

CÂTEVA OBSERVAȚII LEGATE DE *GROTTESCA* ÎN TEXTELE DE ARTĂ MANIERISTE

de CORINA TEACĂ

Abstract. This essay analyses *Grottesca* and the comments on it in the Italian art treatises of Cinquecento.

Keywords: Mannerism, grottesque, fantastic imitation.

În istoria artei, Manierismul constituie un subiect deopotrivă pasionant și controversat. Deloc întâmplător, cu epoca modernă – acomodată cu stilistica anticlasică – percepția asupra acestui capitol al istoriei artei se modifică. Max Dvořák, unul dintre autorii primelor studii asupra Manierismului, vedea în secolul al XVI-lea o „epocă plină de însuflețire” și semnala mutațiile fundamentale, cu consecințe profunde pentru întreaga epocă modernă.¹ Argumentele lui Max Dvořák se întemeiau pe evaluarea epocii în întregul ei, viziune ce îngloba atât artele vizuale cât și gândirea filozofică și științifică.² Teritoriul problematicii manieriste s-a lărgit prin investigații asupra literaturii, teatrului, muzicii, ori ale cabinetelor de curiozități, care se completează reciproc. Din vastitatea descurajantă a acestui teritoriu, studiul de față extrage pentru o analiză – în mod inevitabil, limitată – unul dintre elementele cheie ale iconografiei manieriste: *grottesca*.

„Vouă care în lume colindați doritori de a vedea minuni mari și uluitoare, veniți aici, unde sunt chipuri înfricoșătoare, elefanți, lei, balauri și zmei”. (fig.1) Aceasta este invitația pe care ducele Pier Francesco Orsini (c.1513-1583) o adresa contemporanilor și implicit posterității. Nu tuturor, ci amatorilor de spectaculos. Stăpânul domeniului de la Bomarzo, rămas în istorie sub numele de Vicino Orsini, comandase pentru splendida sa grădină monumentale sculpturi în piatră, a căror semnificație rămâne încă o temă deschisă. Parcul cu sculpturi de la Bomarzo³, proiectat – se crede – de arhitectul Pirro Ligorio, exprimă spiritul ludic al timpului, dar totodată evocă acea psihologie și acel gust artistic ce plăsmuise și colecționismul particular, esențialmente eclectic, al cabinetului de curiozități. Un tip de colecționism care asociază dimensiunea psihologică a timpului, cu gustul pentru bizarerie și cu satisfacția estetică produsă de obiectul de artă, reverberează într-una dintre scrierile majore ale modernismului decadent, *A rebours*⁴. Vorbind despre criza eului în context decadent, filozoful Nikolai Berdiaev (1874-1948) o lega de pierderea sensului realității: „aspectul teribil prezentat de decadentism, autentica sa tragedie, este pierderea sensului și conștienței realității, [tradusă prin] extremul său anti-realism. Decadentismul este reflectarea aspectului iluzoriu al ființei. [...] În experiențele decadente individul este dezinegrat în clipe fulgurante, impresii, condiții fragmentare, [care sfârșesc] cu pierderea centrului acelei persoane și a propriilor legături organice cu viața”⁵. Parcul de la Bomarzo, cu scenografia sa fantastică, în care își află locul teme iconografice importante (mitologice – *Hercule, Venus, Neptun, Nimfa, Sfincșii*; alegorice – *Pegasus*, mostre de arhitectură paseistă, ori imagini grotești), funcționase și el ca loc al pierderii de sine; proiectarea parcului succede unei întâmplări tragice din viața lui Vicino Orsini: moartea soției sale, Giulia Farnese. Unii istorici consideră că întregul parc fusese dedicat⁶ Giuliei Farnese, însă conexiunile semantice între piesele ansamblului nu sunt ușor de stabilit.

¹ Max Dvořák, *Scrieri despre artă*, București, 1983, cap. *Geneza artei baroce*, p. 450.

² *Ibidem*, p. 451-452.

³ Autorul sculpturilor nu este cunoscut.

⁴ J.-K. Huymans, *A rebours*, Ed. G. Charpentier et Cie, Paris, 1884 (prima ediție).

