

Victor Ieronim Stoichiță s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei), München (Humboldt-Fellow) și Paris (doctorat de stat). Între 1991 și 2019 a ocupat Catedra de istoria artei a Universității din Fribourg (Elveția), iar în prezent este profesor invitat la Freie Universität din Berlin și la The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti) din Florența. În 2014 a fost titularul catedrei anuale a Muzeului Luvru și i-a fost conferit titlul de „Chevalier des arts et des lettres“ al Republicii Franceze. În 2015 a fost titularul catedrei „Erwin Panofsky“ la Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München, în 2017 titularul „Conférentielor Bernard Berenson“ la The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti), iar în 2017–2018, titular al Catedrei Europene la Collège de France. Este doctor *honoris causa* al Universității Naționale de Arte din București și al Universității Catolice din Louvain. Este membru al Academiei Europene, membru corespondent al Academiei Naționale Italiene („Dei Lincei“), al Academiei Regale a Belgiei și al Academiei de Arte și Științe a Poloniei.

Scrierile sale au fost traduse în numeroase limbi. Printre cele mai importante titluri se numără: *Pontormo și manierismul*, Meridiane, 1978 și *Humanitas*, 2008; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, 1981 și *Humanitas*, 2007; *L'instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (trad. rom. Meridiane, 1999; *Humanitas*, 2012); *Efectul Don Quijote*, Humanitas, 1995; *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995 (trad. rom. Humanitas, 2011); *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (trad. rom. Humanitas, 2000, 2008); *Goya: The Last Carnival* (în colaborare cu Anna Maria Coderch), Reaktion Books, Londra, 1999 (trad. rom. Humanitas, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (trad. rom. Humanitas, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008 (trad. rom. Humanitas, 2011); *Efectul Sherlock Holmes: Trei intrigi cinematografice*, Humanitas, 2013; *L'image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et „Gitans“ dans l'art occidental des Temps modernes*, Hazan, Paris, 2014 (trad. rom. Humanitas, 2017); *Oublier Bucarest: Un récit*, Actes Sud, Arles, 2014 (trad. rom. Humanitas, 2015) (premiul Academiei Franceze pentru răspândirea limbii și literelor franceze); *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, Humanitas, 2015.

Victor Ieronim Stoichiță

# Despre trup

Anatomii, redute, fantasme

Traducere din franceză  
de Ruxandra Demetrescu  
și Anca Oroveanu



HUMANITAS  
BUCUREȘTI

## Cuprins

Prefață . . . . .	5
<b>I. Anatomii . . . . .</b>	<b>9</b>
1. Trandafirul și strugurii: inconștientul iconografic al lui Georg Wilhelm Friedrich Hegel . . . . .	11
2. Penel/ Scalpel . . . . .	26
3. „Tușa“ lui Tițian . . . . .	53
4. Din carne și din marmură . . . . .	59
5. Pielea lui Michelangelo . . . . .	68
<b>II. Redute . . . . .</b>	<b>87</b>
1. Ochiul bun și ochiul rău . . . . .	89
2. Străjeri ai chipului . . . . .	120
3. Săgeți și metereze . . . . .	148
4. Despre câteva dispozitive de protecție . . . . .	162
5. Armuri și tatuaje . . . . .	179
<b>III. Fantasme . . . . .</b>	<b>197</b>
1. Fantoma Sfântului Francisc . . . . .	199
2. Despre câteva dispozitive telepatice: Vittore Carpaccio la Scuola degli Schiavoni din Veneția . . . . .	224

3. Apariții / dispariții .....	249
4. Doamna Vigée Le Brun și stafile ei .....	266
5. Fețe și interfețe .....	291
Note .....	329
Note bibliografice .....	395
Proveniența capitolelor .....	405
Mulțumiri .....	409
Lista ilustrațiilor .....	411
Indice de nume .....	423

