

Spartak Paskalevski
(Bulgaria, Sofia)

Vision and Insight in the Artistic Mentality of Italian Mannerism in the 16th Century

Abstract: This paper analyses the creative practice in the artistic centres of Italy that contributed to the formation of the aesthetics of Mannerism and the theoretical ideas of Vasari and Lomazzo. It explores the influence of experimentalism in the work of artists such as Pontormo, Rosso Fiorentino and Parmigianino, who built up the prestige of newly created centres such as Parma, Mantua and Bologna in addition to the established artistic hubs of Florence, Rome and Venice.

The article outlines the features of the mannerist approach to visual synthesis in the works of Pontormo, Rosso Fiorentino (France), Arcimboldo (Prague) and El Greco (Madrid, Toledo). It points out the stylistic features of the artistic language resulting from a shift in the Renaissance concept of the optics of vision to the mental and symbolic vision of insight.

Спартак Паскалевски
(България, София)

Зрение и прозрение в художествената менталност на италианския маниеризъм през XVI в.

Процесите, формиращи художествената система на маниеризма, очертават в структурното единство на мислене и чувстваване промени както в степента на индивидуална осъзнатост на идеи и художествени нагласи, така и по отношение на избора за осъществяването им творчески път още в началния развоен период – 1520–1530 г. В хода на стилистичната промяна, обвързаността на художествената и интелектуалната интуиция формира индивидуалния артистичен облик на твореца и интегрира търсенията му в сферата на психосоциалните и креативните нагласи. За италианското изкуство на XVI в. промяната на художествената менталност в периода на маниеризма е процес на излизане от орбитата на ренесансовата нормативна стилистика и нарастване ролята на иновативния експериментализъм.

Структурните изменения влияят върху разбирането както на художествения опит като взаимодействие и развитие на наследени и индивидуални стилистични елементи, така и върху визуализирането на съответните философски представи за хармония и динамика. В полезрението на творците скритият потенциал на образа се изменя чрез алегоричните внушения на иконографския репертоар и знаковия символен език на алхимията и окултните науки.

Теоретичната и естетическата мисъл на Джорджо Вазари (1511–1574) и Джовани Паоло Ломацо (1538–1592) отразява отделни аспекти в развитието и формирането на маниеристичната художествена менталност. В „Животописи на най-значимите живописци, скулптори и архитекти“ Вазари разглежда индивидуалното формиране на плеяда италиански художници в биографично-хронологически аспект и анализира основната осо-

беност в осъществяване на тяхната уникална творческа мисия. Въведеното от Вазари понятие 'маниер' притежава широк интерпретационен спектър, включващ овладяване, развитие и утвърждаване на собствената стилистика. Анализирайки пластическия опит в художествената практика, Ломацо вижда в маниера осъществена система – както по отношение елементите на езика, така и по отношение на тяхната кодификация.

В рамките на Европа Испания доминира геополитически в борбата с основния си съперник – Франция. Засилващото се влияние на Испания през XVI в. променя конфигурацията на силите на Апенинския полуостров. В политическия живот на Италия възникват различни коалиции, които бързо се разпадат и отново се изграждат, като участниците в тях непрекъснато променят конкретните си цели и действия. Непрекъснатото съперничество и оказван диктат върху политическия живот създава напрежение в италианските градове и застрашава тяхната субектност. Позициите им в създадените конфигурации от съюзи са с оглед на конкретните интереси в общото им съперничество, с компенсиране на потенциални загуби или осуетяване на планирани предимства. Вследствие на това напрежение на италианската политическа сцена възникват нови културни центрове, редом с утвърдените и влиятелни Флоренция, Рим и Венеция.

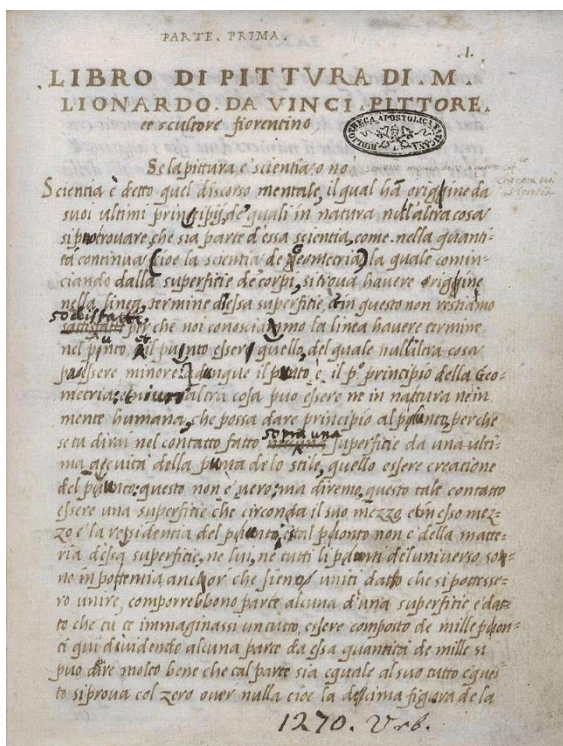
Появата на художествените средища Урбино, Парма, Неапол и Мантуа се отразява осезателно върху развитието на художествената среда и формирането на художествените сили. Предпоставка за това са както актуалните географски открития, така и разцветът на експерименталните науки в сферата на астрономията и оптиката. Благодарение завладяването на нови извъневропейски територии от страна на Испания и активизирането на контрола над традиционни и нови търговски пътища се откриват неизследвани хоризонти на знанието. Разширяването на земните и небесните граници стимулира развитието на оптичния инструментариум и усъвършенстването на наследените от елинизма прибори и навигационни практики. Утвърждаващата се хелиоцентрична система, откритията в областта на астрономията и оптиката активират интереса към неизвестното и необяснимото и съживяват тайнствения свят на астрологията.

Йохан Кеплер (1571–1630) изследва геометричните и физиологичните аспекти на оптичните феномени и теоретично разглежда свойствата на светлината и рефракцията. Сред редицата мащабни експерименти през XVI в. оптичната проблематика придава специфични онтологически, философско-теологични и херменевтични насоки в осмисляне на пространството и времето.

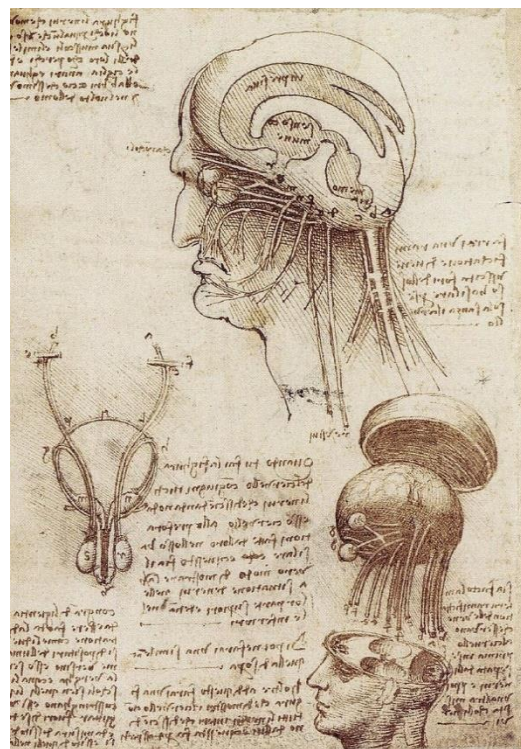
Новаторската художествена дейност, разгърнала се в Мантуа, Неапол и Парма, редом до тази в утвърдените Флоренция, Рим и Венеция, придава динамика на италианския културен пейзаж. Сред формиращите се нови стимули за духовност и диалогичност съществено място заема интелектуалната и артистична „Общност на спиритуалите“ (spirituali) в Рим. Тя се превръща в място за обмяна на неканоничен духовен опит. Освободената и одухотворена размяна на мнения очертава нагласи за нови интерпретации на духовното в смътното предчувствие за появата на желани и надинституционални форми. Обществото на спиритуалите лелее надежди за промяна. Това е изстраданата идея за универсалния човек, устремен към истината, който свободно се въздига към Бога, за да слее индивидуалния човешки порив с идеала на обожественото съвършенство.

Известно е, че в художествената култура на Ренесанса се формира определен модел за отношението на изкуството към властта и меценатството, за споделяната вяра независимо от доминиращото влияние както на теокрацията, така и на светския дворцов елит, за художествените и естетическите претенции на покровителстващата аристокрация. Съревнователният дух и съперничеството между двата центъра Флоренция и Рим стимулират и в значителна степен определят художествения процес. Изследователските

нагласи преодоляват първоначалния емпиризъм на ранния ренесанс в творческата практика и утвърждават убеждението, че изкуството е органичен елемент на науката. Тази особеност се проявява не само в изследователските нагласи на Пиеро дела Франческа и Паоло Учело, но в разгърнат вид е налице в трактата на Леонардо за живописца. Утвърденият особен статус на твореца и възприемането на таланта като божия дар определя креативната дейност като аналог на божествения творец – избранник между света на Божественото и света на Човешкото. Творческият акт се въздига в представа за благодатно дарствено създаване и конструиране. В контекста на тази парадигма се формира ренесансовата система, образцово изпълнена в индивидуалните творчески модели на Леонардо, Микеланджело и Рафаел. Оригинално им творческо проникване в божественото всеприсъствие на реалния свят поражда естетическа наслада и пантеистичен възторг. Защото теоретичната и философската съпоставимост в единството на Бог и Природа като съпреживяване Природата на Бога и ролята на Бога в Природата, създава особената нагласа, която превръща конкретната творческа задача в изследователска. При Леонардо стремежът за овладяване на тялото в анатомичната му реалност и неизбежното навлизане в света на физиологичното е свързан с трепетния досег до божественото дихание на творението. В изясняване оптичските промени на пространството се стига до феномена на камера obscura и номоса на перспективата като геометрично проектиран логос на зрението.



