

Biblioteca de artă

409

Arte și civilizații

G. Oprescu

manual de istoria artei renașterea

G. Oprescu

manual de istoria artei
renașterea
10.405

Editura Meridiane



anual de istoria artei renașterea

totdeauna în artă, o schimbare în spiritul cu care se
pe un subiect, o schimbare a subiectului însuși, este
ă de mari modificări în tehnicile, adică în mijloacele
presie ale artistului. N-am asistat oare, la finele evo-
ediu chiar, la apariția planșetei de lemn, a tabloului,
port, și a uleiului, ca purtător de culoare, odată cu in-
portretului și a peisajului în arta Apusului?

aceste multiple preocupări vor duce pe artiști, pe unii
diul anatomiei ca bază a desenului [...]; pe alții la
perirea perspectivei, a legilor care dictează raportul din-
feritele planuri succesive ale unui tablou; pe o a treia
rie la studiul precis al distribuției luminii, adică la clar-
ca metodă de lucru.

ri însă neliniștea și dorința de reinnoire n-au fost mai
mai bogate în urmări ca în Italia. S-a ajuns astfel la
mișcare dezrobitoare, care a stăpinit spiritele timp de
pe un secol și jumătate și care s-a numit mai tirziu „Re-
ș”.

G. OPRESCU

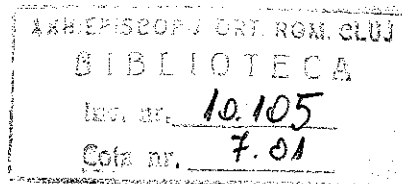
II, lei 49

G Oprescu

manual
de
istoria artei
renașterea

Volumul de față reproduce a doua parte a tomului I din
Manual de istoria artei de G. Oprescu,
ediția a III-a, București, Editura Universul, 1945.

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane



EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1985

Partea a II-a

RENAȘTEREA

Pe copertă:

GIOVANNI BELLINI

Sfintul Ieronim

detaliu

Colecția Contini Bonacossi

Firența

INTRODUCERE

Secolul al XV-lea (Quattrocento), mai ales începutul lui, deși important, nu este decât o epocă de pregătire pentru ceea ce va veni după el. Ca și Ioan Botezătorul față de Iisus, el are rolul de a anunța timpuri mai bune și mai complete, în care publicul și artiștii vor găsi un echilibru, după care umblau de multă vreme pe cărări grele și întunecoase, fără ca un cercetător să știe de altul, dar care cărări, din fericire, au condus pe unii la liman.

Mulți simțeau nevoia unei schimbări de orizont în artă, dar le-ar fi fost greu să spună cum. Ca în toate vremurile de mari prefaceri spirituale n-a rămas însă decât ceea ce era cu adevărat nou și util, ceea ce putea fi pus cu folos în serviciul unui ideal, care se presimte la finele evului mediu, dar care nu e complet lămurit decât la finele secolului al XV-lea. Ce elemente compuneau acest ideal? Dorința de a se apropia cât mai mult de realitate și de a o înfățișa cât mai conform cu doctrinele ce ar rezulta din familiarizarea cu arta antică; cunoașterea omului, fizic și moral, în trupul și acțiunile lui, urmarea pornirilor sufletești, în ce fiecare din noi are mai individual; înfățișarea persoanei umane, nu într-un mediu abstract, în afară de timp și spațiu, ci în mediul înconjurător normal, cu toate detaliile lui infinit variate; 6

ajungerea la o sugerare a celei de a treia dimensiuni, adică bazarea impresiei produse asupra privitorului, nu pe decorativ, ci pe plastic, nu pe o suprafață frumos armonizată, în liniile și tonurile ce o compun, ci pe iluzia că totul e redat conform naturii și legilor optice.

Ca întotdeauna în artă, o schimbare în spiritul cu care se concepe un subiect, o schimbare a subiectului însuși, este însoțită de mari modificări în tehnicile, adică în mijloacele de expresie ale artistului. N-am asistat oare, la finele evului mediu chiar, la apariția planșetei de lemn, a tabloului, ca suport, și a uleiului, ca purtător de culoare, odată cu intrarea portretului și a peisajului în arta Apusului?

Toate aceste multiple preocupări vor duce pe artiști, pe unii la studiul anatomiei ca bază a desenului (să nu uităm că omul devenise tema lor de predilecție); pe alții la descoperirea perspectivei, a legilor care dictează raportul dintre diferitele planuri succesive ale unui tablou; pe o a treia categorie la studiul precis al distribuiri luminii, adică la clarobscur ca metodă de lucru.

Nicăieri însă neliniștea și dorința de reînnoire n-au fost mai vii și mai bogate în urmări ca în Italia. S-a ajuns astfel la acea mișcare dezrobitoare, care a stăpinit spiritele timp de aproape un secol și jumătate și care s-a numit mai târziu „Renaștere“, fiindcă s-a considerat că înseamnă o naștere din nou a ceea ce fusese, o întoarcere la trecutul îndepărtat, adică la idealul și la practicile artei antice.

S-a întâmplat însă cu acest fenomen ceea ce se întâmplă de multe ori atunci când se studiază neevolutiv și cam sumar un curent oarecare: s-a confundat momentul suprem al acestei stări de spirit și al operelor de artă care-l caracterizează, cu începuturile. Nu s-a ținut îndeajuns seama că pentru a ajunge la însușirile pe care le constatăm în momentul în care Renașterea și-a ajuns plinul și desăvârșirea, a trecut printr-o perioadă de formație,

care s-ar putea întâmpla să fie diferită, în orice caz să nu corespundă exact cu imaginea pe care ne-o facem atunci când analizăm produsele ei supreme. Și altfel, concluziile la care am ajuns cercetînd momentul cel mai înalt al acestei perioade artistice, una din cele mai bine caracterizate și mai înalte din istoria artei, s-au aplicat și la perioada anterioară, cea de pregătire. Iar însușirile ce constatăm atunci au fost considerate ca apărute aproape toate dintru început, fixe și definitive. De aceea s-a putut vorbi de o ruptură, către începutul secolului al XV-lea, între evul mediu și Renaștere.

Așa prezentată însă chestiunea nu este exactă decît în parte. În realitate fenomenul Renașterii în apusul Europei e mult mai nuanțat și mai diferit de la o regiune la alta. Chiar la același popor el trece prin faze succesive. În orice caz, se poate spune că sub forma sa cea mai precisă și mai clară, el s-a cristalizat în Italia. Italia este teritoriul, nu numai al experiențelor celor mai concludente și mai vaste, dar locul unde Renașterea s-a dezvoltat mai plin și mai complet. Și, după cum, în perioada care se termină în apus la pragul Renașterii, Franța se găsea constant în fruntea celorlalte nații și ceea ce se întâmpla în domeniul artei, sub toate formele ei, în acea țară, influența ceea ce se petrecea aiurea, așa încît studiul experiențelor franceze constituia un tablou viu și suficient pentru a înțelege mai toată evoluția artei în evul mediu, tot așa, în perioada Renașterii ceea ce se va petrece în Italia va fi determinant pentru aproape tot restul Europei. Atenția noastră va trebui deci să se oprească în chip deosebit asupra cazurilor care iau naștere în această țară.

Spuneam că în noțiunea de „Renaștere” este implicată ideea unei întoarceri spre arta trecutului, spre cea clasică greco-romană. Ne aducem aminte că am asistat, chiar înainte de Renașterea propriu-zisă, la cîteva manifestări care constituiau simptome interesante pentru cine 8

voia să cunoască pulsul artistic italian. La Capua, în secolul al XIII-lea, pe de o parte, pe de alta, de către Niccolò Pisano, se făcuseră încercări de a se da o nouă înfățișare sculpturii, în subiectele și spiritul ei, la contactul cu operele rămase de la strămoșii romani. Apoi, în alt domeniu, și acela tot atît de interesant, am asistat la tentativa lui Pietro Cavallini de a însufla mozaicului din vremea sa ceva din monumentalitatea, din seninătatea antică, din forma armonioasă și plină a artei clasice. Se citează o imagine a lui Christ, care a putut fi comparată chiar cu un Iupiter Olimpian.

Dar aceste simptome, interesante însă sporadice, n-au avut urmări. Ele arată cel mult că exista în poporul italian o neliniște latentă, și că alături de manifestările oficiale — cele care corespundeau cu dorința generală a opiniei publice —, ceva trăia în sufletul unor artiști, care nu putea fi satisfăcut prin producția curentă. Acest ceva misterios, care va ajunge la o completă exprimare numai la finele secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, era destul de viguros, pentru ca atunci cînd circumstanțele vor fi favorabile să se impună ca un irezistibil ideal artistic. De altfel, multe împrejurări contribuie în Italia ca acest fenomen să se producă mai degrabă decît în alte părți în Europa. Mai întîi, puține erau regiunile așa de impregnate de clasicism, așa de pline de amintiri ale lumii antice, ca Italia și Grecia. Grecia însă, în această vreme nu poate conta. Ea e supusă turcilor, se află într-o stare așa de mizerabilă, că de-abia își poate menține existența. Chiar comparată cu alte provincii bizantine, viața ei culturală e cu totul redusă, aproape inexistentă.

Italia apoi și italienii aparțineau așa-numitei lumi mediteraneene, erau animați de spiritul care trăiește la toate popoarele din jurul acestei mări fericite, albastră și scăldată de soare. La toate aceste neamuri omul, sufletul și 9 corpul lui, interesează mai mult decît orice alt

subiect. Iar această înclinare nu se putea să nu se apropie de felul de a simți și de a se realiza al lumii vechi.

Dar mai era ceva, care favoriza atunci localizarea în Italia a Renașterii, fiindcă și amintirea romană, și spiritul mediteranean au existat acolo din toate timpurile, fără ca să poată determina o mișcare de astfel de proporții. Trebuie să admitem anume elemente supra-adăugate, care acționează ca niște fermenți, îndeosebi în secolul al XV-lea. Un atare element este *umanismul*, adică mișcarea caracteristică prin nevoia de a cunoaște complet și obiectiv omul, pornind de la imaginea lui, așa cum ea reieșea din textele pe care lumea antică le transmitea posterității: texte filozofice, istorice, literare, sau de orice altă natură. Umanismul n-a produs Renașterea cum s-a crezut multă vreme; a contribuit însă enorm ca să clarifice opiniile artiștilor asupra felului în care lumea autentică considerase pe om și, prin urmare, ca să modifice concepția pe care evul mediu o avusese până atunci despre acest important subiect.

Grecia bizantină, cu care Italia avea continue legături; grecii învățați din Constantinopol, după cucerirea acestui oraș de către turci, au luat o parte vie la propagarea ideilor umaniste. Și mai înainte de cucerirea capitalei Imperiului de Răsărit, dar mai ales după căderea ei în mâinile turcilor, mulți învățați, care nu pierduseră contactul cu literatura și filozofia antică, posesori, mai ales, ai unor manuscrise originale de autori vechi, s-au refugiat în Italia, s-au stabilit acolo, în primul rând la Florența, unde-au întemeiat o nouă „Atenă” și unde-au fost protejați de principii și de potenți. Astfel, prin răspîndirea clasicilor greci, ei au transformat complet ideile oamenilor din Apus, mai ales cele ale italienilor, au îmbogățit cu noțiuni cultura acestora, începînd de prin secolul al XV-lea.

Se crede, în genere — și această idee este în mare parte exagerată dacă nu complet eronată, după cum eronată era ideea că Renașterea n-a variat, că ea a rămas aceeași de la începutul pînă la sfîrșitul ei —, că artiștii Renașterii au dorit să „copieze”, adică să refacă cu mijloace moderne modelele pe care le primiseră de la Greci (pînă la un anumit punct), dar mai ales de la romani, căci multă vreme arta grecească n-a fost cunoscută în Italia decît prin interpretări romane ale frumoaselor originale grecești. Este însă demonstrat: copistii, ca să reușească operația lor — și cu cît reproducerea sînt mai perfecte, cu atît legea este mai exactă —, trebuie să stăpînească o îndemînare tehnică fără greș și să fie lipsiți de acel interes pasionat, viu, de acea reacție proprie și irezistibilă în fața operei ce execută. Cu alte cuvinte, cînd copiază, ei trebuie să aibă o îndemînare tehnică impecabilă și să-și interzică de a simți ceva prin ei, mulțumindu-se să redea, aproape *ad litteram*, modelul ce au în fața ochilor. Or, în realitate, artiștii ce pregătesc Renașterea se prezintă cu calități tocmai contrare: ei sînt adesea imperfecti tehnicieni, însă oameni care, gîndindu-se pentru prima dată liber, în fața naturii și a omului, n-au alt gînd decît să pătrundă cît mai adînc în cunoașterea acestor teme, cu o vioiciune de reacții pe care n-o puteau avea ultimele perioade ale evului mediu și pe care n-o va mai avea perioada de mai tîrziu, epoca postrafaelită. De aceea, a face din artiștii Renașterii simpli copisti ai antichității, înseamnă a nu-i înțelege și a le face o nedreptate, a-i considera lipsiți de calitățile lor cele mai evidente.

Este drept că atunci cînd se găsesc în prezența producției antice ei o consideră cu o admirație fără margini, dar nu ca pe un model destinat să fie copiat în mod pasiv, ci ca pe o sursă de învățături, care să le servească pentru a se regăsi pe ei înșiși și a-și croi singuri drumul în fața problemelor estetice, care se pu-

neau pentru oamenii Renașterii, antichitatea le arată cum să rezolve dificultățile. Cu alte cuvinte, opera antică este pentru ei o lecție prețioasă în ceea ce privește metoda de care să se servească pentru a se exprima în chip complet, pentru a-și exterioriza simțirea și gândurile. Modelul antic se găsea, așa-zicînd, pe o linie paralelă cu cea pe care trebuia s-o urmeze ei înșiși, pentru ca să ajungă în chip sincer și original, dar servindu-se de experiența marilor lor înaintași, să dea viață simțirii lor, inspirației lor, în fața omului și a naturii.

Însă, ca în toate timpurile, și la începutul secolului al XV-lea, artiștii se împart în două categorii: de o parte cei nerăbdători, novatorii, oamenii „moderni”; de alta, cei mai calmi, mai îndărătnici, care țin încă la tradiție și se consideră moștenitorii ideilor trecutului. Aceste două grupe, la care se adaugă și altele, intermediare, nu se dușmănesc, n-au una față de alta atitudini intolerante. Ei sînt mai îngăduitori și mai înțelegători ca noi, cei de astăzi: se admit, se stimează reciproc, își transmit unii altora sugestii. Novatorii își dau seama de forța trecutului, se feresc de a părăsi cu totul drumul cunoscut, parcurs de atîția înaintași, ca să ajungă să realizeze opere de toți prețuite; ceilalți nu disprețuiesc avantajele rezultate din inovațiile, pe terenul teoretic și practic, adică tehnic, introduse sub impulsul ideilor moderne. De aceea, toată epoca premergătoare Renașterii, de mulți autori înglobată direct acesteia, dar care în realitate nu e decît o fază de trecere, fără de care greu s-ar explica arta de mai tîrziu, este plină de personalități la care constatăm coexistența normelor vechi cu unele sau altele dintre principiile noi. Este tocmai ceea ce face, pentru noi modernii, așa de instructiv studiul acestei perioade.

QUATTROCENTO

Sculptura

În nici o ramură de activitate artistică legătura dintre antichitate și secolul al XV-lea nu este mai strînsă decît în sculptură și arhitectură. În domeniul picturii însă lucrurile se petrec altfel, mai ales la început. Pictura va prezenta atunci un caracter franc de tranziție și, în multe privințe, va continua evul mediu. Mai întîi, de la cine s-ar fi putut inspira? Pictura antică era în secolul al XV-lea prea puțin cunoscută. Ceea ce rămăsese de la cei vechi dispăruse de-a lungul secolelor, iar descoperirile senzaționale, cele care să ne pună în fața unor decorații murale directe, ca la Pompei și Herculaneum, nu se vor face decît tîrziu, la mijlocul secolului al XVIII-lea. De aceea pictorii cînd vor să improspăteze arta lor, în afară de acele inovații pe care le fac în urma unor studii speciale, cum ar fi perspectiva, clarobscurul, cunoașterea anatomiei, sînt nevoiți să introducă, în domeniul propriei lor arte, observațiile pe care le făcuseră din contactul cu cealaltă artă, cu sculptura veche. De aici atitudinea de statui a multora din personajele lor; de aici atenția pe care o dau draperiilor; de aici chiar copierea directă, fără nici un fel de rezervă, a unor figuri sau
13 a unor grupuri statuare celebre, și introducerea

lor în tablourile timpului, ca la Mantegna, de pildă.

Dintre toate manifestările artistice ale Renașterii, acele care se pot pune de la început în legătură cu o dată precisă, sînt tot cele din domeniul sculpturii. Renașterea în sculptură are actul său de naștere în concursul care se ține la Florența, în 1401, pentru terminarea porților de bronz ale baptisteriului, lăsate ne terminate de Andrea Pisano¹.

Subiectul acestui concurs¹ era *Sacrificiul lui Avraam*. Într-un medalion de forma unui trifoi cu patru foi, cum întîlneam adesea în ornamentica gotică, trebuia să se închidă scena luată din *Vechiul Testament*. Printre cei șapte candidați se găsea un sienez: Iacopo della Quercia (1374—1438) și doi florentini: Brunelleschi sau Brunellesco, pe care îl vom găsi și ca arhitect (1377—1447), și Lorenzo Ghiberti (1381—1455). Cel din urmă a fost declarat învingător. El a primit comanda, la care lucrează pînă către mijlocul secolului, căci, la cele două porți nordice, pentru care se țînuse concursul, se vor adăuga, ceva mai tîrziu, cele două porți orientale, care i se dau tot lui spre executare.

Aici, în basoreliefurile de bronz ale baptisteriului, apar pentru prima dată semnele precursorare ale stilului Renașterii: pe de o parte, inspirația sprijinită pe realizările artei antice; pe de altă parte, urmărirea cît mai fidelă a naturii, scoaterea în relief a trăsăturilor individuale, adică a ceea ce obișnuit se numește realism.

Înțelegere pentru principiile și stilul antichității și o puternică tendință realistă sînt cele două trăsături dominante în sculptura primelor decenii din Quattrocento. Aceste caractere însă, mai ales primul, le-am constatat ocazional și în studiul nostru asupra evului mediu, după cum știm. Către mijlocul secolului al XIII-lea

am văzut apărînd un curent de reînnoire a artei timpului, al cărui punct culminant coincidea cu domnia împăratului Frederic al II-lea, la curtea italiană a acestuia. El avea ca centru orașul Capua și se inspira îndeosebi de la resturile antice găsite nu departe de acel oraș. L-am considerat atunci ca un fel de primă fază a Renașterii. L-am întîlnit continuat de Niccolò Pisano și de Giovanni, fiul acestuia, în opere pe care, de asemenea, le-am analizat. Astfel, apropierea sculpturii de arta antică nu este un lucru cu desăvîrșire nou. Curentul a fost însă întrerupt brusc. Împrejurările nu erau favorabile. O înclinare voluntară și conștientă spre clasicism, pornită din dorința de a se inspira cît mai mult de la formele și formulele antice, acum se arată mai întîi, după o pregătire care avusese loc, nu numai pe terenul artei, ci și pe cel al ideilor generale.

Să ne întoarcem acum la cele două lucrări de concurs ale sculptorilor florentini, la cea a lui Brunelleschi și la cea a lui Ghiberti, ca să vedem întrucît ele justificau aprecierile de mai sus.

La Brunelleschi (II 1) (de altfel și la Ghiberti), forma spațiului care trebuia să fie ocupat de basorelief este încă gotică: un cîmp cu înfățișarea unui trifoi cu patru foi. Este cadrul care așa de des închidea ornamentele din fațadele catedralelor, o suprafață destul de neregulată, deci cu atît mai greu de umplut în chip natural.

Brunelleschi reprezintă pe Avraam în momentul în care, voind să împlinte cuțitul în gîtul fiului său Isaac, este oprit, printr-un gest brusc, de un înger. Jos sînt două personaje secundare și un măgar. Personajul din stînga este interesant, pentru că, în executarea lui, artistul s-a inspirat de la antichitate. Îi cunoaștem modelul: este cunoscuta statuie *le tireur d'épine*. Deosebirea este că tînarul, așezat 15 pe o piatră ca să-și scoată spinul din talpa pi-

¹ Cf. Introducerea lui W. VON BODE la vol. VIII din Colecția Propyläen, p. 9.

ciorului, este gol la cei vechi, însă îmbrăcat, la Brunelleschi cu un veșmînt care îl drapează.

Din punctul de vedere al sentimentului dramatic, al preciziei cu care e redată mișcarea impetuoasă, opera este poate superioară celei a lui Ghiberti. În atitudinea lui Avraam, în gestul lui vehement, dar așa de natural, în draperia care flutură, este un avînt pe care nu-l găsim în compoziția mai potolită a acestuia. Ea păcătuiește însă prin faptul că, mai ales în partea de jos, cele două figuri au fost introduse oarecum arbitrar; ele nu erau absolut necesare, acolo unde le-a așezat artistul.

Dacă trecem acum la cealaltă lucrare, la cea a lui Ghiberti, constatăm mai multă claritate, mai multă ordine, mai multă naturalitate. Cu fiecare din aceste calități sculptorul se apropie de spiritul artei antice. Astfel, compoziția se încheie în chip fericit în spațiul care trebuia decorat. Din acest punct de vedere ea este superioară, fără să mai vorbim de execuție, care în opera lui Brunelleschi era ceva mai brutală, mai aspră, pe cînd aici totul este ușor și liber tratat, mai conform cu practica marilor sculptori greco-romani. Isaac apoi are atitudinea fericită a unui tînăr zeu păgînesc, așezat pe un altar. În sfîrșit, cele două figuri accesorii, peisajul, totul ne spune că sculptorul n-a simțit nici o dificultate ca să pună de acord liniile esențiale ale compoziției cu forma de care dispunea. Poate că un judecător mai sever ar găsi un defect în proporțiile animalului, prea reduse, față de restul figurilor reprezentate; atît, și nimic mai mult.

Ghiberti a fost astfel declarat învingător, a căpătat comanda, iar felul în care a executat porțile baptisteriului, a determinat un curent în arta italiană, de care se va resimți toată sculptura din prima jumătate a secolului al XV-lea.

După terminarea porților de la nord, corporațiile industriașilor și negustorilor floren-

tini, mulțumite de rezultat, l-au însărcinat tot pe Ghiberti cu executarea porților de la răsărit ale baptisteriului. Aici sculptorul a avut mai multă libertate decît în opera precedentă. De altfel, ideile estetice evoluaseră mult în interval. Forma spațiului de ornat, care în lucrarea precedentă era încă medievală, a fost înlocuită cu patrulater — un cadru mai clasic — care se succed, pe două șiruri verticale (II 2). Ele sînt ocupate de subiecte luate tot din *Vechiul Testament*. De jur împrejur, basoreliefurile sînt înconjurate de o bandă, adică de un fel de cadru, în care apar medalioane, delicate sculptate, și firide, în care sînt statui mitice. Perfecția execuției acestor ornamente, fidelitatea cu care este imitată natura, fantezia cu care sînt găsite temele, totul este așa de remarcabil, încît Michelangelo obișnuia să spună de aceste porți, că ele ar merita să fie uși-le Paradisului.

La marginile exterioare, tot ca un fel de cadru, sînt ornamente florale sau din regnul animal, unele în relief mai mic, altele în relief mai pronunțat. Aici se constată, o dată mai mult, fertilitatea invenției lui Ghiberti. Totuși, pentru mulți cunoscători și, între alții, pentru Bode, autorul introducerii la volumul din colecția Propyläen, consacrat *Prerenasterii*, (*Frührenaissance*), porțile de la nord, adică cele dinții executate, par mai personale și deci mai însemnate, prin influența pe care o vor avea asupra dezvoltării sculpturii. Bode nu vede cu ochi buni multiplicarea pînă la oboseală a personajelor, în basoreliefurile mai recente. Î se pare chiar că artistul n-a putut evita o oarecare confuzie, că spiritul lui, inventiv în ceea ce privește figurile, n-are destulă claritate în compoziție, nu ajunge s-o facă așa de expresivă, ca în celelalte porți.

Poate că explicația acestui defect trebuie căutată în faptul că sculptorul este un artist de tranziție. În el persistă reminiscențe puternice de artă gotică, alături de simptome pre-

vestitoare ale artei celei noi. În prima operă elementul gotic era mai pronunțat. În porțile de la răsărit elementul modern, în legătură cu arta antică, predomină și încurcă, poate, pînă la oarecare punct, puterea de creație a artistului, a cărei educație inițială stînjenea efortul de a se acomoda vremurilor mai noi.

Aceiași categorii de spirite aparține un alt important sculptor, Iacopo della Quercia, concurentul sienez pentru porțile baptisteriului, și el învins de Ghiberti. Trăiește de la 1374 pînă la 1438. Spre deosebire de Ghiberti, natură echilibrată, sigură pe sine, Iacopo este unul din acei artiști, care nu se simt bine nicăieri, care își petrec viața instruindu-se și cercetînd și care, ca să-și astîmpere neliniștea lor iscoditoare, au găsit remediul în călătorii. În unul din aceste drumuri, fără să se poată preciza documentar cînd și cum, se presupune că el a venit în contact cu artiști aparținînd grupului nordic, adică artei burgundo-flamandă. Urme și ecouri, mai ales din opera foarte cunoscutului sculptor Claes Sluter, se simt în cea a lui Della Quercia. Sculptura flamandului, de un realism așa de pronunțat, bazat pe forță și expresie, avînd încă atîtea legături cu arta gotică, din nord-estul Franței, a deșteptat simpatie în Italia și a lăsat urme în opera lui. Cu cît înaintează în viață, cum era natural, el pare însă să renunțe la ceea ce-i venea din trecut și să se lase mai pătruns de farmecul idealului Renașterii. Din acest punct de vedere evoluția lui este logică și pe aceeași linie cu cea a lui Ghiberti.

Din opera sa, variată și numeroasă, ne vom opri la două lucrări, un monument funerar și un basorelief. Monumentul Ilariei del Carretto se găsește în mijlocul catedralei din Lucca, oraș vecin cu Florența (Il 3), și se bucură de o reputație universală. Artistul ne învederează aici nu conflictul, ci coexistența armonică a celor două tendințe, în care se reflectează, pe de o parte, trecutul, pe de alta, prezentul, a moștenirii evului mediu și a premiiilor timpurilor 18

celor noi. Poziția acestei figuri mortuare *gisante* este încă medievală, ca și draperia în cute largi și grele care o acoperă din toate părțile. Unde însă sentimentul cel modern își face apariția, este în felul în care sînt tratate fața și mîinile personajului, în dragostea, în bucuria chiar, pe care artistul le încearcă la redarea frăgezimii particulare a pielii, a trăsăturilor fine ale moartei. Același lucru se observă și în geniile care poartă de jur împrejurul pedestalului acestui mormînt o grea ghirlandă de fructe, copiată după vreo ruină de monument roman, și ea un element antichizant.

Ceva mai tîrziu, i se comandă artistului, de orașul Bologna, să execute porțile de bronz ale bisericii Sfîntul Petroniu. În această lucrare prevalează mai ales amintirea antichității (Il 4), ca, de pildă, în *Crearea lui Adam*. Dacă am compara-o cu basorelieful lui Ghiberti, am constata deosebiri mari, rezultate nu numai din diferențele de temperament ale celor doi sculptori, căci ele nu-s proprii numai lor, ci se pot urmări și la alți artiști, ci din cauze mai profunde și mai generale decît simplele nepotriviri de fire. În această perioadă de formare a stilurilor, la tot pasul întîlnim două atitudini: pe de o parte, a celor ce tind spre o individualizare a imaginilor mergînd pînă la portret, văzut uneori cu o înțelegere deosebită pentru grație, dintr-un sentiment de simpatie pentru figurile care le întrupează, grație colorată adesea de o ușoară tristețe melancolică; pe de altă parte, a celor care văd în om mai ales trăsăturile generale, tipice oarecum și impersonale, comune unei întregi categorii de indivizi. În redarea acestor forme idealizate, artiștii se vor servi de o tehnică mai sumară, care nu va intra în prea multe detalii. Aceste figuri, reprezentînd oarecum omenirea în genere și nu pe un om individual, vor purta înscrise în ele o demnitate, o gravitate, o pasiune aproape tragică uneori, ceea ce va face pe mulți cercetători să le prefere celor 19

dintii. Prin această exagerare a „generalului omenesc“, prin acest sens al monumentalului și al tragicului, Della Quercia anunță pe Michelangelo. În arta predecesorului său, Michelangelo va găsi o parte din elementele componente ale concepției sale virile. Cu geniul său extraordinar, el le va accentua, le va intensifica, le va duce pînă la limita supremă, la care a fost vreodată unui om dat să ajungă în domeniul sculpturii; pentru prima dată ele au fost însă simțite de Della Quercia, cum se vede din acest relief.

În sfîrșit, un al patrulea artist interesant din această epocă de tranziție este Antonio Pisano numit și Pisanello. Deși trăiește de la 1397 la 1455, deci aproximativ în aceeași vreme cu ceilalți, el este mai legat decît ei de secolul precedent. Este un mare călător, și-i găsim urma la curțile multor suverani ai timpului. Ocaziunea nu-i lipsește deci de a veni în atingere cu arta nordului unde, după cum știm, înflorea miniatura pe pergament și tapiseria, adică scenele de mari proporții, țesute din lînă și mătase. În nord, cu deosebire în orașele Tournai și Arras, tapiseria ajunsese la o mare înflorire. Bucățile în care se reprezentau scene de vînătoare, ori subiecte luate din istoria veche, din *Noul* și *Vechiul Testament*, sînt de multe ori imaginate pe un fond de frunze și flori, așa-numitele *verdures*. Pisanello este așa de sedus de acest stil decorativ încît, ca pictor, de multe ori el așază un astfel de fond cu ramuri, cu fluturi și insecte, îndărătul portretelor pe care le prezintă.

Dar nu ca pictor ne interesează acum Pisanello, ci ca sculptor-medalior, ca topitor în bronz. Medalior devine Pisanello numai spre sfîrșitul vieții, după 1438, atunci cînd împăratul Bizanțului, Ioan Paleologul, face o vizită ducelui Florenței, în vederea unei acțiuni comune în contra turcilor, care amenințau din ce în ce mai mult Constantinopolul. Pisanello văzuse la curtea ducilor Burgundiei imagini 20

rotunde în metal, care reprezentau portrete în miniatură de personaje celebre. Pe de altă parte, medalia, ca atare, exista. Ea era un obiect rar, dar exista, în mare parte ca o imitare a plăcilor cu figuri de împărați sau de consuli și chiar a monedelor antice. El decide să se consacre îndeosebi acestui gen. În bucăți de bronz sau chiar de aur uneori, ceva mai mari decît monedele obișnuite (mergînd pînă pe la 10 cm, în diametru), pe o parte reprezintă figura celui pe care vrea să-l celebreze, iar pe cealaltă, pe dosul, adică pe reversul medaliei, compune o scenă, fie în legătură cu un fapt cunoscut din viața personajului reprezentat, fie o alegorie, fie o simplă deviză. Cînd el redă numai figura este evident mai puțin novator, decît atunci cînd imaginează compozițiile ornamentale, pe care le destină reversului medaliilor sale.

Il. 5 reproduce cîteva din medaliile lui Pisanello. În adevăr, dacă examinăm prima dintre ele, reprezentînd pe Lionello d'Este, cu un leu și un amoraș, pe revers, în partea în care este reprezentat chipul prințului, cu toată arta de portretist a lui Pisanello, nu vedem un stil deosebit de cel al imaginilor pe care le-am fi putut întîlni în secolul al XIV-lea. Fără îndoială, este mai mult accent în figura, conturată cu atîta precizie; o energie care, cu toate proporțiile minime ale portretului, îi dau o înfățișare statuară. În cealaltă parte însă, simțim numai decît pe artistul original, pe omul Renașterii, mai în legătură cu un stil, sprijinit pe cel al clasicilor.

Aceeași ramarcă dacă trecem la cea de a doua medalie, reprezentînd pe Malatesta. Pe reversul medaliei observăm pe sfîntul Eustațiu, în momentul în care îi apare crucea pe care este răstignit Mîntuitorul. Alături de el se găsește calul, de pe care tocmai a descălecat. Într-un spațiu de cîteva centimetri pătrați, artistul a reușit să ne dea trăsăturile 21 esențiale ale unei scene complicate, cu toată

vigoarea și grandoarea unei mari compoziții decorative. Talentul lui deosebit se vede și din felul în care a știut să umple, natural, fără nici un fel de sfortare aparentă, spațiul rotund al medaliei. Iar „racursiul“ calului văzut din dos, de un desen așa de îndrăzneț, așa de nou pentru vremea în care a fost executat, rămîne pînă azi un lucru demn de mare admirație.

De altminteri Pisanello este unul din cei mai mari și mai înțelegători artiști, cînd e vorba să redea animalul. Desenele lui cu fiare ori cu animale domestice sînt adevărate capodopere. O expoziție făcută mai anii trecuți la Paris a dovedit că acest artist, ale cărui mijloace de expresie obișnuite erau medaliiile, gen de obicei prea puțin luat în considerare, ajunge totuși să egaleze pe cei mai mari dintre contemporanii săi. Prin astfel de compoziții Pisanello face să progreseze arta timpului, și nu numai ca medalior. Prin acțiunea pe care aceste medalii o exercită asupra sculpturii monumentale, ele lasă urme adînci în arta statuară a secolului al XV-lea.

Am studiat în capitolul precedent pe artiștii, al căror punct de vedere estetic și moral, fel de a concepe arta și de a o executa, atitudine în fața naturii și a omului, îi lega tot atît de mult de trecutul gotic, ca și de prezentul quattrocentist. În ei tradiția și nevoia de inovație se înfruntau cu puteri aproape egale. Contemporan cu ei, tot la Florența, aflăm însă un adevărat om al Renașterii, pe Donatello. În arta acestuia, trecutul cu formele lui, nu mai apare decît ca un ecou îndepărtat, ca o slabă amintire gata să se uite.

Îl putem considera ca pe cea mai înaltă figură florentină, în domeniul sculpturii, din prima jumătate a secolului. A trăit de la 1386 pînă la 1466 și este cunoscut în istorie după un diminutiv al numelui său de botez, întrebuințat de familie și de prieteni, cu o nuanță 22

de mîngîiere: Se numea Donato, de unde Donatello, micul Donato. Acest nume i-a rămas artistului pentru toată viața și cu el și-a semnat chiar unele din operele sale.

Toscana constituie o regiune bine definită, chiar particularistă nu numai în vremea Renașterii, ci în mai toate momentele însemnate din istoria Italiei. Ea se desprinde, cu însușirile ei proprii, pe fondul comun de calități remarcabile ale italianului. Acțiunile toscanului se semnalează printr-o originalitate îndrăzneată, am putea zice chiar printr-o lipsă de acomodare, un neconformism curajos. În orice direcție el pretinde bucuros rolul de „model“, de „inițiator“. Și aceasta n-ar trebui să ne mire. Toscana fusese locuită, mai înainte de a fi romană, adică de a aparține vechii Rome, de etrusci, veniți acolo nu se știe precis de unde. Etruscii, neam enigmatic, au transmis urmașilor lor direcți un temperament și chiar trăsături fizice, deosebite de cele ale restului peninsulei. Această particularitate apare cu putere, o dată mai mult, în vremea Renașterii.

În ce constau diferențele între Toscana și restul Italiei pe terenul artei? În primul rînd într-un realism robust, care nu se dă în lături de la nici o formă a vieții; care, din contră, îi subliniază trăsăturile caracteristice, cu o pasiune, cu o vehemență, cu un instinct al detaliului expresiv, fără precedent în arta celorlalte provincii ale Italiei. În al doilea rînd, și în plus de acest realism mergînd uneori pînă la caricatură, arta florentină se remarcă printr-o grație, printr-o gingășie voalată — chiar în expresiunea bucuriei — de o nuanță de melancolie. La prima vedere s-ar părea că aceste două însușiri s-ar exclude una pe alta, ar veni în contrast. În realitate ele se completează, apărînd, rînd pe rînd, la artiști deosebiți, ori chiar la același artist, ca două aspecte sincere și permanente ale geniului 23 florentin; cel puțin așa se prezintă acolo sculp-

tura. Pictura intră mai greu în această definiție simplificatoare, cum vom vedea.

De la florentini, însușirile acestea trec uneori la restul Italiei și se propagă la contemporani sau la urmași. Mai înainte însă, ele își găsesc expresia în operele citorva dintre fiii mai de seamă ai Florenței: prima, în arta nobilă și uneori dureros veridică a lui Donatello; cea de a doua, la o serie însemnată de sculptori, printre care cel mai cunoscut este Luca della Robbia.

Aceasta nu însemnează, cum s-a crezut de multe ori, că Donatello n-are nimic comun, ea alți contemporani, cu arta antică. El s-a priceput însă să prelucreze și să dea motivelor luate de aiurea un caracter atât de conform cu temperamentul său aprig și pasionat, eu geniul său dramatic și chinuit, încît de multe ori ne este greu să descoperim sursa antică sub aspectul sub care ea apare, adică sub transformarea la care a supus-o artistul Renașterii.

Totuși, este sigur că apropierea artei lui Donatello de antic se face mai evidentă în a doua fază a vieții, după călătoria la Roma, întreprinsă în 1433. Și înainte de această dată se găsesc motive de inspirație și teme venite de la sculptura veche. Dar, după contactul cu orașul așa de plin de amintirea trecutului și de încărcat de resturi de opere romane, aceste teme sînt mult mai frecvente și tratate cu mai mult calm. Ele sînt apoi însoțite, ca fond, de decorațiuni foarte curioase, inspirate nu de arta grecească, ci de tehnici aproape specific romane, mult întrebuițate în epoca medievală. Donatello le adoptă ca să obțină mai mult contrast între figuri și fond, ca să dea mai multă căldură și variație bronzului și marmurii, profilindu-se pe acest fond, colorat și în mozaic. Astfel, în acest mozaic, în stilul ornamentelor cosmactice din vechile biserici romane, el a găsit fondul cel mai potri-

vit pe care să apară uneori operele sale săpate în piatră.

Donatello a început cariera sa ca giuvaergiu, făcînd parte din corporația acestor meșteșugari, foarte considerați în Florența. Primele lucrări de adevărată sculptură le-a executat însă nu în metal, ci în marmură. Dintru început e bine să știm că nu întîlnim la el acea varietate de preocupări, care va fi trăsătura distinctivă a celor mai mulți artiști ai Renașterii. Deși a făcut uneori planuri de mici lucrări de arhitectură, a rămas aproape exclusiv un sculptor. Iar rarele incursiuni în domeniul arhitecturii nu le-a întreprins decît numai în vederea punerii în valoare, adică a prezentării cît mai convenabile, a lucrărilor sale plastice, cum vom vedea atunci cînd ne vom ocupa de operele din biserica Sfîntului Antonie din Padova.

Mai tîrziu el renunță la piatră și rămîne credincios aproape exclusiv bronzului. Pentru un sculptor, bronzul nu este însă decît aspectul mai durabil al modelului în pămînt sau în ceară. Machetele, în aceste materii deosebit de plastice, se pot ușor turna în metal, așa încît să se obțină un dublu absolut identic, însă într-un material aproape nepieritor. El se și patinează admirabil, păstrînd vii urmele lăsate de artist în materia primă, cu tot focul inspirației sale.

Bronzul e materia preferată de Donatello în a doua perioadă a vieții sale, căci el îi permite o realizare instantanee a ideilor, prinse cu promptitudine, în pămîntul moale. Artistul ajungea astfel să realizeze imediat o concepție fugitivă, fără a mai avea nevoie de interpret, adică de un săpător, fără ca el însuși să-și piardă un timp prețios cu corectarea lucrului acestui săpător, cum ar fi fost cazul cu realizările în marmură.

Din această pricină cariera lui Donatello poate fi împărțită în două perioade distincte: 25 prima, în care el este mai ales un cioplitor în

marmură, în materia dură, de culoare deschisă; a doua, în care el se servește de bronz, adică în care lucrează modelele sale în pământ moale, pentru ca, mai târziu, ele să fie turnate, fie de el, fie de ajutoarele sale.

Donatello, deși om al Renașterii, nu este un teoretician, ca alții, mai ales la Florența, ci un practician. El nu pornește niciodată de la un punct de vedere teoretic; el este în primul rând un intuitiv și un executant de geniu, adică un realizator. El simte, presimte mai degrabă, cum trebuie să se prezinte o operă de artă, pentru ca să producă maximul de efect. I-ar fi poate greu să explice pentru ce în cutare lucrare s-a oprit la o atitudine și în alta la alta; pentru ce pe una a executat-o în marmură, și pe alta în bronz; de ce una a păstrat aparența schiței, iar alta e complet finită. El este sigur însă că așa trebuia să fie, și nu s-a înșelat. La unele din rezultatele acestea el ajunge și în mod experimental, căci a fost unul din cei mai desăvârșiți oameni de meșteșug, pe care-i cunoaște sculptura. Pe măsură ce lucrează, el își dă seama de ce este potrivit, armonios și logic, și de ce nu; ce ideal fizic să întruchieze, chiar ce tipuri umane, ce mișcări ori ce atitudini reușesc mai bine într-un material și ce în altul. Un caz identic s-a petrecut, aproape de noi, cu Rodin, marele sculptor francez. Donatello, ca și Rodin, este unul din acei practicieni geniali, care la orice întrebare cu privire la arta lor îți răspund, nu printr-o lege de ordin estetic, ci printr-o operă desăvârșită, care poate confirma sau infirma o teorie citită în cărți, dar care n-a pornit niciodată de la ea.

Donatello este abundent și variat în producția sa.

El pornește totdeauna de la contactul cu realitatea, pe care o interpretează în chipul cel mai naturalist posibil. Poate aceasta este principala cauză că s-a putut spune despre el că vine în contradicție cu arta antică. Cum, în 26

arta veche, mai ales în cea grecească a secolului al V-lea, se poate vorbi de anume tipuri ideale, bazate pe „interpretări” și „idealizări” ale vieții, și nu de o exprimare imediată a ei, această definiție nu mai convenea lui Donatello. Se uită însă arta greacă ce precedase epoca lui Fidias și arta romană a portretului.

Cîteodată el merge atît de departe în redarea individualului, a detaliilor celor mai specifice și mai elocvente, încît unele din operele sale apar ca adevărate șarje. El împinge anume trăsături așa de puternic, le subliniază prin accente așa de aspre, încît — mai ales atunci cînd e vorba de o scenă animată de sentimente dramatice, cum ar fi, de exemplu, o Pietă, Coborîrea de pe Cruce, sau Punerea în mormînt —, fețele personajelor din jurul trupului Mintuitorului, dacă n-ar fi grandoarea compoziției, ascuțimea și adevărul observației gesturilor, noblețea draperiilor, ne-ar da impresia unor adevărate caricaturi.

În prima parte a activității sale îl găsim printre artiștii grupați în jurul domului de la Florența, ocupat cu terminarea aceluia monument. Ca toate construcțiile cu adevărat naționale, domul se clădește treptat și îndelung. Generații întregi aduc contribuția lor la desăvîrșirea unei opere, considerate ca un rezumat al întregii arte a unei provincii, ca un fel de muzeu al națiunii. O istorie a artei din Florența, a sculpturii florentine, mai ales, nu s-ar putea concepe fără cunoașterea în detaliu a lucrărilor ce decorează această vastă clădire. Donatello mai colaborează încă la clopotnița domului (*campanile*) și la sculptura bisericii cunoscute sub numele de Or San Michele. Vom începe analiza noastră cu unele din operele destinate acestor monumente.

Pentru Or San Michele și firidele care ornau domul s-au comandat, lui Donatello și altor artiști, cîteva statui de sfinți, unii în picioare, alții șezînd. Cea mai cunoscută din-

tre ele este cea de la Or San Michele, a sfintului Gheorghe (il. 6). Figurile din nișe, șezând, nu se desprindeau destul de peretele înconjurător. Ele formau parcă trecerea de la un înalt relief la o statuie *en ronde-basse*, adică putând să fie văzută din toate părțile. Donatello, la început, este încă stinjenit în libertatea sa. De la statuia șezând, el trece cu timpul la statuia în picioare, dar așezată tot într-o firidă, adică profilându-se pe un fond mai întunecos, decorat cu ornamente. Așa se prezintă și sfintul Gheorghe. Astăzi însă, el a fost trecut în Muzeul Național din Florența, iar în locul operei originale, în firida inițială, a fost pusă o copie în bronz. Ea se prezintă adică în altă condiție decât cea sub care era în momentul în care ieșise din mîna lui Donatello.

Sfintul, un tînăr energic, mîndru, gata de luptă, e pregătit să-și înfrunte dușmanii. E drapat simplu; pe deasupra armurii, o manta scurtă, înnodată în față și căzîndu-i în spate, îi lasă liber, vizibil de departe, splendidul lui trup tînăr de soldat.

Autorii francezi care s-au ocupat de Donatello au fost izbiți de sentimentul identic, chiar de asemănarea fizică a expresiei feței dintre această operă și unele din statuile portalului de la Chartres, mai ales un sfînt Teodor. Este o probă mai mult că Donatello, în această fază a carierei sale, nu uită cu totul trecutul, cel puțin acel trecut care se sprijinea, fie și în chip sumar, pe o tradiție antică.

Către 1430, Donatello ajunsese să stăpînească în mod perfect sculptura în piatră; în același timp, el își dă seama că pămîntul modelat, deci bronzul care îl poate traduce, este o materie mai potrivită cu temperamentul său. Renunță deci la materialul de care se servise pînă atunci, la marmură, și adoptă metalul.

Printre lucrările mai cunoscute și mai reușite din această perioadă este și un *David* (il. 7). Învîgătorul lui Goliat, tînăr, gol, ca să fie 28

mai sprinten la luptă, cu forme de o delicatețe aproape feminină, fusese executat ca să încoroneze o fîntînă. Mai tîrziu el a trecut într-unul din muzeele florentine. În acest trup, personificare a adolescenței plină de grație și de voieșie, victorioasă în lupta cu obstacolele, Donatello s-a inspirat de la natură, însă nu s-a mărginit numai să copieze. El a adăugat, la ceea ce-i oferea viața, o gingășie pe care nu am întîlnit-o pînă acum în nici una din operele sale și care cu atît mai puțin se întîlnește în realitatea zilnică. La picioarele lui David se găsesc armele lui Goliat și capul uriașului, pe care tînărul păstor îl doborîse cu praștia. Este interesant să comparăm aspectul lucios, moale și catifelat ca o epidermă de femeie, al bronzului, atunci cînd se sugerează frăgezimea trupului de adolescent, și, din contra, asprimea metalului, rugozitatea lui, din armele și capul lui Goliat. Dacă ne oprim un moment atenția asupra oricărei părți din corpul lui David, ne vom da seama că artistul nu a lăsat nimic la voia întîmplării. Nici o părțică din suprafața statuii nu este indiferentă. Examineazăte cu instrumente măritoare, mai ales dacă la acest examen vizual am adăuga un examen tactil, am descoperi reliefuri fine, care se simt la pipăire, dar se remarcă mai greu cu ochiul, acele „accidente“ de pe suprafața pielii veritabile a unui corp omenesc, mărturie a puterii de observație a artistului și a dragostei lui de adevăr.

Dacă am compara această statuie cu una din acele pasișări ale artei antice, frecvente la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, un Canova, un Thorwaldsen, am vedea numaidecît deosebirea între o imitație servilă și o inspirație liberă. Donatello nu face decât să ia de la cei vechi anume metode de observație și de execuție, să și le asimileze, să se servească apoi de ele pentru exprimarea propriului său 29 sentiment.

L-am văzut pînă acum pe artist ca sculptor de figuri, pentru decorarea exterioară a unei construcții monumentale. Statuile erau așezate însă în așa fel, încît să facă parte oarecum din arhitectură. Deși sculptură în *ronde-bosse*, ea nu putea să fie privită decît din față. L-am văzut apoi, cu David, trecînd la acea sculptură care, prin destinația ei, prin locul în care era așezată, putea să fie văzută din toate părțile. Mai tîrziu el este tentat de basorelief, cea mai dificilă de realizat, poate, dintre ramurile sculpturii. Donatello și aici a învins pe deplin dificultatea.

Printre primele sale lucrări în basorelief și-a ales un episod din legenda sfîntului Ioan Botezătorul (Il. 8): momentul în care Irod primește din mîna călăului capul tăiat al Botezătorului. Relieful era destinat să decoreze cristelnița catedralei din Siena. Este o operă lămuritoare pentru arta Renasterii, dar, în același timp, caracteristică pentru acest însemnat moment din viața lui Donatello, cînd el începe să se intereseze de sculptura narativă, îndeplinind oarecum rolul tabloului pictat.

Scena apare într-un fond de arhitectură, ce se desfășoară în așa fel, ca să învedereze cunoștințe și preocupări de perspectivă. Dincolo de sala în care se ține banchetul se văd alte săli, care se prelungesc printre cele trei arcade cintrate, ce formează peretele localului în care era ospățul. Iluzia succesiunii sălilor, adică a distanței dintre ele și spectatori, este obținută numai prin imperceptibile diferențe de relief și prin siguranța desenului. Personajele principale, pe planul întîi, formează o masă compactă, sînt ieșite parcă din volumul bronzului. Un relief al lui Ghiberti, ne aducem aminte — și aici se vedea deosebirea dintre ei —, dădea impresia că figurile erau adăugate fondului, ulterioare lui, erau, prin urmare, mult mai pitorești văzute. La Donatello totul e mai sculptural. Simțim cum autorul, preocupat de volum și de masă, plămăuiește din materia 30

pe care o are în față un bloc unitar, în care fiecare parte aderă cu putere la celelalte, și formează cu ele un tot indivizibil.

Dacă trecem mai departe și examinăm atitudinile persoanelor, evident de mici dimensiuni, găsim aceeași expresie de viață intensă, pe care o constatăm și în statuile mari. Călăul aduce capul și-l prezintă. Mai întîi, gestul de groază al lui Irod. Alături de soția acestuia, persoana cea mai interesată la dispariția Botezătorului, Herodiada. Este singura care și-a păstrat calmul. La dreapta, unul din invitați se retrage înspăimîntat. El formează un grup cu ceilalți, un pîlc separat, care lasă liber restul compoziției, pentru a pune în valoare motivul principal: prezentarea către Irod a capului lui Ioan. În colțul din stînga, cîțiva copii fug și ei, cuprinși de groază.

De aici încolo relieful devine unul din modelele de expresie favorite ale lui Donatello. Cel mai cunoscut, în această tehnică, este faimoasa tribună a cîntăreților: *Cantoria*, din domul din Florența, astăzi în Muzeul domului (Il. 9). Afirmăm adineauri că Donatello consideră mozaicul ca pe un fond deosebit de favorabil pentru punerea în valoare, prin contrast, a figurilor sculptate, într-o singură culoare, cea a pietrei sau cea a bronzului. De aceea el imaginează îndărătul figurilor de *putti* un fond de mozaic de aur, pe care aceștia se desprind în siluetă. Mișcările agitate ale copiilor robuști ca niște mici Herculi, sînt ca o explozie de bucurie. De la un capăt la altul al tribunei, în toate atitudinile, una mai expresivă și mai conformă cu vîrsta și cu nerăbdarea lor vieaie decît alta, ei formează ca o horă, un tumult de mișcare și de grație.

Dar punctul culminant al carierei sale Donatello l-a atins, atunci cînd, mergînd la Padova pentru o comandă (1443—1455), a fost însărcinat să execute atît o statuie călare, a unui condotier celebru, Gattamelata, cît și altarul pentru unul din locurile de pelerinaj cele 31

mai venerabile din Italia și din lume: bazilica Sfântului Antonie.

Donatello a început mai întâi prin a transforma corul bisericii, în mijlocul căreia trebuia să se ridice acest altar. Astăzi, după mai multe modificări, unele în timpul barocului (secolul al XVII-lea), altele în timpul nostru, nu ne mai putem da seama de forma exactă pe care Donatello o dăduse acestei părți din bazilică.

Lucrarea arhitecturală fiind sfârșită, artistul a executat altarul de bronz, care se compune dintr-o statuie a Fecioarei, din câteva statui de sfinți, și, de jur împrejur, din basorelieful de proporții însemnate, în care se celebrează minunile sfântului. Unul din ele povestește cum o femeie, acuzată pe nedrept de adulter de către bărbatul ei, rugându-se la sfânt, acesta face ca pruncul nou născut al acuzatei să vorbească și să mărturisească despre nevinovăția mamei sale (II 10).

Ce ne interesează însă nu este atât subiectul, cât spiritul în care lucrarea este tratată. Din nou vedem un fond de arhitectură cu ritmul larg al arcadelor. Pe acest fond se desprind scenele la care iau parte foarte numeroase personaje. Toate, cu mișcările lor violente, sînt admirabil studiate. Găsim aceeași calitate a artistului în exprimarea, nu numai a aspectului lor fizic, cu toate detaliile anatomiei, a ăcesoriilor îmbrăcăminte, dar și a sentimentului de care sînt animate.

Basoreliefurile altarului sfântului Antonie din Padova formează unul din momentele însemnate ale artei secolului al XV-lea. Ele vor servi de model, nu numai sculptorilor, chiar atunci cînd temperamentul lor nu va fi în totul asemănător cu cel, înclinat spre expresia dramatică, al lui Donatello, ci și pictorilor. Rafael însuși, vom vedea, cînd va avea să reprezinte scene cu multiple personaje, cum va fi cazul în decorațiile murale din camerele Vaticanului, își va aduce aminte de compoziția, 32

de aranjamentul, de gruparea figurilor din aceste opere.

Gattamelata este una din primele, dacă nu prima statuie ecvestră de mare valoare în Italia. De la Marc Aureliu, de bronz aurit, astăzi în piața Capitoliului la Roma, nu se mai pomenise o statuie atât de reușită ca aceasta. În citeva monumente funerare s-au întilnit, ce e drept, și mai înainte statui călare, mai ales în Venetia. Ele însă erau sau în jumătate de relief sau, cînd erau în *ronde-bosse*, așezate lîngă un perete, pe care se desprindeau, și ce e mai important, erau departe de a echivala ca semnificație artistică, opera lui Donatello, destinată să decoreze piața dinaintea bisericii sfântului Antonie, la Padova (II 11).

Calul este conceput tot ca unul din acele animale greoaie, însă puternice, cu musculatura solidă și bine desenată, cum le vom întilni adesea în arta Renașterii, și cum apăreau, între altele, în tablourile lui Uccello. Ce este neîntrecut și ce trebuia să fie astfel, date fiind tocmai calitățile de observator și de practician incomparabil ale lui Donatello, este figura călărețului. Ea este, în același timp, impunătoare, marțială și plină de simplitate. *Gattamelata* este apoi așezat în șa în chip atât de natural, încît compoziția oferă un echilibru perfect, un tot armonios, ori de unde ar fi privită. Nici un detaliu inutil n-a preocupat pe artist, oricît ar fi părut de bine venit. Statuia, trebuind să fie văzută de departe, totul este conceput în planuri mari. Pînă și buclele părului sînt cît se poate de larg tratate.

Donatello își petrece o parte din ultimii ani ai vieții și ai activității sale la Padova. După ce rămîne aproape 12 ani în acest oraș, se întoarce din nou la Florența, unde este însărcinat cu o comandă importantă. Bătrîn acum, el găsește în patria sa o atmosferă schimbată. Din ce în ce mai mult sculptorii sînt atrași spre grațios, spre dulee și gingaș, iar rezultatul pornirilor lor este o artă cu totul opusă celei se-

vere și atît de bărbătești, pe care o iubea și o practicase bătrînul maestru.

Această tendință este în mare parte efectul sucoesului de care se bucura atunci la Florența un artist aproape contemporan cu Donatello, Luca della Robbia. Trăiește de la 1400 la 1482. Mai mult decît Donatello, el se simte un ucenic al artei antice; dar, atunci cînd își asimilează antichitatea, el nu are în vedere atît metodele de observație, și felul de a se exprima, în care deveniseră neîntrecuți cei vechi, ci, mai degrabă, acel spirit de armonie și de măsură, acea perfecție exterioară, care este unul din caracterele izbitoare ale artei celor vechi, dar nu singurul. Deci, observarea naturii, cu tendința de a nu reține din ea decît aceea ce este plăcut, în vederea unei opere elegante, dragălașe din care adică să fie excluse violența și pasiunea, acea notă dramatică, tulburătoare de spirit, pe care am înfilnit-o în arta lui Donatello, iată cum se prezintă sculptura lui Della Robbia.

Artistul va avea o deosebită importanță, fiindcă va fi sfătuitorul și îndrumătorul școlii florentine în sculptură, în momentul în care ea se înjghebează, adică tocmai cînd Donatello se găsea încă la Padova. Exemplul artei acestuia, solidă și aspră dar înălțătoare, va lipsi formației tinerilor florentini.

Sculptura din acest centru artistic nu se poate deci menține multă vreme în regiunile înalte, unde o ridicase Donatello. Fusesse nevoie de toată vigoarea, de toată acea flăcără interioară care purifică, de o viziune severă și de un ideal nobil, pentru ca să se obțină stilul atît de personal din operele acestuia. Sentimentul acestui artist, mai ales în lucrările de la începutul carierei sale, pare încă împregnat de sensibilitate gotică; arta antică însă — arta clasică — îi deschide orizonturi, îi pune la îndemînă o metodă, adică un mijloc eficace, pentru a se apropia de natură. Astfel, 34

cu timpul, arta lui se amplifică, prin renunțarea la anume detalii, fără a pierde nimic din adîncimea psihologică și din caracterul expresiv la care, din primul moment, tînsese artistul.

Dar Donatello este un moment unic în arta florentină. Ezitînd între stilul lui Donatello și cel al lui Ghiberti, luînd cîte ceva de la amîndoi și mai mult încă de la cei vechi, mai duios, mai dulce, mai sentimental, Luca della Robbia a produs opere de un echilibru, de o armonie, de o linie desăvîrșite. Într-un fel nici el nu-și neagă originea sa florentină, căci face dovada acelui spirit iscoditor, apelat spre găsirea unor tehnici neîncercate, din care vor ieși noi senzații în artă, și care nu lipsește nici unuia din artiștii mari, născuți în acel oraș. Prin întrebuințarea unei materii care să se supună, mai bine decît piatra, voinței artistului, dar care totuși să aibă duritatea marmurii, fără nimic din răceala și din monocromia ei, el își face un nume admirat printre sculptorii secolului al XV-lea. Teracota smălțuită, cu strălucirea ei multicoloră, era tot așa de potrivită să reprezinte figura, ca și toate acele motive, fructe și flori, de o bogăție luxuriantă, din care Della Robbia și urmașii lui direcți își vor face o specialitate.

Cu plecarea lui Donatello la Padova, nimic nu se mai opune la Florența direcției care pune tot accentul pe gigășie și pe grație. În același timp, preocupările de „materie“, ca în toate epocile manieriste, devin preocupări toare, pentru ca, la rîndul ei, materia să determine tehnica. Spre sfîrșitul secolului, rafinamentul de execuție al operelor devine așa de mare, încît ele pot rivaliza, din acest punct de vedere, cu oricare altă mare epocă din istoria artei. Dar, în această goană după perfecțiune, ceva din căldura inspirației se pierde. Desiderio da Settignano (1428—1464), Antonio Rosellino (1427—1478), Benedetto da Majano (1442—1497), Mino da Fiesole (1431—1484)

sînt reprezentanții celebri ai acestui curent. Ei sînt produsul învățaturii lui Della Robbia, dezvoltată sub influența lui. În opera lor vom întîlni adesea temele pe care le-am întîlnit și în operele predecesorilor, cu atît mai mult cu cît ele erau oarecum impuse de client sau de comunitatea religioasă care făcea comanda: statui cu subiect religios, destinate capelelor bisericilor, morminte pentru personaje importante, busturi și portrete. Sîntem însă departe de arta gravă și concentrată a unui Donatello. Grația și suavitatea domnesc pretutindeni, chiar acolo unde ele n-ar prea fi potrivite.

În opera artiștilor anteriori portretul era, mai degrabă, o excepție. Am văzut-o la același Donatello. El devine, din contră, forma de predilecție a acestor patru sculptori. Asistăm în decursul secolului al XV-lea, spre finele lui, la o schimbare a gustului, avînd ca urmare răspîndirea imaginii individuale. Fenomenul acesta se întîlnește atît la Florența, cît și în alte orașe din Italia, ba chiar în restul Europei Apusene.

La început, portretul este un gen destul de excepțional. Aceasta se poate afirma nu numai despre pictură. În tablourile religioase apărea, uneori, cînd sub o formă timidă, într-un colț, cînd de proporții mai mari: donatorul sau donatoarea, singuri sau cu întreaga lor familie. Cu timpul însă această imagine se izolează de restul tabloului religios și capătă o valoare în sine, ca bust sau, în pictură, chiar în mărime naturală. Ne putem astfel aștepta ca în opera artiștilor de care vorbim și în cea a celor care vor apărea, cu cît ne apropiem de sfîrșitul secolului, să găsim portrete într-un număr relativ mare. Sculptura era mai familiarizată cu acest gen. Statuile oranților sau ale gisanților, din monumentele funerare, mai ales la finele evului mediu, erau destul de numeroase.

Toți patru sculptorii, citați mai sus, se remarcă prin gingășia, prin blîndețea, prin dul-

ceața pe care o imprimă unei fizionomii, în piatră, în marmură sau în *terracotta*. Este de așteptat deci ca portretele ce ies din mîna lor să aibă ca subiect, în primul rînd, acele personaje la care există în mod natural asemenea însușiri. Ei vor fi mai ales portretiști de femei, de copii sau de bărbați tineri. Geniul și darurile lor, nu numai că-i îndeamnă să aleagă de preferință astfel de modele, dar îi fac să introducă chiar și în fizionomii, în care ele nu formau trăsăturile dominante, cum ar fi în cele bărbătești, de militari ori de magistrați civili, calități de suavitate, de grație, de melancolie.

Să analizăm cîteva opere, începînd cu una de Luca della Robbia. Maestrul acesta este în sculptură inventatorul unui gen care l-a făcut celebru și pe el, și pe urmașii săi direcți. A lucrat de preferință statui de pămînt ars smălțuit cu un smalt stanifer, inalterabil. Acest smalt colorat, conform realității, dădea operelor o dulce strălucire, ce lipsea în orice altă lucrare în piatră sau în bronz, și o aparență de viață, care fermeca pe oricine. La o tendință similară se supusese și Donatello, atunci cînd vopsea în ulei sau în tempera statuile lui de pămînt ars. Deosebirea însă între practica lui Donatello și cea a lui Luca este că la ultimul nuanța este mai vie și mai durabilă, nu dispare cu timpul și nici nu se alterează.

Cu o față albă, atinsă cu puțină culoare în luminile ochilor și pe veșmînt, pe un fond albastru, înconjurat de ghirlande multicolore de flori și fructe, într-o arhitectură care este și ea concepută în vederea jocului de tonuri și care se prelungește, oarecum, cu mozaicurile de pe pedestal, Luca della Robbia izbuțește să obțină ansambluri decorative de cel mai fericit efect. Astăzi, multe din operele sale se găsesc în muzee, adică au fost luate din mediul pentru care fuseseră create. Din

această pricină ele nu mai produc efectul pe care îl produceau în locul unde fuseseră așezate. Culoarea poate uneori să ni se pară chiar prea stridentă, evident din pricina luminii din muzeu, care este alta decât lumina dintr-o biserică. În realitate însă, ori de câte ori aceste sculpturi au rămas în locul lor primitiv, adică în penumbra unei capele, impresia pe care ne-o fac este din cele mai fericite (Il. 12).

Între urmașii acestui sculptor, cărora el le-a transmis secretul tehnicii sale, cel mai însemnat este Andrea della Robbia.

Desiderio da Settignano este mai ales un portretist (Il. 13). Un exemplu reprezentativ pentru arta lui este un bust de femeie, la Florența, în Muzeul Național. Este o sculptură în marmură. Ne aducem aminte că la Donatello marmura a jucat un rol predilect, însă de scurtă durată, mai ales în prima fază a activității sale. Natură energică, iscoditoare, el nu se împacă cu efectele facile, pe care un artist le putea mai ales obține într-o astfel de materie. Preferința lui Donatello, în epoca activității sale mature, în culmea talentului său atît de personal, merge mai degrabă către bronz. Desiderio însă rămîne credincios marmurii. Este o materie conformă înclinării firii sale mai feminine. El ajunge la imagini care întrunesc toate calitățile posibile de dulceață în aspect și de perfecție în execuție. Ne simțim pătrunși de sentimentul de bunătate și de distincțiune melancolică al acestei femei, în figura căreia moda timpului de a purta părul, aduce o notă de grațioasă ciudățenie.

De Antonio Rossellino vom alege spre examinare monumentul funerar din biserica San Miniato, destinat unui cardinal de Portugalia, mort și îngropat la Florența (Il. 14). Subiectul se potrivește mai puțin ca cel precedent pentru punerea în valoare a unor calități de sentiment. Se pot totuși observa și aici, în medalionul de deasupra, spre pildă, cu bustul Fecioarei, în grupul de îngeri care susțin me-

dalionul de formă rotundă (un *tondo*) și în ceilalți doi îngeri care veghează trupul cardinalului, însușirile de care vorbeam, și care sînt acum unanim apreciate la Florența. Cînd a fost necesar însă să se reprezinte imaginea însăși a mortului, artistul a găsit destulă viçoare și destul nerv ca să redea figura. Totul apare în proporții bine echilibrate, după un plan în care elementele tradiționale și cele ale prezentului intră în proporție armonioasă. Așa, de pildă, motivele care formează partea decorativă a monumentului sînt direct luate din repertoriul clasic. Și ornamentele dinăuntru arcadei, și cele din fereastra așezată deasupra statuiei gisantului și dedesubtul medalionului Fecioarei, și sarcofagiul, totul este inspirat de stilul antic, ca și, de altfel, admirabila friză de la baza monumentului.

Bustul lui Fillippo Strozzi, de Benedetto da Majano este în teracotă (Il. 15). El face parte¹ din colecțiile muzeului Kaiser-Friedrich de la Berlin. Spuneam că în toată această perioadă, chiar atunci cînd artiștii au prin firea lor o aplecare spre gingaș și duios, spre trăsăturile delicate și dulci ale unei figuri, ei nu se depărtează totuși de natură. Caracteristica vremii este menținerea în contact direct cu viața. Bustul lui Strozzi ne dă o probă mai mult despre adevărul acestei afirmații. Tratat cu o admirabilă simplitate de factură, el este viu și desigur foarte asemănător. Este greu să ne închipuim o observație mai adînc dusă, decît în figura gînditoare și nițel îndure-rată a acestui tînar.

Tot din colecția muzeului de la Berlin vom lua un exemplu pentru arta lui Mino da Fiesole. Nu este o simplă întîmplare că atîtea lucrări ale Renașterii italiene sînt azi în celebrul muzeu german. Unul din directorii lui, W. von Bode, mare critic, mare istoric de artă, își făcuse o specialitate din această epocă. Avînd

destule mijloace materiale la dispoziția sa, cunoscând perfect de bine Italia, el a izbutit să descopere și să cumpere pentru muzeul pe care îl conducea, o colecție de opere din secolele al XV-lea și al XVI-lea, cum sînt puține în lume. Ea constă nu numai din sculpturi de mari dimensiuni, cu totul reprezentative, dar și din bronzuri mai mici, nu mai puțin interesante, în care acele tendințe antichizante, proprii Renașterii, apar cu o impetuoșitate pe care n-o întîlnim totdeauna în portrete.

Portretul lui Alexo di Luca (Il. 16) este inspirat, incontestabil, de busturile romane. Artistul a încercat chiar să-i dea un costum, care să se apropie de cele ce apăreau în statuile din vremea imperiului, din care se găseau destule specimene în Italia. Poate că modelul unei astfel de lucrări a fost ales de autorul lui și pentru alt motiv. Romanii se arătasera în portrete interpreți originali și surprinzători de înțelegători ai realității. În acest domeniu, singurul poate, alături de sculptura decorativă în serviciul arhitecturii, ei au izbutit să egaleze pe maeștrii lor greci. Ei nu ajung niciodată să aibă libertatea de execuție, gustul și măsura pe care au avut-o grecii în sculptura monumentală; totuși, prin darul de observatori cinstiți și pricepuți, prin atenția pe care o dau naturii, prin copierea fidelă a detaliilor caracteristice, romanii ajung să ne ofere busturi, în care se observă remarcabile calități. Este exact ceea ce constatăm și în opera lui Mino

Arta florentină, pornită în această direcție, este amenințată de la o vreme să decadă într-un manierism dulceag, care nu se potrivea nici cu temperamentul poporului toscan, nici cu începuturile promițătoare ale sculpturii din Quattrocento. De la expresia duioasă și delicată, însă susținută de remarcabile calități de observație și execuție, a elevilor direcți ai lui Della Robbia, se ajunsese la un fel de drăgălășenie superficială și stereotipă, la 40

o „poză“, de cel mai banal efect, cu atît mai mult cu cît atitudinile și gesturile, prin însăși generalizarea lor, devin ceva comun.

Spre norocul sculpturii florentine, în mijlocul decadentei apar doi mari artiști, cu totul deosebiți de felul în care înțelegeau arta contemporanii lor. Pentru ei singuri ea devine din nou o expresie a forței. Nu se mai mulțumesc cu avantajele pe care le oferea materialul obișnuit, de care se serveau cei mai mulți dintre confrății lor, adică marmura sau teracota, fie ea chiar smălțuită: ei sînt din nou atrași de bronz, în care pasiunea sentimentului, admirația pentru un trup athletic, vigoarea, sînt mai ușor redade. Acești doi artiști sînt Antonio Pollajuolo și Andrea del Verrocchio. Amîndoi sînt în același timp sculptori și pictori. Ne vom ocupa acum de opera lor plastică, rezervîndu-ne să revenim, cînd vom vorbi de pictura florentină de după 1450, la lucrările lor pictate.

Principalele lor opere sînt produse în a două jumătate a secolului al XV-lea. Antonio Pollajuolo trăiește de la 1429 la 1498, adică pînă în pragul secolului al XVI-lea, iar Verrocchio de la 1436 la 1488.

Monumentul funerar în bronz, al papei Sixtus al IV-lea din biserica Sfîntul Petru din Roma, este una din sculpturile importante ale lui Pollajuolo. În această operă putem observa două părți distincte: Statuia și restul monumentului, adică soclul pe care statuia este așezată. În statuia papei, Pollajuolo a arătat înșușiri care-l apropie de arta vigoasă, pătrunzătoare, virilă a lui Donatello. Îl simțim aparținînd aceleiași clase de artiști. Nimic din moliciunea, din drăgălășenia pe care am întîlnit-o la artiștii precedenți. Nici o concesie spre a-și atrage simpatia privitorului și spre a-i măguli ochiul. Sculptorul se mulțumește să fie exact, ducînd această calitate chiar pînă la o aparență de uscăciune, cum se vede din detaliile care apar atît în figură, cît și în costumul papei (Il. 17).

În cealaltă parte a monumentului, în cea pur decorativă, fantezia lui hrănită de studii clasice își dă liber curs. Teme ornamentale sub formă de alegorii acoperă întregul soclu Pollajuolo nu se dă în lături nici chiar de la adoptarea unor draperii, care lasă gol o parte din trupul femeilor ce personifică anume virtuți, așa încît ornamentele grațioase vin aproape în contradicție cu motivul principal, adică cu statuia funerară așa de severă.

Aceeași dualitate de tendințe din monumentul lui Sixtus al IV-lea ne apare și în unele busturi.

Verrocchio, mai tânăr, animat de aceleași porniri, ne-a lăsat o operă plastică mai importantă decît cea a lui Pollajuolo. Dintre marii sculptori ai vremii numele lui este cel care se pronunță cu mai mult respect, după cel al lui Donatello. El este mai ales autorul a două lucrări nemuritoare, cunoscute în lumea întreagă: *David* și *Colleoni*.

În *David*, Verrocchio este donatellian ca spirit: aceeași formă plăpîndă, nervoasă, spiritualizată oarecum, făcută să vorbească inteligenței și desconsiderînd aprobarea publicului comun (Il. 18) Trupul de efeb ne atrage prin dulceața feței, prin gracilitatea membrilor, deși el n-are nimic comun cu busturile de femei și copii, placide și oarecum pasive, pe care le-am analizat ceva mai sus. La el, din contră, totul este spirit și energie stăpînită. Nervii încordați sînt gata să se destindă; mușchii, deloc voluminoși, totuși aparenti sub pielea fină, par ca de oțel. Prin desenul mîinilor și al membrilor inferioare, el pare o ființă de o esență superioară, o chintesență aristocratică de agilitate și curaj. Figura schițează unul din acele surîsuri complexe, aproape echi-voce, ca în tipurile pictate de Leonardo da Vinci, de altminteri elevul lui Verrocchio. Prin această trăsătură, *David* devine imaginea mai degrabă a unui intelectual subtil ce va învinge cu capul, decît cea a păstorului, care 42

va doborî cu forța pe uriașul și brutalul Goliat.

Unde însă arta lui Verrocchio se înalță pînă la culmi care nu mai fuseseră atinse decît de Donatello, este cînd ne dă statuia călare a lui Colleoni, unul din condotierii italieni cei mai cunoscuți ai timpului, statuie care se găsește astăzi lingă biserica San Giovanni e Paolo din Veneția. Împreună cu statuia lui Gattamelata, ea este considerată ca una din operele italiene capitale și se bucură de o faimă universală (Il. 19)

Arhitectura

Același fenomen de încălecare a stilurilor, poate și mai accentuat decît în domeniul sculpturii, îl constatăm la începutul secolului în domeniul arhitecturii. Între planul clădirilor gotice și cel al construcțiilor antice, între sistemul celor vechi de ornamentare, repertoriul lor de forme, felul lor de a înțelege o construcție și cel al oamenilor din secolul al XV-lea, era mai mare deosebire decît între o statuie de la finele evului mediu, luată izolat, și operele similare ale perioadei greco-romane. Ce dovadă mai elocventă despre aceasta decît faptul că cele două statui ale Întîlnirii, inspirate direct de arta clasică, se integrează așa de perfect în ansamblul figurilor din portalul catedralei de la Reims? Să urmărim deci din punct de vedere stilistic, fie și numai în treacăt, evoluția arhitecturii în provinciile mai însemnate ale Italiei, ca să vedem cum se va trece de la gotic la Renaștere.

Goticul a fost totdeauna considerat ca ceva străin de geniul italian și oarecum barbar. Liniiile lui, care aspirau spre înălțime, verticalele prodigioase din catedralele franceze, întinericul din sanctuare, nu sînt pe gustul italianului, nu se potrivesc cu moravurile și cu 43 climatul țării sale. Într-o anume perioadă, stilul

acesta este adoptat de arhitecți, însă cu rezerve, cu ezitări, cu un sentiment de neîncredere. Se ghidează că la prima ocazie el va fi înlocuit cu altceva mai potrivit. În secolele al XIII-lea și al XIV-lea se zidește relativ mult în Italia. Este poate motivul pentru care, în secolul următor, atunci când apar pentru prima dată simptomele unui alt stil, mai aproape de exemplele artei vechi, se clădește mai puțin. Le rămâne însă arhitecților sarcina încă foarte importantă, mai ales în materie religioasă, de a modifica vechile clădiri, de a le repara, de a le îmbrăca într-o haină exterioară corespunzătoare gustului nou. Astfel gândul Renașterii, mai ales la începutul secolului al XV-lea, se exercită în primul rând asupra unor monumente care existau, care au caracterele lor fixate și care fuseseră, în genere, concepute în spirit gotic. De multe ori, din pricina acestei duble tendințe, chiar atunci când se zidește de-a întregul un monument, mai ales într-o regiune ceva mai îndepărtată, adică mai puțin în contact cu ideile noi, care circulau printre arhitecți, artistul deși a fost câștigat de ele, nu are curajul să renunțe cu totul la vechile formule experimentate. Asistăm astfel la o arhitectură de tranziție, în care elementele gotice și cele ale Renașterii sunt amestecate în proporții variabile, se întretes în chipul cel mai original. Oamenii crescuți în anumite idei și aparținând, așa-zicând, la două generații, nu pot lesne renunța la ceea ce forma baza educației lor inițiale, dar nici nu se pot dezinteresa de ce este nou. Așa este cazul lui Brunelleschi, de exemplu.

Ceea ce se schimbă și se înlocuiește mai ușor sînt ornamentele. Aproape pe neașteptate vedem apărînd motive, inspirate de fragmentele rămase de la construcțiile romane. Le înfîlmăm sau sub forma de *grotesti*, sau sub forme inspirate de plante și de flori de tot felul, simple sau combinate cu animale, ca în cadrul baptisteriului din Florența, de pildă. Coloana, 44

care este și ea un membru esențial al arhitecturii clasice, în același timp ornament și element de susținere, tînde să se substituie stîlpilor. Pilaștrii, de asemenea, sînt din ce în ce mai răspîndiți, iar capitulele lor vor căpăta o formă și un volum care le apropie de cele din arta antică. Vor aparține adesea, chiar în aceeași clădire, la mai multe ordine: doric, care se va numi și toscan în Italia (atunci cînd este fără caneluri, deci mai simplu), ionic, corintian și compozit.

Rezultă deci, că cel puțin la început, deosebirea față de zidirile din trecut sînt mai ales superficiale și nu ating felul însuși de a construi. Acest lucru este demn de luat aminte. Inovațiile nu sînt cauzate dintr-o necesitate de construcție și nu răspund unei logici inextorabile, ci constau mai mult sau mai puțin din ornamentele „placate” și superficiale. Din această pricină motivele decorative se pot multiplica la infinit, iar către sfîrșitul secolului al XV-lea, în unele regiuni constatăm o bogăție prodigioasă de detalii, care încarcă liniile arhitecturale, le înecă și strică de multe ori claritatea unui plan.

Printre artiștii care se remarcă în această vreme, nu puțini ar merita să fie menționați. Nu putem însă intra în detalii prea amănunțite. Ne vom mulțumi cu cîteva nume, ale autorilor monumentelor mai caracteristice și mai demonstrative, pentru însușirile pe care am încercat să le definim. Primul este Filippo Brunelleschi, pe care l-am înfîlțit și ca sculptor. Artist de tranziție, el primise o educație gotică, dar cunoaște ideile noi și simpatizează cu ele. Caracterul acesta trebuie reținut. Opera sa cea mai cunoscută este domul din Florența, Santa Maria del Fiore, și mai ales cupola. Planul primitiv al bisericii se datorește nu lui, ci lui Arnolfo di Cambio. Brunelleschi însă l-a executat și, executîndu-l l-a modificat în principiul și elementele lui, dîndu-i alte proporții și un aspect mai grandios (II. 20).

În acest dom, pe care îl imaginează puternic și îndrăzneț ca să rivalizeze prin avânt și dimensiuni cu catedralele secolului, opera artistului nu poate fi considerată ca aparținând propriu-zis Renașterii, cu atât mai mult cu cât ea este concepută de un înaintaș, de Arnolfo di Cambio. Cupola însă îi aparține. Ea va exercita, ca model și ca principiu de construcție, o mare influență asupra dezvoltării întregii arhitecturi viitoare. O vom găsi la baza tuturor clădirilor cu cupolă din secolul următor și, în special, a Sfântului Petru, din Roma

San Lorenzo, din Florența, tot opera lui Brunelleschi, este pe de-a întregul desenat, conceput și construit sub influența principiilor și gustului Renașterii (II. 21). Coloanele au înlocuit stîlpii. Ele prezintă o sveltete, o eleganță, pe care nu le-am întâlnit pînă acum. Capitelurile sînt frumos sculptate, asemănătoare cu cele ale templelor clasice. Arcadele, care despart nava centrală de cele laterale, se sprijină numai pe aceste coloane. Trebuia deci, ca greutatea să fie proporționată cu puterea lor de rezistență. Spre a nu le încărca peste măsură, biserica nu este boltită, ci acoperită cu un plafon drept, de lemn sculptat și aurit.

Nava principală este mărginită astfel de o serie de arcuri, care cad pe un cub așezat deasupra capitelului. Cubul poate să fie considerat ca un element împrumutat arhitecturii clasice, ca un fel de rest de antablament, un fragment din grinda orizontală, care obișnuit se așeza direct pe capitelurile coloanelor. Arhitectura clasică preferă acest sistem, grație căruia greutatea acoperișului apasă nu pe puncte izolate, ci pe întreaga grindă, care la rîndul ei transmite greutatea capitelurilor tuturor coloanelor, formînd cu ele un unghi drept. Evul mediu prefera însă arcul a cărui extremitate atîngea capitelul coloanelor sau al stîlpilor, fără nimic între ele. Brunelleschi adoptă un sistem intermediar, în care, din antablament nu mai rămîne decît cubul de deasupra capitelului. 46

Planul acestei biserici înseamnă deci o întoarcere la bazilică, cu renunțarea la planul în formă de cruce, al catedralelor gotice. Bazilica era, după cum știm, derivată din monumentele antice.

Un alt mare arhitect al secolului al XV-lea este Leon Battista Alberti (1404—1472). Cu multiplele sale talente de arhitect, de pictor, de muzicant și de poet, el unește spiritul unui foarte subtil cercetător și teoretician, atât în domeniul arhitecturii propriu-zise, cât și în domeniul artei, în genere. (Studiile sale asupra perspectivei sînt celebre.) Alberti a fost invitat de Sigismondo Malatesta să transforme o mică biserică, San Francisco, din Rimini, într-un templu dedicat memoriei iubitei sale moarte, Isotta. Templul Malatestian mai avea încă menirea să amintească respectul, pe care Malatesta îl purta oamenilor de litere și artiștilor timpului său, ale căror morminte se găseau, unele în interiorul, altele la exteriorul bisericii.

Alberti a conceput fațada (II. 22), care nu-i deplin terminată, ca un arc de triumf. Este aplicația unui stil, importat din antichitatea romană, la o biserică creștină. Trei arcade, despărțite între ele prin coloane canelate, prînsse jumătate în zid, decorează intrarea. Cu toate proporțiile reduse ale monumentului, ea produce o impresie de noblete, pe care nici o altă ornamentare n-ar fi putut-o da. Spațiul plin, la dreapta și la stînga ușii, era destinat să cuprindă niște fride în care să intre mormintul lui Malatesta și cel al Isottei. Astăzi însă, cele două părți laterale au fost astupate cu zid, ceea ce tulbură puțin impresia generală a fațadei.

