

BRONZINO ȘI PONTORMO. ASPECTE ALE PORTRETULUI MANIERIST ITALIAN

Lucrarea noastră se concentrează asupra elaborărilor portretistice din manierismul italian, așa cum apar ele la doi dintre cei mai celebri pictori manieriști, Jacopo Carucci da Pontormo (1494 – 1556) și Agnolo Bronzino (1503 – 1572). Selecția s-a făcut în scopul evidențierii anumitor aspecte ale acestui gen și contextul cultural în care au fost create. Pornind de la imagine, vom încerca să trasăm coordonatele unui anumit tip de relație care se configurează în această perioadă între artist și comanditar; comanditarul fiind adesea asociat cu mediul curtean, vom urmări în portrete aspecte ale relațiilor și regulilor curtenesști. Sursa literară principală pe care o vom utiliza este *Curteanul* lui Baldassare Castiglione.

Curteanul a fost adesea invocat ca un posibil reper socio - cultural în analiza portretelor manieriste, considerate suportul plastic cel mai elocvent pentru arta de curte. În același timp, nu avem suficiente date pentru a stabili o corespondență nemijlocită între formulele portretistice ale celor doi artiști și textul lui Castiglione. Deși Castiglione nu a discutat problema portretului în pictură, nu e dificil să observăm relevanța textului lui despre comportament pentru semiotica acestui gen pictural¹. Și totuși, relația dintre literar și vizual pe care o urmărim se poate justifica prin câteva elemente comune: problema centrală a *Curteanului* nu este alta decât căutarea și conturarea trăsăturilor curteanului perfect, ea găsindu-și corespondența în statutul artistului manierist, ce poate fi considerat un curtean prin faptul că prin portretistică participă la gloria prințului. Contribuția artistului este una chiar mai eficace și mai vizibilă². Căci dacă rolul pe care Castiglione îl atribuia curteanului său era acela de a fi institutorul prințului său, atunci portretistul manierist se încadrează firesc în sfera curteanului. Prin cele două aspecte esențiale ale activității sale la curte - portretistica și realizarea marilor festivități - el e cel care făurește imaginea principelui.

Castiglione a fost cel care a reflectat în modul cel mai profund și complex la complicatul fenomen istoric și cultural numit Renașterea matură³. În acest moment al demersului nostru se impune firesc o întrebare: putem să ne servim de un text literar specific Renașterii mature pentru a analiza opere manieriste? Lucrurile, așa cum le conturează istoriografia de artă, sunt mai subtile. Există la unii dintre comentatori sugestia următoare: manierismul (curentul care de obicei e considerat ca fiind opus Renașterii, anti-clasic, în expresia lui Walter Friedländer⁴) nu a fost o reacție împotriva Renașterii mature, ci a fost ceva latent în ea, ca și barocul; prin luarea unei părți din Renașterea matură și subiectivizarea ei într-o dezvoltare specială, a devenit ceva diferit și individual;

¹ Peter Burke, *The Renaissance Portrait*, în *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*, Cambridge University Press, 1994, p. 151.

² Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Ed. Gallimard, Paris, 1997, p. 426.

³ Castiglione. *The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, Ed. by Robert W. Hanning and David Rosand, Yale University Press, New Haven and London, 1983, p. VIII.

⁴ "Folosind expresia 'anticlasic' ca etichetă pentru noul stil din jurul lui 1520, nu am omis caracterul pur negativ al acestui termen. În orice caz, contrastul dintre acest termen și cel al 'clasicismului' Renașterii mature mi s-a părut justificat pentru a descrie începutul acestei noi perioade." Walter Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Schoken Books, New York, 1969, p. 5, n. 1.

manierismul s-a născut firesc, nu dintr-o criză⁵. Începând din 1940-1950 istoricii italieni au relevat necesitatea interpretării manierismului funcție de termenii epocii: eleganța formală care caracterizează *maniera* împiedică reducerea complexităților sale artificiale la un simplu anticlasicism⁶. Astfel, în textul lui Castiglione putem sesiza anumite date care leagă în mod intim Renașterea manieristă de Renașterea clasică, în continuitatea lor⁷.

“Echivoc” este un cuvânt des folosit în descrierea portretelor manieriste. Același echivoc pare să caracterizeze și cartea lui Castiglione. Sunt prezentate multiple puncte de vedere fără să fie adoptat nici unul ca definitiv. Nu există o singură ierarhie, figuri de o autoritate absolută. Curteanul ca autoritate e un mediator între modelul platonice de autoritate bazat pe filosofie și modelul medieval de autoritate politică ce consta în guvernarea prințului. Acolo unde o teză e formulată se găsește întotdeauna o antiteză care să-i anuleze valoarea de adevăr. Sinteza nu e explicită, ci ea decurge din lectură, din angajarea cititorului în dialectica dialogului⁸. Fiecare opinie e contracaraată, urmând convingerea lui Castiglione că viața însăși nu propune valori absolute⁹.

Interpretarea termenilor *grazia*, *sprezzatura*, *affettazione* poate activa posibile sugestii pentru descifrarea atitudinilor personajelor portretizate în lucrările lui Pontormo și Bronzino. În interpretarea termenului *grazia* s-au făcut numeroase analogii cu alte concepte anterioare sau posterioare, cu sens asemănător¹⁰, însă pentru o înțelegere cât mai adecvată trebuie să ne situăm în atmosfera în care a trăit Castiglione, cea de la curtea din Urbino. Astfel, în primul rând, *grazia* e asociată cu originea nobilă a curteanului; orice curtean trebuie să se nască cu această calitate, trebuie să aibă un farmec înnăscut, pe care, în decursul activității sale la curte, îl va dezvolta¹¹.

Un alt concept important în textul lui Castiglione și care se află într-o strânsă legătură cu *grazia*, este *sprezzatura*, tradus prin dezinvoltură, în sensul ascunderii efortului care s-a făcut pentru producerea unui discurs sau în orice altă activitate¹². *Grazia* e

⁵ John Shearman, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, în *Renaissance Art*, Ed. by Creighton Gilbert, Icon Edition, Harper & Row Publishers, New York, 1970, p. 196.

⁶ Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 418.

⁸ Castiglione. *The Ideal and the Real...*, p. VIII-IX.

⁹ “[...] ar vrea ca pe lume să fie toate bune și răul să nu-și afle locaș lucru ce nu e cu putință, de vreme ce fiind răul potrivit binelui și binele potrivit răului, aproape că se cere ca prin această împotrivire și printr-o cumpănire oarecare unul să-l sprijine și să-l întărească pe celălalt, tot așa după cum este firesc ca dacă unul piere sau crește în puteri, să piară și să crească și celălalt, pentru că nu există lucru să nu-și aibă contrariul său”. Baldassare Castiglione, *Curteanul*, Trad. de Eta Boeriu, ELU, București, 1967, Cartea a doua, II, p. 103.

¹⁰ *Charis* la Demetrius Phalareus sau Dionisos din Halicarnas; *venustas* la Pliniu cel Bătrân și Quintilian; *décor* la Cicero; *grazia* la Firenzuoala, Della Casa și Vasari. *Apud* Eduardo Saccone, *Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier*, în Castiglione. *The Ideal and the Real...*, p. 54-55.

