

Journal of Nursing Education, Vol. 45,

No. 6, 2006, pp. 212-219.

37. https://en.wikipedia.org/wiki/Modus_pone
[ns](#)

Trasee empirice în pictura lui Leonardo da Vinci

Empirical trails in the painting of Leonardo da Vinci

**Rodica Ursachi, conferențiar
universitar,**

doctor în studiul artelor,

Catedra de pictură,

Facultatea de Arte Plastice și Design,

UPS „Ion Creangă”, Chișinău

Rezumat

Articolul prezintă creația artistului renescentist Leonardo da Vinci, care a abordat pictura din perspectivă științifică. El a experimentat perspectiva aeriană, utilizând tehnica „sfumato”, a elaborat schema compozițională de tip piramidal, devenită clasică, și a introdus un nou ideal de frumusețe feminină, bazat pe idealul artei antice. Viziunea artistică a lui Leonardo da Vinci este bazată pe studiul naturii, iar pictura sa reflectă armonia dintre om și natură.

Cuvinte-cheie: artă, pictură, imagine, tablou, valoare, portret, spiritual.

Abstract

The article targets the creation of the Renaissance artist - Leonardo da Vinci, who approached the painting from a scientific position. He experimented with the aerial perspective, using the „sfumato” technique,

elaboration the classical compositional pyramidal scheme, and introduced a new ideal of female beauty based on the ideal of ancient art. The artistic vision of Leonardo da Vinci is based on the study of nature, and its painting reflects the harmony between man and nature.

Keywords: art, painting image, value, portrait, spiritual.

Fiecare om încearcă să lase o urmă considerabilă în viață, unii limitându-se la procrearea unei generații, alții avântându-se spre ample acțiuni, ce pot modifica „comportamentul” societății la toate nivelurile. Astfel de „inițiative” contribuie la schimbarea modului de percepere a realității și conturează noi aspirații de ordin spiritual.

În acest context, un interes deosebit îl prezintă maestrul Renașterii, care, prin amploarea acțiunilor întreprinse, au asigurat înnoirea gândirii și progresul civilizației, ocupând un loc aparte în „panteonul” societății umane. Este cunoscut faptul că omul întotdeauna se dezvoltă și există în concordanță cu cerințele epocii în care trăiește. Indiferent de fluctuațiile de ritm ale epocii, care pot contribui la dispariția unor valori spirituale și la afirmarea altora, structura intrinsecă a spiritului uman tinde să graviteze în jurul valorilor veritabile. Omul, trecând peste circumstanțele vitrege exterioare, caută să-și exprime viziunea sa despre lume prin artă, încearcă să-și întruchipeze, astfel, aspirațiile și visele, să proslăvească frumusețea, armonia, însăși

viața. În context istoric, o posibilitate de realizare a acestor aspirații „creative” este oferită de segmentul temporal de la mijlocul mileniului trecut (sec. XIV-XVI), numit *Renaștere* (în raport cu epoca „întunecată” a Evului Mediu).

Perioada Renașterii constituie o etapă de înflorire a culturii europene, în care se regăsește un dialog între tradiție și înnoire, o bipolaritate a gândirii artistice și a vieții culturale. După epoca „glacială” medievală, cultura și arta europeană cunoaște un avânt considerabil, generat de dezvoltarea tuturor domeniilor științei, tehnicii și de o anumită stabilitate economică și politică. Acest moment a favorizat modificarea raportului Om – Lume înconjurătoare, acesta din urmă fiind pus în centrul atenției și glorificat. Promovarea personalității umane, a aspectelor sale spirituale și morale, cu tendință permanentă spre *cunoaștere*, revalorificarea frumuseții corpului fizic, reabilitarea rolului femeii în societate, care este apreciată după principiul Sacru-Profan (Madonă „sfântă” – Maria „contemporană”), contribuie la modificarea mentalității, care se „emancipează” și se „umanizează”. În perioada respectivă are loc o detașare de mentalitatea religioasă, „simbolică”, de tradițiile medievale (care, periodic, erau susținute de diverși factori devastatori – foamete, epidemii, războaie ș.a.) și o

racordare la moștenirea civilizației greco-romane.

Pasiunea pentru Antichitate a suscitată aprofundarea studiului anatomiei, perspectivei (descendente, ascendente, de plafon), iar idealul clasic devine model de perfecțiune și armonie absolută. În perioada Renașterii valorile estetice antice devin nu doar model artistic, dar și de experiență de viață (mod de viață „eroic”).