Malatesta, respectuos față de oamenii Renașterii, erudiți, umaniști, artiști, a căutat să-i asocieze, pe cei care fuseseră primiți la curtea lui, îi aduseseră lui plăcere și strălucire curții, cu amintirea dureroasă pe care o păstra iubitei sale. De o parte și de alta a templului, la

exterior, sub arcadele de la dreapta și de la stînga, a pus să se construiască niște firide, ca niște mici capele. În fiecare din ele e așezat mormîntul unui erudit din acea vreme, exemplu elocvent despre respectul pe care acești italieni — care în viața de toate zilele erau uneori războinici fără scrupule ori de o cruzime bestială, omorîndu-și unii frații, alții nevestele — îl acordau manifestărilor artistice și de cultură

Terminînd această scurtă privire asupra arhitecturii toscane, din perioada care precede Renașterea propriu-zisă, să analizăm elementele ce apar în aceeași perioadă, în arhitectura altor orașe însemnate din Italia. Știm că în mai fiecare centru politic se dezvoltă o școală locală, mai mult sau mai puțin independentă, și care, mai ales din pricina dușmăniilor teribile din această vreme, evoluează uneori fără nici un contact cu școlile vecine, chiar atunci cînd e vorba de două orașe învecinate cum ar fi Pisa și Florența.

Ar trebui să începem examenul nostru cu Roma. Reședința papilor este însă în epoca aceasta un oraș aproape pustiu. Șefii bisericii fuseseră transportați de regii Franței la Avignon, unde rămăseseră aproximativ un secol. Mai târziu, numai spre sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea, după întoarcerea papilor (1377), asistăm la o deșteptare a vieții culturale romane. Orașul etern revine pe încetul la importanța de altă dată. Clădirile, deși părăsite, deseori ruinate, au păstrat un aspect impunător. Ele însă n-au între ele nici un fel de legătură. Multe datează din antichitate. Altele au fost construite fără un plan unitar, în secolele următoare. Mai toate au suferit enorm în timpul absenței papilor, așa că aspectul general al orașului ar fi comparabil cu cel prezentat de o cetate a antichității, de curînd dezgropată. Papa Niculae al V-lea (1447—1455) este primul pontif dintre cei 48

întorși la Roma care se gîndește, să dea orașului de reședință vechea lui splendoare. Pentru aceasta are nevoie, credea el, să reclădească mai întîi bazilica Sfîntul Petru. Se și oprește la un proiect, pe care îl concepe după un plan impunător, pentru executarea căruia se adresează lui Leon Battista Alberti. Alberti, florentin, avea mereu înaintea minții cupola maiestuoasă a catedralei din orașul său natal. Consideră deci necesar ca și noua bazilică papală să fie încoronată de o cupolă, cel puțin tot așa de impunătoare ca cea de la Santa Maria del Fiore.

Împrejurările fac însă ca Alberti să nu poată să execute proiectul. El este reluat, ceva mai târziu, de către Bramante, care conservă ideea cupolei. Bazilica Sfîntul Petru, ca și catedrala din Florența, va oferi deci, ca element arhitectonic izbitor, ca și un simbol, în același timp, un dom imens, care va face admirația generațiilor următoare și va servi de model multor construcții. De atunci datează ideea de a dota cu o cupolă mai fiecare monument care se va ridica în Italia. Ca o consecință a prezenței acestui element de o importanță covârșitoare, vom constata modificări fundamentale în planul bisericilor, care vor trebui de acum înainte să grupeze membrele lor mai importante în jurul cupolei, partea esențială a planului. De la monumentele religioase acest plan se transmite apoi și la alte construcții, nu numai decît sacre, deși unele din ele încă în legătură cu cultul.

Cu toate că Alberti n-a avut norocul să clădească marea bazilică a sfîntului Petru, el a putut determina totuși la Roma stilul în care s-au edificat ceva mai târziu cîteva palate mai însemnate dintre care, cel mai frumos prin proporțiile lui, cel mai florentin ca spirit, este cel al Cancelariei.

Alături de Roma, orașele în care vor înflori școli arhitectonice de seamă sînt Veneția și Milano. Ambele erau centre bogate prin

comerțul și industria lor. Ele se dezvoltă repede și au nevoie de multe și mari clădiri. Este natural ca în fiecare din ele să apară o școală arhitecturală care, împrumutând anume elemente de la arta antică, evoluează totuși conform necesităților și cerințelor gustului și condițiilor climatice locale.

În amândouă orașele însă, atât în Veneția, cât și în Milano, stilul gotic este mult mai persistent decât la Florența sau la Roma, aceasta pentru că în amândouă se începuse clădirea unor monumente care ocupă timp îndelungat șantierele și se bucură în opinia publică de o mare favoarea: La Milano, catedrala, faimosul dom; la Veneția, Palazzo ducale, adică reședința dogilor.

Începute în stil gotic, ele trebuiau continuuate în același spirit, sau, cel puțin, fără prea evidente discrepanțe. Chiar atunci când restul Italiei se găsește sub influența antichității, când stilul secolului trecut devine mai mult sau mai puțin un anacronism, unitatea care trebuia să domnească în aceste imense clădiri reclamă menținerea elementelor gotice, sau dacă nu, modificarea lor în așa fel, încât să nu se schimbe cu totul aspectul și planul inițial al construcției. De aceea asistăm la o opoziție, care se simte pas cu pas și pe măsură ce lucrările înaintază, între tendințele artiștilor mai tineri, de a introduce ideile care le sînt scumpe, și tradiția trecutului, care determinase planul și aspectul primitiv al zidirii. Ceea ce există nu se poate ușor schimba; deci, ca să nu se strice unitatea, noutățile trebuiau introduse cu băgare de seamă și oarecum pe furie. Totuși, pe măsură ce lucrurile înaintază, vedem strecurîndu-se ornamente de tip clasic, idei în legătură cu proporția camerelor, cu distribuția lor, cu forma ferestrelor sau a ușilor, mai ales la palatul dogilor, incontestabil datorite spiritului nou.

Pentru aceste motive arhitectura din Milano, ca și cea din Veneția, se va deosebi de 50

cea dezvoltată în Florența, mai independentă față de trecut, mai originală, mai conformă ideilor recente. Totuși, chiar la Florența, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, vechea puritate de stil, noblețea concepției, simplitatea formelor au încetat de a constitui calitățile stilului. Asistăm la un fel de obosire a spiritului inventiv al arhitecților. Pasiunea de a inova, pusă în tot ce efectuau la începutul secolului, dorința de a se arăta personal față de cei care i-au precedat, fac loc tendinței, ieșită din lipsă de sinceritate și dintr-un fel de lene, de a se baza cât mai mult pe modelele antice, de a le copia chiar, uneori, pur și simplu.

Această atitudine este cu atât mai surprinzătoare cu cât, în afară de arhitectură, toate celelalte manifestări artistice, în această provincie, se impun prin distincția și sobrietatea lor. Arhitectura singură se remarcă printr-un exces de ornamente, care e departe de a constitui o calitate. El provine din faptul că ornamentația a încetat să fie o necesitate funcțională, nu se mai supune logicii execuției unui monument, ci numai capriciului, bunului sau răului gust al arhitectului (Palatul Pitti, de pildă).

După aceste cîteva idei lămuritoare, să examinăm construcțiile mai însemnate, civile și religioase, din Veneția, din Milano sau din alte orașe, după ce ne vom fi oprit un moment, tot în Toscana, pentru a studia pe cîteva exemple precise deosebiri ce apar acolo, în arta construcției, între prima și cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Nu departe de Florența, se găsea orașul Lucca, constituind un fel de colonie culturală a marii cetăți toscane, dar care știuse să prelucraze ceea ce luase împrumut, să-i dea o formă destul de independentă. Aici găsim o construcție, mică prin proporțiile ei, dar foarte semnificativă, casa-numitul Tempietto, imaginat de Matteo Civitali (II 23) și servind de ca-

nr. 10.105
Com. nr. 7.01

pelă pentru păstrarea sfintelor moaște, în catedrala orașului. Planul poligonal la o clădire este destul de neobișnuit, deci cu atât mai interesant. Alături de construcțiile mari, analizate în trecut, în genere de forma crucii sau de plan bazilical, destinate cultului, cele mai mici, poligonale, sînt destinate să conțină relicve de sfinți sau să servească de capele mortuare particulare pentru familiile distinse. Așa și aici.

În Tempietto ceea ce izbește este proporția admirabilă a dimensiunilor, felul armonios în care acoperișul se comportă față de partea de jos a construcției. Este vorba de o cupolă, împărțită în segmente, încoronînd prisma formată de zidurile capelei. Diferitele fețe ale prismei au formă de arcuri, adică de deschizături, unele mergînd pînă la pămînt, ca niște porți, altele alternînd cu primele și oprindu-se deasupra pămîntului, formînd ferestrele. Există prin urmare opt deschizături: 4 uși și 4 ferestre. Între ele, la locul unde se întretaie pereții și formează muchii, sînt așezate semicoloanele lipite de zid, canelate și cu admirabile capiteli.

Toate aceste elemente constructive sînt împrumutate de la arta antică și întrebuințate exact ca la cei mai vechi, într-un plan care este însă deosebit de al acestora. Deasupra antablamentului se găsește o friză, mai sus, acoperișul de piatră de diferite culori, din plăci ca niște solzi. Stilul acestui Tempietto se va bucura de un mare prestigiu și va fi imitat de arhitecții următori.

Afirmăm adineauri că, în arhitectura florentină a celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea, apare o tendință către exuberanță, care o face mai puțin plăcută decît arhitectura primei jumătăți a secolului. Totuși, lăsînd la o parte exteriorul monumentelor, în care găsim obișnuit acest defect, și examinînd mai ales decorațiile interioare, constatăm, chiar în acea vreme, remarcabile rezultate, de un 52

bun gust incontestabil, urmare a unor combinații reușite de elemente clasice. Palatele ridicate la începutul secolului, aspre și puțin prietenoase în afară, avînd un caracter dur, tocmai din pricina necesității de a servi ca loc de refugiu și de apărare în caz de mișcări de stradă (cf. Il. 24 și 25, ultimul cu un oarecare exces de ornamentație), oferă la interior, ca o compensație, admirabile ansambluri decorative, pline de grație și de fantezie. Așa de pildă o ușă din Palazzo Vecchio, la Florența (Il. 26). Ea este opera unui mare sculptor, a lui Benedetto da Majano, care era uneori și arhitect. Deschizătura ușii este încadrată, la dreapta și la stînga, de pilaștrii canelați, iar sus de un antablament, cu o friză de ghirlande, susținută de medalioane decorative. Printre motive se pot vedea cartușe cu „crinii roșii”, emblema Florenței, și, la mijloc, o cruce; deasupra, un fronton cu o statuie a sfîntului Ioan Botezătorul și cu copilași, *putti*, (temă care va lua o mare dezvoltare în arta florentină, de unde va trece în arta întregii Italii, în secolul al XV-lea și în cele următoare).

Să ne întoarcem acum la Venetia. Orașul oferă un mediu fizic și moral cu totul diferit de cel florentin. Împrejurările în care trăiau cele două cetăți erau profund deosebite. Florența era un centru de viață politică intensă, plin de revoluții și de agitații, iar toscanii, un popor cu un temperament aprig și neliniștit. Din această pricină clădirile lor civile, private și publice, reflectă situația politică din decursul secolului al XV-lea. La Venetia, din contră, e pace, siguranță. Oamenii n-au nevoie să se blocheze în casă. Construcțiile sînt aproape deschise, străbătute de nenumărate uși și ferestre, între care apar balcoane sculptate, dînd spre canale. Totul respiră o mulțumire, o sete de viață, o liniște pe care n-o înțilnim în aceeași măsură nicăieri în Italia. Clădirile civile vor lua deci un alt aspect decît 53 cel pe care-l aveau la Florența.

Palatul Manzoni, la Canal Grande (Il. 27), este poate opera unui arhitect lombard, Tullio Lombardo. Elementele de care s-a servit acesta sînt cam tot cele de care dispuneau în Venetia arhitecții secolului trecut, e drept cu ceva adaosuri, conforme ideilor mai noi. O astfel de fațadă, la prima vedere, nu se deosebește prea mult, în compoziția ei, de fațadele epocii gotice venețiene; dar dacă o examinăm mai în detaliu, observăm totuși capiteli, pilaștri lipiți de zid, apoi, dedesubtul ferestrelor primului etaj, frize cu motive decorative luate din antichitate. Ele sînt întrebuintate însă cu atîta măsură și discrețiune, încît parcă se ascund, ca să nu supere pe privitor.

Și aici, ca în mai toate palatele venețiene, ceea ce impresionează este ritmul spațiilor pline și al celor goale, în succesiunea lor, ritm care se încheie într-o formulă mult deosebită de cea pe care am întîlnit-o la palatele florentine. Acolo, părțile pline formau suprafețe cu mult mai întinse, pe cîtă vreme aici raportul este inversat. Pe de altă parte, nicăieri într-o fațadă italiană nu întîlnim mai multă atracție pentru policromie. Plăci rotunde de piatră de diferite culori au fost încrustate pretutindeni, în zid, deasupra ferestrelor de la balcoane, ca și în pereții ce despart ferestrele, așa încît toate împreună ajung să producă impresia unui covor oriental.

Bineînțeles că, alături de clădirile particulare, asistăm la continuarea lucrărilor la monumentele publice, mai ales la Palatul dogilor (Il. 28), cum și la edificarea sau transformarea unui mare număr de biserici sau de fundații religioase. Printre ele se găsește faimoasa Scuola di San Rocco (Il. 29), a cărei fațadă, excesiv de pitorească, contrastează cu oricare din clădirile florentine, chiar cu cele pe care le-am considerat ca foarte ornamentate. Este evident că această construcție se adresează unor alte temperamente. Fantezie bogată, dar condusă de bun gust și de spirit de ordine, sens pentru 54

combinații pitorești, pentru acorduri de culori variate, iată ce ne izbește aici. Singura parte, care ar putea să provoace o obiecțiune, este cea de jos, unde au fost imaginate basorelieuri în perspectivă, ceea ce strică oarecum armonia ansamblului. De unde la monumentele analizate pînă acum era de regulă o simetrie desăvîrșită, aici simetria a fost cu intenție evitată. Accentul este pus pe partea din stînga, ceea ce cauzează un fel de dezechilibru al întregii construcții. Dacă însă examinăm detaliile, fiecare din ele își găsește justificarea în anume ornamente clasice. Așa sînt coloanele, frizele, pilaștrii, toate elemente întrebuintate și de cei vechi.

La Milano arhitecții și constructorii sînt mai toți ocupați cu sfîrșirea domului, pentru care s-au cheltuit sume enorme. Un popor de săpători în piatră, de meșteri de tot soiul, de sculptori și de arhitecți, a găsit aici întrebuintare în mai tot decursul secolului al XV-lea. Nu departe de Milano, la așa-numita Certosa din Pavia (Il. 30) arhitecții au găsit prilej de mai multă libertate decît colegii lor din Milano. Și aici influența gotică n-a încetat cu totul. Nu îndrăznesc să rupă brusc cu trecutul. În partea de jos, în primul etaj care este și cel mai vechi, se observă acest stil hibrid, acea combinație de elemente gotice cu elemente ale Renașterii. Gotice sînt, de pildă, toate firidele unde sînt așezate statuile de sfinți, pe cînd la ferestre, cu ornamentele lor, și la ușă s-au adoptat forme și motive care aparțin Renașterii.

Despărțirea bisericii în nave este marcată la exterior, scandată am putea zice, de stîlpii care se continuă de la baza clădirii, pînă la acoperiș. De-a lungul lor sînt firide nenumărate, pline cu statui de sfinți, concepute, executate și însoțite de ornamente, fidele mai degrabă stilului gotic. Totuși, la ușa din mijloc, la intrare, întîlnim elemente pseudo-antice, coloane 55 geminate, un arc care amintește de arcurile de

triumf. De asemenea, forma ferestrelor este clasică, deși ele sînt despărțite în două părți prin colonete fin lucrate, în spirit gotic. Ansamblul este însă așa de bogat, amestecul între elementul gotic și cel împrumutat de la arta clasică este așa de bine dozat, încît cu toată bogăția excesivă a detaliilor și fantezia nesfîrșită a temelor, el nu supără.

Partea de sus a fațadei a fost clădită ceva mai tîrziu. Elementele gotice au dispărut aproape cu totul. Este natural ca în locul lor să capete un rol important cele împrumutate din antichitate. De aici provine, poate, o oarecare discordanță între partea inferioară a fațadei și partea ei superioară.

În sfîrșit, ca un ultim exemplu de arhitectură a secolului al XV-lea, luat de data aceasta din construcții laice, poate fi citat Palatul Consiliului din Verona, opera unui arhitect călugăr, Fra Giocondo. A fost executat în 1476. Fațada apare și aici surîzătoare, veselă, așa cum era de obicei în monumentele venețiene. Deasupra unui portic compus dintr-o serie de arcuri larg deschise, despărțite prin frumoase coloane, a fost construit un etaj împărțit în patru secțiuni, prin pilaștrii ornamentați. Fiecare despărțitură cuprinde o fereastră geminată, cu un fronton circular. Pe pilaștri sînt sculptate ornamente grotesti. La dreapta și la stînga lor sînt motive în piatră policromă, ca niște mozaicuri, încastate în zid.

Pornind de la clădirile florentine, severe, care ne dau impresia unor fortărețe și a unor ascunzători, în care aparatul, adică piatra de construcție, este săpat intenționat în stil grosolan — (așa-numitul aparat rustic) —, ajungem astfel la palatul veronez sau venețian, în care toată fațada se prezintă ca o dantelă sau ca un covor. Elementul pitoresc este încă accentuat prin policromia provenită din întrebuințarea materialului de diferite culori sau a pietrelor al căror grăunte este așa de deosebit, încît lu-

struite, ele primesc și resping în mod deosebit lumina și produc ca niște ape, care de departe dau impresia unui ornament.

Pictura

Școala florentină

Diferența dintre arta gotică și cea nouă, a Renașterii, se remarcă la Florența mai ușor în sculptură, decît în alte arte. Cele două tendințe în plastică sînt lămurit despărțite, am spus-o, prin data la care s-au comandat lui Ghiberti *Porțile baptisteriului*. În pictură însă, această separație e multă vreme mai puțin bătătoare la ochi. Aici evoluția e mai lentă, trecerea de la un stil la altul se face mai pe nesimțite. În fond, în unele centre, pînă la finele chiar ale secolului al XV-lea, spiritul gotic nu dispăruse cu totul.

La drept vorbind, și în Italia, evoluția picturii nu s-ar putea cu totul explica, fără o cunoaștere amănunțită a artei burgundo-flamandă, a celei atît de strălucite a manuscriselor, mai ales a celor franceze, a înfrîuririlor pe care toate aceste manifestări le-au avut unele asupra altora și toate împreună asupra picturii. Nu trebuie să pierdem din vedere un lucru: în secolul al XV-lea și mai ales în secolul al XVI-lea, pictorii italieni cîștigă un așa de mare prestigiu, încît Italia se găsește pe drept în fruntea tuturor țărilor din apusul Europei. Totuși, această înflorire a artei italiene nu este un fenomen complet izolat, ci în legătură cu ceea ce se petrece, pe acest teren, la unele popoare vecine.

Cînd ne-am ocupat de Giotto, am văzut rolul pe care acest maestru, care-și consacrase cea mai mare parte a activității sale reprezentării vieții și acțiunilor sfîntului Francisc din Assisi, l-a avut asupra contemporanilor săi italieni și asupra dezvoltării artei în întreaga lume 57 a Apusului. Urmașii lui însă, cei formați la

școala sa, nu mai posedă acele calități dramatice remarcabile, viziunea maiestruoasă pe care am constatat-o la maestrul, nici acea sobrietate impunătoare. Ei se lasă robiți din ce în ce de o regretabilă tendință narativă. Pe pereții sanctuarelor, în frescă, ei povestesc cu nenumărate detalii episoade mai importante din viața diversilor sfinți, a sfântului Francisc mai ales, cel mai popular dintre toți, sau încă din viața Fecioarei sau a Mântuitorului. Răiau astfel temele eterne ale creștinismului, dar oarecum învătate pe dinafară, departe de adevărata și stricta observație a vieții. Ei pierd astfel calitatea cea mai elocventă pe care am întâlnit-o la Giotto. Fără să se preocupe de realitate, cu o lipsă de emoție și de sinceritate evidentă, acești epigoni vor reprezenta scene cu multiple personaje, în fel de fel de atitudini, silindu-se să placă printr-un exces de grație, de manierism dulceag, astăzi aproape insuportabil. Deseori, atunci când este vorba de a exprima un sentiment mai puternic, ei exagerează atitudinile și gesturile, copiind cele văzute la personajele din misterele dramatice, care se bucură în tot Apusul de o mare popularitate. Deci la giottești, urmașii marelui maestru, așa de cinstiți observatori al naturii, constatăm cu timpul două defecte izbitoare, obișnuite în epocile de decadență: manierismul și teatralul.

„*On voudrait un loup dans cette bergerie*“, ne spune Salomon Reinach, în *Apollo*, vorbind de această perioadă. Este impresia omului ajuns la convingerea că toată această afecțată de inocență, de grație, de gingășie nesfârșită și cu orice preț, plictisește cu timpul și că ceva mai multă energie, chiar o energie brutală la nevoie, n-ar strica. Nu le-a trebuit multă vreme florentinilor ca să se convingă de dezavantajele acestui stil. Doritori de mai multă forță, de mai mult accent, ei își închipuie cu dreptate că aceste calități s-ar obține prin confruntarea din nou a artei cu viața, fără ca prin aceasta 58

artistul să devină un sclav al mediului înconjurător.

O însușire caracteristică a florentinului de atunci și de totdeauna este nevoia lui de a nu despărți, în realizarea artistică, inteligența de sentiment: de a considera opera artistică ca o interpretare și nu ca o copie a lumii exterioare. Exemplul sculpturii nu era inutil în găsirea unor metode noi pentru atingerea acestui scop. Această artă, sub forma ei regenerată, precedase pictura, căștigase avantaje evidente asupra acesteia, în studiul pentru redarea cât mai fidelă a omului și a vieții, a omului fizic în proporțiile lui, în mișcările și atitudinile lui, a celui moral în raport cu sentimentele ce se intenționa să se deștepte în privitor, cu cele de care era animat în compoziție. De aici pornesc pentru pictorii italieni și în special pentru cei florentini o serie de studii îndreptate în mai multe direcții.

Redarea fidelă a nudului și prinderea mișcărilor expresive ale persoanelor, ambele bazate pe o observație anatomică exactă, este o primă preocupare a acestor artiști. Evocarea celei de a treia dimensiuni, a volumului, este o altă preocupare a lor. Apoi, o a treia preocupare este introducerea perspectivei lineare într-o compoziție, crearea iluziei că figurile și obiectele reprezentate sînt fiecare la locul lor, adică la distanța la care se găsesc în natură, față de cele din primul plan. Este de observat că această știință nouă, marea descoperire a secolului al XV-lea, perspectiva lineară, va detrona perspectiva montantă, adică aceea care creează iluzia depărtării din suprapunerea figurilor în înălțime. Ea va interesa atât de mult pe artiștii florentini sau din alte centre, încît multă vreme ea va fi scopul principal al tablourilor lor. În sfîrșit, introducerea peisajului în compoziție, adică suprimarea fondului neutru și cu totul convențional — aur, culoare unitară sau presărată la intervale regulate de anume ornamente 59 —, și înlocuirea lui cu o vedere din natură este

cea de a patra preocupare a pictorilor. În chipul acesta peretele ce mărginea în trecut orice tablou va dispărea și prin această spărtură vor intra lumina, aerul, munții, apele, cerul cu norii, tot ce poate constitui un decor într-o compoziție.

Toate aceste inovații, de care a mai fost vorba în cele precedente, caracterizează cuceririle lente și treptate ale picturii italiene în secolul al XV-lea. Unele din ele sînt spontane, altele sînt făcute în urma unor sugestii venite din afară. Ele sînt însoțite, de multe ori chiar favorizate, de anume modificări ale tehnicii, cum ar fi, de pildă, înlocuirea frescei și a temperei cu pictura în ulei, după cum am văzut, cînd ne-am ocupat de pictura flamandă, la sfîrșitul evului mediu.

Introducerea uleiului ca purtător al culorii se face spre finele primei jumătăți a secolului al XV-lea. Acest lucru schimbă cu totul normele după care se judeca coloritul unui tablou și are o mare înfrîurire asupra evoluției picturii. Această inovație, ne-am aștepta să aibă mai slabe consecințe în pictura florentină, unde fresca se bucurase de așa de mare prestigiu, decît în cea a celorlalte școli. De fapt, cu anume rezerve, așa se întîmplă. Vasari ne spusese că florentinul este mai ales un desenator. La el puterea expresiei stă exclusiv în evocarea formelor, în direcția și calitatea liniei. Culoarea nu este decît un lucru ajutător, care cel mult întărește impresia lăsată de desen, dar care nu poate în nici un caz să o înlocuiască. Evident, n-ar fi înțelept să ne închipuim că toți pictorii florentini, fără deosebire, n-au fost preocupați niciodată de culoare. Și la ei se găsesc coloristi, între alții unul de care ne vom ocupa imediat, Fra Angelico. În genere însă, cei din Florența, pentru a compune un tablou, se bazează mai ales pe eficacitatea și pe elocvența liniilor, a raportului dintre ele, pe ceea ce s-ar putea numi arhitectura unei compoziții.

Cu această rezervă să pășim la analiza citorva pictori mai însemnați din prima jumătate a secolului al XV-lea, aceia care fac trecerea de la pictura gotică, la pictura Renașterii propriu-zise. Ca și la sculptori și la arhitecți, și la ei se mai întîlnesc urmele esteticii trecutului; prin opera lor grăbesc însă tocmai transformarea care va duce la adevărata Renaștere.

Cel mai însemnat dintre toți, nu atît prin calitatea exterioară a operei lui, nici prin cantitatea tablourilor produse, ci prin spiritul de care era animat, prin idealul lui și prin energia cu care caută să-l impună, este Masaccio, pe adevăratul lui nume Tommaso Guidi, numit cu un nume de alintare Masaccio. Are o viață scurtă, de la 1400—1428, dar puțini sînt pictorii din acea vreme, a căror operă să fi lăsat mai adînci urme în arta contemporanilor.

Asupra activității sale ne este greu să avem o părere precisă, fiindcă opera lui Masaccio este aproape imposibil de separat de cea a lui Masolino, care i-a fost profesor, și cu care tradiția spune că a colaborat adesea. Lăsînd la o parte lucrările mai mult sau mai puțin nesigure, vom analiza astăzi cîteva din cele absolut autentice, pentru ca să ne dăm seama de nota nouă pe care pictorul o introduce în complexul artei secolului al XV-lea florentin. În cîteva muzee italiene și din afară de Italia se găsesc tablouri atribuite lui Masaccio. În cele mai multe prevalează o tendință arhaică, care nu ne poate surprinde din partea unui pictor ce nu ajunsese la maturitate, în care era vie amintirea exemplelor luate din opera profesorilor săi.

Dar cu frescele din capela Brancacci, de la Santa Maria del Carmine din Florența, asistăm la un progres evident. Ele ne dau măsura vigurii și simțul plastic al artistului, contribuția sa, revoluționară, la arta Quattrocentului. Să ne oprim la cea reprezentînd pe *Adam și Eva* (Il. 31). Se crede că figurile din dreapta sînt ale profesorului lui Masaccio, ale lui Masolino,

pe cînd cele din stînga sînt sigur ale lui Masaccio. Avem deci ocazia să comparăm producția lor. Cele din dreapta au păstrat ceva din sveltetea, dar și din impersonalul personajelor întâlnite în arta evului mediu, pînă în anluminurile manuscriselor; în stînga însă ne izbesc trupurile viguroase aproape rustice, inspirate direct după natură. Adam, cu toate imperfecțiunile care sînt spre gloria simțului realist al pictorului, este un bărbat vînjos, muncit, care trăiește în fața noastră; Eva, din contra, este suavă, fină, cu proporții delicate, cu o piele catifelată. Amîndoi sînt văzuți mergînd, în momentul în care sînt goniți din Paradis. Iată deci o problemă nouă ce intră în arta monumentală, aceea de a reprezenta personaje în mărime naturală, în mișcare. Adam înaintînd, pășește sănătos pe pămînt, ia parcă în stăpînire terenul pe care îl parcurge, își împlintă puternic picioarele pe solul care, de aici înainte, îi va da hrana, în sudoarea frunții. Un alt detaliu izbitor este elocvența gesturilor, trăsăturile figurii lor pline de disperare, în momentul cînd părăsesc Raiul și sînt conștienți de viitorul ce-i așteaptă. Rușinați, ei își dau parcă seama pentru prima dată de goliciunea trupului lor.

În biserica Santa Maria del Carmine Masaccio a mai executat o serie de fresce, reprezentînd istoria sfîntului Petru.

Una din cele mai frumoase din circuitul acesta este cea intitulată: *Plata tributului* (II. 32). În mijloc se găsește Mintuitorul, de un tip serios și nobil. Maiestatea se citește pe figura și în toată atitudinea lui. Aceleași aprecieri se pot face despre oricare dintre celelalte personaje, despre cel din dreapta — de pildă —, care după tradiție ar fi chiar portretul pictorului.

Tot în legătură cu tendința lui Masaccio de a rămîne credincios observației, de a particulariza pînă la portret diferitele personaje, este și felul așa de exact în care este văzută anatomia. Omul întors cu spatele este cîeva din

popor. Comparat cu ceilalți el are vigoarea celor de la țară, cu formele trupului deformat de muncă. Notă nouă, puternic realistă, în arta italiană.

Viața florentină, sub diversele ei aspecte, începe să intre în artă, pe măsură ce pictorii devin mai veridici. În dorința lor de a fi exacti și obiectivi, ei nu ezită să se inspire de la mediul înconjurător. Țărani, burghezi, nobili din Florența sau din împrejurimile orașului, toți sînt luați de model de către pictori. Așa este cazul cu acest țaran zdravăn, mușchiulos, adevărat, tocmai fiindcă formele lui sînt mai puțin armonioase, mai puțin perfecte decît la celelalte personaje.

Un alt pictor din Quattrocento florentin, mai renumit decît Masaccio, mai dotat poate să creeze opere de înaltă frumusețe, care să facă mece, dar a cărui valoare ca educator și ca novator este hotărît mai mică, este Fra Angelico, „fratele îngeresc”. „Frate” — fiindcă era călugăr —, „îngeresc”, fiindcă pictura lui era parcă ieșită din mîna unui înger. Adevăratul lui nume era însă Giovanni da Fiesole. E numit, chiar din timpul vieții, cînd „Fra Angelico”, cînd „Beato Angelico”, adică, „fericitul frate îngeresc”, ceea ce ne arată trecerea și afecția de care se bucura pe lîngă contemporani.

A trăit de la 1387 pînă la 1455. A avut prin urmare o viață mult mai lungă decît Masaccio. Este dominican, adică face parte din ordinul însemnat între toate, care va da atîția predicatori vestiți bisericii catolice. Din pricină că minăstirea căreia aparținea fusese în neînțelegere cu autoritățile florentine, el și cu toți ceilalți călugări sînt nevoiți să părăsească orașul și să pribegască, pînă ce se stabilesc la Cortona. După vreo 10 ani de exil, călugării se întorc însă în patrie, și Fra Angelico lucrează mai întîi la Fiesole, apoi la minăstirea Sfîntul Marcu din Florența. Deși mai în vîrstă decît Masaccio, deși sensibilitatea și temperamentul său erau evident deosebite, el avînd o

natură mai sentimentală, mai idilică, mai suavă decît Masaccio, se lasă totuși influențat de acesta, de concepția mai realistă a formei, dacă nu de latura virilă, poate chiar aspră, care constituie adevărata originalitate a contemporanului său.

Fra Angelico este, în primul rînd, un „giotesc“, nu trebuie să uităm; el păstrează astfel încă multe legături cu trecutul. De aici înfățișarea oarecum arhaizantă a multora dintre tablourile sale, pînă în momentul în care este chemat la Roma, de papa, ca să contribuie la decorarea pereților Vaticanului. Aici el execută frescele din capela sfinților Ștefan și Laurențiu, poate capodoperele vieții sale. Comparate cu producțiile anterioare, ele denotă o vigoare și o maturitate, la care pictorul ajunsese numai grație cunoașterii operei lui Masaccio, la Florența, și a lui Cavallini, la Roma.

Una dintre lucrările sale cele mai prețuite, gloria Muzeului Luvru, este *Incoronarea Fecioarei* (II. 33). Fra Angelico a executat-o pe un panou de lemn, destinat unui altar și compus dintr-un corp principal, poligonal, și dintr-o „predelă“.

Se numește „predelă“ partea de jos a unui altar, cu mici imagini din viața unui sfînt, din viața lui Christos, sau completînd scena din panoul principal. Așezate unele lîngă altele, ele sînt lucrate cu minuțiozitatea pe care o înțîlnim obișnuit în miniaturi. Aceste predele, frecvente în tablourile din evul mediu și de la începutul Renașterii, au și ele tendința să dispară, atunci cînd artiștii se mai modernizează. Prezența lor într-o lucrare este încă o probă de spiritul arhaizant al pictorului.

Pe un tron măreț, sub un baldachin, Christos ca împărat are în fața lui, pe niște trepte de marmură, pe Fecioara Maria, sub aspectul unei tinere fete, cu toată grația tinereții și a inocenței. Modestă, ea își pleacă fruntea să fie încoronată, în timp ce cetele îngerești, în jurul

lor, ridică un concert de slavă. La picioarele tronului sînt strînși sfinții și sfințele mai însemnate din martirologia catolică.

Este greu să ne închipuim o scenă, cu un mare număr de personaje, care să ne dea în aceeași măsură impresia naturaleței, unită cu echilibrul compoziției, cu grația formei, cu farmecul coloritului.

Nu vom înțîlni însă aici cea latură plastică, pe care am scos-o în evidență cu laude în arta lui Masaccio. Nici bărbații, nici femeile n-au nimic din relieful statuiilor. Dar dacă luăm fiecare figură în parte și o analizăm, observăm alte calități, mai seducătoare poate: candoarea bunătații, o inocență într-adevăr paradisiacă, farmec și blîndețe, imprimate pe fețele fiecăreia.

Apoi, pentru ca să exprime starea de fericire a celor ce se bucură de „prezența“ Mîntuitorului, Fra Angelico a recurs la paleta cea mai subtilă și mai delicată, într-o gamă de culori deschise: roz, albastru ca cerul, liliachiu și galben deschis, o armonie din cele mai suave, potrivitându-se minunat cu subiectul.

Cea mai frumoasă scenă pictată de Fra Angelico este însă cea, în frescă, din Vatican, și reprezentînd pe papa Sixtus al II-lea oferind sfîntului Laurențiu tezaurul bisericii Sfîntul Petru, pentru ca să fie împărțit la săraci (II. 34). În această operă, mai ales în stînga, în figurile celor doi soldați, observăm un sens al monumentalității neobișnuit la acest artist.

Alături de Masaccio, de Fra Angelico, unul din marii precursori în pictură ai Renașterii, este și Paolo Uccello. Deși trăiește timp de 78 de ani (1397—1475) el ne-a lăsat totuși o operă destul de săracă, sau care, cel puțin, a ajuns pînă la noi săracă. Cum spune W. von Bode, nenorocirea s-a abătut totdeauna asupra lucrărilor sale, așa că multe au fost distruse, fie de intemperii, fie de oameni. Dar ceea ce s-a păstrat demonstrează însă inteligența superioară a
65 artistului, ingeniozitatea lui, preocuparea lui de

tot momentul de a pune în practică datele științei celei noi, ale perspectivei. Ca și pictorii analizați pînă acum, Uccello reprezintă la Florența un pas mai mult în vederea introducerii în artă a acelor note moderne, de care a fost vorba în capitolele precedente.

Dintre operele rămase, cea mai bine păstrată pînă astăzi este *Bătălia*, de la National Gallery din Londra. Împreună cu o altă scenă, similară, de la Luvru și cu o a treia din muzeul din Florența, ele formau un fel de triptic, în una din sălile palatului familiei Medici, din Florența. În fiecare din ele se poate urmări dorința pictorului de a pune ordine într-o compoziție plină de un însemnat număr de personaje, toate sub imperiul unor sentimente tumultuoase — adică într-o scenă de bătălie —, și de a arăta cît de bine stăpînea legile perspectivei, adică ale acelei științe care ajută pe pictori să sugereze că persoanele și lucrurile se găsesc la distanțe deosebite unele de altele, prin diminuarea dimensiunilor lor și a intensității culorii veșmintelor, atunci cînd sînt depărtate de planul prim al unui tablou.

În scena aceasta, de foarte mari dimensiuni (Il. 35), Uccello a izbutit să rezolve strălucit problemele ce-și propusese. Sacrifică culoarea, ce e drept, deși în realitate tonalitatea generală, brună, azi patinată de atîtea sute de ani, și deloc antipatică, convine minunat sentimentului pe care caută să-l deștepte în privitor. Cea mai frumoasă figură este cea din mijloc, adică generalul, cu bastonul de comandant în mînă, pe un cal alb. Calul pare nițel de lemn, e adevărat; artistul nu era destul de familiarizat cu această temă, dar vîlmășagul luptei, scandat de lemnul lăncilor, mișcarea vijelioasă a steagurilor sînt minunat redată. O notă arhaică o formează ornamentele în aur și în relief de pe hamuri.

În capitolul precedent ne-am ocupat de pictura florentină în prima jumătate a secolului al XV-lea, a *Quattrocento*-ului, dacă întrebuițăm 66

denumirea italienească pentru această perioadă. Am văzut cum, treptat, treptat, se ajunge la un stil, care însumează rezultatele a numeroase experiențe și constatări, obținute de diverși artiști în vederea unei cît mai fidele apropieri de natură, o sinteză adoptată apoi de toți artiștii următori. Progresele pe care le face atunci pictura sînt, în același timp, de ordin intelectual, de ordin estetic și de ordin practic. De altfel, și în acest din urmă domeniu, adică în cel al tehnicii, florentinii nu sînt niște simpli empirici: la ei rolul spiritului nu se poate niciodată uita, chiar atunci cînd este vorba de determinarea unor norme practice.

Către 1450 pictorii, familiarizați cu reprezentarea omului, cunoscîndu-l în toate aspectele lui, în mișcările lui, în atitudinile lui în raport cu jocul pasiunilor și al sentimentelor, stăpîni pe legile perspectivei, obișnuiți, ceva mai tîrziu, și cu procedeele picturii în ulei, se lasă duși de dragostea de a picta și ajunge să se exprime în libertate și cu precizie, fără nici un fel de stîngenire venită de la practica picturală, de la meșteșug. Au rupt ei oare cu totul cu trecutul? Nu tocmai, nici chiar atunci, căci exact către mijlocul secolului mai găsim cîteva naturi de artiști, în care se ghicesc încă ezitățile perioadelor de tradiție. În acești artiști n-a încetat cu totul conflictul între trecut, cu puterea tradiției, și dorința de a fi la pas cu timpul lor. Acestei categorii aparțin Fra Filippo Lippi și Benozzo Gozzoli. S-ar putea încă vorbi, alături de ei, de alți doi, oameni cu preocupări multiple, cum se găsesc destui în această epocă binecuvîntată, sculptori și pictori în același timp, și anume cei de care am avut ocazia să ne ocupăm ceva mai înainte: Verrocchio și Pollajuolo.

Filippo Lippi, călugăr, de unde denumirea de Fra, frate, este un personaj ciudat, plin de contradicții, ducînd o viață cu cele mai neașteptate peripecii, dar nu rară în vremea Renașterii. Trăiește, nu se știe bine, de la 1406 sau

1409, pînă la 1469. Se destină ordinelor călugărești, dar, temperament impulsiv, nu se împacă cu regulile stricte ale mînăstirii. Seduce o călugăriță cu care fuge în lume, se căsătorește cu ea, intră în nenumărate aventuri, care, din fericire, nu se traduc deloc în arta lui, decît poate prin mai mult accent, printr-un interes mai viu pentru scene populare, inspirate de viața florentină.

Lippi, din punct de vedere al crezului său artistic, ocupă un loc de mijloc între Fra Angelico și Masaccio. Este doritor, ca și Masaccio, de a da volum figurilor și expresivitate trăsăturilor feței și atitudinilor, dar iubește și sentimentul duios, puritatea, inocența unui Fra Angelico.

Din opera destul de vastă a acestui artist vom analiza cîteva lucrări mai însemnate¹.

¹ Deși nu sînt tocmai prieten al interpretărilor literare în operele de artă, de multe ori însă nu este indiferent ceea ce marii literați, poeți ori gânditori, au simțit în fața unei picturi sau a unui monument, chiar dacă sentimentul acestora are la baza lui, nu o emoție în legătură directă cu arta, ci o emoție general estetică. În această ordine, cîteva din studiile și din eseurile lui MAURICE BARRÈS, cum ar fi *Du sang, de la volupté et de la mort*, *Amori et Dolori Sacrum*, *Greco ou le Secret de Tolède*, sînt lucrări dintre cele mai sugestive. Maurice Barrès — nu mai e nevoie să-i facem elogiul — este unul din spiritele cele mai rare, un intelectual simțitor și adînc, de o vastă cultură și de un remarcabil talent de scriitor. În același timp, pentru a avea o idee de atmosfera, de climatul Renașterii, nu este inutil să cunoaștem o carte celebră: *Renașterea*, (*La Renaissance*), a lui GOBINEAU, sau încă traducerea unor impresii asupra Renașterii, pe care marele scriitor rus MEREJKOWSKY le-a exprimat în romanul său despre Leonardo da Vinci numit *La résurrection des Dieux* și bineînțeles, pe drept celebrele: *Cicerone* și *Civilizația în Italia în vremea Renașterii* de IAKOB BURCKHARDT. Fiecare din acești autori, unii în mod intuitiv și spontan, alții în urma unor studii foarte profunde și a unor cercetări de arhive au ajuns să ne prezinte aspecte ale Renașterii, care nu ne pot lăsa indiferenți. Iar manifestările estetice, nefiind decît unul din aspectele numeroase ale unei culturi, orice ne ajută ea să simțim mai intens acea cultură, să ne apropiem mai mult de ea, ne este de un mare ajutor. 68

Să începem cu fresca din catedrala din Prato, ce reprezintă Punerea în coșciug a sfîntului Ștefan (Il. 36). Lippi ezită între Fra Angelico și Masaccio, am spus-o. În această operă, remarcabilă mai ales prin armonia compoziției, se simte îndeosebi influența lui Masaccio. Fiecare din figurile tratate este sculpturală și învăluită de aer. Se constată încă o precizie în redarea trăsăturilor personajelor, care merge pînă la exactitatea unui portret.

De altfel — și acest lucru este caracteristic pentru tot secolul al XV-lea, pictorii, nu numai că nu ezită să se inspire de la lumea înconjurătoare, dar chiar adoptă cu predilecție, ca un fel de semn vizibil al dragostei pentru ceea ce trăiește, introducerea în compozițiile lor a figurilor contemporanilor. Fără să se teamă de ridicol, fără să se gîndească la anacronism, bărbați și femei, pe care toată lumea îi cunoaște, pe care îi putuse întîlni pe stradă, în piață, la petrecere, își găsesc un loc în cele mai venerabile scene din *Vechiul* sau din *Noul Testament*. De altfel, și în contra-acestei tendințe de a amesteca sacru cu profanul, se va ridica cu putere Savonarola, în multe din predicile sale.

Trăsătura aceasta se întîlnește și în arta lui F. Lippi. Personajele din Il. 36 sînt, cu siguranță, portrete de contemporani. În ceea ce privește compoziția, ea este deosebit de ingenioasă. Într-un interior de biserică, în care recunoaștem ornamentele dragi Renașterii, sînt grupați, la dreapta și la stînga, bărbați și femei, lăsînd între ei, la mijloc, un spațiu gol. Aici, ca un motiv izolat, deosebit de important, trupul sfîntului. Evident că acest spațiu gol a fost lăsat anume, pentru ca toată atenția noastră să se îndrepte într-acolo. La picioarele mortului, în genunchi sau trîntite jos, pentru a nu se ridica în compoziție mai sus decît acesta și a tulbura astfel calmul spațiului din mijloc, sînt cîteva femei, cu acele fețe, des întîlnite în arta lui 69 Giotto, apoi, după moartea acestuia, la Masac-

cio. Într-o altă operă, și ea bucurându-se de un mare prestigiu, în *Încoronarea Fecioarei*, Lippi ne apare sub un alt aspect, ca un moștenitor al tradiției lui Fra Angelico. Același sentiment de blîndete, de dragoste, de puritate, ne izbește și în această lucrare, azi la Muzeul Uffizi, din Florența (II 37).

S-a presupus că ea ar reda o scenă, văzută aievea de călugăr. Ar putea să fie ceea ce în franțuzește se cheamă *une prise de voile* — adică ceremonia catolică la intrarea în călugărie a unei fete tinere. În adevăr, Fecioara Maria este reprezentată în atitudinea, cu sfiala și cu evlavlia cu care o tînără călugăriță se prezintă la altar pentru ca să-și primească voalul, simbolul trecerii ei de la viața laică, la cea monastică, a căsătoriei ei cu Christos. De jur împrejur, cete de îngeri, de sfinți și de sfinte, într-o compoziție, obișnuită în secolul al XV-lea și chiar în arta anterioară. Ce este remarcabil în acest tablou, pe lîngă sentimentul adînc de cucernicie, asemănător cu cel din operele lui Fra Angelico, este faptul că Lippi se pricepe ca dintr-o scenă cu multiple personaje, în atitudini felurite, după temperamentul fiecăruia, să facă o operă unitară, deși soluția problemei nu era ușoară, din pricină că tabloul era compus din trei corpuri deosebite.

Alături de Lippi, printre artiștii, nu arhaizanți — fiindcă aceasta ar presupune din partea lor dorința puțin afectată de a se întoarce la trecut —, ci mai degrabă arhaici, în legătură spirituală cu ceea ce a fost, este și Benozzo Gozzoli. El trăiește de la 1420 la 1498. Partea cea mai însemnată a activității sale se va întinde, și la el, asupra celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea. Viața lui se petrece simplă, fără peripeții de roman ca la Filippo Lippi. Să reținem din ea două detalii semnificative: artistul a fost o vreme colaborator al lui Fra Angelico, și a exercitat meseria de pictor, nu numai în Florența, dar și în Pisa (după 1469), cea cu coloritul deschis și afîit de dulce.

Gozzoli este un admirabil narator. Italienii totdeauna au iubit poveștile; chiar și în epoci de mari nenorociri și de calamități publice, ei ne sînt arătați, — în *Decameron* de pildă — strîngîndu-se la un loc și uitînd totul, la auzul unor aventuri interesante. Naturi impresionabile, sub efectul unei istorisiri ei nu se mai gîndeau decît la ora prezentă. Gozzoli știe și el povești în culori, ca mulți alți pictori, nu numai la Florența, dar și în alte părți ale Italiei.

Într-o serie de fresce celebre, executate între 1459—1463 pentru familia Medici, în palatul chiar al acestei familii (palat care astăzi poartă numele de Riccardi), Gozzoli a pictat un cortegiu al regilor magi, mergînd să se închine lui Christos. Nu este o simplă întîmplare că pictorul a ales acest subiect. El permitea imaginației sale setoasă de miraculos, ca cea a unui copil și mulțumită ori de cîte ori se prezenta ocazia, de a picta costume pompoase, figuri numeroase, de toate vîrstele, desfășurări de cortegii bogate, să vagabondeze și să evoce o adunare nobilă, strălucită prin varietatea și bogăția hainelor de mătase, brodate cu aur și pietre scumpe.

În 1439 Ioan Paleologul, împăratul Constantinopolului, vizitase Florența. El venea cu tot prestigiul legat atunci de numele și de rolul împăratului de răsărit. Cu toate că ne găsim într-o epocă de decădere a Bizanțului, persoana împăratului deșteaptă o imensă curiozitate. Impresia produsă de acest fapt extraordinar a fost multă vreme comentată de toți acei care au avut norocul să asiste la primirea monarhului în zidurile Florenței. Printre ei se găsea probabil și Gozzoli, ca adolescent. Pentru ce să alerge atunci la cine știe ce picturi din trecut, ca să-și găsească modele pentru redarea pompei împăraților care vin să se închine Pruncului, cînd el posedă amintirea, poate și unele note luate la fața locului, vizitei unui împărat veritabil?

71 S-a mărginit astfel în această *Adorație* să re-

dea, pur și simplu, intrarea lui Ioan Paleologul la Florența, iar de cealaltă parte a frescei, cortegiul Medicilor ieșiți întru întâmpinarea lui (Il. 38).

Gozzoli a imaginat apoi scena în așa chip, încât figurile de pe planul întâi sînt văzute la înălțimea ochiului, pe cîtă vreme peisajul este văzut de sus, înălțîndu-se adică spre orizont. Această dublă rază vizuală nu-i rară în tablourile primitivilor, pentru că ea permitea artistului, pe de o parte, să întindă cît mai departe decorul, iar, pe de alta, să nu falsifice impresia pe care o lasă asupra privitorului persoanele din primul plan.

În mijlocul mulțimii, pe un cal gătit cu hățuri și valtrapuri aurite, este chiar împăratul, Ioan Paleologul; în fund, un peisaj toscan, cu toate detaliile pe care le-am fi putut vedea în acea vreme pe valea Arnului: vegetație bogată, copaci, unii cu forma lor naturală, alții tunși, drumuri, clădiri (fabrici cum se numesc în termeni de atelier) etc.

Alături de Lippi, alături de Gozzoli, ne vom mai opri cîteva minute ca să analizăm pe ceilalți doi artiști, despre care am spus că sînt tot așa de buni pictori, ca sculptori: Pollajuolo și Verrocchio. Primul, ca sculptor, era mai ales un turnător în bronz; ca pictor el se prezintă cu tot rafinamentul unui colorist din cei mai subțili, ca un desenator excepțional de sigur.

Probabil în urma unui contact cu arta flamandă, artistul ajunsese la concluzia că nordicii, prin felul lor de a picta, cînd servindu-se de ulei, cînd de ulei însoțit de verniu, izbutiseră să schimbe aspectul culorilor, să le dea profunzime și strălucire. De aceea și el se hotărâse să adopte tehnica flamandă.

Astfel, într-un tablou ca *Martiriul sfintului Sebastian* (Il. 39) care se găsește la Londra, la Galeria Națională, și care este considerat ca una din cele mai importante opere din această epocă; la Florența, ori aiurea, pe unde se mai află tablouri semnate de el, ne interesează, în 72

același timp, ca un mare desenator — ceea ce nu este deloc surprinzător pentru un florentin —, dar și ca un admirabil armonizator de tonuri. De la un desenator, de la un statuar-desenator cum era el, vin toate calitățile pe care le întîlnim în nudurile ori în personajele îmbrăcate sau jumătate goale, destul de numeroase, din această operă. Nu sînt nudurile, perfecte în aparență, de proporții artificial armonioase, dar adesea lipsite de viață, pe care unii artiști, în dorința de a imita antichitatea, le introduc cu sila în operele lor; Pollajuolo pornește de la observarea strictă, e atent la toate detaliile, deci și la toate imperfecțiunile din natură. Oricare din figurile acestea vădește mulțumirea artistului venit în contact cu viața, cu liniile ei aspre, fiindcă într-adevăr e ceva aspru, ceva sec, în conturul lui Pollajuolo. De altfel, prin acest detaliu el trădează faptul că era sculptor și orfèvre.

Un lucru de primă importanță, aproape nou în timpul acesta, este fondul, un admirabil peisaj, care se întinde larg, de o parte și de alta a rîului Arno.

Celălalt artist, tot așa de bogat dotat, este Verrocchio. Și pe el îl cunoaștem. Mai însemnat ca sculptor, el are totuși o mare influență asupra dezvoltării picturii, din pricina simpatiei ce a știut să inspire unui mare număr de tineri discipoli, între alții lui Leonardo da Vinci. Iar dacă Botticelli nu i-a fost un elev direct — aceasta nu se știe sigur —, în orice caz, în manifestările sale din tinerețe el stă de asemenea sub semnul lui Verrocchio.

Cea mai cunoscută dintre operele lui reprezintă *Botezul Mintuitorului* și se găsește la Uffizi. Este celebră, nu numai pentru frumusețea ei, dar mai ales pentru că se presupune că provine dintr-o colaborare a lui Leonardo, elevul, cu Verrocchio, maestrul (Il. 40). Se pare că înțelul din stînga, fermecător ca înfățișare și mai enigmatic ca psihologie, este lucrat de Leonardo, pe cîtă vreme tot restul ta-

bloului ar fi de Verrocchio. În această operă vedem, odată mai mult, cum un sculptor, chiar în pictură, își trădează preferințele pentru relief. Și Christos, și figura mai athletică a lui Ioan Botezătorul, par mai degrabă niște statui, decât personaje pictate.

Tabloul acesta, în istoria dezvoltării picturii are și o altă importanță. Lucrat în tempera, se pare că este acoperit pe deasupra cu o suprafață subțire de culoare, dizolvată în ulei, care intervine ca un fel de „glasu”. Este ceea ce îi dă o frăgezime și o profunzime mai mare. Un exemplu mai mult că florentinii, neîndrăz-nind să adopte dintr-odată tehnica nouă, bazată pe ulei, caută să o asocieze cu procedeele tradiționale cu care, atât artiștii cît și publicul, erau mai familiarizați.

Domenico Ghirlandajo (1449—1494) și Sandro Botticelli (1444—1510) închid seria pictorilor florentini de la finele lui Quattrocento. Mulțumită tuturor experiențelor făcute de înaintași, se ajunsese în această vreme la un complex de resurse, expresive și încercate, care ofereau pictorilor posibilități aproape infinite. Naturile mai echilibrate, cum e cea a lui Ghirlandajo, n-aveau decât să aleagă mijloacele pe care practica le arătase mai favorabile, pentru a produce opere, al căror succes era dinainte asigurat. De fapt așa s-a și întîmplat. Nu tot astfel era însă cazul cu Botticelli, fire neliniștită, muncită de gînduri, complicată, care se zbuciumă și tot încearcă, dar care și ajunge la o expresie mult mai personală și mai prețuită de cei de azi.

Epocile de civilizație rafinată, cum trebuie să fi fost Renașterea florentină în a doua jumătate a secolului al XV-lea, sînt favorabile artiștilor de temperament mai original, iscoditori și meditativi, pe care practica pură și simplă a artei, așa cum o cunoscuseră predecesorii, par-tea de pur meșteșug sigur, nu-i mai satisface. Oameni ca Botticelli sînt totdeauna în căutarea a ceva nou; poate nu a unei tehnici nemaînf-

cercate, fiindcă tehnica era considerată satisfăcătoare în acea vreme, ci a exprimării unor stări sufletești rare și complexe, provenite toc-mai din înțîlnirea unei firi mai ciudate, cu manifestările unei epoci de înaltă cultură și de prea mare satisfacție materială.

Botticelli se simte atras de unele stări sufletești pe care nu le cunoscuseră înaintașii săi. În exprimarea lor el lasă să străbată o dulce melancolie, uneori chiar o tristețe mai profundă. Ca doctrină, el este un neoplatonician, dar, în același timp, și un credincios pătruns de învățăturile religiei. El este astfel turmentat de necesitatea de a pune de acord dogmele pe care le venera, cu simpatiile sale actuale, rezultate din contactul propriu sau al cercului pe care îl frecventa, cu antichitatea, ca filozofie a vieții și izvor de inspirație. Această dualitate, păgînism, de o parte, creștinism, de cealaltă parte, el caută să o reducă la o unitate în care creștinismul și păgînismul să formeze un fel de sinteză superioară.

Multă vreme el se lasă condus de impulsul interior și ne dă opere în care transpiră dubla lui natură. De la o vreme însă, și într-un moment în care nu ajunsese încă la un perfect echilibru, el vine în contact cu Savonarola. Teribilul călugăr, suflet aspru de la țară, om chinuit de muștrări de conștiință, revoltat de disoluția în care vede trăind și complăcîndu-se societatea de o rafinare culturală și materială cum nu mai cunoscuse istoria din vremurile vechii Rome, — considerînd că prin vocea lui vorbește cerul, se năpustește cu o impetuozitate sălbatică asupra contemporanilor și le impută în imprecății și cuvîntări de o violență nemai-pomenită, felul de viață, atât de puțin creștinesc, pe care îl duceau Botticelli este mișcat de elocvența pătimașă a călugărului, usturînd ca un bici, dar mergînd la inima tuturor celor chinuiți de nevoia unei regenerări morale. Astfel ajunge el, spre sfîrșitul vieții, să se convingă

că toată activitatea sa artistică de pînă atunci fusese un blasfem adus divinității și că, prin opera sa, nu făcuse decît să-și piardă sufletul. Se citează că, în incendiile publice, atunci cînd se puneau pe rug operele de artă, după cum propovăduise Savonarola și discipolii acestuia, de multe ori locuitorii Florenței puteau vedea pe artist ducîndu-și singur la distrugere propriile sale lucrări. Din această cauză, în a doua parte a vieții sale, adică după 1500, acesta se mărginește, în primul rînd, să redea numai scene din *Noul Testament*, care nu sînt în contradicție cu o înțelegere oricît de severă a religiei — adică momente din Patima lui Christos. El renunță apoi la tot ceea ce făcuse farmecul artei lui de mai înainte: la reprezentarea nudului și la plăcerea senzuală produsă de culoare. Tablourile din urmă, care sînt într-o flagrantă contradicție cu cele de la început, sînt întunecate, severe, de o tonalitate brună-verzuie, aproape monocrome, interesante numai fiindcă ele oglindesc starea sufletească a unui artist de valoare lui Botticelli și o explică.

Ghirlandajo povestește în frescă, pe pereții bisericii Santa Maria Novella din Florența, istoria vieții sfîntului Ioan Botezătorul. Mai mult ca oricare dintre predecesorii săi, el introduce în diversele opere, cu subiecte din *Noul* sau din *Vechiul Testament*, scene din viața florentină de toate zilele. În *Nașterea Sfîntului* (II. 41), Ghirlandajo copiază *ad litteram* o scenă de lăhuzie, într-una din familiile bogate din Florența. Contemporanii puteau chiar să pună oarecare nume sub personajele reprezentate. În contactul din ce în ce mai strîns dintre artiști și realitate, toate expresiile vieții interesează. Unii pictori mai ingenioși își fac un fel de specialitate din a prezenta persoane mișcîndu-se, adică în trecere de la un moment la altul. René Schneider, în *Istoria picturii italiene*, definește aceste motive ca o dorință a artiștilor mai moderni de a sugera „devenirea” — *il fieri*. Un exemplu caracteristic despre această tendin-

76

ță, îl avem chiar în fresca lui Ghirlandajo, în personajul din dreapta, acea frumoasă purtătoare de fructe, înaintînd ușor și grațios, într-o mișcare care amintește dansul. Este de așteptat deci, ca figura dansînd, prin excelență, adică „Salomeea”, să apară deseori la acești artiști.

Ghirlandajo a fost și un renumit portretist, cum se vede dintr-o operă celebră: *Bunicul și nepotul*, care se găsește la Luvru (II. 42). Ce probă mai convingătoare decît acest tablou de faptul că italienii de atunci, nu numai că nu se dau în lături de la redarea realului, în cele mai precise detalii ale lui, dar le caută de predicție? Cine ar putea da o mărturie mai evidentă despre dragostea pentru adevăr, decît Ghirlandajo cu acest portret? De altfel, bătrînul cu nasul îmbujorat are atîta bunătate în figură și atîta inteligență în privire, încît, prin aceste două trăsături, el răscumpără fizicul lui.

Un alt portret, dar de femeie, nobil și fermecător, se găsește în America în colecția Morgan (II. 43). Și portretul de adineauri, și cel de acum, ne arată că genul acesta a pătruns din ce în ce mai mult în moravurile epocii. După ce pictorii ajung să reprezinte grupuri de personaje, așa cum oricine putea să le întîlnească pe străzile Florenței, ei se opresc acum la figuri izolate, și le arată fără nici un alt scop decît pentru plăcerea de a da naștere la o fizionomie interesantă sau numai veridică. De la personajele în picioare, ei trec la reprezentarea bustului sau chiar a capului numai. De altfel, la această formă de tablou ei au fost conduși, între altele, de influența altor arte — și aici rolul lui Pisanello, gravorul în medalii, nu se poate tăgădui, — sau de cea a portretelor flamande, răspîndite în Italia și anterioare în timp față de aceste portrete italiene.

Botticelli, la începutul carierei sale, este influențat de arta maeștrilor care l-au precedat, de profesorul său Lippi, dar mai ales de Verrocchio și de Pollajuolo. Comparînd o alegorie, ca

77

Vitejia (Il. 44), cu opere similare ale celor doi maeștri, observăm o mare asemănare, atît în felul în care figura este înțeleasă, cît și în tratarea detaliilor. Cu alte cuvinte Botticelli, cînd imaginează alegoria *Vitejiei*, astăzi la Uffizi, nu este încă de tot personal. Costumul încărcat pînă la bizarerie, în care este îmbrăcată femeia, cu fața serioasă, tronul pe care este așezată, curios ca formă și ornamentație, nu-s simple chestiuni de detaliu. În bogăția greoaie a ornamentelor se vede dragostea lui Botticelli pentru liniile agitate, pentru acele forme caracterizate ca „baroce” de istorici. De pe acum se remarcă nu știu ce nobilă melancolie în privirea și atitudinea personajului botticellian.

La originea citorva opere celebre ale artistului un eveniment a jucat mai ales un rol preponderant: un *tournoi* — după cum se chema în evul mediu —, adică o întrecere, o luptă cu lancea, în care un principe din casa de Medici, Giuliano, a ieșit învingător. Familia de Medici da des asemenea serbări, la care artiștii erau nu numai invitați să participe, dar le și pregăteau, cum ar pregăti astăzi niște decoratori de teatru o reprezentație fastuoasă. Giuliano, învingătorul, a căzut însă mai tîrziu victima unui complot, și a murit astfel într-o moarte tragică.

Cînd un cavaler se lupta în arenă, cum se luptase principele, el avea înaintea ochilor imaginea unei femei, în numele căreia își com-bătea adversarul, căreia îi făcea, dacă ieșea învingător, omagiul victoriei. În cazul lui Giuliano de Medici, persoana pentru care se lupta era una din nobilele de frunte ale Florenței, Simonetta Vespucci, de care principele era amorezat. El moare însă asasinat, cum am spus, la cîțiva ani după acest *tournoi*. Dar și ea piere de o boală grea, puțină vreme după anul cînd avusese loc serbarea. Sfîrșitul tragic al celor doi tineri a impresionat toată Florența. S-a crezut atunci nimerit să se immortalizeze, prin cîteva

opere, și evenimentul în sine, și persoanele care au jucat rolul principal.

Într-o colecție particulară din Berlin se găsea, în momentul în care Bode publica textul introductiv la volumul din „Propyläen” consacrat artei Renașterii, un portret al Simonettei (Il. 45). El are importanță nu numai pentru că reprezintă pe ființa care se găsește la originea unor opere însemnate ale lui Botticelli, ci și pentru faptul că ea întrupează, oarecum, idealul fizic al femeii, la acest artist. Profilul fin, trăsăturile delicate, un ten palid, aproape diafan, o distincție aristocratică și o înfățișare morbidă, sînt elementele esențiale ale tipului botticellian. Aceasta pentru cap. Pentru trup, un alt tablou îi întruchiează idealul, un studiu pentru faimoasa *Naștere a Venerei*, operă inspirată tocmai de episodul de care vorbeam mai sus, ca și nu mai puțin faimosul tablou *Primăvara*, tot din Florența, și *Marte și Venus*, din Galeria Națională din Londra. Capul Venerei este aproape același cu cel din opera precedentă avînd întipărit în trăsături calitatea pe care italianul o numește *Morbidezza*. Nu mai puțin interesantă este linia conturului, așa de armonioasă și de elegantă, în care artistul înscrie trupul zeiței. Cu toate că aici el o reprezintă absolut goală — alte dăți o va reprezenta îmbrăcată —, se poate vorbi de ea ca de o imagine castă. Botticelli știe să împreune castitatea cu nudul, fenomen destul de rar în artă (Il. 46).

Compoziția cea mai cunoscută a pictorului este însă *Primăvara*, de la Galeria Uffizi. Ea a fost deopotrivă admirată de contemporani, ca și de generațiile venite mai tîrziu, întocmai ca și *Nașterea Venerei*. Ea este însă mult mai bine conservată decît aceasta din urmă. *Primăvara* este imaginată ca o scenă complexă, aproape ca un fel de balet. În grădinile Venerei (personajul din centru, făcînd un gest ca și cînd ar da tactul și ar conduce armonia grupurilor din jurul ei), se desfășoară o scenă de o mare noble-

te. Printre portocali încărcăți de fructe, Venera are la dreapta ei cele trei Grații, care dansează — în ele vom recunoaște odată mai mult tipul așa de delicat și fin al femeii lui Botticelli —, și pe Mercur; în stînga, Primăvara, Flora și Zefirul. Dintre toate aceste figuri, cele mai admirate sînt Primăvara și Venera, atît de cast drapate, înfășurate în lungi rochii, care se ridică pînă deasupra pieptului și le acoperă în întregime brațele. Nu se știe ce a vrut Botticelli să spună cu această compoziție. Se crede că era în legătură cu serbările de la curtea Medicilor și că ilustrează niște poezii ocazionale ale lui Poliziano, poet de curte. În stanțe răsunătoare, acesta celebrase victoria principelui și iubirea lui Pictorul vine și incarnează în cîteva personaje alegorice toate faptele povestite de poet.

Botticelli a lăsat un număr însemnat de tablouri rotunde, opere care în italianește se numesc *tondi*. Nu este el inventatorul genului: l-am întîlnit în sculptură la începutul secolului al XV-lea, de unde a trecut, prin imitație, în pictură. Felul acesta greu, de a concentra într-o suprafață rotundă o scenă, nu e la îndemîna multora. El presupune învingerea unor greutăți în compoziție, de care nu oricine era capabil. Botticelli ne-a lăsat cîteva foarte reușite tablouri de acest gen (II 47).

Sînt mai ales două lucruri de observat în acest Magnificat: întîi, că artistul, din pricina formei pe care trebuia s-o dea tabloului, concentrează toate figurile în centrul lui. De aici dificultatea compoziției Botticelli a ieșit admirabil din această dificultate. Nu avem nici un moment impresia că atitudinea persoanelor este silită și nenaturală, că ele intră cu forța în suprafața rotundă. Din contră, în toată compoziția domnește o libertate care ne surprinde. Al doilea — și acest lucru ține de temperamentul, adică de psihologia lui Botticelli —, el imaginează pe Fecioara, nu ca pe o mamă fericită, ci ca pe o mamă care, cunoscînd dinainte tra-

gicul sfîrșit al copilului ei, se întristează în momentul în care, ca prunc inocent, ea îl vede zglobiu și jucîndu-se pe genunchii ei.

Botticelli a fost și un admirabil freschist. Între altele, el a reprezentat pe vaste spații, într-un palat aparținînd familiei Tornabuoni, dar care mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, a trecut în posesia doctorului Lemmi, mai multe compoziții. Din pricina posesorului din urmă al palatului, frescele sînt cunoscute în istoria artei ca aparținînd Villei Lemmi. Două din ele, cele care s-au păstrat mai bine, sînt la Muzeul Luvru.

Din nou întîlnim aceeași nesiguranță în ceea ce privește explicarea subiectului. Se presupune că cea din II. 48 reprezintă pe mireasă, înaintea căreia vin virtuțile, cu daruri: subiect care învederează încă o dată frecvența de atunci a tablourilor alegorice

Scoala umbriană

Florența nu este singurul centru în care se dezvoltă o școală picturală însemnată în Quattrocento. Evenimentele politice care se desfășoară în Italia în această vreme ne explică pentru ce. Știm că nu numai capitala Toscanei, dar și alte orașe ajung la o mare înflorire, unele în opoziție cu ea, altele dependente de ea. În toate aceste centre vom găsi adesea familii principare care protejează cultura. Ele își impun ca, în măsura în care conduc destinele orașelor și se bucură de încrederea cetățenilor, să se facă utile publicului, suscitînd opere de artă, subvenționîndu-le, comandîndu-le.

Acolo unde nu există curți principare și nici tirani, adică condotieri, consiliile municipale burgheze, adică reprezentanții cetățenilor, conduc destinele cetății. Ei iau rolul de protectori ai artei, pe care în alte state îl aveau familiile 81 mari și bogate. Prin urmare, nu e de mirare că

în Italia secolului al XV-lea, alături de Florența, să se găsească și alte numeroase școli de artă.

Florența a profitat de viața artistică a altora, e drept, dar într-o largă măsură a fost și un fel de învățătoare a lor. Artiștii florentini sînt obligați uneori să călătorească. Ei ajung în orașe depărtate, primesc comenzi și duc cu ei principii și doctrine, adică un fel de a înțelege și de a practica arta, care le era propriu. Alteori artiștii dezvoltati în alte centre, cînd ajung să se distingă, sînt la rîndul lor atrași de Florența, focarul intelectual cel mai puternic din acea vreme, și cu o mai mare clientelă artistică. Astfel se fac continuu împrumuturi între tendințele florentine și tendințele școlilor celorlalte, dezvoltate în Italia.

Bineînțeles că atunci cînd școlile sînt învecinate cu Florența, vom găsi între ele și arta florentină mai multe puncte comune, decît atunci cînd e vorba de școli cu totul îndepărtate. Oricît de mult ar fi călătorit oamenii în această vreme, nu putem să ne închipuim relațiuni tot așa de frecvente între — să zicem — sudul Italiei și Florența ca între Umbria și Florența, de pildă, care erau vecine.

Umbria este o provincie săracă, dar pitorească. Aici se găseau două centre însemnate: la Urbino și la Perugia. În amîndouă se dezvoltă însemnate școli de pictură. În ele se vor împreuna ecouri ale artei florentine, cu ecouri ale unei alte școli, aproape tot așa de importante, din nordul Italiei, de la Padova. Dar și Umbria, la rîndul ei, va servi de canal și de trăsătură de unire între școlile din Italia nordică și școala din Roma, care, fără să fi avut o existență proprie foarte însemnată în această vreme are totuși valoarea ei. În adevăr, papii, cu toată autoritatea, cu toată energia, și cu toate mijloacele materiale care le stau la dispoziție, caută să favorizeze în orașul lor de reședință crearea unui centru artistic. Pentru aceasta, ei fac apel la artiștii din provinciile mai

mult sau mai puțin învecinate, îi cheamă la Roma, unde caută să-i pună în contact cu ucenici romani, supraveghează de aproape și încurajează pe toți cei care se destinau picturii.

Primul mare artist umbrian, o figură importantă, formînd legătura între școala toscană și cea umbriană propriu-zisă, este Piero della Francesca sau Piero dei Franceschi. A trăit cam de pe la 1420 (nu se cunoaște exact anul nașterii) pînă la 1492. Era fiul unor oameni cu stare, copil de negustori. A primit o educație îngrijită, adică toată învățătura pe care o căpăta atunci cine voia și putea să se cultive. S-a simțit aplecat, în același timp, către pictură și către partea teoretică a artei. Teoria artelor se îndrepta, în acea vreme, spre cercetări legate de tehnica picturală și spre cele privitoare la redarea naturii prin perspectivă. Piero della Francesca a făcut studii practice și a publicat tratate privind ambele chestiuni.

El a fost elevul și aproape contemporanul unui pictor, care a jucat un rol însemnat în arta acestor vremuri, mai mult sau mai puțin nomad: Domenico Veneziano. De la el ne-a rămas o serie de portrete — dintre cele mai frumoase pe care le cunoaște secolul al XV-lea, importante prin suavitatea ce se citește în figuri, și prin calitățile de strălucire și luminozitate ale culorii —, precum și compoziții religioase. Cîteva din portretele sale au fost redată autorului lor veritabil numai în timpul nostru fiindcă multă vreme au trecut drept opere ale lui Piero della Francesca. Acest colorist și acest luminist a avut mare influență asupra contemporanului său, căruia îi transmite aceste calități, la care el adaugă altele proprii, unele ca urmare a admirației pentru Masaccio și pentru arta lui puternică prin plasticitatea ei, altele cu totul originale.

Este apoi aproape sigur, deducînd după anume elemente ale peisajului lui Piero della Francesca, că el a cunoscut și pe artiștii fla-

manzi. Tocmai la curtea din Urbino se găsea atunci, pe la 1475, un celebru pictor din acea regiune: Justus din Gand. În contact cu acesta, Della Francesca, deși om în vîrstă, a înțeles rolul pe care flamanzii îl acordau peisajului — aceea legătură tainică între compoziție, între personajele ei și fondul în care ea se desfășoară —, cum și practica, nouă încă, în care italienii nu ajunseseră destul de versati, a picturii în ulei. Piero della Francesca este printre acei care asociază în lucrările lor tempera cu uleiul, aceasta sub forma mai ales de glasiuri superficiale.

Pentru a ne da seama de legătura dintre Domenico Veneziano și Piero della Francesca vom examina mai întâi o lucrare a primului, un portret (Il 49). Artistul a așezat figura de profil, cum se întâmplă adesea la primitivi. S-a servit de o simplă linie delicată, care urmărește de aproape particularitățile construcției feței, evocînd tot ce era mai individual în acea fizionomie de femeie, fără să recurgă la vreo umbră, la vreun detaliu care ar fi îngreuiat portretul. În chipul acesta el obține o puritate și o suavitate de expresie, cu totul excepționale. Același spirit îl vom regăsi, cîteva secole mai tîrziu, în unele din desenele lui Ingres, mare admirator al prerafaeliților. Tipul acesta femeiesc e candid, dar inteligent, poate chiar spiritual, de o vioiciune care se stăpînește, cu acele însușiri pe care francezul le rezumă în cuvîntul *espiègle*. La această impresie contribuie poate și felul ciudat în care tînăra persoană este pieptănată, precum și forma bonetului de pe cap. În vremea în care frumusețea feminină era dependentă și de un gît subțire și mlădios — un gît de lebădă — pentru ca să ajungă să dea o astfel de înfățișare figurii, ceafa se purta de multe ori rasă, iar talia rochiei se ridica în față aproape pînă la bărbie, în timp ce se cobora în spate printr-un adînc decolteu. Ast-

fel se accentua și mai mult delicatețea și zveltețea gîtului.

Dar, ceea ce este mai ales fermecător în această operă, este strălucirea tonurilor. Culoarele sînt deschise — compunînd ceea ce se numește o gamă blondă —, dar ele sînt, în același timp, vii și luminoase.

Același fel de a trata culoarea, aceeași calitate de francheță a tonurilor o vom întîlni și în operele lui Della Francesca, de pildă în *Fecioara adorînd pe Iisus* (Il 50), din Galeria Națională din Londra. Este un tablou de dimensiuni potrivite pe un fond albastru deschis, ca și în portretul precedent; deschisă încă e — un gri palid-albăstrui — toată porțiunea, albă în fotografie, din primul plan. Singurele părți mai intens colorate sînt petele de teren, de un brun aproape negru, și mantaua Fecioarei. Restul este tratat în tonuri potolite, însă transparente și vii. Cu aceste nuanțe pictorul reușește să ne dea o impresie de fericire, așa cum se cuvenea într-o scenă ca cea reprezentată. Ne găsim nu în fața unei Fecioare, presimțind moartea și suferințele Mîntuitorului și întristîndu-se de mai-nainte, ca la Botticelli, ci în fața unei mame fericite, care, cunoscînd divinitatea pruncului nou născut, se închină voioasă înaintea lui, în timp ce îngerii intonează un „aleluia“, într-un concert divin. Alături, foarte simplu, într-o poză firească, sfîntul Iosif conversează cu alte două persoane. Văzută cu atîta simplitate și naturalitate, scena ia un caracter aproape idilic.

Același sentiment de fericire nevinovată îl vom regăsi în multe opere ale pictorului; îl moștenise poate de la înaintași, de la suavul Fra Angelico, ori de la Benozzo Gozzoli. Și Piero povestește ușor și cu savoare teme vechi, familiare. Ceea ce este nou este aspectul monumental, liniștea pe care o dă uneori figurilor. Fiecare din ele se impune prin ceva serios și nobil, prin calmul și seninătatea ei. În același timp, ele se rotunjesc, aerul

le înconjură din toate părțile, le face să apară în fața noastră cu volumul lor neștirbit. Artistul se pricepe deci minunat să pună în valoare înfățișarea lor plastică.

Aceasta se remarcă mai ales în decorațiile pe care Piero le-a executat pentru biserica San Francisco din Arezzo, unul din ansamblurile murale cele mai renumite din Italia. Sînt consacrate istoriei sfintei cruci și transpun în pictură o legendă cunoscută din *La Légende dorée* a lui Iacob din Voragine, pe care credincioșii din această vreme o cunoșteau cu toții. Sfînta cruce, simbol apărut la începutul umanității, străbate secolele pînă se răstignește pe ea Mintuitorul, dispăre, și este regăsită de sfîntii Constantin și Elena. Această legendă e pictată de Della Francesca cu acel sens al simplității, al nobleții și al adevăratei măreții, care-l caracterizează îndeosebi. Să ne oprim la unul din episoade: *Viziunea lui Constantin, în ajunul luptei cu Maxențiu* (Il. 51). Scena se petrece noaptea, deci la lumina artificială. Este una dintre primele tentative cu adevărat reușite de a ne da o compoziție, sub lumina palidă a nopții.

Criticii de artă spun că Rafael cînd a reprezentat Liberarea din carceră a sfîntului Petru — tot o scenă nocturnă —, s-a inspirat de la fresca lui Piero della Francesca. Trebuie să reținem deci această încercare ca pe unul din elementele cu adevărat originale în arta secolului al XV-lea.

Piero della Francesca a lăsat mai ales doi elevi: pe Melozzo da Forlì și pe Luca Signorelli. Primul trăiește de la 1438 pînă la 1494, celălalt de la 1445 pînă la 1523. Ultimul aparține tot atît de mult secolului al XV-lea, ca și celui următor. Melozzo da Forlì mai primise încă — direct sau prin intermediul altui artist, este greu de spus — influența lui Mantegna, faimosul maestru padovan, de care ne vom ocupa în curînd. Melozzo este în plus unul din pictorii chemați la Roma de papa Sixtus al IV-lea, 86

ca să execute unele lucrări, pe care acesta le proiectase în orașul său de reședință.

Între operele rămase acolo de la acest pictor este și fresca — pe atunci în biblioteca, astăzi în pinacoteca Vaticanului — reprezentînd momentul în care papa, înconjurat de nepoți și de curte, acordă prefectului — adică directorului bibliotecii — decretul de numire (Il. 52). În această operă faimoasă regăsim multe din calitățile de colorist ale lui Della Francesca, însă fără sentimentul candid, fără emotivitatea acestuia. Constatăm însă o știință egală în privința perspectivei, statura plastică a figurilor și o admirabilă gamă de culori, care s-a păstrat pînă astăzi cu o frăgezime de nedescris. Pentru cine a văzut-o în original, grupul personajelor din stînga, hainele lor splendide, nu se pot ușor uita. Ea ar putea, din acest punct de vedere, rivaliza cu cele mai frumoase opere executate în aceeași tehnică, din cîte s-au făcut în Roma, exceptînd numai pe cele ale lui Rafael și Michelangelo.

Tot Melozzo a executat, în afară de compoziția maiestuoasă cu *Înălțarea la cer*, pentru biserica Sfîntilor Apostoli din Roma, o serie de alegorii în care a căutat să simbolizeze protecția pe care principii de Urbino o acordau literelor și artelor, la curtea lor. Fiecare femeie — au rămas vreo patru din decorația primitivă — simbolizează o știință oarecare. În aceste subiecte pictorul pare preocupat de a crea o atmosferă misterioasă în jurul personajelor și un colorit mai subtil decît la contemporanii sau la înaintașii lui (Il. 53).

Aceste decorații, ca și frescele de la Sfîntii Apostoli, sînt interesante și prin faptul că ele vor servi ca punct de plecare celor mai tineri, în special lui Signorelli. Dar nici cei din secolul al XVI-lea nu le vor uita. Astfel, Correggio, cînd va picta faimoasa lui decorație din catedrala de la Parma, își va aduce aminte 87 de ele.

Arta lui Luca Signorelli prezintă o notă specială de severitate, de rigiditate chiar. În școala umbriană, la care calitățile de grație, de gingașie și de suavitate, sînt frecvente, Signorelli face figură de protestatar, de dușman al artei prea ornamentate, al simțirii prea duioase și prea dulci a unora dintre contemporanii săi. Grația feminină, sentimentalitatea, nu sînt pe placul său. El este atras, din contră, de energie, de forță și de ceea ce caracterizează bărbăția în momentul maturității. Cu această tendință de a arăta în lucrările sale musculaturi puternice de trupuri atletice, el unește o cunoaștere desăvîrșită a anatomiei, a perspectivei și a celorlalte științe, de care arta secolului al XV-lea era așa de mîndră. La toate aceste calități, el adaugă o altă, care face din el unul din premurgătorii lui Michelangelo: un sens înăscut pentru temele dramatice.

În general, artiștii care se remarcă, fie prin sensul lor plastic, fie prin cunoașterea desăvîrșită a desenului, nu sînt cei mai buni colorişti. Nu s-ar putea spune același lucru de Signorelli. El are un colorit propriu, care nu este nici neplăcut, nici banal. Este adevărat că de multe ori gama tablourilor sale este închisă și surdă, dar în unele din ele, ca, de exemplu în *Circumciziunea* de la Galeria Națională din Londra, el se servește de clarobscur într-o armonie caldă și adîncă a tonurilor, pe care n-o găsim decît rar la pictorii din Quattrocento.

Artist original și preocupat de toate chestiile pe care și le poate pune un pictor în secolul al XV-lea, el are încă norocul să unească cu o producție fecundă, o cunoaștere temeinică a cauzelor care alterează culorile. Evitînd posibilitățile de alterare, opera lui s-a păstrat intactă, pe cîtă vreme cea a multor contemporani s-a distrus repede după moartea lor.

Signorelli ne-a lăsat fresce și tablouri de chevalet. Frescele, partea cea mai originală și mai caracteristică a operei sale, se găsesc unele în catedrala din Loretto, altele în cea din Or-

vieto, ori la Monte Oliveto Maggiore, în Capela Sixtină din Roma și în alte cîteva localități. Tablourile în ulei sau pe panouri de lemn destinate altarelor sau devoțiunii particularilor s-au păstrat și ele în mare număr. În afară de cel de la Londra care, în anume privințe, este una din operele capitale ale artistului, s-au mai conservat și altele, în alte muzee. În sfîrșit, el a produs portrete și tablouri mitologice. Ca la toți artiștii Renașterii, fantezia lui cînd se lasă sedusă de fabulele mitologice, tratate în sentiment păgînesc, cînd de scenele religioase, profund simțite. Vom analiza cîteva exemple din fiecare categorie. Să începem cu unul religios: *Flagelația*, de la Galeria Brera din Milano (Il. 54). Este un tablou pe lemn, mic, însă plin de remarcabile calități. Latura savantă a geniului lui Signorelli se poate admira aici mai mult poate decît darul său de povestitor. Tema flagelației era cunoscută. Nici Signorelli nu încearcă s-o reînnoiască, în afară poate de faptul că, în fundul tabloului, adică în sala în care se presupune că se petrece scena, el a introdus o serie de basoreliefuri, ca să facă dovada imaginației sale de pictor și a înțelegerii, de care era foarte mîndru, pentru arta clasică. Desenul nudului este impecabil; dar și din punct de vedere al culorii tabloul nu este indiferent. Signorelli știe să creeze o armonie fină, bazată pe note gri, combinate cu roșu și cu alb, care face din el una din operele cu adevărat reușite printre cele pictate în ulei.