¹¹ “Deci, în afara nobleței, aș vrea ca acest curtean al nostru să aibă parte de noroc și pe latura aceasta și să fie înzestrat de fire nu numai cu minte, cu frumusețea trupului și-a feței, dar și cu o anumită grație, sau cum se spune, un farmec, care să-l facă plăcut tuturor, chiar de la prima vedere și farmecul acesta să-i fie podoaba care să-i însoțească și desăvârșască toate faptele, astfel încât purtând-o înscrisă în frunte să-l facă vrednic de prietenia și bunăvoința oricărui luminat senior”. Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, XIV, p. 46-47.

¹² “Dar fiindcă nu o dată m-am întrebat în sinea mea din ce purcede oare această grație în oameni, fără a-i mai pune la socoteală pe cei ce-au dobândit-o prin mijlocirea stelelor, am ajuns să găsesc o lege ce stăpânește lumea întreagă și care privitor la aceasta se potrivește mai vârtos ca orișicare alta tuturor lucrurilor omenești ce se fac ori se spun: să te ferești adică, pre cât îți stă în putință, de afectare, ca de o stâncă primejdioasă și colțuroasă foarte; sau, pentru a folosi un cuvânt nou, să dai dovadă în tot ce faci de o anumită

generată tocmai de această nonșalanță, atitudine lejeră, neglijență discretă, atrăgând admirația celorlalți curteni.

Grazia care se manifestă în *sprezzatura* manierelor nu e o calitate intrinsecă persoanei, ci e o aparență propusă privirii celorlalți, tot așa cum grația ușurinței în execuția operei artistice este o calitate pur exterioară, care trebuie să evite sesizarea de către ceilalți a eforturilor depuse de artist în realizarea acesteia¹³.

În problema legitimității alegerii *Curteanului* ca fundal socio-cultural pentru discuția asupra portretelor se mai poate adăuga un lucru. Asociat cu criza puterii, manierismul este în același timp intim legat de preponderența în secolul al XVI-lea a artei de curte. Paradoxal, arta manieristă, implicit portretul manierist, reprezintă arta care participă la glorificarea acestei puteri aflate în criză¹⁴.

Curtea este un sistem plin de tensiuni, unde prinți și aristocrați, curteni și bufoni exercită unii asupra altora multiple influențe. În acest context, arta are rolul de a obiectiva, echilibra sau defini exigențele care rezultă de aici, normele și nevoile curții¹⁵.

Aceeași *sprezzatura* exemplară pare să-l caracterizeze și pe Alessandro de' Medici din tabloul lui Pontormo. Personajul¹⁶ este surprins într-o postură intimă, desenând profilul unei femei; tocmai și-a ridicat capul pentru a studia modelul. Această intimitate e creată de faptul că artistul a așezat figura în planul cel mai apropiat al imaginii, sugerând astfel o cameră privată. În portretul aceluiași personaj, executat de Vasari, în 1534, cu puțin înainte de realizarea portretului lui Pontormo, *sprezzatura* lipsește, deoarece Alessandro este surprins în calitatea lui de persoană publică, ca prim duce al Florenței, tabloul având un simbolism complex¹⁷.

Problema gesturilor în Renaștere este una deosebit de interesantă, iar studierea gesturilor în portrete poate conduce la o răsturnare a percepției noastre despre personajele reprezentate. Ceea ce nouă nu ne spune aproape nimic, pentru oamenii acelor vremuri, putea să fi fost plin de semnificație. S-a sugerat că există o legătură între retorică și gestică, unele gesturi ale personajelor găsindu-și corespondențe în retorica lui Quintilian¹⁸. Dacă gestul mâinii pe șold care apare în *Halebardierul* (fig. 1) lui Pontormo sau în *Portretul unui tânăr* (fig. 13) de Bronzino nu poate fi interpretat prin prisma gesticii retorului, el amintește totuși de *sprezzatura* lui Castiglione, acea neglijență aristocratică care se potrivea în secolul XVI unui nobil tânăr, ca semn al statutului său social și intelectual superior¹⁹.

dezinvoltură, care să ascundă meșteșugul și să vădească cum că tot ce săvârșești și spui nu te costă nici o osteneală și că pornește de la sine". Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, XXVI, p. 59.

¹³ Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 421.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵ Martin Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Trad. de l'allemand par Sabine Bollack, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989, p. 4.

¹⁶ Personajul a fost identificat de către Frederick Mortimer Clapp, *Un ritratto di Alessandro de' Medici nella raccolta Johnson a Filadelfia*, în *Rassegna d'Arte*, 13, p. 63-66. *Apud* Carl Brandon Strehlke, *Pontormo, Alessandro de' Medici and the Palazzo Pazzi*, în *Bulletin: Philadelphia Museum of Art* 1985, nr. 348, p. 13, n. 1.

¹⁷ Vasari i-a explicat iconografia portretului într-o scrisoare adresată lui Ottaviano de' Medici, în 18 august 1534; simbolismul celebra renașterea Medici-lor în Florența sub Alessandro. *Apud* Carl Brandon Strehlke, *op. cit.*, p. 13, n. 2.

¹⁸ Peter Burke, *op. cit.*, p. 158.

¹⁹ *Ibidem*; pentru *sprezzatura* Halebardierului, semnificativ este următorul pasaj din Baldassare Casiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, XXVIII, p. 62: "[...] gândiți-vă de pildă la un bărbat ce mănuieste arme: dacă zvârlind o săgeată sau dând să apuce o spadă sau altă armă în mână se așază firesc și fără să se gândească

Frumusețea reprezintă una dintre nenumăratele aspecte ale femeii de curte ideale din dialogurile personajelor din *Curteanul*²⁰. La fel, și în operele manieriste, căutarea unei elegante formale particulare și în același timp, exigența stabilirii canonului de frumusețe ideală sunt două motive paralele care constituie unul dintre aspectele sale semnificative²¹. Privirea cercetătorilor asupra femeilor din tablourile lui Bronzino a atras atenția asupra aspectului de mască pe care-l capătă chipurile lor. *Sprezzatura* personajelor feminine din portretele manieriste reiese din liniștea pe care chipurile lor o conțin și fastul veșmintelor pe care le poartă, ca și cum ar ascunde efortul pe care l-au făcut pentru a avea o ținută atât de desăvârșită²².

În analiza portretelor lui Bronzino s-a remarcat adesea poza lor rigidă, care parcă impune o anumită distanțare a privitorului. O posibilă explicație pentru acest tip de impenetrabilitate pe care o generează poza figurilor feminine din portretele manieriste o putem regăsi în *Curteanul*, în pasajul referitor la tipul de atitudine adecvat care i se potrivește mai bine nobilului de la curte²³. Severitatea atitudinii Eleonorei de Toledo din tablourile lui Bronzino (fig. 3, 4) trimite la o explicație care amintește de pasajul din Castiglione: tatăl ei, viceregele Spaniei în Neapole, Pedro de Toledo, era renumit pentru uimirea pe care o trezea la audiențele publice prin poziția sa imobilă și inexpressivă, ca o "statuie de marmură"²⁴.

Una dintre principalele calități ale curteanului perfect trebuie să fie aceea de literat²⁵. Controversele între supremația cunoașterii armelor și cea a literelor în formația curteanului sunt nenumărate în textul lui Castiglione și sunt semnificative pentru atmosfera epocii.