Ил. 1. Леонардо да Винчи. Трактат



Ил. 2. Леонардо да Винчи. Анатомична рисунка

Овладяването на пластичната форма при Микеланджело е свързано със системно изследване чрез анатомични дисекции за изясняване на динамичните промени в анатомията на човешкото тяло. Така се разкрива дълбочинната връзка между функция и форма и се осветлява проблемът за пропорциите кинетически и естетически (ил. 3). В контекста на конкретния научен анализ се осъществява особеното възвращащо преоткриване на античната култура по време на Ренесанса, възстановяват се ценностите на античния плас-

тичен патос в разбирането за човека като божие творение, своеобразен универсум и мярка за хармония. В дейността на Платоновата академия във Флоренция особеното взаимодействие между философия и теология, отразено във философските трактати на Марсилио Фичино (1433–1499) и Джовани Пико дела Мирандола (1463–1494), разкрива разбирането за човека като творение на Бога, неговата мисия и универсалност. На този фон философската интуиция и уникалното математическо визионерство на Никола Кузански (1401–1464) очертава хоризонтите на неоплатоническата концепция за научната картина на Вселената.



Ил. 3. Фигурална динамика в пространството у Микеланджело

Не само за Леонардо да Винчи и Микеланджело, но и за творците, споделящи техните търсения по отношение духа на прекрасното, художественото овладяване на света се разбира като живот и раждаща сила, а животът – като неотменима същност на Прекрасното.

В постигане на съвършената форма художественият израз на пластичната жизненост се подхранва от експерименталната чувственост на непосредствения опит. Оптическият смисъл на сфуматото за Леонардо е следствие от теорията за въздушната перспектива и проективния образ в 'камера обскура'.



Ил. 4. Камера обскура – основа за по-късната поява на прожектора

Динамичните преходи на формата (вследствие на анатомичните дисекции) откриват на Микеланджело възможности за постигане на функционираща пълнота и обемност на скулптурната форма във фигурата на Давид, въплътена в нормата на ренесансовия канон. Овладеаната връзка между функция и пластичен обем открива новаторски възможности за динамично конструиране и реконструиране на формата и пространството. Постижимата цялост превръща творческия акт в сътворчество, а съграждащата му енергия

издига индивида до степен на съ-творец на Творението. Затова съвършенството в конкретната творческа реализация се възприема от съвременниците като загадка. В сътворяваните от Леонардо да Винчи и Микеланджело вътрешни механизми на изобразената и видима хармония се засилва усещането за необяснимото единство между това, което е вътре във формата и извън нейната видимост, в образното постигане на Прекрасното. Разкриването на жизнената цялост на света дава особен облик на Ренесансовото изкуство в чувственото разбиране на неизвестното като инструмент на Логоса и Номоса на Природата.

Творческият модел на Рафаел очертава нова тенденция в разгръщането на ренесансовата образна система – етап на възпроизвеждане и пресъздаване на осъществените стилистични форми в изкуството на Леонардо да Винчи и Микеланджело. Духът на майсторите се проявява в дейността на техните ученици (известни като Леонардески и Буонарески). Рафаел въвежда вариационно техния интерпретационен смисъл, който става присъщ в практиката на учениците и последователите от ателието му (Джулио Романо и др.).

Авторитетният статус на изкуството и артистичната дейност придават блясък на овластените амбиции в средите на теокрацията и дворцовия елит при демонстрация на меценатството. Политическият динамизъм и властовата обвързаност между Рим, Неапол и Парма определят появата на влиятелни художествени средища в италианския културен пейзаж на XVI в. Наред с разкриващия се простор за изява на талантиливи творци се търсят и ангажират нови художествени сили. Съществуващото напрежение между Неапол и Рим води до обособяване на две зони с различна по тип култура. От една страна се възправя утвърдената и отстояваща своята хегемония теокрация със съответните ѝ институции и кодифициращи норми на контрол, а от другата – дворцовата власт, чиято йерархична структура е под покровителството на испанския император. Съперничеството между Флоренция и Рим за доминация над художествената продукция стимулира съреволюционният дух. Поканата от страна на Гонфалониере Пиеро Содерини към Леонардо да Винчи и Микеланджело да декорират стените в „Залата на петстотинте“ в Сеньорията на Флоренция не само насърчава максимално проявата на тяхната оригиналност, но и увеличава към високи постижения.

От сфера на емпиричното към визуална иновация

Изобразителният процес по време на Ренесанса преодолява визуалната емпирия, характерна за Проторенесанса и творчеството на Джото, и утвърждава доминацията на оптичните закони, свързани с откритията на Леонардо. Промененото разбиране за функционирането не само на изобразителното пространство, но и новата роля на рамката в картината засягат интериора и неговите пространствени граници. Тази тенденция е видна в проекта на Микеланджело за гробницата на Юлий II и в замисъла на храмовото интериорно пространство. Стремешът към овална форма и обозрима кръговост е налице в конструиране както на интериорната дворцова среда, така и на екстериорното пространство в постъпателното възприемане на разгрънатата монументалност. При преодоляване ограничението на рамката, формата на ротондо при Микеланджело е свързана с вътрешните трансформации на картинното пространство (ил. 5 и 6). Тя е следствие от естетическата нагласа на скулптора да преодолява условната картинна плоскост и нейните формални граници.



Ил. 5. Джото. „Изгонване на търговците от храма“, 1306



Ил. 6. Композиционна форма ротондо у Микеланджело („Светото семейство“)

При активирането на зрителя Микеланджело се интересува не само от сетивната динамика на зримото, но е увлечен и от всеобхватността на неговата тайнствена магия. Подобно е новаторското решение и на Леонардо да Винчи за стенописния проект „Битката при Ангиари“ (ил. 7). Налице е особен модул за фигуративна организация на кръговото пространство, което с откритите визуални аспекти на новия тип кръгова композиция въвлича в динамика недостъпните за погледа моменти на общото движение.

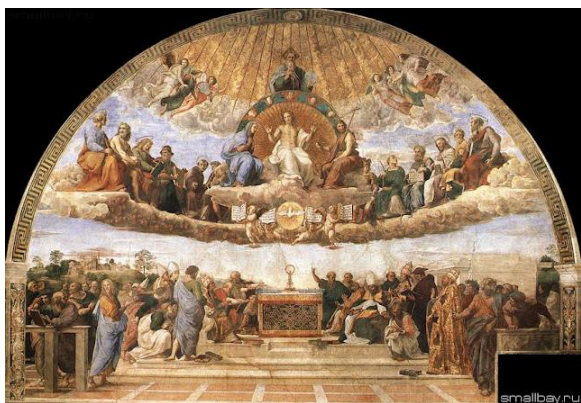


Ил. 7. Леонардо да Винчи. „Битката при Ангиари“ (копие на П. Рубенс)

Търсеното активиране на зрителското възприятие е развито мащабно във фреската на Микеланджело „Страшният съд“ в Сикстинската капела. Този ефект е реализиран виртуозно и от Джорджо Вазари в неговия стенописен цикъл, посветен на папа Павел III в Заседателната зала на ренесансовия Дворец на Апостолическата канцелария (Palazzo della Cancelleria) в Рим. Активираните оптически аспекти на рамката придават обемна динамика на стенописите в интериорното пространство и придават ефект на присъствие, визуално необходим за технологическия и техническия инструментариум на понятието 'маниер'. В комплексен смисъл е зададен преход и възможност за трансформации на различни състояния.

Както вече бе посочено, ако в творческите модели на Леонардо да Винчи и Микеланджело е налице характерна инвариантност, в творческия модел на Рафаел се очертава тенденция към вариативност. Художественият инвариант налага свързване на интегрираща пластична норма в качеството ѝ на синтез на творческото и научното моделиране, докато вариативността се реализира под знака на интерпретативното повторение. То е и

степен от началния период на подготовка на бъдещия художник и основа за разгръщане на индивидуалното му развитие. Автономният генеративен механизъм се проявява по различен начин. Докато Леонардо изгражда автономност още по време на първите си стъпки с разностранна практика в ателието на Андреа дел Верокио (1435–1488), то Микеланджело развива техническа опитност и формира нагласа към монументалност в ателието на Доменико Гирландайо (1449–1494). Рафинираният колорит, свойствен за живописната практика на Урбинската школа, развива и нюансира багрената чувствителност на Рафаел. Определящи за пътя на Леонардо да Винчи и Микеланджело е органичната свързаност на научното изследване и творческото моделиране на образната система. Още преди поканата на Гонфалониере Пиеро Содерини към тях да декорират с многофигурни батални сцени стените в „Залата на петстотинте“ в Сеньорията на Флоренция, всеки от тях е очертал творческия си облик: Леонардо да Винчи с творбите „Мадона в пещерата“, „Тайната вечеря“, „Джоконда“, „Св. Йероним“, „Св. Йоан Кръстител“, инженерните и архитектурните проекти. Творческият модел на Микеланджело се разгръща в скулптурите „Пиета“, „Давид“, „Мойсей“, стенописите от свода на Сикстинската капела и „Страшният съд“, както и в архитектурните му проекти. Изисканата артистичност като интерпретативна насока в творческия подход на Рафаел е реализирана след поредица Мадони, „Диспут“ (ил. 8) и „Атинската школа“ (ил. 9).



Ил. 8. Рафаел. „Диспут“, 1509



Ил. 9. Рафаел. „Атинската школа“, 1511–1512

Оригиналният стил на Микеланджело с развитата и привличаща с въздействена-та си сила *terribilità* е обект на изучаване от останалите художници в постигане на аналогична величественост. За разлика от впечатляващия сблъсък на монументалната и композиционната инвенция във Флоренция, „Битката при Кашина“ и „Битката при Ангиари“ по запазени копия, преувеличената елегантност на „стилизирания стил“ се вписва в атмосферата на кралските дворове и интелектуалните кръгове в Европа.

От професионализъм към интуиции за съвършенство

За новата парадигма на култивиран артистизъм и овладян професионализъм, съпътстващи множество повторения, е уместна отбелязаната от Вазари (в съчинението му „Животописи на най-значимите живописци, скулптори и архитекти“) мисъл на Микеланджело

„Следващите не ще могат някога да задминат този, когото следват“.

Умението да се използват все по-виртуозни техники в контекста на култивирания състезателен дух на майсторството намира израз в опитите за реставриране и успешно приближаване до образцовата стилистика на елинистичното изкуство. Преоткритото

през 1507 г. римско копие на древногръцката статуя „Лаокоон“ свидетелства за античната представа за пластика, чието съвършенство поражда възхищение не само сред археолозите, но и сред младите художници. Реставрацията и реконструкцията на „Лаокоон“ се превръща в събитие в художествения живот, изискващо в максимална степен естетическа мяра и проява на зрял професионализъм. Сред поканените за реставрация на новооткритите антични статуи в Рим е и скулпторът Джовани Анджело Монторсоли (1507–1563). По време на дейността му по възстановяване на отсъстващата лява ръка на „Аполон“ в помещенията на изложената за съзерцание папска колекция Белведере, папата на път за богослужение, му засвидетелства величайшата си благосклонност.