Partea I. Antecedente

I. Antecedente

1. Timpul și spațiul
2. Portretul
3. „Luce” și „Fian”
4. Din curtea de la Versailles
5. Tratatul de la Versailles

II. Reducere

1. Căminul bun și echilibrat
2. „Fie să se chinule”
3. „Să se mențină”
4. „Dacă ai ceva de spus”
5. „Amor și muzică”

III. Partener

1. Partenerul
2. După curtea de la Versailles
3. La școala de la Versailles

## Trandafirul și strugurii: inconștientul iconografic la Georg Wilhelm Friedrich Hegel

La începutul primei cărți a micului tratat de tehnici artistice cunoscut sub numele de *Schedula diversarium artium*, compus în prima jumătate a secolului al XII-lea de călugărul benedictin Teophilus, se află capitolul intitulat „Despre amestecul culorilor pe corpurile nude“ (*de temperamento colorum in nudis corporibus*). Aici se poate citi următoarea rețetă:

Culoarea numită culoarea pielii (*color qui dicitur membrana*), care servește la pictarea chipului sau a corpului nud (*facies et nuda corpora*), se compune astfel: luați ceruză, adică albul care se pregătește cu plumb; puneți-o fără a o pisa, ci uscată cum este, într-un vas de cupru sau de fier, așezați-o pe cărbuni fierbinți și lăsați-o să ardă, până-și schimbă culoarea în galben sau verde. După aceea pisați și amestecați cu ceruză albă și cu cinabru sau sinoplu până devine asemănătoare cărnii (*carni similis*). Amestecul acestor culori depinde de dorința voastră: astfel, dacă doriți chipuri rumene, puneți mai mult cinabru; pentru chipuri albe, adăugați mai mult alb; pentru chipuri palide, puneți, în loc de cinabru, puțin verde închis.<sup>1</sup>

Aspectele tehnice conținute în această scriere au făcut obiectul a numeroase studii importante.<sup>2</sup> Putem însă să ne întrebăm de ce autorul a găsit potrivit să-și înceapă cartea – scrisă în buna tradiție a atelierelor de artizani ai Evului Mediu și consacrată în cea mai mare parte artelor sticlei și metalului – cu considerații despre arta picturii, mai precis printr-o analiză

detaliată despre ce nu constituia la acea vreme maxima prioritate: realizarea corpului nud, adică a cărnii. Să privim așadar acest text – capitolul întâi din prima carte a „tratului diferitelor arte” – în valoarea sa liminală, ca rezultat nu doar al unei reflecții de ordin tehnic, ci și ca text inaugural, accentuând, în epoca eclipsei corpului, prioritatea reprezentării sale.

Vom remarca pentru început că problema tehnică a realizării carnației apare, în acest mic text, sub forma culorii-suprafață (*membrana*), noțiune al cărei sens originar a fost adeseori redat cu dificultate de traducătorii moderni.<sup>3</sup> Un procedeu laborios de încălzire, zdrobire și amestec va permite obținerea unei materii compuse (*mixtura colorum*) având calitatea unui *simili* al cărnii. Această „peliculă” de culoare, această „membrană” – afirmă Theophilus – „va reprezenta” carnea. Ne confruntăm de la bun început aici cu dialectica între suprafață și corporalitate, a cărei prezență se va resimiți în toată istoria reprezentării cărnii în pictură.<sup>4</sup>

Un alt element semnificativ în deschiderea „tratului diferitelor arte” se referă la funcția atribuită „membranei”. Definită de la bun început ca înveliș al corpului nud (*corpus*), va deveni, într-un al doilea timp, suprafață a reprezentării chipului (*facies*).<sup>5</sup> În sfârșit, călugărul-artizan subliniază caracterul arbitrar și subiectiv al culorii-carne. Nu este o culoare, ci un amestec, supus unor criterii fluctuante, asupra cărora pictorul va avea întreaga putere de decizie: aici un pic mai mult alb, dincolo un pic mai mult roșu.<sup>6</sup>