Printre portretele lui Bronzino, găsim multe care să trimită la ideea curteanului cultivat. Unul dintre acestea este *Portretul unui tânăr* (fig. 2), care a fost asemănat, din cauza formatului alungit, a posturii personajului, a diagonalelor arhitecturii, cu

într-o atitudine de așteptare, cu atâta ușurință încât pare că trupul și mădularele lui stau astfel de la sine și fără nici o oboseală, chiar dacă nu înfăptuiește nimica altceva, se vedește pentru oricine desăvârșit în ceea ce face".

²⁰ "Nu vă dați seama oare că o femeie care chiar dacă se sulemeneste, o face cu atâta cumpăt și atât de ușurel încât cel ce o vede stă la îndoială, întrebându-se dacă e sau nu sulemenită are cu mult mai mult farmec decât alta, atât de boită, încât pare să poarte o mască pe față și care nu îndrăznește să rădă de teamă să nu-i crape [...]". Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, XL, p. 79.

²¹ Giuliano Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Cosmopolita, Roma, 1945, p. 25.

²² *sprezzatura* doamnei de curte este explicită în *Curteanul*, Cartea a treia, VIII, p. 213: "[...] fiind puțin mai grasă ori mai slabă decât se cere a fi, mai albă sau mai negricioasă, ea tocmai prin îmbrăcăminte va trebui să se ajute, făcând aceasta însă pre cât se poate într-ascuns; și străduindu-se să fie întotdeauna îngrijită, să nu arate niciodată că se căznește a fi astfel și că își dă într-acest scop silința".

²³ "[...] în privința obiceiurilor italienii se potrivesc mai degrabă cu spaniolii decât cu francezii, pentru că acel fel de a fi serios și așezat al spaniolilor mi se pare mult mai potrivit nouă, decât vioiciunea dezlănțuită pe care o recunoști imediat în fiecare mișcare a francezilor [...]". Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea a doua, XXXVII, p. 142.

²⁴ Peter Burke, *op. cit.*, p. 154; despre treptata creștere în importanță a etichetei spaniole și repercusiunile acesteia în reprezentarea portretistică, vezi și Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 458.

²⁵ "[...] adevărata și cea mai de seamă podoabă a sufletului socot că este la oricine dragostea de carte[...]". Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, XLII, p. 81; "Doresc deci ca acest curtean să aibă mai multă știință de carte decât au oamenii îndeobște, măcar în acele științe pe care le numim umaniste; și să cunoască nu numai latina, ci deopotrivă și limba greacă, din pricina acelor multe și felurite lucruri care s-au scris în ea cu atâta măiestrie. Să-i cunoască bine pe poeți, la fel de bine pe oratori și istorici, să scrie cu îndemănare atât poezie cât și proză, și mai cu seamă în limba aceasta a noastră pe care o numim vulgară[...]". *Ibidem*, Cartea întâi, XLIV, p. 84.

Halebardierul lui Pontormo²⁶. Preocupările literare sunt o parte importantă a profilului curteanului ideal. Faptul este valabil și pentru doamna de curte ideală. Chiar dacă nu putem încadra cu certitudine *Portretul Laurei Battifferi* (fig. 5) al lui Bronzino în categoria reprezentărilor doamnei de curte ideale, el face parte totuși din acea serie numeroasă de reprezentări ale unor literați pe care Bronzino a realizat-o de-a lungul carierei sale.

Exemplul este unic printre portretele lui Bronzino, deoarece figura e reprezentată din profil – formulă de succes în secolul XV, mai ales la Florența –, ceea ce marchează o intenție neobișnuită. Profilul dădea sugestii de castitate și devoțiune, precum în cazul *Battistei Sforza* din tabloul lui Piero della Francesca. Bronzino pleacă de la canonul obișnuit al reprezentării feminine, utilizând o paletă cromatică în surdină, vestimentația e sobră și modestă, fundalul este gri. Așa cum paleta nu îți fură privirea prin strălucire, tot așa femeii îi lipsesc convenționalele indicații de bogăție și frumusețe în care Bronzino era un specialist, principalul ei accesoriu constând într-un volum de Petrarca, în care sunt lizibile două sonete.

Preocuparea lui Benedetto Varchi pentru *paragone* între artele vizuale și poetice se reflectă în acest portret, ce repetă idei formulate în două portrete mai timpurii ale unor indivizi care au avut legături cu Varchi. Paralela cea mai evidentă care se poate stabili este cea cu *Portretul lui Lorenzo Lenzi*, în care personajul ține un volum de poezii în care au fost identificate sonete de Petrarca și Varchi. În mod emblematic, numele lui Lorenzo sugerează *lauro*, excelență poetică și imortalitate²⁷.

Alt protejat al lui Varchi a fost Ugolino Martelli, în al cărui portret executat de Bronzino (fig. 6), tânărul ține mâna dreaptă pe un pasaj din *Iliada* lui Homer, iar în cealaltă, volume de Vergiliu și Bembo. S-a sugerat că în acest tablou, printr-o combinație foarte selectivă de elemente vizuale și verbale, Bronzino prezintă, dincolo de asemănarea fizionomică, imaginea unui intelectual și o identitate culturală. Arătând că pictura era capabilă de a exprima nu numai frumusețea exterioară, ci și virtutea interioară, Bronzino afirma statutul intelectual al picturii alături de poezie²⁸.

Atenția acordată textelor din volumul pe care-l ține Laura e neobișnuit de mare; interesant e că personajul nu posedă o ediție tipărită, ci una personală în care sunt juxtapuse două sonete, LXIV și CCXL care sunt separate în orice ediție standard. Pictura conține un mesaj particular, iar studiul sonetelor în relația lor ne ajută la descifrarea acestuia. Există mai multe nivele de interpretare: cel mai simplu este acela că volumul reprezintă un atribut, ce face referire la numele persoanei portretizate. La un alt nivel, volumul devine modelul propriului ei statut poetic, căci Laura era o poetă cunoscută nu doar în cercurile florentine, ci și în altele din Italia și din străinătate. Bronzino sugerează că poezia Laurei a întrecut-o și pe cea a lui Petrarca, dar și pe cea a lui Dante, iar aluzia la Dante se susține prin alegerea lui Bronzino de a o reprezenta pe Laura din profil, tot așa cum tradiția portretelor lui Dante era caracteristică prin reprezentarea umerilor din față și a capului din profil²⁹. O altă aluzie dantescă e conținută în liniile celui de-al doilea sonet, CCXL, al lui Petrarca, din volumul pe care-l ține Laura și în care apare versul “dal dritto

²⁶ Craig Hugh Smyth, *Bronzino as a Draughtsman, An Introduction*, New York, 1971, p. 84-86. *Apud* Janet Cox-Rearick, “Bronzino’s Young Woman with Her Little Boy”, în *Studies in the History of Art*, 12, 1982, p. 78, n. 7.

²⁷ Carol Plazzota, “Bronzino’s Laura”, în *The Burlington Magazine*, 1998, aprilie, p. 255.

²⁸ Elizabeth Cropper, “Prolegomena to a New Interpretation of Bronzino’s Florentine Portraits”, în *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth. Florentia*, 1985, II, p. 149-160. *Apud* Carol Plazzotta, *op. cit.*, p. 255.