Уважение и респект предизвиква не само огромното старание на младия творец, но новаторското композиционно решение на „Възкресението на Лазар“ от Себастиано дел Пьомбо (1485–1547). Прочутият венециански художник и приятел на Микеланджело създава живописното платно по поръчка на кардинал Джулио Медичи, което става обект на всеобщо възхищение (срв. 10). Атмосферата на конкурираща оригиналност принуждава Рафаел незабавно да изпълни отложената поръчка на кардинала за платното „Христос по пътя към разпятието“ (ил. 11), впечатлявайки с необичайна ритмика на композицията. Изграждайки я чрез диагонали, образувани от копията на войниците и поетия от Христос дървен кръст, централно място е отделено на апостол Симон-Петър. В композицията на Рафаел образът на Христос е на втори план и се забелязва сред многобройните останали фигури.



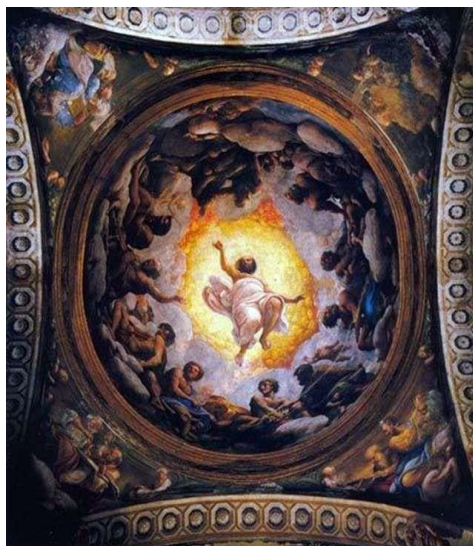
Ил. 10. С. дел Пьомбо. „Носенето на Кръста“



Ил. 11. Рафаел. „Христос по пътя към разпятието“

В сходна стилистична естетика към инверсии в композиционната структура развиват своите творчески нагласи работещите в Рим Джулио Романо (1499 – 1546), изявен и талантлив помощник на Рафаел, както и ученикът на Антонио Кореджо (1489 – 1534, срв. ил. 12), Франческо Пармиджанино (1503 – 1540). Изучаващият творбите на Микеланджело Буонароти и Рафаел Урбински в Рим млад Пармиджанино е представен на новоизбрания папа Климент VII, на чието височайшо внимание художникът поднася няколко картини. Сред представените творби е и „Автопортрет в изпъкнало огледало“ (ил. 12) върху дървена полусфера, който впечатлява с майсторското предаване на опти-

ческата деформация на отражението. Творбата се възприема с интерес и респект от обкръжението на папата и особено от художниците, за общността на които постигнатата неповторима индивидуалност е проява както на деликатната чувственост на автора, така и на изявената му сетивност при изобразяване на идеалната красота, свидетелстваща за овладяно майсторство и свободен артистизъм.



Ил. 12. А. Кореджо. „Видение на св. Йоан Богослов“



Ил. 13. Фр. Пармиджанино. „Автопортрет“

Респект към таланта характеризира покровителството към скулптора Джовани Джамболоня (1529 – 1608) от страна на папа Пий IV. Като своеобразна компенсация след неуспешното му участие в конкурса за „Фонтан на Нептун“, планиран за площада на Синьорията във Флоренция, през 1553 г. папата го ангажира за изработването на бронзовата статуя на Нептун в Болоня. Цененият от Микеланджело и италианския хуманист и писател Бенедето Варки (1503 – 1565), превъзхождащият с творбите си дори древните образци (по признание на Джорджо Вазари) Бенвенуто Челини (1500 – 1571) споделя в биографичната си книга възлението, което го обхванало от необикновеното видение: върху осветена от слънцето стена му се явява разпнатият Спасител, а във вид на релеф – св. Мария с Младенеца (срв. ил. 14).



Ил. 14. Виртуозното майсторство на Б. Челини в малката пластика

Този факт свидетелства за атмосферата, култивираща маниеристичната изтънченост на твореца и чудодейната му сетивност на ненадминатия майстор на медалиерното изкуство. За култивираната нагласа към пораждащата чудотворност на материалите е и разказът на Челини за поръчано от папата скъпоценно украшение, в което трябвало да се постави прекрасен брилянт. Съперническите си майстори обикновено правели различни фигури и сред тях вместили скъпоценния камък. Челини обаче решава да обвърже качествата на брилянта и на сардоникса с мотив от композицията „Тайната вечеря“. Различните нюанси на цветовете и жилките на сардоникса Челини използва изкусно за характеристика на персонажите: Христос се оказва в бяло природно одяние, апостол Йоан – в синьо, ап. Петър – в червено, а Юда – в тъмнокафяв хитон. Папата дълго и внимателно разглежда невяроятната изработка на майстора, сътвореното в камъка чудо. Наред с признанието за способностите на ювелира, скъпоценният шедьовър бива тържествено пренесен в „Св. Петър“ на съхранение в олтар на главния притвор.

Експериментаторска нагласа и индивидуалност на маниера

Варварското разграбване на Рим през 1527 г. остава трагична страница в историята на папството. След изживяното крушение „Вечният град“ загубва за християнското съзнание аурата и престижа на богоизбрано световно средище. Папа Павел III възстановява с амбиция репутацията на Ватиканската институция чрез реконструиране и реставрация на нанесените щети. И действително се справя блестящо с тази задача като привлича в Рим отново изтъкнати творци. Реабилитацията на Рим като център на изкуството активизира идеи и проекти, оказва активно влияние върху развитието на художествената култура в Италия. Настъпилото преразпределение на творческите сили в протичащия динамичен процес е свързан с развитието на художествената система на маниеризма и се разгръща чрез оригиналното творческо присъствие на творци от Болоня, Парма, Мантуа, Неапол и Генуа.

Понятието 'маниер' като продукт на Ренесансовата теория и практика придобива нови значения през втората половина на XVI в. Експериментаторската страст в творчеството на редица художници, способността им да търсят и виждат невидимото в света на видимото, разкриват божествения Логос на човешкия свят. Наред с исторически наследените критерии и ценности, в художествената практика се формират и нови. В маниеристичната мисловност понятието маниера е свързано с идейното преобразуване на структурните и формалните аспекти на творчеството. По отношение на необходимостта от постигане на стилова възвишеност, наред с възможностите за предаване на реалността в една живописна творба, в писмо до авторитетния изкуствовед Бенедето Варки (1503 – 1565) от 15 февруари 1547 г. Вазари подчертава, че с безграничните си възможности изкуството превъзхожда инертната природа.



Ил. 15. Дж. Вазари. „Томе неверни“

В понятието 'маниер' се влагат ценностните аспекти и качества на индивидуалния артистизъм, за разлика от основаните в исторически и в ретроспективен аспект стилистични феномени на 'маниера грека' (*maniera graeca*) и 'маниера tedesca' (*maniera tedesca*). За това във второто издание на своя труд Джорджо Вазари посочва още два различителни контекста: метода в реализацията на творческия път и стиловата цялост, функционираща в индивидуалната или колективната художествена практика. За Джорджо Вазари съвършенството в живописата изисква финес и новаторство, изразено чрез виртуозна техника (*маниера*), остроумие и обмисленост, които са характерни за завършената творба. Всички тези критерии отразяват интелекта на артиста и усета на патрона. Артистът вече не е ученик от местната гилдия на „Св. Лука“, а заема място в двора до учените, поетите и хуманистите. Гербът на Медичите, които са патрони на Вазари, вследствие на утвърдената нагласа за значимост, бива добавян от него в горната част на портретните му творби, сякаш този герб принадлежи на художника.

Като автор на две значими за маниеризма произведения Джан Паоло Ломацо (1538 – 1592) осветлява както практиката, така и метафизичния характер на маниеристичната художествена менталност. Те изясняват и дефинират вътрешната връзка между маниеристичния замисъл и въплътената конкретна тъкан на творбите им. Неговия „Трактат за живописата, скулптурата и архитектурата“ (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, изд. 1584 в Милано) е наръчник за съвременните концепции за декорум.



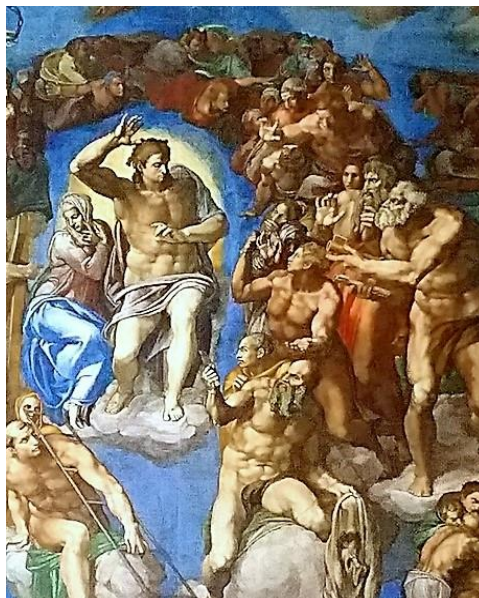
Ил. 16. Дж. П. Ломацо. „Автопортрет“

Систематично са кодифицирани наследени от Ренесанса и Античността стилистични форми и разработени от Маниеризма подходи, типични за късния XVI век. В естетически план Ломацо ги групира с оглед на техния шаблонен и академичен характер. Така се набляга на необходимия консонанс между функциите на интериора и различните видове живописни скулптурни декорации. Иконографията в образния контекст е често сложна и неразбираема и е елемент, неотстъпващ по важност в маниеристичните стилове. При диференцирането им в изобразителната конструкция изпъква изначално стимулиращият и едновременно с това ключов и формообразуващ феномен – феноменът на наблюдателя. В 'маниера' индивидуалната позиция на наблюдателя предполага определен конструиращ модул в оптичната организация на композицията.

