliberarea de niște fixisme. Până atunci nu cutezăm a pune la îndoială aserțiunile făcute de corifeii noștri din domeniu; le consideram „tabu”.

La insistența și prin intermediul lui Th. Ionescu, în anul 1963 am expediat fotografii ale picturii pe adresa lui Roberto Longhi, alt autoritar expert italian caravaggist alături de Lionello Venturi. Acesta a considerat foarte bine încadrată lucrarea în școala venețiană din secolul al XVII-lea. A respins însă ipoteza unui Zanchi sau Celesti, declarând deschis că nu știe ce alt nume de

⁶ A.N. Iași, fond 183, dosar 7/1911, vol. II (Eșire), f. 85: Adresa cu nr. 148/12 martie 1912, trimisă Ministerului Instrucțiunii și Cultelor, de către directorul muzeului, pictorul Gh. Popovici.

⁷ Ștefan Dimitrescu, *Pinacoteca națională din Iași*, în „Boabe de grâu”, an III, nr. 3-4, martie-aprilie 1932, București, p. 69.

⁸ Eugen Schileru, *Le Musée d'art de Jassy*, în „L'art dans la République Populaire Roumaine”, nr. 9, 1955, p. 5, 28 și repr. p. 22; Petru Comarnescu, *Comorile muzeului ieșean*, în „Contemporanul”, 21.VI.1957, p. 4; Petru Comarnescu, *Artă și adevăr uman*, în „Contemporanul”, 21.III.1958, p. 6.

⁹ Teodor Ionescu, *Pictura europeană veche din muzeele noastre*, în „Tribuna”, Cluj, 11.II.1960, p. 10.

artist ar putea să pronunțe („il nome da dargli resta per me incerto”).

Atribuirea actuală a lucrării, după cum reiese din cele de mai sus, a fost categoric infirmată de doi reductibili istorici de artă italieni, dar fără a ni se oferi mențiuni explicative. În explorările pe care le-am întreprins, de la această dată înainte, ne-a interesat să detectăm și să corelăm între ele argumente pro sau contra paternității lui Caravaggio.

După investigațiile efectuate se pot consemna următoarele:

- Nici un consultant străin din cei care au cunoscut tabloul, direct sau din reproduceri, nu l-a acceptat ca operă a lui Caravaggio. Diferențe de ordin stilistic și tehnic au fost relevate, de altfel, și cu ocazia ultimei restaurări¹⁰.

- Notăția „R aggio”, descifrată pe pânză, nu prezintă legătură cu numele lui Caravaggio. Aceasta s-ar fi putut interpreta ca rest din semnătura pictorului milanezian numai dacă toate literele ar fi fost mici sau toate mari. Dar Caravaggio nu obișnuia să-și iscălească producțiile. Pe o singură compoziție, *Decapitarea Sf. Ioan*, s-a aflat încrustată în pastă și, paradoxal, cu caractere numai minuscule, prenumele „michelangelo”, precedat de litera „f” (fecit). Majuscula „R” poate fi sigla unui nume propriu - de ce nu chiar Rubens? - iar cuvântul „aggio” din italiana veche, este sinonimul latinului „aetas”, însemnând vârstă, etapă, epocă¹¹. Pictorii din trecut își însoțeau uneori semnătura cu vocabula „aetatis”, referindu-se la o anumită perioadă în care își concepuseră respectiva operă. Muzeul Regal de Artă din Anvers ne-a împărtășit opinia, înțelegând că „aggio” este sinonim cu francezul „âge” și cu latinul „aetas”, pe care îl utilizau pictorii vechi.

- Episodul dramatic *Cezar primind capul lui Pompei*, înfățișat în tabloul de la Iași cu un discret lirism, emoționează fără a trezi groază. Prin **conținutul afectiv** acesta diferă net de martirajele și decapitățile caravaggești, inspirate nu din istorie ci din biblie sau mitologie, transpuse fiind în pictură cu un realism naturalist împins spre macabru care, potențat și prin violente contraste de clar-obscur, are menirea să zguduie, să șocheze (sfruntând astfel anchiloza tiparelor manieriste).

- Dar este de observat, și nu în ultimul rând, că subiectul redat în tablou **nu face parte din repertoriul tematic al lui Caravaggio**. Urmărind, din aproape în aproape, creațiile artistului, cunoscute fie și numai din reproduceri, vom constata că Merisi n-a tratat deloc compoziții istorice iar din biografia sa reținem că nu l-a interesat chipul lui Cezar, nici istoria antică romană, și n-a manifestat atracție pentru studiul vestigiilor antice (un asemenea cult îl avea într-o supremă măsură Rubens).