²⁹ De exemplu, *Portretul alegoric al lui Dante*, executat la mijlocul secolului XVI, atelierul lui Bronzino; Vasari, *Portretele a șase poeți toscani* executat în 1544 și care se află la Institute of Arts, Minneapolis; un desen al lui Bronzino, *Dante*, executat în 1532, se află la Staatliche Graphische Sammlung, Munich.

mio sentier”, aluzie la începutul *Divinei Comedii*, degetul Laurei subliniind această referință. Semnificația cărții depășește granițele atributului: imaginea Laurei invită la o analogie cu evocarea iubitei Laura de către Petrarca, căci în celălalt sonet, LXIV, Petrarca o descrie pe iubita lui Laura care încearcă să-i scape precum Daphne. Motivul asocierii neconvenționale a celor două sonete ar fi următorul: așa cum Laura îl refuză pe Petrarca, tot așa privirea Laurei Battifferi se ferește de privitor³⁰. Bronzino nu încearcă să creeze iluzia unei prezențe. El utilizează pictura pentru a o reprezenta pe Laura la fel de evazivă ca și echivalentul ei din *Rime*. Pentru Petrarca, Laura și *lauro* fuzionează. Pictura lui Bronzino funcționează într-un mod asemănător: Laura Battifferi devine un vehicul pentru afirmarea artei sale. Pericolul fizic există atât pentru iubitul-poet – așa cum sugerează sonetele de pe paginile volumului – cât și pentru pictor, care trebuie să depășească în pictură simpla și vulgară reprezentare doar a aspectului fizic. Dacă scopul cel mai nobil al poeziei constă în laudarea sufletului iubitei, nu a prezenței ei corporale, tot astfel, pictura, considerând că reprezentarea exterioară a persoanei nu este un scop în sine, se ridică din inferioritate³¹.

Ne regăsim astfel în sfera *paragone* florentin, de care Varchi era atât de preocupat. Acuzarea picturii se petrecea în dublu sens: ea se ocupa cu înfățișarea lucrurilor exterioare, nu cu cea a conceptelor și a sentimentelor. Era astfel incapabilă să intre în sfera intelectuală, deoarece producea plăcere simțurilor și nu intelectului. Dezbaterile în cadrul Academiei porneau chiar de la două sonete în care însuși Petrarca, vorbind despre portretul Laurei făcut de Simone Martini, ataca pictura, considerând că iluzia pe care o produce aceasta nu e decât o minciună, o înșelătorie prin intermediul căreia persoane absente sunt făcute prezente. În mod paradoxal, Bronzino utilizează efectele miraculoase ale picturii pentru a realiza un efect de îndepărtare, nu de apropiere a obiectului dorit, mesaj susținut și la nivel stilistic, deoarece suprafața e netedă, picturalitatea minimă nu generează un efect de strălucire ca în alte tablouri ce înfățișează personaje feminine în posturi asemănătoare, cum ar fi cel al lui Andrea del Sarto.

Problema supremației picturii sau a sculpturii este prezentă și în *Curteanul*. Discuția angajează opinii contrare, care dau măsura atmosferei epocii³². Dacă pictura e definită în termenii *paragone*-ului lui Varchi, Bronzino ocupă o poziție specială de pictor-poet, manipulatorul unui “doppio stil”, îmbinând atât îndemânare poetică cât și artistică, fapt ce-i permite să înfățișeze atât “di fuor” (corpul) cât și “di dentro” (sufletul).

Pasaje nenumărate din *Curteanul* se referă la relația dintre curtean și prințul la curtea căruia se află. Curteanul trebuie să se dedice cultului prințului³³, trebuie să fie cel

³⁰ Carol Plazzotta, *op. cit.*, p. 257.

³¹ *Ibidem*, p. 258.

³² Iată unele pasaje care susțin această controversă: “[...] socotesc că sculptura este mai grea, că este în mai mare măsură decât pictura artă și așisderea că este mai măreață [...]”; “Dar în afară de păstrarea amintirii, atât pictura cât și sculptura slujesc și ca podoabe și luată ca atare pictura este cu mult deasupra sculpturii; căci ea, chiar dacă nu e atât de trainică, nu pierde așa lesne totuși, și câtă vreme ține, se dovedește mult mai frumoasă”; “[...] sculptura este mai grea decât pictura deoarece dacă ai săvârșit o greșală, marmura neputând fi lipită, ea nu mai poate fi îndreptată și prin urmare trebuie s-o iei de la capăt; lucru ce nu se întâmplă în pictură, unde poți și de o mie de ori să schimbi, să scoți ori să adaugi ce vrei, îmbunătățind mereu”. Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, L, p. 92-93; “[...] atât una cât și cealaltă imită natura; dar asta nu înseamnă că pictura pare și sculptura este. Pentru că deși statuile sunt rotunde ca însăși formele omenești, iar pictura nu se vede decât la suprafață, statuilor le lipsesc multe lucruri ce nu lipsesc picturilor și mai cu seamă luminile și umbrele [...]”. *Ibidem*, LI, p. 93.

³³ “Vreau așadar ca acest curtean [...] să se străduiască cu toate gândurile sale și cu toată puterea sufletului său să-și iubească principele mai presus de orice, adorându-l de-a dreptul; și tot ce e dorință în el,

care are grijă ca imaginea acestuia să fie una desăvârșită. Un curtean ideal trebuie să fie de asemenea un cunoscător al picturii și al desenului, iar această cerință ocupă un loc nu lipsit de importanță în profilul acestuia³⁴. Deși întâlnim pasaje în care personajele, discutând despre problema supremației picturii sau sculpturii³⁵, dovedesc cunoașterea problemelor artistice ale epocii, discuțiile nu conturează însă în mod explicit imaginea curteanului – pictor, care prin activitatea sa specifică realizează imaginea prințului. Pe de altă parte, prin analiza atentă a portretisticii de curte a lui Bronzino, s-a sugerat că el ar putea întruchipa în mod firesc imaginea curteanului, care a participat la glorificarea imaginii lui Cosimo I și a familiei sale.

Pentru Cosimo I arta devine o parte a unei “Kulturpolitik” în serviciul supremației toscane; această propagandă a îmbrățișat totul, începând de la diplomatie la lingvistică și istorie, de la portretistică la noi instituții, de la ceremonii publice la decorarea apartamentelor private³⁶.

De ce nu avem mai multe portrete ale familiei Medici realizate de Pontormo? Vasari l-a criticat că nu își termina la timp comenzile pe care le primește de la *gentiluomini*. În loc să trateze acest refuz dintr-un punct de vedere personal și psihologic, așa cum literatura de specialitate o face, Forster susține ideea că frustrarea lui Pontormo trebuie privită ca un refuz al noului sistem social-politic³⁷. Deși personalitatea lui a fost asociată cu familia Medici începând din 1512, după ce a executat un portret al tânărului Alessandro în jurul lui 1525, el nu a mai lucrat pentru ei până când aceștia s-au reîntors la Florența în 1531. Pe de altă parte, în ciuda patronajului său asupra multor artiști, doar Bronzino a primit comenzi de la Cosimo I pentru portrete, ceea ce a condus la presupunerea că ducele l-ar fi putut imita conștient pe Alexandru cel Mare care îi permitea doar lui Apelles să-l portretizeze³⁸.

Idealurile estetice care au început să predominie în operele comandate de Cosimo – reținerea emoțională, prețiozitatea, hotărârea – ar putea traduce în plan vizual caracteristici ale vieții social-politice din care au provenit³⁹.