O modalitate sigură de păstrare și perpetuare a valorilor spirituale umane este arta, care în această epocă obține statut de „creație” și se manifestă la cel mai înalt nivel, prin caracter inovator și într-o sinteză strânsă cu știința. Aportul fertilizator al măștrilor renașcentiști, aspirația lor spre reînnoire, căutare, cercetare, libertate în expresie plastică a generat un nou mod de gândire estetică și a contribuit la ascensiunea civilizației europene la un nivel superior de dezvoltare.

Cu certitudine, perioada respectivă abundă în artiști, meșteșugari ce se aflau în slujba organizațiilor religioase sau a persoanelor private, dar prezintă interes doar o parte dintre ei, și anume acei care, prin aportul lor, prin viziunea „revoluționară”, au lăsat o urmă „estetică” vizibilă urmașilor. Pe fundalul unui amalgam de evenimente specifice epocii (războaie, foamete, epidemii etc.), acești artiști au reușit să filtreze prin

supapele sufletului lor anumite idei general-umane și să le plaseze pe un loc de avangardă.

Un gen ce merită atenție este pictura, deoarece aceasta este considerată specific modernă, întrucât artiștii și-au exprimat în ea direct și mai complet noile concepții ale vremii. Ea nu mai are caracter didactic, ca în perioada medievală, ci are rolul de a delecta, de a aduce satisfacție estetică. Scenele religioase se laicizează, iar chipurile personajelor se umanizează, devenind mai apropiate de realitate (figurile lui Iisus Hristos, a Mariei nu mai apar austere, divine, ci ca oameni care pot iubi (copilul Iisus) sau îndura durerea). Arta religioasă se eliberează de pesimism, ascetism, de subiecte cu chinuri, sânge și sacrificii. Personajele sunt tratate prin prisma viziunii „anticizante” – Maria devine zeiță a dragostei, apostolii – filosofi greci, Ioan Botezătorul – zeul plăcerilor etc. Prevalarea aspectului estetic se întâlnește și în portretistică; aceasta, spre deosebire de cea din prima jumătate a sec. XV, se axează pe chipuri mature, pline de forță.

Un aport deosebit în dezvoltarea și perfecționarea artelor l-au avut așa-numiții „titani” ai artelor plastice universale **Leonardo da Vinci** (1452-1519), **Michelangelo Buonarroti** (1475-1564), **Rafael Santi** (1483-1520) și alții, reprezentând frumusețea ideală a realității, în care spiritul prevala asupra materiei brutale. Acești artiști s-au afirmat în diverse domenii,

practicând și pictura, și sculptura, arhitectura, gravura, fapt ce permite să fie denumiți *homo universale*.

Studiul dat se axează pe creația lui **Leonardo da Vinci** (1452-1519), deoarece anul curent se marchează 500 de ani de la plecarea în neființă a marelui „experimentator” în artă și știință. Prin traseul artistic propriu, artistul a încercat să cunoască lumea, să dezvolte tainele naturii, privind-o „sub microscop”, și să atingă tangențial divinul.

Leonardo da Vinci a fost bijutier, muzicant, inginer, arhitect și a realizat studii în domeniul mecanicii, biologiei, geologiei, astronomiei, medicinei (anatomiei). Astfel, Leonardo da Vinci se prezintă ca un gânditor, experimentator, fiind interesat, mai degrabă, de însuși procesul experimentării, și nu de rezultatul obținut. Această postură plasează artistul renașcentist la un nivel superior – de creator –, față de „meseriașul” din perioada medievală. Leonardo da Vinci consideră că pictura este intelectuală, deoarece presupune studiu, experiență, reflecție, deci este un instrument de cercetare științifică („Experiența este unicul izvor de cunoștințe”). Această concepție asupra picturii face ca el să descopere perspectiva aeriană (aproximativ prin anii 1510), redată prin degradarea tonală a culorii, tehnica *sfumato*-ului (estomparea conturului imaginii prin culori delicate, armonizate); efectul contrastului caloric

(culorile roșie și galbenă devin mai intense în lumină și par vizual mai aproape, iar culorile verde și albastru sunt mai intense în umbră și îndepărtează vizual imaginea). În așa fel, artistul pune capăt picturii-desen a florentinilor, cu contur metalic, și deschide o eră nouă a picturii clasice iluzioniste, devenind întemeietorul „stilului pictural”. Rezultatul cercetărilor din natură, și anume ale zborului păsărilor, ale varietății vegetației, ale perspectivei aeriene, se reflectă în creația sa prin redarea figurilor în mișcare (*Leda și Lebăda* (cu două perechi de gemeni ce simbolizează armonia și discordia), 1506-1508; *Bătălia de la Anghiari*, 1503 ș.a.).