Se spune de artiști că fac „istorie” atunci când assemblează într-o operă grupuri de oameni. Numai în acest sens s-ar putea afirma despre pictorul lombard că a realizat bine „istorie”.

Caravaggio nu se complăce în postura de epigon al unor mari înaintași. Este socotit anticlasic tocmai fiindcă antichitatea, idcala sursă de inspirație a maeștrilor din Renaștere, o omite constant, luându-și ca model, fără

¹⁰ Alice Moagăr Poladian, *Noi considerente asupra lucrării: „Cezar primind capul lui Pompei” de Caravaggio, obținute în urma operațiunilor de restaurare*, vol. „Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă”, București, febr. 1968, p. 528: „La Caravaggio umbra este despărțită mai net de lumină” în timp ce la lucrarea cercetată „treccerile către umbră se fac cu destulă reținere și învăluire. Alături tipologia cât și materialele folosite în vestimentație diferă de cele existente în picturile lui Caravaggio...”

¹¹ P. Petrocchi, „Nôvo dizionario universale della lingua italiana”, volume primo, Milano (1931-XI), p. 55 jos, unde se dă forma veche în afara uzului: **agglo**, s.m. = età, anno, tempo.

preselecție, lumea din preajmă¹². El va introduce în lucrări nu eroi antici și nu exemplare perfecte ci oameni obișnuiți, așa cum ei se întâlnesc în viața cea de toate zilele. De altfel în scurta, mereu agitata sa existență de artist ambulant, cu o cultură rămasă deficitară (precum singur recunoștea), Caravaggio nici n-ar fi avut posibilitatea să abordeze compoziția istorică. Aceasta reclamă o documentație incomparabil mai pretențioasă decât pictura religioasă sau cea mitologică, obligându-l pe artist la respectarea strictă a unor canoane. Ori Caravaggio, recalcitrant din naștere, nu chiar suporta constrângeri.

Fără intenția de a epuiza șirul probelor, vom încheia subliniind că pedestalul care se remarcă în avanplanul picturii, decorat cu mască și cornul abundenței, o piesă barocă de sorginte evident antică, **este străin de recuzita lui Caravaggio** și nu-și află loc în modestul său bagaj de accesorii. Ocolind în mod decis arhitecturile pompoase, acest artist n-a redat în lucrări decât coloane, mese și socluri simple, lipsite de orice fel de ornamente.

Bine gândind, ajungem la concluzia că pledoaria anti-Caravaggio, ca părinte al tabloului cercetat, se poate susține convingător și numai cu acest unic dar relevant argument: **postamentul cu mascaron**.

Prima parte a demersului și cea mai facil de atins se poate considera încheiată. Numele lui Caravaggio se elimină din competiția cu oricare alți ipotetici autori ai tabloului.

Așadar, muzeografil ieșeni vor trebui să opereze cuvenita modificare pe eticheta din Galeria Pinacotecii. Mai ales în urma expoziției care i s-a dedicat lui Caravaggio, în anul 1951 la Milano, activitatea sa cifrată la mai puțin de 100 picturi (lucrări de grafică nu se cunosc), a fost profund, amănunțit investigată. Orgolios din fire, deplin conștient de talentul său, artistul nu admitea să fie confundat cu alți creatori. Și-a conceput opera după niște neclintite principii înnoitoare, pe care era oricând dispus să le apere și cu spada, înfruntând poncifele confrăților manierști.

Deși incertitudini există și vor mai dăinui cu privire la adevăratul autor al lucrării, se cuvine ca pe eticheta și în fișa acesteia să reapară, numele lui **Peter Paul Rubens**, făcându-se precizarea că este vorba de atribuirea tradițională. Pictura s-ar înscrie în etapa de tinerețe, în care artistul își manifestă cu plenitudine capacitatea creatoare, dar când stilul său nu este încă cristalizat.

Printr-o precipitată interpretare a însemnării aflate pe tablou, acesta s-a cantonat mai bine de un secol în aria de creație a lui Caravaggio, iar numele marelui artist flamand, ce figura inițial în scripte, a ieșit total din circulație ca prescris.

Atât de tare ne-am îndepărtat de prima atribuire a lucrării, încât abordarea ei acum se dovedește extrem de anevoioasă. Rubens, acest „Homer al picturii” cum îl definea admiratorul său Delacroix, prin dimensiunea creației este greu de cuprins. Prolifica sa activitate prezintă și inconvenientul de a fi inegală. Evoluția pictorului n-a urmat o linie continuă. Producțiile din anii tinereții nu prea seamănă cu cele din perioada matură, majoritatea nu sunt semnate, nici datate, încât clasarea lor diferă de la un istoric la altul¹³.