O altă serie de portrete care ilustrează ideea curteanului ca institutor al imaginii prințului pe care-l slujește este cea a portretelor lui Cosimo I în armură executate de Bronzino (fig. 7, 8). Deoarece se cunosc peste 25 de versiuni, cu mici diferențe compoziționale, s-au făcut multe confuzii în cadrul interpretărilor⁴⁰. Ceea ce nu apare în versiunea Uffizi (fig. 7) este *il brocone*. Pentru alegerea acestei *impresa* s-a considerat că Cosimo I a fost ghidat de Paolo Giovio⁴¹, episcop de Nocera (1483-1552), care în *Elogia*

tot felul său de-a fi, toate deprinderile sale să le călăuzească astfel încât să-i fie pururea pe plac”. Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea a doua, XVIII, p. 120.

³⁴ “[...] aş vrea să vă vorbesc despre încă un lucru, de care, de vreme ce eu îl socotesc de mare însemnătate, aş dori ca alesul nostru să țină întotdeauna seama: să ştie adică a desena şi să cunoască meşteşugul picturii.” Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, XLIX, p. 91.

³⁵ Pasaje bogate cu această controversă se întâlnesc în Cartea întâi, XLIX, LI, LII, LIII, p. 93 – 96, *Ibidem*.

³⁶ Kurt W. Forster, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, în *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XV, 1971/Heft 1, p. 102.

³⁷ *Ibidem*, p. 101.

³⁸ Robert B. Simon, *Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus*, în *Bulletin: Philadelphia Museum of Art*, 1985, nr. 348, p. 25, n. 2.

³⁹ Kurt W. Forster, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰ Robert B. Simon, *Bronzino's portrait of Cosimo I in armour*, în *The Burlington Magazine*, 1983, sept., p. 527.

⁴¹ “Ebbe un'altra impresa nel principio del suo principato dottamente trovato dal reverendo messer Pier Francesco de' Ricci suo maggiordomo, e fu quel che dice Vergilio nell' Eneida del ramo d'oro, col motto: Uno avulso non deficit alter, figurando un ramo svelto dall' albero in luogo del quale ne succede

virorum bellica virtute illustrium îl înfățișa pe Cosimo cu acest *broncone*. Semnificația acestei *impresa*, utilizată de Cosimo la începutul domniei sale, consta în simbolizarea vitalității și legitimității succesiunii Medici: în ciuda asasinării lui Alessandro și extincției ramurii originare a familiei, o altă ramură, cea a lui Cosimo I, se ridica pentru a-i lua locul⁴². Imaginea era asociată cu motto-ul vergilian “uno avulso non deficit alter”. Trebuie să amintim aici că practica asocierii unei *impresa* (desen plus motto) imaginii unui nobil, fiind aplicată pe mantii, pe armurile cailor și pe steaguri, era una curentă în secolul XVI. În *Curteanul*, inventarea unei *impresa* devenea prilej de amuzament pentru curteni⁴³.

Aceeași semnificație a *broncone*-ului, ce se referă la rolul unor noi Medici care vor reînvia gloria de altădată, a fost desprinsă de unii comentatori din tabloul lui Pontormo ce-l înfățișează pe Cosimo II Vecchio (fig. 9)⁴⁴. O inscripție pe scaunul lui Cosimo și sulul de hârtie în jurul unei ramuri de laur sunt singurele aluzii la scopul comemorativ pentru care tabloul lui Pontormo a fost comandat. Fondatorul faimei Medici a fost ridicat la rangul de *famosi*, iar în tablou a fost adăugată o *impresa* subtilă cu semnificație politică.

Vom introduce în această parte a lucrării noastre despre *curteanul* ca institutor al imaginii prințului câteva adăugiri. Portretistica lui Cosimo I realizată de Bronzino nu a fost una exclusiv oficială, politică. Printre cele peste o sută de tablouri care-l înfățișează pe Cosimo I, lucrate de Bronzino și de alți artiști, există câteva tablouri în care ducelul este reprezentat într-un chip cu totul diferit. Unul dintre acestea e cel în care e reprezentat alegoric, ca Orfeu (fig. 10). Acesta e primul portret al lui Cosimo I executat de Bronzino, fiind mulți ani necunoscut, căci, spre deosebire de altele, nu s-a făcut nici o copie după el⁴⁵. Din punct de vedere fizionomic și prin comparație cu alte portrete ale ducelui, figura reprezentată este cea a lui Cosimo I, însă toate celelalte elemente ale tabloului – instrumentul muzical, animalele îmblânzite din spatele acestuia – indică subiectul ca fiind legendarul muzician al antichității, Orfeu. Alegerea lui Cosimo de a fi reprezentat ca Orfeu i-a intrigat pe interpreți, deoarece nu există informații despre interesele sau talentele lui muzicale⁴⁶.

Există diverse interpretări ale mitului lui Orfeu, el fiind pe rând considerat magician, artist, tip pentru Hristos, primul homosexual, Apollo, filosof, teolog. O tradiție curentă în Florența renescentistă era aceea conform căreia Orfeu simboliza pe aducătorul de pace, variantă care s-a sugerat că e prezentă și în tabloul lui Bronzino, Cosimo fiind metaforic, “prințul cu intenții pacificatoare”⁴⁷. Argumentul acestei sugestii constă în faptul că lucrarea lui Bronzino ar relua motivul lui Orfeu din statuia de marmură reprezentându-l pe Orfeu executată de Baccio Bandinelli între 1516-1517 pentru Palazzo Medici în Florența. Și totuși, tabloul lui Bronzino nu este o reluare a lucrării lui Bandinelli, sub nici

subito un altro, volendo intendere che, se bene era stata levata la vita al duca Alessandro, non mancava un altro ramo d'oro nella medesima stirpe”, Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, Ed. M.L. Doglio, Rome, 1978, p. 72-73. *Apud* Robert B. Simon, *op. cit.*, p. 533, n. 33.

⁴² Robert B. Simon, *op. cit.*, p. 533.

⁴³ “Câteodată se iscau discuții pe felurite teme ori se azvârleau vorbe de duh și prea adesea mușcătoare, în multe alte rânduri se alcătuiau figuri, cum li se zice astăzi, drept care asemenea petreceri erau izvor de desfătări nespuse [...]”. Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, V, p. 35.

⁴⁴ John Sparrow, *Pontormo's Cosimo II Vecchio, A New Dating*, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1967, p. 82.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 83, n. 53; Sparrow consideră că e vorba de o lucrare de atelier care a fost realizată pentru decorațiile nunții lui Cosimo I cu Eleonora de Toledo din 1539.