⁵ on-line: http://www.berdyaev.com/berdiaev/berd_lib/1907_138_4.html Nikolai Berdiaev, *Decadentism and Mystical Realism* eseu publicat în volumul Fr. Aleksander Men, *Russian Religious Philosophy*, translated by Fr. S. Janos, 2015.

⁶ John-Paul Stonard, *The Sacred Grove of Bomarzo*, on line:
http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/stonard_bomarzo.html

În mod cert, micul templu doric (*Tempietto*) a cărui decorație interioară etalează simbolurile caselor Farnese (crinul) și Orsini (roza), celebrează uniunea celor doi. Ca și alte decorative ce împodobesc parcul, s-a considerat că templul evocă o secvență din *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna⁷. Deși nu putem recompuține în detaliu ambianța socială de la Bomarzo, ori subiectele meditațiilor lui Vicino Orsini în timp ce flana prin acest loc al monștrilor, nu putem ignora ideea rostului catarctic al traseelor din interiorul parcului, întărit de inscripția: „NUMAI PENTRU A-MI UȘURA SUFLETUL”. O formulare similară, legată însă de alte realități, întâlnim în plină modernitate, în scrierile lui Konrad Fiedler (1841-1895): „Singura cale care te poate duce să uiți de tine însuși în mod elevat este contemplarea operelor de artă”⁸.

Există în reprezentările de monștri un spectacolar fascinant de care epoca manieristă era conștientă: „noi cu bună știință privim imagini bine pictate reprezentând animale înfiorătoare, sau monștri oribili, cadavre, fără nicio strângere de inimă, dar privim cu neplăcere adevăratele fiare, monștri și cadavrele reale ca lucruri respinse de noi toți”⁹. Luke Morgan într-o lucrare recentă¹⁰, pune în paralel discursul medical și pe cel estetic pentru a evidenția caracterul grottesc și, invocând tratatul chirurgului francez Ambroise Paré¹¹, atrăgea atenția asupra atitudinii epocii față de „anormalitate, diformitate, monstruoșitate și diferență”¹². Asemeni literaturii medicale, în tratatele manieriste grottesca, paradigma formei fantastice, este respinsă de o parte a autorilor în numele conformității cu modelul natural.

Un avatar al *Țestoasei gigantice* de la Bomarzo, al cărei sens a fost decodificat în relație cu mirajul Lumii Noi¹³, reintră în scenă într-o secvență semnificativă a romanului lui Joris-Karl Huysmans, încărcată de înțelesuri pentru psihologia și experimentalismul pe care îl presupune actul de creație modern. Mai mult, obiectul procesului artistic evocă amestecul de regnuri pe care îl presupune grottesca. Imaginea exoticului animal solicită în ambele cazuri imaginația privitorului. „Această țestoasă era urmarea unei fantezii pe care o încercase des Esseintes înainte de a părăsi Parisul. Privind, într-o zi, un covor oriental cu reflexe, și urmărind strălucirea argintie care împeștrița lâna, galben aladin și violet prună, își spusese că ar fi bine să așeze pe acest covor ceva care să se miște și a cărui nuanță aurie să accentueze vioiciunea acestor tonuri. [...] O cumpărase, apoi o puse pe covor și se așezase în fața ei contemplând-o îndelung și clipind din ochi.

Era limpede că culoarea ei neagră, nuanța crudă de siena reflectată de carapacea aceasta, murdărea reflexele covorului, fără să le învieze; lucirea dominantă a argintului nu se mai vedea acum, umilită de tonurile reci de zinc zgâriat de pe paginile acestui înveliș dur și tern. [...] Culorile nu erau de ajuns de șterse și de atenuate; trebuia să inverseze inițiativa, să amortizeze nuanțele, să le stingă prin contrastul cu un obiect strălucitor, care să șteargă totul în jurul lui, aruncându-și lumina aurie deasupra argintului palid. Abordată astfel, problema era mai ușor de rezolvat. Se hotărî, prin urmare, să pună să fie aurită carapacea țestoasei.