Leonardo da Vinci se folosește, în cercetările sale, de cuceririle științifice ale Antichității (Ovidiu, Arhimede, Aristotel, Euclid), de progresele științei arabe și chiar ale celei din perioada medievală (Roger Bacon); de asemenea, el a fost influențat și de scrierile gânditorilor contemporani Pico de la Mirandola, Luther, Tomas Moore și alții.

În plan formal, Leonardo da Vinci elaborează un tip de frumusețe feminină ce are afinități cu idealul antic, particularizându-se prin eleganță și tandrețe, grație și puritate – *Leda și Lebăda* (1506-1508, lucrarea s-a păstrat doar în copii și schițe), *Bunavestire* (1475-1480), *Madona printre stânci*, 199x122cm (1483-1486/1508), *Fecioara, Pruncul și Sfânta Ana*, 168x130cm (1508-1510), *Mona Liza*, 770x530cm (1503-1506),

Hristos salvatorul lumii (1499) ș.a. Deși unele dintre lucrările lui mai relevă legătura cu școala florentină (S. Botticelli), figurile se caracterizează printr-un desen delicat, trăsături fine ale chipurilor, senine, cu un zâmbet enigmatic (care denotă o fire introvertită), corp dolofan, la copii (*Madona Litta* (1480), *Madona Benois*, 40x60 cm (1478-1480), *Portretul Genevrei Benci* (1475) ș.a.).



Madona și Pruncul

În cazul portretelor, personajele au priviri cu reflexe „sticloase”, care semnifică, în opinia artistului, „fereastra sufletului”

(*Frumoasa fierăriță/Lucreția Crivelli*, 63x45cm (1495-1498) ș.a.). În comparație cu portretele din perioadele anterioare (ce aveau un aspect „tăios” din cauza originii din medaliile din bronz), personajele lui Leonardo sunt reprezentate deseori din față, pentru a scoate în evidență formele moi ale feței și capului.

Capetele personajelor din tablourile sale sunt înclinate, pentru a evidenția linia gâtului, părul (ascuns anterior sub văl) este aranjat în cosițe elegante sau cade cochet în linii unduioase pe umăr și este decorat cu eșarfe diafane, șiraguri de mărgelă sau bentițe de catifea.



Tendința către estetizare a personajelor duce la modificarea modelului iconografic creștin. În lucrările cu Madone, Maria, care anterior apărea timidă, palidă și tristă, cu capul acoperit, se transformă din „Donna umile” într-o doamnă de curte frumoasă, elegantă, visătoare. Alături de ea, este reprezentat pruncul „jucăuș” ce rupe o floare, se alăptează sau se joacă cu mielul.

Madona Litta (1480) Sacralitatea subiectului religios este înlocuită cu aspecte frumoase ale unei naturi



mediteraneene, ale personajelor tinere, cochete, cu o gamă de emoții subtile. La Leonardo da Vinci acest ideal estetic este pătruns de concepția filosofică axată pe principiul armoniei frumuseții fizice cu perfecțiunea spirituală. Artistul nu agreea forța brutală, bătrânețea (Sfânta Ana apare în tablourile sale tânără și frumoasă); la el, personajele masculine aveau o anumită doză de feminitate, grațiozitate.

Umanismul renesanțist bazat pe valorile morale este reflectat, în tablourile lui Leonardo da Vinci, prin expresia feței și gesturile personajelor (conștiente și inconștiente). În fresca *Cina cea de taină*

(1495-1498) din biserica Santa Maria de la Grazie din Milano (1482-1499), artistul creează tipuri umanizate, care exprimă prin trăirile lor psihologice surprindere, îngrijorare, protest, mâhnire, frică (la apostoli), blândețe, înțelegere (Hristos) și alte reacții generate de cuvintele lui Iisus că „Unul din ei îl va trăda”. Chipurile apostolilor, reprezentați în 12 ipostaze de conduită morală, exprimă binele și răul, frumosul și urâtul. Această contrapunere este vădită în contrastul chipului lui Hristos, care este redat în centrul compoziției într-o ținută elegantă, cu o finețe delicată a pielii, cu degete arcuite (trăsături specifice naturilor „aristocrate”), sau în cel al Sfântului Ioan, cu trăsături feminine care-l apropie de imaginea unui înger, și al însoțitorilor, care au fețe rustice, aspre, plebee, inspirate din realitate, la curtea ducelui Sforzza, sau din stradă. Pentru a amplifica impresia de contrast, lucrării i se conferă dinamism interior, pictorul utilizează o iluminare specifică (de sus, din stînga). Recurgând la contrastul de umbră și lumină, artistul evidențiază personajul negativ al lui Iuda, pe care îl plasează într-un con de umbră. Pe lângă chipul întunecat, figura lui Iuda atrage atenția și prin poziția corpului, care este îndreptată în direcție opusă lui Cristos, spre deosebire de ceilalți apostoli, care, involuntar, se înclină spre el.