Am vorbit de coloritul acestui pictor. Un exemplu de armonii severe, calde însă și adînci, se găsește la Kaiser-Friedrich Museum din Berlin. E un portret de bărbat, de o perfecție rece, ieșită din observația atentă și obiectivă a detaliilor. Gura, de pildă, este o minune de desen, ca și alte detalii, ce contribuie să dea accent, acestui chip de bărbat. Armonia de culori (ceea ce, din nefericire, nu se

poate vedea în reproducere) (Il. 55) e bazată pe un acord de un brun închis, existent pînă și în carnația personajului reprezentat, un roșu intens și negru. S-ar putea zice că întreaga lucrare este rezultatul acordului a numai trei note, pe care artistul știe să le combine admirabil: brun, roșu și negru. La dreapta și la stînga figurii principale, Signorelli a reprezentat nuduri. Sînt poate scene în legătură cu viața personajului, sau, mai probabil, alegorii — fiindcă ne găsim într-o epocă în care acest fel aluziv de a interpreta viața este foarte la modă, în orice caz, caracteristic pentru Signorelli, care nu pierde nici o ocazie ca să ne arate că nu este indiferent la amintirea antichității, la toată învățătura pe care umanismul o introdusese în Italia de atunci: ruine, basoreliefuri, trupuri goale, simboluri mai mult sau mai puțin în legătură directă cu antichitatea.

O astfel de alegorie, pe bază mitologică, la fel de sculptural concepută, este tabloul cunoscut sub numele de *Pan* (Il. 56). Se crede, fără să se poată afirma în mod precis, că datează din tinerețea pictorului. El reprezintă curtea zeului. Zeul însuși, sub chipul unui satir tînăr cu picioare de țap, cu capul înconjurat de plete abundente și împodobite cu o semilună, este în mijloc; în jurul lui sînt păstori și păstorite, care se întrec în cîntece: ocazie pentru artist să ne arate îndemînarea lui în evocarea trupurilor goale de bărbat și de femeie. În stînga, mai ales, o tînără fată, frumoasă ca o statuie — desenată în așa chip, încît ne face chiar impresia că a fost copiată după o operă antică — în dreapta, întors cu spatele, un păstor. Între ei, culcat pe spate, un alt trup de tînăr, de adolescent, de la care se va inspira poate mai tîrziu Caravaggio, cînd ne va reda pe Bacchus, opera care face admirația celor ce vizitează muzeul din Frankfurt pe Main. Alături de aceste tipuri de statură omenească în plină vigoare, avem, ca un contrast, și nuduri de păstori îmbătrîniți.

În compoziția aceasta, care ne-am aștepta să fie inspirată de un sentiment de veselie, de exuberanță tinerească, artistul, dus de temperamentul lui de visător, a pus, din contra, o melancolie, o seriozitate, în contradicție cu un astfel de subiect. El însă s-a priceput să le împletească așa de bine între notele celelalte, încît nu par deloc deplasate. Zeul este visător, pare că meditează. Păstorita care cîntă, chiar și păstorul sînt, de asemenea, duși pe gînduri. O atare tratare ne arată cît de deosebit de cel al adevăratei antichități păgînești este sentimentul cu care oamenii Renașterii concepeau uneori astfel de subiecte.

Opera capitală a lui Signorelli, unul din monumentele decorative în care secolul al XV-lea se oglindește cu mai multă putere, în care el se concentrează pentru a se exprima mai în întregime, pornind de la cîteva din temele esențiale ale bisericii creștine, este executată în capela Fecioarei, din catedrala de la Orvieto.

Orvieto este un orașel celebru pentru vilele lui, nu prea departe de Roma, așezat pe o înălțime și posedînd una din bisericile faimoase ale evului mediu. Toată din marmură de diferite culori, avînd la exterior și în interior ornamente de bronz, ea prezintă o fațadă de o policromie aproape orientală. În această biserică, la dreapta, se găsește o capelă, pe care ctitorul ei o dorea printre cele mai frumoase din Italia. Pentru decorarea ei el a invitat mai întîi pe Perugino care, copleșit de comenzi, n-a putut să-l satisfacă. Am putea zice: cu atît mai bine, căci adresîndu-se apoi lui Signorelli, acesta a consimțit să picteze, pe cele patru ziduri și pe restul capelei, cîteva din scenele cele mai impunătoare ale Judecării de Apoi și anume: *Învățătura lui Antichrist*, care va preceda *Judecata de Apoi*, *Învierea morților*, *Infernul* și *Paradisul* (Il. 57).

Evident că în asemenea subiecte un temperament focos și dramatic, cum era Signorelli,

era în largul lui. Pornește de la *Divina Comedie* a lui Dante și ca un omagiu adus poetului, printre ornamentele ce încadrează pereții, execută portretul poetului și pe cel al lui Virgiliu printre medalioane cu scene din *Divina Comedie*.

Botticelli lăsase și el o serie de desene inspirate de nemuritoarea poemă. Comparate însă cu cele ale lui Signorelli, acestea par evident mai potrivite, mai la înălțimea inspirației și forței tragice a poeziei, decât cele ale lui Botticelli.

În frescele din capela de la Orvieto sînt imaginate scene care permit artistului să pună în acțiune nenumărate figuri omenesti. Să analizăm una din ele: *Învățătura lui Antichrist*. Dușmanul creștinismului, ridicat pe o estradă și avînd sfătuitoare pe diavol, îndeamnă mulțimea să urmeze cele mai rele porniri, adică să se comporte exact contrar de cum o sfătuea creștinismul. Anume grupuri ilustrează efectul acestei învățături. Sînt acolo crime și alte păcate grele, în evocarea cărora talentul lui Signorelli este cît se poate de potrivit.

Aici și în scena, și mai dramatică, a *Învierii Morților*, pictorul ne apare ca un anunțator al lui Michelangelo. Marele sculptor n-are decât să reia tema, s-o trateze cu același sentiment grav, să-i adauge numai grandoarea spiritului său, acea *terribilită* de care vorbesc contemporanii și urmașii lui, pentru ca să facă din ea una din culmile artei, în *Judecata de Apoi* din Capela Sixtină.

În celălalt teritoriu al Umbriei, spre sud, școlile locale formate în secolul al XV-lea sînt mai degrabă în legătură cu arta sieneză. Atît artiștii sudici, de care ne vom ocupa acum, cît și cei nordici, de care a fost vorba în cele precedente, au meritul de a forma o grupă de pictori interesantă de studiat. Marea înălțime artistică la care ajunseseră, numărul lor însemnat față de dimensiunile modeste ale provinciei natale, pi-

torească dar neproductivă, neoferind nici una din resursele materiale ale provinciilor vecine, totul face ca ei, pentru a putea trăi, pe măsură ce ajung la celebritate printre compatrioții lor, să se expatrieze, unii în mod definitiv, alții temporar, adică cu reveniri din cînd în cînd în patrie.

Ambiția papilor în această epocă este să facă din orașul de reședință o capitală demnă de strălucirea scaunului papal. Mulți artiști vor fi invitați să meargă la Roma, vor fi angajați pentru diverse lucrări și unii vor rămîne definitiv acolo. Așa este Bernardo Pinturicchio (1455—1513) Format în Umbria, îndată ce se face cunoscut se îndreaptă spre Roma, unde rămîne 20 de ani, în serviciul papilor și al cardinalilor. Știe să se impună gustului acestor importante personaje și multe din decorațiile ce acoperă zidurile monumentelor romane sînt datorite lui. Găsim fresce de Pinturicchio în Santa Maria del Popolo, în Santa Maria in Aracoeli, dar mai ales în apartamentul papei Alexandru al VI-lea Borgia, din Vatican. Acolo sînt cîteva săli decorate în întregime, plafoane și pereți, de acest maestru. Compozițiile imaginat cu această ocazie au găsit o aprobare generală în timpul vieții pictorului. El a fost din această pricină unul din artiștii cei mai sărbătoriți de curtea papală. Faptul nu trebuie să ne surprindă. Pinturicchio nu era unul din acei pictori profunzi, ale căror suflete neliniștite, severe și exigente, propun amatorilor teme ce reclamă din partea lor o sforțare intelectuală pentru ca să fie pricepute, sau una din acele concepții care ne invită la un fel de examen de conștiință. Din contra: arta lui este facilă și se înțelege de la prima vedere. Compoziția elegantă nu prezintă nimic prea original. Culoare plăcută și vie, costume bogate și atitudini încîntătoare, teme de toți înțelese, adică tot ceea ce poate să placă ochiului, fără ca să ceară 93 prea mare încordare de atenție ori de imagi-

nație, iată ce oferea arta lui. Cea mai însemnată dintre aceste compoziții este *Sfinta Caterina* (II 58). Reprezintă scena disputei sfintei cu învățații din timpul ei și victoria asupra lor, în fața împăratului Maximin.

Dacă comparăm severitatea concepției și simplitatea tratării din compozițiile prin care Signorelli vroia să evoce una din temele de meditație cele mai dramatice ale creștinismului, sfârșitul lumii și viața de apoi, cu această profuzie de detalii complicate, în care nimic nu mai rămîne privitorului de adăugat cu mintea, fiindcă totul e clar spus de pictor, înțelegem deosebirea dintre temperamentele și spiritul acestor doi artiști. Unul nu cere nici un fel de colaborare de la public, îi explică totul, pe gustul și spre plăcerea lui. Celălalt te silește să cugeți, te provoacă la reflexie, la un examen amănunțit, pentru ca să-ți dai seama de ceea ce vrea să spună.

Arcul de triumf, în fund, este reproducerea exactă a faimosului arc de triumf al lui Constantin, din Roma. În peisajul care, prin grația liniilor, e mai degrabă umbrian decât roman, cu coline armonios ondulate, cu copaci al căror frunziș sărac este văzut în detaliile lui delicate, cu ramuri printre care se zărește un cer luminos și palid, Pinturicchio a imaginat o scenă cu multe personaje. Sfinta Caterina se pare că poartă trăsăturile Lucreziei Borgia, fiica papei. De jur împrejurul ei cavaleri — în costume bogate și pitorești, mai mult sau mai puțin orientale, adică de un Orient de fantezie — și curteni, în fața ei împăratul. Sînt tot atitea pretexte pentru pictor ca să ne înfățișeze o feerie de culori scilpitoare. În această sete după lux și bogăție, pornind de la o concepție senzuală a artei, Pinturicchio nu se sfiește să execute în relief anume ornamente, să combine adică două arte: stucul și pictura. Relieful de stuc era apoi colorat și aurit. Această tehnică mărea încă impresia de splendoare, 94

pe care el dorea s-o deștepte în privitor. Fără să fie proprie acestui artist, căci o mai văzusem la unii primitivi, ea este relativ rară.

Decoratiile din apartamentele Borgia nu sînt azi într-o bună stare de conservare. Mai bine păstrate sînt decorațiile pe care tot Pinturicchio le-a executat pentru biblioteca domului din Siena. Una din ele reprezintă pe papa Calist al III-lea impunînd, cum se zice cu termenul consacrat, lui Enea Sylviu Piccolomini, pălăria de cardinal (II 59). Pornind de la o scenă în care toate figurile sînt redată naturalist, poate direct copiate din viață, într-un bogat decor de stilul Renașterii, artistul, ca un excelent povestitor, ne dă impresia că scena se petrece în fața noastră, ca o frîntură din viața de toate zilele. Printre persoanele în costume pitorești din fundul scenei, se găsește chiar pictorul.

Cu asemenea calități nu ne poate surprinde faptul că, în tinerețea lui, Rafael îl admira mult și l-a luat uneori de model. De altfel, Pinturicchio este așa de apreciat de contemporani încît, numai apariția pe scena Romei a unui talent ca cel al ultimului a pus capăt nenumăratelor comenzi pentru decorarea edificiilor papale, cu care îl încredinșase Vaticanul.

Tot Umbria sudică este și patria lui Pietro Perugino (1446—1524) și el artist de valoare, ajuns repede la notorietate.

Perugino este o fire precoce. De altminteri, precocitatea pictorilor și a sculptorilor nu trebuie să ne surprindă în această epocă. De multe ori ea este mai mult aparentă decât reală. Considerăm în genere precoce pe artistul care, la o vîrstă cînd contemporanii noștri n-au produs nici o operă de seamă se găsește în posesia unei tehnici desăvîrșite și e în stare să ne dea lucrări remarcabile. Aceasta provine însă adesea din faptul că pe atunci cariera artelor se începea la o etate mai fragedă decât azi. Mulți intrau ca ucenici pe lângă alți maeștri, 95 la 12—13 ani, așa încît nu e tocmai surprinză-

tor dacă la 19—20 de ani, adică după o perioadă de formație de 6—7 ani, pot produce opere însemnate.

L-am văzut pe Pinturicchio, ca să se facă cunoscut, îndreptându-se spre Roma. Perugino, pentru același motiv, merge la Florența, unde se înscrie în corporația pictorilor. De altfel, el studiase în orașul acela. În marele centru toscan se strângau nu numai artiștii ieșiți din școala locală, dar toți acei pe care dorința de glorie îi îndemna să se afirme în cel mai strălucit centru artistic. Alături de Perugino se găseau acolo numeroși alți pictori, aparținând și altor provincii decât Toscanei.

De aici el merge la Roma, unde, pînă la apariția lui Rafael, alături de Pinturicchio și poate mai mult decât acesta, este cel mai apreciat dintre pictorii decoratori de ziduri. Lui i se încredințează între altele o parte din frescele din Capela Sixtină, a căror execuție durează între 1481—1483. Cîteva din compozițiile cele mai prețuite din acest ansamblu, de pe pereții laterali (plafonul, mai recent, este de Michelangelo) sînt opera lui Perugino. Chiar pe peretele, pe care Michelangelo va reprezenta, ceva mai tîrziu, *Judecata din urmă*, se găseau alte trei compoziții mari de primul, distruse, pentru a face loc frescei celui de al doilea.

La Roma, artistul își cîștigă atîta reputație încît, în momentul în care florentinii doresc să decoreze Palazzo Vecchio, din capitala lor, fac apel tot la el. Perugino deține favoarea publicului, fiindcă calitățile sale, ca și cele ale lui Pinturicchio, se impun ușor gustului mulțimilor. Se remarcă mai ales printr-o suavitate, care face din el pictorul religios prin excelență al timpului său. Clarobscurul și l-a însușit poate de la Leonardo da Vinci, cu care a fost tovarăș de atelier la Verrocchio. În compoziții simetrice, pline de o tandrețe care vorbește inimii, el oferă trăsăturile atractive ale unei arte manierate, aproape decadente. Aceste trăsături nu aparțin numai lui. La sfîrșitul secolului al

XV-lea asistăm în arta italiană la un fenomen de decadență, înainte de suprema înflorire a primei jumătăți a lui Cinquecento, provenit dintr-o hipersensibilitate a artiștilor, reală sau afectată, cum se întîmplă adesea după epocile de mare expansiune a artei, de lupte, de afirmare. Această decadență, această *morbidezza*, am întîlnit-o și în opera lui Botticelli. Ea însă se împreuna la acest artist cu o simțire mai adîncă, cu oarecare bizarerie chiar, care o făcea interesantă de studiat. Decadența, la Perugino, este de o natură mai lirică, mai suavă, deci mai aproape de sentimentalitate. Acestor caractere lesne perceptibile de public, cum și faptul că el pregătește pe Rafael, că imprimă acestui geniu cîteva din însușirile sale cele mai fermecătoare, în timpul tinereții, se datorește marea importanță în artă a acestui pictor.

Una din frescele din Capela Sixtină, cea în care Perugino a reprezentat pe Iisus încredințînd lui Petru cheile Raiului, e considerată de mulți critici ca cea mai importantă dintre compozițiile care decorează acest sanctuar celebru în perioada anterioară lui Michelangelo (II 60). Este adevărat că personajele au încă ceva țeapăn în mișcare și atitudine. În felul în care este prezentat grupul de oameni, care înaintează încet și aproape înconștient, este încă multă naivitate. Dar, dacă examinăm fiecare figură în parte, ne dăm seama de darul prețios al artistului de a prinde, în fiecare din ele, un portret viu. Incontestabil că îndărătul primului plan, dincolo de personajele din fața noastră, este un spațiu gol care supără, după care apar alte personaje, în fund, cu mișcări de automate. Dar, trecînd peste acest defect, templul și celelalte două clădiri arhitectonice sînt așezate în compoziție cu o mare îndemînare, dînd impresia unui decor vast și armonios. De altfel, această scenă a inspirat unul din tablourile delicioase ale lui Rafael: *Logodna*

97 *Fecioarei*, de la Muzeul Brera.

Perugino a fost atît de solicitat de amatori și a avut o producție atît de abundentă, încît adesea el e nevoit a încredința comenzile, în total sau în parte, unora dintre elevi. Alteori însă el a lucrat singur. Sînt tablourile cele mai reușite și deci cele mai căutate. Așa este *Viziunea sfîntului Bernard*, de la Mîunchen (Il. 61). Compoziția este simetrică: trei personaje în dreapta și trei în stînga. În mijloc însă, ca și acele pauze în muzică, care sînt cu atît mai expresive, cu cît vin la timp mai oportun, este un spațiu gol, neocupat de nici o figură: pe deasupra pupitrului sfîntului, apare unul din acele peisaje umbriene, în redarea cărora pictorul era așa de meșter, ușor, luminos, încîntător. Dar această notă delicioasă, nu e singura în acest tablou. Perugino știe să sugereze delicatetea trăsăturilor unei femei, ovalul regulat al feței, armonia gesturilor ei puțin oboșite.

Perugino este încă un mare desenator cum se vede din oricare din compozițiile sale. Ca să terminăm cu lucrările lui mai de seamă, am ales încă un tablou, unul în care se vede îndeosebi ceea ce bătrînul maestru a transmis elevului său genial, lui Rafael (Il. 62).

Școala padovană

După această schiță a picturii umbriene, care ne conduce de la începuturile școlii — către mijlocul secolului al XV-lea —, pînă în pragul secolului al XVI-lea, adică pînă în plină Renaștere, să ne întoarcem la un alt grup de artiști, din aceeași perioadă, la cei din orașul Padova. Ne aducem aminte că într-una din bisericile din acest oraș, la Madonna dell'Arena, Giotto lăsase urmașilor o splendidă lecție, de cum se cuvine să fie concepută și executată o pictură în frescă, mai ales atunci cînd ea este destinată, într-o succesiune de scene, să povestească viața unui același personaj. Acest lucru nu putea să

rămînă fără urmări. Pictorii din Padova au avut astfel sub ochi, încă din secolul al XIV-lea, un model desăvîrșit

Alături de acest exemplu, așa de convingător, Padova se remarcă în aceeași vreme ca un centru celebru pentru studiile clasice, umanistice și arheologice, în legătură cu universitatea din oraș. Școala de învățături înalte, faimoasă în toată Italia, ajunsă îndată după fondarea ei la un nivel strălucit, se dezvoltă și mai mult din momentul în care orașul devine o provincie venețiană. Republica serenissimă ținea să treacă drept protectoare a științelor și artelor. Ea face sacrificiile necesare pentru ca vechiul centru universitar din Padova, oraș cucerit cam prin anul 1405, să devină un focar de cultură, de răspîndire a ideilor clasice. Iată, prin urmare, o nouă sursă de viață culturală intensă în această regiune.

Dar n-am terminat: prezența în Padova a operei lui Donatello, executată pentru bazilica Sfîntului Antonie, nu putea rămîne nici ea fără urmări. Cînd am vorbit de viața acestui artist, am accentuat rolul imens pe care-l are, atît pentru evoluția de mai tîrziu a sculpturii, cît și pentru cea a artei în genere, opera pe care marele florentin a săvîrșit-o pentru altarul principal din biserica sfîntului: statuia și scenele în basorelief, în care povestea minunile patronului bazilicii. Mai ales acestea din urmă, basoreliefurile, întrucît prin compoziția și forma lor se apropiau de operele pictate, au servit de punct de plecare, la multe compoziții de pictori.

Într-un astfel de mediu, la începutul secolului al XV-lea, un artist puțin însemnat dacă ar fi să-l judecăm numai după opera produsă, Squarcione, deschide un atelier, în care se grăbesc să vină tineri din toate provinciile vecine. Ceea ce făcuse faima acestui maestru nu era talentul lui de artist, ci cunoștințele sale generale, bazate pe antichitate, pasiunea pe care o arăta

99 pentru rămășițele artei trecutului, rîvna cu care

colecționa tot ce se putea găsi, provenind din epoca de glorie a artei clasice romane.

Atelierul lui Squarcione devine nu numai școala, în care tinerii pictori se inițiau în arta complicată și misterioasă a picturii, sub toate aspectele ei: pictura în frescă, pictura în tempera, sau altfel, dar încă un fel de mic muzeu, în care ei puteau să studieze și să admire arta clasică. Din acest atelier a ieșit Mantegna, poate și frații Crivelli, Carlo și Vittore.

În vremea în care Mantegna ajunsese cam la vârsta de 25 de ani, se afla la Padova, pentru a executa o comandă (decorarea cu frescă a unei capele din biserica Sfântului Antonie), familia Bellini, compusă din tatăl, Iacopo, și cei doi fii, Gentile și Giovanni. Prezența acestor trei artiști venețieni în mijlocul mediului padovan nu este nici ea fără efect, pentru evoluția picturii în acest oraș și împrejurimi. Școala padovană se va forma deci sub influența învățaturii lui Giotto; va fi impregnată de spiritul care domină în cercetările și în studiile arheologice și umanistice din atelierul lui Squarcione; va crește la umbra lui Donatello; în sfârșit, va fi sub acțiunea celor trei Bellini și a preceptelor pe care această familie le aducea cu ea din Veneția.

Reprezentantul cel mai înalt al școlii padovane și unul dintre artiștii mari și cu adevărat originali ai secolului al XV-lea, este Andrea Mantegna. El trăiește de la 1431 la 1506. Era sărac și descindea dintr-o familie modestă. Ca să învețe, își alege de maestru pe Squarcione. Acesta, bogat — era fiul unui notar —, făcea artă de plăcere, mai degrabă decît de nevoie. Impresionat de darurile pe care le descoperă în tînărul său elev, îl adoptă ca fiu. Mantegna devine astfel nu numai discipolul acestui maestru, ci moștenitorul lui, posesorul gîndurilor lui cele mai intime, al idealului bazat pe arta clasică și pe ideile umanistilor.

Venind apoi în contact cu arta lui Donatello la o epocă foarte tînără, Mantegna este uimit de grandoearea ce emană din operele acestuia. Ele lasă asupra lui o impresie care nu se va șterge niciodată. Se dezvoltă deci, pe de o parte, sub influența învățaturii bazate pe clasicism și pe autorii latini ce entuziasmau pe Squarcione, pe de alta, avînd în fața lui, mereu vie, imaginea creațiunilor lui Donatello. Mantegna devine el însuși un savant prin învățatură și prin cercetări personale, cel mai larg spirit printre artiștii atrași de arheologie. Această dragoste e asociată la el cu nevoia de a reda în pictură forța, precizia, relieful, volumul, adică tot ce admirase la Donatello.

Prima lui operă însemnată este decorarea cu fresce a capelei Eremitani din Padova, care lucrare, după un contract încheiat cu donatorul, trebuia să fie efectuată de elevii lui Squarcione. Ea nu este deci opera numai a lui Mantegna; alături de el mai găsim aici și alți artiști. Dar cel care dă tonul, care determină stilul, cel pe care îl căutăm cu adevărat în compozițiile admirabile, este Mantegna și numai el. Lui de altminteri îi revin și părțile mai însemnate ale ansamblului, jumătate din cele șase scene importante care acoperă pereții, fără să mai vorbim de plafon, care nu are un rol însemnat. Compozițiile erau destinate să illustreze viața sfinților Iacob și Cristofor.

Dintre scenele mai bine păstrate, ne vom opri, ca la un exemplu caracteristic al artei lui Mantegna, la una din cele privitoare la viața sfîntului Iacob. De altfel, ea fiind mai bine conservată, se poate și mai ușor studia. Celelalte, de pe peretele opus, consacrate vieții sfîntului Cristofor, au dispărut azi aproape în întregime.

Sfîntul Iacob merge spre locul unde trebuia să primească martiriul (II. 63). Este o compoziție tipică despre maniera în frescă a lui Mantegna, de pasiunea pe care el o pune în tot ce era marcat de tradiția clasică, sub specie ro-

mană. Perspectiva, pentru motive picturale, poate și pentru a ne învetera cunoștințele remarcabile ale pictorului, nu este cea obișnuită. Persoanele și obiectele par văzute de jos în sus, pe când decorul apare văzut de sus în jos.

În fața unui arc de triumf — din execuția căruia se vede cât de remarcabil stăpânește artistul toate amănuntele specifice artei romane —, se petrece scena principală. Personajele sînt văzute cu relieful unor statui, sub influența lui Donatello. Admirația pictorului pentru înaintașul lui merge așa de departe, încît, în mijloc, lîngă piciorul arcului de triumf, el a reprezentat un tînăr soldat roman, exact în atitudinea sfîntului Gheorghe de la Or San Michele. Partea însemnată a compoziției este însă grupul compus din sfînt, așa de nobil, așa de simplu și așa de uman, care, în drum spre martiriu, binecuvîntează pe unul din cei care primise deja învățătura creștină și care îngenunche în fața lui. Figurile din primul plan sînt văzute, fiecare, într-un relief intens și jûst, cu atît de pătrunzătoare observație realistă, încît ele ne apar ca niște statui, e drept, modelate în cele mai mici amănunte și, totuși, cu toată individualitatea persoanelor vii. Ele sînt redată în proporții mari, unele ocupînd cu trupul lor aproape jumătate înălțimea. Pentru ca să evite disproporția, pentru ca aceste persoane să nu izbească în chip nenatural prin volumul și prin dimensiunile lor, artistul are grijă, în genere, să le alătore de părți impozante de arhitectură, de proporții încă și mai grandioase.

Cam în vremea în care sfîrșește decorația Capelei Eremitani, poate înainte chiar de a fi terminat-o cu totul, fiindcă datele nu pot totdeauna fi controlate, Mantegna face cunoștința familiei Bellini, a bătrînului și a celor doi tineri. Ei aveau o soră cu care Mantegna se căsătorește. De aci încolo numele lui va fi mereu asociat cu cel al cumnaților. Tocmai din această cauză el este nevoit să rupă cu Squarcione, 102

dușman și rival al pictorilor venețieni, și să treacă — cum s-ar zice — în tabăra inamicilor. Acest lucru nu este fără urmări în cariera lui Mantegna. El era atunci o personalitate formată, un pictor remarcabil dotat, și ceea ce e mai rar, un intelectual printre artiști. Totuși, venețienii aduceau cu ei o înțelegere pentru grație, pentru partea gingașă dintr-o făptură umană și, lucru mai important, un simț pentru culoare, pe care Mantegna nu le poseda. Din contactul acestor trei tineri va rezulta un stil mai complex, compus în realitate din elemente aduse și de unii și de alții, stil pe care multă vreme îl vor împărtași în așa fel, încît cel mai talentat dintre frații Bellini — Giovanni — va căpăta ceva din calitățile de observator al fizionomiilor, de desenator obiectiv, pătrunzător și puțin uscat al lui Mantegna, atras de însușirile plastice într-o figură, în timp ce acesta își va apropia ceva din tendințele senzual coloristice ale venețienilor, iar operele lor se vor confunda adesea.

Din această perioadă datează altarul principal al bisericii San Zeno, din Verona. Opera trecea și trece drept una dintre cele mai însemnate din secolul al XV-lea. De aceea, atunci cînd Napoleon a cucerit Italia și cînd a luat, în urma tratatelor, multe din tablourile artiștilor italieni, a adus în Franța și această lucrare. Ea se compune dintr-un triptic formînd un corp principal și dintr-o predelă cu trei tablouri de mici dimensiuni (Il. 64). Cînd a fost înapoiată, după înfrîngerea lui Napoleon, ea a fost trimisă fără predele, care astăzi se găsesc, cea din mijloc la Luvru, celelalte două la Muzeul din Tours. Așa că pe altarul bisericii San Zeno, predela originală a fost înlocuită astăzi cu o copie.

În acest altar tînărul artist realizează ideea-l pe care-l primise de la Squarcione: o Madonă tînără, nobilă, într-un decor bogat, cît se poate de frumos, de intens ca culoare. Fecioara are la dreapta și la stînga un grup de sfinți. În această lucrare, care multă vreme va servi de

model pentru tablourile destinate a decora altare, se face trecerea de la subiectul așa cum l-am întâlnit în epoca gotică, în care fiecare sfânt era reprezentat individual pe un panou, fără legătură cu celelalte, adică fără ca artistul să fi ținut în seamă ansamblul, la opera de mai târziu, în care Madona și cu sfinții sînt grupați la un loc, simulînd oarecum o acțiune comună, o *sacra conversazione*.

Tripticul este despărțit în cele trei părți prin două coloane, imaginate ca un element arhitectonic făcînd parte din compoziție, ca să mărească iluzia perspectivei. Lucrarea prezintă, pentru această perioadă a artei lui Mantegna, un maximum de perfecțiune în execuție și un punct culminant de claritate în concepție. Amintirea lui Donatello, vizibilă în desenul incisiv și precis, n-a încetat să urmărească pe Mantegna.

În vremea cînd era ocupat cu desăvîrșirea altarului din San Zeno, Mantegna a primit cereri din ce în ce mai insistente de la ducele Ludovico Gonzaga, din Mantova, ca să se stabilească acolo și să înceapă execuția unei serii de lucrări. În 1459, Mantegna primește oferta. Familia Gonzaga, celebră prin protecția pe care o acorda artiștilor și pentru măreția construcțiilor ce întreprinsese, recunoscuse în Mantegna pe unul din cei mai mari pictori ai vremii.

La Mantova, acesta nu este numai pictorul curții, artistul favorit al ducelui; el este un fel de suprintendent al monumentelor, primește o leafă fixă și se ocupă cu fel de fel de însărcinări, din care unele n-au de a face cu arta. Dar maestrul a găsit timp destul ca să lucreze și să lase în acest oraș opere nemuritoare, între altele, în interiorul palatului, decorația unor săli, din care una poartă numele: *Camera degli Sposi* — salonul căsătoriților. În ea artistul a reprezentat mai întîi familia ducelui. Deasupra, el a imaginat un plafon rotund ca o cupolă, în mijloc cu un spațiu liber ca o deschizătură, prin care să dea iluzia că se vede cerul. Pentru a

mări încă această iluzie, în mijloc el pictează un cer cu nori, iar de jur împrejur o balustradă, înconjurată, în perspectivă plafonată, de îngeri și de personaje. Asistăm deci la o tentativă care va avea mare influență asupra decorațiunilor încăperilor de mai târziu și care ne duce în ultima analiză la sublimele fresce ale lui Veronese. Aici se află însă punctul lor de plecare. Mantegna nu putea să aibă, el începătorul, libertatea pe care o va avea cu o sută de ani mai târziu venețianul; însă în această tentativă, el are poate mai mare merit decît urmașul său, prin faptul că este un inițiator (II 65).

Pentru Isabella d'Este, protectoare a științelor și a artelor, care a strîns în jurul ei literați, pictori, sculptori și muzicanți, Mantegna a executat o serie de compoziții, unele care trebuiau să servească ca plăci încrustate în anume mobile din apartamentele principesei, iar altele pentru decorarea pereților. Cea mai reușită din toate este reprezentarea *Parnasului*, care se găsește astăzi la Luvru, și care ocupa unul din pereții camerei principesei. Nu este de mari dimensiuni, dar este un exemplu perfect de felul cum Mantegna, la sfîrșitul carierei, știe să unească înțelegerea antichității cu un sentiment de plăcere adîncă la contactul cu viața, așa cum se cuvenea unui pictor al „Renașterii”. Artiști mari, cum a fost Poussin — și el animat de același ideal —, aveau pentru această lucrare o admirație fără rezervă (II 66).

În sfîrșit, nu putem termina această scurtă biografie a lui Mantegna, fără a ne opri asupra unei faze extrem de valoroase a talentului său, cea de gravor. A executat o serie numeroasă de planșe, considerate azi printre cele mai bune gravuri cu dăltița din arta italiană. Pentru ca să înțelegem cît de sculptural concepea el o scenă, cît preț punea pe redarea volumelor, ce dar extraordinar avea de a evoca relieful, să ne oprim puțin și să examinăm pe cea reprezentînd *Punerea în mormînt*. Toate liniile de care

buie a ne pune în evidență starea de spirit a fiecărui personaj. Sentimentul ce stă la baza compoziției este sever și dramatic, accentuat pînă și prin natura peisajului ce servește de cadru (II. 67).

Arta lui Mantegna n-a lăsat urme prea adînci la Padova. Ea însă s-a răspîndit și a radiat mai ales la Ferrara. A făcut ca în acest oraș, în a doua jumătate a secolului, să apară o școală în care s-au remarcat trei sau patru freschiști mai de seamă.

Școala venețiană

Veneția reprezintă în secolul al XVI-lea una din culmile artei italiene, rivala, uneori chiar mai prețuită, a Romei și a Florenței. E necesar deci să punem în lumină acele elemente, care ne vor ajuta să pricepem direcția pe care o vor lua pictorii de mai târziu.

Încă de la început o constatare interesantă: deși la toți vecinii Veneției curente și doctrinele antice vor fi pătruns adînc în tradiția atelierelor, acolo vom găsi încă predominînd stilul și practicile bizantine, adică un ideal mai arhaic, iar mozaicul va avea încă multă vreme admiratori. Unii artiști, servindu-se de această tehnică, vor completa decorația bazilicii San Marco. Alții, în tempera, ne vor da tablouri de aspect bătrînesc, de gust jumătate gotic, jumătate oriental-bizantin. Ei vor continua să-și prezinte lucrările într-un cadru sculptat, aurit, gotic, cu fel de fel de ornamente asemenea celor din secolul trecut. De aur este și fondul, simplu sau gofrat, pe care se profilează scena reprezentată. Giotto — care lăsase la capela „dell' Arena” decorațiile lui prestigioase, decorații care impuseseră același stil mai la tot nordul Italiei — nu are decît o slabă influență la Veneția. Radierea artei sale se oprește la porțile acestui oraș, care, precum știm, este ocupat să clădească un palat monumental: reședința dogilor. 106

Pentru acoperirea zidurilor acestei clădiri imense, venețienii recurg la pictori decoratori. Pentru astfel de opere tehnica obișnuită era cea a frescei; dar ea fusese pînă atunci destul de puțin practică la Veneția, care, cum am văzut, prefera mozaicul sau pictura în tempera. Cei care au direcția lucrărilor palatului fac atunci apel la cîțiva străini.

Unul din ei este un pictor suav, delicat, candid și optimist ca un copil fericit: Gentile da Fabriano, un umbrian. El vine la Veneția pe la 1420. Exemplul lui nu va fi fără efect asupra dezvoltării artei venețiene, la începutul ei. Tot cam atunci, și tot în legătură cu palatul dogilor, găsim în oraș pe Antonio Pisano, zis Pisanello, despre care ne-am ocupat atunci cînd am vorbit de opera sa sculptată (medalii). Mai târziu, mai întîlnim și pe Antonello da Messina, artist curios, a cărui operă a avut mare răsunet și o înrîurire considerabilă asupra portretiștilor viitori. Printr-o serie importantă de tablouri el determină un tip de portret italianesc, care va dura în decursul secolului. Venit în contact cu flamanzii, la Napoli, unde își petrecuse tinerețea, Antonello află de la aceștia, nu numai un chip deosebit de a înfățișa o figură, dar și secretul picturii în ulei, pe care-l răspîndește apoi în restul Italiei. Fără ca să acordăm crezare absolută acelor care susțin că, pînă la Antonello da Messina, italienii ignorau această tehnică, totuși, prin faptul că el o practică aproape constant și sistematic, și obține prin ea admirabile rezultate, a contribuit puternic ca ea să fie generalizată.

Antonello da Messina se naște cam la 1430 (nu se cunoaște precis data) la Messina și moare tot în acel oraș, la 1479. Viața lui este înconjurată de atîta nesiguranță, încît pînă astăzi nu se știe precis căror împrejurări se datorește faptul că el a practicat într-un chip așa de desăvîrșit pictura în ulei, spre deosebire de cea mai mare parte a artiștilor italieni contemporani, rămași credincioși temperei. S-a crezut că

el ar fi făcut o călătorie în Țările de Jos. Astăzi însă această ipoteză este părăsită. Contactul lui cu pictura flamandă adică cu acei pictori care înaintea tuturor și mai bine decât ceilalți cunoșteau întrebuințarea uleiului, n-a fost neapărat necesar în Flandra; s-a putut face la Napoli, unde, ca și în Flandra, stăpâneau atunci spaniolii.

Un lucru rămâne totuși stabilit: Antonello este în Italia, artistul care, în mod curent și dându-și seama de toate resursele acestui procedeu, părăsește vechile metode de a picta, vechea practică picturală în tempera, și adoptă uleiul. Această adaptare la o nouă tehnică se face sub influența școlii flamande, care influență s-a putut exercita asupra artistului nu neapărat printr-un contact direct în chiar provincia de origine, ci probabil la Napoli, unde el și-a petrecut o parte din timp.

Antonello este un artist nomad, ca alții alții ai Renașterii. Către 1473 îl găsim la Veneția. Acolo este invitat să decoreze câțiva din pereții sălilor palatului ducal. El devine în curând celebru prin operele pe care le săvârșește, dar pe care nu le mai cunoaștem, căci au dispărut astăzi. Palatul a suferit, către sfârșitul secolului al XVI-lea, un incendiu, care a distrus tot ce se găsea în el. Astfel, ceea ce era anterior acestei date a pierit fără urme.

Alături de picturile murale, Antonello își câștigă un mare renume mai ales ca portretist, am spus-o. Mulți îl consideră astăzi cel mai mare practician al Italiei în acest domeniu, pe de o parte fiindcă, elev al flamanșilor, el aduce în observația figurii umane calitățile de care dăduse dovadă această școală: atenție în constatarea diferențelor individuale, exactitate în desen, dorința de a cunoaște pînă în adîncuri sufletul modelului; pe de alta, din pricina că, la aceste calități intelectuale și de desenator, tot sub influența flamanșilor, el adaugă calitățile inerente practicii picturii în ulei, adică cea strălucire, cea căldură și cea transparență, 108

proprii acestui procedeu. Antonello posedă toate aceste însușiri și încă altele, care îi veneau de la neamul său: noblețe, grandoare, un chip simplu și impunător de a prezenta imaginea omului.

Cam într-a doua treime a secolului al XV-lea, se ivesc la Veneția două familii de artiști locali: familia Vivarini și familia Bellini. Lor se datorește faptul că școala venețiană a început să existe ca o unitate de sine stătătoare în arta italiană a secolului al XV-lea. Profitînd de învățăturile pe care le dobîndiseră de la exemplele străinilor, de la produsele artistice ale Orientului, de la operele venite din alte regiuni mai înaintate în artă, ei izbutesc să creeze o școală locală, care se încheagă din ce în ce, care se constituie și dobîndește în curînd trăsături distinctive. Astfel, ceva mai tîrziu, spre sfîrșitul secolului, se poate vorbi de o pictură venețiană, tot atît de importantă ca cele mai celebre școli din restul Italiei.

Antonio Vivarini este un maestru arhaic. El era stabilit la Murano, o insulă alături de Veneția, făcînd parte din teritoriul venețian. Acolo se găseau și se mai găsesc încă celebre ateliere de mozaicuri. Mozaicarii lucrau opere, de mari sau mai mici dimensiuni, servindu-se de cuburi de piatră divers colorată, de sticlă, sau de piatră smălțuită care, puse unele lîngă altele, formau decorațiile bogate, din toată vremea apreciate de italieni.

Gustul pentru ele era foarte vechi și data dinainte de creștinism. El a fost însă mult favorizat de răspîndirea acestei religii. Mozaicul dispăre însă din restul Italiei, către veacul al XV-lea; se păstrează totuși în alte regiuni ale Europei, de pildă în Orientul mijlociu și la Bizanț. Dar Veneția, poarta Orientului din punct de vedere al relațiilor Europei Occidentale cu Bizanțul, conservă încă multă vreme această tehnică. Chiar în secolul al XV-lea, biserica din 109 San Marco, care trebuia să fie de sus pînă jos

îmbrăcată în această scînteietoare podoabă, nu fusese cu totul terminată. Ea continuă să ocupe o școală de mozaicari însemnați. Nu e de mirare ca la Murano să se păstreze astfel tradiția acestei tehnici și să se constate încă în secolul al XV-lea ateliere de pregătire pentru mozaicari. Antonio Vivarini se formează în acest mediu.

Pictura venețiană, în afară de legăturile sale cu Orientul și cu arta bizantină, mai suferise o influență: pe cea germană. Prin pasurile Alpilor, arta nordică, mai ales arta rhenană, se cobora uneori pînă în inima Italiei. Prima etapă a acestui curent era, evident, Veneția. Acest oraș avea cu nordul și cu nord-vestul Europei intense și frecvente relații comerciale. Vivarini nu numai că se va arăta simțitor la aceste elemente nord-occidentale, dar el se va asocia chiar cu un artist german, pe care documentele îl cunosc sub numele de Giovanni d'Allesmania, despre care însă nu avem date mai precise. În orice caz, la epoca cînd Vivarini primește comenzi oficiale, germanul era mai cunoscut decît dînsul, de vreme ce contractele sînt făcute pe numele lui.

Spre sfîrșitul vieții, Antonio și-a asociat alți artiști, pe fratele său Bartolomeu și, ceva mai tîrziu, pe un urmaș al lor, pe Luigi sau Alvise Vivarini, aproape un contemporan al lui Gentile Bellini. Ultimul Vivarini va transforma cu totul caracterul artei moștenite de la înaintașii săi și va face din ea ceva destul de asemănător, deci uneori greu de deosebit, de cea a contemporanului său Gentile Bellini. Dar aceste manifestări ale descendenților ne interesează mai puțin, fiindcă ele vor rămîne fără răsunet și se vor pierde în curențele mai puternice ale timpului. Antonio Vivarini este însă o figură mai însemnată.

A doua dinastie de pictori, a cărei importanță în istoria artei venețiene întrece cu mult pe cea a familiei Vivarini, este familia Bellini. Ea e compusă din tatăl, Iacopo Bellini și din cei

doi fii: Gentile și Giovanni. Nu știm precis de cînd și pînă cînd trăiește bătrînul. Ne-au rămas prea puține detalii cu privire la biografia sa. Se presupune că a cunoscut Florența și că acolo și-a fortificat anume însușiri, a prins anume trăsături ale unui ideal, care nu se potrivea deloc cu idealul venețian de mai înainte. S-ar putea spune despre el că posedă unul din acele spirite care, sub influența ideilor noi, începe să simtă că ceva plutea în aer, care nu va fi fără consecință în viitor și că, dacă Veneția vrea să-și mențină un rol de frunte în evoluția artei, trebuie să se modifice și ea, adică să se modernizeze.

Cînd am vorbit de Mantegna, am spus că, la o anumită epocă, se găseau la Padova Iacopo Bellini și cei doi fii ai săi. Este sigur deci că și acolo el a venit în atingere cu o altă artă decît cea cu care era deprins, diferită de tot ce văzuse la Vivarini, mai apropiată de producția acelor artiști nomazi, pe care Republica Venețiană îi angajase la executarea decorațiunilor de la palatul dogilor.

Ne-au rămas puține opere sigure de la acest șef al familiei Bellini. De altfel, pictura sa este încă stîngace și parcă nedumerită. El a păstrat execuția veche, asupra căreia noua învățătură n-a avut mare influență. Unde el este însă cu adevărat inteligent și personal, este într-un carnet de schițe în desen, în care se găsesc o multitudine de figuri, de proiecte, de compoziții. Caietul se află astăzi împărțit între British Museum din Londra și colecția Luvrului. De aici, din acest caiet, aflăm cît de moderne, față de cele ale contemporanilor, erau preocupările și chiar realizările sale.

Cei doi fii ai lui Iacopo, Gentile și Giovanni, se nasc la scurt interval unul de altul: primul la 1429, celălalt la 1430. Cel mai mare moare însă la 1507, iar cel de al doilea la 1512. Faptul că era așa de puțină diferență de la nașterea unuia pînă la nașterea celuilalt, a făcut să se creadă că cel de al doilea fiu nu era copil legitim, ci numai înfiat.

Gentile Bellini, mai în vîrstă, este la început mai cunoscut decît fratele său Giovanni care, spre deosebire de mulți artiști ai acestei epoci, nu este o natură precece. Gentile, considerat deci la Veneția ca unul din cei mai mari pictori ai vremii, atunci cînd sultanul Muhammad al II-lea, la 1479, se adresează orașului — cu care avea legături politice și comerciale — și îi cere pe cel mai bun artist ca să-i facă portretul, el este în grabă expediat la Constantinopol. Acolo el execută un portret al împăratului otoman, care se găsește astăzi în Galeria Națională din Londra. În felul în care pictorul concepe figura sultanului este evidentă amintirea miniaturii persane. E probabil că europeanul, dorind să dea sultanului o imagine care să nu se deosebească prea mult de cele asiatice, cu care era obișnuit, s-a oprit la un compromis între felul occidental de a picta o figură — așa cum apărea în operele lui Antonello da Messina — și miniaturile persane ale epocii.

Acest contact al lui Gentile Bellini cu Orientul va avea mari urmări asupra artei venețiene. Orașul era făcut, mai mult ca oricare altul al Italiei, să tragă învățături din ceea ce se făcea în Orient. Nu mă gîndesc numai la arta bizantină, ci dincolo de Bizanț, adică la acele produse pe care turcii au putut să le aducă cu ei, după cucerirea Constantinopolului. Pe de altă parte, în afară de legătura reală dintre Veneția și Orient, mai era încă ceva care făcea pe locuitorii lagunei mai simțitori la aceea ce un oriental aprecia înainte de orice: culoarea, lumina și impresia de materie bogată, în opera de artă. Laguna însăși, din pricina climatului, din pricina aerului care o înconjură, e o veșnică feerie pentru ochi. Orientul va fortifica în Venețian ideea că opera de artă este mai ales o desfătare a simțurilor, un fel de sărbătoare a văzului. Gentile Bellini va aduce cu el din Constantinopol acest fel de a considera un tablou, apoi nenumărate teme izolate, personaje, costume, peisaje chiar, de care se va servi în operele de mai târziu. 112

Puțin în urmă, Gentile este invitat să execute cîteva decorațiuni murale pentru așa-numitele *scuole*. Veneția secolului al XV-lea este unul din orașele cele mai bogate din lume. Bogăția locuitorilor nu servea numai pentru satisfacerea unor plăceri materiale, ci și pentru unele nevoi intelectuale și artistice. Poate niciodată după căderea Imperiului roman viața n-a fost mai fastuoasă, mai ușoară, mai rafinată decît în Veneția secolelor al XV-lea și al XVI-lea. De multe ori pe an orașul întreg lua aparența unei serbări admirabil aranjate, la care participa toată populația. Corporațiile meseriașilor, înstărite și influente, contribuiau la întreținerea acestei stări de spirit. Ele se întreceau între ele, care să decoreze cu tablouri de mai mari maeștri sălile unde obișnuit se întruneau, ca să hotărască asupra unor interese de breslă și chiar asupra unor interese generale ce priveau viața municipală. Aceste săli purtau numele de *scuole*, iar după biserica lîngă care funcționau, deveneau *Scuola di San Marco*, *Scuola di San Rocco*, *Scuola di San Stefano* sau *di San Giovanni Evangelista* etc. Gentile da Bellini ca și un alt contemporan, Gentile da Fabriano au fost adesea însărcinați cu executarea decorației unor astfel de încăperi (II 68).

Înainte de a proceda la un examen mai amănunțit al operei lui Giovanni Bellini, cel mai important din grupul acesta de primitivi venețieni quattrocentiști, vom analiza cîte o operă de la unii din pictorii de care a fost vorba în cele precedente.

Din frescele executate de Pisanello pentru Veneția, n-a mai rămas nimic; în schimb s-au păstrat cele din Verona, una în biserica San Fermo, alta în biserica S-ta Anastasia. Ultima este caracteristică pentru stilul acestui artist original: jumătate feerie, jumătate realitate; feerie prin liberul curs lăsat imaginației; realitate prin nenumăratele detalii din viață, observate și prezentate, tocmai ca să creeze iluzia că tot ce se vede în compoziție a

existat cu adevărat. Într-un câmp accidentat, îndărătul căruia se ridică o colină pe care se profilează un oraș fantastic, vedem un cavaler, pe sfântul Gheorghe, cu un picior în scară, gata să încalece. Lângă el se află prințesa, scăpată miraculos de la moarte. Ea este într-un costum bizar, complicat, somptuos, cum se cuvine unei prințese orientale. Trebuie relevat că Pisanello a avut un talent minunat pentru aranjarea veșmintelor contemporanilor săi. Pe marele pictor de animale îl regăsim în racursul calului prințesei, văzut direct din față și în cel al sfântului, văzut din spate, cum și în cîinii, berbecul și celelalte vietăți, unul din fragmentele cele mai interesante, mai vii din toată compoziția, poate și pentru că e mai bine păstrat. Ca un detaliu pitoresc, făcut să mărească iluzia că ne aflăm în fața unei scene reale, în stînga, într-o spînzurătoare, două cadavre se leagănă în vînt (Il. 69).

Am spus că Pisanello este foarte preocupat de îmbrăcăminte personajelor sale. Un studiu, pentru detalii de costum, se găsește la Luvru. Reprezintă o nobilă damă în manta de curte și un tînăr senior, din cei mai eleganți (Il. 70).

Condotierul lui Antonello da Messina este printre cele mai cunoscute portrete din lume. Se găsește la Luvru și a fost executat cam prin 1475, adică curînd după ce prezența lui Antonello a fost semnalată la Venetia. În el apar înaltele și rarele calități de portretist ale pictorului. În general, Antonello n-a pictat decît figuri de bărbați și mai totdeauna le-a prezentat cam de trei sferturi, întoarse puțin spre stînga. S-a oprit la redarea capului și a părții de sus a bustului. Costumul avea pentru el o mică importanță. Tot așa era cazul și cu pictorii flamanzi, de la care s-a inspirat. Să ne gîndim, bunăoară, la Rogier și la Memling. Ce interesa pe artist era figura. Asupra ei sau, mai drept, asupra acelor părți își concentra atenția, care constituiau esențialul din aspectul fizic și psihologic al modelului: ochii cu privirea, desenul

nasului și al gurii, forma exactă a ovalului feței. Astfel ajunge Antonello la o imagine de o intensitate de viață care n-a fost de nimeni întrecută. Omul acesta energic și disprețuitor, cu privirea ascuțită ca un burghiu și cu cicatrici pe obraz, ne urmărește parcă cu privirea și nu-l mai putem uita. În faimoasa galerie de la Luvru, cunoscută sub numele de *La galerie au bord de l'eau*, unde sînt strînse numeroase capodopere ale picturii italiene, abundente în acest muzeu, opera lui Antonello, portretul unui contemporan al artistului pe care nici măcar nu-l cunoaștem, este una din acelea care au tulburat mai mult imaginația tuturor celor care s-au ocupat de această perioadă (Il. 71).

Un tablou de el, cu subiect religios, interesant prin data lui, dar departe de a se putea compara cu *Condotierul* de la Luvru, se găsește¹ în Muzeul Brukenthal, din Sibiu.

Fecioara cu sfinții (Il. 72) a ieșit din colaborarea lui Antonio Vivarini cu Giovanni d'Alleanza. Se găsește în Academia de Belle Arte din Venetia și este o compoziție de mari proporții. Haosul, lipsa de unitate, forfoteala de personaje, așezate la întîmplare, fără ordine și fără claritate din operele obișnuite ale primitivilor venețieni, a făcut loc unei scene încheiate, în care se simt anume principii, anume fire conducătoare.

Fecioara este pe un tron, într-un costum foarte bogat. Îndărătul ei un zid de marmură, roză și albă, îngrădește o grădină cu pomi și boschete de flori, de la care nu se văd decît virfurile, așa cum întîlnim uneori în opere germane din această epocă, mai ales la școala rhenană. De o parte și de alta a tronului sînt figurile impunătoare, severe, aproape rebarbative, ale sfinților, îmbrăcați în admirabile odăjdii și cu mitre pe cap. O lucrare ca aceasta reprezintă un progres față de epoca anterioară; dar ea este

¹ În prezent la Muzeul de artă al R. S. România, din 115 București (N. I.).

încă prea plină de reminiscențe arhaice, prea supusă tradiției vechi venețiene, pentru ca s-o putem considera pe același plan cu lucrările caracterizând Renașterea, ale artiștilor, mai ales florentini, contemporani.

Gentile Bellini în *Portretul lui Muhammad al II-lea* dovedește o mare știință a desenului și, cum am spus, dorința de a se apropia de maniera portretelor orientale. Figura este prezentată într-un cadru de ornamente, sus de stilul Renașterii, iar jos, luate din arta orientală (Il. 73). Tot așa de mare portretist s-a dovedit Gentile Bellini și într-un tablou reprezentând pe regina Ciprului, Caterina Cornaro.

Gentile Bellini a executat o serie de decorațiuni prin *scuole*, ca să reprezinte scene din viața sfinților, unele din cea a sfântului Ioan Evanghelistul, altele din cea a sfântului Marcu.

Ilustrația 74. făcea parte din ultima serie; azi se găsește la Muzeul Brera din Milano. În reprezentarea predicii sfântului Marcu, la Alexandria, Gentile s-a servit de schițele pe care le adusese cu el din Orient, cel puțin în ceea ce privește costumele, căci decorul este o imagine a Veneției însăși, cu bazilica sfântului Marcu în fund. Într-un Orient jumătate de fantazie, jumătate inspirat de Veneția timpului său, el a reprezentat o scenă cu o mulțime nenumărată de persoane, cele mai multe în costume orientale sau în costume modificate de artist, însă după detaliile pe care le observase la cei din Constantinopol.

Stilul, căruia aparține acest tablou, găsește la Veneția multă înțelegere în public. Locuitorii sînt bucuroși ca pe un perete, chiar atunci cînd se reprezintă o temă luată din viața unui sfînt, care, prin urmare, se petrece într-un ținut îndepărtat, să se facă apel la amintirile lor, adică la ceva real, la înfățișarea vieții venețiene, așa cum ea se putea zilnic observa. Case, străzi cunoscute, canaluri, chiar personaje, pe care unul sau altul putea să le întâlnească în piețele orașului sau în adunări, apar în aceste scene. Cu 116

această operă Gentile Bellini deschide calea unui gen de tablouri de caracter local și narativ, care vor forma o categorie importantă în pictura venețiană a secolului al XVI-lea.

Giovanni Bellini sau Giambellino cum îl numeau contemporanii (1430—1512), este un artist mai considerat azi decît fratele său mai mare. Se dezvoltă pe îndelete, căci nu este o natură precoce, cum am mai spus. La formarea lui iau parte multe elemente care se topesc într-o doctrină unitară: lecțiile tatălui, anume principii decurgînd din curente noi care preocupă atîta pe artiștii timpului și a căror stăpînire îi face atît de mîndri, adică perspectiva, clarobscurul, studiul anatomiei, al peisajului; contactul cu Mantegna, cumnatul său. Cei doi tineri se înțeleg și se stimează reciproc. Ei își descoperă o atitudine comună în fața artei, căci amîndoi au foarte mare admirație pentru Donatello, pe care-l studiază în *Altarul sfîntului Antonie* de la Padova și, cel puțin la început, văd pictura sub forma unor scene cît mai plastice posibil. O dată mai mult, sîntem nevoiți să constatăm marele răsunset pe care Donatello l-a avut asupra dezvoltării artei timpului său, nu numai asupra sculpturii, ceea ce ar fi fost natural, dar încă și asupra picturii.

Simpatia dintre cei doi artiști, Giovanni Bellini și Mantegna, era așa de mare, spiritul în care ei concepeau o operă de artă, sentimentul cu care o executau, atît de asemănătoare, încît multe din operele lor se confundă. Adesea, un tablou care în trecut era atribuit lui Bellini, va fi atribuit azi lui Mantegna și invers, atunci cînd un document de arhivă, necunoscut, vine să arunce o rază de lumină nouă asupra activității lor. Chiar și în desenele celor doi cumnați regăsim aceeași concepție a formei, aceeași insistență pentru a pune în evidență latura sculpturală într-o compoziție.

Printre temele tratate de amîndoi artiștii cele mai frecvente erau Madonele (Il. 75) și 117 Christos mort, susținut de îngeri uneori, de Fe-

cioară și de sfântul Ioan, alteori. Giovanni Bellini, în reprezentarea Madonei a evoluat cu timpul, așa încât de la o vreme se depărtează de Mantegna. În *Madona* din Galeria Carrara din Bergamo, Giambellino este încă foarte aproape de acesta. A păstrat un contur sever, tăios, deci precis și mai puțin atrăgător. Dacă nu figurile, cel puțin cutele veșmintelor sînt angulare, ghemuite și fără amploare. Ca fond al tabloului, se servește cînd de aur, ca o imitație a icoanelor bizantine care circulau atunci la Veneția, cînd de un simplu fond negru, în scurt un procedeu arhaic. Tot așa într-o *Pietà*.

Fie că s-a oprit la această reprezentare, sau alta, mai celebră, de la Brera, artistul a păstrat aceleași caractere grave, același sentiment plastic amintind de grupurile sculptate. El rămîne deci aproape de pictura pe care o practica, în aceeași vreme, Mantegna (II 76).

De la tatăl său, Iacopo Bellini, Giovanni păstrează tradiția de a prezenta o *Sacra conversazione* sau o *Sancta conversazione*, cum se numesc tablourile în care Fecioara este însoțită de sfinți, cînd într-un panou mai mic, mai mult lat decît înalt, în care figurile nu se văd decît pe jumătate, cînd într-o operă de mari dimensiuni, în care ele sînt de mărime naturală sau, în orice caz, reprezentate întregi.

Madona cu sfinți (II. 77) este un exemplu faimos de cel de al doilea fel de a concepe această temă. Tabloul destinat primitiv bisericii San Zaccaria este, pînă astăzi, în același sanctuar. Madona a încetat de a mai fi izolată și separată de ceilalți sfinți. Toate figurile se găsesc sub un acoperămint, strînse în jurul personajului principal, la ale cărui picioare — ca un element care unește împreună aceste persoane și le dă un rost comun, o unitate de simțire — se găsesc îngeri muzicanți. Introducerea ingerilor muzicanți este o idee a cărei origine nu aparține lui Giovanni Bellini. El a știut însă s-o utilizeze așa de ingenios, încît să pro-

ducă prin ea o emoție puternică de gingășie melancolică asupra privitorului.

Giovanni Bellini ajunge să-și purifice arta din ce în ce mai mult, să facă mai vii temele pe care le tratează, mai umane, prin introducerea unui element nou: peisajul, ca fond al tablourilor. Artistul este astfel un novator, nu numai prin execuție, care ne depărtează de tot ce constatasem în tablourile venețiene anterioare, sau prin acea grupare a figurilor în compoziție, prin acel sentiment care pune ca o unitate de acțiune într-o lucrare de mai mari dimensiuni, ci și prin rolul pe care îl acordă peisajului. Natura neanimată ia un loc din ce în ce mai important în picturile maestrului. Am observat acest lucru și la Mantegna. Frescele din Padova ne arătau o identică înclinare, spre a pune de acord decorul în care se petrece o scenă, cu scena însăși, cu acțiunile eroilor. În pictura venețiană însă, peisajul era pînă atunci ceva excepțional. Artiștii nu se gîndiseră încă la avantajele pe care un pictor le poate trage din faptul că sentimentul pe care dorește să-l deștepte în privitor, nedepinzînd exclusiv de persoanele puse în acțiune, ci și de aspectul decorului în mijlocul căruia se găsesc, deci de concordanța lui cu scena reprezentată, acel pictor nu poate lăsa la voia întâmplării decorul, ci este oarecum obligat să fixeze cadrul acțiunii, Bellini a înțeles aceasta.

În *Transfiguratie*, în *Christ pe Muntele Măslinilor*, care se găsește la Galeria Națională din Londra — în treacăt doresc să atrag atenția asupra bogăției cu totul excepționale în tablouri italienești, a colecției din Londra —, vedem aplicat acest principiu. Personajele sînt diseminate într-un spațiu vast. Caracterul peisajului este apoi ales în deplin acord cu sentimentul patetic și tragic, pe care pictorul vrea să-l producă, prin subiectul lui: Christos suferind în preajma morții, unul din momentele cele mai dureroase ale patimii Mîntuitorului

Ca portret iscălit de Giovanni Bellini vom alege un singur exemplu, însă strălucit: *Dogele Loredano*, (II. 79), demn de a fi pus alături de cele mai bune opere ale lui Antonello. Nimic inutil și nimic neglijat în redarea acestei figuri nobile, autoritare, inteligente. În sala în care este expusă, tot la Galeria Națională la Londra, deși ea se învecinează cu pânze considerabile, nici una nu ne atrage ca ea în mod așa de imperios privirea.

În sfârșit, Giovanni Bellini este un novator în arta venețiană și pe un alt tărâm. El ne prezintă nudul — nudul nu ca o personificare în legătură cu cine știe ce legendă rămasă din antichitate, ci într-un sentiment cu totul profan, mai aproape de noi, mai uman. Este vorba de o serie de alegorii, care se găsesc la Academia din Veneția. Sînt în total cinci lucrări. Ne vom opri la una din ele (II. 80).

Scopul artistului era poate să evoce astfel Adevărul. Ce este interesant, nu este să știm ce a voit să personifice Bellini: acest lucru este secundar. Valoarea tabloului rezidă în altceva: ea depinde de grija pentru sugerarea vieții, de interesul cu care pictorul studiază și redă corpul gol. Novator pe atîtea tărîmuri, rolul lui în evoluția artei venețiene nu poate fi deci îndestul de lăudat.

Dar, alături de curentul creat de acest artist, oricît de vast ar fi el, oricîte repercusiuni ar avea asupra celor de după el, mai este loc încă pentru altă concepție picturală. Ea este personificată de Vittore Carpaccio. Carpaccio este un artist a cărui biografie nu este încă destul de bine cunoscută. Se știe că era de bună familie și că ar fi trăit de pe la 1455 la 1525. Viața și activitatea sa ne duc dincolo de anul în care moare Giovanni Bellini. Ele împietesc asupra secolului al XVI-lea.

Carpaccio, ca mulți venețieni, avea o dragoste și o înțelegere deosebită pentru tot ce venea din Orient: costume, stofe și bijuterii, armonii de culori calde și răsunătoare. Toate

aceste lucruri găseau în el un admirator sincer, cum de altfel sincer admirator al lor fusese și Gentile Bellini. Dar, Carpaccio, pe lângă dragostea pentru Orient, nutrește și o preocupare vie pentru actualitate, adică pentru ceea ce se întîmplă zilnic și obișnuit în Veneția timpului său. Nimic nu-l interesează mai mult decît să exprime, în serii repetate de tablouri, viața patriei sale, într-unul din momentele supreme ale ei. Nu sub formă de scene de *genre*, cum ar face-o un modern, ci sub pretextul tratării unor subiecte religioase, petrecute departe, în trecut.

Carpaccio este un povestitor în pictură, oricît de contrazicătoare s-ar părea în aparență această afirmație. De altminteri, nu e singurul caz în această epocă, o știm. Cum se poate, ar obiecta cineva, ca un pictor să povestească, să facă o narațiune epică, așa cum ar face-o un poet? În adevăr, pictura e nevoită, în genere, să se oprească la un moment precis dintr-o acțiune, prins și fixat prin culoare și desen. Ea nu poate să ne arate o succesiune de momente, adică tocmai ceea ce constituie povestirea. Totuși, Carpaccio, din pricina firii sale, a temperamentului său artistic, a reușit să învingă această dificultate și să ne înfățișeze, într-o serie de lucrări minunate, adevărate povestiri, cu un început, cu o dezvoltare și cu un sfârșit. Aceste povestiri el le-a grupat în jurul unor anumiți sfinți, și le-a destinat la decorarea *scuolelor*.

E un fapt de toți cunoscut că viața venețiană în secolele al XV-lea și al XVI-lea este de o bogăție neînchipuită. Sînt puține orașe care să ofere un rafinament de civilizație asemănător, o concepție de trai zilnic mai subtilă și mai voluptuoasă. Viața venețiană se prezintă atunci ca o serie de cortegii, de serbări și parăzi, provocate de evenimente de ordin cultural, religios, ori politic, avînd ca teatru palatul dogilor, Canal Grande, pietele publice sau interiorul caselor patricienilor.

Alături de aceste prilejuri pentru a desfășura un lux uimitor, tot în secolul al XVI-lea corporațiile meseriașilor ajung să fie din ce în ce mai puternice. Ele sînt organizate în societăți închise, cu legile lor, cu normele lor, și chiar cu o anumită putere în stat. Aceste organizații de meseriași se strîngeau la zile fixe pe lângă biserici, în cartierele unde meseria era mai ales exercitată. Întocmai ca la noi, ceva mai tîrziu, prin secolul al XVIII-lea, și în orașele italiene, deci și în Veneția, tîbăcarii, de exemplu, locuiau un anumit cartier, ca și croitorii, cizmarii sau acei care lucrau oțelul și fierul etc. În fiecare cartier însă era o biserică, o parohie, de care ținea corporația. În localurile lor de întrunire, mai ales atunci cînd asociația ajungea la oarecare însemnătate și cînd fondurile creșteau, se simțea nevoia de decorări, de o împodobire a sediului. Pentru aceasta președintele sau stăroștele se adresa la artiștii cei mai mari ai timpului. Așa s-a întîmplat ca Vittore Carpaccio să fie însărcinat mai întîi să decoreze *scuola* sfintei Ursula, apoi alte localuri similare.

Înainte ca artistul să fi executat seria de tablouri cu viața sfintei Ursula, se cunosc foarte puține opere semnate de el. De aceea viața acestei sfinte ne apare ca o miraculoasă explozie a talentului său. Ea are atît de mare succes, încît curînd după aceea Carpaccio se vede însărcinat de către Dalmatini (Schiavoni), apoi de Albanezi, cu decorarea unor alte *scuole*. Rezultă de aici că nu numai meseriașii, dar și negustorii erau organizați în corporații, pe naționalități.

Pentru realizarea scenelor tratate, Carpaccio a pornit de la *Viețile sfinților*, culegere care circula mai ales în redacțiunea lui Iacob de Voragine, cunoscută în toată Europa Occidentală. Evident, fiecare dintre membrii corporațiilor, mai în curent cu întîmplările minunate de cum sîntem noi azi, 122

putea să urmărească cu ușurință, pe ziduri, povestirea minunată și edificatoare. Multe din scenele pictate de Carpaccio, aici și în alte opere, se petreceau în ținuturi depărtate, în Palestina, în Egipt, sau în Orientul mai apropiat. Era necesar ca el să evoce aspectul locurilor, pe care sfîntul era considerat că le-a străbătut. Pentru aceasta, se foloseau adesea modele din cărțile de călătorie, în care se găseau uneori gravuri în lemn după desene luate la fața locului. Deci, pe de o parte, viețile sfinților din Jacques de Voragine, pe de altă parte, cărțile de călătorie ale artiștilor nordici, iată izvoarele de inspirație ale lui Carpaccio. Pornind de la aceste elemente așa de puțin precise, el știe să clădească admirabile poeme, în care sfîntul de care vorbește devine un personaj ce trăiește într-un mediu, inspirat, cînd de cărțile de călătorie, cînd de mediul venețian. Evident, contemporanii lui erau mai încîntați chiar decît noi să constate acest amestec al Orientului cu Veneția, în care desluseau de multe ori peisaje familiare și pe cei mai cunoscuți dintre contemporanii lor.

Camera sfintei Ursula, de pildă (II. 81), în care ea va primi pe mesagerul divin, în realitate este cea a unei venețiene de bună familie, din secolul al XV-lea. Nimic nu este uitat din ceea ce mobila și orna o astfel de încăpere. Totul este pictat cu un sentiment de dragoste, cu o emoție tandră care fac din acest episod al vieții sfintei o operă nepieritoare. Ceva poate din spiritul intim al nordicilor, mai ales al flamanșilor, s-a strecurat și în această lucrare. Ea este încă executată cu un sens al culorii, care chiar și în arta venețiană era neobișnuit.

Tot așa la *Înmormîntarea sfintei* (II. 82). Pe un pat, așa cum se ducea mortul pe acea vreme, condusă de episcopi și de canonici, sfînta este purtată înspre o clădire, deasupra căreia, la intrare, se poate citi cuvîntul

Ursula Peisajul în mijlocul căruia se petrece scena este luat din împrejurimile Venetiei. Dar, nu chiar o imagine a oraşului maritim, ci a celui teritoriului care face legătura cu uscatul, înspre drumul care duce la Padova, bunăoară. De aceea, aici nu apar nici arhitectura aşa de caracteristică a oraşului, nici vreo vedere de pe canale şi nici gondolierii, ci numai tipuri de Venetieni, în splendidele lor costume din acea vreme.

În acelaşi timp, Carpaccio nu renunţă la tablourile religioase destinate altarelor. Întocmai ca şi Giovanni Bellini, el se simte atras de reprezentarea Sfintelor Conversaţiuni. Are însă nevoie de a introduce ceva care să lege între ele personajele. Am spus în cele de mai înainte, când am vorbit de Giovanni Bellini, că acest ceva, care dă unitatea de sentiment compoziţiei, era de foarte multe ori muzica. De aici prezenţa îngerilor muzicanţi pe treptele tronului Fecioarei. Carpaccio ia şi el aceeaşi temă şi, într-o scenă care se găseşte azi la Academia din Venetia, el aşază la picioarele Fecioarei trei îngeri, dintre care unul, poate cel mai gingaş dintre toţi, este de toţi cunoscut.

Acest neîntrecut observator al realităţii, cu un simţ atât de iscoditor şi cu atât talent pentru a descoperi şi a pune în evidenţă episoadele însemnate din viaţa zilnică a concetătenilor săi, s-a interesat nu numai de Venetia oficială şi publică, de aspectul străzilor, de canale şi pieţe, de cortegii de înalţi demnitari: el a pătruns uneori în case şi ne-a redat tablouri de interior. Aceste case nu sînt neapărat locuinţe onorabile, ci şi localuri de petrecere, căci aşa era Venetia de atunci. Astfel, el ne-a lăsat şi un interior locuit de două curtezane (Il. 83).

Cine cunoaşte viaţa italiană din această epocă ştie rolul pe care aceste femei, cam în afara societăţii, l-au jucat, între altele, şi pentru propagarea culturii. Ele trebuiau să atragă 124

bărbaţii, nu numai prin frumuseţea lor fizică, nu numai prin costumele lor bogate, nu numai prin farmecul lor, dar şi prin plăcerea ce se desprindea din conversaţia lor, adică prin cultura şi cunoştinţele lor. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în epocile mai tardive, fără să exceptăm timpul nostru, curtezanele sînt dintre cele mai culte femei ale timpului, femei cu care artiştii, cu care chiar poeţii, nu dispreţuiesc să aibă legături intelectuale, oricît de ciudată s-ar părea o astfel de expresiune, cînd este vorba de o atare categorie profesională. Carpaccio ne-a redat în acest tablou unul din aspectele oarecum ascunse ale vieţii oraşului, pe care pictorii nu îndrăzniseră să-l trateze pînă atunci. Din acest punct de vedere el este un precursor al multora dintre artiştii cei mai moderni, impresionişti sau alţii, al unui Manet, al unui Degas, al unui Lautrec mai ales, care s-au arătat, în secolul al XIX-lea, interesaţi îndeosebi de mediul acesta, trăind în afara societăţii oneste.

În timp ce pictura venetiană îşi urmează cursul ei regulat şi se îndreaptă spre o artă din ce în ce mai calmă şi mai senină, conformă geniului propriu oraşului, se găsesc încă cîteva pictori care rămîn credincioşi vechilor doctrine, care nu concep altfel meşteşugul decît ca o artă de primitiv, cum am întîlnit-o la originea şcolii. Printre aceştia sînt şi Carlo şi Vittore Crivelli, fraţi a căror manieră este aproape identică şi a căror operă se confundă de multe ori. Dar, fiindcă cîteva din lucrările mai însemnate sînt iscălite numai de unul din ei, de Carlo, istoricii au avut o tendinţă să atribuie acestuia toate operele însemnate, iscălite sau nu. În chipul acesta celălalt frate a fost frustrat de o parte de merit.

Ajungem astfel, în Venetia, la începutul secolului al XVI-lea. Constatăm atunci, la moartea lui Giovanni Bellini, o şcoală de pictori voluptuoşi şi senzuali, al căror element important de acţiune este mai ales culoarea. Cam

În aceeași epocă am părăsit Florența, într-o stare de decadentă relativă. Deci, pentru Veneția, arta lui Giovanni Bellini reprezintă, nu un sfârșit de capitol, ci începutul unei ere noi; pentru Florența, cel mai puțin ce se poate spune, este că asistăm la o perioadă de stagnare.

Operele importante venețiene, pe care le-am analizat, aparțin mai ales la trei genuri. Unele sînt Sacrele Conservațiuni, al căror tip perfect îl fixase în chip definitiv Giovanni Bellini. Întîlnim apoi tablourile din *scuole*, interpretate ca pictură decorativ-narativă, așa cum le efectuase mai ales Carpaccio. În sfârșit, ca un gen foarte important, avem portretul, ajuns poate la atîta înflorire și prin faptul că Antonello da Messina adusese cu el, la Veneția, secretul artei flamande, adică pictura în ulei. Am observat apoi o concepție nouă a tabloului, în care peisajul și nudul au un rol esențial. Acestei împrejurări datorăm faptul că aici, la Veneția, asistăm la o dezvoltare excepțională a acestor două genuri. Așa stau lucrurile cînd apare un artist pe care istoria artei îl consideră ca pe unul din acei mari deschizători de drumuri care determină curente și decid de soarta unei școli picturale. Acest artist este Giorgione, Gheorghe cel Mare, născut la Castel Franco, deci nu un venețian autentic. Artist enigmatic și plin de nenumărate daruri, el se formează însă în Veneția și cîștigă cu timpul o influență hotărîtoare asupra artiștilor din acest oraș. Dar, cu Giorgione sîntem în plină Renaștere, în cel mai desăvîrșit Cinquecento. Ne vom ocupa de el în studiul ce vom consacra și celorlalți mari reprezentanți ai acestei perioade.

CINQUECENTO

Arhitectura

Am părăsit studiul arhitecturii italiene la finele secolului al XV-lea. În fond, va trece încă multă vreme pînă ce arhitecții vor utiliza curent toate resursele oferite de stilul nou al Renașterii. Deosebiri între gotic și Renaștere erau așa de fundamentale, posibilitățile de combinații și de variație a elementelor nou introduse așa de nelimitate, încît evoluția se face pe încetul, mai lent decît în orice altă perioadă. De altfel, centrul artistic încetase de a mai fi la Florența, el se strămută la Roma. Odată cu restabilirea importanței orașului de reședință al papilor, fără ca în Florența să fi încetat cu totul construirea clădirilor mari, viața artistică acolo, în mare parte și din pricina evenimentelor politice, trece pe un plan secundar. Ca ritm de activitate și ca intensitate, chiar ca înflorire culturală și artistică comparat cu ce se petrece la Roma, nu mai poate fi asemănătoare între acest oraș și Florența. Aici, în Roma, se fac experiențele cele mai strălucite și mai concludente, și poate încă în Veneția care, și în cursul secolului al XVI-lea, continuă să aibă o situație politică deosebită de restul Italiei și să joace un mare rol. Este drept, că mulți dintre arhitecții care se vor semna, atît la Ro-

ma, cit și la Venția, vor fi deseori străini în aceste centre și vor aparține Toscanei, Umbriei sau altor provincii. În chip indirect, spiritul toscan nu-și pierde deci cu totul influența.

Prima mare personalitate printre arhitecții sfârșitului secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea este Donato Bramante (1448—1514), un umbrian, format pe lângă strălucita curte din Urbino. Ajunsesse la oarecare notorietate în patria sa, când este invitat la Milano spre a decora cu fresce unele monumente. Dezvoltarea lui ca pictor s-a făcut mai ales sub influența lui Mantegna și a lui Piero della Francesca. Domeniul în care se manifestă de preferință și cu deosebit succes este însă arhitectura. Sub acest aspect îl vom examina acuma.

În Milano, Bramante a fost însărcinat mai întâi, nu să construiască, ci să modifice câteva monumente clădite în epocile anterioare. A început cu biserica San Satiro și cu sacristia de pe lângă acest sanctuar. A continuat apoi cu faimoasa biserică Santa Maria „delle Grazie”, unde se găsește fresca lui Leonardo: *Cina cea de taină*. Încă de atunci se pot remarca în Bramante câteva din calitățile prin care va deveni mai târziu celebru. Mai întâi, o concepție de colorist în arhitectură, însușire cu totul originală în această vreme, cum se vede mai ales examinând partea de sus a celei de a doua construcții (Il. 84). Contrar ideilor florentine răspândite în mai tot nordul Italiei, el a renunțat la spațiile întinse de zid și a decorat, destul de discret de altminteri, tot ce se putea decora, creînd astfel un contrast între părțile în relief, luminate și golurile, adică petele de umbră. De la oarecare distanță acest joc de alb și negru făcea să vibreze în chipul cel mai plăcut aspectul exterior al monumentului. Elementele de care Bramante se servește aici sînt imprumutate repertoriului Renașterii, dar planul monumentului rămîne, bineînțeles, cel vechi. 128

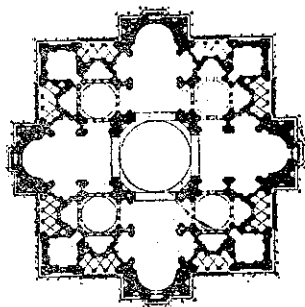
Dar nu în aceste detalii pitorești trebuie căutată trăsătura majoră a geniului lui Bramante. Marele artist este unul din acei care concep arhitectura mai ales sub semnul grandorii; însușirile sale capitale sînt puterea și monumentalitatea formelor, sub o înfățișare simplă și bine ordonată, care să se impună de la distanță. Conform acestor principii s-a efectuat fațada bisericii din Abbiategrosso (Il. 85). Aici, pentru prima dată, își dă Bramante măsura talentului său. Imaginează fațada ca un enorm arc triumfal, ieșit puternic în relief față de restul bisericii. La dreapta și la stînga așază două coloane geminate, suprapuse, iar sus, un foarte elegant arc simplu, în plin centru. Prin această deschizătură enormă, adîncă, plină de umbră, el dă întregii fațade un aspect măiestuos, dar și ceva misterios. Efectul este mărit prin faptul că partea centrală a fațadei, care se întrevește, este bogat ornamentată, pe cînd cele două aripi din afara arcului triumfal sînt simple și fără podoabe.

Dar șederea la Milano a lui Bramante este întreruptă odată cu prăbușirea guvernării lui Lodovico Moro. Cînd acest tiran este înlăturat și toate planurile sale de construcții noi sînt părăsite, Bramante își îndreaptă pasul spre Roma. Prima lui lucrare, aceea prin care se impune atenției cercurilor artistice din orașul papal, este o clădire de mici proporții, însă unul din monumentele cele mai perfecte și mai elegante pe care le-a creat Renașterea. Este așa-numitul Tempietto, din San Pietro în Montorio. În acest Tempietto, în care linia curbă predomină — este vorba de un monument circular —, el a utilizat coloana toscană, adică, pe cea derivată din coloana dorică, însă fără caneluri.

Clădirea era destinată să comemoreze locul în care, după tradiție, sfîntul Petru Apostolul, primul episcop al Romei, suferise martiriul. Monumentul, așa cum apare astăzi, este izolat. 129 Bramante l-a conceput însă ca un element cen-

tral dintr-un ansamblu de mari proporții, avînd de jur împrejurul lui alte clădiri, cu fațadele ornate de arcade și care ar fi dat spre curtea, în mijlocul căreia se găsea Tempietto. Așa cum se prezintă, el pune și rezolvă în mic probleme, ale căror soluții vor fi utilizate curînd de către autorul lui într-o construcție infinit mai importantă, cea mai însemnată poate pe care au cunoscut-o timpurile moderne: biserica Sfîntul Petru din Roma (II 86).

Mai înainte de a i se încredința planul faimoasei biserici, Bramante a fost utilizat de papi la construirea unor aripi din palatul lor de reședință, la Vatican. Arhitectul care dăduse probe de gust și mai ales de însușiri de maiestate, calitate pe care papii o credeau indispensabilă bisericii ce plănuiau, este considerat ca cel mai indicat ca să i se încredințeze construcția monumentului celui mai venerabil al catolicismului. Planul primitiv al bazilicii, (Fig 1) n-a fost executat întocmai. Clădirea, începută la 1506, n-a fost terminată decît peste mai bine de 100 ani. După moartea lui Bramante, în 1514, Rafael a fost însărcinat cu desăvîrșirea planului și cu supravegherea execuției. Iar după moartea timpurie a acestuia, i-a luat locul mai întîi Antonio da Sangallo, apoi Michelangelo. Dar nici acesta n-a trăit ca s-o

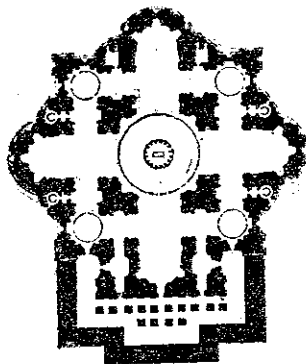


1. BRAMANTE, Planul bazilicii San Pietro

vădă terminată. Mult mai tîrziu, la începutul secolului al XVII-lea, Maderna i-a adăugat fațada, cum vom vedea cu altă ocazie.

Concepția primitivă a planului a rămas însă aceea pe care a fixat-o Bramante. Acesta a imaginat bazilica (cea mai mare din toată creștinătatea, ocupînd cam 21 000 m²) pe planul unei cruci cu brațele egale, avînd în mijloc o cupolă gigantică. În rezumat, Sfîntul Petru se poate reduce deci la forma instrumentului de tortură al Mîntuitorului, înscris într-un pătrat și încoronat, la încrucișarea brațelor, de o cupolă gigantică. Ca să realizeze un interior, în care să apară perspective cu colțuri pitorești, Bramante a grupat în unghiuri niște săli mai mici, la rîndul lor acoperite de cupole. În cele patru colțuri ale planului el concepușe apoi niște turnuri înalte, prismatice. Astfel, acoperișul oferea în mijloc o cupolă colosală, în jurul căreia apăreau alte patru cupole mai mici, iar la colțuri, cele patru turnuri, cu cîte patru fețe fiecare.