⁴⁶ Robert B. Simon, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷ Karla Langedijk, *Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message*, în *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20, 1976, no. 1, p. 48.

un aspect, stilistic sau metaforic. Cele două sunt în toate privințele diferite; în timp ce sculptura era destinată unei locații publice, tabloul lui Bronzino are un caracter privat; reprezentarea abstractă a lui Bandinelli sugerează o nuditate îmbrăcată, pe când la Bronzino situația e suspectă. Ipostaza erotică a lui Cosimo pare să indice faptul că nu e vorba aici de marele aducător de pace, ci de Orfeu ca marele amant; ducele e mai degrabă Orfeu decât Apollo. Circumstanțele în care a fost comandat tabloul sunt necunoscute, însă iconografia unică a tabloului lui Bronzino sugerează un context specific și anume căsătoria ducelui cu Eleonora de Toledo. În limbajul iubirii curtenești, Cosimo apare în postura celui mai fidel dintre soți și pare să încurajeze iubirea femeii; în cazul acestui Orfeu e improbabil să ne imaginăm un pandant cu Euridice. Pandantul e însuși privitorul⁴⁸. Poza corpului lui Cosimo, în care se observă proeminența părții dorsale a fost considerată ca expresie a influenței torsului Belvedere, expus atunci, ca și astăzi, în Muzeul Vatican. Bronzino a studiat cu atenție torsul și, precum Michelangelo în *ignudi*, a realizat o restaurare picturală a piesei. Din punct de vedere iconografic s-a remarcat că folosirea modelului clasic celebru de-a lungul Renașterii, a fost considerată potrivită pentru imaginea lui Hercule, a cărei figură a fost mult timp identificată cu Republica florentină, ea fiind adoptată emblematic de Cosimo începând cu 1537⁴⁹. Spre deosebire de alte portrete ale lui Cosimo (fig. 7, 8), suprafața strălucitoare ca marmura a corpului său, contururile foarte clare, senzualitatea glacială pe care o degajă figura lui, aranjarea licențioasă a instrumentelor muzicale, fac plauzibilă interpretarea tabloului din perspectivă privată, mai specific, în contextul căsătoriei cu Eleonora.

*
* *

Analiza noastră asupra portretelor lui Pontormo și Bronzino, prin prisma sugestiilor extrase din *Curteanul* lui Castiglione, a pornit aprioric de la sintagma "portret manierist". În rândurile ce urmează, ne vom concentra asupra acelor elemente care ne permit să identificăm "manierismul" portretisticii celor doi pictori florentini, pornind de la acele caracteristici pe care istoriografia de artă le-a stabilit pentru acest curent. În general, varietatea stilistică și iconografică a lucrărilor manieriste a condus la concluzia că e greu să degajăm specificitatea și semnificația istorică a ceea ce a fost manierismul în Renaștere⁵⁰. Unii comentatori au preferat termenul "experimentalism" celui de "manierism"⁵¹. În comentariile adesea contradictorii care s-au formulat asupra existenței unui curent manierist în secolul al XVI-lea, s-a conturat totuși un punct comun și anume acela că valabilitatea identificării unui "stil manierist" nu poate fi susținută, deoarece istoricul de artă se confruntă cu o multitudine de "stiluri" ce declanșează cvasi-imposibilitatea stabilirii unor norme stilistice specifice. "Manierismul" unui portret manierist trebuie căutat într-o altă direcție, de exemplu în cea a studierii pozei figurii, o poză care adesea este artificială (fig. 1, 2), care nu traduce în plan pictural o mișcare naturală, expresivă⁵². S-a sugerat că prin introducerea acestui artificiu, portretul manierist acordă interiorității statutul paradoxal al unui secret ascuns în tablou, destinat spre descifrare privitorului, strategia fiind

⁴⁸ Robert B. Simon, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁰ Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 9.

⁵¹ Maurizio Fagiolo dell' Arco, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, 1970, p. 90; sub această titlatură, îi grupează pe Pontormo, Rosso, Beccafumi, Bronzino, Parmigianino.

⁵² Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 462.

confirmată prin recursul la repere exterioare (obiecte, diferite accesorii) pentru specificarea poziției interioare a modelului.

Dacă demersul urmăririi unor caractere stilistice generale pentru operele, implicit portretele manieriste, nu conduce la un rezultat relevant, atunci orientarea cercetătorului se va îndrepta către un alt aspect esențial al operei manieriste: fiecare operă manieristă trebuie să reflecte calitatea *maniera*⁵³. Se pare că termenul italian *maniera* provine din cel francez, “manière”, folosit în literatura curtenască franceză a secolelor XIII-XV și desemnând o calitate dezirabilă ce face parte dintr-un cod artificial de comportament. Cuvântul ajunge să fie utilizat de scriitori italieni din prima jumătate a Quattrocento-ului. Procesul transferării *manierei* din câmpul comportamentului curtenesc în acela al aprecierii operei de artă, împrumutarea unor tehnici de analiză și termeni de referință din alte domenii ale criticii reprezintă un factor constant în istoria dezvoltării criticii de artă⁵⁴. De exemplu, așa a procedat Vasari în legătură cu termenul *grazia*, pe care l-a împrumutat de la Castiglione⁵⁵. Și poate că acest lucru nu e absolut întâmplător, având în vedere faptul că opera lui Castiglione nu este numai una pur literară, ci conține exemple din istoria artei pentru a reliefa o trăsătură generală a comportamentului uman, *affettazione*⁵⁶. Un lucru interesant de reținut este acela că Vasari nu aplică eticheta de *maniera* pentru anumite perioade istorice, ci o utilizează critic, acolo unde i se pare că o operă are această calitate, fie că aparține secolului XIV, fie celui al XVI-lea⁵⁷. În Cinquecento nu există încă termenul “manierism”⁵⁸, dar în această perioadă calitatea *maniera* e cea mai apreciată în operele de artă.

Comparația între Pontormo și Bronzino în portretistică a devenit un loc comun. Mulți comentatori au insistat asupra antitezei Bronzino – Pontormo, deoarece amândoi sunt contemporani, amândoi florentini și lucrează uneori în colaborare, dar realizează portrete foarte diferite ca spirit. Problematika *manierei* așa cum se regăsește ea în portretistica celor doi artiști ne poate conduce la rezultate interesante din acest punct de vedere.

Pentru Georg Weise, există anumite particularități care permit încadrarea lucrărilor lui Pontormo în așa-numita “reație anticlastică”, deoarece se poate constata la el apariția unor elemente goticizante, vizibile în *snellezza* și *angolosita* a corpurilor, în mișcările contorsionate, în compozițiile complexe, totul sugerând un spirit neliniștit, contrastând cu seninătatea armonioasă și optimismul fazelor clasice precedente⁵⁹. Măsura în care aceste considerații generale funcționează și în analiza portretelor rămâne de cercetat. În schimb *maniera* lui Pontormo poate fi identificată din alt unghi de analiză: cel al tratamentului pictural utilizat de acesta, numeroși comentatori insistând asupra caracterului pronunțat

⁵³ John Shearman, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, în *Renaissance Art*, Ed. by Creighton Gilbert, Icon Edition, Harper & Row Publishers, New York, 1970, p. 184.

⁵⁴ John Shearman, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁵ Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy. 1450 – 1600*, p. 97.

⁵⁶ “Se spune de altfel că unii din cei mai buni pictori ai antichității aveau o vorbă ce zicea că stăruința excesivă strică și că Apelles îl învinuia pe Protogenes tocmai de faptul că nu știa să se oprească la timp din lucru [...] La fel și în pictură de multe ori o singură linie trasă fără efort, o singură trăsătură de penel făcută cu ușurință, astfel încât să pară că mâna, fără a fi călăuzită de nici un meșteșug, alunecă de la sine spre țelul urmărit de pictor, dezvăluie cu limpezime priceperea artistului, ce va să fie prețuită apoi de fiecare în parte după propria-i judecată; și același lucru se întâmplă în toate celelalte”. Baldassare Castiglione, *op. cit.*, Cartea întâi, XXVIII, p. 61-62.