Cina cea de taină (1495-1498)



Deși figurile sunt structurate câte trei, în patru grupe, în jurul lui Iisus, între apostoli există o legătură reciprocă, vădită prin gesturile agitate, privirile întrebătoare, poziția corpului, când înclinată, când ridicată. Această agitație este exprimată prin linia văluroasă a structurii generale a compoziției, a cărei epicentru de acțiune se află în figura lui Hristos. Pentru a susține ideea „valului spiritual”, Leonardo da Vinci utilizează elemente cu linii plastice – farfurii, urcioare rotunjite, pâine, drapaj în cute sinuoase etc.

Cina cea de taină (1495-1498), detalii



Perspectiva tabloului este intenționat minimalizată, pentru a avea legătură cu ambianța interiorului, unde este plasată fresca (în sala de mese a mănăstirii), liniile perspective din tablou continuă parcă spațiul real al sălii. Fresca a fost pictată în ulei, pentru a putea fi corectată, la nevoie,

dar după 50 de ani tencuiala nu a rezistat, de aceea, în prezent, din opera originală a lui Leonardo da Vinci a rămas foarte puțin, ea fiind restaurată în nenumărate rânduri (prima dată – în sec. al XVIII-lea, ultima dată – în 1999).

Din punct de vedere morfologic, tablourile lui Leonardo da Vinci se bazează, de cele mai multe ori, pe o structură compozițională de tip piramidal, pe care o folosește atât în compoziții figurative, cât și în portrete, atât în cadrul închis, cât și în cel deschis (*Tânăra cu hermină* sau *Portretul Ceciliei Gallerani*, 54,8x40,3 cm (1488-1490), *Portretul unui muzicant* (1490), *Portretul Ginervei de Benci* (1475) ș.a.).

Tânăra cu hermină



Portretul Ginervei de Benci



Frumoasa fierăriță



Uneori, structura piramidală se intercalează cu cea circulară, deși de multe ori acest lucru este greu de sesizat la prima vedere. În tabloul *Madona printre stânci*, 199x122cm (1483-1486), realizat în două variante, în colaborare cu Ambrogio da Predis, pentru biserica San Francesco din Milano, figurile din primul plan sunt distribuite aparent într-o compoziție piramidală, dar anumite elemente, precum direcția corpului sau doar a mâinilor (la Iisus, la îngerul ce indică spre el cu degetul ș.a.), formează o schemă circulară, ce concordă cu forma semicirculară a ramei.

Madona printre stânci, 199x122cm



Un element compozițional pe care pictorul îl folosește ca punct de echilibru sau pentru a accentua centrul unei compoziții este fereastra, al cărei ecran luminos servește ca pată integratoare a imaginii sau ca punct de fugă a liniilor de perspectivă geometrică pe care o utilizează, îndeosebi, în scenele de interior (*Cina cea de taină*, *Madona Litta*, *Madona Benois*, *Madona cu garoafă* (1478-1481) și altele). Uneori, motivul ferestrei este folosit în calitate de cadru al tabloului. În lucrarea *Madona printre stânci*, partea superioară are forma ramei ferestrelor din perioada renascentistă, principiu utilizat în cazul când artistul încerca să sugereze ideea de fereastră în lume sau prezența a două dimensiuni.

Motivul geamului în pictură, detalii



Paleta pictorului este bazată pe tonalități de Siena, brun, auriu, cu puține suprafețe de albastru, roșu și verde oliv, aplicate cu tușe fluide întinse, fără urmă (*Bahus* (1496-1497) ș.a.). Pentru Leonardo da Vinci, culoarea constituie o sursă de redare a luminii și atmosferei. Sursa de lumină nu este niciodată directă (cu mici excepții, *Madona printre stânci*, unde recurge la contrastul puternic de lumină pe față și mâni, pentru a crea impresia unei apariții mistice, supranaturale), ci difuză, formând un semiîntuneric melancolic, care contribuie,

totodată, la idealizarea, poetizarea imaginii. Artistul accentuează această stare prin intermediul peisajelor pustii, aproape lunare, cu munți, copaci uscați printre stânci și cascade reprezentate într-o viziune de zbor de pasăre.