Reprezentarea figurativă a cărnii, pe care o evidențiază călugărul Theophilus în micul său tratat, constituie o problemă specifică așa-numitei arte occidentale. Născută ca problemă „tehnică” (dar cu multiple implicații de la bun început), ea traversează istoria figurării<sup>7</sup>, ajungând la formularea din estetica filozofică a lui Hegel. *Schedula diversarium artium* (prima jumătate a secolului al XII-lea) și *Vorlesungen für Ästhetik* (prima jumătate a secolului al XIX-lea) pot fi considerate două borne simbolice marcând un drum sinuos. *Materia carni similis*, con-

siderată în Evul Mediu secretul primordial și fundamental al meseriei de pictor, obține la Hegel statutul realizării ultime a practicii și abilității picturale:

Dar ceea ce este cel mai greu când este vorba de colorit, oarecum idealul, punctul culminant al acestuia, care este carnația, tonalitatea culorii cărnii omenești, care reunește în ea în chip admirabil toate celelalte culori fără ca vreuna dintre acestea să iasă în evidență de sine stătătoare. Roșul tineresc, sănătos al obrazilor este, desigur, carmin pur, fără să bată deloc în albastru, violet sau galben, dar acest roșu este el însuși numai o boare (*ein Anflug*) de roșu sau, mai curând, o lucire (*ein Schimmer*) care pare a străbate în afară din interior (*der von innen herauszudringen scheint*) pierzându-se pe neobservate în restul culorii cărnii. Această culoare este însă o întrepătrundere ideală a tuturor culorilor principale (*Diese aber ist ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben*). Străbătând prin galbenul transparent al pielii, se arată roșul arterelor și albastrul venelor, iar la clar și obscur și la celelalte variate luciri și reflexe se mai adaugă tonuri cenușii, cafenii și chiar verzui, care la prima vedere ne-ar putea apărea ca foarte neverosimile, dar care sunt totuși juste și pot avea efect veridic. În plus, această întrepătrundere de luciri este cu totul lipsită de strălucire, adică nu se răsfrânge altceva în ea, ci este lăuntric înzestrată cu suflet și viață. Această însuflețire ce străbate din interior (*dies Durchscheiden von innen*) ridică în fața reprezentării artistice cele mai mari dificultăți.<sup>8</sup>

Este uimitor constatarea că cele două teme fundamentale pentru gândirea tehnică medievală, cea a amestecului cromatic și cea a raportului suprafață–profundime în redarea cărnii, reapar la Hegel fără nici o continuitate directă. Mai mult decât atât, *Estetica* operează o translare categorică din planul practic-tehnic în cel teoretic-filozofic. Problema „incarnatului” este acum de ordinul idealității (*das Ideale gleichsam*), iar mixtura capabilă să o exprime, în loc să fie rezultatul amestecului la cald al ceruzei albe, cinabruului și sinoplului (ca la vechii artizani), va fi rezultatul „interpenetrării ideale a tuturor culorilor fundamentale” (*ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben*). La prima vedere, la Hegel, culoarea-carne pare să se refere la spectrul

cromatic, constituind în același timp sinteza și depășirea acesteia. Nimic mai eronat însă decât să considerăm această „mixtură optică” drept normă a practicii picturale. Dar capcana există. Unul dintre istoricii de artă care au căzut cu ingenuitate în această cursă a fost Hans Sedlmayr. Într-un articol din 1964 acesta reia, fără a o cita însă, concepția hegeliană a coloritului, propunând o interpretare a incarnatului rubensian ca entitate „pantocromă”, „transcendență a regnului cromatic terestru” (*Transzendenz des irdischen Farbbereichs*) și *Inbegriff der drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau, ja gewissermassen als Inbegriff aller Farben.*<sup>9</sup>

Abuzul interpretativ operat aici este fără îndoială frapant. El are totuși meritul de a evidenția că scopul principal al demersului hegelian nu este o teorie a incarnatului pictural<sup>10</sup>, ci efortul de a găsi cheia istoriei „formeii sensibile” care este pictura. Incarnatul ideal la Hegel nu era doar manifestarea istorică a unei reflecții despre reprezentarea cărnii, ajunsă la momentul „sintezei” filozofice. El este și fructul propriei culturi hegeliene, al propriei reflecții în fața operelor de artă. Directă și concretă în esență, aceasta trece adesea prin filtrul teoriei culorilor lui Goethe sau al teoriei picturii formulate de Diderot.<sup>11</sup>