Adusă de la bijutierul care se ocupase de ea, țestoasa lumina ca un soare, scânteind pe covor și atenuându-i nuanțele cu iradiere de parapet vizigot, cu solzi așezați de un artist cu gusturi barbare.

Des Esseintes fu încântat la început de acest efect; apoi se gândi că această bijuterie gigantică era doar conturată, și că ar fi fost cu adevărat completă dacă ar fi încrustat-o cu pietre prețioase.

Alese dintr-o colecție japoneză un desen care reprezenta un roi de flori pornind în toate părțile de pe o tulpină subțire, îl duse la un bijutier, schiță un chenar care să închidă buchetul într-un cadru oval, și îi spuse bijutierului uluit că frunzele și petalele fiecărei flori trebuiau făcute din pietre prețioase și montate chiar pe carapacea animalului.”¹⁴ Am evocat acest lung fragment din romanul lui Huysmans¹⁵ pentru a sublinia că

⁷ Liane Lefavre, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Recognizing the architectural body in the early Italian Renaissance*. Cambridge, Massachusetts, 1997.

⁸ Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, 2 vol, München, 1913, 1914, apud Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la sfârșit de veac*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p. 21.

⁹ Gregorio Comanini, *Il Figino ovvero del fine della pittura, Ove, quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletto, il pittore ovvero il poeta*. Mantova, 1591, în Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 3 vol., 1960-1962, vol III, 1962, p. 271.

¹⁰ Luke Morgan, *The Monster in the Garden, The Grottesque and the Gigantic in Renaissance Landscape Design*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2016.

¹¹ *Des animaux et de l'excellence de l'homme, Des monstres et prodiges et le Discours de la licorne*, 1573

¹² Luke Morgan, *op. cit.*, p. 80.

¹³ Horst Bredekamp, Wolfram Janzer, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo: ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms, 1985 semnalat de Luke Morgan în cartea sa despre grottescă.

¹⁴ Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, Ed. Univers, București, 2008, p. 33-34.

¹⁵ Gustul lui Huysmans pentru forma hibridă datorează mult întâlnirii cu arta lui Odilon Redon (1840-1916). În textele sale critice J.-K. Huysmans comentează opera acestuia în termeni ce țin de sfera irealului: viziune, coșmar, fantastic, bizar, creaturi ale demenței, etc., deloc întâmplător fiind știut că sursele acestui imaginar sunt Goya, Baudelaire și E.A. Poe. Înclinația lui Redon către

decadentismul, asemeni Manierismului, conține o componentă ludic estetică cu funcție paliativă. John Shearman considerase Bomarzo din perspectiva funcției spectaculare, punctând efectul vizual și psihologic al acestor piese ciudate asupra privitorului¹⁶.

Descoperirea picturii din palatul lui Nero, *Domus aurea*, în 1480 a constituit la acea vreme o revelație artistică ce a relansat grotesca. Între Antichitate și Renaștere, sculptura romanică practicasă și ea diferite formule combinatorii, dar Manierismul dă o altă greutate acelor elemente ce până atunci avuseseră o funcție esențialmente decorativă. Schimbarea de accent nu trece neobservată. Comentariile contemporanilor, favorabile sau critice, conduc la reflecții mai adânci privitoare la: capacitatea imaginativă; rolul reperului natural în creația artistică; tipuri de procedură în construcția imaginii fantastice.

Încă de la primele studii dedicate artei manieriste, istoricii au remarcat faptul că, în epocă, natura nu este un reper al contemplării pasive. Dacă Renașterea făcea din natural criteriul și elementul de control al măiestriei, pentru manierism reprezentarea fidelă se reduce adesea la rigoarea unui exercițiu de atelier; în practică, lumea înconjurătoare devine o sursă de inspirație cu potențial infinit, supusă gândului creator. Toate câștigurile Renașterii din sfera reprezentării servesc în continuare ideea de *imitație*, înțeleasă însă într-un sens lărgit.