Mona Lisa (1513-1517)



În tabloul *Mona Lisa*, 77x53cm (1513-1517), figura monumentală a Giocondei este amplasată într-un spațiu abstract, pe fundalul unui peisaj „cosmic”, magnific, fără indicii concrete ale unui anotimp sau loc. Toate elementele sunt generalizate, eliberând, în așa fel, personajul din tablou de cotidian și sugerând, totodată, ideea infinității universului. Silueta impunătoare, calmă (expresia feței, poziția manilor) a Giocondei contrastează cu imaginea panoramică a peisajului din depărtare, evocând, în așa fel, rolul dominator al omului în lume, dar și armonia lui cu

natura. Această „dominație” se poate întrevădea și prin surâsul ironic (asupra Lumii) al personajului, și prin privirea inteligentă, superioară, grație cunoașterii și înțelegerii universului, și prin podul din spatele figurii, ce denotă prezența civilizației umane în lume. (Chiar dacă pentru acest portret a pozat o persoană concretă (o femeie căsătorită, deoarece are văl pe cap), se poate presupune că Leonardo da Vinci a pictat, de fapt, imaginea generalizată a omului, a contemporanului său, interesat de existența sa și de locul său în lume).

Deși își poetizează imaginile, ele nu întotdeauna au un aspect melancolic, trist, deoarece pictorul introduce în compozițiile sale diferite figuri vesele, zâmbitoare (probabil, pentru a atribui lucrării o notă mai optimistă – *Madona, Pruncul și Sfânta Ana, Madona Benois* (1478-1480), *Sfântul Ioan Botezătorul*, 690x570 cm (1513-1515) ș.a.).

Madona Benois



Sfântul Ioan Botezătorul



Firea cercetătoare a artistului poate fi dedusă și din multiple căutări, schițe pentru tablouri și picturi murale, iar uneori și prin nenumăratele tablouri nefinalizate (*Închinarea Magilo* (1481) pentru mănăstirea Saint Donato, *Bătălia de la Anghiari* sau *Lupta pentru drapel* (1503), care trebuia să decoreze sala reuniunilor sau sala Consiliului Suprem din Palatul Vecchio (Bătălia din 1440, când a fost învinsă armata milaneză) ș.a.). Prin aceste căutări, artistul încearcă să arate cât mai veridic haosul, cruzimea, sălbătăcia războiului, recurgând la exagerarea tipurilor fizionomice, care, prin expresivitatea lor, amintesc, uneori, de trăsături animaliere.

Uneori, pentru a generaliza evenimente contemporane lui, Leonardo da Vinci recurge la diverse alegorii – cataclisme cosmice, revărsări dezastruoase, mașinării gigantice, lupte de dragoni etc.

Pe lângă lucrări de acest gen, Leonardo da Vinci a realizat și schițe de costume, stofe pentru festivități, banchete, distracții organizate de ducele Ludovico Morro (Sforzza), planul reconstruirii orașului Milano ș.a.

Prin cele câteva tablouri realizate, Leonardo da Vinci domină întreaga pictură italiană din secolul XV, deschizând drumul unei noi picturi clasice, bazată pe principiul raționalismului, generat de spiritul renescentist. Sub aspect filosofic, Leonardo da Vinci impune o nouă teză în cadrul umanismului renescentist, abordând pentru prima dată în istoria picturii universul eticului și psihologicului. Această optică este vădită în tipurile expresive ale fizionomiei personajelor, deseori cu un surâs stereotip, cu chipuri duioase, echilibrate lăuntric (*Mona Lisa* – primul portret psihologic în arta europeană, *Portretul unei copile* (1508) ș.a.).

Lucrările lui Leonardo da Vinci sunt pătrunse de idei filosofice pe care artistul le transpune pe pânză în mod subtil, într-o formă voalată. În baza subiectelor religioase, pictorul încearcă să transmită spiritul vital al umanității.