Astfel, considerațiile hegeliene citate mai sus sunt dificil de înțeles dacă nu se remarcă, în filigran, prezența obsedantă a unui tablou mitic, *Venus* de Giorgione, pe care Hegel l-a contemplat fără îndoială în repetate rânduri la Gemäldegalerie din Dresda – unde era expus, fiind atribuit lui Tițian<sup>12</sup> –, sau a la fel de miticei *Venus din Urbino*. Mai mult decât atât, pasajul hegelian despre incarnat conține coincidențe evidente cu o temă deja dezvoltată în literatura artistică venețiană, unde imitarea cărnii este considerată, pentru prima dată, cea mai mare provocare a picturii. Astfel, în *Dialogul despre pictură* din 1557, pe care Hegel ar fi putut să-l citească în versiunea germană din 1757, Lodovico Dolce, făcând apologia lui Tițian, considera deja incarnatul culmea coloritului: „lucrul cel mai greu în colorit este imitarea carnației, care constă în varietatea tonurilor și moliciune” (*la principal difficoltà del colorito è posta nella*

*imitation delle carni, e consiste nella varietà delle tinte, e nella morbidezza*).<sup>13</sup> Lui Hegel îi revine meritul de a fi făcut pasul decisiv conducând la proclamarea raportului dialectic dintre idealitatea sintetică a incarnatului și caracterul său profund concret de „ansamblu animat și însuflețit din interior”. Este semnificativ că, odată ajuns în acest punct, filozoful nu poate merge mai departe fără a recurge la analogii:

Cel mai mult se apropie de această întrepătrundere jocurile de culori ale unor struguri translucizi și minunatele, delicatele nuanțe de culori străvezii ale trandafirilor. Dar nici acestea nu ating strălucirea unei însuflețiri interioare (*den Schein innerer Belebung*) pe care trebuie s-o aibă culoarea cărnii și a cărei inefabilă mireasmă a sufletului (*der glanzlose Seelenduft*) reprezintă unul dintre cele mai dificile subiecte pe care le cunoaște pictura.<sup>14</sup>

Să considerăm mai atent maniera în care Hegel folosește limbajul figurat pentru a elucida carnea în pictură. Trandafirul și strugurii conferă incarnatului *termini proximi*, fără a-l putea defini până la capăt. Prin intermediul lor putem aborda raportul suprafață–profundime într-o manieră extrem de senzuală, căci floarea și fructul transferă relația de transparență vizuală către o plurisenzorialitate abia sugerată, dar puternică totuși. Gustul strugurilor și parfumul trandafirului anticipă elementul cel mai dificil al incarnatului, „diferența sa specifică”, pe care Hegel nu ezită să o proiecteze dincolo de vizibil, într-un indefinibil extrem: în imperceptibilul parfum al vieții, în inefabila mireasmă a sufletului.

Există două aspecte ce se cuvin de la bun început evidențiate în aceste analogii. Primul privește tradiția iconografică a „obiectelor emblematice” alese de filozof (fig. 1), tradiție care a acordat de mult atât trandafirului, cât și ciorchinului de struguri un loc privilegiat în punerea în scenă a carnației. Ne putem întreba în ce măsură era Hegel conștient de antecedentele istorice ale metaforelor pe care le folosea. Dacă o valoare emblematică iese la suprafață într-o anumită manieră în textul *Esteticii* sale, aceasta se petrece oarecum la un nivel subliminal, ceea ce face lucrurile

În literatura despre cromatismul venețian există o pagină celebră:

Tițian a fost cu adevărat un pictor neîntrecut, căci pensulele sale par să nască neconținut semnele expresive ale vieții. Giacomo Palma cel Tânăr, care a avut încă șansa de a profita de învățămintele lui Tițian, mi-a spus că Tițian așeza mai întâi pe tablourile sale o masă de culoare care-i servea drept pat, pe care picta apoi. Și am văzut cu ochii mei aceste fonduri făcute din trăsături puternice (*colpi rissoluti*), etalate cu o pensulă încărcată de culoare; uneori, o acumulare de pământ de Siena pur care servea pentru a da semi-tentele, alteori un strat de alb de ceruză; muind aceeași pensulă în roșu, negru sau galben, puneă în relief părțile luminate. Urmând vechile învățăminte, putea din patru trăsături de pensulă să facă să apară promisiunea unei figuri perfecte. Schițe de genul acesta au satisfăcut pe cei mai mari cunoscători și reprezintă ghidul dorit de mulți în căutarea metodei corecte ce le permite să se lanseze în oceanul picturii. După ce-și pusese această prețioasă bază, întorcea pânzele la perete și le lăsa acolo uneori câteva luni fără să le privească. Când era din nou dispus să reazeze pensula pe ele, le privea sever, ca și când ar fi fost dușmani de moarte, pentru a vedea dacă putea descoperi vreun defect! Dacă descoperea cel mai mic lucru în dezacord cu subtilitățile gândirii sale inițiale, acționa ca un chirurg brutal care, tratând un pacient, înlătură umflăturile sau excrescențele cărni (*spolpargli qualche gonfiezza, e soprabondanza di carne*) reazezând un braț al cărui os e dislocat sau corectând poziția unui picior, fără milă pentru

suferințele bolnavului. Modificând astfel personajele, le aducea la cele mai desăvârșite proporții pe care le pot avea frumusețile Naturii și ale Artei. Apoi, reîncepea un alt tablou pentru a acționa la fel până când retușurile erau uscate. Astfel acoperea treptat cu carne însuflețită aceste fonduri prin brasajul și rafinarea extremă a materiei (*quegli estratti di quinta essenza*), revenind asupra ei până când doar suflul lipsea pentru a le da viață. Nu termina niciodată un personaj dintr-odată (*alla prima*) și obișnuia să spună că cine scrie fără studiu nu poate face o poezie savantă și bine întocmită. Dar tușa finală o puneă frecând cu vârful degetelor (*unendo con sfregazzi delle dita*) contururile părților clare, făcându-le astfel în degradeuri până la semi-tente și topind culorile unele într-altele; sau adesea, tot cu degetul, puneă o tușă de negru într-un colț pentru a susține culoarea, sau adăuga un vârf de roșu, ca o picătură de sânge, pentru a da viçoare unei carnații inexpressive. Palma m-a asigurat că în ultima fază a lucrului picta mai mult cu degetele decât cu pensulele (*più con le dita che co' pennelli*).<sup>35</sup>

Acest fragment din Marco Boschini, cel mai important critic venețian din a doua jumătate a Seicento-ului<sup>36</sup>, a beneficiat de excelente comentarii<sup>37</sup>. Aș dori să evidențiez totuși un aspect asupra căruia nu s-a insistat, în opinia mea, îndeajuns. El conține ceea ce aș dori să definesc drept structura mitopoietică a textului. El nu infirmă valoarea de sursă privind travaliul cu și despre culoare, conferindu-i însă un cadru istoric și cultural mai complex. După o lectură atentă, realizăm cu adevărat că textul dorește să ne comunice, prin evocarea tehnicii picturale tițianești, înrudirea pictorului cu două figuri tutelare. Prima este cel mai mare pictor al Antichității, miticul Apelles. A doua este Dumnezeu.

Între nenumăratele realizări ale lui Apelles transmise de tradiție, una menționează capacitatea sa de a crea capodopere utilizând doar patru culori (*Quattor coloribus solis immortalia illa opera fecere*)<sup>38</sup>. La această legendă, care avea să devină faimoasă<sup>39</sup>, face aluzie cel mai probabil Boschini, atunci când afirmă că Tițian, „urmând vechile învățături, făcea să apară, în patru trăsături de penel, promisiunea unei figuri perfecte“ (*con*