Cu privire la tabloul avut în studiu, diverși specialiști, consultați direct sau prin corespondență, ne-au oferit răspunsuri rezervate, prudente, gândind

¹² Giovanni Pietro Bellori, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, București, 1975, p. 249: Când, ajuns la Roma, i s-a propus să facă studii după statui antice, Caravaggio a exclamat ferm că natura din jur îi oferă destule modele; Eleonora Costescu, *Caravaggio*, București, 1958, p. 10: reproduce, după Bellori, aceeași replică manifestă.

¹³ Robert Génaille, *Dictionnaire des peintres flamands et hollandais*, Larousse, Paris, 1967, p. 166.

că lucrarea nu poate să aparțină decât unui maestru italian - fie el venețian, napolitan sau ligurian genovez din secolul al XVII-lea. S-au pomenit nume ca: Langetti, Zanchi, Celesti; Giordano, Preti; Assereto. Englezul Philip Pouncey, expert al picturii italiene, examinând tabloul prin 1976, a admis, nu fără oscilații, că s-ar putea atribui unui genovez dar, mai curând, lui Luca Giordano sau ... poate lui Van Dyck, a adăugat în cele din urmă cercetătorul. Este de remarcat și e simptomatic că pictorii spre care se fac trimerurile sunt aproape toți influențați în creația lor de venețieni, de Caravaggio și, mai ales, de Rubens. De fapt atari înrăuriri le prezintă lucrarea.

Spre deosebire de opiniile evazive, neargumentate, ale consultanților care au avut în vedere doar aspectul vizual al pânzei (și acela dezavantajat, adesea, de calitatea fotocopiilor), ni s-au conturat, ca pertinente, observațiile oferite de către Atelierul de restaurări din cadrul Muzeului Național de Artă al României, unde lucrarea a staționat mai multe luni în anul 1967.

După studii de laborator, artista restauratoare Alice Moagăr Poladian, în comunicarea susținută în anul 1968, dezmințind paternitatea, din prezent, a lui Caravaggio arată pe bază de probe că tabloul, atribuit inițial lui Rubens, s-ar putea încadra în etapa petrecută de artist în Italia¹⁴. Evidențiază „interesante analogii” între acest tablou și tripticul executat de Rubens la Roma, în anii 1601-1602, pentru altarul bisericii Sfânta-Cruce din Ierusalim: tipologia unor personaje, construcția lor anatomică, unele defecte de proporție între ele, apoi o aceeași predominantă a umbrei¹⁵. Apreciază compoziția lucrării frumos gândită și echilibrată, canalizând atenția, cu ajutorul luminii, asupra elementelor principale - Cezar, Pompei și călăul. Remarcă foarte bine redat, prin desen și culoare, brațul călăului; de asemeni brațul lui Cezar, capul și brocarturile. Pe lângă certe calități, discerne și o serie de curențe și anomalii (întâlnite și în alte picturi ale lui Rubens), precum defecte în construcția ochiului (pleoapa văzută din față în timp ce privirea e redată de profil sau trei sferturi), disproporții între figuri (personajul din spatele lui Cezar este mai mare decât acesta). Mai precizează că pictura a fost confecționată pe o pânză cu țesătură puțin densă și cu materialele de pictură ce se utilizau în Italia secolului al XVII-lea (pe care le folosea, se știe, și Rubens)¹⁶.

Tot prin anul 1967, Carmen Răchițeanu, specialistă care redacta catalogul picturii flamande din cadrul Muzeului Național, afirmă repetat, către unii dintre noi ieșenii, că „tabloul de la Iași este un Rubens”.

Lucrarea a făcut parte din magnifica galerie a marchizului Aguado de Las Marismas. Foarte înstărit, rafinat în gusturi, bancherul Aguado nu și-a acumulat la întâmplare valorile de artă. Încă din timpul vieții, prin anii 1837 și 1839, el editează cataloage cu picturile colecției, care era cunoscută de elita pariziană și mult admirată de artiștii francezi, în frunte cu Delacroix și Ingres. Deținem un extras din catalogul publicat în anul 1839, în care tabloul de la Iași figurează la nr. 350 drept **un Rubens**.

¹⁴ Alice Moagăr Poladian, *op. cit.*, p. 529.

¹⁵ Picturile pline de forță și măreție de la Sfânta-Cruce (aflate azi la capela ospiciului din Grasse) și totodată primele care marchează stagiatura lui Rubens în Italia, au servit prin comparație să se precizeze paternitatea artistului la lucrarea *Punerea în mormânt*, atribuită multă vreme lui Van Dyck (Dan Grigorescu, *Rubens și misterioasele lui călătorii*, București, 1995, p. 56).