⁵⁷ John Shearman, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁸ Termenul *manierismo* este pentru prima oară utilizat de Lanzi în 1792, John Shearman, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁹ Georg Weise, *Storia del termine manierismo*, în *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno Internazionale – Roma 21-24 aprilie 1960*, Roma, 1962, p. 31.

pictural al portretelor lui Pontormo, spre deosebire de tratarea plată pe care Bronzino o folosește în portretele sale.

Pentru Daniel Arasse, Pontormo rămâne până la moarte pictorul *Halebardierului*⁶⁰ (fig. 1), acest tablou fiind semnificativ pentru particularitatea portretelor lui Pontormo, aceea a unei picturalități prin intermediul căreia artistul accentuează expresia chipului, aplicând o tehnică diferențiată pentru chip și accesorii (haine, obiecte, fond). Astfel, relația dintre tablou și percepția privitorului devine una dinamică. Aceeași impresie puternică e generată de un alt tablou al lui Pontormo, *Portretul lui Niccolò Ardinghelli*⁶¹ (fig. 11), în care e prezentă aceeași indeterminare spațială ca în *Halebardier*; deși se apropie stilistic de Bronzino, caracterul religios al arhitecturii nu constituie decât o aluzie imprecisă la catedrala din Florența la care Niccolò Ardinghelli era canonic. Se pot insera aici câteva date asupra spațiului manierist, a cărui trăsătură esențială, s-a sugerat, constă într-o ruptură radicală cu “commensuratio” a apropiatului/depărtatului care constituiau fundamentul perspectivei regulate, asigurând inteligibilitatea “historiei” elaborată în Renașterea clasică⁶². Paradoxurile spațiale ale manierismului instaurează, în pictură, un spațiu echivalent celui organizat de relațiile de la curte: un spațiu care desemnează implicit pe prinț ca “auctor” simbolic al istoriei, începutul și sfârșitul ei⁶³. Privirea umbrită și melancolică a unor figuri proiectate pe un fond neutru, în care spațiul e abolit, căci ceea ce se creează este “imaginea timpului uman, a-spațial, ruptură din eternitate” constituie în viziunea lui V.I. Stoichiță “misterul portretului manierist și sfâșietoarea sa singularitate”. Așa cum Hauser puncta un caracter “hamletian” al portretelor manieriste, tot așa Stoichiță insistă asupra faptului că în portretistica manieristă a lui Pontormo, spațiul și timpul imaginii se comprimă până la abstractizare; dezvăluirea propusă de portret nu este cea pozitivă, a entuziasmului pur pentru viață, caracteristic Renașterii, ci cea a unei esențe umane care-și contemplă propria imagine ca realitate și abstracțiune, ca ființă și ca neființă⁶⁴.

În legătură cu portretistica lui Pontormo, s-a atras atenția asupra faptului că personajele portretizate par să fie proiecții ale propriei angoase ale pictorului (fig. 1). Accentele luministice pe care artistul le pune în construcția chipurilor, amintind de sistemul leonardesc de direcționare a luminii, se constituie în tot atâtea prilejuri de interpretare a portretelor din perspectiva proiecției sentimentelor și frământărilor personale ale pictorului⁶⁵. Expresiile chipurilor din portretele lui Pontormo au indicat această cale interpretativă. Dar oare putem interpreta portretul manierist prin prisma acestui concept, “expresia”? A fost oare artistul preocupat de problema expresiei personajelor din portretele sale? Sau atunci când comentatorii au remarcat pe chipuri o expresie “angoasată” au proiectat probleme pe care doar spiritul modern le-a inventat? În opinia lui Moshe Barasch, conceptul modern de expresie se constituie gradat în literatura artistică a secolului al XVI-lea. Este imposibil să definim precis semnificația conceptului în această perioadă, deoarece adesea “expresie” nu se poate distinge de “reprezentare” și nici nu e întotdeauna clar dacă

⁶⁰ Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 458.

⁶¹ Pentru unii modelul e Giovanni Della Casa; Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 458.

⁶² Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 406.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Victor Ieronim Stoichiță, *Pontormo și manierismul*, Meridiane, București, 1978, p. 42.

⁶⁵ John Pope-Hennessy afirmă cât se poate de categoric că Pontormo era “preocupat de spirit, nu de formă”, “solitar și introspectiv, el îi împunea modelului din fața lui, și sensul de nesiguranță, tensiunea și presiunile, izolarea și mila față de el însuși, de care îi era urmărită viața [...]”. *Portretul în Renaștere*, Trad. de Alexandra Dobrota, Meridiane, București, 1976, p. 67.

opera de artă exprimă personalitatea artistului - cazul Pontormo - sau starea și caracterul figurilor portretizate⁶⁶. Problematica expresiei generată de chip apare în mod aparte în tratatul lui Francesco Bocchi, *Eccelesia della statua del San Giorgio di Donatello*⁶⁷. Accentul asupra chipului este o deviere de la tradiția teoriei artistice renascentiste. Atunci când expresia era tratată în teoria de artă a secolelor XV și XVI, aceasta se întâmpla în contextul gesturilor și al mișcărilor figurilor, care revelau atât emoțiile, cât și caracterul⁶⁸. Lipsa de apreciere a chipului ca mijloc de expresie a putut fi determinată de doi factori specifici: în primul rând, reprezentarea acțiunii era considerată sarcina cea mai nobilă a artelor vizuale, în continuitatea tradiției inaugurate de *Poetica* lui Aristotel; în al doilea rând, expresia facială, cel puțin în redarea artistică, nu era considerată suficient de articulată și lipsită de ambiguitate⁶⁹.

În timp ce teoria artistică, determinată de problemele "creației" operei de artă, rămâne conștientă de caracterul vag al expresiei faciale, "știința" fizionomiei aderă la convingerea că chipul oglindește clar și adevărat sufletul omului⁷⁰. Teoria artei – și procedeele artistice reflectate în tratatele teoretice – nu au acordat o atenție deosebită frunții ca indicație a caracterului, spre deosebire de fizionomiști. Atenția pentru acest aspect pornește încă de la Pliniu și din a sa *Historia Naturalis*, unde forma frunții este discutată ca o reflectare a dispoziției morale a eroilor⁷¹.

"De ce Pontormo nu a devenit portretistul oficial al casei Medici?" a fost o întrebare pe care au formulat-o mai mulți comentatori. Unul dintre posibilele răspunsuri a fost acela care s-a bazat pe descifrarea personalității lui Pontormo, prin analiza jurnalului său care dezvăluie o ființă excentrică. Aceste date au dus la înscrierea lui Pontormo în noul tip de artist care a apărut la sfârșitul secolului XV și al cărui proces de creație e caracterizat de alternanța între exces și pauză. Introvertit, se manifestă în el o puternică tendință către melancolie⁷².

Dacă Hauser afirma că trăsătura principală a portretului manierist este aceea că e "o formă artistică care mai mult ascunde decât revelă"⁷³, atunci portretistica lui Bronzino e cea mai în măsură să confirme această afirmație. *Maniera* lui Bronzino a condus la opinia generală că la el, chipul în mod evident nu reprezintă oglinda sufletului, ci masca lui (fig. 3, 4). Considerând că în Renaștere pictorii nu aveau îndoeli în privința abilității de a portretiza oamenii după trăsăturile fizice și fizionomice, iar cei portretizați nu aveau nici o obiecție că sunt portretizați așa cum erau, Hauser punctează mutația care a survenit în portretul manierist. Acum nu se mai aspiră la posibilitatea unei "portretistici realiste"⁷⁴, cu

⁶⁶ Moshe Barasch, *IMAGO HOMINIS: Studies in the Language of Art*, New York University Press, 1994, p. 36.