Изобразителната структура е подчинена на законите на перспективата, но фигуративното движение отвътре променя композицията, вследствие на експерименталното ренесансово разбиране за изкуството като сфера на научни търсения и творчески прозрения. Така в граничната зона между изкуство и наука рисунъчните интерпретации на човешкото тяло с анатомичната си коректност в резултат на натрупания опит и познания стават не само достъпни, но и необходими за следващото поколение художници.

По примера на Микеланджело и Леонардо да Винчи след 1510 г. Антонио Полайоло (1433 – 1498), Бачо Бандинели (1488 – 1560) и други творци провеждат детайлни анатомични дисекции за проникване в човешката физиология, дали тласък и увереност в творческата им еволюция. Опитът на майсторите е определящ за отношението към външната визуална телесност и свързаността ѝ с вътрешната динамика на човешката фигура. Овладеаната анатомична вариативност с движението и динамиката на ракурса събират в едно мистиката на изящната изкуственост с научната точност.

В постигнатата цялост, пространствената динамика е новаторска по замисъл и изпълнение в монументалния стенопис „Страшният съд“ в Сикстинската капела. В многофигурните потоци на композицията Микеланджело създава обособени активни мотивни зони. Енергичният жест на Иисус и автопортретът на художника върху съдраната кожа в ръцете на св. Бартоломей са в обкръжението на изобразени във вихрено движение светци, ангели и архангели. В контраста на горния и долния свят те са изпълнени с патос и внушение за духовен катарзис. Драматизмът на фреската е свидетелство за атмосферата на заплахата, надвиснала над обществото и индивида.



Ил. 17. Микеланджело. Фрагмент от „Страшния съд“.
Св. Бартоломей с автопортрет на художника върху одраната кожа

Впрочем печатът на трагизъм и несигурност влияе върху художествената менталност и практиката на маниеризма. Отключваща роля във фигуративната образност имат мотивите на сблъсък и напрегнатост. Няколко стимула в съпреживяващата функция на интерпретацията разгръщат чувствени внушения на спиритуалност и драматизъм. Те носят потенциална пластичност в маниеристичната образност и в асоциативно приобщаващия образен наратив с исторически и литературен характер. В този дух използваните алегорични и реторични внушения на образите въвличат интелектуалната и сетивната „менталност“ на зрителя.

Светът на непознаваемото и невидимото

Новаторският характер на динамичната позиция отвън навътре формира пространството на изображението и трансформира феномена на наблюдението. Той се дистанцира от дефинираната в ренесансовата визия гледна точка като визуален фокус и пункт, от който започва изначалният, формиращ изображението процес, очертаващ пространството в дълбочина, за да стигне до своята пред-изначалност като обща убежна точка, в която абстрахираната идеализирана безкрайност съвпада с оптичната проекция на субекта. А отказът от абстрахираната единност на проекцията предпоставя сливане на безкрайното с отвъдвидимото, непознаваемото невидимо. За разлика от ренесансовия тип изобразена безкрайност, в която всяка видимост се превръща в точка, гранична на пределността, маниеристичната сетивност търси друг тип предел. Неговата подвижност на пределността е многоубежно разпределена в безкрайния хоризонт в състояние на безграничеща тайнственост.

В художествената практика на маниеризма е налице известна двойственост. От една страна става въпрос за аспекти на оптичския феномен, които разширяват и динамизират пространството в посока към зрителя. Първоначално този феномен е осъществен от Леонардо да Винчи в „Битката при Ангиари“ и от Микеланджело в драматичния патос на „Страшния съд“, благодарение на едновременната проектираща активност на художник и зрител. Вместо хармонизираната пресечна точка, Универсализмът на безкрайното, сливането на вертикала и хоризонтала се превръщат в кодифицирана норма на ренесансовата перспектива, постига се драматизиране на връзката между крайното и

безкрайното, между предния план и необозримия хоризонт и се пренебрегва взаимната хедонистична въвличеност на автор и съзержаващ наблюдател.

Динамичната трансформираща роля на съзержаващия наблюдател в мистичната въвличеност на зримото се открива при Якопо Понтормо (1494–1557) и Росо Фиорентино (1494–1540). В техните творби някои от пространствените конструкции във формата на ротондо (при Микеланджело като кръгова възвратност на движението) биват варирано реализирани и преинтерпретирани („Савел“). Драматичното напрежение между пространствените планове води до особен вертикален динамизъм въвличайки скритата диагонална напрегнатост първоначално в монументалната живопис на Кореджо. Този спираловиден аспект на композиционната конструкция е изведен в аспектите на видимо-то движение и насочва към разкриване аспектите на невидимото.

Значими в своята цялост творби на Понтормо са „Христос в Емаус“, 1525 (Уфици, Флоренция), „Мадона със светците Йосиф и Йоан Кръстител“ (Санкт-Петербург), предшестващи с мистичната си експресия „Срещата на Дева Мария и Елизавета“, 1528–1530 (ц. Сан-Микеле, Карминяно, ил. 18), „Снемане от кръста, 1525–1528“ (Флоренция, ц. „Св. Феличита“) – с вътрешна напрегнатост и особена ритмична нервност.



Ил. 18. Я. Понтормо: „Срещата на Дева Мария и Елизавета“

В композиционната конструкция е заложена неуравновесеност, която засилва общото ексцентрично въздействие. Нагласите към възвишена тайнственост и християнски спиритуализъм са типични за интелектуалните и художествените среди на Италия през XVI в. Трансценденталната изтънченост с импулси на готическа идеализация, внушени от графичното творчество на Албрехт Дюрер и Мартин Шонгауер, оказват влияние върху изказа на нарастваща експресия. Така неуравновесеността и внушенията на ексцентричния баланс на пространствената напрегнатост на фигурите, приближени към предния план от творбите му в периода 1520–1530 г., напомнят за експресивната стилистика на готиката.

Изпълнени с темпера и масло на дърво, авторът съхранява и развива средновековната и ранноренесансовата традиция на живописния изказ и прави творчеството на Понтормо съвършено уникално. За превъзходството на изкуството (*la lettera sulla*

preminenza delle arti scritta) свидетелства писмо от 1548 г. до Бенедето Варки и публикувано от него в *Due lezioni...* в 1549 г. Дневникът, който художникът води в последните две години от живота си (1554 – 1556), разкрива страни от творческия му процес.

Новото изследователско поле в артистичната дворцова общност е израз на промяна и съперничество между теократичната и аристократичната дворцова среда в периода след разграбването на Рим от войските на Карл V. След неизбежната загуба на престиж и влияние на Рим като художествен център сред множеството художници, лишени от ателие, собственост и меценати е и 26-годишният член на гилдията на художниците във Флоренция – Росо Фиорентино, който се изявява от 1523 г. в Рим. След странстване и търсене на нови покровители в Северна Италия, в Чита-ди-Кастело, Перуджа, Борго-Сансеполкро, Арето и Венеция, художникът се установява във Франция. В двора на крал Франсоа I, покровител на изкуствата и подслонил от 1516 г. и Леонардо да Винчи, Росо Фиорентино е придворен живописец от 1531 г., а в 1532 г. е назначен за каноник в църквата „Сент Шапел“ в Париж. С таланта си придава особена художествена стилност на изграждащата се галерия на Франсоа I и спомага за утвърждаването на нов тип интериорно пространство. Заедно с Франческо Приматичо (1504 – 1570) оформя кралската галерия, която включва стенописи и възплътява представата за маниеристичен синтез, изработен в периода от 1531 до 1540 г. Сложната и богата на пластични инвенции изобразителна конструкция излъчва алегорични внушения, възплътени от живописния усет на Росо Фиорентино. Но той е известен и с елегантността си на блестящ кавалер, впечатляващ с поетичната си дарба и с чувствеността си на музикант, за което свидетелства и Вазари.



Ил. 19. Галерия Фонтенбло, ангажира творчески
Фр. Приматичо и Р. Фиорентино

Новият тип творец

Разширяващите се граници на маниеризма формират нов тип творец с широка култура, с литературни и хуманитарни интереси. В съзнанието на съвременниците инди-

видуалният стил на Росо Фиорентино е проява на бунтовник, въстанал против ограниченията. С неочаквана и преднамерено опростена форма, с цветови съчетания без светлосенъчна и тонална моделировка, творбите му създават напрежение със своята привидна рязкост и нехармоничност. Странната издълженост на фигурите и напрегнатото беспокойство въвличат цвета и линиите. В напрегнатата маниеристична сетивност на композицията „Снемане на кръста“ (ил. 20) изискаността на ритмите въздейства като театрализирано действие.



Ил. 20. Р. Фиорентино „Снемане от Кръста“

От съвременниците си Росо Фиорентино е считан за ерудит, философ и творец с голяма култура, обладаващ неуравновесен и изменчив характер. Неговите произведения се възприемат като своеобразни трактати – изискани, изградени върху изострени съчетания на алегии, прославящи както властната мъдрост, така и предизвикващи тревога и екзалтираност. Светлите багри и орнаментално сплиташите се линии засилват усещането за безплътност.

Аньола Бронзино (1503–1572), ученик на Якопо Понтормо, създава фрески, олтарни картини с религиозни, алегорически и митологически сюжети. За разлика от експресивността на своя учител, той показва различна естетическа нагласа. Композицията с категоричен рисунък и студен колорит има балансирана статична структура. Елегатната сложност на съчинените от художника пози и жестове излъчва особена хедонистична неподвижност (ил. 21 и 22).



Ил. 21. А. Бронзино. Портрет на Бия де Медичи (1552)



Ил. 22. А. Бронзино. Портрет на Елеонора ди Толедо със сина ѝ (1545)

Високообразован и начетен, автор на стихове, Бронзино питае възторг към хуманистите Данте и Петрарка. Придава литературност на изискано академичния и утвърден от него тип парадно-аристократичен портрет. Признатото майсторство на композицията, рисунката и колорита в многообразието от сюжети в картините му от религиозен, алегорически и митологически характер му отреждат авторитетно място в средите на дворцовия елит и като член в колегията на Флорентийската академия.

За разлика от галантния еротизъм на образите при Бронзино, творбите на Джузепе Арчимболдо (1527–1593) се характеризират с алегорична ритуализация и символика. Тя засяга не само дворцовата събитийност, но се превръща в метафорична битийност, а пространството на картината – в естетизирано послание под влияние на кунст-камерата. Получава покана от двора на императора на Священната Римска империя във Виена, Максимилиан II. След неговата кончина продължава ревностно да служи на неговия приемник Рудолф II в Прага.