¹⁶ Alice Moagăr Poladian, *op. cit.*, p. 523, 527 se dau relații de tehnică: compoziția grundului, a unor pigmenți de culoare; analiza gamci cromatice; felul desenului, al împastărilor, al tușelor; felul pensoanelor. La p. 529 se dau detalii de efecte des întâlnite în operele rubensiene: lacrima de pe obrazul lui Cezar, luminițele din ochi, blicurile de pe unghii etc.

După moartea marchizului, survenită în aprilie 1842, familia recurge la desfacerea colecției în cadrul unor licitații succesive, însoțite de cataloage, din anii 1843, 1845 și 1883¹⁷. Scarlat Vărnăv cumpără lucrarea în anul 1845. În catalogul vânzării, piesa este inserată cu un plus de date: „Cat. 54 - **Rubens** (attribuée à Pierre Paul) - *César recevant la tête de Pompée* - Cette composition à l'imitation du peintre génois Strozzi”¹⁸. Referirea din catalog se susține desigur pe niște acte. Ar urma fireasca deducție că undeva, în trecut, au fost semnalate două lucrări cu acest subiect, una de Strozzi și alta de Rubens, una fiind o imitare după cealaltă.

Bernardo Strozzi (1581-1644), important exponent al picturii genoveze din secolul al XVII-lea, a fost influențat de venețieni, de Caravaggio și foarte puternic de Rubens¹⁹. Din primul moment ne vine greu să admitem că o lucrare a lui Strozzi a fost dat s-o imite Rubens. Formularea din catalog, care ni se pare nouă ambiguă, se cere însă atent filtrată, căci ea s-ar putea să conțină un dram de adevăr. Mai toți biografi pomenesc despre marea atracție ce o avea Rubens de a efectua imitații după picturi și desene.

Pe vremea lui Rubens, dar și mai înainte, cei mai pretențioși colecționari își doreau reproduceri după diverse opere și cei mai mari artiști erau angajați să le execute. Astfel o copie de Michelangelo, Rafael, Tițian sau mai apoi una de Rubens, ajungea să fie mai prețioasă decât exemplarul original. Se impune să ne amintim că regimul copiilor nu cunoștea restricții ca astăzi. Copierea nu numai că era admisă dar chiar admirată și această concepție a supraviețuit multă vreme ²⁰.

Între anii 1600-1608, Rubens aflat la studii în Italia, a realizat un mare număr de **coppie perfecte**, în primul rând pentru galeria celebră a ducelui Vincenzo Gonzaga de Mantova, în serviciul căruia chiar de la început fusese angajat. Alte imitații obișnuia însă să le execute pentru el însuși, în mod absolut liber, dintr-o plăcere mai veche și-apoi cu interesul de „a-și forma mâna pentru pictura mare”²¹. Dar aceste exerciții, la care recurgea ordonat tânărul Rubens, când ajunsese în Italia, au constituit și „sursa unei științe imense” permițându-i să rețină, din aproape, maniera de lucru a fiecăruia dintre maeștrii pe care îi copia²². Tentația lui era să adauge mereu ceva în plus, să creeze, necum să redea mecanic. Uneori parcă ar fi voit „să le arate maeștrilor din trecut cum ar fi trebuit să facă”²³ căci nimeni nu l-a egalat în bogăția și diversitatea invenției și în ușurința execuției - ne spune un important biograf²⁴.

În periplul său italian, Rubens obișnuia să staționeze frecvent la Genova, păstrând și pe mai departe strânse legături cu nobile familii care-i

¹⁷ La prima vânzare n-au fost prezenți doar amatori parizieni ci și din Viena, Florența, Napoli și Sankt Petersburg; guvernele din Nord și din Sud se spune că și-au avut reprezentanți în marele salon al muzeului Aguado, fapt ce denotă importanța în epocă a acestei colecții.

¹⁸ Claudiu Paradis - *op. cit.* p. 62 - comentează datele privitoare la tabloul atribuit lui Rubens, înscrise în acest Catalog din 1845 pe care **l-a aflat și parcurs la Viena în 1980**.

¹⁹ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, volume 3, Sansoni, Firenze, 1971, p. 357 - Genova.

²⁰ Frank Arnau, *Arte falsificatorilor, falsificatorii artei*, București, 1970, p. 31.

²¹ A executat cōpii după vechii maeștrii Michelangelo, Mantegna, Correggio, Rafael, Veronese, multe după Tițian ș. a. iar dintre contemporani după Caravaggio și Adam Elsheimer (Wilhelm von Bode, *Maeștrii picturii olandeze și flamande*, București, 1964, vol. II, p.15). În adolescență începuse prin a copia multe lucrări de Holbein și Dürer (Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 43).