⁶⁷ Apărut în Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, III, Bari, 1962, p. 127-194. Apud Moshe Barasch, *op.cit.*, p. 36.

⁶⁸ Moshe Barasch, *op.cit.*, p. 42; la Alberti, de exemplu, "movimenti d'animo" cf. ediției rom.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 42-43.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 44; se pare că Pomponius Gauricus a fost singurul care a introdus un capitol despre fizionomie într-un tratat teoretic despre artă, scris înainte de mijlocul secolului XVI. *Ibidem*, p. 247, n. 46; la 1548, Paolo Pino, în *Dialogo di pittura* amintește rapid de importanța studierii fizionomiei pentru un artist: "Parte onorata et utile del nostro pittore sarebbe la fisionomia, come anco vuol Pomponiu Gaurico [...]" P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo a controriforma*, I, Bari, 1960, p. 136.

⁷¹ Moshe Barasch, *op. cit.*, p. 247, n. 56.

⁷² Rudolf and Margot Wittkower, *Born Under Saturn*, W.W. Norton & Company, London, 1969, p. 91.

⁷³ Arnold Hauser, *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, Routledge & Kegan Paul, London, 1965, p. 199.

⁷⁴ *Ibidem*.

atât mai puțin cu cât și artistul și modelul simt că sufletul este la fel de alienat și înstrăinat de învelișul fizic ca și de orice alt material. În consecință, chipul este la fel de străin sufletului exterior și material, ca de exemplu hainele, bijuteriile sau armele ce-l acompaniază. Pentru Bronzino și patronii lui contrastul între portretul real și accesoriile pictate atât de meticuloasă, nu existau.

Pe aceeași direcție interpretativă, s-a remarcat că procedeele de punere la distanță a privitorului evoluează până la punctul în care figura însăși ajunge să se constituie într-o barieră, limită, dincolo de care accesul la subiectivitate e interzis⁷⁵. Bronzino, asumând manierismul ca "stil stilat", în expresia lui Shearman, accentuează impenetrabilitatea figurilor sale și face din portret o artă a disimulării sinelui. El aplică un tratament nediferențiat pentru chip și restul compoziției (haine, bijuterii, brațele fotoliului) până la punctul în care aceste portrete pot fascina mai mult pentru aceste elemente secundare decât pentru chipul modelelor. Depersonalizând reprezentarea, această absență a denivelării informative și calitative între chip și ceea ce îl înconjoară face din chip o mască a persoanei, aparența unui rol. Logic, Bronzino, mai mult decât Pontormo a devenit portretistul oficial al curții Medici din Florența.

Mâinile din portretele lui Bronzino, spune Hauser, funcționează ca o barieră ce fixează foarte clar distanța dintre privitor și personajele portretizate, barieră ce împiedică trădarea personalității prin portretizare. Acele mâini delicate, fine și reci te îndepărtează și sunt parte a "armurii", în spatele căreia accesul e interzis la sentimente și intimitate. Mâinile, la fel ca și veșmintele, devin accesorii, alături de detaliile bogate ale hainelor, bijuteriile atent lucrate, arhitectura și sculptura și celelalte lucruri care împiedică contactul direct cu persoana portretizată⁷⁶.

Am încercat în rândurile de mai sus să prezentăm portretistica manieristă italiană, prin prisma operelor lui Pontormo și Bronzino. Coordonatele în care am înscris acest capitol al artei manieriste au fost trasate funcție de un anumit mediu socio-cultural pe care l-am ales a fi curtea prințului. Am observat că relațiile artist-comanditar sunt diferite în cazul fiecăruia dintre cei doi artiști. Portretele pot fi pline de sugestii din această perspectivă. Nu am considerat potrivit să delimităm într-o manieră rigidă și facilă două tipuri de portret manierist, deoarece nu avem suficiente informații – de ordin vizual sau documentar – pentru a ne ancora într-un asemenea tip de demers*.

SILVIA FĂGĂRĂȘAN

Universitatea Națională de Arte
București

⁷⁵ Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *op. cit.*, p. 458.

⁷⁶ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 200.

* Imaginile au fost reproduse după Doris Krystof, *Pontormo*, Könemann, Köln, 1998; Robert B. Simon, *Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus*, în *Bulletin: Philadelphia Museum of Art*, 1985, no. 348; Carol Plazzotta, *Bronzino's Laura*, în *The Burlington Magazine*, 1998, april; Robert B. Simon, *Bronzino's portrait of Cosimo I in armour*, în *The Burlington Magazine*, 1983, sept.; Janet Cox-Rearick, *Bronzino's Young Woman With Her Little Boy*, în *Studies in the History of Art*, 12, Washington, 1982.

BRONZINO AND PONTORMO. ASPECTS OF THE ITALIAN MANNERIST PORTRAIT

SUMMARY

This paper analyses some portraits painted by two famous mannerist artists, Jacopo Carucci da Pontormo (1494 – 1556) and Agnolo Bronzino (1503 – 1572). *The Courtier* by Baldassare Castiglione is the main literary source we use in order to point out the different relationships between the mannerist artist and his master, the prince, as revealed by the mannerist portraits. One of the main features of the cultural background and, at the same time, the main quality of a mannerist work is *maniera*. *Maniera* is highly discussed in Castiglione's book, as an essential part of the well-educated courtier's behaviour. On the other hand, *maniera* is connected to other notions that describe the courtier's perfect behaviour, namely *grazia* and *sprezzatura*. Our analyses reveal a strong connection between these notions and the mannerist portraits.

Nevertheless, the portraits painted by Pontormo and Bronzino differ greatly from the formal point of view. The picturality is the most remarkable feature of Pontormo's portraits, as many art historians have pointed out, while the mask aspect of the figures is essentially typical of Bronzino's style.



Fig.1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.

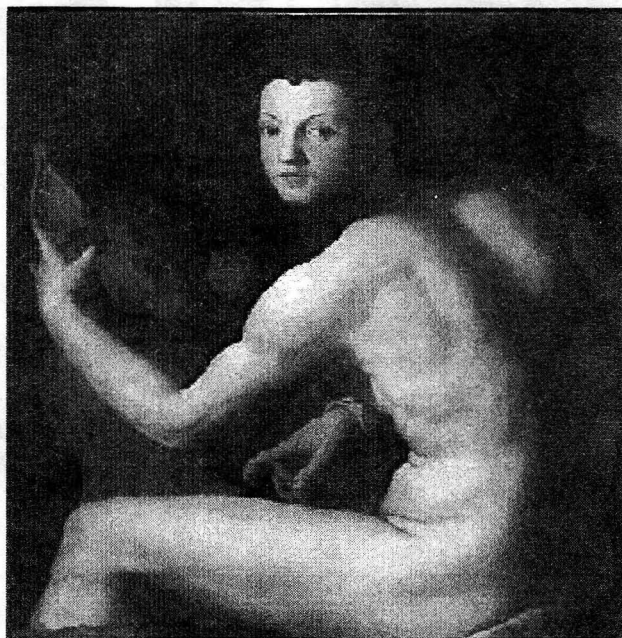


Fig. 10.



Fig. 11.