Construcția e începută, cum am spus, în 1506. Planul suferă însă modificări succesive, pînă la aspectul actual, care este cel pe care i l-a dat Michelangelo. Acesta, respectuos față de Bramante, s-a ferit să altereze liniile mari, adică sensul și spiritul planului primitiv (Fig. 2). Planul său pornește de la aceeași imagine de cruce cu patru laturi, dar cu oarecare simplificări. Multe din coridoarele și unghiurile, intrînde sau ieșinde, din planul primitiv, au dispărut. Biserica se reduce la o cupolă măreată, susținută pe patru stîlpi. În fiecare parte, acolo unde se termină brațele crucii, se construiește o absidă, iar la colțurile pătratului, ca și la Bramante, sînt patru cupole mai mici și mai scunde. Între brațele crucii au dispărut aproape unghiurile pătratului, cele care susțineau cele patru turnuri, fiindcă ieșeau prea mult afară și complica planul primitiv. Astfel brațele crucii par acum unite între ele prin linii drepte, formînd laturile unui romb și pur-



2. MICHELANGELO, Planul bazilicii San Pietro

tînd fiecare la mijloc o proeminență de zidărie, deasupra căreia se ridică o cupolă mică, tot ca în planul lui Bramante. Construcția astfel simplificată cîștigă în forță și monumentalitate, deși pierde poate în pitoresc. În planul lui Bramante cupola părea mai ușoară, pe cîtă vreme aici ea dă o impresie puternică de masivitate.

Bramante ajunsese la planul acesta — care s-a păstrat, cu toate modificările ulterioare —, tocmai fiindcă el provenea de la un constructor extrem de experimentat —, fiindcă studiase tot ce se clădise în arta nordului Italiei, ca și felul de a construi al evului mediu. El își adusese aminte de San Vitale, de cupola lui minunată, a cărei calotă, de mai mici dimensiuni, este drept, era așa de îndrăzneț suspendată în aer și sprijinită pe patru stîlpi gigantiți. Faptul că el nu pierduse deloc contactul cu construcțiile mari ale evului mediu îl ajută să-și imaginezeze acea cupolă formidabilă de 42 metri în diametru, susținută în aer la o înălțime vertiginoasă.

Michelangelo rămîne la planul acesta, dar îl face și mai îndrăzneț. Pentru el biserica Sfîn-

tul Petru, în partea ei esențială, cea care să izbească, în primul rînd, ochiul și spiritul, trebuie să fie cupola. Toate elementele celelalte, care ar fi tulburat atenția privitorului, turnurile, celelalte patru cupole, ori le suprimă, ori le reduce la proporții neînsemnate. Și, după cum spun mai toți istoricii de artă, nici o construcție umană nu-ți dă în același timp impresia de îndrăzneală și de perfecție ca bazilica Sfîntul Petru. Michelangelo nu se mulțumește cu o simplă calotă sferică; el o înalță deasupra unui tambur masiv, care și el va contribui să producă impresia de înălțare prodigioasă spre cer, iar în vîrf, îi pune un turn lanternă, care o mai înalță la exterior cu mai mulți metri.

San Pietro, așa cum se prezintă astăzi, mai ales atunci cînd este văzut din piața din fața lui, nu mai are aspectul din secolul al XVI-lea (II. 87). Maderna, la începutul secolului al XVII-lea, i-a așezat înaintea un vestibul imens, lucrare foarte reușită cînd este analizată separat, însă care vatămă restului construcției, fiindcă maschează fațada primitivă și ne împiedică să vedem cupola. Prin acest vestibul, Maderna a anihilat tocmai impresia la care Michelangelo ținea mai mult, aceea de grandoare, de îndrăzneală și de avînt către cer, prin dimensiunea și forma cupolei Sfîntul Petru însă, așa cum îl concepușe marele artist, apare într-o frescă care se găsește într-una din sălile Bibliotecii Vaticanului. Fațada era deci mult mai simplă, nu avea decît un portic cu patru coloane și un fronton, care lăsa vizibil tot restul monumentului, așa încît fațada și cupola apăreau ca un tot și în toată splendoarea lor.

Interiorul bisericii, la care din 1506 pînă astăzi se tot lucrează neconținut — fiindcă un monument de așa importanță este ceva care trăiește zi de zi și care are nevoie să fie me-

reu întreținut —, este de o bogăție neînchipuită. Pereții, ca și celelalte părți ale bisericii, sînt acoperiți cu marmurile cele mai rare. Poate pentru gustul nostru modern atîta bogăție să constituie o slăbiciune; nu ne putem împiedica de a gândi că nici Bramante, nici Michelangelo n-au putut dori ca monumentul acesta să fie așa de indiscret împodobit; el era destinat să impresioneze numai prin volum și prin linii. Totuși, sînt oameni, pe care tocmai această bogăție îi încintă (II 88)

La moartea lui Michelangelo biserica era gata pînă la baza cupolei. Planurile erau însă terminate și cel care a continuat lucrarea nu a făcut decît să le realizeze

Turnulețul-lanternă de deasupra cupolei, care ar fi suficient de puternic ca să orneze cine știe ce construcție monumentală, din pricina proporției bisericii, într-o vedere generală (II 89), apare ca ceva foarte delicat, în fundul pietei, în față este vestibulul lui Moderna: construcție impunătoare, care însă împiedică pe privitor, atunci cînd se găsește chiar în piața Sfîntul Petru, să-și dea seama de frumusețea și de proporțiile întregului. La dreapta se ridică palatul Vaticanului, adică locuința papei, iar de jur împrejur — operă splendidă, de care avem să ne ocupăm cînd vom vorbi de arta barocă — faimoasa colonadă a lui Bernini. Ea cuprinde imensa piață ca între două brațe de marmură. Prin ea întreaga suprafață devine un fel de vestibul, adică un pro-naos al bisericii, necesar mai ales în zilele de mari pelerinaje, cînd se găsesc la Roma sute de mii de credincioși

Un alt mare arhitect al acestei perioade este Baldassare Peruzzi (1481—1537). Printre lucrările sale importante, în afară de faimoasa vilă Farnesina care, cum vom vedea cînd ne vom ocupa de Rafael, este în mare parte decorată de aceasta, se citează Palazzo Massimo alle colonne (II 90). Problema propusă arhitectului, pe care el a rezolvat-o în chip ma-

gistrat, era să construiască o fațadă la o casă așezată pe o linie curbă. La începutul secolului al XVI-lea, Roma era, în multe privințe, un oraș încă medieval, cu străzi strîmte și întortochiate. Peruzzi a luat ca trăsătură distinctivă a planului său, tocmai faptul că zidirea este așezată în arc, și nu pe o linie dreaptă. Coloanele toscanice și fațada simplă, armonioasă și impunătoare, sînt pe o linie curbă

Îndărătul acestei fațade, așa de nobilă, dar săracă în ornamente, în care pietrele sînt aparente, se ascunde însă la interior o bogată podoabă, cu elementele cele mai variate ale stilului Renașterii. Iată, de exemplu, cum apare curtea acestui monument (II 91). Coridorul, luminat, la dreapta, e ieșirea la stradă. O dată intrați în curte, deasupra, la etaj, vedem o lojă, iar dedesubtul ei un portic. Coloanele porticului sînt toscanice. Loja este acoperită cu un plafon de lemn, sculptat și aurit. De jur împrejurul curții sînt cornișe, de un profil elegant și sever; din distanță în distanță, zidul prezintă încrustate fragmente de sculptură antică sau de sculptură a Renașterii, inspirată de antici.

Am spus că, la moartea sa, Bramante a recomandat ca continuator al bisericii Sfîntul Petru pe Rafael, care a avut de colaboratori pe doi arhitecți încercați, pe Giuliano da Sangallo (1445—1516) și pe nepotul acestuia, Antonio (1480—1546). Antonio este încă autorul planului superbului palat Farnese, azi ambasada franceză, una din cele mai renumite clădiri civile din Roma (II 92)

Ca o trăsătură caracteristică a palatelor din această epocă și chiar de mai tîrziu, la Roma — deși ele au toate un aspect monumental (căci romanii n-au pierdut niciodată buna tradiție a construcției) — numărul etajelor este mai redus decît în orice alt mare centru urban. Astfel, construcția aceasta, a cărei înălțime ar

atinge într-un oraș modern de astăzi al VI-lea sau al VII-lea etaj, nu posedă decât un parter și două etaje. Totul este conceput pe spații vaste, care se armonizează între ele. Ferestrele importante și largi, însă proporționate cu dimensiunile fațadei, se succed într-un ritm solemn. Ele scandează suprafața, de altfel excesiv de simplă, ornată numai de câteva profiluri, însă adînc săpate, puternice, ca să impresioneze de departe și să creeze acele dungi de umbră, de care are nevoie arhitectul pentru a rupe monotonia clădirii. Cele două etaje de jos sînt ale lui Sangallo (parterul și primul etaj); cel de al doilea a fost adăugat de Michelangelo, care a continuat lucrarea lăsată întreruptă de predecesorul său.

Curtea inferioară nu e cu nimic mai prejos: un portic, compus dintr-o succesiune de stilpi, în fața cărora se găsește, la fiecare, cîte o jumătate de coloană lipită, adică „angajată“, iar deasupra, o puternică cornișă. Coloanele de jos sînt toscanice, cele de deasupra lor sînt ionice, iar în al doilea etaj pilaștrii, ce au înlocuit coloanele, sînt corintieni. Deseori arhitecții timpului întrebuintează în aceeași clădire două sau trei ordine, adică două sau trei stiluri: jos pe cele mai simple, iar mai sus, cu cît înaintăm la etajele superioare, cu atît capitelurile devin mai înflorite, de ordin ionic mai întîi, apoi corintian. Și aici etajul de sus este tot opera lui Michelangelo. Curtea palatului Farnese constituie și ea unul din cele mai perfecte ansambluri pe care le oferă Roma.

Tot Michelangelo este arhitectul care a refăcut piața Capitoliului din Roma, adică piața Primăriei orașului. Primăria exista în fundul pieței (II. 94). Michelangelo trebuia să reguleze această piață, care era mai înaltă decît terenurile înconjurătoare, și s-o lege cu părțile de jos ale orașului, vecine cu ea. În acest scop el a executat scara gigantică și cele două corpuri de clădiri, la dreapta și la stînga corpului central. Scopul lui era să ducă privirea

acelui care se găsește în fața Capitoliului spre construcția principală. Din pricina efectului de perspectivă, minunat realizat, piața, care este de mici proporții, dă iluzia că e mult mai vastă. La dreapta și la stînga sînt cele două palate, unul muzeu, altul palatul guvernatorului, adică al primarului Romei. Ele au cîte o colonadă, adică un portic cu coloane foarte puternice, însă foarte simple, ca să nu se distragă atenția privitorului de la mijlocul ansamblului. Scara clădirii centrale este desenată chiar de Michelangelo. Tot el a dispus să se așeze în piață statuia lui Marc Aureliu, rămasă din antichitate.

În timp ce la Roma Michelangelo, Rafael, familia Da Sangallo ori Peruzzi zideau impunătoare palate, în nordul Italiei, la Verona, la Piacenza, la Veneția, se dezvoltă un stil, care este propriu acestor regiuni, mai împodobit, mai pitoresc decît la Roma, poate și din pricină că în regiunile acestea, mai ales în Veneția, clima era mai ușoară, oamenii simțeau mai mult nevoia de balcoane ca să iasă la aer, de jocuri de umbră și de lumină. Printre cei mai mari arhitecți ai regiunii acesteia nord-estice a Italiei trebuie să menționăm pe Michele Sammichele (1481—1559) care trăiește mai ales la Verona, dar care execută lucrări și în afară de acest oraș, la Veneția de pildă. El a zidit Palazzo Bevilacqua al Corso pe una din străzile principale ale Veronei (II. 95). Toată clădirea nu are decât un parter și un singur etaj și totuși rămîne foarte impunătoare. Arhitectul s-a servit în primul etaj, cel mai important, de coloane canelate și de coloane torse (răsucite). Fațada este mult mai ornamentată decît la clădirile pe care le-am examinat pînă acum. Spre deosebire de acestea, ea este încă prevăzută cu un balcon, al cărui rost este tocmai să mai înalțe etajul de sus și prin aceasta să mărească în aparență proporțiile

Tot Sammichele a executat planul unuia din palatele cele mai admirate din Venetia, pe Canal Grande: Palazzo Grimani (II. 96). În Venetia clădirile sînt concepute, mai ales în ceea ce privește fațadele, ca o succesiune de deschizături largi, prin care să intre aerul și lumina. De aceea aceste fațade constau, la drept vorbind, numai din ferestre, separate între ele prin coloane. În acest palat se consideră ca foarte unitară și armonioasă mai ales partea de jos, vestibulul, care conduce de la canal spre interiorul palatului.

La Venetia însă cel mai mare arhitect al timpului era considerat Iacopo Sansovino (1486—1570). Se bucura în patria lui de o reputație egală cu cea a lui Tițian. De altfel, ei sînt aproape contemporani și locuiesc acolo pînă la adînci bătrîneți. Capodopera acestui arhitect este biblioteca San Marco, din Piazzeta, în fața palatului dogilor. Într-un spațiu relativ restrîns, între piața San Marco și apă, sînt grupate cîteva din minunile arhitecturii: palatul dogilor, biserica San Marco, Campanile și biblioteca San Marco (II. 97).

Sansovino a căutat să realizeze un ritm contrar celui din palatul dogilor, de vis-a-vis. Această, clădire deschisă în partea de jos, cu un portic, avea celălalt etaj de aspect masiv și fără alte goluri decît ferestrele care, în afară de cele din mijloc, sînt relativ puțin ornate. Planul lui Sansovino, duce la o clădire numai ferestre, numai aer, numai lumină, un pavilion deschis pe malul mării. Printr-o admirabilă friză și prin atica din partea de sus, așa de armonioasă și de pitorească, el a înălțat primul etaj, căci altfel se temea ca opera lui să nu pară prea scundă și cam meschină, față de palatul dogilor.

Un alt mare nume de arhitect, pronunțat totdeauna cu respect, în această epocă și în secolele următoare, este cel al lui Andrea Palladio (1518—1580). Este considerat ca cel care a știut mai bine dintre italieni să profite de

lecția clasică. Localitatea în care își desfășoară activitatea este un mic oraș, Vicenza. A început să se facă cunoscut îmbrăcînd cu ornamente de stil nou o veche clădire gotică (bazilica). Nu avea deci libertatea să conceapă nici forma, nici măcar ritmul ornamentelor, căci totul depindea de părțile componente ale monumentului vechi. El a reușit însă să-i dea o înfățișare impunătoare și să-și facă astfel un nume, care a atras asupra lui atenția.

Dar talentul și știința sa, hrănite de antichitate, au găsit ocazia să se manifeste mai ales într-o serie importantă de vile, adică de palate la țară, între Vicenza și Venetia, și de locuințe somptuoase în oraș. Una din aceste locuințe este palatul Valmarana din Vicenza. Clădirea se găsește azi într-o stare destul de precară; a păstrat totuși aerul ei de grandoare. Pilaștrii ce o împodobesc pornesc de jos și, continuîndu-se prin două etaje (ordin colosal), primesc sus capiteli corintiene. Deasupra fațadei se află cornișa, extrem de pronunțată, și un alt etaj. Palladio știe apoi minunat să se servească de sculptură, pe care o așează între ferestre și o armonizează cu elementele arhitectonice, pentru decorarea fațadei (II. 98).

Printre vile, foarte cunoscută este vila Ronda, de lângă Vicenza (II. 99). În jurul unor săli acoperite de o calotă sferică, arhitectul a imaginat patru fațade, cu patru portice ornate cu frontoane, ca niște intrări de temple antice. Palladio este, dintre toți constructorii epocii, cel care se servește mai ingenios de elementele inspirate de la arta veche. De altfel, el este încă unul din cei mai inteligenți teoreticieni ai vremii. Ne-a lăsat mai multe opere scrise despre arhitectură, între care *Quattro libri dell'Architettura*, operă capitală, cu un puternic răsnet asupra dezvoltării arhitecturii în secolul al XVI-lea și în secolul următor.

San Giorgio Maggiore, din Venetia, este tot opera lui Palladio. Fațada este o adevărată
139 fațadă clasică, nu una pitorească, cum întil-

nim adesea la constructorii venețieni, de altfel ca și biserica il Redentore, tot creațiune palladiană. Ambele sînt renumite prin simplitatea, prin logica și armonia lor. De pildă, chiar în fațadă, se pot citi cu claritate despărțirile construcției, adică cum nava centrală se separă de navele laterale și pînă la ce înălțime ajunge fiecare din ele (II 100).

Pictura

Deși Florența, din împrejurări care țin în primul rînd de evenimentele politice și de importanța comercială și economică relativ mai redusă a orașului, către începutul secolului al XVI-lea, nu mai dă tonul în mișcarea artistică a Italiei, ea continuă totuși să nască și să instruiască artiști, care se îndreaptă apoi acolo unde se simte nevoia unor adevărate puteri creatoare. Astfel, două dintre cele trei mai mari genii ale artei secolului al XVI-lea sînt de origine toscană: Leonardo da Vinci și Michelangelo (Rafael nu e nici el roman, ci umbrian, dar trecut prin atelierele florentine).

Leonardo

Este cel mai în vîrstă în această nemuritoare trinitate. Este unul din acele spirite care pun stăpînire pe o epocă, o frămîntă, o transformă, o silesc să i se supună, îi propun idealuri, o ajută să le atingă, îi oferă modele și dispar lăsînd asupra ei pecetea neștearsă a geniului lor. Totuși, dacă ne-am închipui pe Da Vinci ca pe una din acele naturi orgolioase, dominatoare, pline de energie și de statornicie în idei, nimic n-ar fi mai departe de firea adevărată a acestuia. El are una din acele naturi complexe, subtile, (*ondoyante*, cum spune francezul), iscoditoare, curioase de mister, spirit

în același timp vast și adînc, mereu preocupat de fel de fel de probleme și în căutarea soluțiilor lor. Dacă am încerca să trecem în revistă figurile cele mai strălucite pe care le oferă nu numai arta, dar intelectualitatea omenescă în genere, puțini sînt acei care să se poată măsura cu el. Nu este reprezentantul unei țări, nici măcar al unei epoci. El aparține, ca un exemplu de-a pururi viu, istoriei dezvoltării inteligenței umane. Și totuși, nimeni mai bine ca el nu întruchipează imaginea omului multilateral al Renașterii, a epocii pe care germanii o numesc *Hoch Renaissance*, a preocupărilor acesteia în ce aveau ele mai înalt, mai variat, mai dezinteresat, dar și mai general și mai etern omenesc.

S-a născut într-o mică localitate, Vinci — de unde îi vine și numele —, între Pisa și Florența, la 1452. Era fiul natural al unui burghez cu stare, din Florența, un notar, și al unei țărănci. Tatăl său îl recunoaște și caută să-i dea o educație aleasă, potrivită clasei căreia aparținea. De mic copil el arată înclinare pentru artă, mai ales, pentru pictură. Dar, departe de a fi un simplu pictor, Leonardo vede în această artă numai una din nenumăratele posibilități, un mijloc între altele multe, prin care să ajungă la cunoașterea și la înțelegerea naturii și a universului. Alături de meșteșugul de pictor, el mai este și arhitect, sculptor, muzicant, poet, inginer și chimist. În această privință este caracteristică o scrisoare pe care o trimite, în 1483, lui Lodovico Moro, tiranul Milanului, scrisoare prin care își oferă acestuia serviciile. Acolo el pune tot accentul pe pregătirea lui de inginer militar, capabil să ridice fortificații să întărească orașe, să construiască corăbii neinflamabile, piese de artilerie și aparate de zburat, și numai la sfîrșit adaugă: „Pe lîngă toate acestea, mai sînt în stare să execut în arhitectură, în sculptură și în pictură orice lucrare, de orice natură, tot așa de bine ca oricare alt artist din Italia”.

Scrisoarea aceasta, unul din documentele cele mai sigure și mai mișcătoare cu privire la cunoașterea reală a lui Leonardo, se păstrează în biblioteca Ambrosiană, în așa-numitul *Codex Atlanticus*.

Expoziția de mai anii trecuți de la Milano, „Mostra di Leonardo“, a contribuit mult ca să se facă cunoscute în cercuri largi darurile și activitatea fenomenală a maestrului.

A trăit prima parte a vieții în Florența. În această perioadă a produs puțin sau, în orice caz, ceea ce a produs nu ni s-a păstrat. De altfel, o observație preliminară: rareori artist mai scrupulos decât Leonardo și rareori, după o perioadă de activitate așa de intensă ca a sa, cineva să lase mai puține opere. Tablourile sale sînt astăzi în posesia unui foarte mic număr de muzee. Bineînțeles, unele din lucrările de care pomenesc contemporanii s-au pierdut. Acestea sînt însă puțin numeroase. Leonardo era mult prea admirat încă din timpul vieții sale, pentru ca oricine poseda o operă de mîna sa, să nu o păstreze cu atîta sfîntenie, încît să putem urmări astăzi fără greutate soarta multor lucrări, din momentul în care ele au părăsit atelierul pictorului, pînă în zilele noastre. El ne-a lăsat în schimb multe desene. Dintre picturi, cîteva au rămas neterminate și anume două foarte însemnate: una la Galeria Uffizi din Florența, o *Adorație a magilor*, alta la Pinacoteca Vaticanului, un *Sfînt Ieronim*. Aceste două tablouri ne dau posibilitatea să analizăm de aproape felul în care Leonardo conducea o pictură, din momentul în care o concepea și așternea primele linii ale compoziției, pînă cînd o considera sfîrșită.

De altfel, acest om scrupulos, pentru care perfecția devenea un scop tangibil, păstra la el ani de-a rîndul operele începute, revenea asupra lor, schimba unele detalii, mai ștergea altele, mai înainte de a se decide să le considere că sînt gata, adică demne să treacă din

atelier, în cabinetul unui amator. Afară de aceasta, fiecare operă mai însemnată era pregătită prin nenumărate studii. Din fericire, multe din ele ne sînt cunoscute din desene intrate în colecțiile de artă din Apus, unele în Italia și în Franța — fiindcă maestrul moare ca pictor al lui Francisc I, regele Franței, într-un castel lângă Amboise —, altele în diferite alte colecții celebre, mai ales în Anglia: la Windsor, la British Museum, sau la Oxford.

Dar, în afară de desene izolate, el a lăsat multe manuscrite, ale căror foi, scrise într-o scriere ciudată, care nu poate fi citită decît văzută în oglindă, sînt pline, mai pe toate paginile, cu fel de fel de studii, de încercări, de schițe, unele pentru ca să illustreze una sau alta din nenumăratele chestiuni care-l preocupau, altele ca lucrări pregătitoare în vederea unui tablou determinat, sau ca să păstreze amintirea unui important fenomen natural, observat de maestru.

Din lucrările neterminate de care a fost vorba, se vede că preocuparea de căpetenie a lui Leonardo, de cum începea un tablou, era să modeleze o figură prin clarobscur, adică să creeze planuri și reliefuri, eventual expresii ale fizionomiei, prin valori de umbră și lumină.

Leonardo a fost un desinator fenomenal, cum vom vedea imediat ce vom trece la examinarea operelor sale, unul din cei mai mari și mai personali pe care-i cunoaște arta. Cu un condei sau cu un vîrf de argint și cu o bucată de hîrtie el putea exprima orice. Nu există problemă de perspectivă, de formă omească în orice atitudine, de aspect al naturii, pe care el să nu-l poată reda cu o perfecție care a putut fi egalată, dar niciodată întrecută.

Totuși, desenatorul acesta superb, nu se mulțumește numai cu linii. Conturul are nevoie să fie înconjurat, crede el, de o atmosferă, de ceea ce francezul numește *une enveloppe*. Acest lucru îl obține, foarte adeseori, prin jocul umbrelor și al luminilor. El con-

sideră că figura umană, fiindcă acest motiv îl preocupă în primul rând, atunci când este interpretată de un artist, e necesar să apară cu relief ei, cu raporturile exacte dintre volumele ei, exprimate prin repartitia precisă a petelor de umbră și a celor de lumină. Volumele nu trebuiesc însă văzute ca niște forme geometrice uscate, ci învăluite, scăldate în aer și lumină, iar trecerile de la un volum la altul îndulcite, voalate. E bine însă ca întreaga figură să fie modelată în așa fel, încît calitățile izbitoare ale imaginii rezultate să fie grația, suavitatea, candoarea; iar persoana să ne apară ca o ființă supra-omenească. Cu această idee pornește Leonardo, atunci când execută o compoziție în care reprezintă pe Fecioara, sau vreo altă figură tinără. Iar realizarea concepției sale o obține printr-un desen de o siguranță neînchipuită și prin umbre ușoare, modelînd forma și topind trecerile de la reliefuri la părțile plate în chip atît de dulce, încît lucrările sale, desen sau pictură, sînt capodopere de ceea ce se numește un clarobscur.

Dar și în pictură, el nu procedează altfel. Cele două tablouri neterminate: *Adorația magilor* din Florența și *Sfîntul Ieronim* din Vatican, ne ajută să-i înțelegem procedeul. Anumite părți sînt numai conturate, altele abia schițate, altele, în sfîrșit, complet terminate. La început „preparația” tabloului, într-o singură culoare, de obicei brună. Peste ea revine cu un desen în același ton, în care nu omite nici un detaliu. În această fază tabloul este monocrom, însă complet. Mai lipsește numai culoarea. Leonardo vine apoi și, pe deasupra acestei schițe monocrome, întinde un strat subțire de culoare.

Din această scurtă enunțare a procedeului său se poate vedea că, pentru el, coloritul era un lucru secundar, o concesie — din simpla necesitate de a apropia cît mai mult tabloul de natură —, pe care o făcea privitorului ca să-i faciliteze înțelegerea, și nicidecum ieșit

din dragostea senzuală pentru culoare, așa cum o vom constata la alți artiști. Este natural deci în aceste condiții ca să alegem exemplele noastre din opera artistului tot atît de bucuros dintre desenele, ca dintre lucrările pictate. Am putea să începem cu un desen celebru, care se găsește la Luvru și reprezintă *Adorația magilor*, subiect deseori tratat de Leonardo. Unul din tablouri — încă neterminat — se găsește la Galeria Uffizi, la Florența, am spus-o. Poate că desenul e un studiu în vederea lui, în orice caz o compoziție cu un număr însemnat de persoane: în mijloc, Madona cu Pruncul, iar de jur împrejur — versiune frecventă la Florența (Botticelli) — nenumărate alte figuri. Ele sînt desenate după o metodă pe care avem s-o întîlnim și la alți artiști ai Renașterii, mai ales la Rafael și la Michelangelo. Trupurile sînt goale, pentru ca pictorul să-și dea seama de adevărul mișcării, de poziția firească a fiecărui mușchi, dată fiind atitudinea ce-i imprimă. Cînd vine și îmbracă mai în urmă aceste personaje, el e sigur că nu va mai exista nici o nepotrivire între forma corpului, atitudinea lui, și draperie. Dar acest desen, foarte șters, ar fi dat o palidă reproducere. Mi s-a părut util deci să mă opresc la alt exemplu, tot atît de magistral tratat, însă mai ușor de reproduș (II 101).

Chiar și din această imagine simțim că însușirea de căpetenie, ținta principală a lui Leonardo este să ajungă la figuri suave, pline de grație, însă adevărate.

Leonardo era capabil să realizeze la perfecție, în cîteva trăsături, orice temă ce-și propunea, după natură sau din imaginație. Dar ceea ce-l interesa îndeosebi, era să cunoască omul, să-l stăpînească, să-l aibă la îndemînă, în memorie și în vîrfurile pensulei. Cunoașterea desăvîrșită a trăsăturilor fizionomiei, modificate atunci cînd sentimente puternice le animă, este baza oricărei reprezentări exacte a vieții.

145 Ca să ajungă să-și însușească acest repertoriu

de forme, Leonardo nu studiază numai tipurile normale, ci încă și pe cele anormale ori de-a dreptul monstruoase. Excepția îi confirmă și-l ajută să înțeleagă regula.

Caricaturizînd, el își dă seama în ce fel trebuie să exagereze, pe care din detaliile feței noastre să-l accentueze, pentru ca să obțină mai multă expresivitate. Executate în fugă, din câteva trăsături de pană sau de virf de argint, procedeau de care artistul se sluzea adesea, pe marginea unuia din manuscrisele sale, maestrul a desenat o serie de figuri grotești, de pildă; un conciliabul de tipuri sinistre (Il. 102). S-ar putea zice că fiecare figură este imaginată ca să simbolizeze o patimă josnică. Pentru cine are în memorie un tablou, cum ar fi de pildă *Christos în mijlocul celor care îl insultă*, de Hieronymus Bosch, este interesant să compare ideea și realizarea ei la acest pictor nordic, cu cele ale lui Leonardo. Și acesta porcede cam din același spirit, dar ajunge la un tot desăvîrșit și mai unitar. Astfel, oricît s-ar părea de ciudată această apropiere, dar fiecare din figurile din desen ne aduce aminte de anume statui romane, de anume busturi de senatori sau împărați. De aceea, scopul lui Leonardo creînd aceste imagini, era să ajungă să completeze ceea ce oferea natura, studiînd variațiile survenite pe o figură, prin accentuarea unei trăsături sau altele, în detrimentul totului.

Din prima epocă a artistului, opera cea mai prețuită este *La Vierge aux rochers* (*Fecioara printre stînci*) care se găsește la Luvru. O replică a ei, poate tot de Leonardo, alții zic de unul din elevi și corectată numai de maestru, se află în Galeria Națională din Londra. Cele două tablouri sînt așa de asemănătoare, încît pînă astăzi englezii susțin că tabloul lor este originalul, iar francezii, mai cu dreptate, că cel de la Luvru. În această *Vierge aux rochers* Leonardo ilustrează o legendă despre întîlnirea în pădure, pe cînd erau copii, a lui Chris-

tos și a sfîntului Ioan Botezătorul. Subiectul nu are mare importanță. Ce este important este că idealul lui Leonardo începe să se precizeze. El capătă o formă de la care acesta nu se va abate mult în tot timpul carierei sale. Acest ideal se desemnează, pe de o parte, în tipul figurii Fecioarei, pe de altă parte, în figura îngerului, de la spatele lui Ioan. Aceste două figuri, și cea feminină și cea a îngerului, se aseamănă foarte mult. Una din preocupările lui Leonardo era să ajungă la un tip uman, la care calitățile fizice feminine să se topească cu cele pe care le admirăm într-un chip bărbătesc, în acea fază a vieții, cînd trupul și sufletul lui sînt în formație, cînd trăsăturile adolescenței n-au dispărut cu totul, deși încep să apară cele ale bărbăției. Din aceste două caractere — cel al bărbatului tînăr, al adolescentului, și cel al femeii — el tinde să formeze un tip unic, ideal și complet, care să împreune, contopindu-le, și frumusețea unuia, și frumusețea celuilalt dintre sexe. Este bineînțeles că Leonardo nu putea să meargă așa de departe, încît să suprimă într-o figură tot ceea ce constituie caracterul esențial al bărbatului sau cel al femeii; dar acest lucru fiind admis, el caută ca ovalul feței, forma și privirea ochilor, desenul gurii, forma și conturul membrilor, frăgezimea pielii, să fie aproape identice la unul și la celălalt (Il. 103).

Această concepție, proprie lui Leonardo, apare încă din tabloul acesta. Tipul fizic este caracterizat printr-un oval pur, care cu ajutorul elarobscurului, al umbrelor dulci și aproape impalpabile, capătă o grație, o gingășie fără seamăn. Apoi, și acest lucru ne va izbi în mai toate lucrările lui, pleoapele sînt, în genere, grele și umbre delicate se concentrează în jurul ochilor. Dar același lucru îl observăm și la îngerul din dreapta, nu numai în fizionomia Fecioarei. De altfel, un prototip al acestui tip l-am întîlnit și în arta lui Verrocchio, primul profesor al lui Leonardo. Și în ovalul figurii,

și chiar în tipul fizic, în formele și în proporțiile lui, regăsim la discipol ceva din idealul maestrului.

Observăm apoi la Leonardo o tendință spre misterios prin enigmatic, caracter pe care îl va accentua în lucrările de mai târziu, în mare parte prin decorul, în mijlocul cărui așază scena ce și-a ales. Astfel, în acest tablou, el imaginează un peisaj turmentat, de stînci grămădite și de peșteri, parcă în urma unui cataclism. Foarte întunecate, ele lasă să se vadă numai cîteva luminișuri, înspre orizont, gri-albăstrui. Pe acest fond închis, se desprind figurile clare ale personajelor principale, desenate și concepute cu acea perfecție, care este obișnuită în operele lui Leonardo.

În 1483 el cere, prin faimoasa scrisoare la care făceam mai sus aluzie, să fie admis ca inginer și artist de curte, pe lângă Lodovico Moro, tiranul și stăpînitorul Milanului. Acest dictator, fastuos și inteligent, dorea să ridice o statuie părintelui său, Francesco Sforza. La pregătirea acestei lucrări monumentale, cu care Leonardo dorea să dăruiască Italia, statuie demnă de a sta alături de cele ale lui Gattamelata și Coléone, el a lucrat cîteva ani în șir.

În acest interval însă, el a mai terminat și o altă compoziție, pe care contemporanii o considerau ca o operă capitală în cariera sa de pictor: *Cina cea de taină*, pe zidul refectoriului, adică al sălii de mîncare, în mînăstirea Santa Maria delle Grazie, din Milano (Il 104).

Cina cea de taină inspirase în trecut mulți artiști italieni, începînd cu Giotto. Leonardo dorește să-i dea un caracter altul, decît cel ce se cunoștea pînă atunci. Mai întîi, el consideră că lucrarea, așezată în sala de mîncare, trebuie să dea impresia că reprezintă o scenă ce se petrece aievea în locul ce apare ca o prelungire a sălii însăși, ca și cum refectoriul acestei mînăstiri s-ar întinde mai departe, în partea din fund a lui, unde s-ar găsi așezată

148

masa, la care iau loc Christos și cei 12 apostoli. Apoi, el consideră că nu este bine ca o parte dintre apostoli să întoarcă spatele privitorului, oricît ar fi fost de naturală această dispoziție. Leonardo sacrifică verosimilul pentru anume nevoi de ordin estetic și prezintă compoziția cu toate figurile văzute din față. După obiceiul lui, schițează o mulțime de studii pentru fiecare dintre figuri, pentru Christos, în special, și pentru sfîntul Ioan. Ce dorea să reprezinte era, nu momentul în care Mîntuitorul rupea pîinea, instituind prin aceasta taina cuminecturii, ci momentul în care declară discipolilor: „Adevăr, adevăr zic vouă, unul dintre voi mă va vinde“.

De aici mișcarea violentă, de protestare, de care sînt animate figurile. Redarea în mod plastic și convingător a acestui sentiment viu, ogîndit deosebit pe fața fiecăruia, după temperamentul său, era tocmai ceea ce căuta Leonardo. În imaginea expresiei figurilor, fiecare în legătură cu cele douăsprezece temperamente variate ale celor doisprezece apostoli, el se învederează ca un maestru inimitabil, adînc văzător, adevărat, cu o bogată experiență psihologică.

Într-un prim studiu, sfîntul Ioan, ucenicul cel mai iubit al Mîntuitorului, era arătat precipitîndu-se spre dînsul, aplecîndu-și capul pe pieptul lui. Leonardo și-a dat seama că gestul acesta ar fi prea sentimental, prea feminin. El a imaginat atunci pe Christos singur, aureolat de lumina uneia din ferestrele din spatele său. Contrar tradiției picturale, nici unul din apostoli nu are nimb. Singur Christos are capul înconjurat de raze, și nu ca acea formă de cerc, nițel convențională, pe care o găsim în toate tablourile, ci ca o lumină emanînd din peisajul lombard, clar și delicat, care se întinde dincolo de sală și se vede prin fereastră. Apostolii, în patru grupuri, fiecare de cîte trei,

149

sînt legați între ei printr-un fel de linie ar-

monioasă, ondulind, care se întinde de la o parte la alta a compoziției.

Din nenorocire, această lucrare, pe care toți contemporanii o considerau ca pe o minune, de o valoare la care nici o altă operă nu ajunsese pînă atunci, este astăzi într-o stare de ruină completă. Pictura, pentru Leonardo, nu era un scop, ci un mijloc. Omul acesta neliniștit și cercetător, nu punea mai puțin preț pe o mașină de invenție mecanică decît pe o operă pictată sau sculptată. Pentru el, toate aceste forme ale activității erau numai un drum spre cunoașterea și înțelegerea lumii, a forțelor ce ne conduc și care trebuiesc utilizate în favoarea omului. Ceea ce a dorit toată viața, era să fie cît mai în măsură să știe și să priceapă. De la el purcede adagiul: „Adevărata înțelegere este fructul adevăratei iubiri“

Din pricina aceasta, în orice întreprindere el n-are alt scop decît să se informeze, să ajungă să-și dea seama despre toate. În afară de aceasta, în execuția unei opere de artă el evită să urmeze drumul bătut de înaintașii lui. Ce-l pasionează, ce-l excită și-i atîță puterea creatoare, este să afle lucruri noi și să ne convingă și pe noi despre ele, prin mijloace nemaiîncercate. De aceea, renunțînd la frescă, care fusese totuși experimentată de nenumărate ori și care își făcuse dovada, el, iscoditor cum era, imaginează o nouă tehnică bazată pe procedee recomandate de cei vechi, din antichitate, în care era vorba de o combinație de ulei, cu ceară și cu unele rezine. Efectul a fost că *Cina* n-a rezistat timpului și s-a stricat puțină vreme după ce fusese terminată. Din nenorocire, și zidul pe care a fost aplicată s-a umplut de umezeală, iar pictura, nu destul de aderentă, s-a desprins, s-a exfoliat. Atacată de aer la suprafață, de umezeală și de toate transformările chimice care se operau în zid, pe dedesubt, culoarea a început să se cojească. Prin 1908 a fost restaurată într-o

oatecare măsură. Astăzi însă ea nu mai este decît o umbră a ceea ce a fost.

Cînd se prăbușește guvernul lui Lodovico Moro, sub loviturile francezilor, în timpul domniei lui Ludovic al XII-lea, Leonardo părăsește pe fostul lui protector și cere să fie primit ca artist și inginer al curții, de către învingătorul acestuia, de regele Franței. Pentru noi, cei de azi, s-ar părea inadmisibil ca unul din supușii tiranului Milanului, iubit de acesta, ajutat de el și care pînă atunci îl servise cu credință, să ceară, în minutul chiar în care seniorul său este răsturnat, să intre în serviciul inamicilor. Dar nu trebuie să apreciem lucrurile acestea cu sentimentele noastre moderne. De altfel, mai aproape de timpurile noastre, atitudinea lui Goethe nu este mult diferită de cea a lui Leonardo. Acești oameni, pentru care esențialul pe lume era puțința de a se realiza, se gîdeau foarte puțin la împrejurări de ordin sentimental politic. Regele Franței însă, nu-l poate satisface, cu toată marea admirație pe care a arătat-o pentru operele lui Leonardo, în special pentru *Cina cea de taină*.

Leonardo intră atunci în serviciul Isabellei d'Este, la Mantova. Acolo i se cere să execute portretul prințesei, pentru care face un studiu, un desen extraordinar de veridic, care se găsește astăzi la Luvru (II 105). De aici el se duce la Roma, dar numai pentru puțină vreme, și apoi se stabilește din nou la Florența.

Acolo el strînge în jurul său cîțiva discipoli și întreprinde cîteva opere însemnate, între care un carton, în mărime naturală, pentru o reprezentare a *Sfintei Ana, a Fecioarei, a Minutorului și a sfintului Ioan* (II 106). Aici, mai mult decît în oricare din lucrările anterioare, ne putem da sîma de idealul artistic al lui Leonardo. El ajunsese atunci la un studiu, în care orice dificultate de expresie, de ordin material, nu mai exista pentru el. Poate să se exprime fără reticențe și fără greș, adi-

că să realizeze întotdeauna echivalentul absolut al ideii care-l stăpânește. Astfel ajunge el să realizeze figurile din această compoziție, care sînt printre cele mai perfecte pe care le-a produs arta italiană.

Tot din această epoeă există faimosul portret al *Monei Lisa del Giocondo*, astăzi la Luvru (II. 107). Este un tablou, la executarea căruia Leonardo a pierdut cîțiva ani. Început pe la anul 1502, el n-a fost terminat decît la anul 1506. Dacă este o operă pe lume, în jurul căreia s-au împletit legende, s-au făcut poezii, s-au creat romane, este desigur faimosul portret al Giocondei. De altfel, încă de cînd trăia artistul, Vasari, între alții, ne povestește fel de fel de detalii, mai mult sau mai puțin imaginare, în legătură cu el.

Într-un peisaj fantastic și plin de mister, al cărui sens nimeni n-a știut să-l descifreze, în care se văd munți abrupti și ape albastre, el a așezat figura Monei Lisa. Ea nu se deosebește prea mult, ca formă și caracter fizic, de figura Madonei, din cartonul precedent. Ceea ce îi dă forța, valoarea prestigioasă pe care o are în lumea întregă, pe lângă perfecția execuției, e zîmbetul enigmatic, provenit din contrastul dintre caracterul gurii, cu buzele schițînd un surîs și seriozitatea pătrunzătoare a ochilor. Inutil să adaug că, din punct de vedere al perfecției, adică al felului cum e pictată, nu e nimic pe lume care să-i fie comparabil. Leonardo însă, nefiind și nedorind să fie un colorist, toată lucrarea este ținută în tonuri mai mult sau mai puțin întunecate, așa încît ea poate foarte bine să fie considerată ca o pictură aproape monocromă, în care tot accentul este pus pe perfecțiunea desenului și pe subtilitatea expresiei. Din această pricină o fotografie, cu toate imperfecțiile inerente genului, ne dă totuși o imagine destul de fidelă a portretului.

Ea a fost cumpărată de regele Francisc I și dusă în Franța. A fost expusă mai întîi la Fontainebleau, în palat, apoi în colecțiile regale, 152

de unde a trecut în Muzeul Luvru. Este astfel una dintre operele lui Leonardo a cărei istorie se poate urmări de la început, adică din momentul în care a părăsit atelierul artistului, pînă astăzi.

În 1515, francezii invadează din nou Italia. Leonardo se întîlnește cu regele Francisc I și primește propunerea acestuia de a-l însoți în Franța. Francisc I iubește pe bătrînul maestru, îl respectă și, fiindcă își dă seama că el era străin de mediul în care trăia, vrea să-i asigure liniștea ultimelor zile, să-i faciliteze, dacă e posibil, creația unor noi opere nemuritoare. În acest scop, el îi dăruiește un castel lângă Amboise, unde Leonardo se stinge la 1519, adică patru ani după intrarea sa în Franța. În acest interval, el execută așa-numitul: *Le Précurseur* (Ioan Botezătorul tînăr) și tabloul care se găsește la Luvru și care reprezintă pe sfînta Ana, pe Christos și pe Fecioară.

Sîntem iarăși în prezența uneia din acele opere rare, pentru care cuvîntul „perfectiune“ ne vine în mod natural pe buze. Tabloul n-a fost terminat. Așa cum este, se vede deosebirea între concepția noastră, a modernilor, și concepția secolului al XVI-lea, despre cum trebuie să apară o pictură. De multe ori artiștii secolului al XVI-lea considerau neterminat un lucru, care pe noi ne satisface cu atît mai mult, cu cît ne dă o impresie de spontaneitate, pe care nu o au totdeauna lucrările definitive.

La sfîrșitul vieții, Leonardo ne-a lăsat un portret al său, în sanguină. El se găsește la Muzeul din Torino. Sînt trăsăturile în ultima fază a vieții, a acestui bărbat providențial, unul din geniile cele mai puternice pe care le-a cunoscut lumea. Este destul să privim acest cap, pentru ca să ne dăm seama de toată adîncimea, de înălțimea gîndirii, de complexitatea spiritului său. El pare mai bătrîn decît cum trebuie să fi fost în realitate, dată fiind vîrsta sa. Desenul și forma gurii s-au modificat în așa fel, încît par să exprime o amărăciune, o

decepție puternică. Ochii, sub sprâncenele stufoase, sînt pătrunzători, buni și triști. Părul și barba care înconjură toată fața dau ceva venerabil fizionomiei, apropiere pe Leonardo de una din acele figuri de neuitat, pe care le vom întîlni la Michelangelo: un Moise, sau unul din patriarhii Sixtinei, care știu toate, care cunosc toate, care și-au dat seama de tot tragicul destinului omenesc. Așa trebuie să fi apărut Leonardo către 1519, anul morții sale. Regele Franței se pare că l-a asistat în ultimele momente, l-a îmbrățișat și a dat ordin să fie înmormîntat cu cele mai mari onoruri.

Leonardo avea două mari calități pentru a fi un excelent profesor: spiritul său iscoditor, care nu se mulțumea niciodată cu aparențele și căuta să ajungă în miezul lucrurilor, apoi farmecul său personal, atracțiunea irezistibilă pe care o exercita asupra tuturor celor cu care venea în contact. Această atracțiune decurgea din firea sa enigmatică, din distincția, din blîndețea caracterului său, din lărgimea vederilor, din înțelegerea iertătoare pentru tot ce era omenesc. Dar, o personalitate așa de covârșitoare, prin aceasta chiar devenea primejdioasă pentru cine ajungea în contact cu ea. Felul său de a vedea, nobil și înalt, prestigiul artei sale, originalitatea concepțiilor, se insinuază în spiritul și în factura elevilor, îi stăpînesc, la unii transformă chiar cu totul personalitatea. Astfel, trecînd în revistă pe cei mai mulți dintre elevii săi, sau pe cei care i s-au proclamat discipoli, sîntem mirați de asemănarea dintre ei, de trăsăturile comune care se întîlesc la toți. În realitate, fiecare nu e decît un ecou, o umbră, o imagine văzută în oglindă, a maestrului. Evident, unul sau altul din cei care erau mai talentați, a putut să se ridice de cîteva ori, pînă la exprimarea unui punct de vedere ceva mai personal. În genere însă — și toți ei au vizitat muzeele străine au fost izbiți de aceasta — e foarte mare asemănare între ei. Vecinătatea și învățătura lui Leonardo le-a

fost hotărît defavorabilă, cum se întîmplă de altfel de multe ori, cînd o personalitate prea puternică vine în contact prelungit cu naturi mai slabe. Ea anihilează aproape, sterilizează talentele celorlalți. Cei mai cunoscuți elevi ai lui Da Vinci sînt: Ambrogio da Predis, Andrea Solario, Bernardino Luini, cel mai cunoscut dintre ei, și Sodoma, acesta nu un elev direct, ci un discipol și admirator al maestrului. Ei constituie în secolul al XVI-lea ceea ce s-a numit școala lombardă.

Michelangelo

Toscan, ca și Leonardo da Vinci, este încă Michelangelo, ca și acesta una din gloriile cele mai curate ale artei mondiale. Leonardo da Vinci e însă o fire meditativă, cercetătoare, aproape indiferentă la ceea ce ar trebui să-l atingă în mod direct. Michelangelo este un suflet pasionat și plin de foc, luînd parte afectivă la toate evenimentele mari ale timpului, înclinat spre o interpretare pesimistă a vieții, convins de fatalitatea care apasă asupra omului și silindu-se să devină interpretul tragic al acestei suferințe. E un solitar, poate fiindcă nu se simte bine între ceilalți oameni, dar mai probabil din orgoliu. De o energie neînfîntă, violent și tăcut, în același timp, explodînd numai, rareori și făcînd atunci să tremure la accentele sale de minie pe cei care veneau în contact cu dînsul, disprețuiește onorurile și măririle lumesti, și tratează chiar și pe cei mari, pe papa și pe cardinalii cu care meseria sa îl punea în contact, cu o independență care ne uimește și ne umple de admirație. Este poet, arhitect și pictor, însă se consideră el însuși mai ales un sculptor. Proclamă acest lucru și îl pune în evidență ori de cîte ori are ocaziunea s-o facă, nu numai fiindcă prin sculptură el consideră că se poate exprima mai direct și mai liber, dar fiindcă oricare ar fi

arta de care se servește — în afară bineînțeles, de poezie —, el este în primul rând un geniu plastic, sculptural. Trăiește 88 de ani, de la 1475 la 1564 și prin această umple aproape un secol cu numele lui. Lasă o urmă neștersă asupra artei, nu numai din pricina personalității sale titanice, dar și pentru că născut aproape odată cu cei mari ai Renașterii, el supraviețuiește aproape tuturor, cu excepția lui Tițian. Prin el, centrul vieții artistice se strămută la Roma, de unde — în afară de Venetia care are o existență aparte și aproape nu se lasă influențată de nici o altă școală, în secolul al XVI-lea — ea radiază asupra Italiei, asupra lumii întregi.

Două teribile fatalități apasă asupra vieții lui Michelangelo — cum ne spune singur —, îl amărăsc, îi îngreuiază activitatea: monumentul funerar al papei Iuliu al II-lea și mormântul Medicilor, din Florența.

Își începuse educația artistică în atelierul lui Ghirlandajo. Acolo el are ocaziunea — între altele — să vină în contact, mai ales prin gravuri, adică prin interpretări în negru și alb, cu opera artiștilor nordici. Simte apoi o mare admirație pentru Donatello, ale cărui lucrări se găseau din belșug la Florența. Mai târziu, în urma unei călătorii la Bologna, cunoaște și arta lui Iacopo della Quercia, cu care, din punct de vedere al temperamentului, își găsește mai multe puncte de atingere, decât cu oricare alt predecesor.

În vremea în care Michelangelo se dezvoltă, în care începe să practice sculptura, el e martor la Florența la mișcarea lui Savonarola. Călugărul cu suflet de vâpaie, dictatorul vieții morale florentine este o natură tot așa de violentă și de înfrigurată ca și Michelangelo. Amândoi sînt nemulțumiți de ceea ce văd, indignați de societatea în mijlocul căreia trăiesc, însetați de dreptate și de egalitate între oameni. Savonarola tună și fulgeră în contra vieții destrăbălate, în contra plăcerilor, în con-

tra aplecărilor spre senzualism și spre păgînism ale contemporanilor. El deșteptă în poporul de jos, în tineret mai ales, o reacțiune așa de vie, încît la un moment, devine stăpînul orașului. Michelangelo este și el sub impresia cuvintelor de foc ale teribilului predicator. La celelalte influențe care contribuie la formarea și la cristalizarea însușilor sale, nu trebuie deci uitată nici învățătura lui Savonarola.

Michelangelo, pentru ca să-și exprime ideile pesimiste, se servește de trupul omenesc. Îl consideră capabil să conțină toate pasiunile și să le exteriorizeze în chipul cel mai elocvent, sub mina unui artist destoinic. Cu fiecare mișcare profundă a sufletului, corpul reacționează, mușchii vibrează, se încordează sau se întind, pînă la limita peste care o formă omenească s-ar frînge, s-ar nimici, figura se crispează, privirea fulgeră. Din pricina aceasta, nicio dată poate mai mult decât în arta lui Michelangelo, n-a existat o imagine mai convingătoare a omului fizic receptacul al tuturor pornirilor sufletești. Frumos și puternic ca un atlet antic, el ne produce, în același timp, convingerea că stăpînește imense forțe sufletești latente, gata să izbucnească. Din acest punct de vedere arta sa se deosebește cu totul de arta clasică greco-romană, cel puțin de cea din marile epoci. Este caracteristică din acest punct de vedere o formulă, pe care unul din cei care ne-au raportat conversațiunile sale cu Michelangelo ne-o dă cu privire la ideea pe care artistul și-o făcea despre om, despre rolul trupului uman într-o operă de artă. El consideră că omul trebuie să fie totdeauna figurat astfel, încît atitudinea lui să corespundă unei flăcări care palpită, care-i veșnic în mișcare, care tinde să se înalțe în sus. În adevăr, dacă analizăm o bună parte din lucrările sale sculpturale, vedem cîtă analogie există între viața aceea stăpînită, însă clocotitoare și teribilă, a figurilor lui Michelangelo, și ideea de flacără, de

ceva viu și consumându-se pe sine însuși, palpitând, mereu în mișcare. Deasupra trupurilor acestora chinuite, pline de mușchiulaturi eroice, ce stau să se frângă, el așază, în genere, un cap care se remarcă prin gravitate, prin tristețea lui adâncă și îndurerată. Fiecare din figurile create de genialul sculptor pare conștientă de seriozitatea vieții, de fatalitatea ce apasă asupra omului, o cunosc, se resemnează să o suporte

Opera sa e vastă și variată. Ne vom opri la câteva exemplare de toți cunoscute, ce au dus în lumea întreagă faima numelui artistului. Vom începe cu cele din tinerețe, mai ales că în ele se observă, mai mult decât în lucrările efectuate către sfârșitul vieții, prestigiul pe care antichitatea l-a exercitat asupra lui. Michelangelo admiră pe *Apollo de la Belvedere*, ceea ce ne cam surprinde astăzi, admiră mai mult încă pe *Laocoon* (de curînd descoperit, în 1522) și arta frenetică a acestei epoci, în concordanță cu sentimentul intim, cu idealul lui Michelangelo însuși.

Originea lui *David*, din Florența, colosul reprezentînd pe tînărul păstor, învingătorul lui Goliat, are o poveste semnificativă pentru Michelangelo și pentru operele sale, în genere. De multă vreme exista în curtea domului un bloc imens de marmură, pe care un sculptor din trecut îl adusese acolo, dar pe care îl lăsase neatins, după ce-i dăduse câteva lovituri de daltă. Statul, senioria florentină, pun la dispoziția lui Michelangelo acest bloc enorm, cu condiția ca acesta să facă din el o operă de artă. Michelangelo schițează atunci pe *David*, nu pe învingătorul care se întoarce de la lupta contra uriașului, ținînd de păr capul tăiat al lui Goliat, ca Donatello și Verrochio, ci pe luptătorul care își apreciază rivalul, îl măsoară cu privirea, pentru ca să vadă cum trebuie să-l atace și unde să-l pălească. Trup de atlet tînăr, frumos, dar neamintînd cu nimic proporțiile antice căci, în același timp, el e

extraordinar de veridic. Fiecare parte pare copiată după natură, mulată și mărită după un model fericit găsit. Sculptorul a pus accentul mai ales pe trei părți din această statuie: pe figura eroului și, îndeosebi, pe privirea lui, apoi pe cele două mîini, cea cu piatra și cea cu praștia (II 109).

În prima parte a activității sale, în perioada de formație, Michelangelo studiasse și operele grafice ale artiștilor nordici, am spus-o. Mai tîrziu el cunoaște pe *Apollo de la Belvedere*. În faimoasa *Pietă*, de la Sfîntul Petru din Roma, deși ea poartă pecetea originalității într-un grad așa de înalt, autorul ei este totuși influențat de concepția nordică în ceea ce privește draperia *Fecioarei*, de *Apollo de la Belvedere* în ceea ce privește proporțiile și sentimentul cu care este tratat corpul *Mîntuitorului*. Compoziția este în formă de piramidă, trupul *Fecioarei* avînd rolul principal, formînd adică baza puternică, prin stofa amplă ce se revarsă în jurul ei. Piramida este tăiată transversal de linia orizontală, însă mișcătoare ca o undă, a trupului *Mîntuitorului*. *Fecioara* este tînără, abia ceva mai în vîrstă decât fiul ei, și într-o stare de durere stăpînită. Disperarea ei este imensă, însă mîndria ei o oprește să plîngă și să se lamenteze, ca în figurile multor înaintași, a unui Crivelli spre pildă. Este prea nobilă și prea aristocratică ca să-și arate în public sentimentele ei adînci. Iar trupul *Mîntuitorului* se prezintă ca unul din lucrurile cele mai emoționante din arta lui Michelangelo, tocmai prin măsura, prin discreția și prin grația — lucru rar în arta lui — puse în această figură (II 110).

La Florența, între 1501—1505, Michelangelo primește comanda de a efectua pentru dom pe cei 12 apostoli. Această comandă n-a fost executată. Artistul nu a avut vreme s-o întreprindă. Din ea însă există numai o singură statuie: *Matei*. Nu este sfîrșită, dar e o operă care aruncă o lumină vie asupra meto-

dei de lucru și a resurselor de inspirație ale lui Michelangelo, deci e bine să o analizăm (II. 111). Artistul lua un bloc de marmură, în care erau oarecum aseunse figura, atitudinea trupului, a membrelor, întreaga statuie ce proiecta. Pe măsură ce da cu dalta, el dezvelea forma, o libera, ca și când ea ar fi fost închisă din toate părțile într-un fel de coajă superficială, pe care el o depărta încetul cu încetul. Evident, de multe ori el făcea schițe mai înainte de a începe să sculpteze, însă schițele acelea nu erau decât indicii foarte vagi, sugestii, care la tot pasul puteau fi influențate de forma particulară a pietrei, de accidentele ce artistul întâlnea în ea. Blocul de marmură din fața lui îl excita, îi exalta închipuirea și forța creatoare. O operă ca *Sfântul Matei* ne dovedește că o potrivire adâncă și misterioasă exista între blocul de piatră și artist, care nu făcea astfel decât să desprindă din materie forma pe care ea o conținea virtual. De altfel, mai aproape de noi, Rodin, marele sculptor francez, proceda exact la fel.

Papa Iuliu al II-lea, doritor să-și construiască mausoleul, face apel la Michelangelo, îl cheamă la Roma și îl însărcinează cu această lucrare grandioasă cum nu se mai văzuse în Italia și pe care papa intenționa s-o așeze în centrul bisericii Sfântul Petru. Dar opera aceasta, a cărei schiță e executată de Michelangelo cu aprobarea papei, n-a fost niciodată realizată. Ea apasă însă ca o fatalitate dezastruoasă asupra întregii activități a maestrului. În 1542, adică 40 de ani și mai bine din ziua în care fusese comandată, ea era departe de a fi terminată. Iar Michelangelo, scriind unei fețe bisericesti prietene, îi spune: „Mi-am prăpădit toată tinerețea, legat de un mormânt“.

Fel de fel de greutateți se ridicau, care împiedicau pe artist să-și termine opera. De patru, de cinci ori el e nevoit să schimbe planul. De altfel, Iuliu al II-lea moare în 1513 și ches-

tiunea mormântului devine o afecere de dezbatut între artist și moștenitorii aceuia. Nu putem intra aici în detalii, care ne-ar duce prea departe, însă, la un moment dat, când el avea toată dorința de a se achita de însărcinare și de a continua execuția monumentului, în urma intrigilor lui Bramante, arhitectul Sfântului Petru, care se temea ca monumentul imens, așezat în mijlocul bisericii, să nu atragă singur privirile, papa ordonă lui Michelangelo (în 1508) să decoreze Capela Sixtină și-i poruncește să renunțe deocamdată la mormânt.

Fragmente în legătură cu mormântul papei Iuliu sînt astăzi în mai multe muzee: unele la Florența, altele la Luvru, altele încă pe mormîntul, care tot a fost executat în cele din urmă, de proporții mult mai modeste și în loc să fie așezat în bazilica Vaticană, a fost pus în San Pietro in Vincoli.

Un sclav (II. 112) trebuia să formeze o figură decorativă pentru unul din pilaștrii. Erau mai multe figuri, însă numai două au fost terminate: acest sclav, împreună cu un altul care se găsește tot la Luvru, și care apare într-o fază de execuție ceva mai puțin înaintată. Primul reprezintă pe învinsul, pe care temperamentul său pasiv îl invită la renunțare, la supunere, la resemnare. În loc să se revolte în contra violenței, el cedează ei și piere. Celălalt, din contră, natură mai aprigă, își încordează toți mușchii ca să rupă lanțurile care îl țin legat, în timp ce fulgeră pe inamic cu privirea.

Una din figurile principale ale mormîntului era statuia lui Moise, care în opera definitivă a luat locul central. Moise este oarecum imaginea chiar a lui Michelangelo, nu portretul lui fizic, însă cel sufletesc. Patriarhul este închipuit în momentul în care, dîndu-și seama că poporul se închină vițelului de aur, este gata să se ridice și să-l certe, cu un gest de minie.

161 Este printre lucrările cu adevărat grandioase,

pe care le cunoaște arta. Privind-o, pricepem remarcă unui cunoscut critic care spunea: dacă din mormîntul lui Iuliu al II-lea n-ar fi rămas decît această singură figură, el tot ar fi însemnat una din operele capitale ale artei (II. 113).

Mormîntul Medicilor din Florența joacă aproximativ același rol în viața lui Michelangelo, ca și cel al papei, din Roma. Artistul este silit la fel de fel de concesii, la tractațiuni care-i amărăsc viața, la amînări, în definitiv nu poate nimic întreprinde în liniște. Așa cum se prezintă astăzi, el este neterminat: o capelă în care, într-o firidă conține statuia lui Lorenzo de Medici, avînd în față o altă firidă cu cea a lui Giuliano de Medici, iar la dreapta și la stînga fiecăruia, cîte două din cele patru statui celebre, reprezentînd momentele mai însemnate ale zilei: *Amurgul*, *Dimineața* (*Aurora*) *Amiaza* și *Noaptea* (II. 114).

Și femeile, și bărbații au trupuri eroice, supra umane, o musculatură atletică și pe fețe o energie de semi-zei. Lorenzo de Medici este cunoscut ca: *il Penseroso*, fiindcă artistul i-a dat atitudine de gînditor. Figura e modelată în umbră, căci lumina este proiectată asupra figurii în așa fel încît toată partea de sus este ascunsă de viziera coifului.

În această capelă se găsește figura *Noptii*, celebră în lumea întreagă. Michelangelo însuși a lăsat despre ea patru versuri, pline de o adîncă melancolie. Noaptea este imaginată în opoziție cu *Aurora*. *Aurora* era o fată tînără, cu formele pline, cu multă frăgezime, în trupul ei. Noaptea este o femeie mai trecută, cu mușchii destinși, cu linia trupului obosită. Exprimă însă ceva atît de desăvîrșit în compoziție și în atitudine, ceva atît de dureros, încît ea trece drept una din capodoperele lui Michelangelo (II. 115).

Între 1508 și 1512 artistul este însărcinat de papă cu decorarea tavanului Capelei Sixtine. El protestează la început, invoacă nevoia de a lucra la mausoleu, obiectează că nu este

pictor, dar papa nu vrea să cedeze. La început, Michelangelo imaginase alt plan, însă în urmăși schimbă gîndul și ajunge la decorația actuală, una din cele mai maiestuoase și mai bogate în urmări din tot secolul al XVI-lea. Ea va determina în viitor linia după care se va dezvolta ornamentarea plafoanelor.

Michelangelo dă jos tot ce se executase pînă atunci în capelă, în părțile pe care trebuie să le picteze din nou, face schele și timp de patru ani lucrează pe spate, primind în ochi și în față culoarea care cădea de pe tavan. Nimeni nu are voie să se urce și să privească lucrul început, nici chiar papa. Pontiful protestează, cînd amenință și cînd se roagă, dar maestrul este neînduplecat. După patru ani, el dă jos schela și în fața tuturor apare minunea: un plafon de 40 de metri lungime și 13 lățime, la o înălțime de 25 metri, împărțit în compartimente, printre motive simulînd cadre arhitecturale, fiecare compartiment cuprinzînd o scenă din *Biblie*, de la *Facerea lumii*, pînă la *Potopul lui Noe*. Printre scene sau susținînd tavanul, *Profeții* și *Sibilele* anunță pe Christos, sau genii, tineri goi — *Ignudi* —, simbolizează forța, tinerețea. Ei n-au decît un rol decorativ.

Una din scenele cele mai cunoscute este *Crearea lui Adam*. Dumnezeu este imaginat în mijlocul unui virtej. Omul, abia făcut din lut, este atins de Atotputernicul cu degetele și în chipul acesta chemat la viață. Adam este considerat ca una din cele mai perfecte trupări ale bărbatului, din cîte sînt în artă, egal în perfecțiunea lui cu unul dintre tinerii goi, pe care-l reproducem în II. 116.

În triumphiurile de deasupra ferestrelor, Michelangelo așază *Sibilele*. Cea mai grațioasă dintre toate, cea mai femeie dintre ele — femeie, cu rezerva pe care trebuie s-o avem totdeauna în fața unei figuri de Michelangelo, în

care orice trup are ceva din forța și din mus-

culatura bărbatului — este *Sibila Libică* (II 117)

În sfârșit, la vreo 30 de ani distanță după terminarea plafonului Capelei, papa Paul al III-lea îl însărcinează pe Michelangelo să decoreze peretele care rămăsese gol pînă atunci. El se oprește, ca subiect, la Judecata din urmă, tribunalul final, în care Christos judecător, adică pedepsitor al păcătoșilor, apare în mijlocul întregului neam omenesc sculat din mor-minte. În partea de sus, într-un fel de vifor, de-a dreapta și de-a stînga tronului lui Christ, sînt îngerii purtînd instrumentele pasiunii. Este mîrturia care îndreptățește pe Christos să fie sever cu umanitatea. În mijloc, Christos, care ar putea fi — cum s-a zis — un fel de *Jupiter tonans*. Alături de el, Maica Domnului, suavă, nevinovată, timidă, căutînd să intervină în favoarea celor prea aspru pedepsiți. Sus de tot, fericiții, iar jos păcătoșii, unii înviați, stînd în fața tronului ceresc, alții atunci ieșind din mor-minte. Asistăm la un fel de cascadă nemaipomenită de trupuri omenesti, imaginate și desenate în toate pozițiile, sub toate aspectele și sub toate înfățișările, cu racursiurile cele mai îndrăznețe, pe care le cunoaște arta (II 118).

Rafael Sanzio

Michelangelo era un geniu solitar, care evita societatea oamenilor. El își crease o lume a lui, aproape fără legătură cu lumea reală, în mijlocul căreia trăia, de la care se inspira, pe care căuta s-o exprime în operele sale. De aceea e greu să concepem o natură mai profund deosebită ca aceasta, decît cea a lui Rafael Sanzio. Pe cînd cel dintîi era un caracter violent, aproape ursuz, mîndru și distant, un izolat, o excepție în orașul în care crea operele sale, cel de-al doilea era plin de seducție, răspîndind în jurul lui simpatie, sociabil, vesel, fericit. Mediul înconjurător nu numai că nu în-

164

depărtează pe Rafael de la gîndurile sale, dar în anume momente ale vieții avem parcă impresia că-l inspiră, că-l poartă, că-i face creația mai ușoară și mai promptă. Era foarte simțitor la dragostea celor din jurul său, o primea cu plăcere, o aștepta, o căuta oarecum și apoi o întoarcea celor de la carea ea venise, sub formă de opere nemuritoare. Pe cît de concentrat în gîndurile sale era Michelangelo, iubind singurătatea, ca să-și păstreze firea curată, oarecum virgină de orice atingeri exterioare, pe atît Rafael era deschis influențelor de tot felul, succesive, ori chiar simultane. Dă impresia celei mai complete armonii și celei mai mari unități spirituale și de ideal. Și totuși, rari sînt artiștii la care să se poată simți, la care să se poată dovedi chiar ecouri venite din afară, mai multiple și mai variate. Acesta fiind adevărul, rămînem cu atît mai uimiți să constatăm că operele sale au ceva atît de personal, o așa de mare forță de persuasiune, încît caracterul lor apare cu totul original, și nu se poate cu nimic confunda.

Aici stă secretul acestui mare geniu. El este în stare să cuprindă în sufletul său toate aceste multiple amintiri; după ce însă asimilase ceea ce primise de aiurea, el pune peste tot marca personalității sale și se prezintă într-o formă care-i este absolut personală. După cum ne spune Delacroix, într-o formulă admirabilă, Rafael împrumută din toate părțile, în decursul vieții sale întregi. Dar, împrumutînd, el parcă nu face altceva, decît să ia înapoi un bun care-i aparține, într-atît tot ce primește de aiurea se potrivește cu firea sa. Astfel, putem afirma fără exagerare că aspirațiile și toate cuceririle picturii Renașterii se întîlnesc în Rafael. El constituie sinteza supremă a acestei mișcări prodigioase și devine oarecum figura ei cea mai reprezentativă. În el neliniștea iscoditoare a unora, avîntul plin de credință al

165

altora panteismul și senzualitatea păgînă a

unei a treia categorii se îmbină în chip natural. În el asperitățile și nepotrivirile acestor tendințe se armonizează, iar opera sa apare ca un fruct delicios și matur al tuturor acelor operații, care au precedat venirea sa și care au necesitat poate o sută de ani de frământări și de experiențe pe terenul artei

A murit foarte tânăr, la 37 de ani, după ce trăise una din viețile cele mai pline și mai fructuoase. Împrejurările favorabile au făcut ca să nu-și interzică nimic din ceea ce contribuie la fericirea unei vieți complete. Din momentul în care activitatea sa se poate urmări, el se prezintă ca o ființă seducătoare, o podoabă a Italiei acelor vremi. Trăiește deplin, intens, se bucură de toate și încearcă toate mulțumirile umane. Este făcut parcă să guste voluptatea prin spirit și prin simțuri, într-un grad pe care nici un alt om înainte de el nu-l atinsese. Această dispoziție îi vine de la firea sa intimă, de la constituția sufletului său. Din această pricină poate, el a ajuns să ne dea în lucrările sale exemplarele cele mai armonioase de opere de artă din câte se cunosc.

S-ar părea chiar că și moartea lui timpurie a fost, la urma urmei, pentru numele pe care îl va lăsa posterității, un avantaj mai mult. Ea l-a scutit chiar și de cele mai mici atingeri ale slăbiciunii, a dispărut în momentul în care ajunsese în culmea gloriei, așa că nimănui nu i-a fost dat să vadă declinul lui Rafael.

Evident, când îi comparăm viața cu cea a unui Rembrandt, a unui Tintoretto, a unui Michelangelo, a unui Tițian, când ne amintim că aceste genii au dat poate cele mai mișcătoare opere ale lor în ultimii ani ai existenței, putem regreta, firește, faptul că Rafael s-a stins așa de curînd. Fără voia noastră ne punem întrebarea ce ar fi putut să devină un artist așa de dotat, dacă ar fi atins limitele vieții acelora? Dar nu e mai puțin adevărat că alături de geniile cu o formație mai tardivă, cum

sînt cele de care am vorbit mai sus, sînt și altele, mult mai precoce, care, întoemai ea acei copaci atinși de germei maladivi pe care nimeni nu-i vede, se grăbesc să-și dea roadele cît mai repede, ating culmea maturității la o perioadă relativ tînără și dispar tot așa de iute cum au apărut, lăsînd în sufletele noastre o puternică nostalgie. Rafael aparține, după toate probabilitățile, acestei ultime categorii. Trebuie deci să considerăm sfîrșitul lui, lamentabil din punct de vedere uman, ca încă un element de noroc în cariera artistului, fiindcă astfel el și-a prezervat de decadentă opera întreagă, dispărînd tocmai în momentul în care ea ajunsese cea mai înaltă a lui expresie.

S-a născut la 1483 și se stinge la 1520. Este umbrian și se formează mai întîi în Perugia. Cînd ne-am ocupat de școala dezvoltată în această provincie, școală însemnată, vecină cu cea florentină, dar foarte deosebită de aceasta, am căutat să punem în evidență caracterelor ei, care erau mai ales de grație, de sensibilitate, de duioșie. Perugino, Pinturicchio erau în stare să facă compoziții armonioase care fermecau pe oricine. Ele erau executate, în genere, în culori strălucitoare, dar deschise. Deși desenatori interesanți, uneori subtili, umbrienii erau mult mai puțin făcuți să redea pasiunea, vehemența, adică să exprime mișcarea fizică ori sufletească. Arta lor avea ceva duios, liric, dar static. Rafael este mai întîi influențat de aceste caractere ale artei provinciei sale natale. Ne vom aștepta deci să întîlnim și la el asemenea însușiri și așteptarea noastră nu va fi înșelată.

Se formează sub disciplina tatălui său, un adevărat artist al Renașterii, adică capabil să se ocupe nu numai cu meșteșugul zugrăvitului, dar și să aprecieze o poezie, să guste un text clasic, să se intereseze de o doctrină filozofică. Multe din aceste calități vor trece asupra fiului. Tatăl moare însă curînd și Rafael, la vîrsta de 11 ani, rămîne orfan și, așa zicînd, fără

unei a treia categorii se îmbină în chip natural. În el asperitățile și nepotrivirile acestor tendințe se armonizează, iar opera sa apare ca un fruct delicios și matur al tuturor acelor operații, care au precedat venirea sa și care au necesitat poate o sută de ani de frământări și de experiențe pe terenul artei.

A murit foarte tânăr, la 37 de ani, după ce trăise una din viețile cele mai pline și mai fructuoase. Împrejurările favorabile au făcut ca să nu-și interzică nimic din ceea ce contribuie la fericirea unei vieți complete. Din momentul în care activitatea sa se poate urmări, el se prezintă ca o ființă seducătoare, o podoabă a Italiei acelor vremi. Trăiește deplin, intens, se bucură de toate și încearcă toate mulțumirile umane. Este făcut parcă să guste voluptatea prin spirit și prin simțuri, într-un grad pe care nici un alt om înainte de el nu-l atinsese. Această dispoziție îi vine de la firea sa intimă, de la constituția sufletului său. Din această pricină poate, el a ajuns să ne dea în lucrările sale exemplarele cele mai armonioase de opere de artă din câte se cunosc.

S-ar părea chiar că și moartea lui timpurie a fost, la urma urmei, pentru numele pe care îl va lăsa posterității, un avantaj mai mult. Ea l-a scutit chiar și de cele mai mici atingeri ale slăbiciunii, a dispărut în momentul în care ajunsese în culmea gloriei, așa că nimănui nu i-a fost dat să vadă declinul lui Rafael.

Evident, când îi comparăm viața cu cea a unui Rembrandt, a unui Tintoretto, a unui Michelangelo, a unui Tițian, când ne amintim că aceste genii au dat poate cele mai mișcătoare opere ale lor în ultimii ani ai existenței, putem regreta, firește, faptul că Rafael s-a stins așa de curînd. Fără voia noastră ne punem întrebarea ce ar fi putut să devină un artist așa de dotat, dacă ar fi atins limitele vieții acelor? Dar nu e mai puțin adevărat că alături de geniile cu o formație mai tardivă, cum

sînt cele de care am vorbit mai sus, sînt și altele, mult mai precoce, care, întocmai ea acei copaci atinși de germenii maladivi pe care nimeni nu-i vede, se grăbesc să-și dea roadele cît mai repede, ating culmea maturității la o perioadă relativ tinărară și dispar tot așa de iute cum au apărut, lăsînd în sufletele noastre o puternică nostalgie. Rafael aparține, după toate probabilitățile, acestei ultime categorii. Trebuie deci să considerăm sfîrșitul lui, lamentabil din punct de vedere uman, ca încă un element de noroc în cariera artistului, fiindcă astfel el și-a prezervat de decadență opera întregă, dispărînd tocmai în momentul în care ea ajunsese cea mai înaltă a lui expresie.

S-a născut la 1483 și se stinge la 1520. Este umbrian și se formează mai întîi în Perugia. Cînd ne-am ocupat de școala dezvoltată în această provincie, școală însemnată, vecină cu cea florentină, dar foarte deosebită de aceasta, am căutat să punem în evidență caracterele ei, care erau mai ales de grație, de sensibilitate, de duioșie. Perugino, Pinturicchio erau în stare să facă compoziții armonioase care fermecau pe oricine. Ele erau executate, în genere, în culori strălucitoare, dar deschise. Deși desenatori interesați, uneori subtili, umbrienii erau mult mai puțin făcuți să redea pasiunea, vehemența, adică să exprime mișcarea fizică ori sufletească. Arta lor avea ceva duios, liric, dar static. Rafael este mai întîi influențat de aceste caractere ale artei provinciei sale natale. Ne vom aștepta deci să întîlnim și la el asemenea însușiri și așteptarea noastră nu va fi înșelată.

Se formează sub disciplina tatălui său, un adevărat artist al Renașterii, adică capabil să se ocupe nu numai cu meșteșugul zugrăvitului, dar și să aprecieze o poezie, să guste un text clasic, să se intereseze de o doctrină filozofică. Multe din aceste calități vor trece asupra fiului. Tatăl moare însă curînd și Rafael, la vîrsta

conducător. Intră atunci în atelierul unui elev al lui Francia (un artist bolonez destul de influențat de venețieni) apoi, ceva mai târziu, în atelierul chiar al lui Perugino. Mai înainte însă de a fi luat un contact direct cu acest artist, mai înainte deci de 1500, el ne dă prima lui operă, datată, la 17 ani, *Visul Cavalerului*, astăzi la Galeria Națională din Londra (II 119).

Este o manifestare tipică a unui tânăr genial. Calitățile de propeție, de grație, de lirism, pe care le semnalăm în arta umbriană, dobîndesc aici o expresie cu atât mai vie, cu cât ele se potriveau cu temperamentul feminin al artistului, accentuat încă de frăgezimea vârstei. Un cavaler adormit, în mijlocul unui vast peisaj — în care se recunoaște linia dulce a colinelor umbriene. În vis, el vede prezentîndu-i-se, de o parte, virtutea, de altă parte, viciului. Și viciul și virtutea, adică cele două femei gingașe care le personifică, seamănă ca două surori. Numai un mic simbol le deosebește: una ține în mînă o floare — senzualitatea, cealaltă prezintă o carte — studiul: operă în care artistul își arată pentru prima dată calitățile sale sufletești — o simțire cu totul delicată și naivă —, astăzi cu atât mai semnificativă, cu cât tablourile din această perioadă a lui Rafael sînt rare. Ea este produsă înainte de contactul direct al artistului cu Perugino.

Dacă această operă ne învederează un aspect al sufletului artistului, o altă, aproape contemporană: *Cele trei Grații*, ne dezvăluie un alt aspect al lui, tot atât de semnificativ, anume senzualitatea păgînă, acea înțelegere deosebită pentru frumusețea unui corp femeiesc plin, pentru o atitudine, pentru ceea ce Focillon numește în monografia sa despre Rafael „poezia formei“, exprimată prin linie, prin mișcare, prin arabescul grafic al unei compoziții desăvîrșite. În pragul vieții Rafael posedă toată

adîncimea artei clasice, al cărui echivalent în pictură îl constituie o astfel de compoziție.

Dar lucrarea cea mai importantă din această perioadă este *Logodna sfintei Fecioare, Lo Spasalizio*, de la Muzeul Brera din Milano. Tot ceea ce artistul își asimilase din contactul cu Perugino, cam la vîrsta de 22 ani, tot ce el știa și putea, se deduce din această operă (II 120). Tablouri mai mult sau mai puțin asemănătoare întîlnisem în arta înaintașilor, între alții la Perugino însuși, în decorațiile de jos ale Capellei Sixtine, și la Pinturicchio, în Santa Maria în Aracoeli. Compoziția este bazată pe o grupare a personajelor în fața tabloului, pe planul întîi, lăsînd îndărătul lor un spațiu liber, destul de vast, dominat și mărginit la orizont de o frumoasă construcție arhitectonică. Să nu pierdem din vedere că ne găsim în vremea în care creațiile lui Bramante, îndeosebi Tempietto (din 1502), au impresionat puternic pe contemporani. Ce este interesant însă în acest tablou, în afară de armonia compoziției — care se întîlnea și în lucrările lui Perugino —, este seninătatea, o atmosferă de pace, de liniște divină.

Rafael nu este un simplu imitator al artei profesorului său, oricîtă asemănare am găsi între această operă și cele ale maestrului. El este solicitat de viață, doritor s-o exprime în lucrările sale. Încă din această epocă el nu se mărginește să reia anume tipuri, mai mult sau mai puțin convenționale, și să le introducă în compozițiile sale. Tânăr încă, practicînd și el, cum se făcea în această vreme în mai toate atelierele, sistemul de a lua figurile maestrului și de a le prezenta în compoziții noi, el nu se mulțumește numai cu această metodă facilă, ci foarte deseori, cum se observă mai ales în grupul de personaje din stînga, în care se disting cîteva portrete ale timpului, el se coboară în mijlocul oamenilor, se interesează de figurile lor, o schițează, o adoptă ca un element veridic în această lucrare, pe care mulți ar fi

tentați s-o considere oarecum la baza academismului.

În 1504, Umbria, care pînă atunci fusese o țară liniștită, în care arta, științele, viața de curte și plăcerile ei, mai mult sau mai puțin rafinate, se puteau dezvolta în voie sub dominația unor principii luminați, este tulburată de războaie, între altele de cele provocate de Cesare Borgia, fiul papei Alexandru. Rafael se vede nevoit să părăsească provincia în care se născuse și să se stabilească la Florența. Aici găsește unul din mediile cele mai propice pentru formarea unui artist. Florența acestor timpuri cunoaște, e drept pentru foarte scurtă vreme, prezența între zidurile ei, atît a lui Leonardo da Vinci, cu natura lui iscoditoare, cu iscusința în a pătrunde misterul tuturor lucrurilor, cît și a lui Michelangelo, pasionatul admirator al forței virile, trupești și sufletești.

Rafael de atunci celebru în provincia sa, căutat, încercat de comenzi, își dă repede seama de tot ce-i lipsește, comparat cu aceste genii Vasari ne spune că începînd de la această dată, de la 1504, el începe să studieze „ca un elev”. La însușirile pe care le posedă și care nu puteau să aibă o prea mare trecere în Florența, el caută să adauge, pe de o parte, știința unora, pe de altă parte, acea neliniște, care făcea pe un artist ca Leonardo să nu se mulțumească cu aparența lucrurilor, să treacă dincolo de aspectul lor exterior și să pătrundă în fundul sufletului omenesc, spre a descoperi acolo secretul existențelor. Rafael studiază mai întîi și înțelege, adoptă și imită: imită cînd arta lui Leonardo, cînd pe cea a lui Michelangelo, sau caută să le contopească pe amîndouă. Este preocupat ca din toate curențele artistice ale timpului să-și formeze o estetică nouă. Ea nu poate fi eclecticismul, cum ar fi tentați să creadă unii, ci ceva mai adînc, mai substanțial decît acel amestec superficial de crîmpeie de doctrină pe care-l vom întîlni în secolul următor, la naturi mai slabe, în școala bologneză. Electicismul se mul-

țumește să ia din dreapta și din stînga, cu răceală, cu oarecare șiretenie, calități exterioare și de multe ori nepotrivite, să le împreună spre a ajunge la un lucru perfect în teorie, rezultat din armonizarea contrastelor, dar lipsit de viață, în realitate. Rafael convins de superioritatea înaintașilor lui, caută să-și asimileze ceea ce-i lipsea, cercetează cu pasiune lucrările lor și nu ia din ele decît ceea ce convine temperamentului său.

În această epocă el dă naștere la multe din faimoasele lui Madone, adică la acel tip de femeie, în același timp, grațios, tînăr și plin, care să reprezinte pe Fecioara la vîrsta cînd a născut pe Christos, dar care să redea și sentimentul maternității, nedezipit de ideea pe care ne-o facem despre Maica Domnului. Printre ele trebuie să înțelegem semnalate: *La Belle Jardinière*, de la Luvru, și *Madonna im Grünen*, din Viena.

Tipul acestor Madone a ajuns să fie ceva propriu lui Rafael, o creație nemuritoare a geniului lui. El îl obținuse după ce trecuse prin multe încercări, după ce studiaseră operele lui Perugino, sau chiar pe cele ale lui Leonardo; le transformase, le confruntase. Formele sînt ample, dar totuși pline de gingășie și dulceață. Întreaga lor făptură respiră suavitate, candoare, tandrețe. Compoziția este de cele mai multe ori în formă piramidală. Madona constituie, cu capul ei, vîrfurile piramidei. Baza piramidei este încă amplificată prin faldurile draperiei largi și bogate. Apoi, de o parte și de alta, pentru o mai mare solidaritate, Christos sau sfîntul Ioan Botezătorul, ca prunci, sau alteleori alte personaje, susțin oarecum piramida (II 121).