²² Delacroix, *Pagini din jurnal*, București, 1965, p. 197.

²³ Jakob Burckhardt, *Universul lui Rubens*, București, 1978, p.17.

²⁴ Wilhelm von Bode, *op. cit.*, vol. II, p. 7.

solicitau lucrări (chiar și cu teme istorice). Spre sfârșitul anului 1608 a urmat plecarea sa intempestivă la Anvers, mama fiindu-i bolnavă. N-ar fi decât plauzibil ca o eboșă concepută detaliat de Rubens pentru un important tablou, abandonată tocmai prin întoarcerea sa definitivă în Flandra, să fi ajuns s-o finalizeze un alt creator, dar nu genovezul Strozzi. La respectiva dată Strozzi, îl prete genoveze, nu părăsise încă tagma ecleziastică, spre a se dedica cu totul picturii. Nu era, credem, în măsură să înfăptuiască un asemenea tablou, care reprezintă o performanță chiar pentru artiști experimentați. Să-l fi pictat oare la o dată ulterioară și prin însemnarea înscrisă pe pânză a ținut să ateste că aportul primar îi revine lui Rubens?

Apare mai verosimilă în acord și cu specificarea din catalog a doua variantă. Răspunzând dorinței unui comanditar, posibil genovez, Rubens lipsit de prejudecăți, dată fiind și marea lui atracție de a face interpretări după diverse opere, a acceptat să compună tabloul având la dispoziție un studiu, o încercare a mai tânărului Strozzi, ferventul său admirator. A putut să rețină din schița preliminară o serie de date (trăsăturile fizionomice ale unor personaje, prezentarea lor pe trei sferturi și chiar gruparea lor densă către primul plan) dar, cu nestăvilita putere a talentului său, a trecut la o interpretare largă, impetuoasă, imprimând lucrării propria-i personalitate. Subiectul cu adevărat îl captiva, fiindu-i știut din scrierile lui Plutarh și Suetonius. Iar dacă până la urmă artistul și-a însemnat pânza cu acel „cifru”, ar reieși că, în mod cinstit, a ținut să sublinieze că tabloul îi aparține. După transfigurarea operată cu harul său inconfundabil, etichetarea operei drept imitație devine improprie. Despre valoarea unei imitații făcute de Rubens, ne spune același Delacroix: „Avea acest dar, alături de altele, /.../ *Rubens nu imita; el era totdeauna Rubens*”²⁵. Ar fi vorba deci de o lucrare făcută în Italia după Strozzi. Dar aceasta nu-i decât o ipoteză care s'ar cere întărită prin documente. Nu știm exact ce elemente au putut să fie strămutate de la Strozzi în tabloul pe care-l cercetăm. Nu suntem prea familiarizați cu pictura acestui artist și nici cu stilul școlii genoveze, înfloritoare în acel secol²⁶. E interesant însă că și unii experți străini au sesizat tangențe între tabloul de la Iași și pictura genoveză.

Din corespondența purtată în anul 1996 cu muzeul genovez - Galleria di Palazzo Bianco, am dedus că Genova nu are evidența unei lucrări de Strozzi cu acest subiect și pare să nu dețină referințe despre o posibilă colaborare dintre Rubens și Strozzi. Pe de altă parte, Muzeul Regal de Artă din Anvers ne-a răspuns că în Repertoriul operelor lui Rubens nu figurează titlul unei asemenea piese. Știm însă că Repertoriul nu cuprinde întreaga sa creație. Destule lucrări, chiar din etapa italiană, s-au distrus iar altele și-au pierdut urma, câteodată și cu voia artistului. Ori de câte ori se deplasa mai mult timp în diferite centre din Italia, sau și în Spania, Rubens care-și câștigase repede faimă, dacă ajungea să execute diverse comenzi nu avea interesul să le dea totdeauna în vileag, spre a nu-l indispune pe orgoliosul său protector, care ar fi dorit să polarizeze doar în jurul galeriei proprii activitatea pictorului²⁷.

În general creația sa desfășurată în Italia nu este deplin și nici corect știută²⁸. O serie de picturi, atipice, n-au fost decât mai târziu recunoscute ca

²⁵ Delacroix, *op. cit.*, p. 94.

²⁶ Din păcate nu a ajuns până la noi măcar studiul monografic *Bernardo Strozzi* de Luiza Mortari, apărut la Roma în 1966.

²⁷ Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 56, 58.