Dincolo de libertatea cu care este interpretat modelul natural, autorii de tratate admit faptul că nu doar ceea ce vedem ne inspiră, și discută atât problema legitimității unei arte care nu are corespondent în natură, cât și modalitățile de construcție a formei fantastice. „Două feluri de imitație ziceam că se găsesc: icastică și fantastică; și icastica este imitația lucrurilor ce există în natură, iar cea fantastică [este] a lucrurilor care iau naștere numai în intelectul celui care imită”¹⁷. Achille Bonito Oliva, preluând formulările lui Robert Musil, afirmă că celor două moduri de raportare la model le corespunde un dualism psihologic¹⁸.

În dialogurile publicate la Camerino în 1564 dedicate de autor cardinalului Farnese, clericul Giovanni Andrea Gilio (?-1581), deloc binevoitor, acuza frivolul și gratuitatea anumitor forme de grotescă: „pictorii au imaginat la bazele coloanelor și pe bolți monștri pe care natura nu i-a putut crea [...] și alte capricii de acest fel, lipsite de regulă și de orice lege: și care toate țin de ornamentica picturală”¹⁹. Artistul-teoretician Vincenz(i)o Danti (1530-1576) nu se îndoiește că arta desenului, implicată în pictură, sculptură și arhitectură, „poate imita sau reprezenta toate lucrurile [...] nu doar lucrurile celeste și naturale, ci și pe cele artificiale, după bunul plac; și chiar mai mult, poate realiza noi piese hibride [nuovi composti] și lucruri care aproape că par găsite pe moment de arta însăși: cum sunt himerele, prin care se înțeleg toate acele lucruri făcute astfel încât nu sunt imitate după natură, ci, într-adevăr, bine compuse din părți diferite dintr-un lucru natural, alcătuiind un întreg nou, de sine stătător”²⁰. Grotesca uzează de întreg spectrul de forme al materiei vizuale pentru a crea o lume nouă, în prelungirea celeilalte.

Unele scrieri ating problema raportului operă-realitate; corespondența lui Benedetto Varchi (1503-1565) a scos la iveală o scrisoare a lui Agnolo Bronzino (1503-1572), în care acesta glosează pe tema datelor proprii ale limbajelor artistice. Bronzino discută contrastul vizual-tactil, răspunzând unor polemici existente în epocă legate de superioritatea unuia sau altuia dintre genurile artei. Distanța față de real este privită de unii contemporani ca mod de ierarhizare a artelor: „trebuind amândouă aceste arte să imite și să se asemene cu natura, maestra lor, [întrucât] natura operează cu relief, astfel că [obiectul natural] se poate atinge cu mâna; iar așa cum pictura este doar obiect al vederii și nu al altor simțuri, sculptura, datorită faptului că este un obiect cu volumetrie, se aseamănă naturii, [se adresează] nu doar vederii, ci în plus, poate fi atinsă, și din acest motiv, fiind cunoscută prin mai multe simțuri, este mai atotcuprinzătoare și superioară”²¹. Bronzino argumentează că deși „ambele arte [pictura și sculptura] au ca scop imitarea naturii (si fanno per imitare la natura) [...], ele nu mai imită natura cu gândul de a descrie relief (non imitano più

studiul naturii, ca și fascinația pentru gravurile lui Francisco Goya, creaseră un bestiar fantastic unic, a cărui straniețe trece și în anumite portrete realizate în anii 1880. A se vedea J.-K. Huysmans, *L'art moderne*, Paris, 1902 (ediția a treia; prima ediție a fost publicată 1883), *Apendice*, p. 298 și următoarele.

¹⁶ John Shearman, *Mannerism*, Penguin Books, London, 1969, p. 125.

¹⁷ Gregorio Comanini, *op. cit.*, p. 274.

¹⁸ A se vedea Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 2 vol. (1930, 1933) apud Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, Milano, 1976, p. 9: „Imaginile se împart în două grupuri opuse, primul grup derivă din [postura de] a fi înconjurat de evenimente, celălalt, din a le cuprinde... acesta [presupune] a fi în interiorul unui lucru și a privi în afară, senzația concavă și senzația convexă, existența în spațiu ca și existența obiectivă, pătrunderea și contemplarea, se repetă în atâtea antiteze ale experienței și în alte imagini lingvistice încât este îndreptățit să presupunem că la origine se află o foarte veche formă dualistă a experienței umane.”