Desenul lui Rafael a fost totdeauna asemănat, prin plăcerea pe care ne-o produce, prin arabescul elegant al liniilor, prin curbele lui armonioase, cu o melodie muzicală. Culoarea însă, dacă o comparăm mai ales cu cea a venețienilor, este mai puțin reușită și uneori chiar strigătoare. El nu ajunsese încă, cel puțin atunci, să stăpînească armonia tonurilor, să de-

prindă sentimentul venețian pentru combinarea fericită a unor acorduri. În anume compoziții vom întâlni chiar oarecare stridente, din acest punct de vedere.

În vremea contactului lui cu marii pictori florentini, în lovitura puternică ce o primește de la aceștia, simțim parcă o oprire a fluxului vital al artistului. Din pricina teamii, la descoperirea atîtor lucruri esențiale pentru arta lui, pe care nu le stăpînește încă, a sentimentului lipsurilor educației lui de bază, îl simțim intimidat și retractat. Este însă o fază trecătoare. Rafael se smulge acestor impresii și în curînd ajunge să domine în chip absolut toate mijloacele ce le oferea pictura, ca, de pildă, în *Madona Ansinei* (Il. 122), un fel de *Sacra conversazione*, azi la Galeria Națională din Londra.

Fecioara Maria, pe tron, păstrînd tipul caracteristic pentru Madonele lui Rafael, are în dreapta și în stînga doi sfinți. Grație contactului artistului cu arta lui Michelangelo, aceste figuri încep să capete alte proporții și altă înfățișare decît pînă atunci. La dobîndirea acestui sens al monumentalității, l-a ajutat pe Rafael și Fra Bartolomeo, tot un toscan. Fra Bartolomeo, natură severă, fusese atras de însușirile unei arte despuiață de orice element de seducție. Este destul să ne amintim că el se numără printre adepții lui Savonarola. Această pictură, simplificată și purificată, îl ajută pe Rafael să atingă în compoziții mai multă expresivitate și mai multă maiestate, calități pe care nu le-ar fi putut găsi la Perugino.

În mulțimea artiștilor enormi, care populeau atunci orașul Florența, Rafael nu ajunge să se impună. El se deosebește prea mult ca temperament de cei de acolo. Dacă n-ar fi părăsit acest centru, poate că n-ar fi izbutit să devină decît un pictor admirabil al grației, și nimic mai mult. Oricît ar fi de important farmecul, acel sentiment „peruginesc” pe care l-am în-

172

țilnit în prima fază a operei lui Rafael, el însă departe de a rezuma totalitatea darurilor artistului. Norocul lui — împrejurările l-au servit întotdeauna — face ca papa Iuliu al II-lea să aibă nevoie de un pictor pentru executarea planurilor lui mărețe. El face apel la Rafael. Acesta vine la Roma. Deodată se deschide înaintea sa posibilitatea nesfîrșită de a se exprima, de a juca un mare rol pe o scenă într-adevăr mondială.

Papa era muncit de gîndul de a da o expresie plastică tendinței lui de a crea un imperium catolic, care să pornească din Roma și care să cuprindă toată lumea cunoscută în acea vreme. Rafael i se pare omul în stare de a realiza un astfel de plan. Recomandația lui Bramante — un compatriot al lui Rafael — poate n-a fost străină de această alegere. În orice caz, papa dovedește o perspicacitate care ne uimește, atunci cînd dintre toți artiștii mari pe care îi posedă Italia timpului, el încredințează acestui tînar cu înfățișare feciorelnică, care nu se remarcase decît poate prin operele mai mult grațioase, mai mult seducătoare decît puternice, decorarea Stanțelor Vaticanului.

În contact cu Roma, Rafael se simte alt om. Arta veche completează ceea ce lipsea geniului său, acea idee de grandoare, de armonie liniștită și nobilă, trăsătura fundamentală a sculpturii antice. Deci, transformat de ceea ce învățase în Florența, îmbogățit spiritual de contactul cu vechea Romă, Rafael se crede capabil de a acoperi cu fresce — adică într-o tehnică pe care o mînuise foarte puțin pînă atunci — zidurile imense ale sălilor Vaticanului.

I se cerea să reprezinte în scene, care să se completeze unele cu altele *triumful bisericii creștine*. Iată-l deci obligat să înfățișeze, în decorații murale de mari proporții, idei aproape abstracte. Rafael își dă seama că abstracțiile pure, alegoriile, nu pot interesa pe privitor. Ele 173 trebuiesc sprijinite pe contactul material cu

viața. Și astfel, în compoziții incomparabile, în care pentru prima dată el ne dă măsura geniului său, ilustrează o serie de evenimente, care toate contribuiseră să întărească ideea puterii fără margini a catolicismului. Una din ele înfățișează *Triumful religiei în Stanza de la Segnatura*. Dar cea mai cunoscută dintre ele este, fără îndoială, *Școala din Atena* (II. 123).

Alături de decorațiile de pe zid, în aceeași sală, mai erau decorații pe plafon și în partea de jos (dedesubtul compozițiilor mari), scene, alegorii ori personaje care completau și lămureau pe cele de mari dimensiuni. Așa, de pildă, în Camera Semnăturii, el a așezat într-o lunetă reprezentarea *Puterii*, a *Adevărului* și a *Moderațiunii*. Am ales-o, ca să ne dăm seama de calitatea într-adevăr unică pe lume a artistului întru minuirea liniilor armonioase. Toată scena face impresia unui val care se întinde, se mlădiează, curge legănându-se, pornește dintr-o parte, din stînga, și se oprește în dreapta, după ce în curbele cele mai grațioase, a parcurs toată suprafața. Fiecare din figurile acestea, luate individual, este o perfecțiune de eleganță și de echilibru. Iar toate împreună ajung să formeze o linie de o armonie divină, fiindcă nu există alt epitet pentru a exprima plinătatea mulțumirii noastre. Sintem în adevăr la limita dintre arte, acolo unde muzica se confundă cu pictura, în care pictura aspiră să ne dea impresia muzicii (II. 124).

În frescele din Vatican, coloritul lui Rafael, care pînă atunci avea ceva strident și neplăcut, la contactul cu arta lui Sebastiano del Piombo, venețian care adusese cu el la Roma secretul armoniilor pline și calde, ale școlii din orașul său natal, suferă o ultimă influență. Rafael însă știe s-o valorifice în așa fel, încît să dea o nouă calitate picturii sale. Și astfel, în scenele din *Stanze*, în care noblețea, demnitatea figurilor este cu adevărat suverană, valoarea întregului se ridică încă prin armonia culorilor. Este greu să ne închipuim ceva mai nobil, mai desăvîrșit și 174

mai impunător decît cum se prezintă grupul curtenilor în *Messa din Bolsena*, bunăoară (II. 125). Însușirile de proporție, de simplitate, de măreție, de noblețe, de grație, amestecate toate la un loc, prezente în lucrările anterioare sînt accentuate printr-un sentiment al realității, care în nici o frescă nu este așa de evident ca aici. Grupul este format din tot atîtea admirabile portrete, care pot să șadă alături de cele mai strălucite imagini ale omului pe care le cunoaște, nu numai Renașterea italiană, ci pictura universală. Cele mai frumoase efigii lăsate de Tițian, de Rembrandt sau Velázquez, cele mai reușite producții ale lui Rafael însuși, nu pot să întrecă impresia lăsată de grupul celor patru curteni. Pe de altă parte, fresca se găsește, astăzi încă, într-o stare admirabilă de conservare, așa încît aspectul ei actual nu e cu nimic mai prejos decît în momentul în care fusese terminată de pictor.

Pe măsură ce execută aceste fresce, artistul e din ce în ce mai interesat, nu de corpul omenesc acoperit de draperii nu de statura maiestuoasă a demnitarilor sau a părinților bisericii, de odăjdiiile lor de stofe scumpe, ci de trupul însuși, de aspectul lui solid și plastic, de arhitectura lui, de calitatea epidermei. Și astfel, într-o lucrare cum ar fi *Incendiul mahalalei Borgo*, el pictează o admirabilă purtătoare de apă, înfăptuire ideală a trupului femeiesc, alături de cîțiva tineri, ideal al trupului bărbătesc (II. 126). Este echivalentul figurilor sublime pe care le-am întîlnit în opera lui Michelangelo, atunci cînd am vorbit de personajele care decorau plafonul Capelei Sixtine, de Sibile și de adolescenții goi.

Odată ajuns să înțeleagă și să realizeze tipul ideal de frumusețe al bărbatului și al femeii, bazate tocmai pe observația naturii, Rafael le va introduce în opera sa, ori de cîte ori vrea să exprime o alegorie sau o scenă mitologică. În 175 afară de camerele Vaticanului, lucrarea sa de

căpetenie ca decorație murală este executată la Villa Farnesina, pentru bancherul Chiggi: *Po-vestea lui Psyche și Triumful Galateei*.

Împodobirea Stanzelor, cartioanele pentru niște tapiserii destinate să decoreze unele săli din Vatican, comandate de papă, au avut un atît de deplin succes, încît Rafael este însărcinat — e drept, de papa următor, de Leon al X-lea — să decoreze și terasa și loggia care dau din palat înspre curtea San Damaso. Pentru acest ansamblu ornamental, Rafael se inspiră de la pictura decorativă antică, de la așa-numitele grotești, combinații de fel de fel de elemente amuzante: flori, fructe, măști, figuri mitologice. Ele închid medalioane de mici dimensiuni, în care se povestește *Biblia* și istoria lui Iisus Christos, adică *Noul și Vechiul Testament*.

La această dată Rafael venise însă în contact de aproape cu opera pictată a lui Michelangelo, adică cu decorația Capelei Sixtine. De aceea nu este greu să distingem în ele o influență michelangeloască.

Ca portretist, Rafael ne-a lăsat lucrări prodigioase. Printre ele, nici una nu atinge valoarea portretului lui Castiglione (II. 127), capodoperă neîntrecută poate nici chiar de Rembrandt. Se găsește astăzi la Muzeul Luvru.

Este o mare deosebire din punct de vedere al coloritului, între Rafael, atunci cînd execută fresce, și tot el, atunci cînd pictează tablouri de *chevalet*. În primele culoarea lui are adesea ceva nu destul de topit, de armonios. În portrete însă, el n-a mai fost preocupat de nici o altă idee și a izbutit, instinctiv, lăsîndu-se condus numai de gustul lui, să ne dea acorduri de tonuri extraordinar de fine, opere în care desenul, pătrunderea psihologică și coloritul, să fie în desăvîrșită armonie.

Rafael moare la 1520. Cu el se naște școala romană. Este semnificativ faptul, că dintre toate orașele mari ale Italiei, singură Capitala papilor nu fusese în stare să întemeieze o școală de pictură originală și de sine stătătoare. Trans-

portîndu-se la Roma, efectuînd marile decorații de care am vorbit, el devine întemeietorul unei școli noi, care vine să completeze celelalte manifestări ale artei italiene și care chiar ajunge pentru viitorime să capete mai mare importanță decît toate celelalte, cu excepția Veneției. Michelangelo, ce e drept, prin opera lui, nu puțin a contribuit în cea de a doua jumătate a secolului, să mențină și să întărească prestigiul, lăsat moștenire Romei, de Rafael.

În studiile precedente ne-am ocupat de acei maeștri, a căror operă constituie cel mai bogat și mai strălucit patrimoniu al epocii cunoscută sub numele de Renaștere. Totuși, fiecărui din ei îi lipsea poate tocmai acea calitate, care în ideile noastre despre Renaștere juca rolul cel mai însemnat. N-am întîlnit la nici unul, cu excepția poate a lui Rafael, acel sentiment păgîn de voluptate, de senzualitate naivă, care caracterizează pe artistul grec și pe imitatorul său roman. Leonardo era un pictor prea intelectual, prea preocupat de idei, prea doritor să pătrundă în ce este ascuns dincolo de aparență și de suprafața lucrurilor, pentru ca să se lase dus de bucuria simțurilor. Avea apoi o natură mult prea rezervată, mult prea insensibilă la o anumită atracție a materiei, pentru ca să facă loc și senzualității în opera sa. Michelangelo este simțitor la forță, la pasiune, la vajnicul conflict din anume firi, în care puteri și sentimente contrarii nu ajung niciodată să se împace. Rafael era dintre toți cel care s-ar apropia mai mult de acea concepție, cel care și-a dat mai bine seama de efectul delectabil al artei, prin subiect ca și prin execuție. El însă este atent și la alte probleme, care par să-l intereseze mai mult: la o armonie deplină, în opera de artă, calmă și senină, la ritmul divin al formelor umane, luate individual, cînd e vorba de o singură figură, sau înălăuntrul unei compoziții de

Correggio

Cel care dintre toți răspunde mai bine la noțiunea de om al Renașterii sub imperiul artei păgânești, este însă Correggio. Este contemporanul celorlalți, deși ceva mai tânăr. Moare totuși la o vîrstă la care unii dintre ei, cum era Michelangelo, mai aveau încă mulți ani de trăit. Deși face parte dintr-o generație ulterioară celei eroice a Renașterii, îl putem foarte bine număra printre tovarășii ei de luptă. El profită de ceea ce ceilalți aduseseră, fiecare, ca note noi în arta italiană, strînge și topește elementele de inspirație venite de la ei și, în același timp adaugă ceva de la el. Nu vom găsi în operele lui nici acea înălțime de cugetare, sau acea adîncime tragică de sentiment, pe care le-am constatat la un Leonardo sau la un Michelangelo; vom întîlni însă în ele expresia unei apăsătoare simțiri de a simți tot ce este fermecător, tot ce este delicat, tot ce este atrăgător în lume, cu nervii mai mult decît cu inteligența.

S-a născut la 1494 la Correggio — de unde îi vine și porecla sub care e cunoscut în artă —, un sat lîngă Parma. Adevăratul său nume era Antonio Allegri. Cuvîntul *allegro* înseamnă în italiană „repede“, dar și vesel, exuberant. Veselia, capacitatea lui Correggio să se bucure de viață este cu adevărat una din însușirile sale capitale, așa încît el și-a meritat cu prisosință numele. Mai era încă numit de contemporani *lietto*, cel mulțumit, cel bine dispus. Contemporanii îl botezaseră astfel din dragoste pentru el. Ei mai adăugau și alte epitete, între care pe cel de *divino*, nume pe care pînă atunci îl acordaseră numai lui Dante.

Se naște deci la 1494, dintr-o familie de mici burghezi. Își face primele studii la Mantua, cunoaște deci opera decorativă a lui Mantegna. Mantegna este, desigur, un mare maestru și un excelent model, însă sever, rigid, absolut contrar firii lui Correggio. El i-ar fi putut arăta cum se compune un tablou, cum se pot

grupa personajele, cum se cuvine să fie desenată, prezentată, drapată o figură, pentru ca să devină un element expresiv. Dar aceasta numai, nu-l satisface pe tînărul pictor. Calitățile la care aspiră reprezintă mai degrabă ceva contrar. El ar dori ca într-o lucrare să nu apară unghiuri care să tulbure frumusețea unui contur, așa cum întîlneam la Mantegna; să nu se vadă detalii prea contrastate, ori cute multiple, mergînd în toate direcțiile, în draperii. Din contră, ceea ce-l preocupă este cum să îmbrace elegant o figură, sau goală, s-o facă să radieze prin strălucirea carnației ei, s-o înconjure de o dulce atmosferă, cum să niveleze asperitățile posibile, să facă să dispară tot ce este contrast supărător pentru ochi, să dea acea *enveloppe*, adică să facă aerul să circule blînd în jurul ei. S-a servit pentru aceasta mai ales de clarobscur.

Cînd am vorbit de arta lui Leonardo, am scos în relief darurile acestui geniu, progresele pe care le-a determinat în pictură, accentuînd diferența dintre umbră și lumină, nu ca un contrast și ca un conflict între ele, ci ca însușire a două elemente care se completează ca și în viață, care există deci și care formează limitele extreme între care sînt cuprinse celelalte valori ce determină forma și relieful figurii, ale trupului uman, gol sau îmbrăcat. Cu ajutorul tranzițiilor de la umbra cea mai intensă, la lumina cea mai puternică, pe care, în genere, le evită, și pe una și pe cealaltă, ca prea brutale, el exprimă formele umane, ca și aerul ce le înconjură. Correggio a mers și mai departe. Era, fără îndoială, un mai dotat pictor, adică mintuitor al culorilor, decît cum era Leonardo, cu toată superioritatea geniului acestuia. Correggio, posedînd ca un dar rar acest mijloc de expresie, a izbutit să arate prin clarobscur tot ceea ce făcea atractivă suprafața lucrurilor și a ființelor și ceea ce ne place în ea: luciul si-defos și aspectul catifelat al pielii, puful ușor de 179 pe orice epidermă, care dă impresia de dulceață,

de moliciune, de delicateță, grăuntele pielii, carnația, în sfârșit tot ceea ce face un deliciu din corpul și înfățișarea femeii.

Dotat cum era, înarmat cu știința pe care o câștigase din contactul cu Mantegna, el a mai cercetat poate și opera altor maestri. Toate acestea sînt numai supoziții, fiindcă viața lui ne este puțin cunoscută. Astfel, se crede că a studiat și arta lui Da Vinci, altfel nu ne-am putea explica înrudirea izbitoare dintre anume opere ale sale și compozițiile maestrului milanez. Este apoi probabil că a mers și la Roma, unde a văzut frescele Capelei Sixtine și Stanțele lui Rafael. În orice caz legenda spune că, cel puțin *Madona Sixtină* nu-i era necunoscută, căci se pare că înaintea ei și-a dat seama că și el este un pictor și ar fi spus faimoasele cuvinte: „*Anche io sono pittore*”.

Opera lui se compune dintr-o serie de lucrări, unele cu subiect religios, executate de prin 1517 pînă spre sfîrșitul vieții, altele de caracter mural-decorativ, din care cele mai importante sînt destinate pentru cupola baptisteriului San Giovanni Evangelista și pentru domul din Parma. În sfîrșit, către finele vieții, el produce o serie de tablouri mitologice, păgînești, în care își exprimă tocmai senzualitatea de nuanță antică, care se adaugă, grație lui, ca o notă de completare la pictura din secolul al XVI-lea.

Primul tablou care se poate data cu oarecare certitudine a fost executat către 1514, adică pe cînd Correggio avea vîrsta de aproape 20 de ani. El se află la Dresda și are ca subiect pe *Madona cu sfinți*. Să ne oprim puțin asupra lui. Este de proporții însemnate. Ceva din felul de a compune al lui Giorgione se simte și în această operă. Din contra, dacă analizăm fiecare figură în parte, pe Ioan Botezătorul, de pildă, în ele întîlnim ecoul artei lui Leonardo da Vinci și a elevilor acestuia, ceva din *Precursorul* de la Luvru sau alt personaj leonardesc. Correggio a știut totuși, chiar de atunci, să îmbine aceste

sugestii, să le topească și să facă o lucrare unitară.

De la început chiar observăm două trăsături în arta sa: pe de o parte, delicatețea, suavitatea — accentuez — cu o nuanță senzuală, pe care el o pune în figurile femeiești, chiar în figura Madonei sau în figura sfintei care se găsește la picioarele tronului; pe de altă parte — și acest lucru se va intensifica cu timpul —, atitudinii mult mai mișcate decît cum am întîlnit la pictorii de Sacre Conversațiuni, de pînă atunci (II. 128).

Dar punctul cel mai înalt al carierei sale l-a atins Correggio atunci cînd a executat lucrări de pictură murală. A început să se manifeste în acest gen, care cerea de la cine îl practica o viziune și o tehnică speciale, executînd la Parma, pentru o stareță, Donna Giovanna Piacenza, fata unui bogat patrician piacentin, o decorație care trebuia să transforme o sală, *le parloir*, într-un fel de grădină de iarnă. Correggio a imaginat pentru bolta care acoperea sala o decorație insiprată de la groțești Loggile lui Rafael erau decorate în același gen, după cum ne amintim. Deasupra căminului el a destinat o scenă mai importantă, luată din viața Dianei. Iar în plafon și-a închipuit o boltă, de care atîrnă fructe și flori, străbătută în toate direcțiile de ramuri de viță. Vegetația luxuriantă lăsa totuși cîteva găuri, cîteva lunete, prin care apărea cerul și prin care se vedeau îngerași, singuri sau în grupuri de cîte doi. Jos, la marginea bolții, a pus o altă serie de decorații, care trebuiau să imite ornamente în stuc, în *trompe l'oeil*. Fantezia pictorului, grația și spontaneitatea cu care se achită de această sarcină, l-au făcut în curînd celebru. Nimeni în această epocă n-ar fi fost în stare să picteze trupuri de copii mai veridice, mai plăpînde, mai dolofane și mai gingașe, decît Correggio în această lucrare. Oricît de frumoasă ar fi, ea însă nu ne poate face nici

măcar să bănuim valoarea și excelența tablourilor murale de mai târziu

Tot în această vreme, prin 1519, el a executat un tablou religios, care în opera sa se arată ca un fel de Auroră anunțătoare a unei zile radioase: este la Luvru și reprezintă *Căsătoria mistică a sfintei Caterina*. O soră a pictorului, Caterina, se măritase tocmai atunci, iar tabloul constituia darul de nuntă al fratelui (Il 129).

În ea se manifestă însușirile cu adevărat unice ale pictorului. Tabloul nu ne invită să meditam, cum ar fi făcut o lucrare de Leonardo: el nu ne agită nici nu ne frământă, ca o lucrare a lui Michelangelo. Ritmul compoziției este plăcut, însă el nu se poate compara cu ritmul suveran pe care îl întâlneam la Rafael. Totuși, poate că nici unul din acești maeștrii n-ar fi fost în stare să ne dea o lucrare care să meargă la inimă, cum a reușit s-o facă Correggio. Aici apare în toată splendoarea modelului lui prin clarobscur, metoda de a răspîndi pe fața și pe trupul persoanelor acea dulceață, acea lumină fermecătoare și suavitatea plină de tandrețe, caracteristice artei lui Correggio. Tipurile sînt apoi alese de o drăgălășenie fără seamăn. Facultatea de a simți plăcerea, impresionabilitatea pentru tot ce era grație de femeie se vede aici mai bine ca oriunde. Este evident că dragostea de a picta trece dincolo de mulțumirea pe care în mod natural trebuia s-o simtă orice artist pentru redarea unui trup femeiesc. Pînă și în figura Mîntuitorului apare satisfacția, căldura cu care pictorul mîngîie, așa-zicînd, acel corp delicat de copil. Tabloul este exact cît trebuie de creștin ca să poată să figureze într-o biserică, dar nu mai mult. Iar sfîntul Sebastian, în fund, în mînă cu o săgeată, singurul semn după care putem ghici că e vorba de un martir creștin, în realitate amintește mai degrabă o figură mitologică, un Satir, un Bacchus, un Apolo, așa încît prezența lui într-un tablou

religios este aproape o inadvertență, dar extrem de seducătoare. Pictorul însă a știut să se oprească exact la limita de unde tabloul lui religios ar fi încetat de a mai fi o lucrare de pietate, pentru ca să devină o sursă de gînduri tulburi de voluptate.

De la 1520 pînă la 1530, adică timp de aproape zece ani, activitatea artistului este îndreptată mai ales într-o direcție: decorarea cupolei celor două monumente mai însemnate din orașul Parma, unde el se stabilise. Această operă îi fusese încredințată la întîmplare, căci, tînăr cum era nimeni nu și-ar fi putut da seama cu exactitate că acest tînăr artist era singur în stare să execute două ansambluri, așa de prodigioase ca efect în arta italiană a secolului al XVI-lea.

În prima, în cea de încercare, în cupola Sfîntului Ioan, el a reprezentat *Înălțarea Domnului*. Pe restul zidurilor a ales o *Încoronare a Fecioarei*, care astăzi se găsește fragmentar în muzeul orașului, și un *Sfînt Ioan Evanghelistul* — care era tocmai patronul bisericii — și din care a rămas foarte puțin. Dar sîlînța și-a dat-o îndeosebi cu decorarea cupolei. A imaginat-o în alt spirit, decît cei care-l precedaseră, deși este greu de admis ca artistul să nu fi avut știință de lucrările grandioase care se săvîrșeau la Roma, tocmai atunci. Aceasta nu este numai o presupunere, este aproape o certitudine, căci chiar aici tipul lui Christos este foarte aproape de cel din *Transfigurarea* lui Rafael, ultimul tablou al maestrului.

Dar Correggio nu s-a mulțumit cu stilul predecesorilor lui: el imaginează bolta bisericii ca un spațiu infinit, prin care cei dinăuntru comunică cu bolta cerească: o spărtură imensă pe unde intră aerul; norii și lumina. Pentru ca să evoce cortegiul fericiților, care se înalță din locul unde este zidită biserica și merg spre Paradis, el a recurs la toate descoperirile picturii, făcute pas cu pas și pe care

înaintașii lui le practicaseră cu mult mai multă timiditate. Așa este întrebuintarea aproape exclusivă a racursiului și perspectivei plafo-nante. Pentru ca să producă senzația fizică că bolta bisericii a dispărut; că vedem apărînd cerul, populat de ființe supranaturale, îngeri zburînd, Christos înălțîndu-se, apostolii uimiți, privind de jur împrejurul unei balustrade de nori, la înălțarea Mîntuitorului, evident că artistul nu se putea servi numai de procedeele înaintașilor. Îi trebuia ceva nou. Așa el a pus în practică ultimele cuceriri ale picturii, mai ales perspectiva plafonantă. Și se întîmplă lucrul acesta extraordinar, că pictorul care s-a servit pentru prima dată sistematic de aceste procedee ale științei picturale este și cel care le duce pînă la ultimile limite la care se putea ajunge. Astfel, toți marii artiști decoratori de mai tîrziu, cu toate că vin după Correggio, cu toate că vor profita de progresele artei pe alte tărîmuri, sînt departe de a stăpîni în același grad știința cu care Correggio evocase spațiile infinite. Nici Veronese, nici Tiepolo, după el, nu-l vor întrece. Privit de jos, un astfel de subiect ne dă într-adevăr impresia unui vîrtej de nori și de figuri, care se avîntă spre cer, la înălțimi infinite (Il 130).

Dar punctul culminant al artei lui Correggio și, după unii, punctul culminant al picturii murale de totdeauna, este atins în cupola domului din Parma. Domul era de dimensiuni mai mari decît baptisteriul San Giovanni. Correggio, care își pusese în practică teoriile și își cunoștea posibilitățile, în aceasă lucrare năzuiește să ajungă și mai departe. Imaginează să reprezinte momentul în care Fecioara, după moarte, se înalță la cer, unde este primită de Christos. În mijlocul cupolei el pune figura Mîntuitorului, iar de jur împrejur un adevărat roi de îngeri. Nu se văd decît fragmente nenumărate de persoane, din fiecare figură nu apar decît porțiuni printre nori delicați, draperii care sînt parcă absorbite

de o putere contrară și ridicate la înălțimi prodigioase, totul într-un uragan fără nume. Niciodată pînă atunci arta nu dăduse o impresie de avînt irezistibil spre cer, de proporțiile celui din această lucrare. Unul din autorii germani care se ocupă de ea (Paul Schubring) își închipuie expresia celor care pentru prima dată au văzut-o, atunci cînd schelele au căzut și cînd decorațiunea a apărut în toată măreția ei înaintea credincioșilor, ca pe cea care au avut-o primii auditori ai lui *Tristan și Isolda*: ceva, inefabil, nemaisîmțit de neamul omnesc, a trebuit să străbată atunci sufletele.

Inelul format de cetele îngerești, de miradele de îngeri care însoțesc zborul Fecioarei, este întrerupt de nori, iar de jur împrejur sînt alte figuri așezate în mod simetric, de o parte și de alta a unor lunete, făcute tocmai ca să proiecteze lumina asupra decorațiunii (Il. 131). La colțuri, în trompe, de proporții uriașe, sînt sfinții patroni ai orașului Parma.

Acest ansamblu maiestuos este punctul de plecare al tuturor decorațiunilor de biserici, destul de numeroase, de la sfîrșitul secolului al XVI-lea încoace. Construcțiile din această vreme sînt sub influența Contrareforme. Știm că, din pricina primejdiei care amenința catolicismul ca urmare a Reformei lui Luther, papa, cardinalii și șefii bisericii, se gîdesc la o eliminare din sinul ei a tot ce dăduse prilej de critică în organizația cultului și viața zilnică a credincioșilor. Această mișcare este cunoscută sub numele de Contrareformă. Printre efectele imediate ale reacțiunii este și crearea ordinului iezuiților. Noul ordin prosperă foarte repede, ajunge o mare putere, ceea ce-i permite să zidească enorm de mult. Cele mai numeroase din bisericile lui, între altele Gesu și Sant Ignazio din Roma-au plafoane în care se vede aceeași tendință de a reprezenta imensitatea cerului și în care mii de figuri circulă, zboară, se avîntă spre Paradis. Correggio este

colul al XVIII-lea, cu G. B. Tiepolo, la apogeul lui.

Dar și în această perioadă, Correggio n-a încetat de a executa tablouri religioase. Toate aceste gesturi teatrale, care se vor repeta în mii de exemplare în secolul următor, acele veșminte umflate de vînt, fluturînd la dreapta și la stînga în operele barocului, se găsesc în germene aici. Cu gustul și cu măsura care caracterizează pe Correggio, el știe să se oprească, pentru ca asemenea detalii să nu devină „manieră” și să nu impresioneze rău. Imitatorii lui nu mai posedă nici tact, nici gust, ei depășesc natura și intră în adevăratul baroc.

Și în privința luminatului unui tablou, Correggio este un inovator. În opera numită *Noaptea*, din Muzeul din Dresda (Il. 132), el caută să studieze și să redea efectul pe care un izvor de lumină — în cazul de față provenind de la Christos de curînd născut — îl produce noaptea, adică efectele de ecleraj pe care o lumină centrală și artificială, străbătînd întunericul nopții, le aruncă pe fețele privitorilor. Este exact problema de care va fi mai ales preocupat Rembrandt, ca și Caravaggio în secolul al XVII-lea, problemă la care aceștia au adus atît de interesante contribuții, și care constituie unul din elementele esențiale de atracțiune ale artei lor asupra noastră. Și din acest punct de vedere, Correggio se găsește la originea unei tendințe importante. Cîteva încercări de a reda efectele luminii artificiale în întuneric nu lipseau nici înainte de Correggio, între altele în stanțele lui Rafael, ca de pildă cea în care sfîntul Petru este reprezentat în carceră. Tabloul lui Correggio este însă o soluțiune mai reușită și mai conformă gustului modern.

În ultima parte a vieții sale Correggio a executat o serie de tablouri mitologice pentru curtea din Mantova. Ele se găsesc astăzi răs-pîndite în mai multe muzee. Nemaifiind legat de sentimentul creștin, nemaitemîndu-se de

revolta pe care o putea deștepta în sufletul unuia sau altuia o interpretare prea riscată, prea senzuală, prea păgînă a unei scene religioase, Correggio se găsește în largul lui de astă dată. Tot ce putem să ne închipuim mai plin de avînt tineresc, de satisfacție senzuală, aproape animalică; este concentrat în aceste lucrări. Ne vom opri la cea mai renumită dintre ele, la *Antiopa* de la Luvru, cea mai bine păstrată, omagiu regesc adus corpului și grației feminine (Il. 133).

Correggio moare la o vîrstă foarte tină, la 40 de ani. N-a avut propriu-zis școlari, însă Parmigianino, din Parma, s-a inspirat din opera lui și se poate considera ca un discipol.

Veneția

Tabloul artei italiene în secolul al XVI-lea ar fi foarte incomplet, dacă nu am consacra un capitol din acest manual școlii venețiene. Veneția Renașterii deține un rol politic capital printre cetățile și stătuțele, italiene. Din cauza bogățiilor acumulate prin comerț, ea poate să continue să trăiască o viață de fast și de plăceri și să încurajeze producția industriilor de lux de tot felul. Este de așteptat ca și pictura și celelalte arte să se dezvolte în aceeași măsură și să ia astfel o mare amploare, beneficiind de o asemenea situație. Mai mult încă, spre deosebire de alte școli italiene, aici mai ales se practică acea pictură de colorisți, care va avea cea mai puternică influență asupra producției artei europene din veacurile următoare.

Școala romană, cu Rafael și Michelangelo, prin calitățile de stil pe care aceștia le introduseseră, va avea imitatori în tot Apusul, curînd după secolul al XVI-lea. Doctrina celor din Roma se bazează, în primul rînd, pe grandoaarea formei și pe armonia compoziției. În 187 fond însă, această concepție apelează mai de-

grabă la inteligența artiștilor, decît la calitățile lor de sensibilitate, ori chiar la simțurile lor. Din această pricină, cu toate că Rafael și Michelangelo au fost modelele la care artiștii viitorului au revenit în nenumărate rînduri, totuși, tocmai din pricina acestor înalte principii mai degrabă raționale, cei care au izbutit să ne dea opere însemnate, pornind de la asemenea norme estetice, au fost puțin numeroși.

Școala venețiană însă se adresează simțurilor. Ea, produce o pictură pentru ochi și ne procură astfel o plăcere imediată, o „delectație“, care apoi se transmite întregii noastre ființe. Știm însă că pictura este prin excelență arta ce încîntă văzul. Este aproape un adevăr banal s-o afirmăm. De aceea, o școală care se distinge prin calități de ordin coloristic, prin rafinamentul și prin veselia tonurilor, va răspunde cu deosebire acestei definiții. Ea va fi admirată și apreciată, atît în epoca în care se va fi produs, cît și mai tîrziu. Ori de cîte ori va fi vorba, în secolele următoare, de un adevărat pictor, acesta se va lăsa prins de farmecul Veneției. Așa a fost cazul lui Rubens și al elevilor săi; așa este cazul lui Poussin; așa este cazul pictorilor spanioli; așa are să fie cazul, în secolul al XIX-lea, cu marele șef al școlii romantice, cu Delacroix. Iată de ce este absolut necesar să completăm tabloul artei Renașterii italiene cu o analiză, fie cît de sumară, a pictorilor venețieni.

De unde provenea superioritatea acestei școli asupra celorlalte, contemporane, și în ce consta această superioritate? Este un lucru greu de stabilit și greu de analizat, cu atît mai mult cu cît, dacă vom spune — cum se face obișnuit — că Veneția era mai senzuală decît Florența, aceasta din urmă fiind mai degrabă aplecată spre producțiile inteligenței, n-am rezolvat problema. În realitate ar trebui tocmai să demonstrăm de ce Veneția era mai senzuală

Această însușire se pune în genere în legătură cu mediul geografic și cu împrejurările de tot felul în care a crescut și s-a dezvoltat cetatea din lagună. Evident, este în această explicație mult adevăr, fără să putem pretinde că ea singură ne dă cheia problemei. Aici, în lagună, lumina are o calitate rară, pe care n-o întîlnim nicăieri aiurea, nici chiar în celelalte orașe ale Italiei. Sînt nuanțe de culoare și, ca o consecință, aspecte ale orașului de o frumusețe aproape ireală, în acest loc binecuvîntat, jumătate mare, jumătate uscat, adevărată cetate de vis. O cetate de vis prin arhitectura ei reflectată de pretutindeni în apa care se mișcă; cetate de vis prin armonia de tonuri delicate, într-o continuă vibrație, care distruge contururile și le înlocuiește cu un fel de tremurare perpetuă a petelor de culoare. Locuitorii, crescuți în acest mediu, au ajuns să se deprindă să trăiască o viață mai voluptoasă, decît restul lumii, și să se bucure de ea cu toate simțurile, nu numai cu cel vizual. Așa se explică de ce întîlnim aici, mai ales în epoca Renașterii, serbări în care demnitarii înalți ai Republicii, în cap cu dogele, urmați de toată populația, în costume bogate, parcurg puținele străzi sau piața San Marco, în lung și în larg, sau, în gondole, canalurile, fără să mai vorbim de baluri, de concerte sau de alte petreceri. Dragostea pentru cortegii somptuoase, pentru muzică și banchete, pentru stoffele splendid colorate, unele venite din Orient, altele lucrate aici, pentru covoarele din Persia și Asia Mică, pentru smalturi și mozaicuri — în epoca veche — este un lucru adînc simpatomatic. Prin acest spectacol ochiul venețianului se obișnuiește cu o anumită armonie de culori, o cere, și tot ea îl face capabil să înțeleagă — mai mult decît pe ceilalți locuitori ai Italiei — o operă de artă, în care accentul se pune tocmai pe colorit. Această tendință apare dintru început. Ea se poate urmări pas cu pas în progresul ei, care își atinge culmea

atunci cînd Venetia se găsește în epoca cea mai strălucită, adică la începutul secolului al XVI-lea.

Culoarea însă nu este singura calitate pe care o întîlnim în lucrările venețienilor. Ea se bazează, la rîndul ei, pe o cunoștință exactă a desenului, pe o posesiune completă a formelor. Desenul este însă la ei altfel conceput. Chiar la cei foarte mari, la un Tițian, el nu apare niciodată pe primul plan, cum se întîmplă la un Michelangelo, pentru a compara două genii de egală mărime, ci este întrucîtva ascuns, făcînd loc, ca să ne impresioneze, la acea armonie caldă a tonurilor.

Într-unul din capitolele trecute am făcut o scurtă analiză a școlii venețiene primitive. Am văzut — cu acea ocazie — că în Venetia arta Renașterii se dezvoltă mai cu întîrziere decît în celelalte regiuni, cu siguranță mult mai tîrziu decît la Florența. Maeștrii venețieni rămîn multă vreme fideli unor practici și unor principii mai arhaice. În orice caz, înainte de perioada de mare înflorire de care ne vom ocupa acum, și care începe cu Giorgione, ei se pot împărți în trei categorii: unii, care au păstrat un contact mai strîns cu arta orientală. I-am văzut dezvoltîndu-se la Murano, continuînd un curent de aparență gotică, pînă către sfîrșitul secolului al XV-lea și culminînd în arta unui Crivelli. Forma la ei este destul de angulară și cam întepenită, așa cum apare de multe ori și în tablourile gotice. Tonurile au însă, chiar de atunci, toate calitățile admirabilei dispoziții venețiene, cu acele nuanțe adînci și limpezi de smalt, cu căldura unor acorduri în care verdele, roșul și foarte mult aur sînt notele dominante.

Alături de această școală arhaizantă, dacă o comparăm cu restul Italiei, întîlneam școala ieșită din atelierul familiei Bellini. Jacopo, Gentile și Giovanni nu sînt deloc insensibili la ceea ce se petrece în jurul lor. Ei au luat contact cu școlile importante italiene, mai ales

cu cele din vecinătate și, în primul rînd, cu cea de la Verona, din preajma marelui Mantegna. Tot în legătură cu Mantegna și tot prin acesta, familia Bellini primește cîteva din cunoștințele inspirate de arheologie, deci în raport direct cu Renașterea propriu-zisă. Ca și la Mantegna, această cunoaștere a antichității se traduce printr-un spirit care obligă formele antice să se adapteze, mai mult sau mai puțin, concepției gotice. Întîlnim deci și la familia Bellini, ca și la Mantegna, un tip de umanitate, din care lipsesc încă admirabilele forme maiestuoase și ample, pe care le constatăm în școala romană. Perfecțiunea desenului este tot așa de mare, ca la oricare alt artist, trupurile însă n-au ajuns la acel echilibru plin, fermecător, înrudit cu cel al artei grecești, pe care îl vom constata la Rafael, la elevii și emulii acestuia. Omul este ceva mai uscat și mai osos, chiar decît în școala florentină. Spiritul nou, al Renașterii, derivînd din asimilarea idealurilor grecești clasice sau ale antichității romane, nu-și făcuse încă apariția la Venetia. Și una și cealaltă din aceste două școli venețiene păstrează încă destule legături cu trecutul, pentru, ca să nu le putem considera în întregime moderne.

Între aceste două tendințe, ne aducem aminte, am constatat și o a treia, reprezentată de pictorii naratori, de *novellieri* în pictură. În fruntea lor se găsea acel artist candid și fermecător care era Carpaccio. O dovedesc multe dintre operele sale, dar mai ales faimoasele povestiri ale legendei sfintei Ursula.

Toate trele nu posedă marea putere de sugestie plastică și nici arhitectura severă a compozițiilor florentine. Ele însă știu să vorbească mai mult ochilor, ne fac — cu alte cuvinte — mai multă plăcere, ne „delectează“, și aceasta este important

Așa era situația cînd, la începutul secolului al XVI-lea, apare Giorgio di Castel Franco
191 supranumit Giorgione Vasari, în *Viețile pic-*

torilor, ne vorbește de el ca de una din cele mai puternice individualități din arta italiană, în orice caz ca de cel căruia i se datorește stilul cel nou, acel avânt și acea practică picturală care vor face din Venetia, în secolul al XVI-lea, rivala Romei. În jurul acestui om, a cărui dată de naștere nu se cunoaște exact (se presupune că este 1476), care însă moare în chip tragic la 1516 (după o existență de ceva mai mult de 40 de ani), s-au țesut fel de fel de legende. Ele s-au născut fiindcă viața și personalitatea artistului, aspectul lui fizic, darurile sale de tot felul erau așa de excepționale, încât îndemneau imaginația să brodeze în jurul lor.

Era de o frumusețe rară, dotat cu fel de fel de calități, fără a vorbi de arta de a picta: una din acele naturi senzuale și fericite, pentru care viața este o continuă încântare. Trăind într-o epocă de libertate pasională, el reacționează puternic și are fel de fel de aventuri. Ultima l-a costat viața. În vremea unei epidemii de ciumă, care pustia Venetia, el și-a vizitat iubita bolnavă, s-a contaminat și a fost și el răpus de teribila boală.

Este, într-un fel, șeful școlii venetiene, dar e străin de acest oraș. Faptul acesta îl împiedică să candideze pentru comenzile publice în vederea decorării bisericilor. În epoca de care ne ocupăm, legile corporației pictorilor erau așa de severe, încât era nevoie să îndeplinești multiple condiții ca să poți participa la un astfel de concurs. Din această pricină în opera lui Giorgione, cea produsă în Venetia — adică cea de când se stabilește în acest oraș, de pe la 1495 înainte —, se întilnesc puține tablouri cu conținut religios, și mult mai multe lucrări profane, destinate amatorilor. Prin ele și grație însușirilor sale, el determină în școala venețiană câteva din caracterele ei cele mai pregnante, mai ales chipul în care se vor trata scenele profane și, în primul rînd, introduce în compoziții corpul femeiesc gol. Fatalitatea

192

a făcut ca multe dintre lucrările lui să dispară. Una dintre cele prețuite de contemporani, o pictură decorativă exterioară la așa-numitul „Fondaco dei Tedeschi“, adică depozitul german de mărfuri din Venetia, întreprinsă de Giorgione cu ajutorul tinărului Titian, elevul lui, imitatorul și colaboratorul lui pe acea vreme, a dispărut în întregime. Astăzi nu ne este cunoscută decît din cîteva mediocre gravuri. Din restul operelor ce-i erau atribuite, multe îi sînt astăzi contestate. Din această cauză ne găsim în fața așa-numitei „probleme a lui Giorgione“. Artistul care a avut o influență hotărîtoare și a determinat calitățile esențiale ale picturii venetiene, nu se consideră autorul sigur decît al unui mic număr de tablouri. Situația în care se găsește, din acest punct de vedere, a fost pricina că unui însemnați istorici în artă îi neagă influența de care vorbește Vasari. Detronîndu-l, așa-zicînd, de pe piedestalul pe care îl așezase acest biograf al artiștilor vremii sale și, după el, mai toți istoricii de artă, pînă în vremea noastră, ei fac ca Giorgione să-și împartă gloria cu Titian și cu Sebastiano del Piombo, colaboratorii lui. Așa se prezintă „problema Giorgione“ pentru unul din criticii francezi de azi, pentru Louis Hourticq.

Nu este locul aici să intrăm în detaliile acestei controverse. În ceea ce ne privește ne vom menține mai degrabă la opiniile clasice și vom considera ca opere autentice cele pe care majoritatea istoricilor le consideră astfel. Opere de caracter religios sînt puține. Cea mai însemnată dintre ele e o *Madona*, executată către 1505, pentru una din bisericile din Castel Franco. Dar să începem analiza lucrărilor cu cîteva opere din tinerețe, anterioare acestei date.

Una din ele poartă titlul: *Cei trei filozofi* și este azi în Muzeul din Viena (II. 134). De la început ne izbește o mare deosebire față de 193 tablourile contemporanilor, ale unui Giovanni

torilor, ne vorbește de el ca de una din cele mai puternice individualități din arta italiană, în orice caz ca de cel căruia i se datorește stilul cel nou, acel avânt și aceea practică picturală care vor face din Veneția, în secolul al XVI-lea, rivala Romei. În jurul acestui om, a cărui dată de naștere nu se cunoaște exact (se presupune că este 1476), care însă moare în chip tragic la 1516 (după o existență de ceva mai mult de 40 de ani), s-au țesut fel de fel de legende. Ele s-au născut fiindcă viața și personalitatea artistului, aspectul lui fizic, darurile sale de tot felul erau așa de excepționale, încât îndemnau imaginația să brodeze în jurul lor.

Era de o frumusețe rară, dotat cu fel de fel de calități, fără a vorbi de arta de a picta: una din acele naturi senzuale și fericite, pentru care viața este o continuă încântare. Trăind într-o epocă de libertate pasională, el reacționează puternic și are fel de fel de aventuri. Ultima l-a costat viața. În vremea unei epidemii de ciumă, care pustia Veneția, el și-a vizitat iubita bolnavă, s-a contaminat și a fost și el răpus de teribila boală.

Este, într-un fel, șeful școlii venețiene, dar e străin de acest oraș. Faptul acesta îl împiedică să candideze pentru comenzile publice în vederea decorării bisericilor. În epoca de care ne ocupăm, legile corporației pictorilor erau așa de severe, încât era nevoie să îndeplinești multiple condiții ca să poți participa la un astfel de concurs. Din această pricină în opera lui Giorgione, cea produsă în Veneția — adică cea de când se stabilește în acest oraș, de pe la 1495 înainte —, se întilnise puține tablouri cu conținut religios, și mult mai multe lucrări profane, destinate amatorilor. Prin ele și grație însușirilor sale, el determină în școala venețiană câteva din caracterele ei cele mai pregnante, mai ales chipul în care se vor trata scenele profane și, în primul rînd, introduce în compoziții corpul femeiesc gol. Fatalitatea 192

a făcut ca multe dintre lucrările lui să dispară. Una dintre cele prețuite de contemporani, o pictură decorativă exterioară la așa-numitul „Fondaco dei Tedeschi“, adică depozitul german de mărfuri din Veneția, întreprinsă de Giorgione cu ajutorul tinărului Titian, elevul lui, imitatorul și colaboratorul lui pe acea vreme, a dispărut în întregime. Astăzi nu ne este cunoscută decît din cîteva mediocre gravuri. Din restul operelor ce-i erau atribuite, multe îi sînt astăzi contestate. Din această cauză ne găsim în fața așa-numitei „probleme a lui Giorgione“. Artistul care a avut o influență hotărîtoare și a determinat calitățile esențiale ale picturii venețiene, nu se consideră autorul sigur decît al unui mic număr de tablouri. Situația în care se găsește, din acest punct de vedere, a fost pricina că unii însemnați istorici în artă îi neagă influența de care vorbește Vasari. Detronîndu-l, așa-zicînd, de pe pedestalul pe care îl așezase acest biograf al artiștilor vremii sale și, după el, mai toți istoricii de artă, pînă în vremea noastră, ei fac ca Giorgione să-și împartă gloria cu Titian și cu Sebastiano del Piombo, colaboratorii lui. Așa se prezintă „problema Giorgione“ pentru unul din criticii francezi de azi, pentru Louis Hourticq.

Nu este locul aici să intrăm în detaliile acestei controverse. În ceea ce ne privește ne vom menține mai degrabă la opiniile clasice și vom considera ca opere autentice cele pe care majoritatea istoricilor le consideră astfel. Opere de caracter religios sînt puține. Cea mai însemnată dintre ele e o *Madona*, executată către 1505, pentru una din bisericile din Castel Franco. Dar să începem analiza lucrărilor cu cîteva opere din tinerețe, anterioare acestei date.

Una din ele poartă titlul: *Cei trei filozofi* și este azi în Muzeul din Viena (II. 134). De la început ne izbește o mare deosebire față de 193 tablourile contemporanilor, ale unui Giovanni

Bellini, de pildă, de spirit, dacă nu de execuție. Personajele au între ele mai multă legătură. Mișcările lor, atitudinea lor, sînt mai libere, mai naturale. Peisajul, în sfîrșit, ocupă în tablou un loc și mai important. Distribuind cu pricepere atît părțile luminate, cît și pe cele întunecate, el obține iluzia unei mai mari adîncimi. La stînga, în forma unor culise de teatru, așază niște stînci, puternic umbrite; la dreapta, îndeplinind cam același rol, niște copaci viguroși, tot atît de întunecați. Între stînci și copaci, un spațiu deschis, un fel de fereastră prin care îndreaptă privirea de sus în jos, asupra unor dealuri acoperite de vegetație, printre care apar clădiri, „fabrici”. Tot ce e luminat se află între cele două culise întunecate. Prin aceasta ne dă senzația unei mari adîncimi, accentuată încă prin faptul că planul întîi este și el clar, pe fondul umbrît al stîncilor și al arborilor. Scena se prelungește astfel atît în față, în direcția privitorului, cît și în spate, spre „fabricile”, cum se numesc construcțiile într-un decor, din fondul peisajului.

O însușire nouă în arta acestui pictor, însușire care se poate simți chiar și într-o reproducere în alb și negru, este calitatea cerului. El este clar, transparent, scaldat într-o lumină subtilă și fină, așa cum întîlnim uneori la apusul soarelui.

Dar Giorgione este un novator, nu numai în pictura profană, în cea narativ-profană — fiindcă, foarte probabil, *Cei trei filozofi* sînt ilustrația unui episod pe care noi nu-l mai înțelegem —, ci și în pictura religioasă. *Pala de la Castelfranco*, o *Sacra Conversazione*, este una din rarele lucrări destinate bisericilor. Reprezintă pe Madona, între sfîntul Francisc și sfîntul Liberale. Novator? Din ce pricină? Fiindcă și aici el rupe cu trecutul. Știm că așa-numitele *Sacre Conversațiuni* din arta anterioară, oricît ar fi fost ele de reușite din punct de vedere pictural, se prezentau totuși încă stîngaci. Scena se petrecea totdeauna într-un

spațiu închis de stofe sau de arhitectură. Giorgione, fără să renunțe cu totul la arhitectură, așază personajele în așa fel, încît de deasupra îngrădirii cu stofe, din jurul Madonei, se întrezărește un peisaj incîntător. Madona, obișnuit așezată în mijlocul sfinților, aici este izolată. Impresia superiorității ei asupra celorlalți este intensificată prin locul pe care i-l destină pictorul în compoziție. Tronul ei, mai sus decît nivelul celorlalți, ne arată că ea este de o esență superioară, chiar comparată cu sfinții de la picioarele ei.

Tipul sfîntului Francisc nu e nou; l-am mai întîlnit și aiurea. Sfîntul Liberale este însă una din invențiile lui Giorgione. Acest tînar ostaș, îmbrăcat în fier, pe care mulți l-au considerat ca un autoportret al artistului, prezintă trăsături de o distincție fizică și de o duioșie rară. În jurul lor o atmosferă de seninătate, de pace: avem impresia că ne găsim departe de lumea obișnuită. Aici domnește liniștea eternă, unde nimic nu se agită, nici chiar stofa steagului pe care îl poartă sfîntul. Lucrarea a fost foarte apreciată de contemporani (II 135).

Dar opera cea mai valoroasă a lui Giorgione, considerată pînă astăzi ca unul din tablourile capitale ale artei italiene, este *Tempesta* (II 136). Ne aflăm din nou în fața unei aventuri sau a unei legende ilustrate de pictor și necunoscută nouă. S-au încercat fel de fel de explicații pentru această femeie tînară, jumătate goală, care alăptează un copil, în fața unui tînar așa de asemănător cu sfîntul Liberale, din tabloul precedent. Ce rost are apoi apa, admirabil redată, ori peisajul, unul din cele mai veridice și mai evocatoare, pe care le-a produs pictura Renașterii? Dar oricare ar fi sensul acestui tablou, ce ne interesează este prospețimea și noutatea lui. Pentru prima dată în Italia întîlnim un peisaj reprezentat nu ca decor, ca ceva ireal și fără însemnătate, ci ca o parte esențială a tablou-

lui, un fragment de natură, în toate detaliile lui. Deasupra unei porțiuni de teren, scăldată de ape și acoperită de o puternică vegetație, printre care se zăresc fortificațiile orașului Castel Franco, se boltește un cer străbătut de nori de furtună, din care ies fulgere. Lumina lividă, care cade asupra întregului subiect și-i dă o înfățișare tragică, contrastul dintre fondul tabloului și frumusețea femeii și, mai ales, distincția și eleganța tinărului îmbrăcat în haine roșii sînt ceva cu totul nou. Se simte o notă pe care, oricît ar fi fost de mari artiștii pe care i-am analizat, n-o poseda încă arta italiană. Tabloul este la Academia din Veneția.

Concertul cîmpenesc este tabloul de la care pornește Hourticq în campania lui, la care făceam mai sus aluzie, cu scopul de a răpi lui Giorgione cele mai celebre lucrări ale sale și a le trece lui Titian. Hourticq își închipuie că există multă asemănare între felul în care este concepută compoziția, între tipurile mai ales ale celor doi bărbați și cele din operele de tinerețe ale lui Titian. Istoricii de artă n-au acceptat însă ipotezele criticului francez, așa încît rămînem la vechea opinie și considerăm această pinză ca una din lucrările capitale ale lui Giorgione (II. 137).

Aici, mai ales, ne izbește armonia culorilor, ceea ce din nefericire nu se poate vedea într-o reproducere în negru, și forma desăvîrșită, demnă de cei antici, a corpului omenesc, mai ales al celui feminin. Giorgione îl iubește, amplu, cu liniile conturului rotunde și alune-coase, adică deosebite de cele întîlnite în tablourile anterioare, în care forma avea adesea ceva angular și oarecum meschin. Felul în care artistul știe să minuiască clarobscurul, e iarăși o notă nouă în arta venețiană. Vasari spune că Giorgione a cunoscut cîteva lucrări ale lui Leonardo. Ele au putut avea influență asupra lui, fiindcă l-au determinat, pe de o parte, să admită clarobscurul ca unul din procedeele indispensabile artei, iar, pe de altă 196

parte, l-au îndemnat să dea întregului tablou tonalitatea profundă și acel *sfumato* — spune Vasari — care se întîlneau în operele lui Leonardo.

Că Giorgione era familiarizat cu practica-rea clarobscurului se poate observa în figura, mai ales, a celui de al doilea tinăr, văzut din față, și în profilul femeii întoarsă cu spatele spre noi.

Contestată de unii critici, probabil pe nedrept, este și așa-numita *Venus* de la Dresda. Ea se găsea neterminată în atelierul pictorului, la moartea lui. Titian a fost însărcinat s-o sfîrșească, cel puțin așa ne spune Vasari. De altfel, admirația lui Titian pentru această operă a fost așa de mare, încît ea este adesea reluată, numai cu mici modificări, în multe din operele acestuia, cu subiect similar (II. 138).

Criticii spun că este pentru prima dată cînd arta italiană a reprezentat trupul gol — culcat, de mărime naturală, al unei femei. Boticelli, e drept, reprezentase nudul în picioare, nicio dată însă cu această linie melodioasă, în această atitudine de așteptare a voluptății ce va să vină, ca aici, în arta lui Giorgione. Ea este cu adevărat una din cele mai glorioase expresii ale artei.

Școala venețiană datorește maestrului de la Castel Franco impulsul tendințelor care o animă și o reînnoiesc. Și, deși unii dintre criticii actuali au încercat, la lumina numai a faptelor așa cum ele se prezintă astăzi, adică după aproape cinci secole de la nașterea lui Giorgione, să conteste afirmațiile așa de admirative și de hotărîte ale lui Vasari, aproape un contemporan, cred totuși că trebuie să rămînem la vechea tradiție și să considerăm rolul acestui artist ca decisiv pentru formarea strălucitei școli venețiene. Menținem deci părerea după care Giorgione este artistul care determină în mare parte caracterele fundamentale ale picturii dezvoltate în acest oraș: 197

din punct de vedere teoretic, prin doctrina și prin învățătura răspândită printre elevii săi; din punct de vedere practic, prin operele oferite ca model contemporanilor și urmașilor. El se găsește la originea acestui stil nou care constituie principalul merit al operelor produse în secolul al XVI-lea, la Venetia. Acestea fiind zise, să examinăm opera citorva contemporani ai lui Giorgione.

Palma Vecchio sau cel Bătrîn, numit așa spre deosebire de un nepot al artistului, tot pictor, mai tânăr, trăiește de la 1480 pînă la 1528. Este deci un contemporan al lui Giorgione. În el, în Titian, cel puțin în prima epocă a activității sale, în Bonifazio Veronese dei Pittati, în Sebastiano del Piombo, în Lorenzo Lotto, se pot recunoaște incontestabile caractere giorgionesci. Ele constituie deci trăsăturile dominante ale mai tuturor operelor mari venețiene din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Este bineînțeles că artiștii cu o personalitate puternică, cum este Titian, curînd reușesc, nu să înlăture această influență, care se poate considera ca o binefacere, ci s-o adapteze așa de bine propriului lor temperament, încît ea să ne apară ca topită în trăsăturile artei lor. La ceilalți, la Palma Vecchio, la Sebastiano del Piombo, această asimilare întirzie. Moștenirea giorgionescă rămîne mereu vizibilă. Sînt artiști de a doua mînă, pe care personalitatea puternică a înaintașului îi copleșise.

Palma este un elev — ca și Giorgione — al lui Giovanni Bellini. Încă de la început el este însă atras de opera codiscipolului său. De fel era din Bergamo. Se stabilește însă la Venetia și ajunge acolo, în scurtă vreme, să devină un pictor cunoscut și apreciat. Dacă punem alături una din lucrările lui Palma de oricare din operele importante ale lui Giorgione, vom vedea și ce apropie, și ce deosebește pe acești doi maeștri. Comune sînt tendințele și spiritul, adică intențiile; diferită este însă realizarea. Armonia, senzualitatea rafinată, eleganța supremă 198

a lui Giorgione, care apăreau mai ales într-un tablou cum era *Venus*, se materializează în opera lui Palma, coboară cu o treaptă mai jos, aproape se vulgarizează. Pictorul acesta este evident stăpînul unui meșteșug artistic din cele mai sigure. El știe să aștearnă solid culorile și să le armonizeze într-un chip tot așa de plăcut ca și Giorgione. Dar tipurile sale, subiectul, compoziția tabloului au ceva comun, în afară de rare excepții. Ne găsim în mijlocul unei lumi identică cu lumea noastră obișnuită cu defectele și lipsurile ei; ne-am depărtat de zeii și de zeițele cu trup de om ale lui Giorgione, de personajele, de o atît de nobilă distincție, care se delectează în acel *Concert champêtre*, de toți considerat ca una dintre minunile școlii venețiene.

Acolo unde deosebirea de calitate între acești doi maeștri apare mai evidentă este tocmai în tabloul tratînd același subiect ca și Giorgione, o *Venus* care, ca și cea de mai sus, este tot la Dresda. Să ne amintim un moment forma divină, seninătatea, maiestatea calmă din trupul *Venerei* lui Giorgione! (II 139). Poziția este aproape aceeași. Probabil că amatorii fuseseră așa de vrăjiți de noutatea compoziției, încît ea începe să fie căutată, devine frecventă. O vom întîlni de mai multe ori chiar și la Titian. Ce deosebire însă între Palma și înaintașul său! La Giorgione ea dormita, și o pace cerească era imprimată în trăsăturile feței, în liniile trupului sculptural și așa de admirabil proporționat. Aici avem de a face cu o simplă muritoare, trează, decentă, aproape castă, cu toată poziția în care este reprezentată, însă, femeie de rînd, cu defectele, cu impulsurile și nerăbdările ei. În ceea ce privește însă celelalte părți ale tabloului, peisajul, compoziția, execuția chiar, Palma este un admirabil continuator al lui Giorgione.

În *Sfînta Barbara*, Palma este mai personal (II 140). Aici se vede că el știe să drapeze 199 un personaj și să-i dea demnitate și grandoare.

Atitudinea sfintei este nobilă. Totuși, dacă am compara tipul fizic, chiar dintr-un tablou atît de reușit, cu tipul fizic giorgionesc, am simțit că ceea ce era amplu și junonian la unul, la celălalt a devenit masiv, s-a îngrășat, s-a vulgarizat. Deși toată arta Renașterii, în Venetia, ca și la Roma, la Tițian, la Giorgione, la Rafael, la Michelangelo nu admite decît formele pline, *la grande forme*, înrudită cu cea a statuilor grecești din secolul al V-lea, Palma trece dincolo de această plinătate armonioasă, ca să cadă în masivitate. Bărbații și mai ales femeile au la el ceva greoi, bine hrănit, placid și lipsit de inteligență în înfățișarea lor.

Palma e autorul a o mare mulțime de tablouri religioase, reprezentînd, după obicei, Sfînta Familie sau teme, foarte frecvente în pictura venețiană, a Adorației magilor sau a păstorilor. Să ne oprim la una dintre acestea (Il. 141).

O compoziție cu *Adorația păstorilor* se plasează cu adevărat în cea mai nobilă tradiție. Scena, în mijlocul unui peisaj încîntător, este priceput tratată. Ea figurează o piramidă al cărui vîrf e constituit de capul sfîntului Iosif, la mijloc, mai înalt decît celelalte personaje; Fecioara cu Pruncul este la stînga, un păstor la dreapta. Un alt personaj, tot la stînga, probabil o donatoare, nișel mai la spate, n-are prea multă legătură cu restul compoziției. Și aici ne întîmpină tipul feminin afecționat de Palma, frecvent în opera lui. Tinăra, cu fața rotundă și nu prea expresivă, cu tenul alb, puțin cam grasă, cu ochii negri și cam în fundul capului, înconjuțați cu cearcăne, ca și cum s-ar fi sculat după boală, ea are, în același timp, ceva senzual și maladiv. Aceste detalii accentuează încă farmecul personajului, ni-l arată ca puțin suferind, îl face mai simpatic. Dar calitatea de mare pictor a lui Palma apare mai evidentă în felul în care a redat tipul păstorului. Aici constatăm, o dată mai mult, înrudirea între personajele imăginate de acest artist, și cele 200

pe care le prefera Giorgione: aceleași trăsături virile de tînăr brun și vînjos, cu ceva natural și tărănesc, în trup și în expresia feței, ca la Giorgione, totul pus în valoare prin clar-obscur.

Dar, cel mai fertil și mai strălucit dintre venețieni, dominatorul școlii este Tiziano Vecellio. Trăiește aproape un secol, vîrsta patriarhilor, dacă știrile cu privire la anul nașterii sale, pe care le-a dat singur, sînt exacte și dezinteresate. Totuși, se presupune azi că el a încercat să se îmbătrînească puțin în serioarea către Carol Quintul, de unde acele date sînt luate, ca să-l înduioșeze și să obțină de la împărat o pensie mai substanțială. În orice caz, maestrul atinge cel puțin 90 de ani. Este născut în Dolomiți, la munte, în Piave di Cadore, și va purta toată viața amintirea nostalgică a peisajului natal.

La Tițian singur, mai ales din pricină că trăiește o viață atît de îndelungată și poate astfel să evolueze pînă ajunge la cea mai elocventă expresie a artei sale, se întîlnește nota plină, acel summum al școlii venețiene, care o face egală celor mai strălucitoare perioade din istoria artei. Giorgione fusese o măreață promisiune. Viețuise însă puțin, nu-și putuse da măsura. Cei care vin după el realizează ceva, însă arta lor nu are nici calitatea, nici distincțiunea artei giorgionesti. Singur Tițian, tot așa de dotat ca și înaintașul și maestrul său, natură regală ca și a acestuia, are norocul să trăiască o viață îndelungată, care-i permite să înfăptuiască tot ce-și propusese. Fertil, el a lăsat sute și mii de opere, a știut să nu îmbătrînească, să pară veșnic în căutarea unei note noi. Cel din urmă tablou al lui, o *Pietă*, din Academia de Belle Arte din Venetia, destinat să-i fie pus deasupra mormîntului, dovedește că, pînă în cel din urmă moment, a simțit viața cu o putere tinerească, unică în istoria artei, și și-a păstrat mîna, tot așa de capa-

bilă să execute ceea ce-i comanda spiritul, ca și în trecut.

Trăiește de la 1476 sau 77 pînă la 1576. A avut o viață din care n-au lipsit cele mai variate satisfacții. Și toate i-au mers în plin. S-a bucurat de prietenia celor mai însemnați bărbați din epoca sa, a locuit în Veneția într-una din epocile cele mai înalte ale istoriei republicii, a fost legat cu prinți, cu capi ai bisericii și cu suveranii epocii, a călătorit, a cunoscut Germania și a fost primit la diverse curți italiene (a fost în contact cu ducii de Ferrara, de Mantova, de Urbino) și la cea a lui Carol Quintul. Nimic din ce poate să exalte spiritul și să îmboldească imaginația unui artist nu i-a lipsit. Toate aceste împrejurări l-au ajutat în creație, au făcut din ea una din cele mai depline expresii ale spiritului omenesc.

La început este și el sub influența lui Giorgione; așa în frescele de la Padova, din Scuola di San Antonio, așa încă în tabloul din Galleria Borghese din Roma, cunoscut sub numele de *Amorul profan și amorul sacru*. Trebuie să repet, ceea ce am spus și cu privire la unele opere ale lui Giorgione, că aceste titluri nu corespund cu intențiile autorului. Și aici, pictorul a reprezentat o scenă, al cărui înțeles ne scapă astăzi. S-a inspirat, probabil, de la cine știe ce motiv mitologic, uitat de noi. În orice caz, așa cum este, în afară de orice considerație de interpretare, încă de la începutul carierei sale, de la 1512 (Titian n-are precocitatea lui Rafael), ne dă una din acele opere, care constituie o dată în istoria unei școli (II. 142).

În dreapta este o femeie goală, probabil Venus care, cu toate că nu se depărtează prea mult de caracterele giorgionești, are ceva nobil și cast, particular lui Titian. În stînga, tot pe marginea sarcofagului antic transformat în fîntină, șade o altă femeie, tot atît de frumoasă, însă îmbrăcată într-o rochie albă, cu o cingătoare purpurie. Ele par să converseze. Amorași, în jurul lor, și tufișuri de flori. În fund 202

un peisaj venețian, așa cum vom întîlni adeseori în arta secolului al XVI-lea.

Dintru început, Titian se prezintă ca unul dintre cei mai mari coloristi, poate cel mai mare pe care l-a avut lumea. În operele din această epocă, cu toată perfecțiunea amănunțelor, el n-a ajuns încă la maturitatea plină și rotundă a carierei sale. Așa cum se prezintă cu anumite detalii ceva mai arhaice, această lucrare este însă, în felul ei, o capodoperă.

Tot așa de importantă, una din fazele capitale în dezvoltarea lui Titian, este *Assunta*, comandată de biserica dei Frari, din Veneția. Ea constituie o vie mărturie a începutului maturității și a concepției stilistice a artistului, la care el rămîne credincios în tot restul activității sale. Opera interesează, nu numai prin mari calități, comune cu cele ale maestrilor școlii romane, dar și prin faptul că, unele probleme, particulare lui Titian, acum se pun pentru prima dată.

Artistului i se cerea să reprezinte *Înălțarea Fecioarei*. El imaginează această scenă ca pe un vîrtej, care poartă personajul principal, pe Fecioara, pînă la jumătatea drumului între locul unde ea este așteptată de Dumnezeu și locul unde au rămas ucenicii. Era un început de ceea ce se numește perspectiva plafo-nantă. Soluția la care se oprișe Titian are să fie întrecută cu timpul de Correggio, la Veneția chiar, de Veronese, dar opera aceasta deschide drumuri noi pentru arta venețiană.

Titian devine astfel reprezentantul cel mai de seamă al acestei școli. Numele lui se impune ori de cîte ori administrația publică sau particulari însemnați doresc să obțină colaborarea unui artist pentru decorarea unei biserici sau a unei clădiri. Gloria artistului nu se oprește la fruntariile provinciei natale, ci trece mult mai departe. Astfel, ducele Alfons de Ferrara, unul din mecenaii cunoscuți în această vreme, bărbatul faimoasei Lucreția Borgia, dorind să 203 aibă tablouri de mîna maestrului venețian, îl

însărcinează să decoreze un *studio*, cum se numea atunci, adică o sală care să servească pentru recepții și ca birou de lucru al ducelui. Operele pe care ducele le așteaptă de la Tițian nu sînt, bineînțeles, ilustrațiuni ale vreunei scene din *Evangelhie* sau din *Vechiul Testament*. În plină perioadă a Renașterii, el doarește scene vesele, de inspirație păgînă și cît mai libere. Se comandă lui Tițian cîteva subiecte, dictate chiar de duce, după ce consultase pe unii dintre poeții săi bîc curte.

Tițian însă, după obiceiul artiștilor, nu-și prea ține cuvîntul dat. Ori de cîte ori fixează o dată pentru terminarea operelor comandate, sorocul trece fără ca el să-și fi ținut făgăduiala. Pretextele nu lipseau. Din această pricină ducele se supără, își pierdu răbdarea, trimite scrisori, uneori destul de aspre, cu amenințări, interesante pentru istoria moravurilor, constituind, în același timp, un izvor important pentru cunoașterea activității lui Tițian. Din cînd în cînd, pentru ca să mai liniștească pe duce, Tițian expediază cîte o lucrare, pictură sau desen. Ea are menirea să îmlînzească pe cel supărat din pricina întîrzierii. Așa sînt anume portrete, anume schițe religioase. Acest procedeu era familiar lui Tițian. El îl practică, în împrejurări aproape identice, cu ducele de Mantova. Se pare că chiar faimosul portret, astăzi la Luvru, cunoscut sub numele de *l'Homme au gant*, a avut menirea să facă așteptarea ducelui de Mantova mai puțin lungă, într-o vreme cînd acesta, ca și ducele de Ferrara, era furios pe pictor.

În sfîrșit, după repetate intervenții ale ducelui, cînd mai delicate, cînd mai brutale, Tițian se prezintă la Ferrara, cu cele trei lucrări comandate. Ele sînt astăzi împărțite: două în Muzeul Prado din Madrid, iar cea de a treia în Galeria Națională din Londra (II 144).

Au fost cîtăva vreme, pînă la începutul secolului al XVII-lea, păstrate în Italia și s-au bucurat de o mare faimă printre artiști și 204

cunoscători. Unul dintre papi le-a dăruit atunci, pe două dintre ele, cele care se găsesc astăzi la Madrid, regelui Spaniei. Tristețea produsă la plecarea lor a fost atît de mare, încît se povestește că Domenichino, văzîndu-le părăsind Italia, a plîns. Aceste trei lucrări, a căror valoare nu se poate îndeajuns lăuda, stau la originea unui stil nou, care va fi imitat în decursul secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, și care va conduce, în arta franceză, la opera lui Poussin, în cea flamandă la Rubens și, prin acesta, la Watteau.

Una figurează momentul în care Ariadna, părăsită de Tezeu, vede apărîndu-i Bacchus. Zeul, atras de plîsetele ei, vine s-o consoleze. El intră în scenă, într-un car tras de pantere, înconjurat de tot cortegiul său de bacante și satiri. Ariadna, surprinsă, intimidată, schițează un gest de apărare care o face și mai atrăgătoare, și se face că fuge. Deși ea este unul din personajele principale, artistul a așezat-o în stînga tabloului, la o parte. Între ea și grupul din dreapta a imaginat însă puternice legături. Astfel, ochiul nostru spre ea se îndreaptă, fiindcă toată mimica celorlalte figuri și privirea lor o desemnează și ne conduc într-acolo.

Tot ce există ca senzualitate păgînă — și acest epitet caracterizează mai bine ca orice sentimentul de care a fost inspirat Tițian — și-a găsit expresia în aceste trei tablouri. Culoarea lor a rămas pînă astăzi, cu toată patina ocazionată de vreme, un model pe care îl consultă cei ce doresc să dea unei picturi maximum de prospețime și de farmec coloristic. Acest efect al culorii nu este obținut cu nuanțe nenumărate și prea vii; cîteva tonuri sînt de ajuns. Ele însă sînt alese și combinate, după principii pe care le mai întîlnim în coavorele orientale, unde cîteva culori, puține la număr, sînt suficiente ca să dea cea mai deplină satisfacție ochiului și acea impresie de

bogăție și de variație a nuanțelor, caracteristică acestor lucrări.

Ca să ne dăm seama de elasticitatea spiritului lui Tițian, de multiplicitatea temelor sale de inspirație, într-un moment dat, este suficient să amintesc că tabloul pe care l-am examinat, considerat ca un fel de chintesență a elementului păgîn și sensul din Renaștere, este contemporan cu *Punerea în mormînt* de la Luvru, în care este atinsă una din culmile pateticii, în arta religioasă (II 145). Tițian a reprezentat de nenumărate ori pe Mîntuitorul și pătîmirea acestuia. Există lucrări însemnate, unele de proporții mai mari, altele mai modeste, în diverse muzee. Astfel la München, la Luvru, la Viena, la Prado, se găsesc tablouri cu scene luate din *Evangelie* și din pătîmirea lui Christos. Niciodată însă artistul n-a fost stăpînit de o emoție dramatică așa de intensă, ca în această *Coborîre în mormînt*. Fiecare dintre personaje este un model de expresivitate, începînd cu Christos, care pare că se odihnește dormind și că se lasă în voia celor care îl poartă. Artistul, conștient de greutatea de a reda fața lui divină, după săvîrșirea sacrificiului, l-a lăsat intenționat în umbră. Durerea Fecioarei este apoi alta decît cea a Magdalenei, care pare că-și reține un strigăt, alta decît durerea bărbătească și mută imprimată pe fizionomia celui care ține picioarele cadavrului. Sfîntul Ioan sfișiat, nu știe cum să se împartă între Christos, pe care ar vrea să-l poarte în brațe, și Fecioară, căreia ar vrea să-i vină în ajutor, în momentul în care, de disperare, ea este pe punctul de a-și pierde cunoștința. Culoarea a păstrat aceeași strălucire calmă și adîncă, cu toate că tonurile sînt oarecum în surdină, fără vioiciunea și veselia din operele de inspirație păgînă.

Importanța lui Tițian crește din ce în ce. Către 1540 el este însărcinat cu decorarea peretelui unei *scuole*. El își alege ca subiect *Intrarea în Biserică* (II 146). În Aca-

demia din Veneția, această operă se găsește astăzi exact la locul pentru care fusese executată. Dacă comparăm acest fel de pictură cu o operă asemănătoare, ca sentiment și ca intenție, de pildă cu tablourile lui Carpaccio din legenda sfîntei Ursula, vedem tot progresul pe care arta narativă venețiană îl făcuse. Și aici Fecioara este arătată ca participînd la viața orașului, în mediul familiar oricărui dintre privitori. Există însă mai multă libertate, mai multă naturalitate. Nou este apoi rolul important pe care îl ocupă într-o pictură arhitectura. De altfel, tendința de a o introduce într-o scenă narativă, de a-i da un loc principal, de a o constitui ca fond al tabloului, nu este proprie lui Tițian, fiindcă am întîlnit-o la toți pictorii din generația trecută. Să reținem însă vigoarea cu care sînt imaginate detaliile construcțiilor. Cînd vom vorbi de Veronese vom vedea că la acesta elementele arhitectonice se înmulțesc, ocupă o parte din ce în ce mai însemnată în operă, îi dau o strălucire și o maiestate fără seamăn. Totuși, dacă comparăm felul în care un decor arhitectonic este imaginat de Veronese, vedem că la acesta clădirile grămădite în perspective uimitoare, țin mai mult de ceea ce am putea numi un decor de teatru, de „scenografie“, sînt mai ireale, mai acesorii decît cum ne apar în *Intrarea în Biserică* a lui Tițian.

Către 1546, acesta întreprinde o călătorie la Roma pentru ca să facă portretul papei Paul al III-lea, din familia Farnese, și a cîtorva din nepoții acestuia. Cu papa întîmplarea făcuse să se întîlnească mai înainte, la una din curțile protectorilor săi. Rezultatul acestei călătorii, în timpul căreia Tițian avusese ocazia să admire compozițiile lui Rafael, din Vatican, și, poate, să discute cu Michelangelo, sînt cîteva portrete între care unul cu adevărat uimitor. Ne apare ca una din acele imagini care, odată văzute, ne urmăresc zile și săptămîni întregi (II 147). Tot ce se poate închipui ca

sentiment complex în sufletul tulbure, perfid și temător al papei, este pus în evidență pe fizionomia lui. La dreapta și la stînga se găsesc nepoții. Avem impresia că ceva sinistru se urzește între acești oameni, care se spionează reciproc și par capabili de orice. De altfel, în secolul al XVI-lea italianesc, în familiile cele mari și mai ales în cele papale, nu era rar ca unchiul să cadă victima nepoților și invers. Otrava și pumnalul de multe ori au fost soluția unei situații complicate. Portretul papei este un fel de simbol viu, o realizare concretă a acestei stări de spirit. Se găsește azi la Neapole.

Ultimul tablou al lui Tițian este astăzi la Academia din Veneția. El reprezintă o *Pietă*, destinată de pictor bisericii unde era să fie înmormîntat (II. 148). Chiar dacă admitem o eroare, voluntară sau nu, atunci cînd se calculează vîrsta artistului, adică chiar dacă sîntem nevoiți să apropiem puțin data nașterii sale, în orice caz, în vremea cînd executa această operă, dacă nu avea 99, cum ar rezulta din socotelile lui, din faimoasa corespondență cu Carol Quintul, ar trebui totuși să aibă peste 90 de ani. Este deci opera unui aproape centenar. Ea denotă aceeași căldură de sentiment dacă nu aceeași siguranță a mîinii, ca și în tablourile anterioare. Există totuși o deosebire. De unde tonul obișnuit, nota de bază, în jurul căreia se creau acordurile de culoare din operele anterioare, era o combinație de roșu și de aur, ca într-un apus de soare venețian, spre sfîrșitul vieții sale, cu mult înainte de a executa această *Pietă*, nota dominantă este mai degrabă un gri argintiu, armonizat cu albastru. Această schimbare a făcut pe critici să despartă activitatea lui Tițian în două perioade distincte: perioada de aur și cea de argint.

În aceeași vreme cu Tițian înfloresc la Veneția alți doi mari artiști, demni de a fi puși alături de el: Paolo Caliari Veronese și Iacopo Robusti Tintoretto

Vom încheia această parte a manualului nostru cu o scurtă analiză a operei celui dinții, cel de al doilea încadrîndu-se mult mai nimerit în baroc, atunci cînd vom trata despre începuturile acestui curent în arta Europei.

Veronese era — după cum arată acest epitet — născut la Verona, către 1528. El moare la Veneția în 1588, puțin în urma lui Tițian. Trăiește exact 60 de ani.

Este curios că acest artist, străin de Veneția, intrupează cîteva din calitățile fundamentale ale geniului venețian. El este cel care a găsit nota cea mai conformă vieții și psihologiei orașului dogilor. Nimeni ca el n-a știut să redea acea senzualitate spirituală și rafinată, de o nuanță excepțional de rară și de delicată caracteristică Veneției secolului al XVI-lea. Plăcerea simțurilor educate să se bucure, facultatea de a se îmbăta de culoare, de lumina care învăluia tot anul orașul fermecat, nimeni nu le-a exprimat mai bine ca Veronese. Operele lui sînt o vie și o înaltă încîntare pentru ochi. Cum era natural, mai ales în domeniul artei decorative murale, el a lăsat opere nepieritoare, aproape neîntrecute pînă astăzi.

Educația și-o făcuse în orașul natal, în Verona. Din această pricină el stăpînește încă o tehnică destul de rară la artiștii venețieni, fresca, pe care o consideră ca maniera cea mai eficientă, mai ales cînd e vorba să acopere un perete de vaste proporții. Tițian o practicase și el la Padova, după cum știm, dar numai un moment: la începutul carierei sale. Mai tîrziu renunță la ea. Nu tot așa este cazul cu Veronese, care rămîne credincios frescei mai toată viața. Chiar atunci cînd va fi chemat să decoreze palatul dogilor, el nu uită că a fost un freschist. Va imprima acestor decorații pe pînză și în ulei un colorit deschis și luminos, amintînd pe cel obținut prin celălalt procedeu.

Veronese vine la Veneția către 1553. Încă de 209 la început i se dă să execute cîteva compozi-

tii în palatul dogilor De altfel, toată pictura decorativă din această clădire este strîns legată de numele său și de cel al lui Tintoretto. Atît după incendiul de la 1574, cît și după cel din 1577, Veronese este însărcinat cu însemnate comenzi; iar rezultatul este că pînă astăzi sălile importante sînt mai toate pline de vaste picturi, ieșite din mîna sa

Dar nici pictura religioasă nu-i este străină. Astfel, el primește să picteze fie *pale* (*Pala* este tabloul important care îmbracă un altar), fie întregul interior al bisericii, cum va fi cazul la San Sebastiano sau la Santa Caterina. Vom lua cîteva exemple din fiecare categorie.

În *Madona cu sfinți* (Il 149), artistul apare în stăpînirea tuturor resurselor artei sale excepționale. *Madona*, așezată mai sus decît restul sfinților care o înconjură, urmează exemplul dat de Giorgione și continuat de Tițian în altarul casei Pesaro, din biserica dei Frari. Veronese s-a oprit cam tot la aceeași poziție, urmînd o compoziție ce devenise tradițională. Nu aici trebuie deci căutată valoarea tabloului, ci în strălucirea și dulceața culorilor. De la primele lucrări, pictorul se arătase inimitabil mînuitor al tonurilor, egal cu Tițian și totuși diferit de el, lăsînd să domine acele armonii argintii, care nu apar la Tițian, decît în faza din urmă a vieții.

Veronese este atît de rob de viața luxoasă și scînteietoare a Veneției vremii sale, încît chiar tablourile sfinte nu sînt de multe ori decît un pretext ca să ne facă să asistăm la banchete și serbări, cu femei frumoase în rochii de brocart, strălucind de bijuterii și pietre scumpe, cu bărbați tineri și frumoși, nu mai puțin eleganți, în mijlocul unui popor de oameni de serviciu, și a unei mulțimi pestrice de cîini, de pisici, de păuni, de papagali, imagine a unei vieți materiale dusă pînă la paroxismul ei, totul admirabil desenat, îmbrăcat în splendide culori.