Джузепе Арчимболдо помага в ателието на баща си при създаване на църковни стенописи и се специализира в изпълнение на ескизи за гоблени и витражи, като „Житието св. Екатерина“ за витражите на Миланската катедрала. Бернардино Луини (1481–1532), близък на семейство Арчимболдо, ученик и епигон на Леонардо, съхранява в своя семеен архив албуми и записки на флорентинския майстор и ги предоставя на вниманието на бъдещия художник. Очевидно този интерес към творчеството на Леонардо е оказало влияние за творческото формиране на Арчимболдо. В ранните витражи отсъствието на празно пространство е стилистична особеност на развиващия се по-късно стил *arcimboldesque*.

Още в ранни запазени рисунъчни творби прави впечатление подчертаната склонност на художника към изображения на разкошни растителни орнаменти, цветя и плодове, а също и изобието от спираловидни елементи. В оформящия се стил Джузепе Арчимболдо създава специфично картинно пространство, изпълнено във вид на необичаено съчетание от предмети, растения и животни (ил. 23 и 24).



Ил. 23. Дж. Арчимболдо.
Алегорични изображения.



Ил. 24. Дж. Арчимболдо.
Алегорични изображения.

За своеобразието на стила оказва влияние придворната кунсткамера, за чиято дейност и колекция отговаря живописецът. Предметната асоциативна символика на стила визуално съответства на метафорично-алегоричната нагласа в дворцовото обкръжение на императора, изпълнена с мисловен хедонизъм. Уникалният и не характерен за XVI столетие стил напомня за гротескната традиция в немската готика, която е налице с цялото си многообразно великолепие в украсата на градската и ритуалната среда в Аугсбург, Мюнхен и по целия път оттам до Виена. Рисуначното наследство на Леонардо да Винчи, до което Джузепе Арчимболдо има достъп в Милано, задава необичайното съчетание на конкретност и символност. И дейността му на придворен художник напомня за Леонардо да Винчи от периода му в Милано, със задължението да изготвя театрални машини – *apparati di commedie*, в осъществяване на своеобразни специални ефекти за придворните балове и турнири. През XVI в. организацията на празненствата, увеселенията и театралните представления с участието на аристократи и прелати, фигурата на монарха е определяща и централна. Предпочитаните сюжети са от античната митология или историята. Ритуалната роля на героя е отредена за императора със задължителен завършващ триумф.

Ангажираността на Арчимболдо в Прага след 1570 г. е под знака на ексцентричния Рудолф II, който има слабост към изкуствата и живописата. Освен склонност към мистика, Рудолф II проявява интерес към науките, особено към окултните. Известните учени Тихо Браге и Йоаханес Кеплер са ангажирани като придворни астролози от императора. Основаната от Рудолф II в Прага 'кунсткамера' представлява сбирка от разнообразна екзотика, като се започне с художествени артефакти и се завърши с разнообразна зооколекция. Стимулиран от императора, в 1582 г. Арчимболдо разширява колекцията от предмети, старини артефакти, непознати животни и изумителни птици от Новия Свет, към които проявява изследователски и професионален интерес.

Теологична рамка и художествена норма

След приключването на Тридентския събор (1563 г.) в конфесионално отношение се пристъпва към регламентиране на религиозния живот и литургийната практика. Насъщплението на Контрареформацията обединява светската и религиозната власт. Интересът към изкуството и контролирането на творците се изразява в наблюдение и протежирание на религиозните и художествените братства.

Сред знаменателни събития папа Пий V обявява Тома Аквински за доктор и учител на църквата, което дава повод за издаване на цялото му творчество в 17 тома. Към реализацията на съборните декрети и публикуването на подготвения Тридентски катехизис през 1570 г. излиза първи том от съчиненията на бележития теолог и схоластически философ. В християнското си вероучение Тома Аквински свързва идеите на Августин Блажени с философията на Аристотел. Във формулираните от него пет доказателства за битието на Бога, Тома Аквински признава относителната самостоятелност на естественото битие и на човешкия разум, като твърди, че Природата намира своя завършек в благодатта, Разумът – във вярата, философското познание и естествената теология, основана върху аналогия на същностното – в свръхестественото откровение. Според идеята му за трите вида познание Умът е в цялата сфера на духовните способности, Интелектът – в способността за умствено познание, а Разумът – в способността за разсъждение. Познанието е същинската благородна дейност на човека: теоретическият разум, който постига истината, постига и абсолютната истина, т.е. Бога.

След Тридентския събор (1563) наложената теологична рамка изисква от художниците образна интерпретация на основни тезиси в рамките на утвърдените от Събора догматически решения. Художникът следва да постигне утвърденото там 'invocatione', отнасящо се до вярващия и позоваването му на евангелските свидетелства за постигне на онази съпричастна отдаденост, която чрез литургичната форма на молитвата дава израз на надеждата му за спасение. 'Veneratione' се отнася до свършената почит по отношение на светците. Техните 'reliquiis', както и изображенията им, са достойни за благоговейно преклонение. Новият тип храмове синкретизъм на монументалната образност и въвличащата звукова среда е насочен към зрителя и слушателя.

В съответствие с дискусиите на Тридентския събор (1563 г.) е последвалото разбиране за ролята на музиката в литургичната практика.

Не само месата в каноничното изложение, но и при всички произведения от този жанр музикалната структура следва определен изначален замисъл. Вследствие на виртуозното владее на каноническите и имитационните принципи от страна на Джовани Пьерлуиджи да Палестрина (1525 – 1594), Съборът утвърждава богословеността на месата като жанр, а месите на Палестрина „Ad coenam Agni providi“ или „Missa ad fugam“ се възприемат за норма. В творческия си подход Палестрина следва изработени от самия него правила. Вместо статичност е налице мистично увличащ динамичен музикален поток. Мелодичната линия е с постепенни преходи, а развитието им е хармонизирано в изразително балансирано движение в обратно направление. Върху доминацията на консонанси в музикалното протичане, дисонансите на слабо време просветват, а в силно акцентираният им проявява затишва. Четирите правила на Палестрина в организацията на музикалното пространство и време визуално се асоциира с рисунъчната и багрена полиритмия в творческата система на Рафаел, продължена от маниеристичната нагласа на неговите ученици.

Нова е визуализиращата роля на твореца в осмисляне на спиритуалното и неговата образна сакрализация. Идеите на Контрареформацията в естетиката на маниеризма редуцира ренесансовия идеал до ново разбиране за света на човека и уязвимата тайнственост на красотата като трансцендентиращ идеал. С утвърждаване на маниеризма разгръщащото се оригинално художествено присъствие на творците не само в Италия, но и във възникналите политически и културни средища в Мадрид и Прага, са свързани както с ритуалните амбиции на властта, така и с престижната роля на покровителството и меценатството. В Прага е създадена най-богатата за времето колекция от произведения на изкуството, включваща значими творби на Кореджо, Пармиджанино (ил. 26), както и за-

купената от венецианската църква „Сан Бартоломео“ картина на Албрехт Дюрер „Празникът Розенкранц“ (ил. 25). Нейн покровител е император Рудолф II (1552 – 1612), син на Максимилиан II и Мария Испанска (сестра на Филип II). В резиденцията на императора, погълнат от откритията на различни окултни науки, превърната в център за алхимически опити, е привлечен и известният астроном Тихо Брахе (1546 – 1601), пристигнал в Прага на 31.08.1599 г. и изявяващ се на границата между астрономията и астрологията, минералогията и алхимията.



Ил. 25. А. Дюрер. „Празникът Розенкранц“, около 1506 г.



Ил. 26. Фр. Пармиджанино. „Мадона с роза“ 1528 – 1530

В естетически и художествен смисъл маниеристичната нагласа се формира в логоса на двойственото разбиране за природата. От една страна като *natura naturata*, а от друга страна – като *natura naturans*. *Natura naturata* означава разглеждане на природата като пасивен продукт на една безкрайна принципно-следствена верига, т.е. това е създадената като свят от отделни вещи или модуси природа, докато *natura naturans* е вечната и безкрайна същност на действената природа, възприемана като активен творчески субект. В това разграничение, следвано от талантливия ренесансов художник, е умението да се изучава природата като основа на прекрасното, намерило специфично продължение в изкуството на Маниеризма. Налице е дистанцираност от естетиката на ренесансовото изкуство към сетивност, възплъщаваща идеи, които са близки до ненатуралистичната образност на късното Средновековие. Налице е доминацията на първообраза, породен в творческия акт вследствие от възникналата в съзнанието концепция (*concetto*), определяща завършващия стадий на замислената картина.

Образът между странност и окултна менталност

При Арчимболдо странната необичайност на куриозните картини се осмисля на фона на психосоциалната и културната атмосфера. В тях се проектират философските разбирания за инвенционалния свят на художника. Можем да се приближим към този свят чрез интересните съждения на неговите съвременници и теоретици на Джовани Ломацо, които използват термините *scherzi*, *grilli* и *capricci*. Смесово те съответстват на състояния и чувствени нагласи на търсена шеговитост, причудливост и капризност. Развлекателността на куриозното се възприема като без-образност, като различна на красотата сетивност и странност, изпълваща метафоричното пространство на картината с видения, надхвърлящи идеята за красота. Склонността към мистика и вкусът към странности се отразяват в изкуствения изказ на живописния образ, моделиран с метафизичната

тайнственост и окултната менталност на астрологията. Екзотичната сбирка от разнообразни артефакти на кунст-камерата в Прага впечатлява не само с колекцията образци от животинския свят, но разкрива разбирането за Природата и нейния дълбок спектрален смисъл, формиращ представите на една особена натурфилософия. Тя е опора за магическата практика и мистичната херменевтика, вълнуваща с енигматични асоциации научния и артистичен елит на Ренесанса.

За Пико дела Мирандола (1463–1494) „натуралната магия“ разкрива тайните на Универсума, тя е наука за опознаване силите и действията на природата в тяхното съотношение и взаимодействие, за разлика от суеверната практика и обредните примитивни форми на магьосничеството. В руслото на магично-херметическата традиция през 1531 г. се появява мистично-натурфилософското съчинение за окултната философия в три книги „De occulta philosophia“, известно под наименованията „За съкровенната философия“ или „За тайната философия“ на Хайнрих Корнелий Агрипа от Нетесхайм (1486–1535). Редом до описаните три вида магии – натурална, небесна и церемониална, книгата съдържа данни за древната философия и магията, метафизиката, астрологията, ангелологията, алхимията, окултните науки и същността на връзката Човек-Бог-Свят.