²⁸ Pierre Cubanne, *Rubens*, Paris, 1966, p. 50: „Sederea lui Rubens la Genova este puțin și prost cunoscută”.

apartinând artistului flamand. Lucrarea *Închinarea păstorilor*, compusă pentru biserica San Filippo Neri din Fermo, abia spre anul 1930 s-a impus ca operă a lui Rubens și numai după studii aprofundate ale unor experți de prestigiu ca Roberto Longhi și Ludwig Burchard. Această pictură prin coloritul tern, întunecat și prin duritatea expresiei diferă de ceea ce executase anterior artistul²⁹.

În stabilirea autenticității unor lucrări, apar discordanțe între istorici căci unii dintre aceștia nu țin cont de niște perioade distincte ale creației rubensiene. Tendința este de a raporta o piesă la epoca matură, în care stilul artistului este deplin conturat și când tipologia devine flamandă.

Cu dorința de a mai înscrie un salt în demersul nostru, în anul 1977 ne-am propus o corespondență cu Muzeul Regal de Arte Frumoase din Anvers care sărbătorea, printr-o amplă expoziție, al patrulea centenar al nașterii lui Rubens. Urmărind cu extremă atenție datele trimise de noi, dr. G. Gepts, conservator șef al muzeului, ne-a onorat cu un răspuns substanțial, cuprinzând considerații interesante dar nu chiar în totalitate rezistente. Circumspecția specialiștilor din Anvers este determinată tocmai de prea pronunțatele trăsături italiene, decelate în această lucrare.

Invocând dificultatea expertizei pe bază de fotocopii, ne spune dr. Gepts:

- „... este foarte puțin probabil ca tabloul să fie de Rubens”. Pare opera unui pictor italian din a doua jumătate a secolul al XVII-lea, care „a suferit în parte influența lui Caravaggio. Totuși influența lui Rubens este predominantă”. Reținem de aici că dr. Gepts nu exclude, categoric, ideea că tabloul ar putea fi totuși un Rubens.

- Cuvântul „aggio”, descifrat pe pânză, dr. Gepts îl înțelege ca fiind sinonim cu „âge” și „età” dar declară că o atare inscripție n-a mai fost semnalată, până în prezent, pe un tablou de Rubens. Știm că artistul își semna și data rar și în mod foarte diferit operele din care, așa cum am arătat, nu toate au ajuns să fie cunoscute.

- „Rubens pictează personajele sale în picioare și nu doar pe trei sferturi”. Observația este justă. Urmărind însă reproduceri după lucrări de Rubens am aflat, chiar dacă rar, și figuri pe trei sferturi sau semi-figuri (*Crist și pescarul pocăit* - Pinacoteca München; *Vânătoarea Diane* - Galeria Dresda; *Sfânta familie* - Muzeul Köln; *Dinarul* - col. Koppel Berlin etc.).

Mai departe, dr. Gepts face următoarele remarci: 1. Atmosfera tabloului pare mai curând italiană decât rubensiană. 2. Profilurile așa zise „grecques” erau la modă. 3. Urechea repliată a lui Cezar este destul de curioasă și n-a mai fost remarcată în tablourile lui Rubens. 4. Capul de faun, prezentat ca mascaron pe soclu, este de-asemeni curios și tot de inspirație pur italiană.

1. După cum accentuează biografia, Rubens nu și-a definit decât lent stilul său autentic flamand. Mai ales în cei opt ani de stagiul în Italia, acest artist ultra receptiv, cu o memorie prodigioasă, infuzează în creația sa multiple elemente de la pictorii pe care-i admiră, după care execută mereu și copii. Influența acestora n-a avut nicicând tendința s-o renege (chiar dacă tot ce primea reușea să transpună într-o sinteză personală). În respectiva perioadă, atât de profund se aclimatizase în peninsula încât devenise cumva italian³⁰. Atmosfera tabloului, dacă se recunoaște a fi italiană, această caracteristică poate să-l excludă din etapa mai târzie dar nu și din cea de tinerețe (în care

²⁹ Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 69.

³⁰ Jakob Burckhardt, *op. cit.*, p. 12.

tocmai s-ar plasa tabloul). Așa se explică și faptul că decantarea stilului propriu - **barocul rubensian** - se va produce abia după întoarcerea în patrie. Dar, dacă admitem că tabloul este o interpretare după Strozzi atunci, cu atât mai mult, apare justificată în lucrare atmosfera italiană, sesizată, de altfel, și de către toți experții la care s-a apelat.

2. Personajele din tablou nu s-ar putea spune că au profil grec (nasul drept în continuarea frunții) cum este apreciat din fotocopia picturii. Am aflat însă „profilul grec” la destule chipuri redată de Rubens, probând nu doar moda italiană ci atracția ce o avea artistul pentru figuri antice din sculptura greacă, după care n-a conținut să facă studii și să le și colecționeze în sejurul său italian.