Cel mai celebru din toate aceste banchete somptuoase este așa-numita *Cina de la Levi*, astăzi în Academia din Veneția. Opera aceasta, împreună cu *Nunta de la Cana*, la Luvru, și cu *Cina la Simon Fariseul* (Il 150) (Torino) sînt de dimensiuni colosale și cele mai renumite tablouri de Veronese, în care să se fi prezentat festivități din viața contemporană a Veneției, sub pretextul scenelor din viața Mîntuitorului.

Spuneam că arhitectura ne dă, mai mult sau mai puțin, impresia unui decor de teatru. Aceasta este, cred, ceea ce se poate spune despre clădirile care se zăresc printre acele coloane, care import în grupuri personajele și care scandează așa de elegant tabloul. De altfel, pictura, cu furnicarul ei de oameni, cu sentimentul cam prea lumesec, care a inspirat-o, a provocat cîteva neplăceri lui Veronese, din partea Inchiziției. Acuzat de a fi introdus scene care nu cadrează cu Sfintele Scripturi și care constituie o profanare, el a fost obligat să se apere și să corijeze părțile incriminate.

Așa se termină perioada propriu-zisă a Renașterii în școala venețiană, ca o splendidă apoteoză, pornită dintr-un sentiment de bucurie, de satisfacție aristocratică și rafinată, servită de unul din cele mai complete talente de pictor pe care le cunoaște arta. Tintoretto, mai neliniștit, mai dramatic, mai „neconformist“ în ceea ce privește și alegerea temelor, și înțelegerea lor, și, mai ales, tratarea lor, va trebui așezat printre primele genii ale barocului, alături de Michelangelo. Rolul lor va fi nu numai să rezume trecutul, în ce avea mai nepieritor, dar să arunce, cu puteri nemaîncercate pînă la ei, arta pe drumuri noi.

RENAȘTEREA ÎN AFARĂ DE ITALIA

Arhitectura în Germania, Anglia și Franța

Am analizat în cele precedente Renașterea în țara unde acest fenomen artistic și cultural a apărut mai întâi și a prezentat cele mai desăvârșite forme. El însă nu se oprește la poalele Alpilor, în Italia, ci se întinde dincolo de acești munți, în toată Europa nordică și apuseană. Germania, Țările Scandinave, Anglia, Franța, Țările de Jos, Spania, Portugalia, cunosc opere de artă care se pot pe drept așeza, ca tendințe și, uneori, ca valoare, alături de cele pe care le-am studiat și admirat în paginile precedente.

În aceste regiuni întâlnim totuși lucrări care, oricât de evidentă ar fi înrudirea lor cu cele examinate până acum, oferă destule diferențe, pentru a ne obliga la o precizare a termenului de Renaștere, la o clarificare a lui, față, cel puțin, de sensul pe care i l-am acordat, când a fost vorba de Italia.

Ar fi naiv și contrar unei judecăți de istoric să credem că ceea ce într-o țară sau alta constituie fenomenul complex al Renașterii s-a îndeplinit brusc, fără nici un fel de pregătire. Atitudinea spirituală, din care a ieșit în literatură Umanismul și în artă Renașterea, presu-

pune prefaceri așa de mari în felul de a simți și de a gândi al oamenilor, față de cel al generațiilor precedente, încât, pentru îndeplinirea lor, a fost nevoie de o lungă, uneori de o foarte lungă perioadă de lentă preparație. Însă, în țările mai sus pomenite (la care putem să adăugăm — ecou mai îndepărtat — și alte regiuni din centrul și răsăritul Europei, în primul rând Polonia și Ungaria), terenul era mai puțin favorabil decât în Italia, pentru o astfel de transformare. Însăși rasa și mediul fizic, proprii acelei țări, înlesneau producerea unor forme culturale, perfect caracterizate și bogate în consecințe, cum erau cele pe care le-am întâlnit în secolele al XV-lea și al XVI-lea.

Dacă, lăsând la o parte, pentru un moment, ceea ce știm cu privire la Italia, ne întoarcem ochii spre operele din vremea Renașterii în celelalte țări din apusul Europei, caracterele lor sînt mai puțin tranșate, criteriile care stau la originea lor mai puțin clare, de cum erau cele din Peninsulă. Acolo, în acele țări care cunoscuseră în evul mediu o civilizație înfloritoare, poate chiar mai strălucită decât cea italiană — mă gîndesc în primul rând la Franța și chiar la Germania imperială —, Renașterea nu se prezintă numai ca o întoarcere la felul de a gândi și de a simți al celor vechi, ca o doctrină bazată pe estetica și chiar pe filozofia greco-romană. În nordul și apusul Europei, printre trăsăturile noi, care se disting în producția artistică de la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, unele vin, ce e drept, din același fond prestigios al clasicității, altele însă sînt o urmare a vechilor tradiții locale, încă viabile, încă destul de viguroase, iar altele, în sfîrșit, sînt împrumutate de-a dreptul din Italia, deci contaminate de acele forme de clasicism pe care le-au elaborat spiritul și mentalitatea locuitorilor acelei regiuni, dar nu absolut identice cu cele ale antichității. Astfel, la aceste popoare, la mai

toate, Renașterea ia oarecum înfățișarea unei „Renașteri a Renașterii“, după expresia fericită a lui Gustav Glück, din introducerea volumului consacrat acestei perioade în colecția Propyläen, a unei Renașteri bazată nu cu totul pe antichitate, ci și pe Renașterea italiană. Italianii singuri ar avea astfel dreptul să considere „Renașterea“ ca pe o întoarcere nemijlocită la spiritul antic, ca pe o reînviere a lui, printr-un proces unic în lume.

Aceste trăsături, provenite din trei surse deosebite, se vor combina și vor constitui aspectul stilului Renașterii în țările mai sus menționate. Proporțiile fiecăruia din aceste trei componente nu vor fi pretutindeni aceleași; de aici și aspectul diferit al operelor, după cum ele erau produse de unul sau altul dintre popoare, dar și aerul de familie al celor ieșite din contribuția aceluiasi neam.

Situația politică a Europei în secolul al XVI-lea are și ea o influență pronunțată asupra formelor de expresie artistică, în arhitectură, în sculptură ca și în pictură. Asistăm atunci la o înflorire a orașelor, la o mișcare de rezistență a lor față de nobilimea care le stăpînise pînă atunci, în unele locuri față chiar de puterea regală. În același timp, marii feudali, cei aparținînd vechilor familii, care tulburaseră societatea evului mediu cu certurile, cu luptele, cu ambițiile și cu prădăciunile lor, învinși de regalitate, slăbesc și tind să dispară. Importanța lor scade în măsura în care se ridică o noblețe mijlocie, care n-a mai păstrat nimic din aroganța și brutalitatea feudalității din trecut. Elementul burghez se emancipează și el, prin muncă și prin o avere agonisită cu destulă dificultate. Negustorii și bancherii încep să fie altfel considerați ca pînă atunci. Reforma, în sfîrșit, care duse la suprimarea imaginilor sfinte din biserici și care acordă un rol capital prediciei în timpul slujbei religioase, va avea și ea o mare înrîurire asupra planului și arhitecturii construcțiilor destinate

cultului, asupra obiectelor sacre, din țările unde mișcarea de eliberare față de catolicism fusese primită. Iată o serie de cauze care nu puțin vor influența asupra formelor pe care le iau pictura, sculptura și arhitectura în diversele țări ale Apusului.

Dar nici fenomenele culturale nu rămîn fără efect asupra celor artistice. Astfel, de pildă, faptul că limba latină era cunoscută și vorbită în tot vestul Europei și constituia un mijloc internațional de transmitere a noțiunilor științifice și filozofice (ceea ce atunci era aproape tot una), multă vreme chiar și a celor literare, va avea consecințe incalculabile pentru crearea unui spirit cosmopolit, aproape același, pretutindeni. Călătoriile apoi, descoperirile de noi teritorii, contactul pe care artiștii îl pot avea cu regiuni și popoare, pînă atunci necunoscute de ei, înrîuririle pe care le exercită unii asupra altora, totul lucrează la un fel de unificare a spiritelor. Este evident că Roma va păstra și chiar își va întări rolul pe care-l jucase pînă atunci printre catolici. Din acest oraș, de mulți considerat ea o capitală spirituală a lumii, anume curente se vor propaga pînă departe, vor avea ca efect să atenueze diferențele dintre manifestările naționale.

Iată ce era necesar să nu pierdem din vedere, fie și sub o formă succintă, înainte de a păși la studiul artei Renașterii europene, în afară de Italia. Ne vom ocupa mai întîi de arhitectură. Ne amintim de rolul important jucat de această artă în timpul evului mediu. Cu Renașterea, acest rol slăbește. Arhitectura își cedează locul sculpturii și picturii. Cele două mijloace de expresie, subordonate pînă atunci artei construcției, se despart acum de ea, capătă o viață independentă. Clădirile religioase de mari proporții se împuținează în secolul al XV-lea. Acele imense catedrale pe care le-am văzut ridicîndu-se în decursul secolelor trecute și la care generații întregi lucraseră zeci de

ani, nu se mai zidesc. În rarele dăți cînd orașele importante se mai gîndesc la vaste construcții, se face apel tot la vechile norme de a zidi, la planuri similare și chiar la metodele de lucru ale evului mediu. Iar atunci cînd se dorește ceva nou, pentru a se ajunge la un acord cu ideile estetice ale timpului, arhitecții se vor mulțumi să aplice, ca un fel de înveliș exterior, motive de ale Renașterii pe construcții eminamente gotice.

Dar dacă monumentele religioase sînt rare, se înmulțesc în schimb cele civile, adică locuințele burghezilor de seamă și palatele nobililor, sau construcțiile municipale. Decorarea acestor clădiri devine una din problemele arzătoare pe care și le pun arhitecții și pe care tind să le rezolve în spiritul vremii. Gramatica ornamentală nu se poate schimba cu totul și nici libera pe de-a întregul de ceea ce atîtea sute de ani constituie tezaurul la care se adăpase arhitectura. Se întîmplă însă că legile care condiționau unitatea de construcție a unui monument, care făceau ca împodobirea lui să se supună unor cerințe logice rezultînd din caracterul chiar al clădirilor, încetează odată cu modificarea ideilor vremii. Arhitecții nu se mai supun lor; sînt tentați să despartă partea ornamentală de cea funcțională, pur constructivă, și, cu psihologia celui care multă vreme suferise o constrîngere, să abuzeze chiar de această libertate. O dezordine, o abundență excesivă și lipsită de teme iau locul formelor ornamentale de pînă atunci, așa de strîns legate între ele și cu monumentul pe care îl decorau, logice și pornite dintr-o necesitate, căreia cu greu i se puteau sustrage. Aceste forme extravagante și pletorice, care constituie ultimul și uneori cel mai nesuferit aspect al goticului, criticii germani le numesc „barocul goticului“, denumire ce tinde să explice varietatea bizară și bastardă a acestui stil, provenită din invazia elementelor luate de la Renaștere, împrumutate fie direct din Italia, fie din lumea 216

greco-romană și grefate artificial pe trunchiul gotic.

Nimic nu pune mai mult în lumină un fenomen atît de ciudat, decît comparația între felurile cum se prezintă această perioadă în două țări deosebite ca temperament, cum ar fi Franța și Germania, de pildă. Germania este regiunea unde asemenea forme au fost cel mai liber interpretate. Rezultă de aici o mult mai mare varietate de tipuri. În Franța, din contră, găsim o împreunare mai deplină și mai armonioasă a componentelor, oricît de deosebită ar fi fost originea lor. Această trăsătură se explică nu numai prin neamul diferit, prin firea și prin cultura francezului, ci și prin faptul că în Franța se găseau numeroși meșteșugari și artiști italieni, deseori întrebuițați alături de meșteri naționali. Ei aduc cu dînșii tradiția și ideile locului lor de baștină, care întăresc astfel impulsul ce se primea de la contactul cu arta clasică.

În Germania vom întîlni, prin urmare, clădiri mult mai variate și, atunci cînd este vorba de arhitectura civilă, mult mai pitorești și mai fanteziste, decît în Italia și Franța, unde exista o mai mare unitate de stil. Arhitecții se preocupă mai puțin de simetria, adică de concordanța și de armonia detaliilor, de ceea ce s-ar numi unitatea de stil, de cum era cazul la arhitecții italieni. Aici trebuie poate căutată originea liniilor așa de neașteptate ale clădirilor în stilul Renașterii din Germania, și chiar din unele regiuni ale Franței de Nord, acoperișurile înalte și disproporționate, brăvînd canonul clasic, abundența de turnuri și de turnulețe, scările sucite ca interiorul unei case de melc, pinacurile etc. Aceste nenumărate „accidente“ în suprafața fațadelor vor influența, la rîndul lor, distribuirea luminii. Departate de a sublinia conturul rigid și nobil al cornișelor și al elementelor de susținere (coloane și pilaștri), ca în arhitectura italiană, 217 umbra și lumina se vor juca printre nenumă-

ratele ornamente, așezate fără o necesitate logică, în pete mici dar abundente, ne vor da impresia unei fine dantele, care acoperă întreaga fațadă.

Aceste clădiri vor servi, mai ales, de locuințe nobleței mijlocii, care cîștigă în importanță, sau chiar nobleței înalte, pe care împrejurările politice o silesc să se stabilească în orașe, și să renunțe la castelele ei întărite, de pe înălțimi. Ele vor fi, încă palate comunale, case ale corporațiilor de meseriași, reședințe ale unor burghezi sau meșteri.

Să analizăm cîteva specimene de astfel de monumente, începînd cu cele *germane*. Turnul bisericii Sfîntului Kilian din Heilbronn constituie un exemplu izbitor de amestecul tradiției gotice cu unele inovații moderne. A fost construit în prima treime a secolului al XVI-lea. Este gotic în înfățișare, în proporții, în ceea ce privește locul unde se găsesc așezate ornamentele, clasic însă prin natura motivelor întrebuițate (II 151). Arhitectul, fără a renunța la normele secolului trecut, caută să le împace cu o ornamentică după gustul generației pentru care ridică monumentul. Decoratia apare astfel ca un placaj în stilul Renașterii, aplicat pe scheletul gotic al bisericii.

Mai semnificative decît clădirile religioase sînt însă construcțiile civile. Printre ele, cea mai strălucită era, desigur, castelul din Heidelberg, distrus în parte în timpul războaielor lui Ludovic al XIV-lea în Germania. Castelul, o masă imensă de zidărie, n-a fost ridicat deodată, ci succesiv, fiecare elector adăugînd o aripă operei înaintașilor. Cea mai veche parte este cea din vremea lui Ottheinrich (II. 152). Datează de la mijlocul secolului al XVI-lea. Ornamentarea este însă ceva mai tîrzie, de la finele aceluiași secol. Deși motivele decorației aparțin perioadei Renașterii, distribuirea lor, abundența lor excesivă, amintesc goticul *flamboyant*, atît de puternic și cu o viață atît de lungă în Germania

Primăriile orașelor se vor bucura de atenția deosebită a locuitorilor, îmbogățiți prin comerț și industrie. Ca din pămînt, în cele mai multe centre urbane se ridică clădiri impunătoare: bunul comun al cetățenilor. În orgoliul lor, aceștia le doresc vaste, solide, din materiale nobile, împodobite pe dinafară și pe dinăuntru. Ele sînt mai ales pitorești. Linia este adesea întreruptă de detalii neprevăzute, animată de o mișcare plină de fantezie, șerpuiind printre ornamente luate din regnul vegetal, sau printre figuri de caracter grotesc. Mai niciodată nu întîlnim suprafețe întinse, neornamentate; zidurile sînt tăiate de scări, exterioare și interioare, de turnuri, de coșuri care se înalță cu mult deasupra acoperișului, de balconase. Așa este Primăria din Görlitz (Silezia) (II 153), o clădire compozită, la înălțarea căreia au contribuit mai multe generații. Astfel, tribuna și scara sînt de la începutul secolului al XVI-lea, pe cînd coloana și statuia Dreptății de la finele aceluiași secol. În perete au rămas încă unele mărturii ale secolului trecut, de vreme ce armoriile fixate în dreapta sînt ale lui Matei Corvin, iar mica ușă de dedesubtul lor poartă caracterele gotice ale ușilor și ferestrelor noastre din vremea lui Ștefan cel Mare. Decoratia aceasta este tipică prin complexitatea ei, prin pitorescul atîtor elemente disparate, juxtapuse și totuși armonizate.

O casă este imaginea concretă a rangului pe care stăpînul ei dorește să-l ocupe în ierarhia socială și în stima concetățenilor. Familiile patriciene, ieșite mai ales din rîndul negustorilor și al meseriașilor de lux, țin să apară cu toată demnitatea, să impresioneze pe trecător. De aceea locuințele lor se ridică îndrăznețe, încărcate de fel de fel de sculpturi, pînă la statuia simbolică care-i încoronează vîrfurile. Pilaștri, console, balcoane sculptate, ghirlande de fructe, cochilii, piramide, statui alegorice, nimic n-a fost neglijat din ceea ce putea să înfrumusețeze fațada unei strălucite locu-

ințe. Așa este casa familiei Peller, ridicată către 1600; ea face tranziția către baroeul german (II. 40).

În Anglia persistența stilului gotic, chiar atunci când se vor face împrumuturi din tezaurul ornamental al Renașterii, este mai îndelungată decât chiar în Germania. Acest detaliu nu trebuie să ne mire la un popor la care, pînă astăzi, tradiția se bucură de un respect unanim. Printre clădirile reprezentative, ridicate în secolul al XVI-lea, cu mult cea mai importantă este castelul Hampton Court, din împrejurimile Londrei (II. 155). A fost început de cardinalul Wolsey și terminat pe un plan mult mai vast de regele Henric al VIII-lea, către 1530. Ne găsim deci în perioada în care Renașterea nu-și făcuse în Anglia decât o timidă apariție. Și aspectul general, și planul clădirii, și ornamentația acestei impunătoare și pitorești construcții, au rămas gotice. Forma multor ferestre însă s-a schimbat: ele sînt largi și dreptunghiulare, ca în Renaștere. Castelul, foarte restaurat și mărit prin adăugiri ulterioare, a păstrat totuși mult din poezia primitivă.

Pentru cine dorește însă să-și dea seama de avîntul pe care-l ia arhitectura engleză în această perioadă, care corespunde cu domnia unuia din cei mai mari regi, Henric al VIII-lea, o vizită în cele două orașe universitare: Oxford și Cambridge, este indispensabilă. Aici s-au ridicat acele construcții, care pînă azi fac uimirea străinilor, construcții destinate studenților celor două universități și constituind colegiile. Printre ele biblioteca din Oxford: Bodleian Library, ocupă un loc de frunte (II. 156).

A fost zidită la finele secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, adică mai degrabă în baroc, însă fără nimic din caracteristicile acestui stil, păstrînd, din contră, intactă tradiția Renașterii, așa cum ea a fost înțeleasă în Anglia. Linia generală, acoperișul, aripile 220

laterale sînt încă gotice, după planul unui arhitect la care se citește simpatie pentru formele acestui stil și cu o vădită tendință arhaizantă. În mijlocul clădirii însă, deasupra porții de intrare, s-au întrebuițat din belșug și cu multă pricepere coloane, cornișe și balcoane de stilul Renașterii. Și aici abundența ornamentelor, unele motive chiar, ne apar ca un ecou din goticul *flamboyant*.

Dacă trecem la *arhitectura franceză* din aceeași perioadă, găsim un și mai bogat material de studiu. Biserici s-au clădit și aici puține, clădiri publice însă nenumărate. În primul rînd trebuie să semnalăm palatele și reședințele regale, ale unei curți căreia îi plăcea să călătorească, care începuse să simtă nevoia confortului și cea a unui mediu, a unei atmosfere, din care, după exemplul Italiei, arta trebuia să nu lipsească. Așa sînt o serie de palate, începînd cu cel de la Fontainebleau și sfîrșind cu cele din Touraine, de pe valea Loirei, fără să mai vorbim de reședința din Paris, palatul Luvrului.

Touraine rămîne regiunea celor mai frumoase realizări din domeniul Renașterii franceze. Tours, capitala acestei vesele provincii, numără cîteva specimene interesante de arhitectură religioasă, cum ar fi turnul de nord al catedralei, de exemplu. Ea și la turnul bisericii Sfîntul Kilian, arhitectul Renașterii a fixat o strălucită îmbrăcăminte în stilul cel nou, peste un schelet arhitectonic gotic. Pentru anul 1505, cînd este construit turnul, stilul acesta, mai ales comparat cu ceea ce am întîlnit în Germania și Anglia, apare ca mult mai evoluat (II. 157).

Dar, cele mai caracteristice construcții în stilul Renașterii franceze sînt castelele, printre care cel de la Blois (II. 158); mai ales fațada dinspre curte a aripii de nord, zidită de Francisc I, la începutul secolului al XVI-lea, se bucura de o mare reputație. În masa impozantă a acoperișului, peste care se ridică

coșuri de sobă monumentale — detaliu specific arhitecturii franceze —, în raportul dintre acest acoperiș și restul clădirii, se ghicește aceeași dorință a arhitectului, pe care am întâlnit-o și la germani, de a accentua latura pitorească a construcției. Dar aici se opresc asemănările cu arhitectura germană, asemănări de sentiment, mai mult decît de realizare. Restul clădirii este mai clar, mai frumos ritmat, mai elegant, din pricina distribuției spațiilor goale, ferestrele, și a spațiilor pline, pereții (pe care apare „salamandra“, armaoara lui Francisc I), decît cum constatasem în Germania, la Heidelberg, bunăoară. Pitoresc încă este și corpul scării, desprins puternic de restul fațadei. Deși, la interior, acest membru arhitectonic nu se deosebește de ceea ce întâlnim în secolul al XV-lea, adică de o scară în interiorul unui turn de catedrală, de pildă, exteriorul este cu totul diferit; el e vesel, aerat, prin faptul că pereții sînt străbătuți de enorme deschizături *à jour*.

Castelul din Chambord este cam din aceeași epocă cu cel precedent și tot așa de vast. Era destinat să fie un pavilion de vînătoare. Peste un corp, în care predomină liniile calme, orizontale, conform principiilor celor mai autentice ale esteticii Renașterii, se ridică cel mai agitat și mai accidentat acoperiș, profilîndu-se pe cer ca silueta unui întreg oraș medieval, din care nu lipsesc totuși unele detalii ale Renașterii. Întrebuințarea lanternei *à jour*, scumpă arhitecților francezi, devine aici aproape un principiu conducător. Cea mai înaltă dintre ele încoronează turnul central, către care se îndreaptă o scară tot așa de monumentală ca și la Blois, însă interioară, formînd așa-zicînd axa centrală a întregului castel (II 159).

Și Blois și Chambord erau însă reședințe ocazionale. Obișnuit regele trăia la Fontainebleau și la Luvru. Pentru ornarea acestor două palate se vor cheltui sume imense și se va face apel la cei mai mari artiști, francezi și 222

italieni, ai vremii. Italienii, cei ce răspund la invitație, vor fi mai ales întrebuințați la decorarea interioară a sălilor, pe cînd constructorii clădirilor vor fi mai toți francezi. Printre ei, cei mai renumiți sînt Pierre Lescot și Jean Goujon, autorii unei splendide aripi a Luvrului, cel din urmă cunoscut mai ales ca sculptor. Lui se datorește decorarea frontonului rotund de deasupra ferestrei centrale, din fațada palatului ce dă spre una din curțile interioare. Din tot ce-am realizat pînă acum, Luvrul este, hotărît, clădirea cea mai maiestruoasă și mai conformă geniului clasic, așa cum el s-a manifestat în Renașterea franceză. Toate elementele de care s-au servit arhitecții ne sînt cunoscute: sînt cele care apăreau în construcțiile antice, pe care le-am întâlnit apoi la italieni. Aici însă ele sînt întrebuințate într-alt chip, într-un alt ritm, în alt spirit, lăsînd să predominie mai ales grația, calitatea de căpetenie a geniului francez, grația și un calm suveran, ieșit din perfecta armonie a detaliilor (II 160).

Ce exemplu mai convingător despre aceasta, decît tocmai partea de sus minunat sculptată, a ferestrei? Ea este opera lui Jean Goujon. Centrul compoziției este constituit de însăși deschizătura ferestrei, în jurul căreia sînt grupate amănuntele: deasupra, litera H, inițiala regelui Henric al II-lea, susținută de două genii și ornată cu festoane, ghirlande și coroane; la dreapta și la stînga alegorii în relief înalt, umbrite de o cornișă puternic reliefată și separate de pilaștri. Figurile de la margini simbolizează două virtuți regale, cele de la mijloc doi sclavi, legați în lanțuri.

Sculptura Renașterii în Germania și Franța

Am făcut în paragraful precedent o afirmație, 223 pe care trebuie s-o avem mereu prezentă, cînd

judecăm arta Renașterii: arhitectura încetează de a mai domina sculptura și pictura, de a mai supune cerințelor sale particulare celelalte forme de artă. Și sculptura, și pictura capătă o viață de sine stătătoare. Iar cei care se vor consacra lor, cu sentimentul viu al libertății de curînd cîștigate, se vor comporta adesea ca oameni lipsiți de măsură. De aceea, multe din operele lor păcătuiesc printr-un exces de înflorire, înfățișează figuri și grupuri animate de mișcări violente, dezordonate, aproape frenetice. S-ar zice că autorii lor, cel puțin în Germania, țin mai mult la expresie și la un efect dramatic, chiar teatral, decît la armonie și echilibru. Dar aceasta este o veche însușire germanică, care nu ne poate mira.

Ca material, sculptorii se vor servi deoseori de lemn, adesea colorat și aurit, tot o moștenire a evului mediu. Nu vor disprețui nici piatra, de orice fel: marmura, de la cea mai fină, excelentă pentru operele în care apăreau ca teme femeia și copilul, pînă la cea cu grăunte mai grosolan, ori chiar calcarul, pentru figurile de dimensiuni importante, destinate să decoreze construcțiile ori pareurile. În Germania se mai întrebuințează și gresia, de culoare gri-verzui. Bineînțeles, bronzul nu-și pierde nimic din vechea sa reputație.

Statuile, cele mai multe, aparțin încă artei de inspirație religioasă. Ele ornează altarele, singure sau asociate cu pictura, sub forma de figuri votive, de calvare, prin cimitire sau locuri de pelerinaj, de monumente la morminte reale sau la cenotafuri, cînd vor fi așezate fie orizontal, pe lespedea mormîntului, fie vertical, în perete, singure sau însoțite de anume inscripții. În sfîrșit, sculpturi mai aflăm în mobilierul religios: la amvoane, la bănci și la strane, la candelabre, la jubeuri ca, de pildă, pentru a cita pe cel mai frumos din Franța, la biserica Saint-Étienne-du-Mont, din Paris.

Alături de sculptura religioasă, sculptura civilă devine tot mai frecventă: ca decorație 224

în clădirile ce se ridică numeroase și impozante; ca plastică monumentală în jurul fin-tinilor, la răspîntii sau în piețele publice; sau încă, fenomen nou, care merită să fie salutat cu simpatie și care va avea o mare înfrîurire asupra evoluției ulterioare, ca obiecte de artă propriu-zise, pentru delectarea ochiului, prin locuințele oamenilor cu stare.

În Germania, sculptura urmează două tendințe deosebite. Deși nu putem intra în multe amănunte, ci trebuie să ne mulțumim numai cu indicații sumare, se cuvine să semnalăm, pe de o parte, operele în care se simte o neliniște și o nerăbdare febrilă, în care linia este totdeauna întortocheată și agitată, mișcarea tumultuoasă, figura exagerat expresivă, vecină de multe ori cu o caricatură; pe de alta, cele în care sentimentul este potolit și oarecum reținut, în care linia tinde la o curbă plăcută, ieșită din echilibrul unor forțe contrare, și în care figura aspiră la calm și la grație, iar nu la expresivitate. Primul stil, care nu rareori va degenera într-un patos de rău gust, în compoziții în care totul dansează și e ca bătut de vînt, mai ales la artiștii provinciali, a fost denumit, cu un termen la care țin mult istoricii de artă germani, *barocul goticului târziu*: baroc, din pricina lipsei de măsură și de armonie, a sentimentului exacerbat, a înfrigurării ce-l caracterizează; gotic, fiindcă, în plină Renaștere, el continuă ultimele manifestări ale artei evului mediu. Cel de al doilea stil este cel mai aproape de ceea ce am observat și în Italia, cu cîteva decenii mai înainte. El se va inspira de la normele Renașterii, și va avea la bază, mai mult sau mai puțin, principiile de care era dominată, atît arta antichității, cit și cea italiană din secolele al XV-lea și al XVI-lea. Momentul culminant al acestui stil va corespunde cu epoca maturității lui Dürer.

De altminteri, dacă este să ne oprim o clipă asupra acestor considerații, este de observat 225 că germanii au cunoscut totdeauna atracția a-

cestor doi poli. În monumentele cu adevărat semnificative ale artei lor, unii artiști se îndreaptă, cu toată energia de care sint capabili și cu o mare îndemînare tehnică, într-o direcție, alții în direcția contrară. Nu s-ar putea totuși spune că cele două curente se opun hotărît unul altuia, sau că ele s-ar găsi în antagonism. Ele coexistă simultan, se corectează și se completează reciproc. Mai mult încă: aflăm uneori personalități, și nu printr- cele neînsemnate, care se lasă deopotrivă ademenite de amîndouă și în manifestările cărora putem lămuri succesiv sau chiar simultan două stiluri. Așa a fost cazul lui Dürer, de pildă, care a produs *Apocalipsa*, dar și *Cele Patru Temperamente*; așa a fost cazul lui Goethe, autorul lui *Götz von Berlichingen*, dar și autorul *Ifigeniei*. Ce să mai zicem de *Faust*, în care găsim simultan ambele aspirații? Schiller, și el, aparține aceleiași familii spirituale.

Aceste lămuriri privesc în special Germania Țările de Jos, care în pictură vor avea un rol din cele mai strălucite, în plastică sint departe de a oferi producții de valoare. Aceste regiuni vor avea însă cu Italia un contact mai strîns de cum l-au avut alte țări nordice. Romanismul, adică influența tiranică a Romei, în Olanda și în Flandra e o modă persistentă, care va lăsa în sculptură urme adînci, ca și în pictură de altminteri. De altfel, mai toată plastica ieșită din mîna artiștilor acelor regiuni este de caracter ornamental, destinată, pe de o parte, bisericilor de tip iezuit, care se înalță numeroase în teritoriul rămas credincios Romei; localurilor primăriilor sau altor zidiri civile, în Olanda despărțită de Roma, pe de altă parte.

Și Franța se interesează de aproape de arta italiană. Cele două țări erau vecine, iar legătura dintre ele cît se poate de strînsă. Prin campaniile militare, pe care le întreprind regii Franței în Peninsula, ei cunosc de aproape focarele strălucite, unde se dezvoltase Renașterea, și pe artiștii care dădeau acolo tonul. Ge-

loși de ce văzuseră la curțile princiare italiene, ei se întorc în patrie doritori să determine și în Franța o mișcare culturală analoagă. Vin încărați de fel de fel de tablouri, de statui și de manuscrise, însoțiți, cum a fost cazul lui Francisc I, de pictori și sculptori, pe care îi utilizează la construcțiile ce întreprind, mai ales la Fontainebleau. Opinia publică nu opune nici o rezistență acestei invazii pacifice de străini, așa încît stilul cel nou, adus de dincolo din Alpi, se răspîndește cu iuteală.

Sculptura fusese însă, din toate timpurile, una din manifestările susținute și spontane ale geniului francez. De aceea ideile cele noi și noile criterii de apreciere în arta plastică întîlesc în Franța o tradiție, căreia sint nevoite să se supună Oriunde pătrund, principiile Renașterii italiene se acordă cu vechile practici locale care, după regiuni, sint cînd ceva mai arhaice, adică mai aproape de gotic, cînd ele însele atinse de concepția artei clasice, printr-un contact direct cu operele celor vechi, descoperite în teritoriul francez. Mai ales pentru această țară va fi valabilă constatarea ce făceam în cele precedente, anume că Renașterea va însemna uneori un amestec, în proporții diferite, de vechi tradiții locale, de noțiuni venite din contactul cu arta clasică greco-romană (indeosebi romană) și de influențe ale Renașterii italiene. De aceea vom întîlni aici, cum vom vedea, artiști așa de deosebiți unui de alții, cum sint Ligier Richier și Jean Goujon, contemporani totuși.

Sculptura cunoaște pe tot întinsul Germaniei o dezvoltare uimitoare. Aproape nu este oraș mai însemnat în această vreme, care să nu se laude cu o operă importantă, lăsată de un maestru local sau de unul din numeroșii sculptori călători. Împrejurările însă în care aceștia sint nevoiți să se manifeste, deplasările lor continue, fac imposibilă fondarea unor adevărate școli, în care aceleași trăsături să se fixeze și să se poată urmări

Personalități răsărite există foarte numeroase; centre artistice bine caracterizate însă nu, cu excepția Nürnbergului, în care totuși se poate vorbi de o școală, în sensul obișnuit al cuvântului. Bogat prin comerțul său, doritor de cultură, posedând tipografii și industrii de lux din cele mai prospere, marele oraș franco-nian întrunește condițiile favorabile pentru crearea unui focar artistic. Aceasta se și întâmplă, mai ales după apariția succesivă a unor individualități remarcabile, printre care strălucesc marile Dürer, cel mai ilustru artist al Germaniei.

În asemenea condiții este greu să se facă o clasificare; mai mult încă, nu se poate urmări cronologic nici o tendință. Sîntem nevoiți să ne mărginim la citarea cîtorva nume de sculptori care, cu excepția celor din Nürnberg, sînt fără înfrîurire unii asupra altora.

Cei mai însemnați dintre ei sînt Veit Stoss și Peter Vischer, ambii în legătură cu orașul Nürnberg. Ultimul este fiul unui topitor în bronz și părinte a cinci băieți, care toți vor deveni, la rîndul lor, sculptori.

Veit Stoss trăiește de la 1447 pînă la 1533. Prima parte a vieții și-o petrece la Nürnberg. De la 1477 pînă la 1496 se stabilește însă în Polonia, la Cracovia, unde între altele execută unul din cele mai renumite altare ale timpului, pentru biserica Fecioarei, din acel oraș. La cîțiva ani după terminarea acestei opere el se întoarce în orașul natal, unde și moare. În 1504, el mai fusese nevoit să se expatrieze o dată, din pricina unor încurcături grave cu justiția din Nürnberg. Doi din fiii săi vor trăi în Ardeal, din care pricină s-a crezut că Veit Stoss însuși a lucrat, după întoarcerea sa din Polonia sau în timpul exilului său, prin părțile noastre.

Altarul din Biserica Mariei (Cracovia), se compune dintr-un grup central, reprezentînd *Înălțarea la cer a Fecioarei*, din două rînduri de voleyuri, unele fixe, altele mobile, dintr-o

predelă, cu *Arborele lui Ieseu* și dintr-un încoronămînt, cu *Încoronarea Fecioarei, între doi sfinți*. Voleyurile sînt decorate cu *Scene din viața Mintuitorului și a Maicii sale*. Totul are o înălțime de aproximativ 13 metri (Il. 161). Este una din acele opere impunătoare, cum vom întîlni adesea în bisericile germane din secolul al XVI-lea. Este evident că autorul ei aparține categoriei de sculptori, pe care i-am caracterizat de baroci ai goticului. Ceea ce urmărește, printr-o compoziție plină de mișcare, însă executată cu o cunoaștere desăvîrșită a felului de a sculpta lemnul, este să ne prezinte o succesiune de scene pitorești, populate de personaje numeroase, drapate în veșminte bogate, în care *Noul Testament*, ca în misterele teatrale ale timpului, este divizat în motive de un puternic dramatism, ca să se imprime în memoria privitorului.

Pentru a ne da seama de aceasta, este util să examinăm măcar una din figurile importante, pe cea a sfîntului Ioan, din grupul central, de pildă (Il. 162).

Stoss era un perfect tăietor al lemnului, pornind de la observația precisă a realității. El știe cum se traduc pasiunile pe fața unui personaj, în gesturile sale, în atitudinea sa. Nu ezită să accentueze acele detalii, care întăresc și fac evident, chiar de departe, sentimentul pe care vrea să-l sugereze. Este de remarcat, într-o astfel de operă, modelarea subtilă a obrazului, desenul viguros al gurii, al nasului, al ochilor.

Peter Vischer (1460—1529) este una din gloriile Nürnbergului, alături de Albrecht Dürer. Era fiul unui topitor în bronz, deci de mic copil familiarizat cu arta grea și plină de surprize a transunerii unor modele de pămînt sau ceară, într-un material cu mult mai rezistent. În asemenea condiții nu este de mirare că materia în care el se exprimă de preferință este bronzul. A lăsat multe opere impor-

tante, printre care se cuvine să cităm mai ales două: chivotul în care se păstrează moaștele sfântului Sebaldus, din biserica cu același nume din Nürnberg, și figurile de la mormîntul împăratului Maximilian, din Biserica Curtii, în Innsbruck. Prima din aceste opere este executată în colaborare cu fiii săi (II. 163).

În chivotul în bronz, pentru sfântul cel mai popular din Nürnberg, în figurile ce împodobesc baldachinul, formele sînt tot gotice, deși, sub aspectul lor de astăzi, ele sînt diferite de proiectul primitiv al artistului, care, la început, le-ar fi dorit pe toate mult mai plătînde și mai înalte. Această revenire la proporții mai masive, la un alt raport între înălțime și celelalte dimensiuni, trebuie pusă pe seama progresului făcut de ideile Renașterii. Tot Renașterii se datorește spiritul în care este imaginată ornamentația, adică nenumăratele statui ce umplu firidele, felul în care sînt drapate, seninătatea figurilor, dar mai ales decorația părții inferioare, constînd în mare parte din alegorii nude. Se admite azi că toate aceste figuri ar fi opera fiilor lui Vischer, adică a unei generații mai tinere, mai pătrunsă de ideile Renașterii.

Ca operă de mari dimensiuni, cea mai remarcabilă este *Statuia regelui Arthur* al Angliei, ce decorează mormîntul de care am vorbit mai sus. Aici se pot admira, nu numai înalte calități de statuar ale lui Peter Vischer, cunoștințele sale anatomice, darul de a prezenta o figură așa de solid plantată, finetea daltei sale în execuția ornamentelor de pe plațoșa regelui, ci și o mare pătrundere sufletească. Prin această ultimă însușire el a știut imprima figurii acea demnitate, acea forță hotărîită și calmă cu care se prezintă (II. 164).

Dar Vischer nu s-a mărginit să execute cîteva din statuile cele mai semnificative din tot secolul al XVI-lea; el a format o școală și o tradiție. Fiii săi, care îl ajutaseră cel puțin în realizarea mormîntului sfântului Sebaldus, duc mai departe învățătura primită și largesc baza

lor de inspirație, introducînd multe elemente luate direct din antichitate. Întreg acest grup ar aparține deci celei de a doua tendințe din arta germană, pe care o semnalăm. Un exemplu convingător desparte tezaurul din care urmașii lui Peter Vischer își aleg motivele, este *Fîntîna lui Apolo*, din curtea primăriei din Nürnberg, opera lui Hans Vischer (II. 165). Totul în această lucrare arată că artistul caută să rivalizeze cu modelele clasice sau italiene, care exprimau același subiect. Trupul uman, tînăr, în plină vigoare, este redat, nu conform realității, ci, mai degrabă, canonului pe care îl fixase și impusese artei partizanii stilului greco-roman. Este de observat, spre deosebire de ceea ce am constatat la italieni și chiar la francezi, că tratarea nudului este ceva destul de rar în arta germană. Nordicii s-au arătat totdeauna mai refractari față de această temă. Climatul și, desigur, și unele idei morale făceau ca trupul gol să fie mult mai puțin frecvent în viața obișnuită, decît în Italia sau în țările sudice.

Am spus că puține epoci se pot compara, în Germania și chiar aiurea, prin bogăția și varietatea operelor plastice, cu secolul al XVI-lea. Din marea mulțime a artiștilor, avînd în majoritatea lor o formație profesională deplină și înălțîndu-se, prin producția lor, cu mult peste obișnuit și mijlociu, dacă este să ne mărginim, nu văd cine ar merita să ne oprească, în afară de Tilmann Riemen-schneider. Și el este tot franconian. Se naște la Osterode (1460), însă trăiește și lucrează la Würzburg, marele oraș de reședință arhiepiscopală, unde moare în 1531. Prin operele sale își atrage nu numai respectul, dar și încrederea cetățenilor, așa încît este chemat la demnitatea de primar.

Una din operele sale reprezintă pe strămoșii noștri, pe *Adam și Eva* (II. 166), destinați să decoreze portalul unei capele din Würzburg, dar astăzi în muzeul aceluși oraș. Este evi-

dent că între trăsăturile acestei tinere figuri, modestia și castitatea ei, și o statuie italiană cu același subiect, există diferențe simțitoare. Italianul iubește nuduri mai pline, mai mature. Delicatețea cu care sînt tratate trăsăturile feței vine însă în contrast cu liniile agitate ale buclilor de păr. Artistul a voit poate să producă un joc violent de umbre și lumini, care să încadreze fața așa de suav modelată, ori, mai probabil, era atunci, sub impresia cine știe cărei statui în lemn, la care acest fel de tratare era ceva obișnuit.

Sculptura franceză din secolul al XVI-lea creează o serie de opere de cea mai mare valoare, deși nu așa de variate cum le-am întâlnit în Germania. Și Michel Colombe, dar mai ales Jean Goujon și Germain Pilon lasă lucrări cu nimic inferioare celor ce au văzut atunci lumina în Italia. Ei își asimilaseră complet teoriile cele noi, în parte tot sub influența Italiei, însă se pricep așa de bine să îmbine stilul și caracterul formelor venite de acolo, cu vechi și tradiționale calități franceze de grație și de voluptate, încît statuile ce execută au rămas pînă astăzi exemplare desăvîșite ale geniului francez. Căci, departe de a fi o haină de împrumut, clasicismul era în Franța o doctrină în acord cu forme și cu idei familiare, și publicului, și artistului. De aici unitatea de sentiment, care găsește un puternic ecou în sufletul tuturor, pregătită de umaniști și întreținută de operele antice descopebite în solul francez sau aduse, împreună cu opere ale Renașterii italiene, de cei care se întorceau din Italia.

Totuși, în unele centre provinciale, mai depărtate de orașele mari, unde nu pătrunsesese decît cu timiditate estetica Renașterii, sculptorii și, în genere, orice artist, sînt refractari la inovații. Așa e cazul lui Ligier Richier, din orașul de nord-est, Sant-Mihiel.

În *Mormîntul lui René de Chalons*, din Bar-le-Duc (II 167), se resimte, puternică, groa-

za de moarte, comună oamenilor de la finele evului mediu, înainte de apariția ideilor Renașterii. Se cunoaște frecvența reprezentărilor dansurilor macabre, a scheletelor care amintesc la tot pasul muritorilor cît de aproape le este ora fatală. Ligier Richier a reluat vechea temă și i-a dat o vigoare nouă: mortul, adică cadavrul, acoperit de carnea lui în descompunere, își smulge inima și o oferă, ca prinos, divinității. Îndărătul scheletului, ca un contrast, artistul a imaginat o bogată draperie, deasupra căreia a fixat armele defunctului.

Adevărații reprezentanți ai stilului Renașterii în Franța sînt însă de căutat în centrul țării, în Jean Goujon și Germain Pilon. Primul e normand, născut la începutul secolului și mort în 1564, în Italia, unde se refugiase din pricina persecuțiilor la care erau supuși în Franța hughenotii. Ne-a lăsat multe lucrări importante la Rouen, la Paris și Ecouen, morminte sau sculpturi decorative.

Două sînt mai ales operele ce-l fac nemuritor: *Statuia Diane* și *Nimfele* din *Fintina Inocenților*. Prima, decora, se pare, una din porțile castelului Diane de Poitiers, iubita regelui Henric al II-lea (II 168). Este o temă direct inspirată de arta clasică, la care însă execuția, sensibilă și sfîrșită pînă în cele mai mici detalii, și proporțiile trupului sînt în legătură directă cu tradiția franceză, așa cum ea se elaborează, chiar atunci, de către școala de la Fontainebleau, sub direcția lui Primaticcio. Coafura complicată și savantă, ne duce la desenele lui Leonardo și Verrochio.

Nici una însă din operele lui Goujon nu atinge grația și perfecțiunea detaliilor *Nimfele* de la *Fintina Inocenților* (Paris) (II 169). Erau opt la număr și destinate să orneze, împreună cu alte motive care simbolizau căderea apelor și răcoarea umedă a pădurilor, o construcție ridicată pentru primirea regelui, cu ocazia unei vizite a lui în capitală. Construc-

ția primitivă a fost însă dărîmată, iar basoreliefurile au fost regrupate, mult mai târziu, în jurul unei fîntîni, care există pînă astăzi. Cu drept cuvînt, figurile tinere, șui și mlădioase, pe care le mulează draperiile umede, au fost considerate ca începutul unui stil nou în Franța, stil care se va continua în tot timpul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, pînă la revenirea neoclasicismului.

Germain Pilon este mai tînăr decît Jean Goujon. Se naște în 1536 și moare în 1590. Activitatea sa se va desfășura deci în cea de a doua jumătate a secolului. A fost însărcinat de Caterina de Medici, care îl aprecia îndeosebi, să execute în bazilica de la Saint-Denis, mormîntul ei și al lui Henric al II-lea, mort în împrejurări tragice. Arhitectura ansamblului amintește pe cea, pe care frații Giusti Betti o imaginaseră pentru mormîntul părinților lui Francisc I, tot în biserica Saint-Denis, și o impuseseră oarecum gustului francez. Stilul Renașterii e mai evoluat și mai simplu de cum îl întîlnisem în trecut. De aici provine impresia de noblețe a acestui monument (II 170). Dar ceea ce face din el un exemplar unic al Renașterii franceze sînt statuile de bronz și de marmură și basoreliefurile ce-l decorează. Cei doi suverani, conform tradiției, sînt arătați o dată vii, îngenunchiați deasupra lespedei, care servește de acoperiș, în hainele lor de la încoronare, și a doua oară, dedesubt, ca *gisants*.

În grupul ultim se remarcă tendințele realiste ale lui Germain Pilon, însușire care face din el, natural, unul din marii portretişti ai vremii, cum se vede din statuia cancelarului de Birague (Luvru) (II 171), în care psihologia modelului este prinsă cu atîta perspicace precizie. Opera sa capitală e însă considerată a fi grupul *Celor trei Grații*, destinat să poarte urna, în care era pusă inima lui Henric al II-lea (Luvru) (II 172).

Pictura în afară de Italia în epoca Renașterii

Dacă părăsind domeniile arhitecturii și sculpturii, încercăm să analizăm pictura, în aceeași epocă și în aceleași țări, incontestabil că Germania se găsește în fruntea tuturor. Un Dürer, un Grünewald, un Holbein pot sta alături de cei mai mari maștri ai Renașterii italiene, iar lor, la celelalte popoare în afară de Italia, nimeni nu le poate fi comparat, nici chiar în Flandra, unde totuși urmașii reprezentanților străluciți ai generațiilor precedente țin încă un loc eminent. Ceea ce ridică considerabil valoarea școlii germane este că faimoasa triadă mai sus amintită nu se prezintă singură, ci înconjurată de grupuri numeroase de alți pictori care, fără să se poată măsura cu aceștia, sînt totuși în stăpînirea unor talente viguroase și originale. Fertili, ei lasă după ei opere a căror faimă nu s-a dezmințit pînă astăzi.

Sînt de făcut însă două observații preliminare. Oricît de mare ar fi valoarea acestor pictori, influența lor nu se exercită dincolo de solul natal. Singurii care au fost urmași și imitați, într-o oarecare măsură, sînt Dürer — autorul gravurilor mai mult chiar decît cel al compozițiilor pictate — și Holbein. Acesta însă numai după ce încetează de a fi un artist național și devine unul din acei maștri călători și internaționali, cum întîlnim cîțiva chiar atunci, în lumea italiană, și cum vom întîlni și mai mulți, în Flandra, în secolul următor. Apoi — și această a doua constatare ne va da cheia acelei înfloriri prodigioase a gravurii și a ilustrației de carte, bazată tot pe gravură —, toată arta germană este aproape exclusiv o expresie a desenului. Culoarea, chiar atunci cînd este originală și strălucitoare, cum ar fi cazul la Grünewald, la Altdorfer, la Pacher, va fi considerată de pictorii din această regiune ca un element ajutător, niciodată ca prin-

cipala însușire a unui tablou. Adesea chiar ea va fi un simplu coloriaj, întins în pete subțiri peste un tablou, după ce compoziția, executată într-o nuanță monocromă sau în *grisaille*, era terminată în toate detaliile ei.

Epoca aceasta de mare înflorire a artei germane este însă de scurtă durată. Chiar în a doua jumătate a secolului al XVI-lea nu mai găsim nici un pictor, al cărui nume să merite să treacă dincolo de hotarele nației sale. Ceea ce este mai curios, este că temperamentul german, deși foarte înclinat din fire spre „baroc“, tocmai în epoca barocului s-a manifestat mai puțin prin culoare, cu excepția citorva maeștri austrieci, și ei puternic influențați de caracterele școlii italiene, în special venețiene. Marea majoritate a operelor produse în Prusia și în Austria în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sînt semnate de străini. Trebuie să ajungem la secolul al XIX-lea pentru ca să întâlnim din nou acele personalități puternice și lămurit definite, care dau strălucire și prestigiu unei școli.

Mai înainte de a ne ocupa de cîțiva artiști, în chip individual, este poate util să rezumăm în cîteva cuvinte în ce constau trăsăturile mai izbitoare ale picturii germane. O primă constatare: germanul e liric, doritor de a-și exterioriza sentimentele, apreciind și cultivînd ce este mai personal și mai intim în om. Acest lirism, această notă individualistă și afectivă, transpiră în toată arta lui. La anume dintre reprezentanții școlii, ea poate lua o formă atît de înflăcărată, de bizară, încît să le dea înfățișarea unor adevărați vizionari, ca la Grünewald, - bunăoară

Dacă ceea ce interesează pe german nu este neapărat viața obiectivă, așa cum ea se constată în realitate, ci ideea pe care ne-o facem despre viață, idee care poate varia de la om la om, înțelegem cît de vast și necontrolabil devine domeniul artei, în care, din moment ce e sinceră și onest exprimată, orice expresie

se poate justifica. Cel mai neașteptat, mai străniu punct de vedere, cele mai ciudate interpretări ale naturii și ale omului, care nu pot avea altă explicare rațională decît că reprezintă o proiectare a personalității artistului într-un anumit moment, totul devine o temă capabilă de a reține atenția acestuia și pe cea a privitorului.

Latinul aprecia, în Italia și aiurea, proporția și frumusețea liniilor unui trup uman, armonia compoziției, raportul volumelor, calda sau atractiva combinație a tonurilor. Germanul, din contră, va aprecia puterea de expresie a figurilor, detaliile în stare să sugereze un sentiment adînc, oricare ar fi el. Cu cît un gest va fi mai evocator în brutalitatea lui, o fizionomie mai încărcată de fluid psihic, cu atît ele vor atrage mai mult. Grație, frumoase proporții, trăsături regulate, ritm calm și balanțat al liniilor unui trup sau ale unei draperii, toate aceste însușiri le vor părea secundare, în comparație cu ceea ce va deștepta în noi impresia unei patimi năprasnice sau va exprima agitația, dezechilibrul, bizăriile naturii sau ale sufletului. De aici tendința artei germane de a prezenta fețe contractate de furie, membre agitate, ochi și priviri speriate sau aruncînd fulgerele urii, totul mergînd uneori pînă la adevărate caricaturi. O figură angulară, amenințătoare, gesticulînd violent, cu încheieturile aproape dislocate; veșminte umflate de vînt; scene încărcate de mulțime de personaje, care par să rupă cadrul în care sînt închise, iată ce ne așteaptă obișnuit în arta de la Rin și de la Dunăre. O astfel de concepție este însă la antipodul celei pe care am cunoscut-o în arta unui Rafael, a unui Titian, a unui Correggio. Pictorul german, s-ar putea zice, este indiferent, aproape insensibil la atracția fizică a unei figuri; el consideră chiar urîtenia ca un element superior de expresivitate.

Germanul nu va aprecia prea mult nici aspectul exterior, epiderma unui tablou, pasta, coloritul și felul în care materia este așternută pe pânză sau pe scîndura de lemn. Aceasta nu vrea să zică că el n-are și preocupări de ordin coloristic, ci numai — chestie de gust și de educație a ochiului — că el rareori a reușit să ne farmece prin acordul tonurilor. Un Dürer, de pildă, a fost toată viața urmărit de dorința de a pune de acord desenul său prodigios, cu un colorit ca cele pe care la admirase la confrății săi venețieni. N-a reușit însă să ne dea, de cele mai multe ori, decît o gamă discordantă de culori, care acopereau desenul, dar care nicidecum nu se topeau cu el, așa cum se întîmpla cu operele marilor italieni.

Iar dacă un Mathias Grünewald, un Altdorfer izbutesc să treacă peste această primă fază a coloritului și să creeze opere în care se simte o voință și o putință de expresie și prin tonuri, ei sînt interesante excepțiuni în această școală, în care primatul este ținut de desen și de operele bazate pe expresivitatea liniei.

Și acum să analizăm pe scurt opera citorva pictori mai semnificativi. Bineînțeles ne vom opri mai întîi la Albrecht Dürer (1471—1528). Este fiul unui german din Ungaria, venit și stabilit la Nürnberg. Multă vreme faimoasa cetate din Franconia atrage, prin comerțul, industria și dezvoltarea ei culturală, pe conaționali care se născuseră dincolo de limitele de atunci ale patriei germane. Burghezia din acel oraș, adică patricienii și meșterii care fabricau obiecte utile, foarte căutate, sau de lux, celebre în tot Apusul, era primitoare și deschisă. Bătrînul Dürer practica și el o meserie de lux fiind giuvaergiu: Goldschmied. Detaliu interesant de cunoscut căci ceva din stilul complicat și încărcat, particular ornamentației obținută cu dalta în obiecte de aur, se va observa de multe ori și în arta minuțioasă și pusă pe decorativ, din primele desene și lucrări grafice ale lui Dürer. Către 1486, la vîrsta la 238

care cineva începe să se gîndească la pregătirea pentru o carieră, tînărul Dürer se hotărăște să devină pictor și intră în atelierul lui Michael Wolgemut. Artist serios, acesta împărtășește genialului său elev tot ce știa, adică meșteșugul picturii, în toate amănuntele lui. El însă nu este în stare să-i ocupe și spiritul, adică imaginația, care era atrasă de un alt artist, mult mai mare, de Martin Schongauer, pe care Dürer îl știa din gravuri și îl prețuia mai mult ca pe dascălul său. Ca să ajungă pînă la acest pictor predilect și ca să se familiarizeze și cu opera altor contemporani, Dürer întreprinde o călătorie prin vestul Germaniei, apoi în Flandra, poate și în Elveția, la Basel, între 1490 și 1494. Dar, în acest interval Schongauer murise și Dürer se întoarce în orașul natal fără să fi cunoscut personal pe marele gravor, predecesorul său, căruia îi va păstra toată viața un sentiment de adîncă pietate.

Dürer este mai ales un desenator, unul din cei mai prodigioși și mai originali minuiitori ai liniei. El are un stil propriu, ca duct și ca fel de a realiza o figură, încă de la vîrsta de 13 ani, de cînd sînt date primele sale lucrări cunoscute. De atunci se pot determina caracterele esențiale ale manierei sale, care se vor accentua pe măsură ce experiența și îndemnarea sporesc. Se însoară și pornește apoi din nou în călătorie, după obiceiul vremii, cînd relațiile dintre oamenii care aparțineau aceleiași meserii erau atît de frecvente și cînd nimeni nu se considera un maestru, pînă nu se familiarizase cu toate aspectele unei practici artistice. Îl vedem curînd în nordul Italiei, în Veneția. Este instructiv să constatăm, cum am făcut-o și în alte împrejurări, tîria raporturilor ce uneau atunci Veneția cu ținuturile de la nordul Alpilor, în special cu regiunea comercială de la Dunăre și Rin.

Dürer este puternic atras de școala care 239 începea atunci să prospere în orașul lagune-

lor — tot atât de cunoscut prin bogăția sa, ca și prin strălucirea culturii —, oraș în care Giovanni Bellini, Giambellino, era pictorul cel mai prețuit. Stilul acestuia, plastic, aproape sculptural, alături de cel al lui Mantegna, cu care de altfel avea atâtea însușiri comune, vor exercita o vizibilă influență asupra idealului tinerului german. Lor le datorează Dürer primul contact cu Renașterea, acele preocupări de formă și de frumusețe plastică, așa de străine pînă atunci de geniul nordic. Ele se vor fixa în amintirea lui, îl vor urmări în decursul întregii sale activități, vor da o înfățișare nouă tablourilor sale ulterioare, în care de multe ori nevoia unei armonizări a contrariilor, a omului ce fusese pînă la contactul cu Italia și a celui ce ar fi dorit să devină după acest contact, și dificultatea acelei armonizări, apar cu o evidență impresionantă, aproape dureroasă.

Transformat de experiența venețiană, Dürer se întoarce din nou la Nürnberg, devine un pictor căutat, atât de clientela bogată a orașului, cît și de numeroși elevi. Convinș de avantajele ideilor noi, el intră în relații de prietenie strînsă cu umaniștii, destul de numeroși, din acea regiune, schimbă cu ei idei, se pasionează pentru tot ce-i poate îmbogăți mintea și preciza ideile estetice, adaugă cunoștințe peste cunoștințe, face studii și cercetări, se construiește, notează ce vede și ce simte, scrie și discută, încît se poate spune fără exagerare că el stă în centrul vieții intelectuale a activului oraș. Aspectul teoretic al artei, justificarea ei estetică și rațională, îl preocupă mai toată viața. De aceea îl vom vedea uneori gata să-și compună opera din imaginație, ca o aplicare a unor principii teoretice, ca o deducție a unui șir de raționamente, aproape ca o demonstrație a unor adevăruri abstracte.

La un alt pictor, mai puțin dotat, o astfel de tendință ar fi dat desigur rezultate seci și neplăcute. Opera de artă ar fi părut o rețetă și impersonală, poate penibilă aplicație a unor

idei teoretice. Pe Dürer, deplina cunoaștere a naturii, simțul obiectiv, forma particulară a geniului său, pentru care transcrierea grafică a lumii nu avea secret, fantezia, instinctul decorativ, sensibilitatea la ce este misterios și plin de poezie, l-au salvat. Lucrările sale, chiar atunci cînd par mai degrabă fructul unei înălțări de judecăți, decît ieșite dintr-un entuziasm sincer — cum sînt mai ales cele în care apare nudul —, ne vor interesa, ne vor mișca chiar.

Între 1505 și 1507 Dürer merge din nou la Veneția. Era atunci un om matur, cu o personalitate bine definită, stăpîn pe un mare talent, decît care nici un altul nu se ridicase mai sus în Germania timpului, sigur pe sine, deplin format. Prima atingere cu arta italiană, sudică, latină, îl neliniștise. Fără să stea mult la gînduri, el plătește tributul său de admirație, adoptînd cîteva din aspectele prin care lumea italiană se manifestase în artă. În fond, el rămăsese însă un *gotic*, cu puternice rădăcini în trecutul poporului său. Nu destul însă ca să se poată sustrage cu totul cîntecului sirenei italiene. De aceea, cînd și cînd, vedem la el nostalgia acelei forme de civilizație, pe care o presimțise în prima sa călătorie venețiană. Pentru a doua oară, acum pentru timp mai îndelungat, el suferă prestigiul contactului cu mediul sudic. O aspirație spre un anume fel de compoziție, mai simplă, mai logică, mai echilibrată, spre un tip de frumusețe mai calmă, mai plastică, mai nobilă, se remarcă în operele sale din acea vreme. Unele sînt de-a dreptul traducerea prin mijloace germane, cu toate calitățile de desenator și de scrutător de suflète, care-i erau proprii, a unor teme curat venețiene, cum era acea splendidă *Madonă distribuind coroane de trandafiri*, pictată pentru colonia germană din Veneția, azi în Muzeul din Praga.

De astă dată influența Italiei fu mai persistentă. Ea va da o tonalitate *Renaissancică* în-

tregii activității de mai târziu a maestrului. Nu este oare curios să constatăm, ca de astă dată la Dürer, cât de puternic atrăgea Sudul, luminos și plin de soare, pe toți marii reprezentanți ai germanismului? Goethe, va suferi aceeași fascinație, Schiller de asemenea.

Totdeauna preocupat să vadă și să cunoască oameni și locuri noi, Dürer va întreprinde spre sfârșitul vieții un drum triumfal, din pricina renumelui de care se bucura atunci, în Țările de Jos. Ne va lăsa chiar un ziar al evenimentelor mai însemnate la care asistase între 1520 și 1521. Moare în 1528.

Marele pictor, în timpul său a împărțit cu Holbein gloria de a fi considerat ca cea mai înaltă expresie a geniului național. Noi, cei de azi, am ratificat judecata contemporanilor. Și unul, și altul, au lăsat o moștenire, în care se pot distinge, nu numai însușirile cele mai caracteristice ale unui mare neam, dar încă cele care nu se întîlnesc decât în personalitățile excepționale ale umanității. Lucrările lor sînt tablouri germane, desigur, dar mai ales expresia unor talente demne de a figura în grupul celor puțini, cu care se mîndrește arta picturală. Am completat însă întrucîtva judecata contemporanilor: am așezat alături de cei doi corifei, pe același înalt pedestal, pe Grünewald, pe care epoca sa, fără să-l ignoreze, nu-l considera cu același sentiment de admirație, ca pe Dürer și pe Holbein.

De fapt, era un mare contrast între primii doi. Holbein este omul vremii sale într-o mai mare măsură decât Dürer, cu hotărîre, cu liniște, cu seninătate, fără nici o rezervă și fără nici una din acele lupte interioare, care totdeauna lasă un fond tulbure și plin de amărăciune în sufletul artiștilor. Sincer și candid, Hans Holbein este omul Renașterii, poate și pentru că Hans Holbein cel Bătrîn, părintele său, atins el însuși de învățătura cea nouă, îl pregătise ca să o considere ca o formă logică și necesară a picturii timpului său. S-a născut la

Augsburg, în 1497, și a murit la Londra, unde se stabilise, în 1543. În timpul relativ scurt al activității sale s-a consacrat mai ales portretului. În acest gen el a lăsat o serie de capodopere și reputația unuia dintre cei mai așini și mai abili interpreți ai omului.

Faptul că se naște la Augsburg, că moare la Londra, unde se stabilise pe la 1526 și unde ajunsese *pictor regius*, la curtea lui Henric al VIII-lea, (la 1536), că înainte de a se fixa în Anglia el petrecuse o parte a vieții sale la Basel, în Elveția, unde îl găsim încă de la vîrsta de 18 ani, că se abătuse chiar prin nordul Italiei, unde admirase pictura lombardă, ieșită din școala lui Leonardo, ne arată la Holbein o concepție de viață cu totul alta decât la contemporanii săi germani, toți stăpîniți de un strîmt sentiment național, care-i ținea legați de țară, căreia îi rămîneau atașați chiar atunci cînd nevoile meseriei lor îi obligau să călătorească. În peregrinările sale, Holbein cunoaște pe cîțiva din cei mai remarcabili reprezentanți ai culturii vremii, cu care se leagă printr-o inalterabilă prietenie, rămasă celebră. Astfel el este unul din familiarii lui Erasm și ai lui Thomas Morus; acesta, de altfel, îi facilitează stabilirea în Anglia, unde se bucura de mare trecere.

Viața neobișnuită pe care Holbein o duce, atitudinea sa aproape indiferentă față de țara din care ieșise, ideile sale despre rolul artei și al artistului, despre raportul lor cu mediul înconjurător, totul ne arată că avem de a face cu un spirit nou. Holbein încetează de a fi un „german”. Ca și Erasm, prietenul său olandez, el se consideră mai degrabă un „european”, aparținînd aceluia cerc internațional care, pe deasupra frontierelor, era cîștigat de ideile umanismului. Merge acolo unde gloria îl cheamă și uneori interesul, și-și acomodează stilul după gustul amatorilor cărora se adresează. Pentru prima dată un pictor este aproape indiferent la subiect, preocupat numai de felul

de a-l exprima. Ce-l interesează este să producă o operă cât mai bună, mai demnă de el, să-și pună în evidență toate dăruirile sale, de care este perfect conștient. Acest german din secolul al XVI-lea, anticipând asupra timpului său, este în fond un partizan al teoriei: artă pentru artă

Era și el un splendid deseneator, dar altfel decât Dürer. Își interzice imaginației sale să joace vreun rol în realizarea unei opere. Nu pictează decât ceea ce vede, însă vede tot, cu o ascuțime, cu o siguranță, cu o perfecțiune și cu o economie de mijloace, incomparabile, ori cu cine l-am măsura. Se formase în atelierul părintelui său, alături de un frate, Ambrosiu, el însuși un bun portretist, prea curând dispărut. Holbein bătrînul își învățase copiii să observe o fizionomie, s-o analizeze, s-o prindă în notele ei caracteristice, mai ales s-o așeze în cadru cu toată naturalitatea, s-o picteze într-o materie prețioasă și rară, inalterabilă, care și-a păstrat pînă astăzi transparența și strălucirea. Oricare din portrete, mai ales cele ale lui Hans cel mai tînăr dintre frați, este înțeles de la început fără urmă de „poză“, fără acea afectare, pe care o întîlnim chiar și în producția celor mai mari portretiști. De multe ori figura apare în mediul care-i este familiar, ca la Degas în vremea noastră, așa încît impresia de realitate, de viață, pînă la iluzie, pînă la halucinație chiar, este completă.

Holbein a executat, la început mai ales, în timpul șederii sale la Basel, și tablouri religioase. Ele sînt, ca desen și ca puritate de forme, excelente, dar fără acea latură de neliniște, de expresivitate căutată, profund germanică, după cum o dovedesc lucrările lui Dürer ori Grünewald. Sînt desăvîrșite opere de artă, pe care autorul lor, temperament echilibrat și fericit, le picta cu un sentiment de mulțumire, poate cu bucuria executantului care nu simte nici un fel de dificultate cînd își transpune impresiile. Cu excepția a două ta-

blouri foarte cunoscute: *Christ în mormînt* și *Portretul familiei artistului*, ele par lipsite de emoția din operele celorlalți doi corifei ai artei germane. Poate și din pricina faptului că Holbein este unul din rarele exemple din istoria artei la care echilibrul este absolut între dorința și puțința executantului. Nimic în tablourile sau desenele sale nu rămîne dincoace de ceea ce artistul și-a propus să exprime. Orice greutate este învinsă cu o ușurință, de care se văd extrem de rare cazuri în istoria picturii.

Să examinăm acum cîteva din lucrările acestor doi artiști. *Autoportretul lui Dürer*, din 1484, este opera unui copil, un desen, în care se ghicește promisiunea unui talent din cele mai strălucite (II 173) pe care le-a cunoscut lumea. Tendința germanică la „expresiv“ este evidentă. Sîntem izbiți apoi de preferința pe care o acordă artistul, aici și aiurea, formelor angulare (desenul mîinilor, de pildă, a figurii, a cutelor hainei), cu evitarea liniilor curbă, mai indulcitoare. Opera se salvează însă prin sinceritatea ei, prin emoția ce-o inspiră, prin siguranța liniei, prin acea perfectă redare a realității. Cine ar putea crede că ea este ieșită din mîna unui băiat de treisprezece ani?

Încă de la începutul carierei sale, două sînt subiectele care-l pasionează, în afară de portret: tabloul religios, care depindea însă, spre a lua ființă, de cererea unui client — biserică, comunitate religioasă ori simplu particular — și studiile de nud, pentru a ajunge să-și lămurească sieși problema așa de chinuitoare a canonului unui trup omeneș, după concepția germanică și după cea — pe care Dürer însuși o consideră superioară — a italienilor.

Multe sînt exemplele de tablouri religioase din tinerețea lui Dürer. Ne vom opri la două din cele mai cunoscute: *Rosenkranzfest* și *Sfînta Treime*. Primul este executat pentru com-patrioții artistului stabiliți la Veneția (II 174).

În el Dürer se silește să împreune, într-o armonie superioară, însușirile sale germanice, cu ceea ce-și apropiase din contactul cu Venetia, adică darul de a citi într-o fizionomie și de a individualiza ce-i venea din ereditatea sa nordică, cu o prezentare mai elegantă a compoziției, cu personaje mai bine proporționate, cu anume detalii încântătoare, cum ar fi ingerul muzicant de la picioarele tronului Madonei și, mai ales, cu un colorit cald și luminos, în care să domine roșul și aurul brocartelor, urmare a experienței italiene. Într-un colț s-a reprezentat pe sine, semn evident de mulțumire pentru o lucrare, în care intenționa să cuprindă un fel de crez al convingerilor sale estetice din acea perioadă.

Din preocupări identice de armonizare a ideilor trecute, cu cele cîștigate în mediul venețian, au mai ieșit alte câteva lucrări, mai ales *Adam și Eva*, azi la Prado, pe care o putem considera ca o încercare de a determina adevăratele proporții, *canonul* trupului bărbatului și femeii. Aceeași dorință de a „convinge”, printr-un exemplu concret și hotărîtor, apare și în gravura cu același subiect. Dar cea mai cunoscută operă de conținut religios este *Sfînta Treime*, din Viena (Il. 175). Este din 1511 și reprezintă cetele sfinților adorînd Trinitatea. Un amestec al nevoii de subiecte patetice, cum întîlnim în genere la germani, cu stilul italianesc, caracterizat prin forme ample, monumentale, este evident în această lucrare. Compoziția este una din cele mai nobile din toată arta germană. Coloritul este mai puțin reușit. Cu toată dorința de a egala strălucirea tonurilor venețienilor, Dürer n-a realizat decît acorduri strigătoare, în care roșul, albastrul și verdele, departe de a se armoniza, se combat și dezorganizează armonia coloritului.

Ca și în lucrarea precedentă, Dürer s-a prezentat într-un colț al tabloului.

Ca portretist Dürer egalează pe cei mai mari. Bustul împăratului, protectorul artistului, în mantie roșie de purpură, ținînd în mînă o rodie simbolică, cu multiple grăunțe, este pe drept considerat ca una din gloriile Muzeului din Viena și ale artei germane. În el se remarcă nu numai perfecția unei execuții neîntrecute și darul suprauman de observație, ci și emoția omului în fața semenului său, atunci cînd acesta este ajuns pe cea mai înaltă treaptă a lumii și-și merită locul (Il. 176).

Dar nici una dintre operele lui Dürer, oricît ar fi de perfectă, nu atinge limitele la care a putut să-și înalte arta în *Cele patru Temperamente*. Este una din ultimele lucrări ale maestrului, sinteză supremă a ideilor care îl stăpîneau după contactul cu Italia. Aici, în această operă din 1526, azi la München, artistul ne-a dat cea mai puternică a sa creație, în care preferința pentru ce este expresiv și cea pentru forma monumentală; cea pentru o figură individualizată la extrem, ca și dragostea pentru draperiile cele mai nobile au găsit expresia lor sublimă. Nimic nu tulbură admirația noastră în această operă unică, în care pînă și coloritul — lucru rar la Dürer — se găsește la nivelul concepției (Il. 177).

Tăria lui Dürer consta mai ales în perfecția desenului, am spus-o, în siguranța, în expresivitatea liniei. De aceea nicăieri el nu se impune mai mult admirației noastre, ca în studiile în cretă, în cărbune sau în cerneală. Uneori ele sînt executate în vederea unei compoziții ce va fi mai tîrziu pictată, alteori n-au alt scop decît a fixa o fizionomie, o scenă din natură, o atitudine. Desenele sale, de cîrînd publicate, umplu mai multe volume. Nu mai puțin importante, din același punct de vedere, sînt și, evident, gravurile, cele în lemn, în aramă cu dăltița și în apă tare. Dintre cele în lemn nici unele n-au atins prestigiul *Apocalipsei*, operă de tinerețe, executată în 1498, adică la 27 de ani. În ea Dürer, go-

ticul, ne întâmpină cu toată vigoarea tinereții sale, cu o putere de evocare prodigioasă. De aceea, ele sînt considerate ca una din cele mai complete realizări ale geniului său. În proporțiile reduse ale unei foi de hîrtie, paginile *Apo-calipsei* au grandoearea unui altar de catedrală sau a unei pagini superbe de inspirație religioasă pe zidul unei biserici (II. 178).

Melancolia, operă tot așa de admirată, este gravată în aramă; subiect patetic și misterios, care se pretează la fel de fel de interpretări. Dürer imaginează în ea, se pare — ca și Goethe în tipul doctorului Faust —, o tînără persoană care, după ce a cunoscut tot ce se poate ști și a făcut ocolul complet al cunoștințelor omenești, ajunge la concluzia că totul este un desăvîrșit mister. De aici desperarea, „melancolia“ ei. Mai optimist ca Goethe, Dürer lasă să străbată la orizont, ca o stea, o rază de lumină sub un curcubeu (II. 179).

După ce executase, în tinerețe, cîteva tablouri religioase, printre care se cuvine a menționa *Madona Burgmeistrului Meier*; azi la Darmstadt, și *Christos în mormînt*, Holbein își face o specialitate, cu care ajunge curînd celebru în tot Apusul, din portret.

Prieten intim cu Erasmi din Rotterdam, el ne-a lăsat de mai multe ori portretul acestuia. Un model superior și un exemplar remarcabil printre intelectualii timpului și-a găsit astfel un interpret demn de el (II. 180). Ceea ce izbește în această operă este simplitatea cu care este concepută, fidelitatea artistului în fața celui portretizat. Figura lui Erasmi încetează astfel de a fi imaginea unei anume persoane, cîștigă o valoare universală, devine parcă simbolul însuși al intelectualului.

În *Portretul lui Georg Gisze* (II. 181) perfecția execuției atinge punctul culminant nu numai în opera lui Holbein, dar poate în evoluția genului. Artistul și-a propus să evoce, cu o putere de convingere suverană, nu numai înfățișarea acestui celebru negustor, dar și me-

diul în care el își petrecea viața. O bogăție de detalii prodigioasă ne întâmpină pretutindeni, nenumărate obiecte de natură moartă, în redarea cărora Holbein a pus tot talentul său inegalabil. Evident, modelul era mai puțin interesant decît Erasmi, de aceea el ne răscolește mai puțin gîndurile decît bustul marelui umanist, ne dă însă posibilitatea să ne concentrăm atenția mai mult asupra autorului.

De o perfecțiune extremă este și *Portretul reginei Jane Seymour*, soția și una din victimele lui Henric al VIII-lea (II. 182). Numărul lucrărilor de o egală importanță, răspîndite prin muzeele engleze, germane, elvețiene și italiene ar putea fi astfel multiplicat. În această privință, ori spre care ne-am îndrepta atenția, putem fi siguri că ne găsim în fața unei capodopere, fie că e vorba de un tablou pictat, fie că e vorba de un desen (II. 183).

Nimic mai deosebit de arta liniștită și echilibrată a unui Holbein și chiar de cea atît de lirică, de profund germanică a unui Dürer, decît opera lui Mathias Grünewald, pe adevăratul său nume Mathis Gothardt-Neithardt. Este cel mai cu temperament dintre pictorii germani, un colorist strălucit între toți acei desenatori, și una din personalitățile, cu care se mîndrește arta nordică a secolului al XVI-lea. În același timp, el ne oferă multe probleme de lămurit, unele rămase pînă astăzi fără o soluție satisfăcătoare, deci încă un element de atracție.

Nici unul din artiștii, contemporanii săi, nu i se poate compara ca putere de imaginație, ca sens al misterului, ca dar de a plămui o lume fantastică, în care detalii de un realism crud sînt întrebuintate exclusiv spre a justifica și a face plauzibile creațiile închipuirii sale. Tablourile sigure ce ne-au rămas de la dînsul tratează sau teme patetice, pline de emoție umană, cum ar fi Răstignirea sau Punerea în mormînt, sau scene de inspirație fantastică, în care natura și elementele, omul și animalul,

prin formele lor, prin coloritul lor, prin liniile compoziției în care sînt imaginați, ne transportă într-o lume pe de-a-ntregul plăsmuită în contradicție cu legile firii. Iar minunea cea mare este că această lume, care nu există decît în creierul de vizionar al pictorului, ne apare, în bogăția ei haotică, în ritmul ei sălbatic, în coloritul ei straniu, cu o evidență mai impunătoare decît ar fi imaginea universului, așa cum îl cunoaștem simțurile noastre.

Grünwald, adică Mathis Gothardt a reintrat în istoria artei de puțină vreme. Este adevărat că unii din contemporanii săi, puțini la număr l-au prefuit îndeajuns și, în admirația lor, l-au pus pe o treaptă cu Dürer și cu Holbein. El însă contrazicea prea mult gustul comun și preferințele publicului, pentru a rămîne multă vreme la locul de cinste în care-l așezase favoarea cîtorva cunoscători. Este uitat cu totul, pierdut din vedere de istorici, și „descoperit” numai în secolul al XIX-lea. Biografia sa prezintă încă multe puncte obscure, iar opera sa este departe de a fi complet cunoscută¹. O parte a ei a fost însă suficient studiată, pentru a duce la concluzia că pictorul trebuie considerat ca una din cele mai mari figuri ale artei germane din toate timpurile.

Grünwald, în secolul Renașterii, a rămas gotic, iremediabil gotic. Gotică îi este simțirea, gotică înțelegerea și preferința pentru ce este zguduitor în viață, gotică ideea pe care și-o face despre mediul ce ne înconjoară, despre forțele ascunse ale naturii, ce ne pîndesc din toate părțile, despre amestecul de miraculos și de realitate în lumea noastră, despre om, despre forma lui în artă, despre acțiunile lui, despre veșmintul ce-l acoperă.

A produs puțin sau, mai exact, mare parte din lucrările sale nu le mai cunoaștem azi sau

¹ De curind, W. W. Zülch a publicat asupra lui Grünwald un studiu impunător, în care ni se dau ultimele date sigure asupra artistului. W. W. ZÜLCH; *Der historische Grünwald*, München, 1938.

n-au ajuns pînă la noi. Este semnalat în plină activitate între 1503 și 1528. Ignorăm anul nașterii sale. S-ar putea ca el să fie născut către 1460, în Würzburg. În 1485 se găsea ca maestru în Aschaffenburg, la curtea prințului-episcop de Mainz. Apoi în Seligenstadt, tot în slujba episcopului de Mainz. Către 1509—1511 la Issenheim, o mică localitate din Alsacia, el lucrează faimosul altar, opera sa capitală. Mai tîrziu apare din nou la Aschaffenburg, apoi la Mainz, tot pe lîngă curtea arhiepiscopală a electorului Albrecht de Brandenburg, la Frankfurt și aiurea. Moare în 1528, în Halle.

Am vorbit de el ca de un colorist. Ar fi o greșeală să credem că desenul său este inferior, chiar comparat cu cel al lui Dürer. Este însă cu totul deosebit de al acestuia, cu o singură excepție: cel în care Dürer a reprezentat pe bătrîna sa mamă, mai simplu, mai grav, deci mai liric, cu un pronunțat caracter monumental și exprimat prin trăsături decise și energice. Avem apoi convingerea că Grünwald, în concepțiile sale nu este niciodată stînjinit de anume teorii, așa cum era uneori cazul cu Dürer. Din contra, arta sa dă impresia impulsivității, a unei sincerități brutale. Ea este, desigur, condusă de inteligență, însă cu ceva năvalnic, aproape exploziv, în felul său de a fi, care captivează puternic pe unii, dar care poate fi insuportabil altora. Este ca și cum omul întreg, cu cele mai ascunse cute ale sufletului său, cu credințele, cu avînturile, poate cu terorii sale ar apare în fața noastră. Nimeni n-a trecut indiferent, de pildă, în fața altarului din Issenheim (la Colmar, în Alsacia), operă uriașă, în care toate aspectele artei lui Grünwald își găsesc cea mai elocventă expresie, în care însușirea sa de colorist, mai ales, a realizat minuni. A fost executat pentru o biserică de sat, o minăstire a antoniților, într-o localitate în care pictorul se retrăsese între 1509 și 1511, 251 căci, natură solitară, el fuge de centrele mari.

Poate de aceea și avem așa de puține știri despre dînsul.

Altarul este compus din părți sculptate și din obloane pictate. Amestecul de sculptură și de pictură este ceva des întîlnit în arta germană a acestor vremuri, un caracter arhaic păstrat din trecut. Totuși, contribuția sculptorului a fost aici mai neînsemnată ca de obicei. Iar pictura în loc să ocupe numai două voleuri mobile, pe ambele fețe, aici ocupă patru. Mijlocul altarului, unde se găsea statuia sfintului Antonie, căruia îi era dedicată opera, nu apărea decît numai după ce toate patru obloanele erau deschise. Cînd altarul era complet închis, așa cum el se prezenta cea mai mare parte a anului, scena care se vedea era *Răstignirea*, ce se întindea pe suprafața ambelor voleuri. Tema, o știm, era destul de frecventă în arta germană. Nicăieri însă, ea n-a luat o așa de tragică intensitate (Il. 184). Grünewald pornește adesea de la o reprezentare brutală a vieții, redată în cele mai autentice ale ei detalii, am spus-o. El își închipuie pe Christos ca om, și ca om el apare în fața noastră după ce fusese biciuit și chinuit, bătut în cuie și răstignit. Brațele crucii se îndoaie sub greutatea lui, capul îi cade, greu, pe piept, mîinile ținute i s-au crispat în spasmul agoniei; iar sub povara trupului, picioarele, și ele pironite, au cedat: carnea s-a sfișiat, oasele s-au dislocat, rănile s-au umflat și au învinetît. Întregul trup e plin de pete de sînge închegat și de vîntăi, de un colorit violet verzui. Imaginea aceasta îngrozitoare a Omului-Dumnezeu, se desprinde pe un fond întunecos, albastru verzui, aproape negru. La picioarele crucii, plastic redați, într-o compoziție asimetrică, Fecioara, Ioan și Maria Magdalena de o parte, Ioan Botezătorul, singur, de cealaltă. Acesta anunță credincioșilor desăvîrșirea sacrificiului pentru care venise Mîntuitorul. Ceilalți sînt sub povara durerii celei mai copleșitoare, cu nervii zdrobiți, cu fețele ofilite și tu-

meffiate de plîns, cu trupurile încordate de suferință, ca niște arcuri.

Niciodată poate actul tragic al Patimei n-a găsit o expresie mai umană, de un realism mai zguduitor.

Cînd ușile altarului sînt deschise se vede *Învierea*. Imaginația lui Grünewald în domeniul miraculosului și inefabilului este tot așa de grandioasă ca și în domeniul pateticului. *Învierea Mîntuitorului* ne apare cu adevărat ca o acțiune care contrazice legile firii, ca o puternică explozie de lumină, care azvîrle în înaltul cerului trupul imaterial, țesut din raze colorate, al celui sculat din morți. Singurul lucru ce atîrnă mai greu, care se desprinde cu dificultate de pămînt și prezintă oarecare substanță, este giulgiul în care fusese înfășurat mortul. În jurul capului și al brațelor, un curcubeu. Jos, alături de piatra mormîntului, lumea reală: soldații care păzeau, unii dormind, alții speriați de vedenia ce-i fulgeră. Între felul cum este lucrată figura soldatului de pe planul prim și cea a Mîntuitorului este toată diferența ce există între o persoană veridică, cu toate însușirile sale concrete, și imaginea impalpabilă și eterică a dumnezeirii (Il. 185).