Fecioara, Pruncul și Sfânta Ana



În tabloul *Fecioara, Pruncul și Sfânta Ana*, 168x130cm (1508-1510) este sugerată ideea „sfintei familii” pe linie maternă, deși o privire mai atentă înregistrează informația codificată a lumii. Figura Anei (mama Fecioarei Maria), plasată în centrul tabloului într-o poziție stabilă, se profilează parțial pe fundalul unui peisaj „cosmic”, iar parțial se află în apă (picioarele). Apa limpede este simbolul vieții. Maria, pe genunchii Anei, apare ca într-o dimensiune paralelă, fără legătură directă cu Ana și cu apa din partea inferioară a tabloului. Prin analogie, Ana apare ca parte integrantă a două stihii – apa și pământul –, fiind considerată rădăcina, Maria apare ca Mama Pământului, a omenirii, iar Pruncul ce trage de urechi mielul reprezintă însăși omenirea, care, în raport cu cosmosul (fundalul peisajer), se află în faza prunciei.

Motivul „Maternității”, al ideii de procreare este întâlnit și în tabloul *Madona în grotă*, în care însăși locația are simbol de generare a vieții, de trecere dintr-o dimensiune în alta (în cazul dat, în dimensiunea spiritualului).

Ideea dublei apartenențe spirituale este vădită și în tabloul *Gioconda*, care, de asemenea, este plasată între două dimensiuni (interioară și exterioară). Aici, de asemenea, este prezent un peisaj „glacial” cu munți, stânci, printre care șerpuieste un drum fără început și fără sfârșit și care sugerează calea omului (în cazul dat, este reprezentat doar un fragment al acestei căi infinite), un apeduct roman, ce sugerează prezența apei, în calitate de condiție existențială pentru viață.

Cu certitudine, acest artist, „avangardist” pentru acea vreme, a recurs, în anumite tablouri, la analogii de tipuri, peisaje, idei, pentru a amplifica mesajul profund filosofic propus și a apropia spectatorul de tainele universale ale omenirii.

În plan structural, Leonardo da Vinci introduce în pictură două principii fundamentale:

1. compoziția de tip piramidal, care devine schema „clasică” atât pentru picturile renascentiste din sec. al XVI-lea, cât și pentru pictura europeană până în sec. XIX;

2. principiul clarobscurului, numit *sfumato*.

În prezent, aceste principii sunt utilizate în procesul de studiu al artelor

plastice, în cadrul orelor practice la diverse discipline de specialitate (pictură, desen, sculptură etc.), dar, cu regret, se poate constata că foarte puțini dintre cei ce le aplică cunosc autorul care le-a elaborat și le-a supus analizei empirice.

Studiul respectiv este propus în speranța că cititorul (indiferent de vârstă, interese) va putea aprecia efortul unei colectivități/artiști care a pus bazele unei culturi materiale și artistice ce încântă ochiul și în prezent și care constituie mândria acestei națiuni, iar prin asociație, va putea trezi interesul față de valorile culturale veritabile și simțul patriotismului față de „comorile” propriului popor.

Bibliografie

1. Burckhardt, J., *Cultura Renașterii în Italia*, vol. I-II, Editura pentru Literatură, București, 1969.
2. Drâmba, O., *Leonardo da Vinci*, Albatros, București, 1976.
3. Drâmba, O., *Istoria culturii și civilizației*, vol. XI, XII, XIII, Vestala, București, 2004-2008.
4. Dumitrescu, Z., *Leonardo da Vinci. Structuri geometric-plastice*, Meridiane, București, 1988.
5. Dvorak, M., *Scieri despre artă*, Meridiane, București, 1983.
6. Lazarev, V., *Originile Renașterii italiene – Trecento, Quattrocento Timpuriu*, Meridiane, București, 1984, 1985.
7. Lazarev, V., *Vechi maeștri europeni*, Meridiane, București, 1977.
8. Magni, M., *Arta în Italia*, Milano, 1960.
9. Panofski, E., *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, Meridiane, București, 1976.
10. Pope-Hennessy, J., *Portretul în Renaștere*, Meridiane, București, 1976.
11. Riegl, A., *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Meridiane, București, 1998.
12. Sabetay, J., *Leonardo da Vinci*, Meridiane, București, 1964.
13. Stoichiță, V., *Leonardo da Vinci*, Meridiane, București, 1994.
14. Taine, H., *Pictura Renașterii în Italia și alte scrieri despre artă*, Meridiane, București, 1968.
15. Valery, P., *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, Meridiane, București, 1969.
16. Алпатов, М., *Художественные проблемы итальянского Возрождения*, Москва, 1977.
17. Виппер, Б., *Итальянский ренессанс XI-XVI в.*, Москва, 1977.