3. Urechea lui Cezar este repliată de coroana de lauri care o compresează și care fiind de un verde închis se confundă aproape cu nuanța întunecată a părului. Așadar nu-i vorba aici de construcția anatomică a organului auditiv.

4. Efigia de pe soclu nu pare deloc întâmplătoare ci aluzivă și credem deci că nu mai poate să fie întâlnită în alte picturi. Este una din enigmele tabloului - și nu singura - ce-și reclamă tălmăcire. Ea pare să reia, într-o formă șarjată, profilul lui Pompei. Dispusă în compoziție ca element subsidiar, această mască sardonică își are tocmai temeiul să sporească distanța dintre cele două forțe opuse, reliefând mai pregnant noblețea, eleganța și lirismul eroului Cezar. Autorul se dovedește aici un abil și foarte documentat regizor. Astfel de accesorii ingenioase, pline de tâlc, nu lipsesc, se pare, și din alte lucrări ale lui Rubens. În tabloul, tot din faza italiană, *Hercule și Omfala* (col. Muzeului Luvru), pe un mic soclu, dreapta jos, un relief în grisai, redă sintetic epilogul legendarei idile pictate.

Dr. Gepts, voind parcă să ajute soluționarea problemei, ne informează că pictorul italian Antonio Zanchi (1631-1722) a tratat o compoziție „plus ou moins semblable” într-un tablou reprodus de A. Pigler în studiul său despre temele barocului³¹. Avem în față reproducerea acestui tablou tenebros, din care ne întâmpină un Cezar anemic, imberb, cu o gestică teatrală de fantoșă. Comparația nu ne servește decât să apreciem nivelul superior la care se situează tabloul de la Iași sub raportul documentării, al concepției și al realizării artistice. Judecarea unei opere după fotografii, mai ales incolore, se dovedește deseori anevoioasă și irelevantă.

Fără pretenția de a fi epuizat mijloacele de investigare ajungem la incredibila constatare că este mai ușor de susținut decât de infirmat paternitatea lui Rubens pentru tabloul în cauză.

Calitățile deosebite ale acestei picturi, dintru început enumerate (măreție, forță, dinamism precum și acea indicibilă cursivitate a tușei), pun în evidență temperamentul artistic și mâna unui mare maestru. Lucrarea vădește o bună documentare; neîntrecut cunoscător al istoriei antice greco-romane, Rubens se declara singur „înebbunit de antichitate”. Tema este interpretată firesc, fără accente declamatorii, cu acea vibrație afectivă prezentă în operele rubensiene și care captează atenția privitorului; autorul trăiește până la identificare ipostaza eroului principal - Cezar. Personajele supradimensionate, robuste, pline de vigoare, grupate unele binar în atitudini așa zise „conspirative”, le descoperim aici ca și în alte compoziții ale lui Rubens. Mai sesizăm în acest tablou predilecția artistului de a reda situații antitetice, binele

³¹ A. Pigler, *Barockthemen*, Akademici Kiado, Budapest 1974, Band II, p. 360.

și frumosul triumfând până la urmă asupra răului și urâtului. Dar un rol probant în argumentarea paternității îl dețin și defectele sau și unele mărunte detalii, căci ele fac parte integrantă din scriitura particulară a fiecărui creator; la data ultimei restaurări s-au reliefat curențe de desen, de perspectivă, întâlnite așisderea și în alte producții ale artistului (cu veleitatea de a surprinde alert mișcarea, viața, Rubens trecea uneori, cu bună știință, mai superficial peste elemente considerate ne semnificative).

Se spune că lucrările lui Rubens cuprind semne misterioase și aluzii greu descifrabile³². În controversatul tablou detectăm „bizarerii” care, vrând-nevrând, ne duc gândul la marele flamand. În primul rând acea „însemnare criptică” deslușită pe pânză pare a nu fi străină de mâna lui Rubens, căci este făcută în limba italiană, îndrăgită și mult folosită de artist în scrieri, chiar și după ce părăsise Italia. Ne suscită atenția ca un fel de „stranie apariție” și acel monah capucin, dispus pe post de martor într-un colț ferit al picturii; mai ales ochiul lui îl tot examinăm de parcă l-am mai fi întâlnit asemenea în alte lucrări. Considerăm „element ciudat”, cu valoare deosebită în susținerea paternității și efigia conturată proeminent pe masa din centrul compoziției, care pare să fie o interpretare cu adevărat insolită a profilului lui Pompei. Cine știe dacă această mască barocă, repudiată din recuzita lui Caravaggio, nu va deveni, până la urmă, „fir al Ariadnei” conducându-i pe cercetători spre adevăratul autor al tabloului?