*queste maxime di Dottrina faceva comparire in quattro penne-llate la promessa d'una rara figura*). Culorile menționate de Boschini (alb de ceruză, roșu, negru și galben) sunt aceleași cu cele folosite de miticul Apelles și de urmașii săi (*melinum, sinopsis, atramentum, stil*). John Gage a reamintit recent că în literatura artistică venețiană din Cinquecento raportul Tițian–Apelles se întemeia pe alte motivații, neluând în considerare istoria celor „patru culori”<sup>40</sup>. Există astfel toate motivele să vedem în *come back*-ul târziu al acestui mit cromatic o construcție a Seicento-ului. Pagina din Boschini este pregătită, în acest sens, de un fragment din *Maraviglie dell'arte* de Carlo Ridolfi (1648), consacrat lui Giorgione:

[...] în amestecul prin care acest ingenios pictor a știut să redea carnea, nu există numeroasele tente de gri, orange, albastru sau alte culori pe care unii pictori moderni obișnuiesc să le includă, cuprinși de iluzia că astfel vor atinge culmea artei, dar ajungând, prin artificii asemănătoare, să se îndepărteze de naturalul pe care Giorgione l-a atins doar cu puține tente, conforme cu subiectul pe care își propunea să-l exprime. El urma astfel pe cei Vechi, precum Apelles, Aetion, Maelanthius și Nicomah, care, pentru a reda carnea, foloseau doar patru culori.<sup>41</sup>

Noutatea apare aici foarte clar: în raport cu tradiția, Ridolfi atribuie explicit celor „patru culori” capacitatea de a elabora o „carne de sinteză”:

[...] ca și când Giorgio ar fi avut acces la puterile prin care natura ajunge la compoziția cărnii umane cu ajutorul amestecului diferitelor calități ale elementelor [...].<sup>42</sup>

Pentru a înțelege mai bine miza acestui tip de afirmații, trebuie să ținem cont de contextul dublu, mitic și istoric, în care opera Ridolfi. Vom realiza atunci că cele „patru culori” erau, în viziunea sa, termen mediu și semn al excelenței deopotrivă, situându-se între experiențele cromatice primitive ale celor „vechi” și exagerările „modernilor”. Sunt vizate, pe de o parte, abuzurile picturii baroce contemporane, inclusiv cele

datorate lui Rubens însuși<sup>43</sup>, cu amestecurile sale exagerate de *innumerabili tinte di bigio, di rancio, d'azzurro, e di sì fatti colori*, iar pe de alta, experiențele insuficiente ale pictorilor activi înaintea lui Apelles. Astfel, în cea de a XXXV-a carte din *Historia Naturalis*, marea culegere de legende ale artiștilor, Pliniu cel Bătrân afirma că primul pictor care a colorat figurile, un anume Ecphantus din Corint, ar fi utilizat pentru aceasta doar cioburi de argilă pisate.<sup>44</sup> Culoarea primitivă a fost așadar, după Pliniu, o culoare de pământ, supusă însă unui proces de elaborare, cuprinzând ardere și pisare. Cele patru culori ale lui Apelles și ale urmașilor săi – inclusiv Giorgione – propun, la rândul lor, un „amestec natural”, mai organizat și esențial totodată. Noutatea lui Tițian va consta în faptul că mixtura (*il misto*) nu va fi rezultatul unui dozaj rafinat și misterios al celor patru culori pe paletă, ci al unui amestec impetuos realizat în plină acțiune, direct pe pânză: „urmând vechile învățături, putea, în patru trăsături de penel să facă să apară promisiunea unei figuri perfecte”.

Citit în contextul reformulării tipic venețiene a performanțelor lui Apelles, descrierea procesului creativ tițianesc oferită de Boschini dezvăluie prima dintre rădăcinile sale mitice, care îl conectează, prin figura paternă a lui Giogione, la marele teren al experiențelor fondatoare care a fost Antichitatea. Un al doilea mănunchi de implicații mitice, care, în textul lui Boschini, leagă arta lui Tițian nu doar pur și simplu de Istorie, ci direct de Dumnezeu, nu mai trebuie reconstituit, căci el apare cum nu se poate mai clar la sfârșitul unui lung pasaj prea puțin citat. După ce amintește mărturia lui Palma cel Tânăr conform căreia Tițian „picta mai mult cu degetele decât cu pensulele”, Boschini adaugă imediat:

Reflectând profund, se constată că lucra în această manieră cu o intenție foarte precisă, dorind să imite lucrările Marelui Creator și sugerând astfel că, dând formă corpului uman, modela, la rândul lui, pământul cu mâinile sale.<sup>45</sup>





6. Crearea omului, miniatură din *Lambeth Bible*, Lambeth Palace Library, Londra, Ms. 3, fol. 6v.

Această observație completează mărturia „istorică” a lui Palma cu o interpretare de ordin simbolic, conferind aproape centenarului Tițian statura unui adevărat *Deus Artifex*<sup>46</sup>. Vom observa aici complexitatea acestei asocieri. O primă aluzie se referă la bine-cunoscutul fragment din Geneza 2, 7 care narează crearea omului: „Atunci, luând Domnul Dumnezeu țărână din pământ, a făcut pe om și a suflat în fața lui suflare de viață și s-a făcut omul ființă vie”<sup>\*</sup>.

Începând din Antichitatea târzie și Evul Mediu, iconografia Genezei a ilustrat acest fragment făcând apel la metafore sculpturale, așa cum se întâmplă de pildă într-o miniatură din *Lambeth Bible*, unde se vede Creatorul modelând cu degetele sale agile o mogâldeată din lut de culoare cărămizie (fig. 6).

În cadrul mitului lui Tițian (așa cum l-a creat Boschini), bătrânul artist este evocat ca pictor-demiurg, capabil să manipuleze o masă de culori pornind de la o „grămadă de pământ roșu

\* Citatele din Biblie sunt preluate din *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013 (n. tr.).

pur” (*un striscio di terra rossa schietta*) pentru a obține, în final, figuri dotate (aproape) cu suflu. Dacă e să-i dăm crezare lui Boschini, el „modelează” culoarea ca pe o pastă primordială în cunoștință de cauză (*con ragione*), adică asumând multiplele asociații astfel generate și împrumutând conștient unele din atributele lui *Sommo Creatore*. Ne-am putea desigur întreba dacă afirmațiile lui Boschini nu supralicitează intențiile lui Tițian. Un document iconografic important susține însă sursa scrisă, chiar dacă adevărata sa semnificație în cristalizarea mitului artistului-demiurg este greu de stabilit în detaliu. Autoportretul târziu al lui Tițian, păstrat azi la Gemäldegalerie din Berlin, ne înfățișează un pictor bătrân, conștient de statura sa de *grand seigneur* (fig. 7).<sup>47</sup> Însemnelor de recunoaștere socială (mai ales colanul de aur expus pe piept) li se adaugă demonstrativ semnele dimensiunii demiurgice, căci acest autoportret este construit pe două centre: capul patriarhului cu privirea intensă pe de o parte, iar pe de alta, mâinile puternice cu degetele lungi, muiate încă în materia vâscoasă a nobilei sale activități (fig. 8).

Autoportretul de la Berlin și textul târziu al lui Boschini tematizează, fiecare în felul său, distanța față de ierarhia tradițională a factorilor operând în actul pictural.<sup>48</sup> El se înscrie în suita unei deplasări deja validate în maniera prin care venețienii epocii (un Francesco Colonna, un Lodovico Dolce) considerau receptarea operei: aceasta nu mai este o problemă exclusiv optică, ci și una tactilă. Pentru Tițian însuși, se înțelege acum, creația picturală se dilată în datele sale fundamentale până la includerea, într-o manieră definitivă, a prizei, a modelajului, a pipăitului. „Tușa penelului” (*il tocco*) va fi astfel supusă unei duble supralicitări și unei duble depășiri, exacerbandu-se în *colpo risoluto* și în *sfregazzi delle dita*.

Intervenția exersată asupra corpului de culoare dă naștere, la Boschini, la o ultimă metaforă, cea a pictorului-chirurg. Analizând-o îndeaproape, înțelegem semnificația ei. Este vorba în primul rând de un travaliu reparatoriu asupra cărnii picturale (*la soprabondanza di carne*), având însă ca scop fortificarea scheletului său (*l'ossatura*). Lucrând în primul rând cu masa de