През 1558 г. съчинението по алхимия „Натурална магия“ („Magia naturalis“) на Джамбатиста дела Порта (1535–1615) поставя началото на дълга поредица от множество публикации върху „тайните науки“, чиито идеи се възпроизвеждат и от по-късни автори. Философ и алхимик, Джамбатиста дела Порта посвещава изследователските си усилия на оптиката, магнетизма и кристалографията. В 1560 г. 25-годишният младеж организира първата Физическа академия за тайните на природата (Academia Secretorum Naturae). Основополагащ труд за тази алхимическа общност е посочената по-горе „За тайната (окултна) философия“ от 1510 г. на Хайнрих Корнелий Агрипа, обнародвана през 1531–1533 г.

Тайнствеността присъства и в куриозната изобразителна и деформираща експанзия на перспективните проекции отвътре-навън. Деформиращият оптичен потенциал формира в обратна прогресия проекцията на анаморфозната илюзорност на визуалното. Превръщанията като проективен механизъм чрез система от оптични лещи и огледала поражда фантасмагоричен ефект. Демонстрирани са чрез създадената за тази цел латерна-магика (laterna magica). По принципа на камера-обскура, но проектираща лъчите в обратна посока, създадената от холандския физик Кристиан Хюгенс (1629–1695) латерна-магика става известна още като „вълшебен фенер“ – инструмент за манипулативни и хипнотични въздействия. С проективните си възможности за манипулация латерна-магика постига огромен ефект. Чрез проекция на апокалиптични изображения върху подвижна въздушна среда от дим на свещи се събужда мистичен катастрофизъм и истеричен страх.

Анаморфозна визия и енигматичност

Визуалната игра с трансформация на оптичната структура на образа става композиционно и изразно средство в художествената практика. Не по-малко тайнствено въздействие имат оптичната аномалност на анаморфозното изображение, отключващо усещания и естетически фантазии, различни от обичайните при възприемане на нормативно изградени изображения. Тази нагласа е заявена в известния двоен портрет „Посланици“ (ил. 27) на Ханс Холбайн Млади от 1533 г.



Ил. 27. Х. Х. Холбайн „Посланици“, 1533.

С анаморфозно изображени върху наклонената плоскост

Творбата внушава тайнствена загадъчност и притаено в нейната енигматичност виртуозно съдържан артистизъм. Възприемането на отклонението от нормата често преминава в търсещо наблюдение, в изпитание както на ума, така и на въображението. Образът неочаквано се появява от нищото, от привидно нямата видима форма.

В такъв обхванат контекст стават разбираеми странностите и алхимическите експерименти на Пармиджанино (1503 – 1540) и редица странни инвенции, създадени от художниците на маниеризма. При конструирането на художествената менталност стават разбираеми функциониращите в нея философски въз-(з)рения. Те стимулират творческия свят на художника и плаващия в него платонически пантеизъм, изпълнен със странности, визуализирани в куриозния свят на „Арчимболдо и архимболдеските“. Реконструираната символика на придворните тържества, режисирани от Арчимболдо, се проявява в алегоричните му серии.

Визуализираните в духа на Платоновия диалог четири елемента – огън, вода, въздух и земя – са извлечени от Вселенския хаос по пътя на комбинации от извечно творещия демиург. Картинните видения демонстрират предопределеното всеединство и определящата комбинативност. Творбите от алегорическите цикли „Годишните времена“ и „Четири елемента“ на Арчимболдо, плодовете и животните, включени в изображенията на човешки глави, представят неговия символен репертоар. В изображенията на „Годишните времена“ елементите винаги са представени в профил, но при изображенията на „Зима“ и „Вода“, „Пролет“ и „Въздух“, „Лято“ и „Огън“, „Есен“ и „Земя“ те са обърнати един към друг (срв. ил. 23 и 24).

Вътре във всеки цикъл са наблюдава симетрия: две глави гледат на дясно, а другите две – наляво. „Годишните времена“ се редуват в неизменен порядък, символизиращ както постоянството на природата, така и вечността на предопределената на земята власт.

В италианските художествени центрове властва друга символика. В 1522 г. Пармиджанино работи заедно с Кореджо, който стенописва купола в пармската църква „Сан-

Джовани-Еванджелиста“. Влиянието на Кореджо е видимо в ранните творби на Пармиджанино: „Мистическото обручение на света Екатерина“ (1521, втори вариант – 1527–1537, ил. 28). При фреските в двете странични капели на същата църква (ок. 1522–1523) стилизацията редуцира установената образна норма. Стилът трансформация на създаденото произведение вписва с виртуозна точност предметната символика, запълваща херметическото по замисъл изобразително пространство. Осветеността в цветовото решение е отвъд границите на реалността, подсказвайки за увлеченията на Пармиджанино към предопределени магични внушения на мотиви и символи.



Ил. 28. Фр. Пармиджанино.
„Мистическото обручение на св. Екатерина“

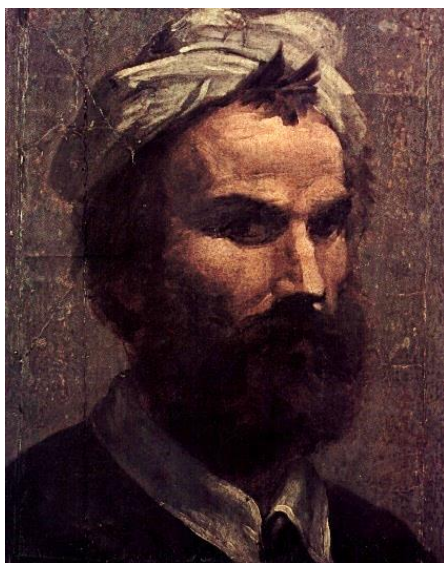
В ранните творби по време на пребиваването му в обществото на маниеристите Себастиано дел Пьомбо и Росо Фиорентино в Рим, където копира ескизните картони на Рафаел в Станциите на Ватикана, той създава ранната си творба „Дева Мария с Младенеца и Йоан Кръстител“ под влияние на Мадоните на Рафаел (1505–1506). Тя е единствената композиция в неговото творчество, в която пространството е построено с точно съблюдаване на законите на перспективата. Във Вечния град са създадени и платната „Мистическото бракосъчетание на света Екатерина“ и „Видението на свети Йероним“ от 1527 г. Последната римска картина на художника е резултат от внимателното изучаване на „Мадона Брюге“ и нейната композиционна структура. Композицията е построена върху кръгово движение и устременост нагоре в преднамерено увеличените фигури на персонажите.

По време на болонския му творчески период при изобразяване на персонажите и мистичния израз на религиозната чувственост доминира патетиката. В създадената за катедралата „Сан Петронио“ творба прави впечатление вертикализмът в композиционната структура, подчертава се движението на ръцете на светеца, запълващи целия първи план, неестествено дългите пръсти на дарителя, преклонил се на колена в молитвено обърнат поглед, устремен към небето в търсене на особена недостижима красота. В „Мадоната с роза“ (1529–1530) мотивът на кръга става определящ: всички линии на композицията повторят формата на земното кълбо, на което се опира младенецът Христос. Розата е символичен център на картината – атрибут на непорочното зачатие и алхимически знак на завършения заключителен стадий от процеса на превръщанията на материята. За лицето на Мадоната в сиянието на прекрасното ѝ изражение и естествеността на младенеца пише и Вазари.

Интересен е творческият процес на създаване на творбата „Обръщането на Савел“. Замислена първоначално като многофигурна композиция, впоследствие Пармиджанино се спира на два персонажа, представени в момент на висока напрегнатост на техните движения. Проблясъкът на светлината в озарения тревожен пейзаж, погледът на зрителя и на Савел имажинерно се докосват и сливат в безпределното. Преобразената фантазна реалност е оценена от Вазари като „рядко стойностно произведение“. Патосът на преобразяването е в сила и в незавършената творба „Мадоната с дългата шия (около 1535) и „Короноването на Дева Мария“ в декорацията на църквата „Санта-Мария-дела-Стеката“.

В резултат от действието на оптичните закони на перспективата се постига мистична дистанцираност, съчетана с реална зримост и преобразяваща видимостта на единството от неподвижност и движение (като алхимическа мечта и научна надежда). Наред с гравюрата на дърво в техниката на кияроскуро, алхимическата страст съпътства търсенето и разкриването на нови художествени възможности и при гравюрата върху метал. Експерименталното боравене с отровни вещества вероятно са причина за ранната му смърт и странното желание да бъде погребан бос с архипастирски кръст на гърди.

Гравюрата на дърво в техниката на кияроскуро следва и Доменико Бекафуми (1486- 1551), представител на сиенската архитектурна школа. Влияние върху развитието му оказват посещения в Рим и Флоренция през 1509 г. В подпис върху негова творба (Mecarinus de Senis inventor s[culpsit]) се открива понятието inventor, което означава създател, т.е. известява се претенцията за изобретяването на тази техника от нейния автор. Но приложението ѝ Доменико Бекафуми дължи вероятно на непосредственото си запознанство с Уго да Карпи (1470 – 1532) по време на предполагаемо пътуване до Рим през 1519 г. Но в отличие от Антонио да Тренто (1508 – 1550), който възпроизвежда предимно творби на други художници, сиенският майстор следва собствената си оригинална концепция в разработената от него светлосенъчна живопис. Скулптурното усещане за обемите по отношение на пространството и осветеността, както и светлинните контрасти и изразителни жестове правят живописиста му силно въздействаща. Контрастът от сенки и разпалени в ярка багреност светлини са присъщи за зрелите му произведения и придават на стила на Бекафуми уникално звучение (ил. 29, 30). Стенописите от свода в Залата на Консисторията (Sala del Concistoro) в „Палацо Публико“ в Сиена, изпълнени през 1529 – 1535 г., утвърждават творческата му позиция.