În discuția paternității nu se poate ocoli proveniența. Lucrarea a aparținut unei colecții de reputație europeană, fiind preluată cu „atribuirea de Rubens”, consemnată exigent în catalogul vânzării.

Pictura dezvăluie, asemeni altor opere rubensiene de tinerețe, unele reminiscențe venețiene, mai ales tițianești (ne gândim la chipul lui Cezar, la cerul crepuscular din fundal, la coloritul cald etc.). Dar dacă un savant expert ca Roberto Longhi, intuind în acest tablou trăsături ale școlii venețiene din secolul al XVII-lea, declară sincer că nu știe ce artist venețian ar putea fi autorul, atitudinea sa dilematică nu devine oare și ea un argument în susținerea paternității lui Rubens?

I-am făcut cunoscute pictoriței restauratoare Alice Poladian datele cu care tabloul de la Iași este înscris în catalogul colecției Las Marismas din 1845. În răspunsul său Alice Poladian, subliniază că-și menține întocmai afirmațiile prezentate în comunicarea din 1968. Consideră că trăsăturile deosebite ale tabloului îl situează între operele unui artist de mare calitate. Înclină să creadă că este vorba de o copie liberă, în care Rubens și-a imprimat o parte din vigoarea talentului său. O asemenea lucrare din perioada mai puțin știută, apreciază specialistul, este mai importantă decât unele creații din anii deplinei maturități, pe care artistul le realiza adesea cu ajutorul a diverși colaboratori. Tot acum ne face următoarea confesiune: cercetătoarea Carmen Răchițeanu, urmărind cu interes fazele restaurării, a emis prezumția că tabloul de la Iași ar fi una din copiile pe care le interpreta Rubens, la comandă, în etapa uceniciei sale din Italia.

Până când investigațiile vor aduce la lumină alte relații, deocamdată nu putem decât să ne raliem la competentă opinie a specialistelor de la București, singurele care au avut ocazia să analizeze în profunzime pictura. Susținem, deci, că tabloul, cu autor mult disputat, trebuie să-și primească pe eticheta sa „tradiționala atribuire” de paternitate.

³² Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 7 și p. 255.

**La Paternité controversée d'un tableau
Rubens ou Caravage**

Le tableau, ici débattu, fait partie de la donation Scarlat Vârnăv, acquis à Paris, en 1845, de la renommée collection du marquis de Las Marismas. Dans le catalogue de la vente ce tableau, attribué à Rubens, est mentionné „... composition à l'imitation du peintre génois Strozzi”. Malgré cette attribution, il sera exposé dans la Pinacothèque de Jassy sous la paternité de Caravage. L'inscription „R aggio”, découverte sur la toile, a été interprétée comme partie du nom Caravaggio.

En 1960, T. Ionescu infirme la paternité et apprécie que l'auteur est un post-caravagiste vénitien (Zanchi, Celesti?). L'anglais Ph. Pouncey propose comme auteur un peintre génois ou plutôt Luca Giordano (expertise, 1976). Autres attributions: R. Longhi (Florence, 1963)-école vénitienne du XVII^e-ème siècle, auteur incertain; E. Zocca (Rome, 1963)-ni Zanchi ni Celesti, plutôt Langetti; A. Smith et M. Levey (Londres, 1971)-école de Ligurie, style génois vers 1700; G. Gepts (Anvers, 1977)-très peu probable Rubens... mais un artiste italien de la fin du XVII^e siècle qui a subi l'influence prédominante de Rubens; P. Rossi (Venise, 1978)-un ouvrage giordanesque.

À l'occasion d'une restauration à Bucarest, en 1968, la spécialiste Alice Poladian montre (communication publiée) qu'il est possible que l'œuvre fut réalisée par le jeune Rubens en Italie. Elle discerne des analogies entre ce tableau et le triptyque peint par l'artiste à Rome (1601-1602) pour l'autel de l'église la Sainte Croix. En même temps, Carmen Răchițeanu avance la présomption que celui-ci soit une copie de Rubens exécutée, sous commande, en Italie. L'œuvre, d'une grande valeur artistique, a pu être conçue - on suppose - pendant le séjour de Rubens en Italie, quand son style n'était pas encore précisé et quand il réalisait de différentes copies.

Ainsi donc l'auteur peut être Rubens ou un artiste qui a eu comme prototype une composition de Rubens.

Pour l'instant, en nous ralliant aux opinions des spécialistes bucarestoises, nous considérons que le tableau doit figurer avec l'attribution traditionnelle.