¹⁹ Giovanni Andrea Gilio, *Degli errori dei pittori*, în Paola Barocchi (ed.) *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, 1961, p. 17.

²⁰ Vincenzio Danti, *Trattato delle perfette perfezioni*, în Paola Barocchi (ed.) *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol I, 1960, p. 236.

²¹ Il Bronzino scrisoare adresată lui Benedetto Varchi. Publicată în Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol I, 1960, p. 64.

la natura per far di rilievo) ci dimpotrivă, îndepărtează relieful care era deja făcut de natură [...]; doar liniile ce circumscriu corpul la suprafață țin de arta însăși; [...] realizarea reliefului nu reprezintă scopul artei”²². Varchi consideră că atât pictura cât și sculptura sunt inferioare arhitecturii, artă care nu aparține sferei artelor imitative. În conferințele pe care le susține în 1547 la Accademia Fiorentina, Varchi propune o ierarhizare de tip aristotelic, ce subordonează cele două categorii arhitecturii motivându-și teza atât prin ideea de utilitate cât și prin faptul că forma arhitecturală este o expresie a intelectului și nu datorează nimic naturii²³.

Dubla posibilitate de a crea imagine prin raportarea la real sau la viziune este admisă, dar legitimitatea celei de-a doua nu este unanim acceptată. Imaginea fantastică concurează realitatea tot în temeiul unor legi. Imaginarul nu poate exista în absența regulii. Dacă în cazul imitației icaștice, regula este extrasă din modelul oferit de natură, în cealaltă situație obiectul creat simulează o structură organică, rezultatul fiind totuși un *altceva*. Suduri neașteptate de forme, dezmembrarea naturalului și recompunerea lui, se-ntâmplă urmând un tipar simili-natural. Componentele noii forme trebuie să pară ca și cum „ar aparține unui corp identic, într-un moment anume; și adaptate în așa fel încât începutul să nu difere de mijloc, nici mijlocul de final, și fiind unite să răspundă toate proporțional”²⁴. Grottesca este admirată și contestată pornind de la ideea că se naște din *capacitatea creatoare individuală și din voința liberă*²⁵, aparent fără a oglindi naturalul. Ceea ce la unii autori reprezintă o calitate, la alții, aceeași componentă constiuie un motiv de respingere.

Regula are rolul de a ține în frâu o zonă cu posibilități imense. Dacă Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) vedea în însușirea regulilor artei un exercițiu obligatoriu, o etapă de neocolit a practicii artistice, Vincenzo Danti oprindu-se asupra unui aspect particular, cel al proporțiilor, ridică ordinea/regula la rangul de principiu universal: „Astfel, toate lucrurile care au fost create de Dumnezeu cel bun și mare și pe care natura continuă să le facă, nu numai că au fost create prin intermediul ordinii, dar tot prin ordine se și mențin. [...] nu există al scop al artelor [...] pictura, sculptura și arhitectura, decât transfigurarea, ca să zic așa, a lucrurilor naturale, imitând natura [...]. Prin intermediul ei [al ordinii] se obține proporția desăvârșită în cele trei creații, divină, naturală, umană; cea divină este perfecțiunea însăși, cele naturale și umane pot fi perfecte sau imperfecte; dar o perfecțiune mai mare [sic!] poate exista în operele de artă decât în cele naturale”²⁶.

Înțelesurile date de teoreticienii italieni noțiunii de frumos, implică și sensul de formă ca structură ordonată. Prin contrast, ceea ce contrazice ordinea naturală este – în termenii lui Paleotti – sinonim cu monstruosul: „Monștrii din natură sunt [...] acele corpuri care sunt împotriva ordinii naturii, fie corpuri umane, fie de animale respingătoare”²⁷.