Ил. 29. Д. Бекафуми „Автопортрет“



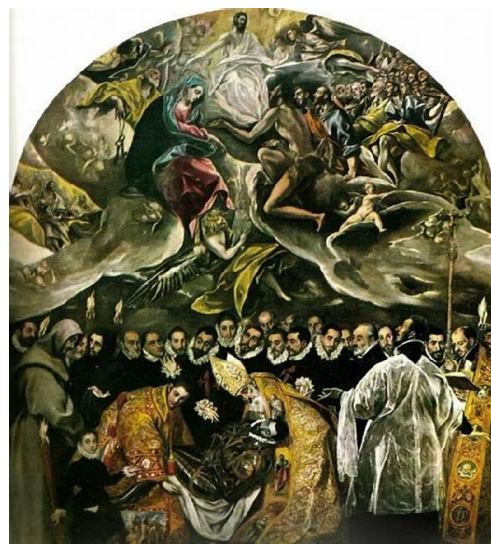
Ил. 30. Д. Бекафуми „Св. Екатерина със св. Бенедикт и св. Йероним“

В маниеристичен контекст стават разбираеми не само странностите на Пармиджанино в алхимическите му експерименти, но и трансформациите, въвличащи маниеристичната сетивност на твореца. Търсенето на образа е в преображенията на неговите анаморфози, в съществуването на невидимата връзка между фигура и пространство. На лице е и странныят феномен на парейдолическата илюзия (гр. *para* 'около, отклонение' и *eidolon* 'изображение'), събираща зрителни и сензорни възприятия, възстановяващи и прикриващи обективността на познатото в образното възпроизвеждане и преинтерпртиране в художествената система на маниеризма.

Смесването и комбинирането на езикови структури от различни системи създава нови знакови построения и функционално изпълнява ролята на новаторски език, своеобразен двойствен говор на език, едновременно явен и странно непознат. Характерно за двуполюсния характер на маниеристичната художествена менталност са живописната лексика както на Арчимболдо, така и на Ел Греко. От една страна е куриозният свят с алегорична символика на Арчимболдо (вж. по-горе). От друга страна – трансценденталният патос на Ел Греко в синтеза на поствизантийска и ренесансова опитност.



Ил. 31. Дж. Арчимболдо. „Библиотекарят“



Ил. 32. Ел Греко. „Погребението на граф Оргаз“

В дворцовата атмосфера с окултните увлечения на монарха, Арчимболдо се увлича и от музикалните съответствия на звуци и цветове. В търсене на хармонична последователност от тонове и полутонове, опирайки се на питагорейските представи за музиката, той интерпретира визуално акордите във вид на съчетания от цветни петна.

Придворният музикант Мауро Кремонезе е поканен да ги предаде звуково на клавишин. Аналогичен феномен е скритата фоничност в мистичното пространство на Ел Греко (срв. Паскалевски/Paskalevski 2019: 547-570).

Маниеристичният дух и монументалната пластичност

Съперничеството между теократичната власт и аристократичния дворцов елит се засилва след разграбването на Рим от войските на Карл V. Маниеристичната естетика влияе върху облика на публичната среда и позиционирането в нея на монументалната скулптура и колонадите с тяхната конструкция и ритмика при оформяне на външното пространство.

Съратник и единомишленик на Вазари, Бартоломео Аманати (1511–1592) е препоръчан през 1546 г. на папа Юлий III в Рим. Формирал се в ателието на скулптора и живописеца Бачо Бадинели, бъдещият майстор търси реализация на своето дарование в Падуа, Рим и Флоренция, през 1530 г. се отправя за Венеция и участва в строежа на библиотеката Сан-Марко. Впечатлен от пластичния ансамбъл на фонтана „Юнона“, съграден между 1555 и 1561 г., Микеланджело го оценява високо за изразителната му „прекрасна фантазия“.

Бартоломео Аманати е типичен интерпретатор на „интелектуалния маниеризъм“, предназначен за елита на изтънчените патрициански дворове и представител в изисканата стилност на маниерната пластичност. В скулптурното творчество на Аманати маниеристичната стилистика се разгръща мащабно във Флоренция, очертавайки нова тенденция в пространствения ансамбъл чрез съпоставяне и смесване на мащабите. В цялостния пластичен облик отношението на различните величини (на форми и обеми) създават особен динамичен ефект. Аманати е художник с широки кръгозор и подчертано индивидуален стил, утвърждава придворно-аристократическите тенденции на епохата, в най-значителна степен ярко изразен във флорентинската архитектура. Сред флорентинските архитекти на XVI в. Аманати изпъква с богатата си фантазия в областта на декора. Автор на забележително количество нови мотиви и детайли, често странни и куриозни, което е характерно за продукцията на тази тревожна епоха. Декоративната изобретателност на Аманати се проявява както в малките, така и в големите форми, присъства както в отделните мотиви, така и в общите композиционни замисли. С впечатляваща последователност неговата привидна произволност и игривост на въображението следва естетическите принципи, отразяващи противоречията на епохата.

Забележителен майстор на камерните жанрове на декоративната скулптура за градинска и паркова среда, фонтани и градски площи е Джамболоня или Джовани да Болоня (1529–1608) – фламандски скулптор, намерил призива си в Италия след 1550 г. След изучаване на античната скулптура в Рим, бъдещия майстор изгражда собствен маниеристичен стил. Отличава се с балансирана експресивност и мощ, с афинитет към изисканата разработка на детайлите и пластичност на формата. Бронзовата статуя на Нептун за фонтана на Нептун в Болоня е първата му крупна поръчка, която Джамболоня получава от папа Пий IV. Това е вид компенсация за неуспеха му в конкурса за Фонтана на Нептун на площада на Синьорията във Флоренция.

Приет в двора на Франческо I Медичи във Флоренция, неговият талант се разгръща в поредица творби по поръчка на династията Медичи, за която изработва и скулптури от мрамор и бронз. Статуетката „Летящият Меркурий“ (ил. 33), изработена по поръчка на римската гилдия на търговците от 1580 г., става емблематична сред поредицата алегорични творби „Флоренция, побеждаваща Пиза“ и др. Скулптурната група „Похищението на сабинянките“ (1583), създадена от майстора във Флоренция (ил. 34), е изваяна от цял блок бял мрамор, който се счита за най-голям по обем блок, доставен в историята на Флоренция от мраморната кариера на Карара. Този вълнуващ факт в публичния живот на града свидетелства за съпричастието на гражданите към видимите усилия и постижения от художествено и естетическо естество. Трифигурната композиция се вписва в публичното пространство на Площада на Синьорията в съответствие с маниеристичния тип „Figura serpentinata“. Движението на фигурите в пластичната организираща схема на „S“-образните линии дава възможност композицията да се разглежда от всички възможни зрими точки. Новият естетически принцип на функциониране на пластичното пространство е различен от мощната изразителност на фигурите при Микеланджело, но внушението притежава своеобразна експресия.



Ил. 33. Джамболоня.
„Летящият Меркурий“



Ил. 34. Джамболоня.
„Похищението на сабинянките“

Логично е след този успех майсторът на скулптурния рисунък и пластичната форма Джамболоня да бъде приет за член на престижната „Академия на рисунката“ (Accademia del Disegno), основана в 1561 г. от Джорджо Вазари във Флоренция.

За артистичната академична общност значението на рисунката в творческия процес е показателно, за което свидетелства участието в дейността ѝ на видни и с авторитетни изяви ренесансови художници. Сред тях е и Микеланджело – безспорният майстор на рисунката, новаторът и идейният вдъхновител.

От традициите на средновековната гилдия към новаторския дух на Академията

По образец на първата художествена Академия (Accademia del Disegno), основана във Флоренция през 1563 г. под покровителството на великия тоскански херцог Козимо I Медичи (1389 – 1464), се организира и Римската академия „Свети Лука“ (Accademia di San Luca), която продължава традициите на средновековната гилдия на художници, скулптори и печатари. „Свети Лука“ носи името на евангелиста, считан за покровител на художниците. Съгласно преданието, св. евангелист Лука чудодейно нарисувал картина, изобразяваща св. Богородица с младенеца. Академията „Свети Лука“ придобива официален статут по инициатива на папа Григорий XIII и се открива през 1593 г. от известния художник и теоретик на изкуството Федерико Цукари (1542 – 1609). Теоретичният му труд за изкуството „Мисли за живописата, скулптурата и архитектурата“ („Idea dei scultori, pittori ed architetti“, Turin 1607) е изграден върху философските и естетическите аспекти на неоплатонизма. За идейния и естетическия мироглед на Федерико Цукари (в духа на артистичното обкръжение на кардинал Алесандро Фарнезе в Рим, в което временно се изявява и Ел Греко), художественото вдъхновение и фантазията са божествени дарове, оживотворяващи майсторското сътворяване. В този смисъл, творческият процес за него е сходен на съзидаващите сили в природата. При изграждане на удивителни и

възхитителни по въздействието си произведения, талантът и животворящите способности на твореца встъпват в плодотворен конфликт с природата.

Маниеристичната артистична общност придава инвенционна значимост на рисунката като особена материя, изтъкана от мисъл и чувство, успяваща да постигне видимост на идеята чрез намерената истина на уникалната и пораждаща форма. Инвенционната роля на рисунката се крие в нейната поливариантност, родена в творческия процес, в непосредственото действено създаване на творбата. Същевременно рисунката е фундаментът, върху който се разгръщат и надграждат другите елементи на художественото майсторство и художественият език. Още според Пиеро дела Франческа прекрасната рисунка се диктува от чувството за техника в перспективата и води към усъвършенстване на майсторството. Тя е неизбежно и органично следствие, свързано със задълбочено изучаване на математиката. Новаторството на Пиеро дела Франческа намира израз в двата му математически трактата: „За перспективата в живописата“, съхранени в Амброзианската библиотека в Милано. В сферата на систематичното единство на изкуство и наука пионерска стойност има неговият „Трактат за петте правилни тела“. Рисунката за художника Пиеро дела Франческа е инструмент на пространствено възвръщащото се и познаващо зрение.