Pe un voleu este reprezentat *Sfîntul Antonie în deșert, înconjurat de demoni care îl tentează*. Grünewald este mai tînăr ca Hieronymus Bosch. Opere de ale acestuia erau cunoscute, înainte de a se executa altarul din Isenheim. Este probabil că Grünewald văzuse, dacă nu picturi, cel puțin gravuri după lucrările pictorului din Țările de Jos. Așa se explică animalele fantastice, ieșite ca din iad, care se văd și la unul și la altul. În genere însă, tablourile lui Bosch sînt de mici dimensiuni, pe cînd aici fiecare făptură, cu oribilele ei detalii, apare ca într-un vis rău, aproape în mărime naturală. Sfîntul dispăre în mijlocul acestui vîrtej. Incapabil să reziste, el se lasă tîrît de acei 253 monștri hidoși, pe cînd sus, în cer, într-un fel

de cerc de lumină, îl veghează Dumnezeu (II. 186).

Trecînd în revistă puține din lucrările celor trei corifei ai artei germane, am putut constata că, chiar acolo unde peisajul dobîndise un rol mai de seamă, cum ar fi în unele desene și gravuri de Dürer sau în *Tentația sfîntului Antonie*, de Grünewald, el era conceput numai ca fond de decor. La Dürer, această impresie era cu atît mai vie, cu cît adesea exista o nepotrivire între figura sau figurile centrale și colțul de natură sau interiorul care le servea de mediu. După cum nimerit se exprimă Gustav Glück în introducerea volumului la care ne-am raportat adesea în această parte a manualului nostru, în tablourile lui Dürer personajele erau „în fața naturii” și nu „în mijlocul ei”.

Grație răspîndirii operelor italiene, afară din Italia, a contactului pe care și unii pictori nordici îl au cu teoriile și cu realizările mai evoluat ale unor maeștri din Peninsulă, se obține și în Germania ca persoanele să se încorporeze decorului ce le înconjură. Acest progres, această trăsătură „modernă” își face apariția în regiunea de-a lungul Dunării, prin Bavaria și Austria (în Tirol), cu ramificații în Elveția. S-ar putea chiar afirma că primul pictor care se interesează de peisaj cu un sentiment de înțelegere și de dragoste, comparabil cu cel al nostru, este Konrad Witz, despre care ne-am ocupat în altă parte a manualului. În tablourile sale, azi în muzeele din Geneva și Basel, Witz copiază cu fidelitate natura, o redă, ca în operele consacrate vieții sfîntului Petru, cu acea precizie de primitiv, cu toate detaliile mediului în care trăiește.

O înțelegere mai poetică a naturii, un sentiment mai tandru față de ea, aproape panteist, nu înțilnim decît ceva mai tîrziu (Witz murise în 1447), la Albrecht Altdorfer, (1480—1538). Se născuse la Regensburg. Ca numeroși alți contemporani, el întrunește cele mai variate ap-

titudini: e pictor, arhitect, desenator, gravor în lemn și în aramă. El însă este mai ales un poet. Simte natura, misterul pădurii, al vieții care circulă în milioanele de arbori, în iarba cîmpului, în izvoare, în norii cerului, ca nimeni altul în țara lui. Pentru el singurătatea nu este niciodată pustie. Oriunde ar fi, el se consideră înconjurat de alte ființe, cele pe care le-a imaginat fantezia germană în numeroasele și plăcutele Märchen, cu prințese și cavaleri, cu pitici și cu animale fantastice, cu sfinți ieșiți să apere ori să salveze fete de împărat de la moarte. El n-are nici adîncimea, nici neliniștea lui Grünewald, dar, cu un temperament mai superficial, mai optimist, el are o imaginație tot așa de fertilă, și, în tablouri de mici dimensiuni, un evident ochi de colorist. Se servește de o gamă destul de redusă, cunoaște însă toate proprietățile și toate resursele tonurilor pe care le adoptă: un verde brun, un roșu aprins, de culoarea singelui proaspăt, un galben auriu, înlocuit uneori cu aurul veritabil. Printre maeștrii de a doua categorie el ține locul principal. În plus, într-o școală în care farmecul este o calitate rară, dacă nu una aproape necunoscută, Altdorfer poate inspira o mare atracție.

Lucrarea sa de căpetenie este tot un altar, executat pentru biserica din Sankt Florian, sat de lângă Linz. Ca și cazul altarului sfîntului Antonie din Issenheim, este vorba de una din acele opere, monumentale ca proporții, în care sculptorul, pictorul și aurarul aveau fiecare partea sa de contribuție. Ele se înalță în bisericile germane din acea vreme și pătrund uneori pînă dincolo de hotarele politice ale țării, în Polonia, în Ungaria sau chiar în Ardealul nostru.

Vom analiza unul din velleurile acestui altar, reprezentînd, ca și mai sus, la Grünewald, *Învierea lui Christos* (II. 187). La Altdorfer scena are mai multe personaje. Pe lângă aceasta, ea se petrece în mijlocul naturii, demnă de minunea care se săvîrșește. Christos, zămislit din lu-

mină, se oprește și se uită la soldații ce-l păzeau, înainte de a-și lua zborul la cer. Deasupra sa, o largă pată strălucitoare, în care par să se rotească curcubeie, ca o poartă deschisă a Paradisului, gata să-l primească. De aici și din persoana Mîntuitorului se revarsă raze, care se opresc pe armurile celor ce străjuiau mormîntul. Este mai puțină grandoare și mai puțin neprevăzut decît în *Învierea* prodigioasă a lui Grünewald, dar mai multă înțelegere pentru tainele naturii și un tot atît de minunat dar de a evoca miracolul firii prin culoare

Sfîntul Gheorghe este un tablou de mici dimensiuni (II. 188). Reprezintă momentul în care sfîntul omoară balaurul. În realitate, figura sfîntului și imaginea balaurului se pierd prin desîșul arborilor. Tabloul pare un imn închinat în cinstea unei păduri fermecate, de aur și de aramă, care se înalță în fața noastră cu imensitatea și cu misterele ei. Perfect de exactă ca redare, ea păstrează totuși prestigiul lucrurilor nepătrunse, formînd cu adevărat cadrul unei acțiuni supraumane, cum era isprava sfîntului.

Lîngă artiștii menționați pînă acum, nu putem uita pe Lucas Cranach. Este un pictor de o fertilitate uimitoare, autorul a sute de tablouri. Se naște în 1472 la Kronach, în Franconia (de unde îi și vine numele) și moare în 1533, la Weimar. Călătorește mult, ca și Dürer și Grünewald, frecventează pe umaniști, e în legătură cu persoanele importante din vremea Reformei, în special cu Luther, a cărui figură, a lui și a soției, o pictează în nenumărate rînduri. Dar, din acele contacte el nu păstrează mai nimic, decît numai o mulțumire de sine cam naivă și o încredere oarbă în puterile sale. Nici un fel de neliniște, nimic din îndoiala care, mereu ațîțată și mereu iscoditoare, este de multe ori la baza unor opere durabile. În această epocă de frămîntări, Cranach își păstrează calmul și pictează, uneori cu un fel de rafinament echivoc, nudurile sale feminine, alteori, cu o

platitudine burgheză, însă cu un meșteșug încercat (ceea ce salvează cea mai mare parte a operelor), scene biblice, scene mitologice, localizate în Germania timpului, portrete sau tablouri istorice.

Ca om el era destul de puțin interesant. Ca pictor este foarte dotat, avînd, în plus, și o excelentă formație. Se oprește la Wittenberg, localitate celebră în istoria luteranismului, unde, de la 1505 înainte, ajunge pictor de curte al lui Frederic cel Înțelept al Saxoniei, unul din primii principii germani partizani ai Reformei. Cranach ne-a lăsat de mai multe ori portretul ilustrului său protector. De la 1552 se stabilește la Weimar, unde moare, un an mai tîrziu. În ultimii ani ai șederii sale în Wittenberg, el se găsește în capul unui important atelier, cu numeroși elevi. De aici pornește multime mare de tablouri, replici și copii după lucrările șefului, în toate părțile Germaniei. Aceasta este principala cauză a dificultății pe care o avem astăzi de a determina operele adevărat autentice și de a le deosebi de replicile de atelier. În două rînduri el este ales primar al orașului, ceea ce arată că se bucura de un mare prestigiu printre concetățenii săi.

Cunoscînd biografia artistului, nu este greu să înțelegem pentru ce lucrările de la începutul carierei sale sînt superioare celor de mai tîrziu. În primele găsim frumoase calități de desenator, atent la tot ce este caracteristic într-o fizionomie și capabil de expresivitate, pe lîngă un foarte onest meșteșug de pictor. După crearea atelierului, ca să prîdească comenzilor, el pictează oricum; uneori se mulțumește, se zice, să iscălească lucrările elevilor săi. Sub semnătura sau marca sa distinctivă, un balaur într-aripat, ele sînt răspîndite azi în toate muzeele lumii.

O *Fugă în Egipt*, de la Berlin, trece drept capodopera lui Cranach printre scenele inspirate de *Evangelhie* (II. 189). Sentimentul cu

lică, frăgezimea tonurilor, exactitatea peisajului, distribuția luminii, totul este armonios în acest tablou. El ne încintă și ne emoționează ca unul din acele cîntece de Crăciun, ca și ele naiv și înduioșător. Pînă și nepotrivirea dintre peisajul germanic, caracterizat prin prezența brazilor și a mestecenilor, și titlul acestei scene, care ar trebui să se petreacă în Egipt, prin navitatea ei este un element mai mult de atracție.

Dacă asupra unora din lucrările lui Cranach, mai ales asupra celor din ultima perioadă s-ar putea face rezerve, asupra portretelor sale, cei mai mulți critici n-au avut decît cuvinte de laudă. În fața unei imagini ca cea a lui *Johannes Scheuring* (Muzeul din Bruxelles), înțelegem cît de îndreptățită este această atitudine: desen impecabil, pătrundere a psihologiei personajului, așezare în cadru originală și interesantă, colorit viu și natural, mare îndemînare în redarea diferenței dintre diversele materii ce compun costumul, execuție magistrală (II 190).

Cranach a lăsat încă o serie de desene mai ales portrete, prin care se impune în ochii adevăraților amatori. Ca mulți alți artiști germani, el a consacrat o parte din activitatea sa gravurii în aramă, gravurii în lemn și, ca o consecință, ilustrației de carte. Numele său este adesea citat alături de cel al lui Dürer, căci nici unul dintre compatrioții acestuia nu se ridică mai sus în acest gen, care a cunoscut în Germania secolelor al XV-lea și al XVI-lea o așa de prodigioasă înflorire

Pictura, în vremea Renașterii, în Țările de Jos nu este nici ea cu totul independentă de evenimentele istorice. Separația politică, mai întîi, din ce în ce mai accentuată, dintre Olanda și Flandra, adică dintre Țările de Jos nordice și sudice, cele din care va lua naștere, mai tîrziu, regatul Belgiei, va lăsa urme în evoluția artei. Importanța, apoi, pe care, grație habsburgilor, o capătă Anversul, devenit un mare centru industrial și comercial, mai ales

un mare port, și luînd de aici încolo locul ocupat în secolele trecute de orașul Bruges, acum decăzut și sărăcit, este al doilea eveniment ce înfrîuște pictura. Căci, știut este că artiștii se îndreaptă, în genere, acolo unde situația materială a amatorilor le oferă perspective mai favorabile de viitor. Rezultatul este că în curînd va apărea la Anvers o importantă școală de pictură, de unde vor porni altare mici și mari, a căror execuție ajunsese o adevărată industrie, în toată lumea catolică occidentală, pînă în Spania și mai departe, pînă în Scandinavia și Polonia.

Dacă comparăm situația artistică întîlnită în Germania, acum de tot recentă în memoria noastră, cu cea din Țările de Jos, de la prima aruncătură de ochi observăm cîteva deosebiri izbitoare. Nivelul publicului obișnuit este mai ridicat și interesul pentru operele de artă mai mare aici, decît între Rin și Vistula. Faptul că Flandra cunoscuse în trecut o așa de bogată și variată expansiune a artei, că existaseră acolo personalități viguroase, că pe solul ei se produsese cîteva din experiențele cele mai fertile în urmări din secolul al XV-lea, avea o mare importanță. În primul rînd că toți pictorii din această țară știu să se servească de culoare, au moștenit ceva din execuția impecabilă a secolului al XV-lea, care pînă astăzi face admirația cunoscătorilor. Totuși, deși nivelul general este ridicat, lipsesc individualitățile cu adevărat originale, cele care dau tonul unei epoci, cele de valoare a unui Dürer, a unui Grünewald, a unui Holbein. De aici dificultatea prezentării unor artiști cu adevărat semnificativi, într-o epocă bogată în opere de artă, dar, cu excepția lui Bruegel, săracă în personalități de prim plan.

În alegerea pe care o voi face, nu mă voi preocupa exclusiv de valoarea unei opere, ci, în primul rînd, de noutatea unei tendințe, comparativ cu secolul trecut. S-ar putea astfel ca un artist de a doua mînă să merite

atenția noastră mai mult decât un altul mai important, însă mai tradiționalist, numai fiindcă în lucrările lui găsim punctul de plecare al unor aspirații, care se vor dezvolta cu timpul și vor contribui mai târziu la nașterea unor opere capitale.

Dacă acum trecem în revistă caracterele generale ale picturii Țărilor de Jos în vremea Renașterii, iată ce observăm. Față de situația din deceniile anterioare, o evidentă eliberare de autoritatea bisericii. Artiștii nu mai așteaptă cuvântul de ordine exclusiv de la instituțiile ecleziastice, care continuă totuși să le comande opere. Ei se supun și sentimentului lor propriu, lasă să transpire când și când oarecare detalii lumesti în tablourile lor. Pe măsură ce arta evoluează, vom întâlni chiar o predilecție deosebită pentru pictura de moravuri. Pe această tendință de a reprezenta a avea lumea contemporanilor se va greșa chiar tabloul satiric, ieșit din dorința de a biciui defectele, spre a le îndrepta, dar și din ironia îngăduitoare, dar conștientă de slăbiciunile omenești.

În Țările de Jos influența italiană se va simți mai tare decât în Germania. Ea este, în primul rând, efectul contactului, prin călătoriile, al artiștilor flamanzi cu țara de dincolo de Alpi. Dürer și alți cîțiva pictori germani, pe care i-am văzut coborînd pasurile munților și ajungînd pînă la Veneția uneori și mai departe, sînt animați de aceeași dorință de a cunoaște manifestările confrăților lor din Italia. Numărul lor rămîne însă redus printre germani, în timp ce, la flamanzi, fenomenul acesta este frecvent. Influența Italiei este încă întărită prin gravurile de tot felul, răspîndite în atelierele nordice și servind de model. Grupuri întregi de gravori, în cap cu Marc-Antonio Raimondi, nu fac decât să răspîndească, în alb și negru, tablouri, compoziții, desene ale măestrilor Renașterii, ale lui Rafael mai ales. Ele sînt astfel propuse spre

meditație, poate spre imitație, artiștilor din Țările de Jos și de aiurea. Frumoasele compoziții suprem echilibrate, poezia unei atitudini, știința perspectivei, bogăția și bunul gust al ornamentelor arhitectonice, care nu lipseau din lucrările nici unuia din marii italieni ai secolului al XVI-lea, sînt puse astfel la îndemîna celorlalți, formează obiectul studiului celor ce se destinau picturii.

La această tendință italianizantă, care răspunde așa de bine cerințelor vremii, contribuie și rolul curților domnitoare din Țările de Jos, înrudite cu cele din Italia și din Spania, atinse și ele de influența Romei. Curțile flamande, compuse din reprezentanți sau din rude ale suveranilor spanioli din casa de Habsburg, urmînd la rîndul lor unor rude ale casei de Burgundia, înrudită cu Spania, caută să se modeleze, în ceea ce privește tonul, după moravurile și felul de viață, după ceea ce se petrecea în palatele italiene, unde artiștii sau reprezentanții umanismului se bucurau de o așa de mare și sinceră favoare. Ca o consecință a contactului cu Italia se va produce o lărgire a domeniului, din care pictorii își alegeau temele. Vom întâlni de aici încolo subiecte mitologice, alegoria și subsidiar, nudul.

O altă trăsătură specifică artiștilor Țărilor de Jos, este apariția încă de atunci a specializării lor în vederea unei anumite categorii de subiecte, mîrginirea fiecăruia din ei la teme, pe care cît trăiesc nu încetează de a le trata. Artă secolelor trecute le lăsase o puternică și sănătoasă tradiție în ceea ce privește știința execuției. Publicul este deprins să nu admire, decât ceea ce cu adevărat atingea limitele desăvîrșirii tehnice. Toți cei incapabili să realizeze un tablou după vechile și încercatele formule ale trecutului sînt evitați de clienți. De aici nevoia pictorilor de a fi severi unii cu alții și severi chiar cu ei înșiși. În aceste condiții, specializarea fiecăruia în vederea unei practici cît mai oneste și mai desăvîrșite, se

prezintă ca o soluție normală și inevitabilă. În domeniul vast al picturii se vor crea compartimente, pe care le vor ocupa, unii sau alții aproape exclusiv, dar pe care le vor domina în mod complet, spre cea mai mare mulțumire a publicului amator. Unii vor rămâne pictori de subiecte religioase, alții portretiști, o a treia categorie peisagiști, alții, în sfârșit, interpreți ai scenelor de moravuri sau ai motivelor de natură moartă. Cu cât ne apropiem de sfârșitul secolului, separațiile acestea se vor multiplica, vor deveni mai clare și mai tranșante.

În studiul operelor rămase din secolul al XVI-lea, intervine un factor, care îngreuiază mult cercetarea lor, întâlnit și aiurea dar nicăieri cu atita intensitate: distrugerea imaginilor sfinte, ca urmare a certelor religioase. O mare porțiune a Țărilor de Jos, Provinciile Unite, adică Olanda de mai târziu, îmbrățișează Reforma, sub forma ei calvinistă. Urmarea acestei convertiri este revolta credincioșilor contra imaginilor sfinte și distrugerea acestora ori de câte ori era posibil. Așa a pierit tot ce rămăsese din secolele precedente, nu numai în Olanda propriu-zisă, dar și în Belgia, pînă cînd catolicismul se impune din nou, victorios, pe teritoriul flamand. Rarele exemplare care au supraviețuit mișcării iconoclaste nu ne pot da decît o slabă idee de bogăția și de valoarea operelor dispărute. N-au rămas decît numai acele lucrări care, tratînd subiecte profane — în chip cu totul excepțional —, au putut astfel scăpa de furia distrugătorilor. De aceea, în studiul picturii din această perioadă, exemplele noastre nu vor putea fi luate decît din opera flamanzilor, care astfel vor da impresia falsă că sînt mai numeroși și mai importanți decît olandezii.

Hieronymus Bosch este inventatorul unui nou gen de motive, deosebit de tot ceea ce se produsese mai înainte, gen a cărui faimă trece dincolo de fruntariile țării sale și se impune generațiilor următoare. Iată de ce mi se pare

nimerit să-l menționăm. Născut, nu se știe bine cînd, la Hertogenbosch (Bois-le-Comte), o localitate care în vremea aceea ținea de Brabant, iar azi aparține Olandei, apare în documente prin 1488, deci cam pe la sfîrșitul secolului al XV-lea. Moare, în același oraș, la 1516. Este un pictor profund, foarte original, unic aproape în istoria artei, cu care singur Bruegel, mai ales în tablourile sale din tinerețe, s-ar putea compara.

Era probabil un om superstițios, ca mulți alții, într-o vreme, în care credința era puternică, dar amestecată cu fel de fel de urme și de amintiri păgînești, cum e adesea cazul la oamenii din popor. Ideile mulțimii au influențat pe acest artist, nu numai în ceea ce privește temele de la care s-a inspirat, dar și în ceea ce privește imaginea însăși, pe care și-o face despre persoanele ce populează scenele. Dracul, de pildă, este unul din eroii principali ai compozițiilor sale, văzut sub toate aspectele imaginabile, el și ajutoarele lui, înțeles nu numai ca element al răului, ca simbol al pieirii omului, ca eternul ducător în ispită, ci și ca o forță subtilă, ca un simbol al ironiei inteligente, făcut mai mult să înșele prin puterea ingeniozității sale, decît prin forța sa distructivă. O imagine similară a diavolului apare uneori în snoavele noastre. De multe ori asistăm astfel la un fel de întrecere în istețime, între el și victimele lui, întrecere din care nu totdeauna diavolul iese învingător. Aceeași concepție despre geniul răului, fantezist și ironist, o găsim uneori și la Bosch. Mai întâlnim la el o închipuire a iadului, care nu este fără analogie tot cu cea a oamenilor simpli. De aici provine, în multe din tablourile sale, cu tot aspectul lor teribil, o nuanță destul de optimistă, colorată cu puțină satiră, ca de la cineva care-și oferă sieși spectacolul slăbiciunilor omenești.

Dar aceste teme ar fi putut găsi o mediocră realizare, cum este adesea cazul în ope-

rele populare ieșite dintr-o concepție identică, dacă Bosch n-ar fi fost dotat cu o vie imaginație, una din cele mai strălucite și mai fertile pe care le cunoaște arta. El mai are încă un rar talent de povestitor, tot ca oamenii din popor, însușire foarte prețuită și adesea întilnită în Flandra, unde se născuse, după cum știm, Till Eulenspiegel. Dacă mai adăugăm influența teatrului medieval, a misterelor, asupra felului cum Bosch își dăvine cimpul compozițiilor și își concepe decorul, avem un tablou destul de complet al elementelor ce compun genul pe care-l adoptă. Dar, toți acești factori n-ar însemna nimic fără o execuție strălucită, un colorit inimitabil, o știință desăvârșită a desenului, un simț profund pentru tot ce trăiește și o cunoaștere completă a tuturor fapturilor pământului, pe care pe toate le întilnim în opera lui Bosch. A executat mai ales tablouri religioase, pe care însă le-a interpretat altfel decât înaintașii săi, spre marea satisfacere a unor clienți iluștri de atunci, cum era regele Spaniei, și a criticilor de azi care apreciază originalitatea mai presus de orice altă calitate.

A executat fel de fel de subiecte, unul mai bizar ca altul, luate din cărțile sfinte ori sugerate de înțelepciunea populară, cum era de pildă ilustrarea unor proverbe sau a unor zicători. Atunci este poate mai interesant ca oricând. Fantezia sa creatoare produce scene după scene, toate luate din viața zilnică, observate cu humor, pline de cele mai neașteptate *trouvailles*, cu un talent de expunere neîntrecut. Așa este *Danțul macabru*, ori enigmatică *Căruța cu fîn*, pe care nimeni n-a știut-o lămurii.

Exemplul la care ne vom opri este poate mai puțin caracteristic, se înțelege însă mai ușor. Este luat din patima Mîntuitorului: *Christos purtîndu-și crucea*, opera în care apare un furnicar de oameni, fiecare cu păcatele și cu tarele lui sufletești, înscrise pe figură, în contrast cu figura dureroasă a Mîntuitorului (II. 191)

Quentin Metsys sau Massys este ceva mai tînăr decît Bosch, cu o viziune normală despre lume, deci mai gustat decît acesta de o clientelă aristocratică și burgheză. Este șeful școlii din Anvers. S-a născut la Louvain în 1466 și a murit la Anvers la 1530. În Louvain, în timpul tinereții, cunoscuse și studiasă opere însemnate din secolul al XV-lea. Se formase deci la o bună școală, conformă vechii și admirabilei tradiții flamande. Mai tîrziu se stabilește la Anvers, unde se face repede cunoscut. Apreciat de un cerc de intelectuali și de umaniști, așa cum fusese Dürer la Nürnberg, el începe să ocupe un loc de frunte printre locuitorii celebrului port comercial. Umaniștii îl îndeamnă spre Italia, către care îl atrăgea încă dispoziția particulară a spiritului său. Astfel Massys este printre primii artiști flamanzi, la care se simte ecoul artei Renașterii.

Fondează un atelier, unde se grămădesc elevi veniți din toate părțile, atelier ajuns în curînd celebru prin altarele care se executau acolo, și care erau apoi expediate în tot Apusul. Asistăm la unul din acele fenomene ciudate, care nu-s rare în arta secolului al XVI-lea; cîmînzile devin atît de numeroase, încît Massys nu mai poate pridiți lucrul. Își asociază atunci ajutoare, pe care le conduce, așa cum s-ar face într-o fabrică. Iar prețul operei variază cu partea, mai mult sau mai puțin importantă, pe care a luat-o maestrul însuși asupra sa, în săvîrșirea tablourilor. Așa se explică numărul mare de altare ce umple Europa catolică, venite multe de la Anvers, unele ieșite chiar din atelierul lui Massys, altele din atelierele rivale. Cîteva din ele sînt sigur de mîna celebrului pictor. Ele au ajuns pînă la noi și merită să fie considerate printre cele mai importante opere ale vremii. Massys este un pictor serios, servit de o severă conștiință profesională, un temperament de credincios. El n-are nimic din viziunea, din emoția febrilă, pentru noi tulburătoare, a unui Grünewald. Își îndeplinește cu scrup

pulozitate obligațiile sale de creștin și rămîne apoi mulțumit, senin, gata să execute una din acele mari scene religioase, în care optimismul firii sale, bunătatea, echilibrul sufletesc își găsesc expresia. De la italieni i-a plăcut mai ales felul în care Leonardo se servea de clarobscur, spre a pune pe figuri un aer de bunătate, spre a le imprima grație și melancolie. Natura sa duioasă se remarcă și în paletă, compusă din tonuri blonde, lucru excepțional pe atunci în arta flamandă, în care înțilneam mai degrabă un colorit cald și viguros, Massys este și un bun portretist.

Cînd se vorbește de opera lui, se citează mai ales două tablouri: unul la Anvers: *Lamentația în jurul cadavrului Mintuitorului*, altul la Bruxelles: *Familia sfintei Ana*. Ne vom opri la aceasta din urmă (II. 192). Constituia partea centrală a unui enorm triptic și este o operă de maturitate, sub semnul Renașterii. Figurile se apropie de idealul clasic, gesturile lor sînt potolite, un sentiment de ordine, care merge pînă la o simetrie puțin supărătoare, a făcut loc tumultului din alte tablouri de Massys. Totul este încadrat de o arhitectură bogată, în stilul Renașterii. Influența Italiei, adică a lui Leonardo, se simte în suavitatea figurilor, în draperiile lor armonioase, în ciudățenia costumelor, în peisajul ce apare îndărătul celor trei arcade.

Toți acești artiști, la care am putea adăuga numele lui Jan Gossaert Mabuse, celebru portretist, și pe cel al lui Joachim Patenir, peisagist, deschizător de drumuri noi în artă, păsesc înaintea lui Pieter Bruegel cel Bătrîn, cunoscut și ca „Bruegel al țăranilor” (Bauernbruegel), cu excepția singură a lui Bosch.

Opera acestui pictor, una din cele mai originale, mai bizare, mai dense, mai suculente și fără îndoială mai perfecte ca execuție din cîte cunoaște istoria, rămîne un fenomen izolat, aproape de neînțeles, în vremea apariției sale. Ea ridică și azi o mulțime de probleme, în 266

lămurirea cărora nu putem intra. Ne vom mărgini să fixăm, în linii mari, locul artistului printre ceilalți pictori contemporani.

Este o natură complexă, în care un cercetător amator de analize ar putea descoperi, pe lîngă ecouri puternice ale trecutului, preocupări ale prezentului și presimțiri de viitor, aproape în proporții egale. Astfel, după temperamente și împrejurări, dreptate au și cei care îl consideră ca pe ultimul gotic, și cei care îl pun în fruntea adevăraților novatori ai Renașterii, în patria sa. Se naște în Olanda. Nu e singura dată cînd constatăm că mulți artiști, născuți în provinciile nordice ale Țărilor de Jos, ajung la o mare și meritată reputație, trec mai tîrziu în Flandra și intră în serviciul curților suverane din aceea provincie. Ei fac legătura între Țările de Jos nordice și cele sudice. Așa este și cazul lui Bruegel.

Nu se cunoaște exact data nașterii sale. Se presupune că ar fi în 1526. Moare la 1569, relativ tînăr, căci n-ar fi avut atunci decît vîrsta de 43 de ani. Opera sa este surprinzător de bogată pentru o așa de scurtă existență. El tratează cu multă dragoste subiecte de *genre*, luate din viața țăranilor, (de unde îi vine și numele de Bauernbruegel) ori subiecte bizare, sinistre uneori, de o fantezie demnă de Hieronymus Bosch, și pornind de la cine știe ce acțiune ce se petrece în iad.

Nu se știe dacă fără influența lui Bosch el ar fi găsit singur ultima categorie de teme. Fapt este că, în tinerețea sa, Bruegel a fost angajat de un editor să graveze, spre a fi răspîndite în public, opere din cele mai cunoscute ale lui Bosch, adică tocmai cele în care apăreau figurate ființele monstruoase, care vor reapare uneori și la Bruegel. Era cel mai bun prilej pentru tînărul pictor, nu numai să se familiarizeze cu o concepție și cu o manieră de a picta, pentru care își simțea o mare atracție, dar și să le studieze cu de-amănuntul, să se pătrundă de sensul lor, să se identifice oarecum cu spiritul în care fuseseră imaginate.

Călătorește în Franța și în Italia. Spre deosebire de ceilalți contemporani pentru care o călătorie la Roma sau într-alt oraș italianese era, de cele mai multe ori, urmată de o renunțare, cel puțin vremelnică, la propria lor natură, la aspectul, poate uneori cam aspru, de flamand, spre a adopta idealurile, adesea sub o formă supărător de „manierată“, școlilor italiene, îndeosebi a celei romane (de aici numele de „romaniști“ care se da atestor artiști), Bruegel rămîne el însuși, mai dîrz ca oricînd. O singură concesie face și el: este tributul său de recunoștință, plătit artei și naturii Italiei. El, locuitorul unor ținuturi plate, lipsite aproape de relief, devine adesea un peisagist al vederilor muntoase, al stîncilor, al pădurilor de brazi, al zărilor albastrii, care nu se întîlneau mai niciodată în patria sa. De altfel, peisajul devine elementul major în tablourile sale, el ori figura umană, de multe ori izolată, însă de mari proporții, plastic văzută, cu ceva monumental în înfățișare.

Toate aceste însușiri ale artei lui Bruegel au ceva modern în ele, care contrastează cu un fel arhaic de a interpreta expresia figurilor, costumul, accesoriile unei scene, care contrastează încă mai mult cu gama de culori, strălucitoare și vie ca la un primitiv, cu felul în care compune un tablou, în aparență indiferent la oricare lege valabilă în arta italiană. Nimic mai plăcut, de pildă, și nimic mai instructiv pentru un amator de expresie psihologică, decît variația tipurilor ce apar în tablourile acestui artist, gesturile lor, atitudinea lor, toate profund adevărate, umane, veridice și impunîndu-se prin sinceritatea lor.

Bruegel lucrează mai mult în Anvers. Este atras de fel de fel de subiecte, oarecum contradicînd ceea ce spusese mai sus despre arta flamandă, în care asistăm la o separație a genurilor, la o specializare, dusă uneori foarte departe, a pictorilor. Dar, deși Bruegel tratează teme felurite, el nu înfrînge această lege decît

în aparență. În adevăr, el se supune condițiilor fiecărui gen, conformîndu-se exact tuturor normelor ce-i determină caracterul. Totuși, în opera lui nu se poate nega o predilecție pentru pictura de moravuri.

Ca exemplu de operă de caracter bizar, cu un puternic colorit medieval, vom menționa *Căderea ingerilor* (Il. 193), din Muzeul din Bruxelles, în care Bruegel se prezintă ca un continuator al lui Bosch, exagerînd chiar trăsăturile ce constituiau originalitatea acestuia. Bruegel a reprezentat momentul victoriei arhanghelului Mihail asupra ingerilor rebeli, aliații lui Lucifer. Toate vietățile pe care o imaginație bolnăvicioasă de inventivă și le poate închipui, și-au dat aici întîlnire. Printre ele, înarmați cu sabia pusă în serviciul Domnului, apar suavele figuri ale ingerilor, îmbrăcați în lungi veșminte de culori deschise și conduși de Mihail, în armură. De sus, din azurul luminos al cerului, avalanșa geniilor rele este precipitată în întunericul iadului. Se aude parcă zgomotul bătăliei, strigătele fioroase, ieșite din piepturile tuturor acestor monștri.

Fantezia artistului ne-ar lăsa reci, dacă ea, ca și la Bosch, n-ar fi servită de observația cea mai precisă în redarea tuturor fragmentelor ce compun, ca pe niște jucării mecanice desăvîrșite, acele trupuri hidoase, amestec și combinații de părți, împrumutate la toate speciile animale și vegetale ale pămîntului.

Tot atît de original tratat este și *Triumful morții* subiect prin excelență medieval, medieval realizat, producînd în noi un sentiment puternic de groază, față de ceea ce ne așteaptă în viața de apoi (Il. 194). Concepția pare ieșită dintr-o imaginație bolnavă, plină de vedenii sinistre, tragice, înfricoșătoare. Ea e tratată însă cu minuțiozitate, cu un sens al realității și cu o cunoaștere a tuturor aspectelor posibilului, care face din fiecare fragment o imagine vie, ce se fixează în memorie pentru totdeauna. Se găsește la Madrid, în Muzeul

Prado. Provine din Colecția regilor Spaniei, deopotrivă fascinați de Bruegel și de Bosch.

Într-un peisaj imens, deasupra căruia se ridică fumul și flăcările incendiilor, Bruegel concentrează nenumărate scene, spre a învedera atotputernicia morții. Între ele fel de fel de instrumente de pedeapsă și de supliciu. Nici o categorie de oameni, nici o vîrstă nu-s cruțate. Toți sînt egali în fața ei. Alergînd de colo pînă colo, grăbite să-și îndeplinească macabra lor menire, scheletele se amestecă printre grupuri de oameni vii, conduc cetele nenumărate ale celor meniți pieirii. Într-un colț, izolîndu-se de restul lumii, trăind numai pentru ei, doi amorezați. Dar și pe ei îi pîndește moartea. Într-un minut vor cădea pradă ei.

Peisajul ținea aici un loc important; nu în-cetase însă de a fi „un decor”. Bruegel l-a tratat încă și pentru el însuși, într-un sentiment modern, ca o temă care n-avea nevoie de nimic altceva pentru ca să ne impresioneze. Către 1565, adică puțină vreme înaintea morții, el a pictat o serie de tablouri simbolizînd lunile anului. Tema nu era nouă. Ne aducem aminte că de multă vreme, chiar în evul mediu, la intrarea catedralelor sau în foile calendarelor manuscrise, artiștii erau tentați să reprezinte, prin colțuri din natură, prin ocupații agricole caracteristice, anotimpurile ori lunile anului.

În *Iarnă* (II 195), tablou care se găsește la Viena împreună cu alte cîteva, printre cele mai bune ce ne-au rămas de la Bruegel, pictorul a voit să redea o scenă de vînătoare, ocupația de predilecție a nobililor, în acea lună. Dar grupul vînătorilor și al ciînilor, sau al celor care pîrlesc porcii (eveniment care avea loc tot cam în aceeași epocă), nu țin decît colțul stîng al compoziției. Tot restul este un vast peisaj, sub cerul plumburiu, sub ceața și manta de zăpadă a iernii. Niciodată pînă atunci un aspect al naturii nu fusese mai exact și mai mișcător interpretat. Și, ca ve-

dere de iarnă, ea n-a fost egalată pînă astăzi. Impresioniștii, în secolul al XIX-lea, care aveau o predilecție pentru astfel de teme, în coloritul lor subtil, au putut da scîlpirii zăpezii roze, sub soarele rece de februarie, umbrele grele, albastre sau violete, aerul ce circulă. Ei n-au fost în stare să ne facă să simțim așa direct atmosfera iernii, frigul din aer, ceea ce am putea numi senzația imediată, impresia fizică a acestui anotimp, ca și poezia depărtărilor care se pierd în neguri.

Ceea ce mărește farmecul acestei scene este că ea pare aproape monocromă, tot tabloul fiind tratat în griuri, nuanțate cu o subtilitate, cu un sens al valorilor, demne de cel mai modern artist. În același timp, desenul, net, aproape dur, intrînd în toate amănuntele (grupul de arbori, de pildă, în care se pot număra cele mai mici rămurele), devine mai larg, mai sintetic, se estompează, cu cît ne depărtăm spre orizont.

Ideea noastră despre Bruegel, n-ar fi completă, dacă n-am analiza și un exemplar din cealaltă categorie de opere, pornite de la subiecte din viața brutală a țăranilor flamanzi.

Nunta țărănească se găsește tot la Muzeul din Viena, așa de bogat în excelențe tablouri ale artistului.

După scurta noastră privire asupra pictorilor din Țările de Jos, ne mai rămîne să spunem cîteva cuvinte despre dezvoltarea aceleiași arte în Franța. Această țară jucase un rol important, poate cel mai mare, în arta evului mediu. De aici porniseră, mai ales atunci cînd arhitectura condiționa oarecum toate celelalte arte, mișcările și curente, care se răspîndeau apoi ca niște valuri pe tot întinsul Apusului. Aici se făcuseră experiențele cele mai bogate în consecințe, se rezolvaseră cîteva din problemele esențiale, în evoluția arhitecturii medievale. În secolul al XVI-lea însă, rolul Franței pare diminuat față de trecut, mai ales în domeniul picturii.

Trecînd în revistă operele produse de pictorii secolului al XVI-lea, observăm trei tendințe principale: una bazată pe un curent venit din Flandra, ceea ce nu ne poate surprinde; alta în legătură cu Italia, ceea ce, de asemenea, este în logica lucrurilor; o a treia, reprezentînd ultimul aspect al vechilor tradiții de școală, din Franța evului mediu.

Nimic mai natural decît o influență flamandă la pictorii din anume regiuni ale Franței, cînd ne aducem aminte de raporturile strînse între Țările de Jos și ducatul Burgundiei, nu mai departe decît în secolul al XV-lea. Cel de al doilea curent, cel italian, se explică prin războaiele regilor francezi în Italia și prezența artiștilor din Peninsula, chemați la curtea lui Francisc I, ca să decoreze castelul de la Fontainebleau. Acolo, în jurul reședinței regale, cu îngăduirea și protecția regelui, se fondează acea școală, care va avea o parte însemnată în evoluția picturii și artelor decorative franceze, cunoscută sub numele de Școala de la Fontainebleau. Deosebită de Italia, dar saturată de influența italiană, această școală va juca un rol eminent în perioada de tranziție, pînă ce Franța, în secolul al XVII-lea, va fi sub stăpînirea unui viguros ideal național și va poseda un grup de artiști capabili să-l realizeze.

În jurul orașului Avignon, o știm, pe Valea Ronului, se fixase unul din centrele importante de pictură franceză. Tradițiile acestui centru nu dispar în întregime și nici deodată. Ele se continuă încă o bună bucată de vreme și se manifestă printr-o înfățișare cam arhaică a operelor produse în acea regiune, în secolul al XVI-lea. Același lucru se poate spune de școala de la Tours, unde persistă amintirea lui Jean Fouquet. Din aceste regiuni pornește cea de a treia tendință, semnalată mai sus.

Pictorii francezi din secolul al XVI-lea nu se pot compara cu numele glorioase pe care le-am întîlnit în Germania sau în Țările de

Jos. Dar nici nu ne pot fi indiferenți, căci ei anunță una din școlile cele mai strălucite ale secolului următor. Multe din operele lor n-au ajuns pînă la noi, între altele din pricina vandalismelor războaielor religioase. Cele care ne-au parvenit nu-s totdeauna identificate. Astfel, unul din pictorii cei mai serioși ai vremii, pînă azi este cunoscut ca „*le Maître de Moulins*“. Prin comparație cu această lucrare importantă s-au adăugat operei sale cîteva tablouri, așa încît, puțin cîte puțin, fizionomia sa artistică a ajuns să se definească, deși încă nu știm cu precizie nimic despre existența pictorului.

Tabloul după care este cunoscut în istoria artei este în catedrala din Moulins, am spus-o. Tot atît de renumită este însă și o *Naștere a Domnului*, pictată către 1480, pentru cardinalul Rollin, al cărui portret, ca donator, se găsește în dreapta, și care este azi în Muzeul din Autun. Ce impresionează în această operă, a cărei execuție, ceva cam arhaică, amintește ceva din grandoarea unui Hugo van der Goes, este o prospețime de sentiment, o candoare, o dulceață de primitiv, unită cu o cunoaștere a meșteșugului de a picta cu adevărat magistrală, calități ce nu exclud ascuțimea observației și un dar rar de a citi în suflete. Ca un detaliu, mișcător se poate observa că Rollin, cardinalul, a ținut să figureze, în această operă închinată Fecioarei, alături de cîinele său favorit.

Le Maître de Moulins aparține, prin tendințele sale, mai degrabă secolului al XV-lea, deși prezența sa este semnalată și în primii ani ai secolului următor. El este însă o excepție. Favoarea publicului este acordată mai ales pictorilor grupați în jurul școlii de la Fontainebleau și, într-o mai largă măsură, portretiștilor. Asistăm atunci la fondarea mai multor ateliere de pictori și de desenatori, care produc nenumărate opere de mici dimensiuni, portative, îndeplinind rolul miniaturilor în

acuarelă și în guașe din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea sau cel al fotografiilor de azi. Ceea ce li se cere acestor artiști este mai ales asemănarea, dar și o perfecție în execuție, la care publicul de atunci era simțitor și pe care era în stare s-o aprecieze. Așa sint, mai ales, ca să nu mai vorbim decât de pictori, cei doi Clouet: Jean, format în Flandra pe lângă Mabuse, devenit apoi pictor de curte al lui Francisc I, și mort la Paris în 1540, și fiul său Francisc, numit Jehannet, născut la Tours în 1522, devenit, la rîndul său, pictor al regelui, și mort la Paris în 1572; așa este încă Corneille de Lyon, olandez de origine (născut la Haga), stabilit la Lyon, personaj destul de puțin cunoscut, care a lăsat o serie de portrete de mici dimensiuni, admirabil desenate, grațioase și delicate prin colorit. Figura se desprinde în genere, ca și la ceilalți doi, pe un fond *uni*, de un verde palid, de cel mai frumos efect.

Pentru a ne da seama de însușirile acestor portretiști de un gen cu totul special, celebri în vremea lor și admirați fără rezervă pînă azi, vom examina de la fiecare cîte o lucrare.

De Jean Clouet: *Regele Francisc* (Il. 196), portret care amintește, în mai mici dimensiuni, preciziunea și farmecul coloritului unui Mabuse, poate mai puțin convențional decât lucrările acestuia.

De Francisc Clouet: un *Portret al Reginei Elisabeta*, soția lui Carol al IX-lea (Il. 197), imagine tot de mici proporții, încântătoare prin candoarea personajului, prin bogăția costumului, care contrastează cu simplitatea trăsăturilor. Fața, de o inocență copilărească, cu ochi spirituali, e redată aproape fără umbre. Într-un colț, se văd mîinile delicate. Acest fragment singur e suficient ca să ne convingă despre calitatea rară, despre distincția naturală a modelului.

De Corneille de Lyon vom alege un *Portret de bărbat* (Il. 198). Maniera artistului este mai

virilă, mai energică, decât a celor doi Clouet, chiar în lucrări de mai mici dimensiuni. El însă nu înțelegea altfel un portret. Și pentru el, ceea ce conta era evocarea cît mai veridică a unei fizionomii, printr-o artă a cărei principale calități erau probabilitatea desenului și armonia coloritului.

Cu această scurtă privire asupra efectelor Renașterii în țările din apusul Europei, în afară de Italia, cel de al doilea mare capitol al manualului nostru e terminat. Ideile estetice și formele artei vor evolua, vor trece pe nesimțite de la echilibrul și măsura clasică, așa cum le înțelesese Renașterea, la excesele și teatralul barocului. Impulsii în această ultimă direcție nu vor lipsi nici chiar în epoca așa de stăpînă pe sine, la care ne-am oprit în ultima parte a studiului nostru. Naturi prometeice, cum era cea a lui Michelangelo, temperamente dramatice, ca cel al lui Tintoretto, care stă la limita celor două epoci și pe care am preferat să-l înglobăm printre baroci, sensibilități lirice și duioase, ca cea a lui Correggio se vor simți stînjinite de unele constrîngerii și nu numai vor reacționa, își vor găsi un drum propriu spre o cît mai sinceră și mai completă manifestare, dar vor atrage și pe alții în urma lor, vor determina în mare parte mișcarea, care va culmina în secolul următor în arta unui Bernini.

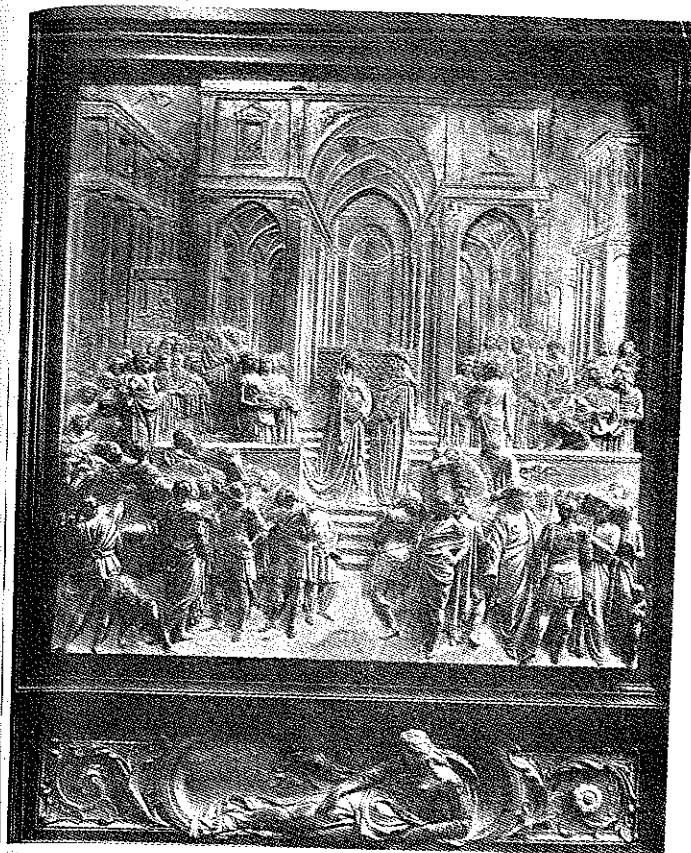
Din acest punct de vedere, pentru cine urmărește evoluția artei din secolul al XVI-lea, pînă la jumătatea secolului al XVIII-lea, linia este continuă, fără hiat, fără o întrerupere. Chiar și firele cele mai independente, un Caravaggio, un Rembrandt, prin ceea ce scapă genialității lor incomparabile, aparțin cu totul vremii lor. E drept însă că ceea ce contează în producția lor este tocmai ceea ce decurge din această genialitate. Cu totul altfel se prezentau lucrurile la trecerea de la gotic la Renaștere. Pentru cine privea de departe și mai de deasupra, ruptura era evidentă. O lume murea, o

alta tinăra, robustă, stăpînă pe sine, armonioasă să îi lua locul. Și totuși, am văzut-o, și atunci trecerea se face mai brusc, dar fără salturi. În Italia, aiurea, am asistat la îndoieli, la lupte, la talente în care trecutul gotic și prezentul clasic se înfruntau cu șanse egale. Erau poate cei mai interesanți dintre artiștii pe care i-am studiat. Căci este în firea omului, chiar a celui mai independent, o nostalgie a lucrurilor trecute, la care nimeni nu se poate sustrage cu totul, și care dă o culoare melancolică celor mai îndrăznețe încercări.

1a. BRUNELLESCHI, Iema concursului din 1401,
Sacrificiul lui Avraam, Bargello, Florența

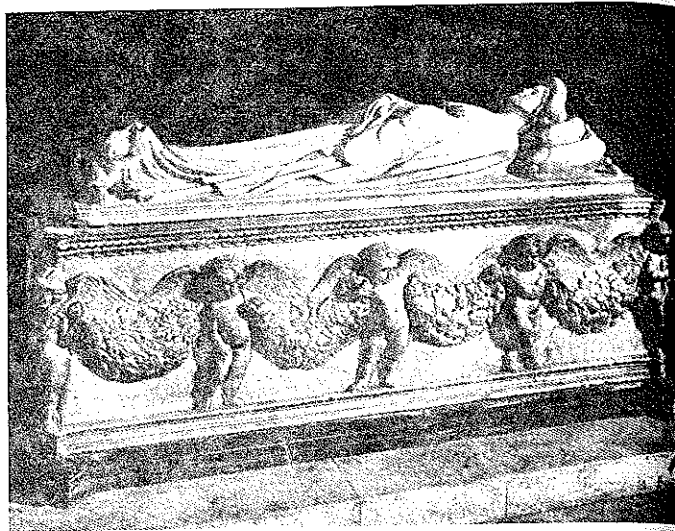


1b. GHIBERII, Tema concursului din 1401,
Sacrificiul lui Abraam, Bargello, Florența

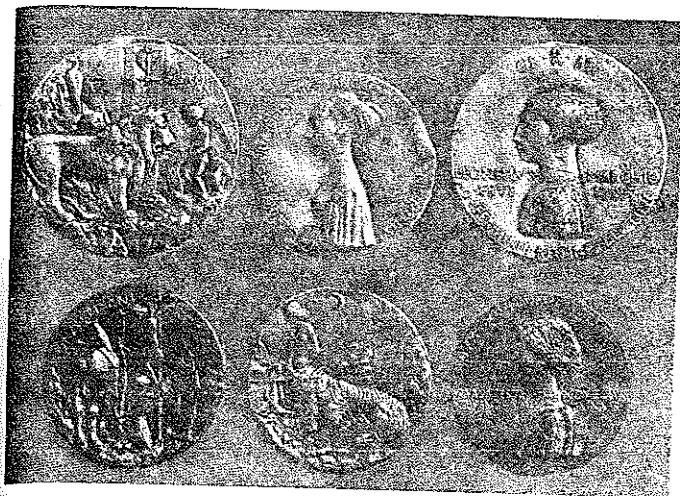


2. GHIBERII, Porțile de est ale baptisteriului,
bronz, fragment

3. IACOPO DELLA QUERCIA, *Monumentul funerar al Ilarici del Carretto*, catedrala din Lucca



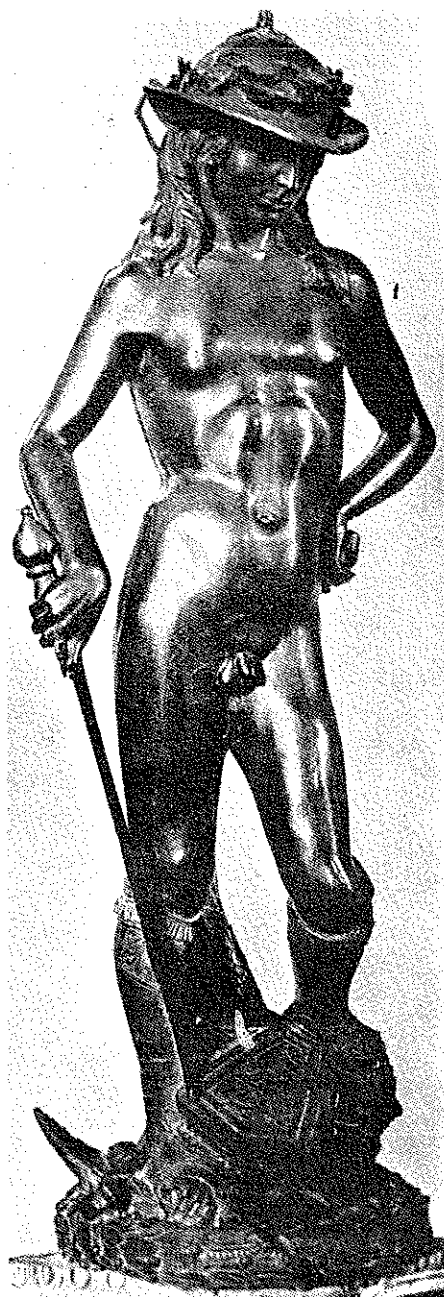
4. IACOPO DELLA QUERCIA, *Crearea lui Adam*, fragment din porțile de bronz ale bisericii San Petronio, Bologna



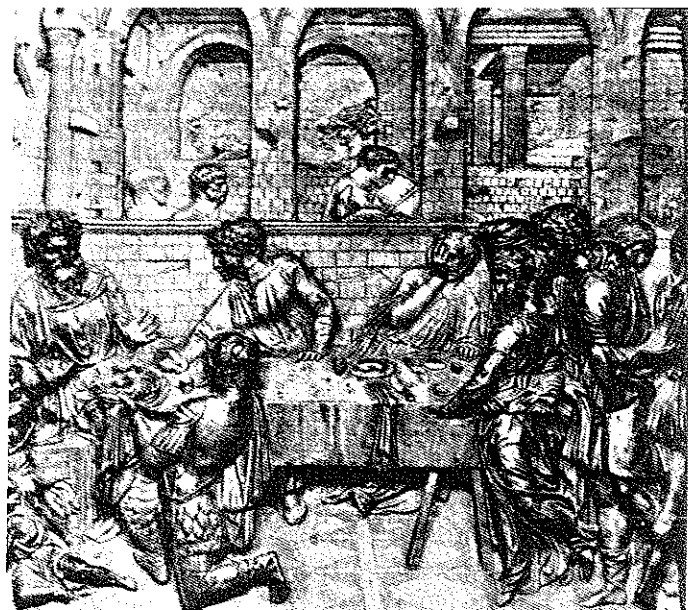
5. PISANELLO, *Medalii*



6. DONATELLO, *Sfintul Gheorghe*, 1417, marmură, Museo Nazionale, Florența

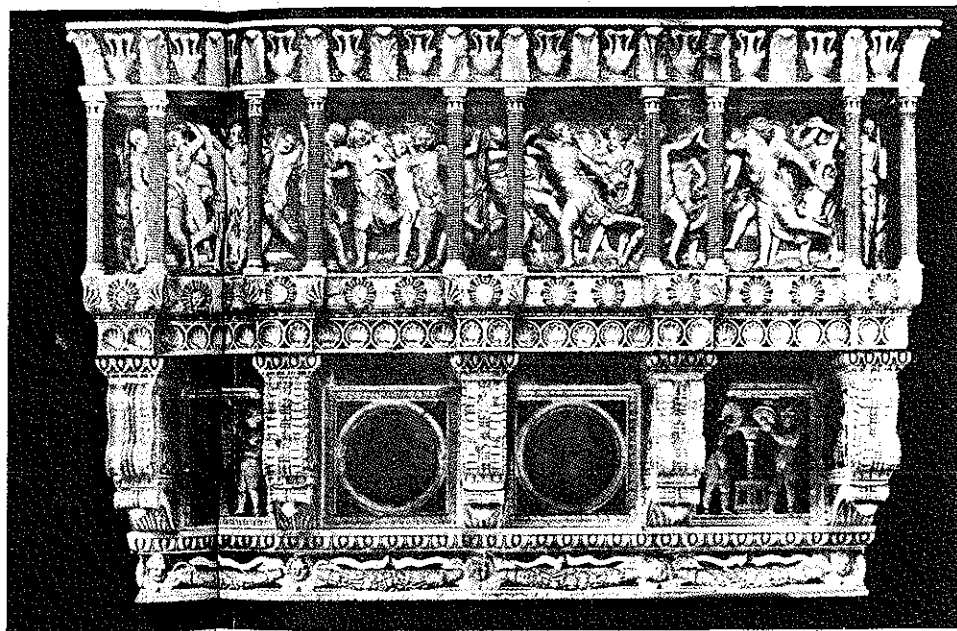


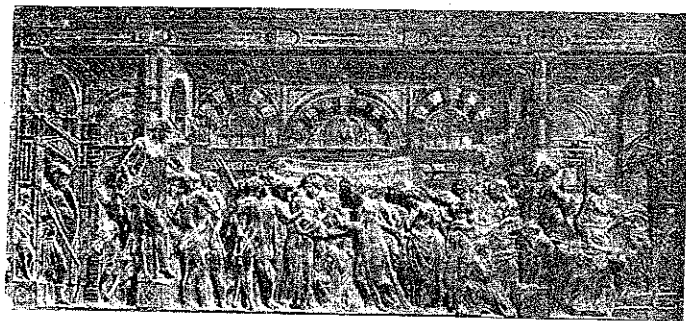
7. DONATELLO,
David, 1430–1432,
bronz, Museo Na-
zionale, Florența



8. DONATELLO, *Banchetul lui Irod*,
1425, relief în bronz, cristelnița baptisteriului din Siena

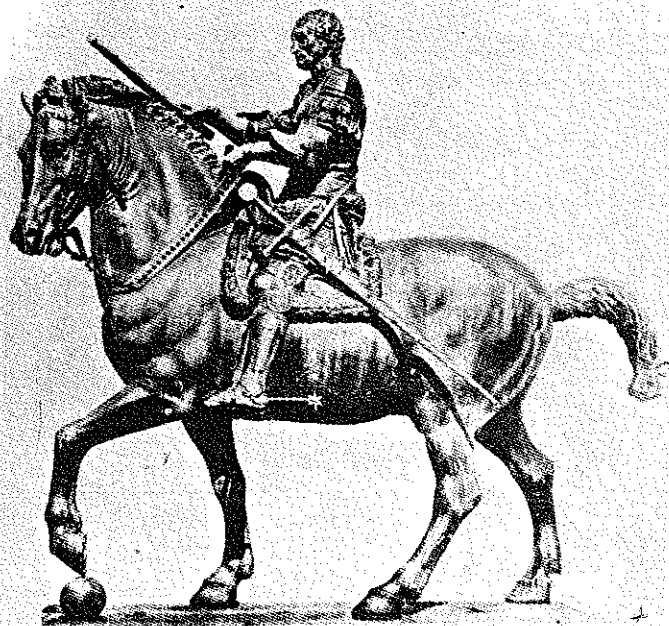
9. DONATELLO, *Cantoria domului Santa Maria del Fiore*,
1433–1439, marmură și mozaic, Museo Nazionale, Florența





10. DONATELLO, *Basorelief din altarul sfintului Antone*.
bronz, detaliu, San Antonio, Padova

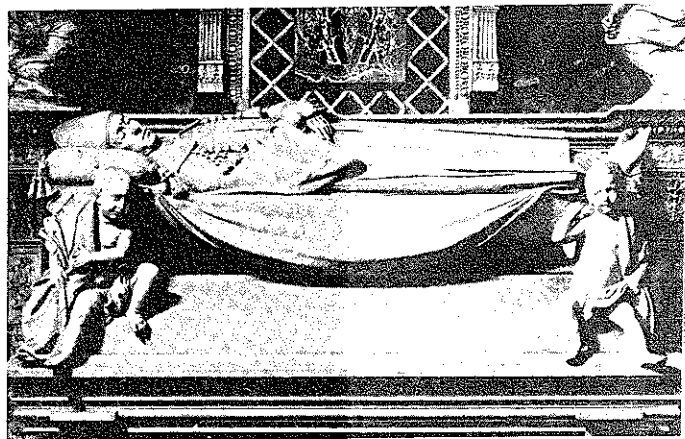
11. DONATELLO, *Gattamelata*, 1447–1453, bronz, Padova



12. LUCA DELLA ROBBIA,
Madona



13. DESIDERIO DA SETTIGNANO, *Bust*, Museo Nazionale
Firența



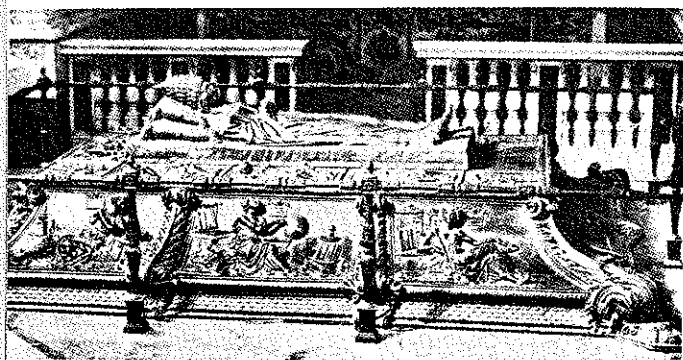
14. ANTONIO ROSSELLINO,
Monumentul funerar al cardinalului de Portugalia
detaliu, biserica San Miniato, Firența



15. BENEDEITTO DA MAJANO, *Fillippo Strozzi*, teracotă, Staatliche Museen, Berlin



16. MINO DA FIESOLE, *Alevo di Luca*



17. ANTONIO POLLAJUOLO, *Monumental funerar al papei Sixtus al IV-lea*, bronz, San Pietro, Roma

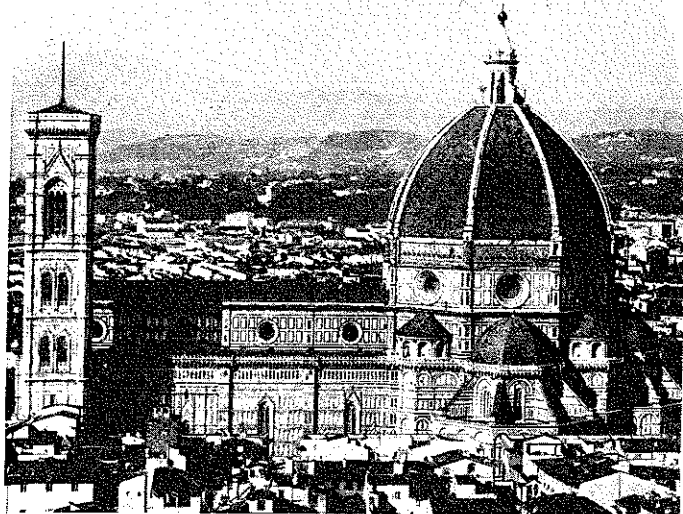
18. ANDREA DEL VERROCCHIO, *David*, 1473—1475, bronz, Bargello, Florența



19. ANDREA DEL VERROCCHIO, *Colleoni*,
1479—1488, bronz, Veneția



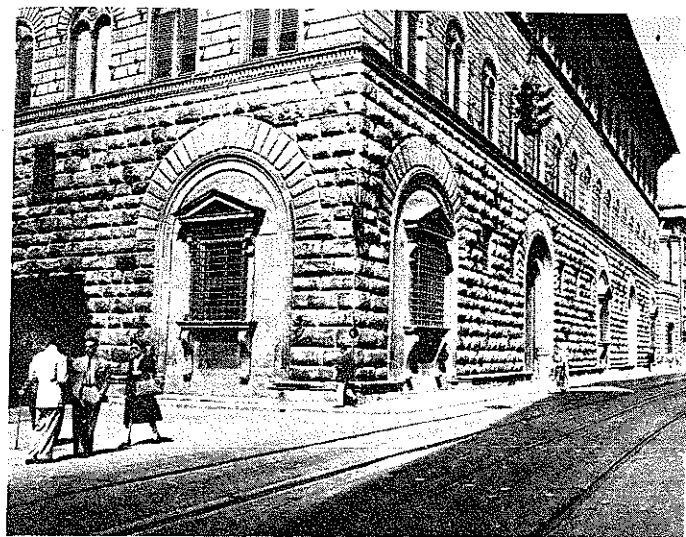
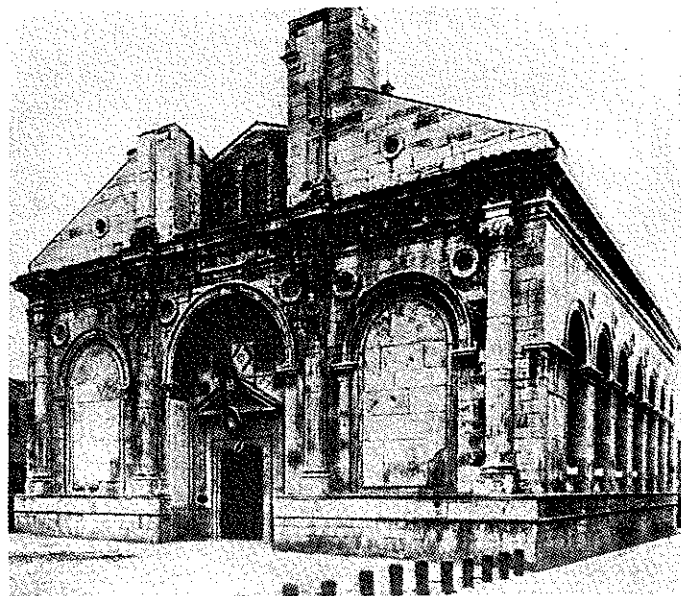
20. FILIPPO BRUNELLESCHI, *Domul din Florența*



21. FILIPPO BRUNELLESCHI, *San Lorenzo*, Florența

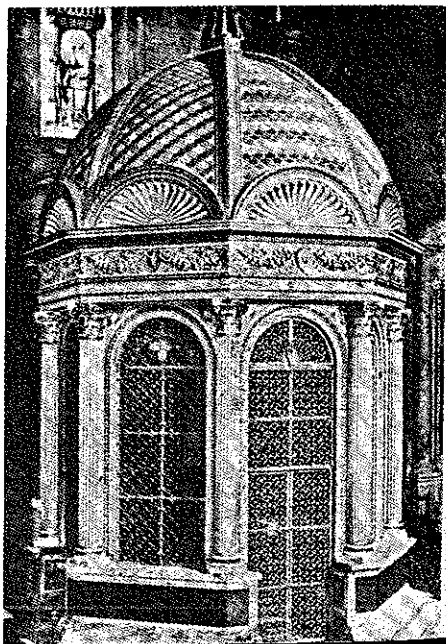


22. LEON BATTISTA ALBERTI,
Biserica San Francesco (Templul lui Malatesta,) Rimini

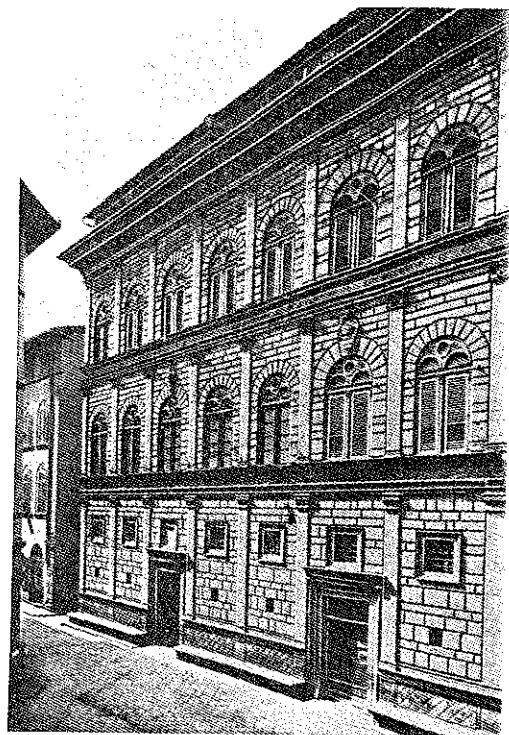


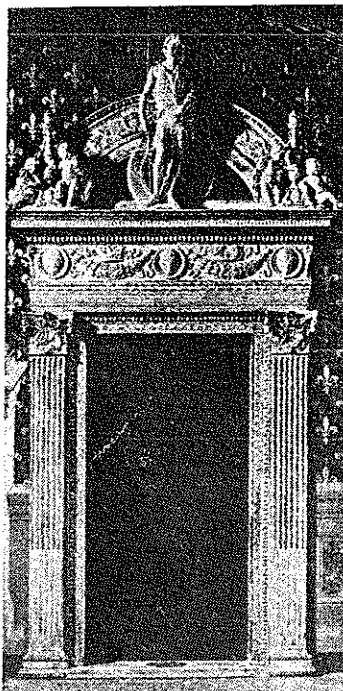
24. MICHELOZZO
MICHELOZZI,
Palazzo Medici,
Florența

23. MAITEO CIVI-
TALI, *Tempietto,*
capelă pentru păș-
trarea sfintelor moaș-
te, catedrala din
Lucca



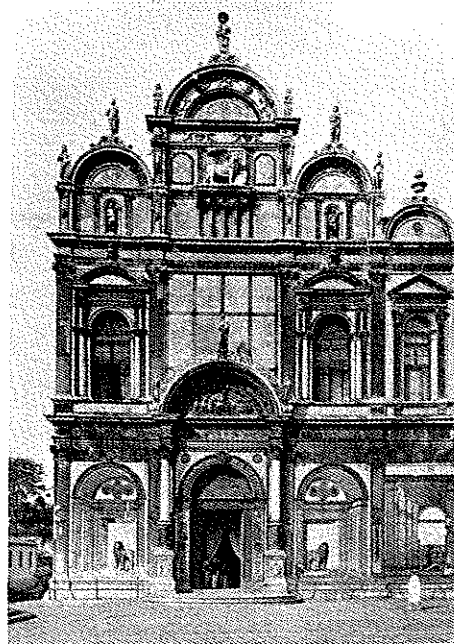
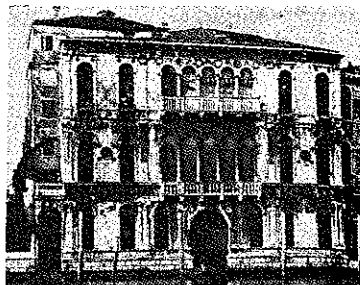
25. LEON BAI-
TISIA ALBERTI,
Palazzo Rucellat,
Florența



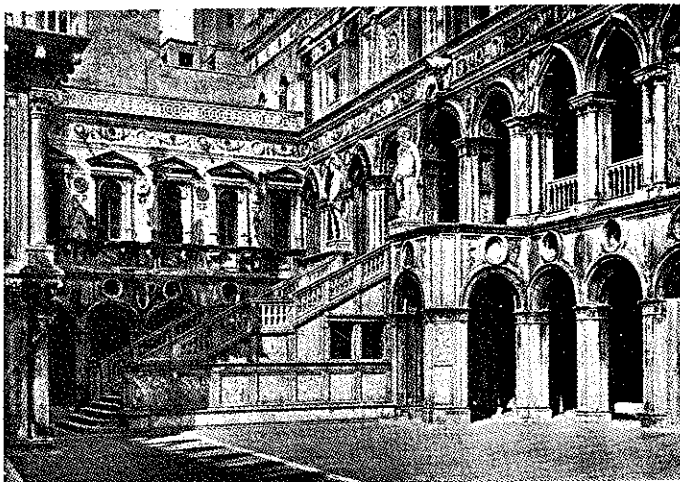


26. **BENEDETTO DA MAJANO**, *Ușa în Palazzo Vecchio*, Florența

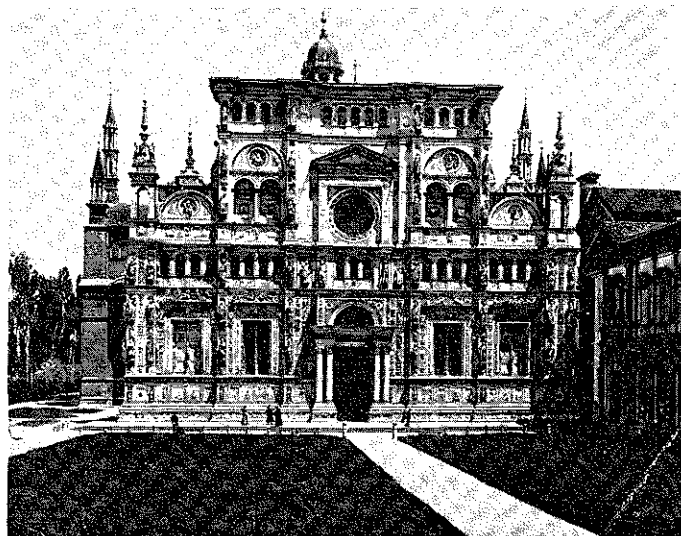
27. **TULLIO LOMBARDO**, *Palazzo Manzoni*, pe Canal Grande, Veneția



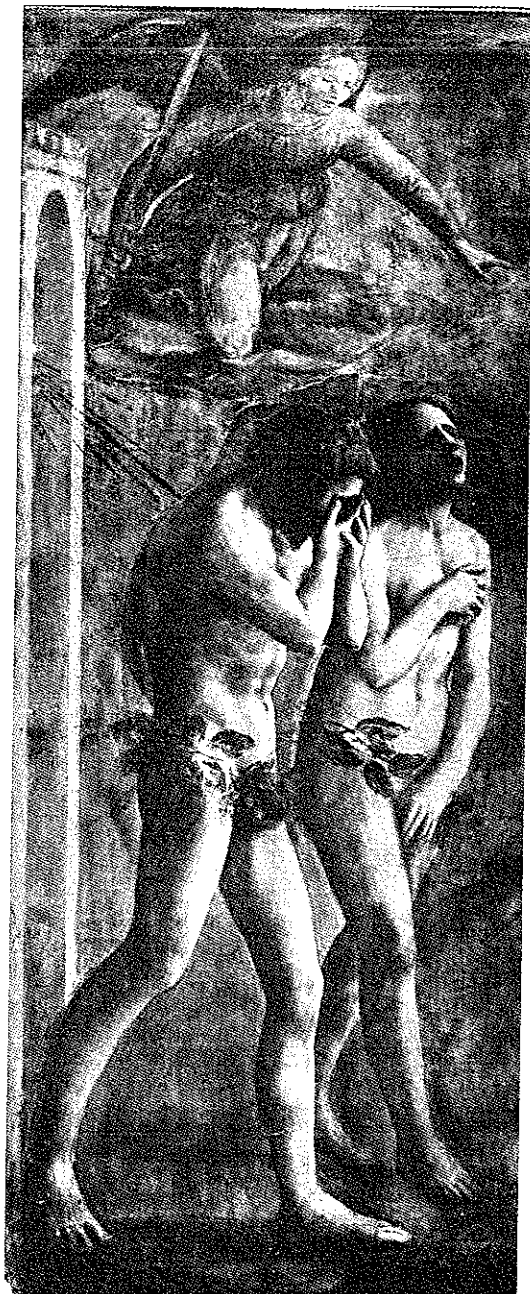
29. *Scuola di San Rocco*, Veneția



28. **ANTONIO RIZZO**, *Scara Gigantilor*, Palazzo Ducale, Veneția

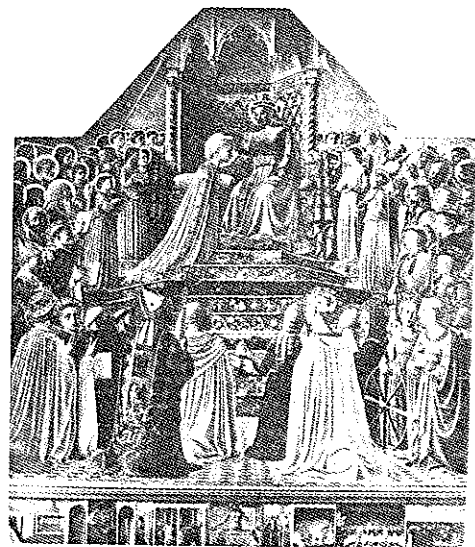


30. *Certosa di Pavia*



31. MASACCIO, *Adam și Eva alungați din Paradis*, frescă, Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florența

32. MASACCIO, *Plata tributului*, 1426–1428, frescă, Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florența



33. FRA ANGELICO, *Încoronarea Fecioarei*, înainte de 1445, Muzeul Luvru Paris



34. FRA ANGELICO,
Papa Sixtus al II-lea, frescă, Vatican, Roma

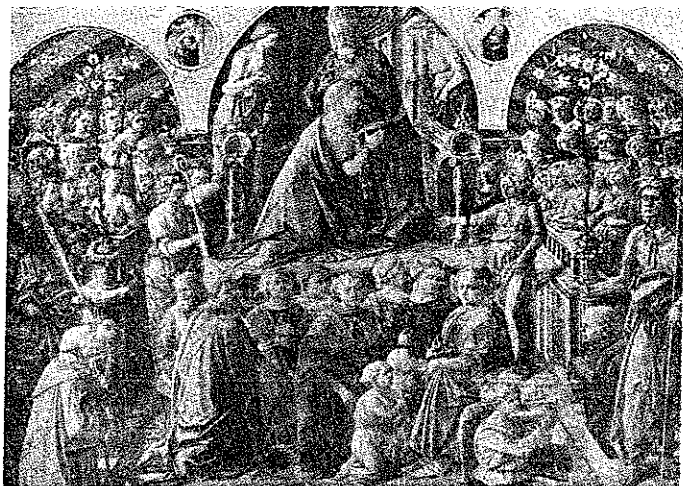


35. PAOLO UCCELLO,
Niccolò da Tolentino în bătălia de la San Romano

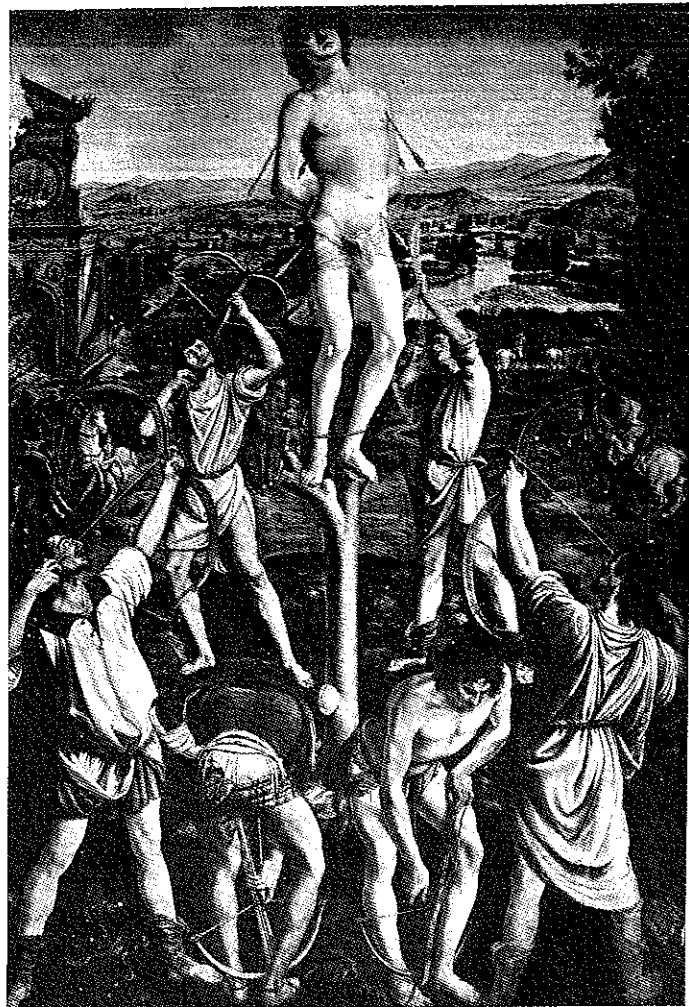
36. FRA FILIPPO LIPPI, *Punerea în coșciug a sfintului Ștefan*,
1452—1464, frescă, catedrala din Prato



37. FRA FILIPPO LIPPI, *Încoronarea Fecioarei*, 1442—1447,
Galeria Uffizi, Florența



38. BENOZZO GOZZOLI, *Regii magi*,
fragment, frescă, Pa-
latul Medici,
Florența



39. ANTONIO POLLAIUOLO, *Martiriul sfintului Sebastian*,
National Gallery, Londra



40 ANDREA DEL VERROCCHIO, *Botezul Mintuitorului*,
Galeria Uffizi, Florența

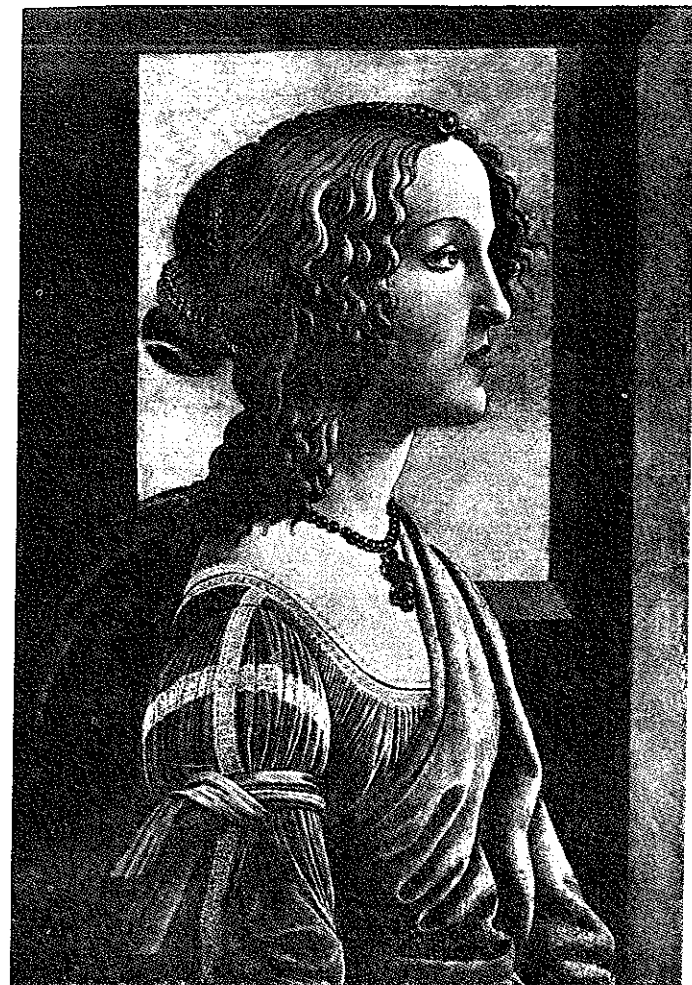
41. DOMENICO GHIRLANDAJO, *Nașterea sfintului Ioan*
Botezătorul frescă Santa Maria Novella, Florența



42. DOMENICO GHIRLAN-
DAJO, *Bunicul*, Muzeul Luvru
Paris



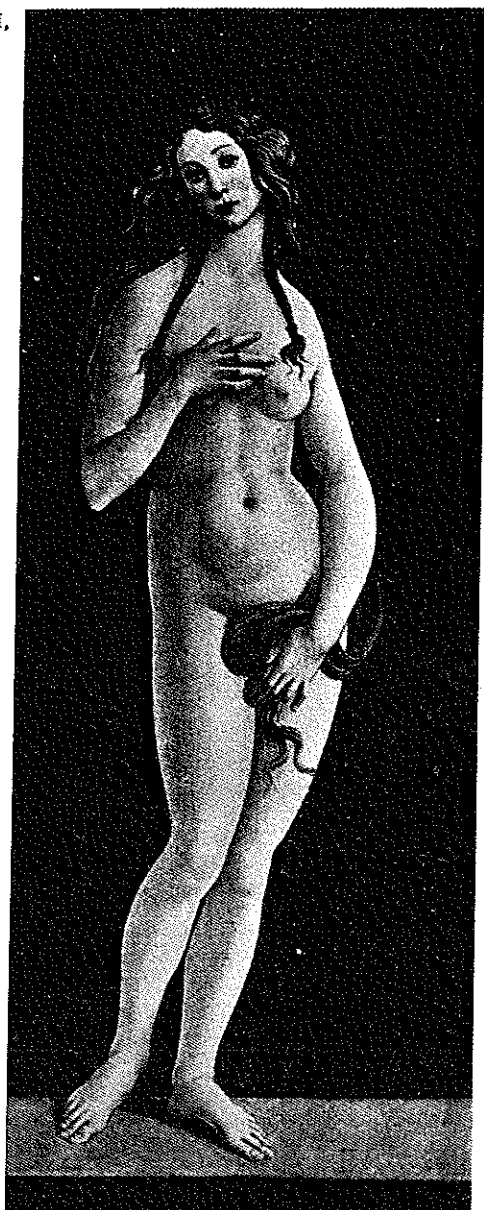
43. DOMENICO GHIRLAN-
DAJO, *Portret*, Colecția Mor-
gan