Latura contextuală a fantasticului privește intruziunea unor elemente străine sursei. De asemenea, ea presupune interpretarea surselor și raportul imaginii cu acestea, fidelitatea față de model conferind valoare reprezentării. Între cele trei puncte pe acea axă a adevărului, pornind de la *vero*, – între *finto*/opera ca reprezentare mimetică și *favoloso*/exponentă a spiritului creativ – se insinuează zona *posibilului*, a *verosimilului* (ignorată de Comanini, însă menționată de Gilio) care nu contrazice sursa, ci cel mult poate relativiza sensul imaginii. Substratul narativ al scenelor, șirul de evenimente consemnate în legătură cu un anume personaj, trăsăturile fizice și psihologice sunt considerate reale. Comanini explică acest raport în oglindă folosind un exemplu din literatură: „Unde Virgiliu în personajul lui Enea, Ariosto în personajul lui Orlando și Tasso în cel al lui Goffredo vor fi poeți icaștici, ca autori ce reprezintă oameni care au existat cu adevărat; însă aceeași [autori] în personaje ca Acate, Rodomonte și Argante, întrucât au închipuit figuri care nu au existat, trebuie numiți poeți fantastici, și creatori de idoli, reprezentând lucruri care nu au originea în afara intelectului (*rappresentanti cose che non hanno l'essere fuor de la mente*)”²⁸. *Realitatea* genului istoric este o chestiune discutabilă pentru omul modern, însă pentru veacul al XVI-lea o sursă literară sau istorică cu o anume autoritate, este considerată o mărturie reală. Traducerea textului în limbaj vizual presupune absorbția nucleului de veridicitate pe care textul îl conține. „...întrucât pictorul de istorie nu e altceva decât

²² *Ibidem*, p. 66-67.

²³ Lionel Devlieger, *Deconstructing the Doctrine of Disegno*, în Alice Thomine-Berrada, Barry Bergdol, *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*. On line: <https://books.openedition.org/inha/1820?lang=en#ftn23>.

²⁴ Gilio, *op. cit.*, p. 89.

²⁵ Comanini afirmă că întregul proces creativ poate fi rezumat la aceasta: „imaginea și simulacrul ce își au originea în creativitatea umană și în fantezia și în intelectul său, prin mijlocirea voinței și a alegerii sale.” Comanini, p. 251.

²⁶ Vincenzo Danti, *op. cit.*, p. 220.

²⁷ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, 1582; în Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte dell Cinquecento*, vol II, 1961, p. 419.

²⁸ Comanini, *op. cit.*, p. 256.

un traducător, ce trece istoria dintr-o limbă într-alta, schimbând pana cu penelul și scrierea cu pictura. Iar dacă această traducere nu este fidelă, se face vinovat și e demn de răs [...], cum spunea Horațiu²⁹.

Demonicul și angelic, aparțin în egală măsură realității ca și lumea senzorială. Tema este prezentă la comentatori precum Comanini sau Paleotti. Fragmente despre reprezentarea viciului, permit saltul din perimetrul vizibilului, însă hibridul are aici rolul de exponent al unei zone particulare a realului³⁰. Forma hibridă este utilizată pentru a descrie atât ființe ale cerului cât și ale haosului. Alterarea principiilor armoniei respectă o axă a spiritualității și purității: „...artistul [...] va da îngerilor cea mai perfectă proporție și frumusețe, care va fi mai puțin desăvârșită la guvernatorii sferelor, și mai puțin încă la sufletele despărțite de trup – deși Christos, când i se arata Magdalenei după înviere, trebuie să aibă proporții perfecte; în sfârșit, mult mai puțin desăvârșite vor fi corpurile de pe pământ, și cel mai puțin, acelea ale diavolilor din infern, după rangul lor”³¹. Avem astfel imaginea unei ierarhii spirituale definită prin proporție, o ierarhie consonantă cu imaginea celor trei tărâmuri ce marchează mentalul colectiv: cer-pământ-iad. Acest teritoriu împarte cu grottesca o anume libertate combinatorie. Ceea ce le diferențiază, pe de o parte, gratuitatea formală pe care o presupune grottesca; pe de alta, sensul moral-creștin al formei hibride. Amintim că în opinia lui Paleotti libertatea formală ca simptom al haosului este incompatibilă cu sensul iconografiei creștine și cu caracterul său pedagogic. „Dacă arta imită natura, atunci grotesca nu răspunde acestui principiu; dacă tablourile trebuie să servească drept carte analfabeților, ce altceva pot învăța prin ele, decât minciuni, gogoși, înșelăciuni și lucruri care nu sunt? Rolul picturii este acela de a fi de educativ iar acolo unde acest rol lipsește, este ca un cadavru [...] care nu numai că nu ajută, dar poate îngreuna mintea omului simplu cu o mie de erori. Dacă fiecare dintre defectele discutate în acest tratat, în diverse capitole, coboară foarte mult demnitatea acestei arte, care va fi soarta operei, unde toate laolaltă sau majoritatea elementelor coincid, putem numi astfel de tablouri dacă nu mincinoase, inepte, deșarte, imperfecte, neverosimile, disproporționate, obscure și extravagante?”³²