И докато рисунката в своята артистична и научна самостоятелност има своя специфична научна проблематика в традицията на Флорентинския художествен кръг, в артистичната среда на Академията „Свети Лука“ в Рим функцията на рисунката очертава други принципи, следващи духа на средновековната гилдия „Св. Лука“, възплътила чудото при изобразяването на св. Богородица. В края на XVI в. академията „Свети Лука“ се откроява с нарастващия си авторитет, приемайки и развивайки като своя естетика маниера, основан на принципите на Болонската художествена школа. Динамизираният ракурс на фигурите, заимствани и интерпретирани в духа на античната пластика, придават грация на изисканата образна поетика. Тя следва стила на ритуалната тържественост и вдъхновената празничност. Богатата алегория и сложната символика се разгръщат в пространство, обгърнато от светлина. Спектърът на внушенията зависи от композиционната конструкция и от светлината, изпълваща пространството. В своята динамика очертаната стилистика внася различна степен на дематериализация. Тя е по-силно изразена, когато динамиката на одухотворените пориви увелича всички фигури в пронизващо движение. Във визуализирането на чудото присъства пластичният опит – както в общото динамизирано раздвижване на фигурите, така и в изпълнението на конкретния замисъл. Реминисценции от чувствената красота на античното изкуство се откриват в колоритните търсения, в постигнатата пространствена градация, изпълнена от динамично сплитане на светлина и цвят. Създават се предпоставки за появата на различен тип монументално устремено към висините небесно пространство.

Маниеристичната интуиция за рисунката и образа и композиционната структура

В художествената практика на маниеризма рисунката се проявява в две състояния – като *disegno interno* и *disegno esterno*. *Disegno esterno* се фокусира върху изображението като копие и дубликат на външния реален свят; отнася се до образа, вдъхновението за който идва от наблюдението на художника върху света навън. Образът се превръща в подобие (*similtude*) на истинския обект, произведен чрез наблюдение и проучване на този обект от художника. При *disegno interno* образът идва отвътре, т.е. от творческото въображение или фантазията на художника. Счита се, че при *disegno interno* изображението се създава без проучване или препратка към истинския обект „отвън“.

Процесът на рисуване ('designare') води до представяне на рисунката в контур и с тази си

особеност рисунката се превръща в основно понятие в теорията на изобразителното изкуство по време на Ренесанса. Впоследствие в художествената практика направляващата функция на рисунката придобива значение на своеобразен компас при създаване на дадено изображение върху плоскост. Изпълнената рисунка може да има 1. самостоятелно значение на художествено произведение или да бъде 2. спомагателен етап от създаването на живописно и графично изображение или от визуализирането на скулптурни идеи и архитектурни замисли.

Композицията в художествената система на маниеризма се преобразува. Метафоричната всеобхватност в степените на прозиране, формиране, образуване и комбиниране на визуалното създава композиционната конструкция на символно овладения от твореца художествен свят.

В проектирането ѝ словесното и органистичното е предопределено от човешкото възприятие в осъзнаване на пределността, т.е. пределната кръговост на света. Пределното обзема самата цел на постигнатия порядък и пред-определя действения обхват на възприятието. Подобно на античната мисловна сетивност, същностната предопределеност на зримото се осъществява като про-видение.

В одухотворяващото действие и действащата възможност на възприятието се формират степените на виждане и про-виждане. В съ-гласие с Природата и нейния порядък, въз-приятието последователно прониква, формира и създава про-виденческия образ. Про-виждането стъпаловидно преминава нагоре и проникващо се издига до степените на про-видение, в пред-определен осмислен ред, който възпроизвежда божията воля. Двете сфери на мислимото постигане и чувстващото възприемане постигат истинността и причинно постижимата истина и зримост на вечните неща.

Композицията в теорията на Ломацо вариантно развива потенциала на пропорциите с подвижността и динамиката на човешкото тяло. Те са свързани с изразните възможности на естетически значимите основни мотиви (*moti*). Възприятията на окото се ориентират визуално в асоциативни внушения от т.нар. *figura serpentinata*, *figura piramidale* и *figura grazia*. Мотивите са свързани и с разбирането за темпераментите и психическия им израз, натоварени са с определен реторичен потенциал, който се възприема като изразен елемент на Духа.

Новата генерация творци поемат и развиват вариативността и пластическите възможности на *figura serpentinata* (срв. ил. 34).

Творчеството на Доменико Бекафуми (1486 – 1551), Франческо Салвиати (1510 – 1563) и Джироламо Пармиджанино (1503 – 1540) като цяло е свързано със стила на мотива 'серпантина'. Достигнатата диференциация и класификация на наследената от античността фигуративност се поставя в съотношение с динамичните човешки състояния и учението за емоциите. Динамичните ракурси разкриват разбирането за ролята на човешкото тяло и за емоционалния израз на различни психични състояния, визуализиращи пламък, фурия (*furia*) и грация (*grazia*). Трите антропоморфни състояния възплъщават човешката енергия, предопределяща динамичната структура и формата на изобразителното пространство.

Осветеността и цветовата динамика се възприемат като енергия и своеобразен асцендент на светлината. За художествената практика от края на XVI в. цветът е амбивалентен. От една страна природата му е тайнствена, но от друга – цветът придава характер и обективност на света. Изразните възможности на светлинния феномен (*lume*) в неговите три проявления: *lume diretto*, *lume riflesso* и *lume rifratto*, присъстват в продъл-

жаващия опит на традицията. Разкритата светлина в пластичното взаимодействие осветява творбата отвътре, подобно на *fluidum di Dio*. Така, във визуализацията на този феномен се прокрадва както томическа, така и неоплатоническа мисловност.

Универсумът и Логосът на оптичната конструкция

В изобразителното пространство, осъществено в оптичната конструкция на централната перспектива, Човек и Бог се проектират като съотношение между крайното и безкрайното. На традиционното разбиране за Бога като творец и „форма на всички форми“ съответства геометричният аналог на Божията безкрайност – „убежната точка“ в оптичната конструкция на централната перспектива. Менталната символност на божествения „абсолютен максимум“ е продължена не толкова в мислената безкрайност на „убежната точка“, колкото в оптичната подвижност на пространствено вариращи структури от предния (фронтален) към задния (дълбинен) план.

Логосът на символната геометрика оптично осмисля Универсума и става основа за надграждащо и многослойно конструиране на видимия свят. Така създадената конструкция дава възможност на човешкото око (с неговите оптически дадености) да вижда, да провижда, да проглежда и прозира видимата тайнственост на света.

Предадената зримост на „вечните“ неща е мислимо постигане чрез чувстващо възприемане, като следствие на значителните репродуциращи постижения на оптиката, геометрията и теорията на лещите и огледалата.

За ренесансовото мислене действителната природа на възприятието може да постигне космическия порядък. Неговият Логос чрез степеното му про-никващо формиране във визуалното формообразуване създава хармоничен свят, подобен на действителния свят.

Във философската мисловност на Никола Кузански функционира представата за пораждащата връзка между макро- и микросвета, маркирана мисловно с категориите на абсолютния максимум и абсолютния минимум. Тяхното математическо продължение е възможно на фона на редицата мащабни експерименти от XVI в. в областта на оптичната проблематика. Изследванията на Кеплер на геометричните и физиологичните аспекти на оптиката, светлината и рефракцията очертават нови хоризонти.

С функционалните свойства на лещите се навлиза в тайната на мирозданието и нейната хармония, разкриват се дверите към опитното познание и неразгадаемия за човешкото възприятие логос на възможно преодолимата пре-делност чрез мистическо съзерцание.

В маниеристичната сетивност отново се актуализират древните теоретични представи за космическия фонизъм на сферите и античния мисловен свят, конструиращ Вселената чрез логоса на музиката. Анализирайки и съпоставяйки динамиката на небесните тела, Кеплер пре-одолява представата за абсолютната константност на сферата, която при платонизма е свързана с идеята за божественото всеприсъствие, подобно на вечно излъчващото светлина слънце. В опита да се разбере самото движение, в обвързаността на пространството и времето, Кеплер открива постоянна динамична зависимост въз основа на астрономически наблюдения. В резултат на тях Кеплер аргументира формата на околоземните орбити, чийто фокус е слънцето и доказва, че те нямат строго сферичен характер.

Формираната от Кеплер идея за елипсата като крива, измества елинистичната представа за движение по епицикл. Ако преди това моделирането на Универсума чрез Платоновите тела, наблюдаваните обекти се вписват или се описват от окръжността на сферата, движението по елипсата променя установената представа.

В мистичната безпределност на пространството се отключват нови визуални идеи за безграничното и вечното. При конструирането му в творчеството на Ел Греко се осъзнава проектиращата нова роля на представата за зададената „Точка“ и неизбродимата ѝ „безкрайност“. Мислен аналог е зададеният и обвързващ логос на астрономическия инструмент за наблюдение Астролабий, конструиран в периода на елинизма, актуализиран и усъвършенстван през XVI в. По аналогия на неговата конструкция идеите – за „перичентъра“ и „апоцентъра“ (т.е. това, което е „около центъра“ и това, което се извежда „из-центъра“) се възприемат като логосна основа за навлизане в света на Универсалното.

Логосът се концептуализира чрез апсидните линии, които съединяват различни конични центрове на „около-центричността“ и „из-центричността“. В мистично елипсософеридната пространственост в изкуството на Ел Греко се извежда одухотворената зримост на естетическото про-виждане към сиянията на трансцендентната безпределност.



Ил. 35. Ел Греко. „Благовещение“



Ил. 36. Ел Греко. „Възкресение“

ЛИТЕРАТУРА

- Паскалевски 2019: *Паскалевски, Сп.* Ел Греко – Прозренията на Духа. София: TEMTO (Paskalevski 2019: *Paskalevski, Sp.* El Greco – Prozreniyata na Duha. Sofia: TEMTO).
- Brianti 2018: *Brianti, P.* Parmigianino, il mistero di un genio. Roma: Albatròs.
- DaCosta Kaufmann 2009: *DaCosta Kaufmann, Th.* Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting. Chicago-London: University of Chicago Press.
- Ferino-Pagden, Corsini 2017: *Ferino-Pagden, S., B. Corsini.* Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio. Gallerie Nazionali. Milano: Skira.
- Ferri 2007: *Ferri, E.* Rodolfo II. Un imperatore nella Praga dell'arte, della scienza e dell'alchimia. Milano: Mondadori.
- Geiger 1954: *Geiger, B.* I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi. Firenze: Vallecchi.
- Marchetti Letta 1994: *Marchetti Letta, E.* Pontormo – Rosso Fiorentino. Firenze: Scala.
- Pinelli 1993: *Pinelli, A.* La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza. Torino: Einaudi.
- Porzio 1979: *Porzio, Fr.* L'universo illusorio di Arcimboldi. Milano: Fabbri.