Exista o dubla posibilitate de exploatare a naturalului; prima dintre ele permite crearea impresiei de fantastic prin subiect sau gen. Cealaltă posibilitate se folosește de mobilitatea semantică a elementului real. Comanini descrie într-un mod foarte precis modul de construcție al grottescării sub genericul căreia plasează și opera lui Giuseppe Arcimboldo (1526-1593); pictura compozită a acestuia concertează semnificația materialului vizual cu tema tabloului; aleatoriul și gratuitul sunt astfel dezactivate prin rigoarea cu care fiecare element este introdus în ansamblul picturii.

Descriind unul dintre portretele imaginative făcute de Arcimboldo regelui Spaniei, Comanini marchează faptul că alegerea pieselor ține de puterea lor de sugestie, de capacitatea de a se plia unui alt sens decât cel comun acceptat. „Fruntea conține toate aceste animale: o gazelă indiană, o capră, un câine, o căprioară, un cerb și o fiară mare. Ibxul, un animal născut în munții Tirolului, e pus la ceață, în compania rinocerului, a catârului, maimuței, ursului și mistrețului. Deasupra frunții se află cămila, leul și calul. Și frumos este că animalele, cele cu coarne, alcătuiesc cu armele lor un fel de coroană regală [...]. Pentru a reprezenta fruntea omului, cu care [...] învinge durerea copleșitoare, și urăște adesea să își exprime iubirea, a îndepărtat vulpea, un animal foarte viclean, și a pus-o în mijlocul celorlalte animale. Pentru a descrie obrazul, locul rușinii, a vrut să-l aleagă pe elefant, despre care scrie Pliniu în cartea a opta a Istoriei Naturale [...]. Despre lup se spune că în niște fire de păr ale cozii posedă un fel de vâl care subjugă; [...]. Prin urmare, lupul a format ochiul [personajului], care are capacitatea de a păcăli inimile și [totodată] este instrument al văzului³³. Fragmentele care compun figurile arcimboldiene aparțin unei iconografii secundare în Renaștere, fiind elemente care crează recuzita scenei istorice. Elementul real este aici transfigurat, sacrificat logicii narative. Paradoxal, segmentele de realitate cu ajutorul cărora își construiește personajele sau naturile moarte, fie că aparțin vegetalului, fie că țin de faună, etc. își pierd parțial identitatea. Ele recompun, într-un amestec de ironie, fantezie și symbolism, imagini cu funcție distinctă. Rezultatul palpabil al aceluia proces mental descris de Comanini nu ține de notația spontană sub dicteul unei stări extatice, ci presupune un efort rațional de organizare a materialului vizual. Și totuși, în ciuda acestui control al imaginii, Comanini plasează pictura lui Arcimboldo sub semnul fantasticului. Fără a menționa numele lui Arcimboldo, Paleotti refuză tot

²⁹ Gilio, *op. cit.*, p. 28-29.

³⁰ Comanini, *op. cit.*, p. 274.

³¹ Gian Paolo Lomazzo, *Ideea templului picturii*, cap. XXVI: *Despre modul de a cunoaște și a alcătui proporțiile potrivit frumuseții*, în *Manierism, artă și teorie*, trad. indice și comentarii Oana Busuioceanu; prefață și texte introductive Victor Ieronim Stoichiță, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 191-192.

³² Gabrielle Paleotti, *op. cit.*, p. 443.

³³ Comanini, *op. cit.*, p. 267.

ceea ce iese din matca rigidă a artei imitative³⁴. Se pune întrebarea dacă concluziile privitoare la grottescă sunt valabile și în cazul picturii lui Arcimboldo, dat fiind că principiul fundamental al grottescării este forma gratuită. Și deși compoziția urmărește realizarea unui schelet organic, acest tip de formă nu pare a trece dincolo de decorativismul pur, nefiindu-i atașat nici un lest conceptual. Din colecția de vietăți și plante, de minerale și metale Arcimboldo înjghebează o figură sau o natură moartă. Prin urmare, ținta sa este să creeze un *altfel* de portret, o *altfel* de natură moartă, să depășească limitările genurilor și să stârnească uimirea și admirația, provocând privitorul la un joc al conexiunilor culturale. Conversia formală nu este așadar un scop în sine, ci un joc logic, extrem de elaborat. Realul deține un rol secundar, de pretext ce stimulează o funcție internă – imaginația. Ce pune în mișcare, ce activează această facultate a intelectului uman care se folosește de realitate într-un mod liber, fără crisparea pe care o presupune fidelitatea față de sursă? Textul lui Federico Zuccaro oferă un răspuns în acest sens: „Al doilea simț interior se numește imaginație și își are organul în a doua parte a capului nostru, lângă acela al simțului comun. El primește amintirile speciilor dobândite și formate de cele cinci simțuri exterioare, iar apoi cunoscute de simțul comun, precum și altele formate de acestea în cunoașterea și judecarea și compararea respectivelor specii, păstrându-le întocmai ca și cămara domnească în care se închid lucrurile de preț, și totodată le îmbină, formând din ele altele noi, ce reprezintă lucruri noi, așa cum ni se întâmplă când visăm”³⁵. Conexiunea cu visul nu este un fapt singular. Comanini referindu-se la caracterul metamorfic al iconografiei arcimboldiene indică o apropiere similară de spectrul oniricului: „Scrisorile poetice [că] mesagerii Somnului sunt trei: Morfeu, care se transformă în aparența tuturor oamenilor și le imită portul, vocile, mersul, hainele și cuvintele cele mai folosite de fiecare, însă nu reprezintă altceva decât ființe umane; Icelon sau Fobetera care se transformă în fiară, pasăre, șarpe, dar nu în om, numai în lucruri fără suflet; Fantaso, cel care reprezintă oamenii doar lucruri neînsuflețite, și care se transformă în pământ, aer, val, grindă și alte forme asemănătoare. Dacă acestea nu sunt basme, așa zice că toți acești trei mesageri ai Somnului sunt foarte familiari lui Arcimboldo, din moment ce știe să facă lucrurile și metamorfozele pe care le face. Dimpotrivă, profită de mai multe lucruri decât ei, transformând animale și păsări, și șerpi, și trunchiuri, și flori, și fructe, și pești, și iarbă, și frunze, și condimente, și fân, și struguri în [figurile de] bărbați și în straie de bărbați, în [figuri de] femei și ornamente de femei”³⁶.

Care este temeiul unei astfel de imagini? Și Comanini, singurul teoretician care dedică un spațiu atât de important fantasticului, oferă răspunsul: jocul. Nu surpriza, sentimentul și emoția miraculosului (reacții previzibile, luate în calcul de artist) sunt scopurile majore ale artei, ci *jocul*. Arhitectura stranie a grădinii de la Bomarzo, mașinăriile scenice, imaginile compozite ale lui Arcimboldo, cabinetele de curiozități, toate trimit la joc. Inscripția de la Bomarzo: NUMAI PENTRU A-MI UȘURA SUFLETUL, invită la purificare prin joc.

³⁴ Paleotti, *op. cit.*, p. 442.

³⁵ Federico Zuccaro, *Ideea pictorială, sculptorilor și arhitecților*, în *Manierism, artă și teorie*, *op. cit.*, p. 335-336.

³⁶ Comanini, *op. cit.*, p. 269-270.