45. BOTICELLI, *Simonetta Vespucci*

44. BOTICELLI, *Viteja*, Galeria Uffizi, Florența

46. BOITICELLI,
Venus



47. BOTTICELLI,
Încoronarea Fecioarei,
Galeria Uffizi,
Florența

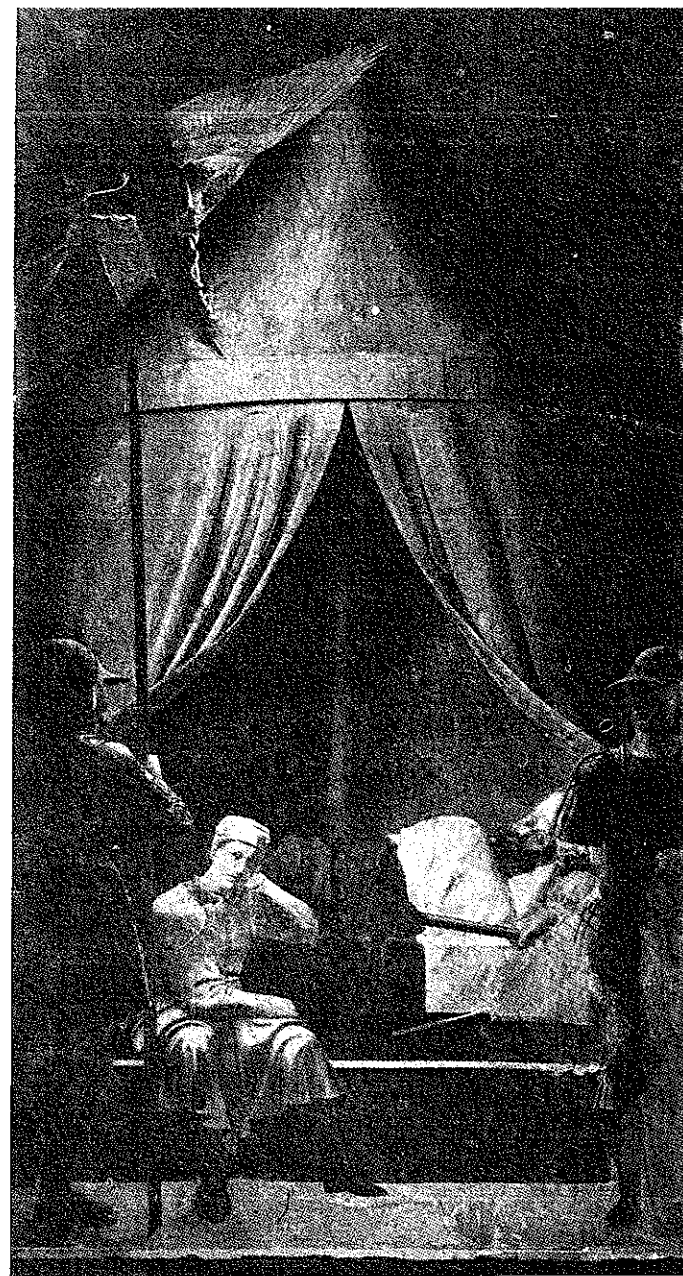
48. BOTTICELLI,
Frescă din vila Lemmi,
fragment, 1485,
Muzeul Luvru,
Paris





49. DOMENICO VE-
NEZIANO, *Portret*,
Staatliche Museen
Berlin

50. PIERO DELLA
FRANCESCA, *Fec-
ciocara adorind pe
Ihsus*, National Gal-
lery, Londra



51. PIERO DELLA FRANCESCA, *Vizitunea lui Constantin*,
detaliu din *Legenda crucii*, San Francesco, Arezzo

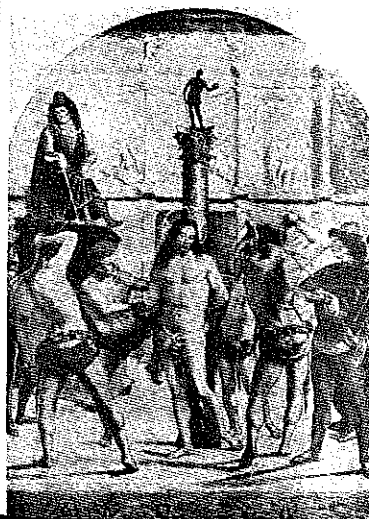


52. MELOZZO DA FORLÌ,
Sixtus al IV-lea inaugurind Biblioteca Vaticană,
frescă, către 1475, Muzeul Vaticanului, Roma

53. MELOZZO DA FORLÌ, *Alegorie*

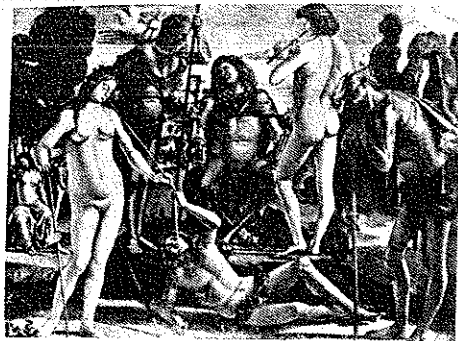


54. LUCA SIGNORELLI, *Flagelia,* către 1475, Galeria Brera, Milano

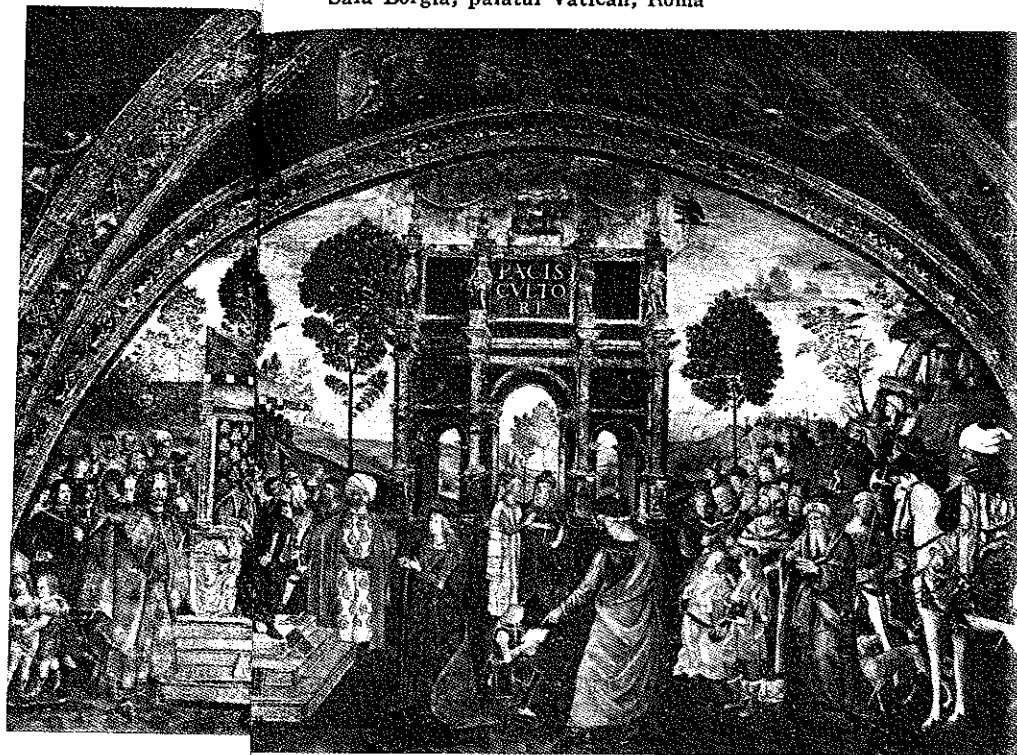


55. LUCA SIGNORELLI,
Portret, între 1485 și 1495,
Staatliche Museen, Berlin

56. LUCA SIGNORELLI, *Triumful lui Pan*, 1490, Staatliche Museen, Berlin



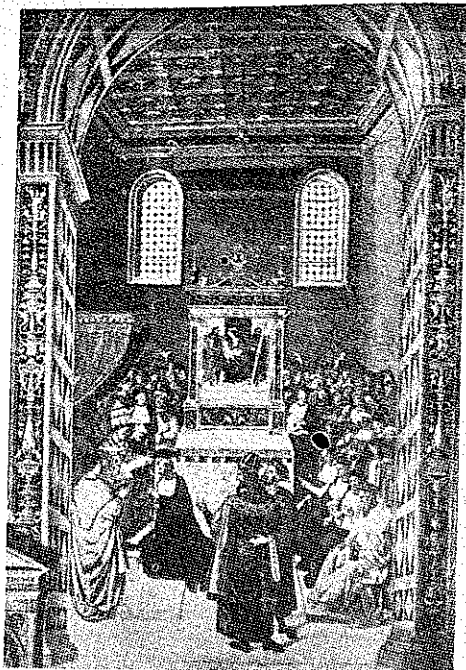
58. PINTURICCHIO, *Disputa sfintei Caterina*, Sala Borgia, palatul Vatican, Roma



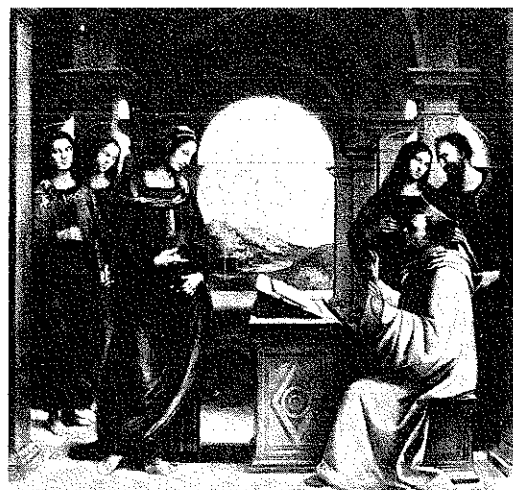
57. LUCA SIGNORELLI, *Antichrist*, frescă, detaliu, către 1500, capela San Brizio, catedrala din Orvieto



59. PINTURICCHIO,
Scene din viața pa-
pei Pius al II-lea,
fragment, Biblio-
teca Piccolomini,
catedrala din Siena



60. PERUGINO,
Isus incredinșind sfintului Petru cheile Raiului

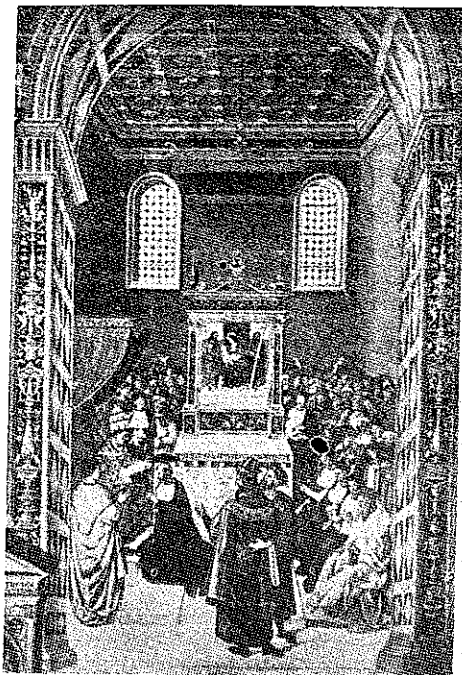


61. PERUGINO,
*Viziunea sfintului
Bernard, 1489, Alte
Pinakothek, Mün-
chen*

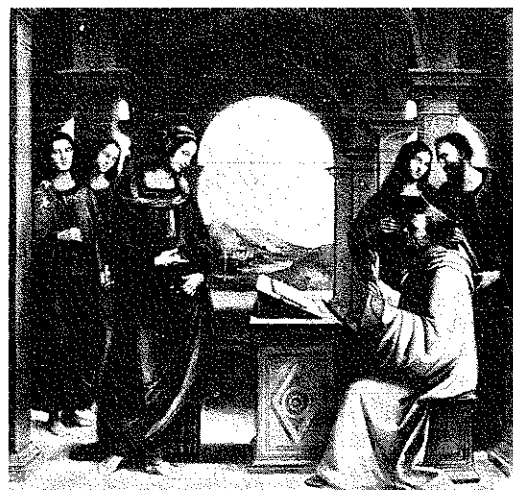


62. PERUGINO, *Arhanghelul
Mihail, National Gallery,
Londra*

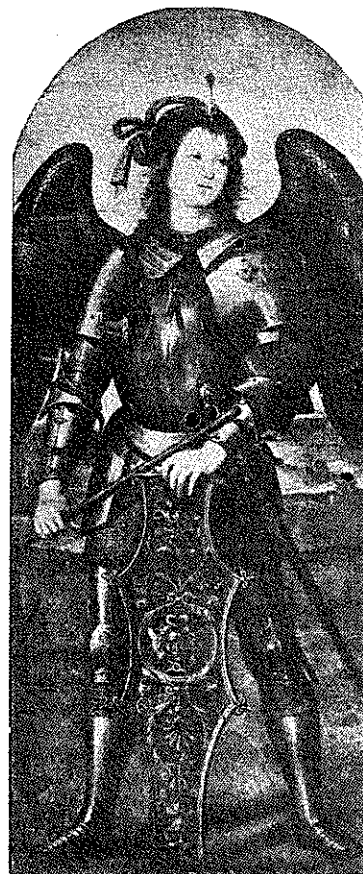
59. PINTURICCHIO,
*Scene din viața pa-
pei Pius al II-lea,*
fragment, Biblio-
teca Piccolomini,
catedrala din Siena



60. PERUGINO,
Isus îneredinînd sfîntului Petru cheile Raiului



61. PERUGINO,
*Viziunea sfîntului
Bernard, 1489, Alte
Pinakothek, Mün-
chen*

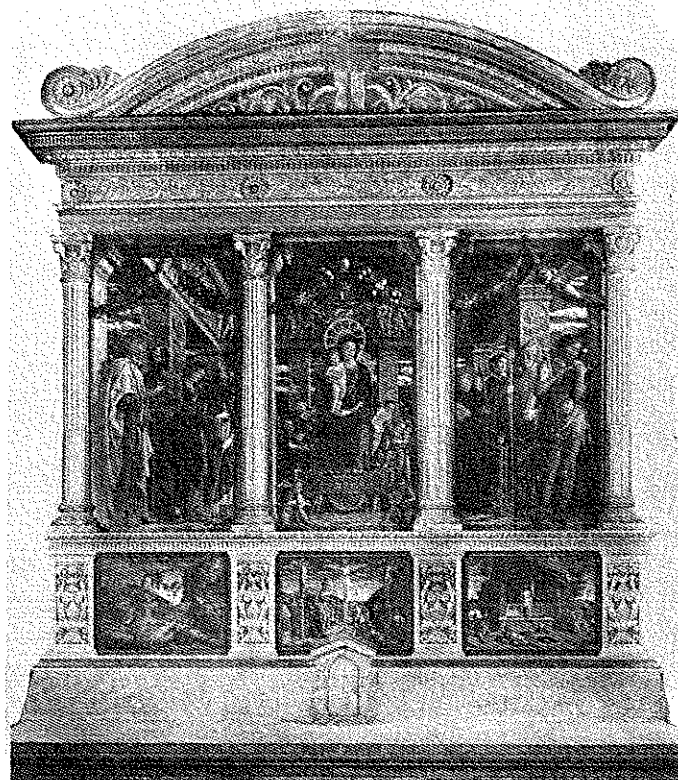


62. PERUGINO, *Arhanghelul
Mihail, National Gallery,
Londra*

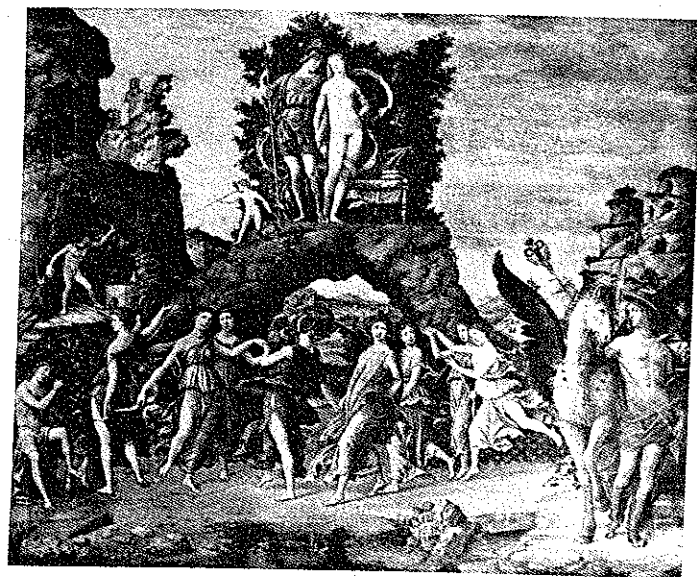
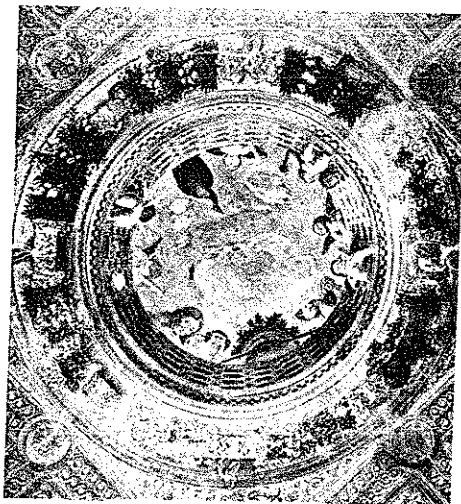


63. ANDREA MANIEGNA, *Sfintul Iacob*,
frescă, capela Ovetari, biserica Eremitani, Padova

64. ANDREA MANIEGNA,
Altarul din biserica San Zeno, 1459, Verona



65. ANDREA MANTEGNA, *Plafonul din „Camera degli Sposi”, 1472–1474, palatul ducal al familiei Gonzaga, Mantova*



66. ANDREA MANTEGNA, *Parnasul*, 1497, Muzeul Luvru, Paris

67. ANDREA MANTEGNA, *Punerea în mormint, gravură*

68. GENILE DA FABRIANO, *Regii magi*, Gallerie dell'Accademia, Florența





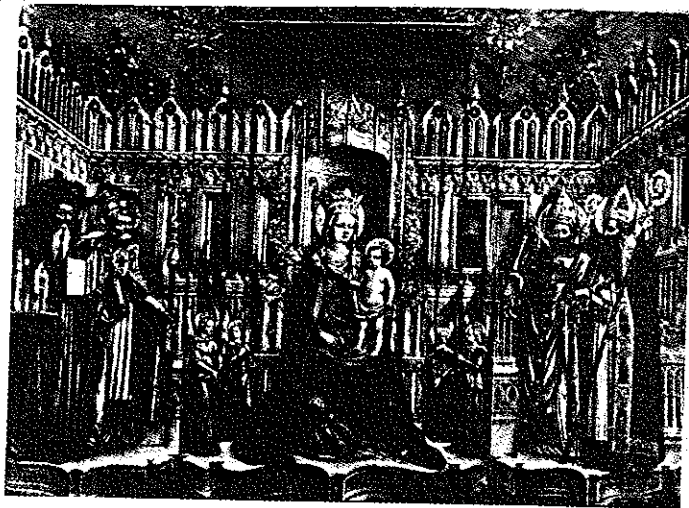
69. PISANELLO, *Sfintul Gheorghe eliberind-o pe prințesă*,
biserica Sant'Anastasia, Verona

70. PISANELLO,
Costume

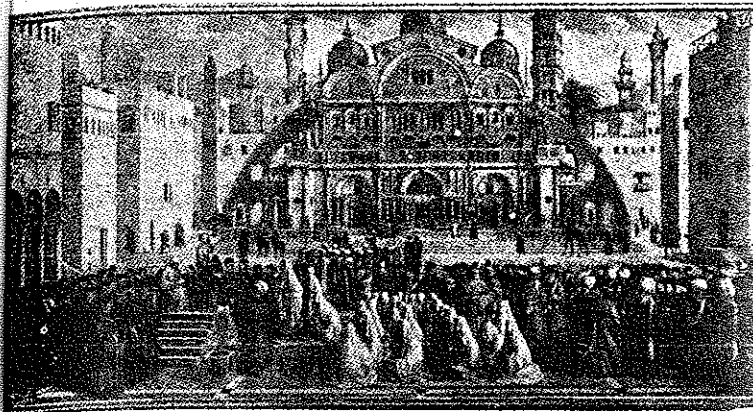


71. ANTONELLO
DA MESSINA, *Por-
tretul unui condotier*,
1475, Muzeul Luvru,
Paris

72. ANTONIO VIVARINI și GIOVANNI D'ALEMAGNA,
Fecioara și sfinții, Gallerie dell'Accademia, Veneția

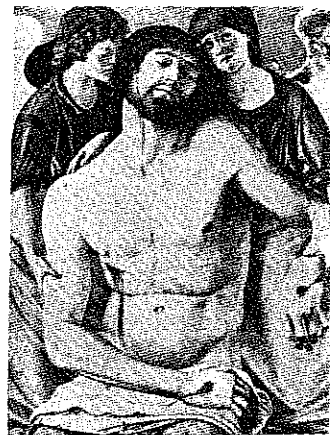


74. GENTILE BELLINI, *Predica sfintului Marcu*,
1470. Muzeul Brera, Milano



75. GIOVANNI BELLINI,
Madonna degli alberelli, 1487,
Gallerie dell'Accademia, Veneția

73. GENTILE BELLINI,
Portretul lui Muhammad alII-lea,
câtre 1480, National Gallery, Londra



76. GIOVANNI BELLINI,
Pietà, Staatliche Museen, Berlin

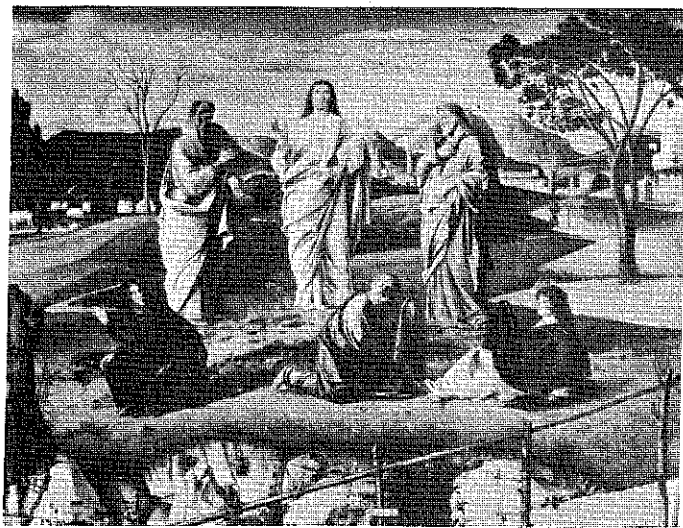
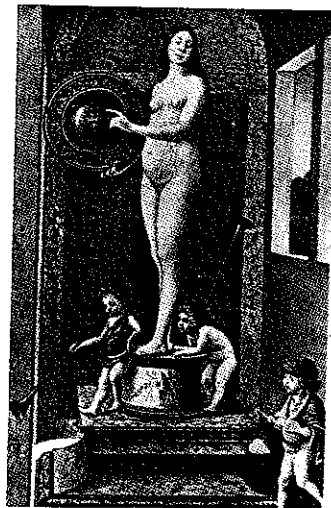


77. GIOVANNI BELLINI, *Sacra Conversazione*, biserica San Zaccaria



79. GIOVANNI BELLINI, *Doge Loredano*, National Gallery, Londra

80. GIOVANNI BELLINI, *Alegorie*, Gallerie dell'Accademia, Venetia



78. GIOVANNI BELLINI, *Transfigurația*, 1480-1485, Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapole



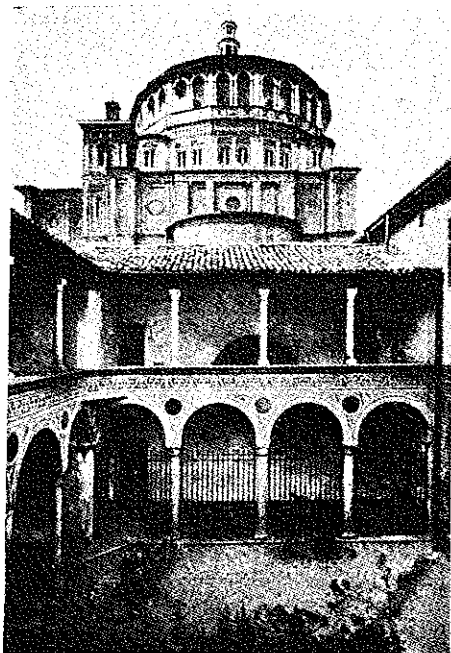
81. VITTORE CARPACCIO, *Legenda sfintei Ursula: Viziunea sfintei Ursula*, Gallerie dell'Accademia, Venetia



82. VITTORIO CARPACCIO, *Legenda sfintei Ursula: Însmormintarea sfintei Ursula*, Gallerie dell'Accademia, Veneția

83. VITTORIO CARPACCIO,
Curtezanele, către 1510, Muzeul Correr, Veneția

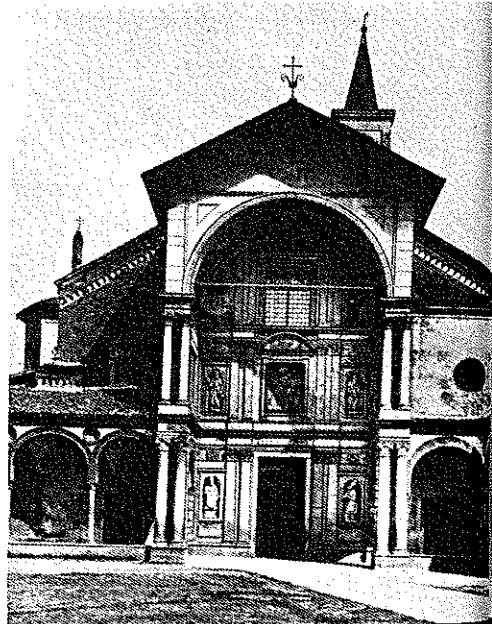




84. BRAMANTE,
*Santa Maria delle
Grazie, Milano*

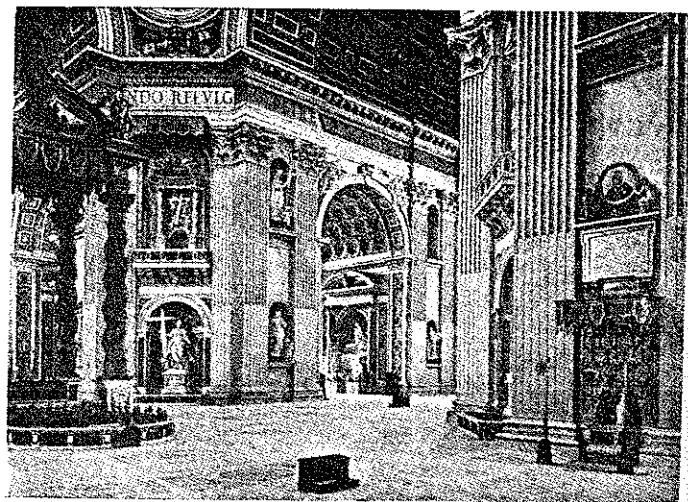
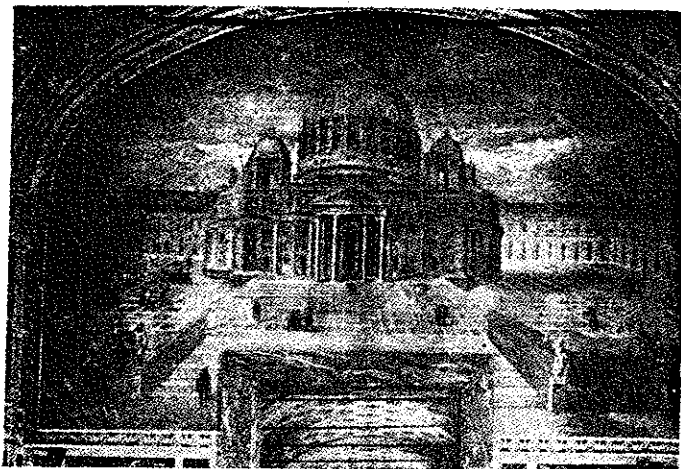


86. BRAMANTE, *Tempietto, San Pietro in Montorio*



85. BRAMANTE,
*Chiesa di Abbazia
di Chiaravalle*

87. MICHELANGELO, *Proiect pentru faşada bazilicii San Pietro*

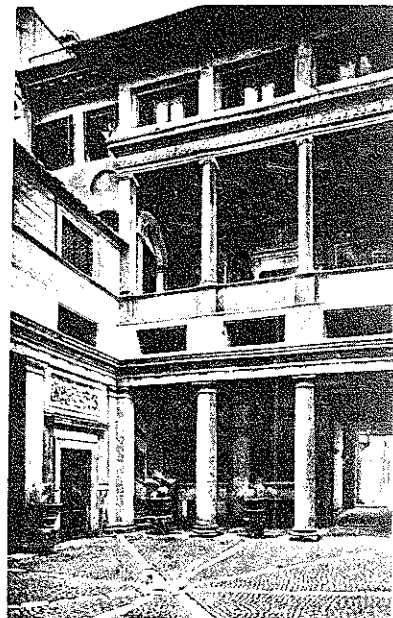
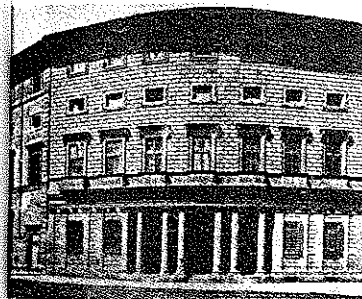


88. *Interiorul bazilicii San Pietro, Roma*



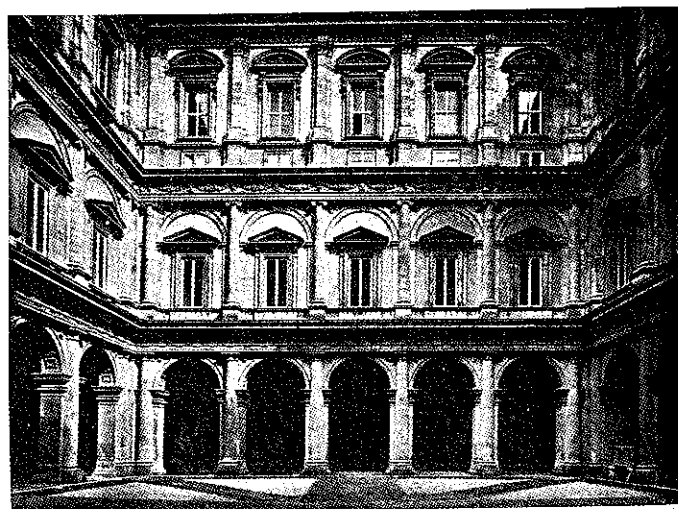
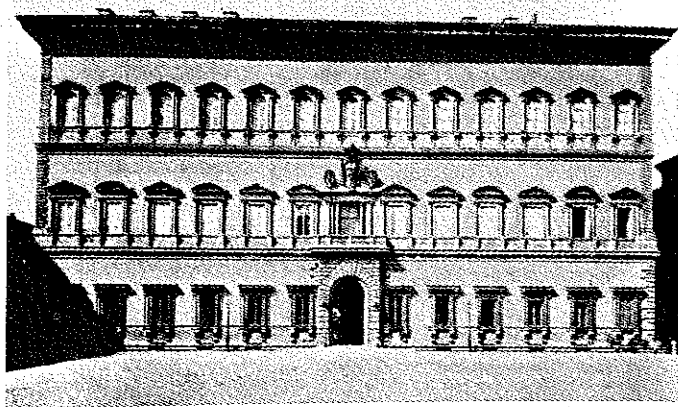
89. *Plaşa San Pietro, Roma*

90. BALDASSARE PERUZZI
*Palazzo Massimi alle colonne,
Roma*



91. BALDASSARE PERUZZI,
*Palazzo Massimi alle colonne,
faşada dinspre curte, Roma*

92. ANTONIO DA SANGALLO, *Palatul Farnese, Roma*

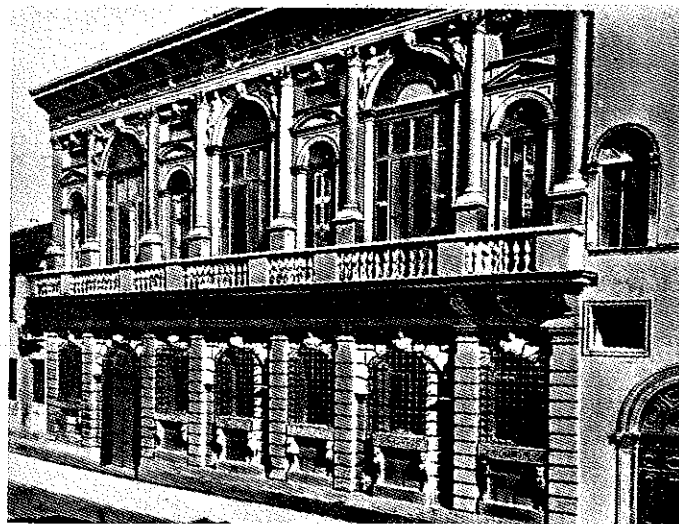


93. ANTONIO DA SANGALLO,
Fațada dinspre curte a Palatului Farnese, Roma

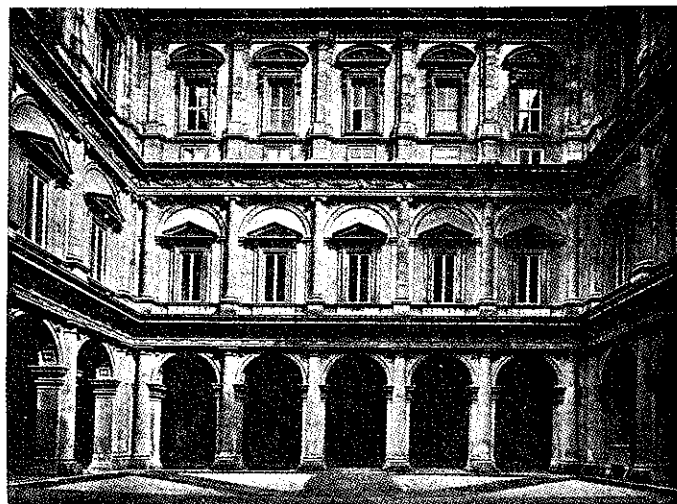
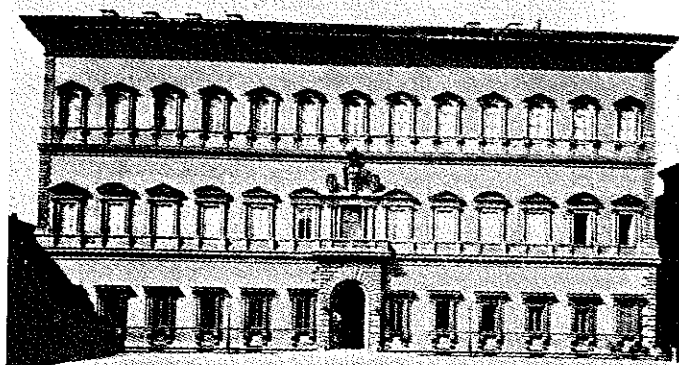


94. MICHELANGELO, *Piața Capitoliului, Roma*

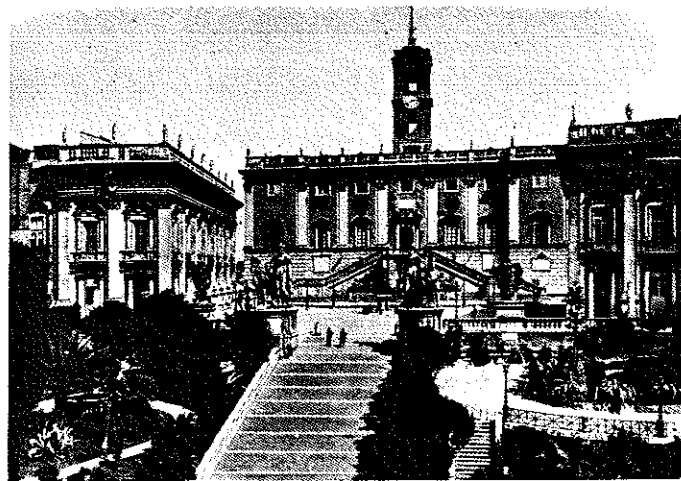
95. MICHELE SAMMICHELE, *Palazzo Bevilacqua al Corso, Verona*



92. ANTONIO DA SANGALLO, *Palatul Farnese, Roma*

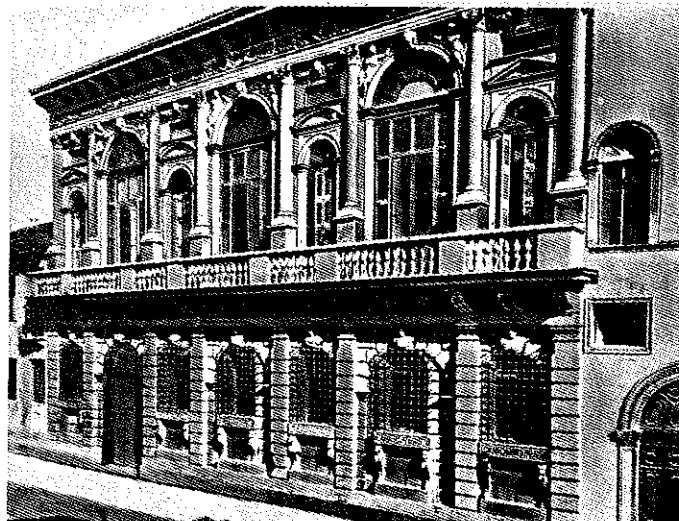


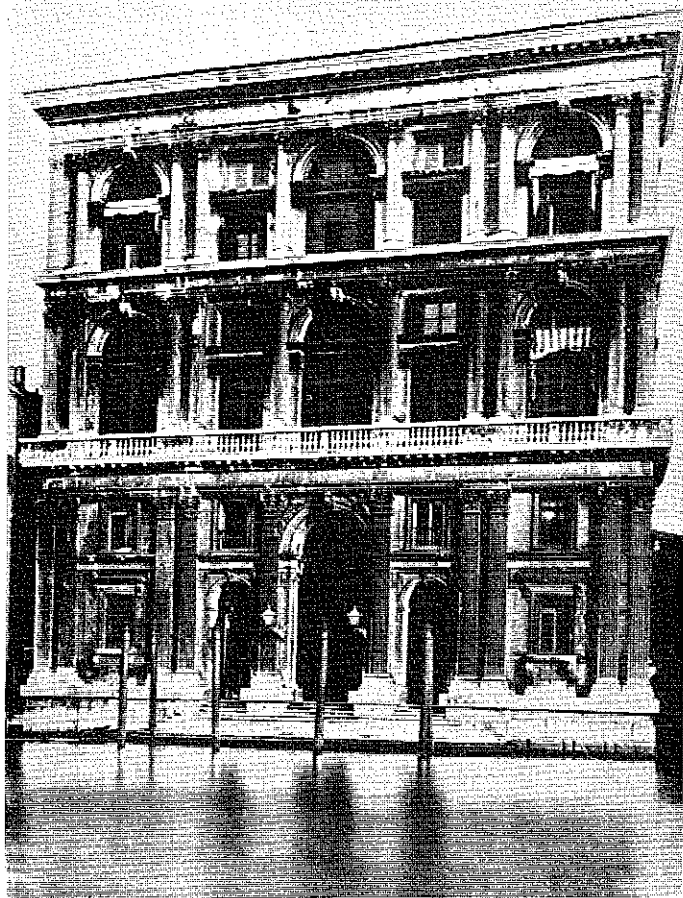
93. ANTONIO DA SANGALLO,
Fațada dinspre curte a Palatului Farnese, Roma



94. MICHELANGELO, *Piața Capitoliului, Roma*

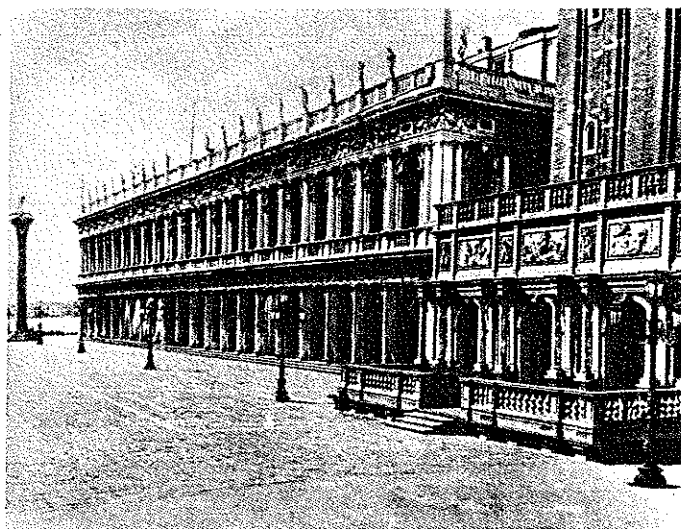
95. MICHELE SAMMICHELE, *Palazzo Bevilacqua al Corso, Verona*



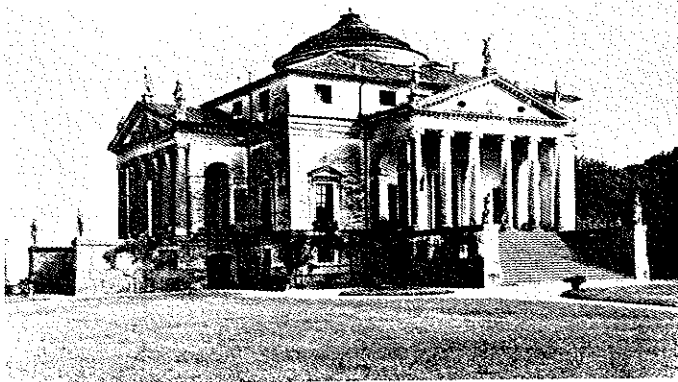


96. MICHELE SAMMICHELE, *Palazzo Grimani*, Venezia

97. IACOPO SANSOVINO, *Biblioteca San Marco*, Venezia



98. ANDREA PALLADIO, *Palazzo Valmarana*, Vicenza



99. ANDREA PALLADIO, *Villa Rotonda*, lângă Vicenza

100. ANDREA PALLADIO, *San Giorgio Maggiore*, Veneția



101. LEONARDO
DA VINCI, *Desen*



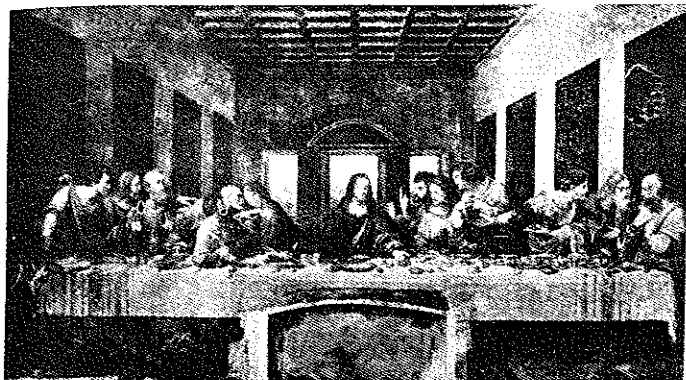
102. LEONARDO
DA VINCI, *Carta-
turi*





103. LEONARDO DA VINCI, *Fecioara printre sfinct*,
Luvru, Paris

104. LEONARDO DA VINCI, *Cina cea de taină*,
refectoriul de la Santa Maria delle Grazie, Milano



105. LEONARDO
DA VINCI, *Isabella
d'Este*, desen

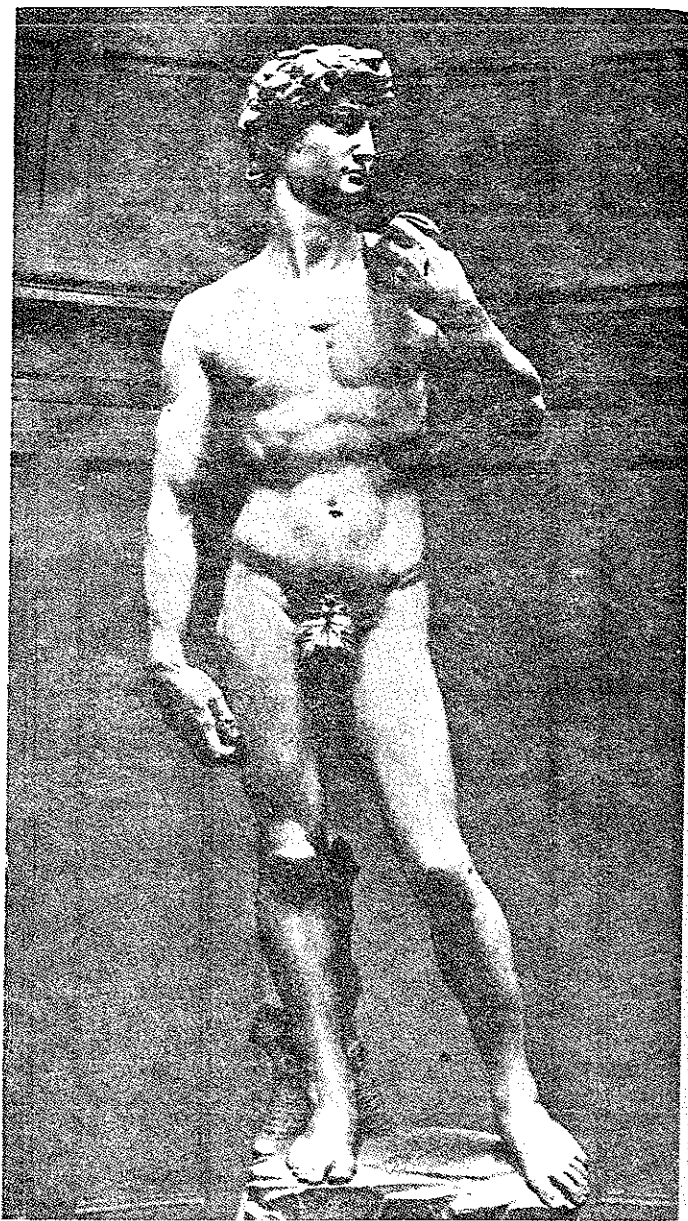
106. LEONARDO DA VINCI, *Cartonul cu sfinta Ana, Fecioara, Christos copil și sfintul Ioan*



107. LEONARDO DA VINCI, *Gioconda*, 1503—1507, Muzeul Luvru, Paris

108. LEONARDO DA VINCI, *Autoportret*, desen





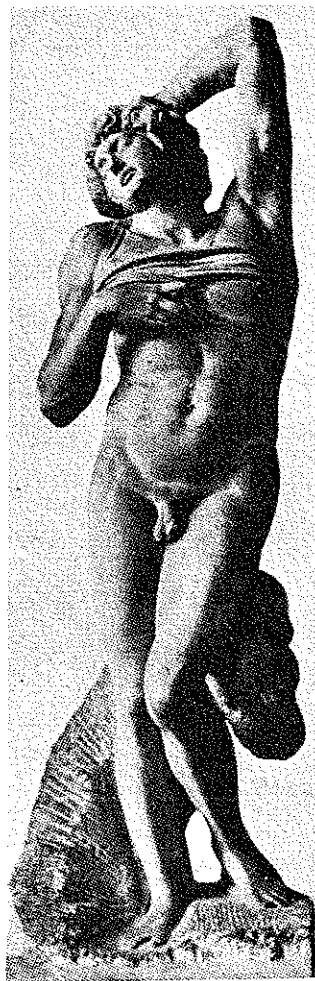
109. MICHELANGELO,
David, 1501—1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze

110. MICHELANGELO,
Pietà, 1497—1499, basilica San Pietro, Roma

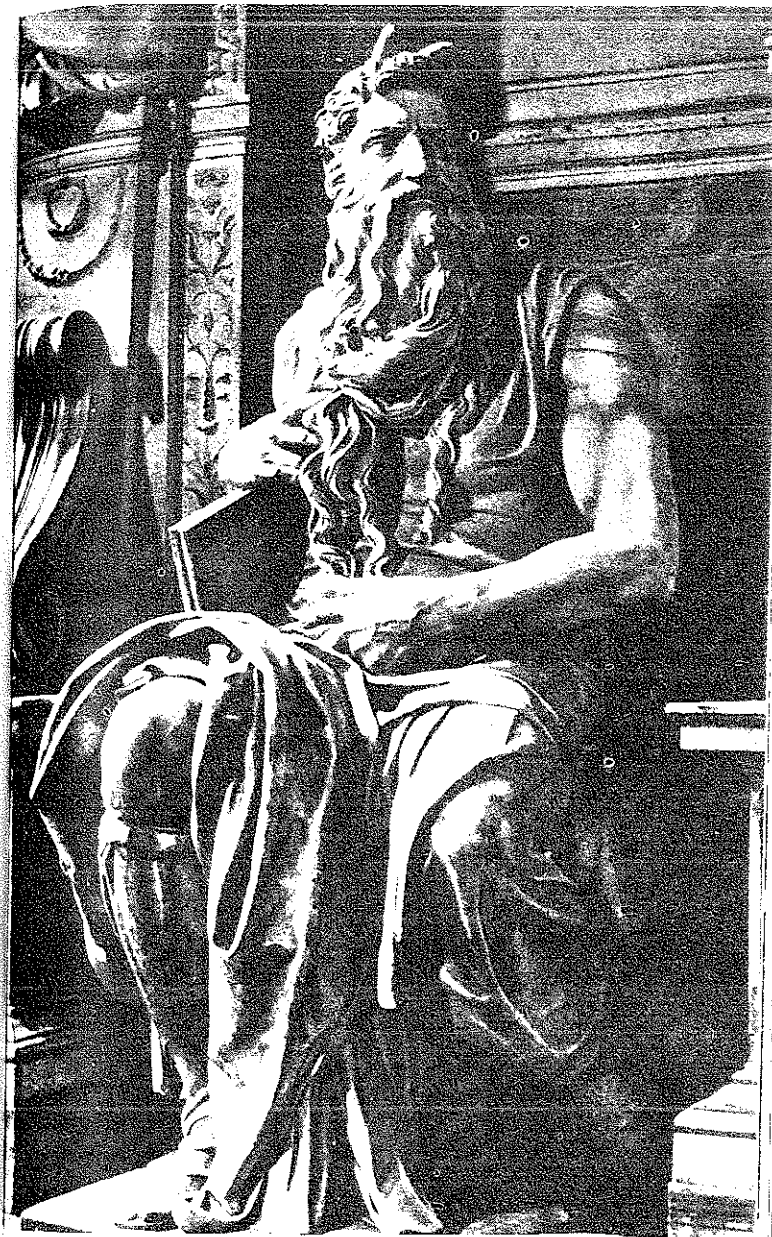




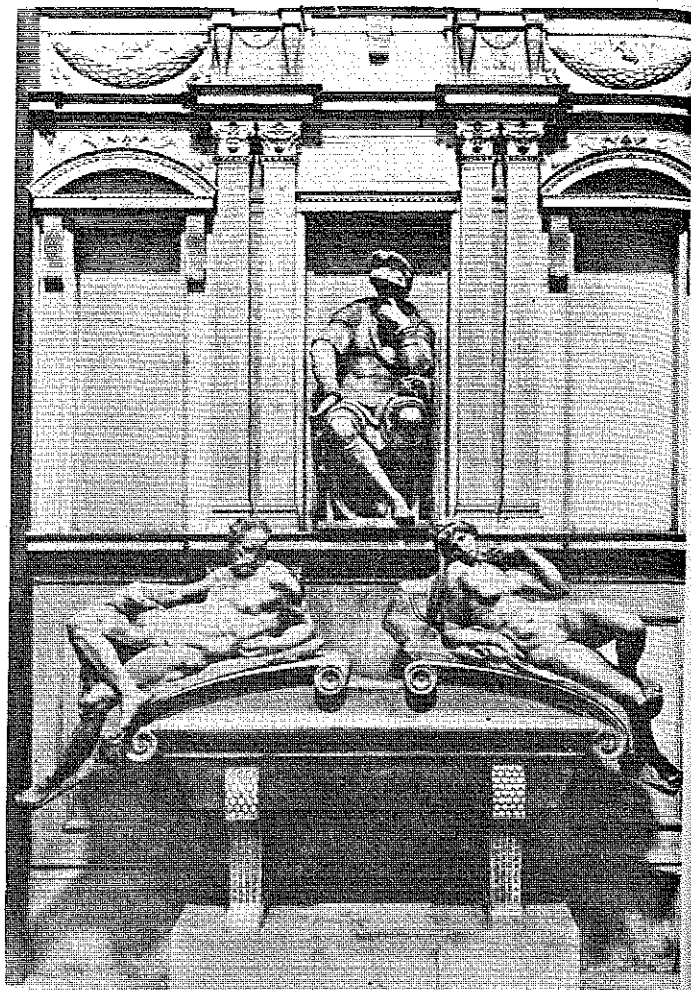
111. MICHELANGELO *Martei*, 1501–1505



112. MICHELANGELO, *Sclavum*, 1513–1514, Louvre, Paris

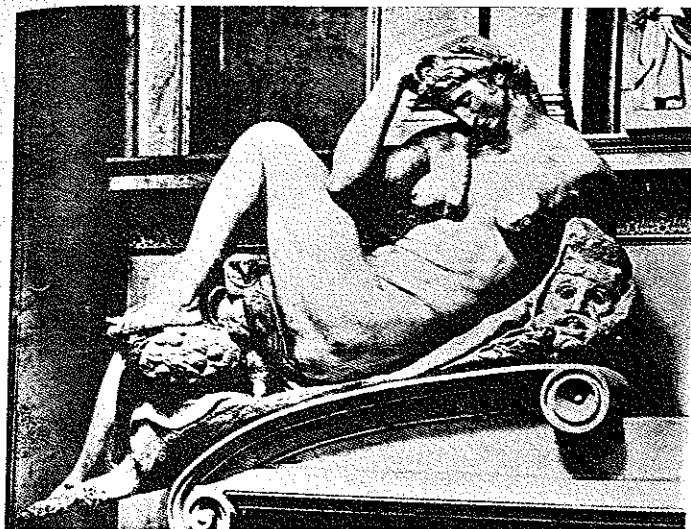


113. MICHELANGELO, *Moise*, San Pietro in Vincoli, Roma



114. MICHELANGELO, *Mormintul lui Lorenzo de' Medici*, între 1520 și 1534, Sacristia nouă, San Lorenzo, Florența

115. MICHELANGELO, *Mormintul lui Giuliano de' Medici*, detaliu *Noaptea*, 1520–1534, Sacristia nouă, San Lorenzo, Florența



116. MICHELANGELO, *Ignudo*, Capela Sixtină, Vatican, Roma



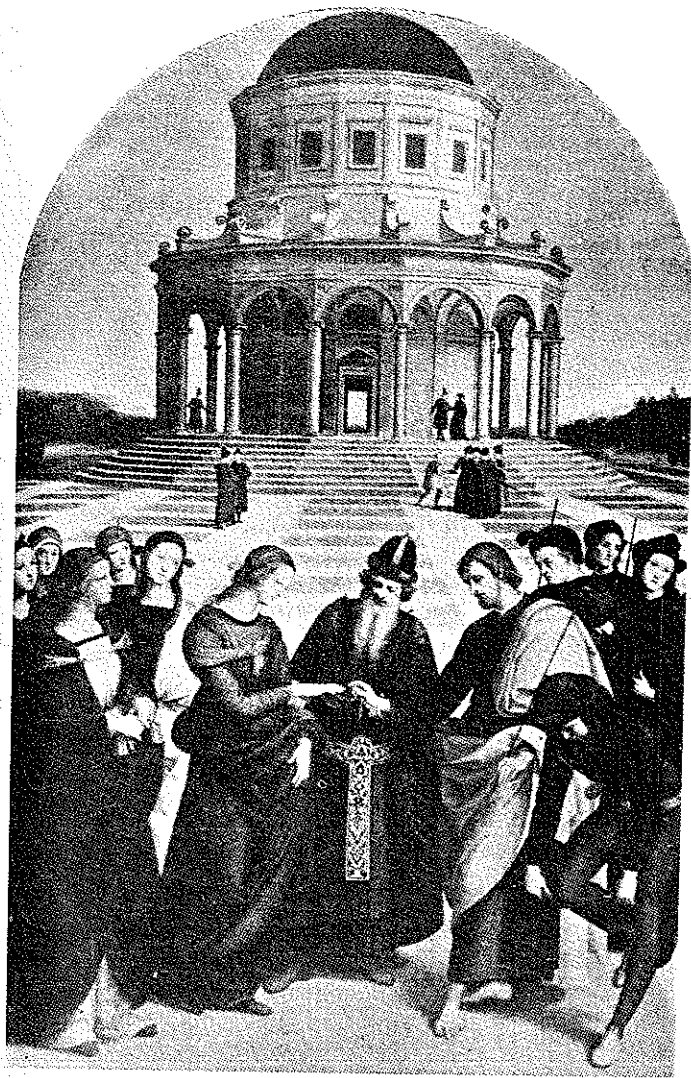
117. MICHELANGELO, *Sibila Libica*, desen



118. MICHELANGELO, *Judecata de apoi*, detaliu, frescă, 1536–1541, Capela Sixtină, Vatican, Roma



119. RAFAEL, *Vișul cavalerului*, National Gallery, Londra

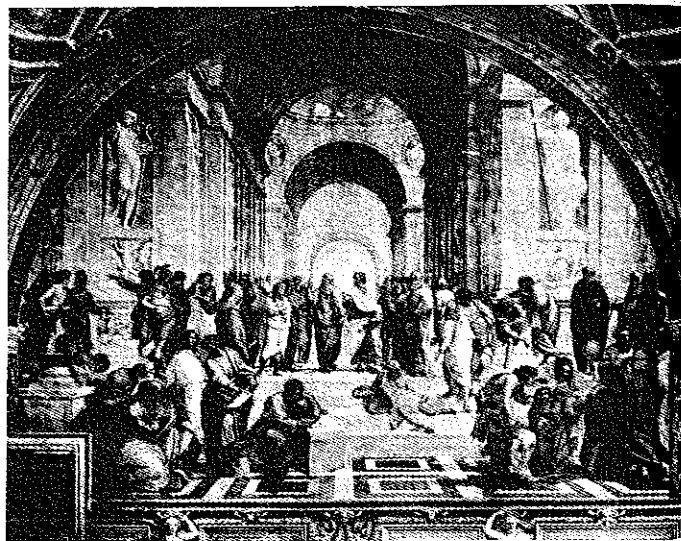


120. RAFAEL, *Logodna Fecioarei*, Galeria Brera, Milano

121. RAFAEL, *La Belle Jardinière*, Muzeul Luvru, Paris

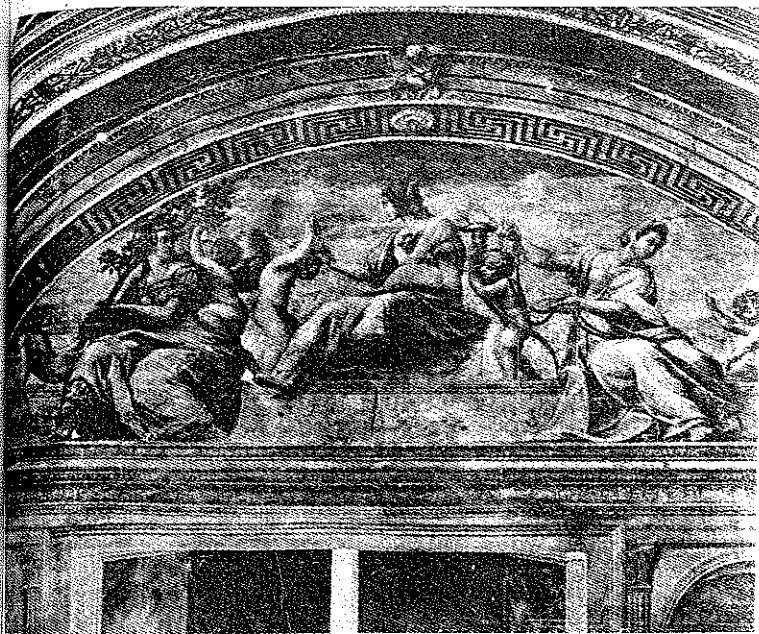


122. RAFAEL, *Madona Anstedi*, National Gallery, Londra



123. RAFAEL, *Școala din Atena*, 1511, frescă, Stanza della Signatura, Vatican, Roma

124. RAFAEL, *Alegorie*, Stanza della Signatura, Vatican, Roma



125. RAFAEL, *Mesa din Bolsena*, detaliu, 1512, frescă, Stanza d'Eliodoro, Vatican, Roma





**126. RAFAEL, *Incendiul din Borgo*,
detaliu, 1514–1517, Stanza dell'Incendio, Vatican, Roma**

**127. RAFAEL, *Portretul lui Baldassare Castiglione*,
Muzeul Luvru, Paris**





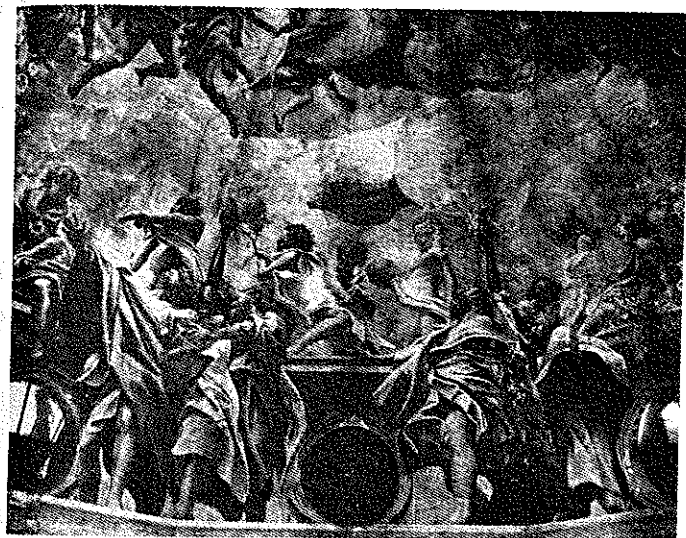
128. CORREGGIO,
Altar



130 CORREGGIO,
*Inălțarea, cupola de
la San Giovanni
Evangelista,
Parma*



129 CORREGGIO,
*Logodna sfintei Ca-
terina, Muzeul uvrului,
Paris*



131 CORREGGIO, *Plafonul domului din Parma, fragment*



132. CORREGGIO, *Noaptea*, Pinacoteca din Dresda

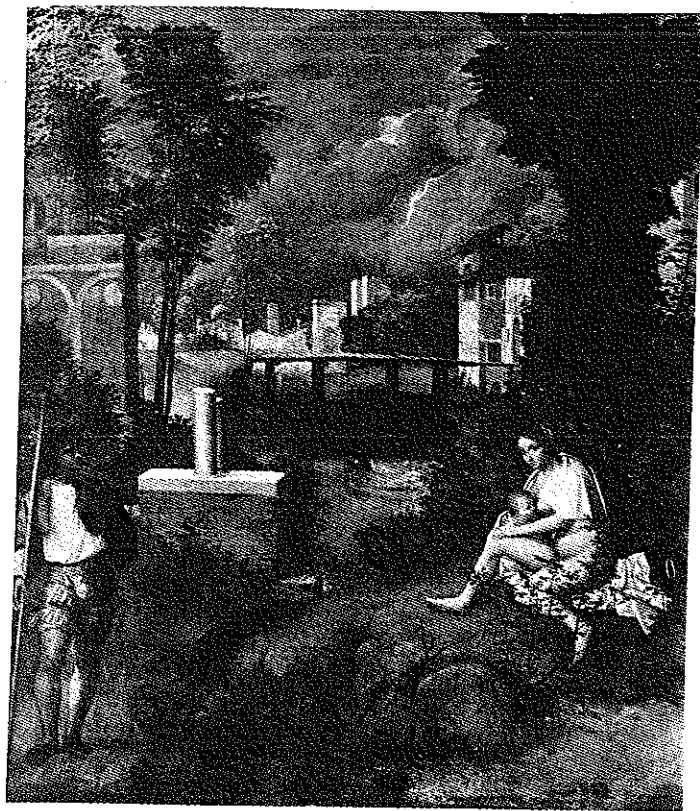
133. CORREGGIO
Jupiter și Antiona,
Muzeul Luvru, Pa-
ris



134. GIORGIONE,
Cei trei filozofi,
Kunsthistorisches
Museum, Viena



135. GIORGIONE,
Pala de la Castelfranco, catedrala, Castelfranco

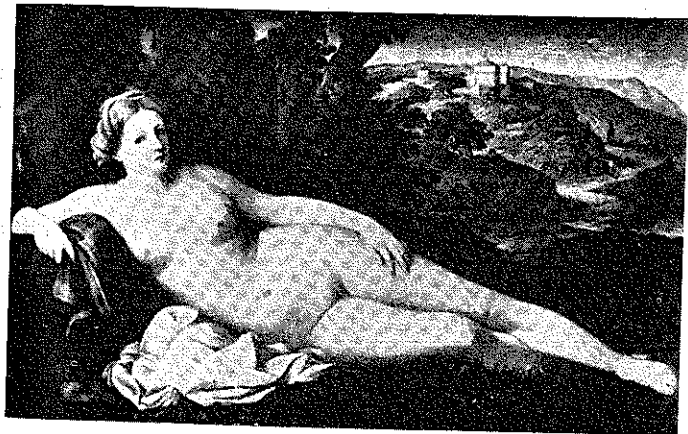
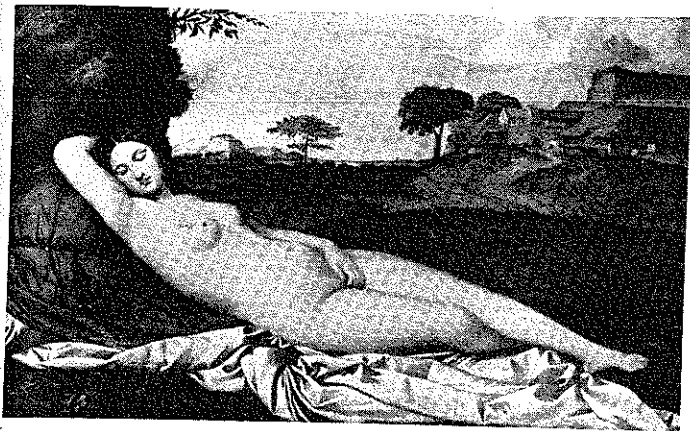


136. GIORGIONE,
Furtuna, către, 1505, Galerie dell'Accademia, Veneția



137. GIORGIONE,
Concertul cimpenesesc, Muzeul Luvru, Paris

138. GIORGIONE, *Venus*, Gemäldegalerie, Dresda



139. PALMA VECCHIO, *Venus*, Gemäldegalerie, Dresda



140. PALMA VECCHIO, *Sfinta Barbara*, 1522—1523, Santa Maria Formosa, Veneția



141. PALMA VECCHIO, *Adorația păstorilor*



142. TIȚIAN, *Amorul sacru și amorul profan*, Galera Borghese, Roma

143. TIȚIAN, *Assunta*, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneția





144. TIȚIAN, *Bacchus și Ariadna*, National Gallery, Londra

145. TIȚIAN, *Punerea în mormint*, Muzeul Luvru, Paris



146. TIȚIAN,
Intrarea în biserică, Gallerie dell'Accademia, Veneția

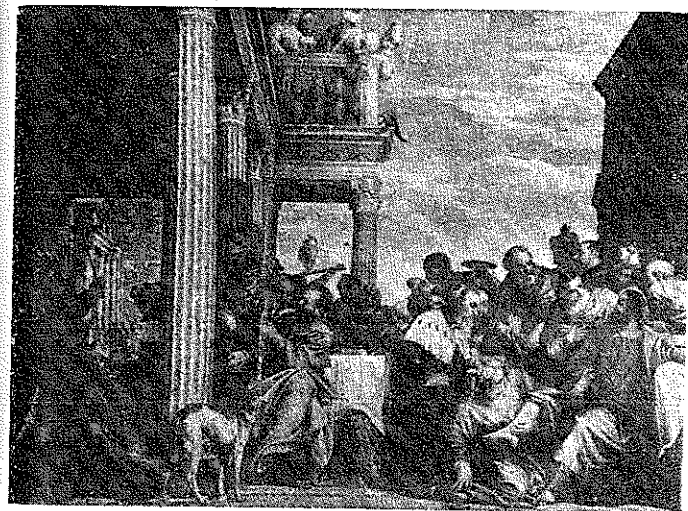


147. TIȚIAN, *Papa Paul al III-lea și nepoșii*, 1546, Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapole

148. TITIAN, *Pietà*, Gallerie dell'Accademia, Venezia

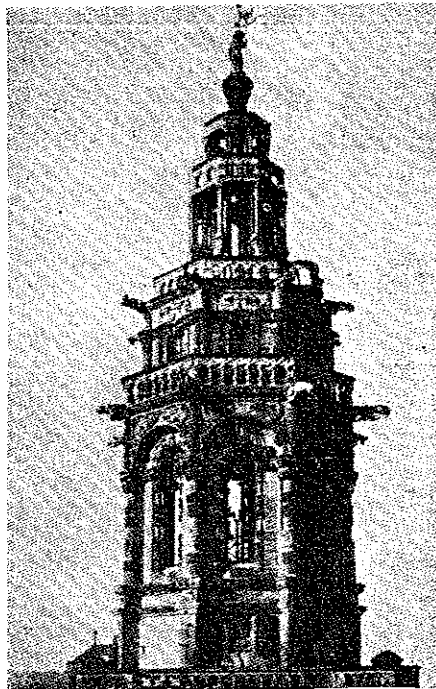


149. VERONESE, *Madona*, Gallerie dell'Accademia, Venezia

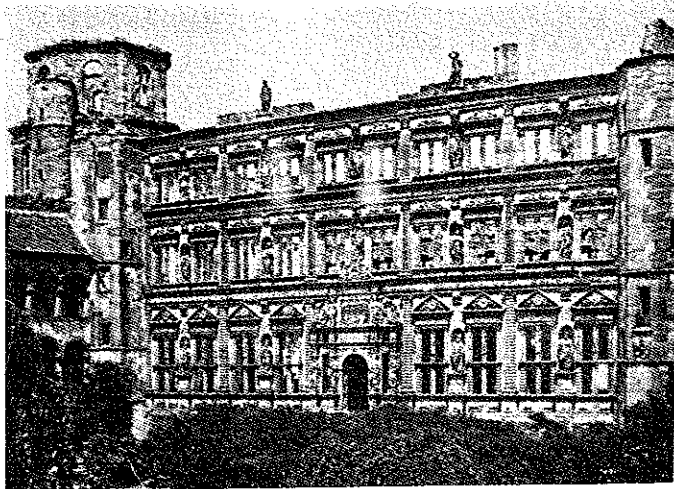


150. VERONESE, *Cina de la Simon Fariseul*, Muzeul Luvru, Paris

**RENAȘTEREA
ÎN AFARĂ
DE ITALIA**



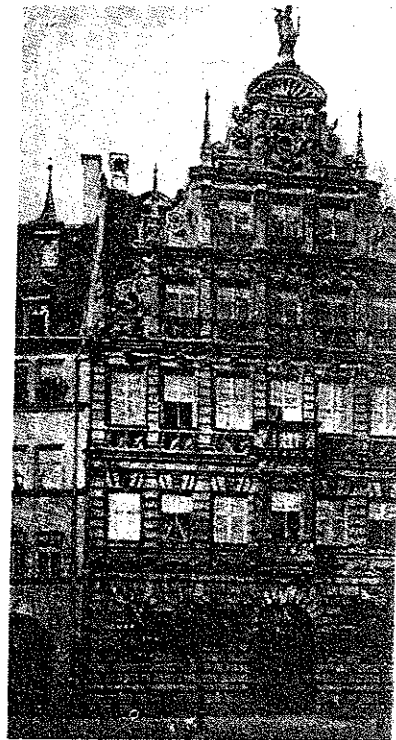
**151. Turnul sfin-
tulul Kilian, Heil-
bronn**



152. Castelul din Heidelberg



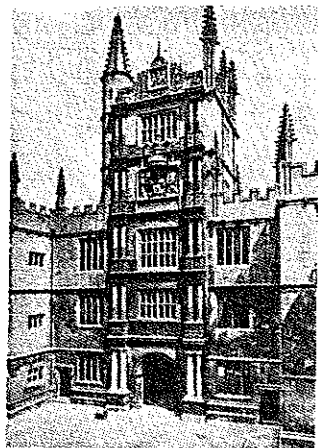
153. Primăria din Görlitz



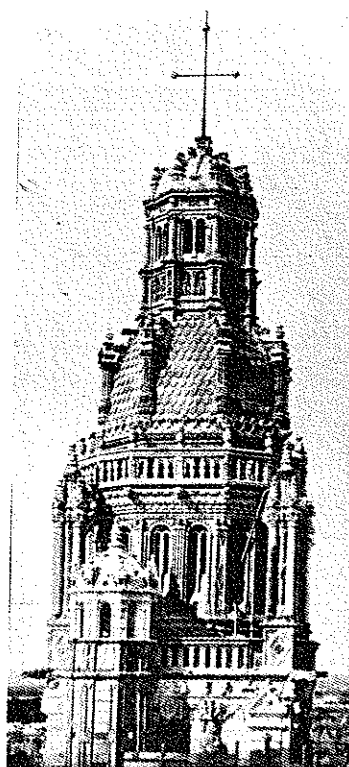
154. Casa Peller



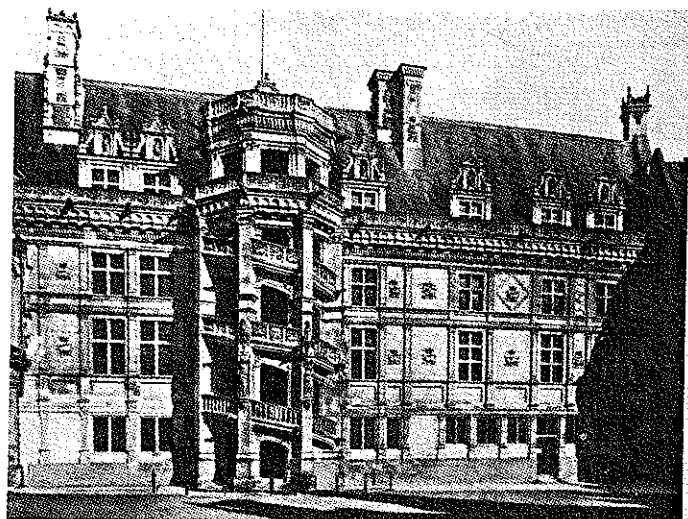
155. Hampton Court



156. Bodleian Library

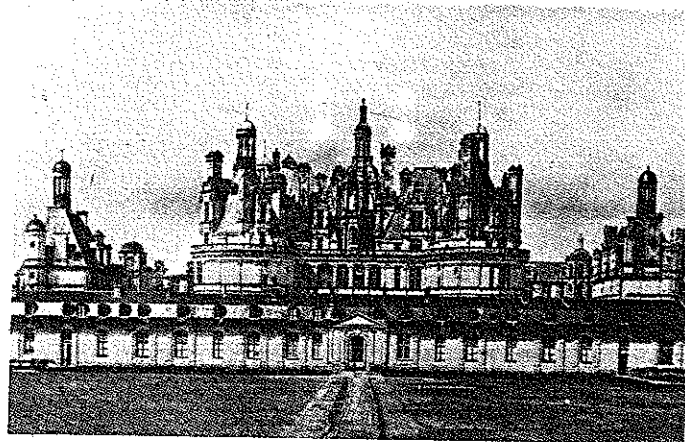


157. Turnul de nord al catedralei din Tours

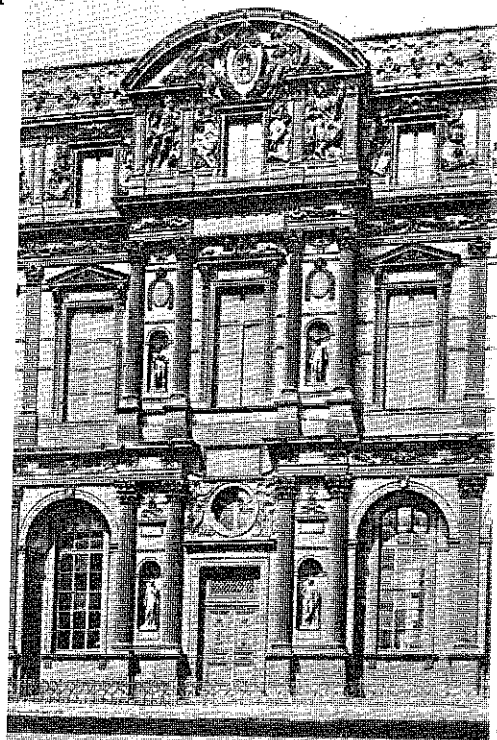


158. Castelul din Blois

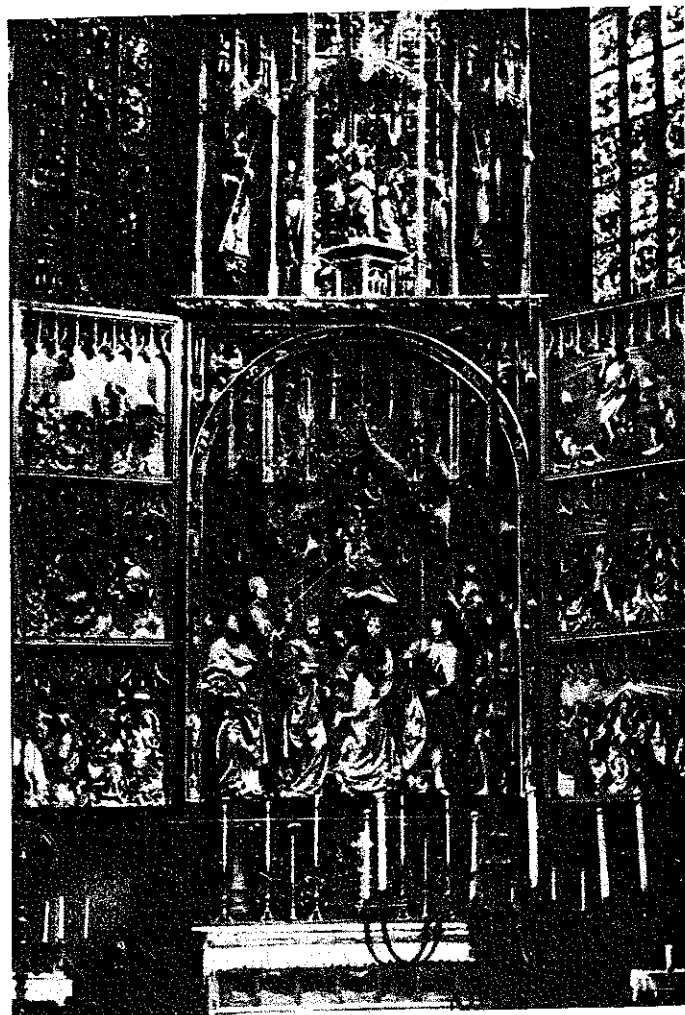
159. Castelul Chambord



160. PIERRE LESCOT și JEAN GOUJON, Fațadă a Luvrului

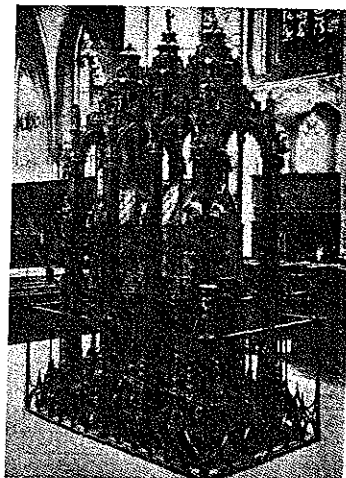


161. VEIT STOSS, *Altarul din Cracovia*



162. VEIT STOSS, *Altarul din Cracovia, detaliu*

163. PETER VISCHER CEL BĂTRÂN, *Sebaldusgrab*, biserică Sfântul Sebaldus, Nürnberg



164. PETER VISCHER CEL BĂTRÂN, *Regele Artur*, 1513, bronz, Mormântul regelui Maximilian, Hofkirche, Innsbruck



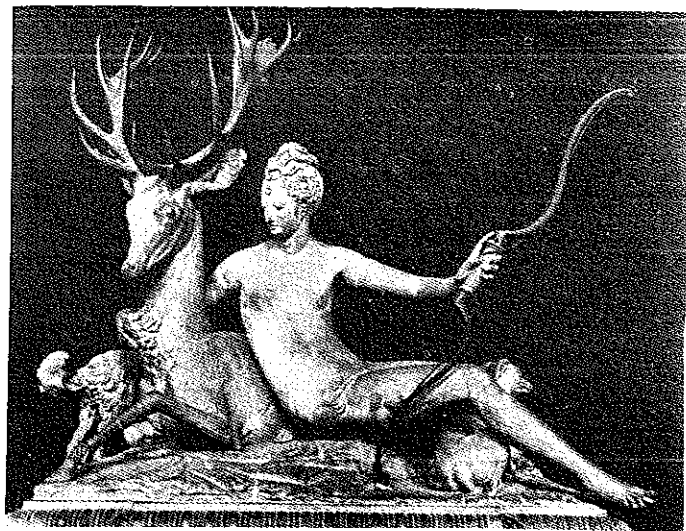
165. HANS VISCHER, *Apolo*



166. RIMENSCHNEIDER,
Adam, Muzeul din Würzburg



167. LIGIER RICHIER, *Mormântul lui René de Chalons*,
Bar-le-Duc



168. JEAN GOU-
JON, *Diana*, Muzeul
Luvru, Paris



169. JEAN GOU-
JON, *Nimfe din
Fântâna Inocenșilor*,
1549, Muzeul Luvru,
Paris



170. GERMAIN PILON, *Mormintul lui Henric al II-lea*, bazilica Saint-Denis, Paris

172. GERMAIN PILON, *Cele trei Grafit*, 1561, Muzeul Luvru, Paris



171. GERMAIN PILON, *Statuia cancelarului René de Brague*, 1584–1585 bronz, Muzeul Luvru, Paris

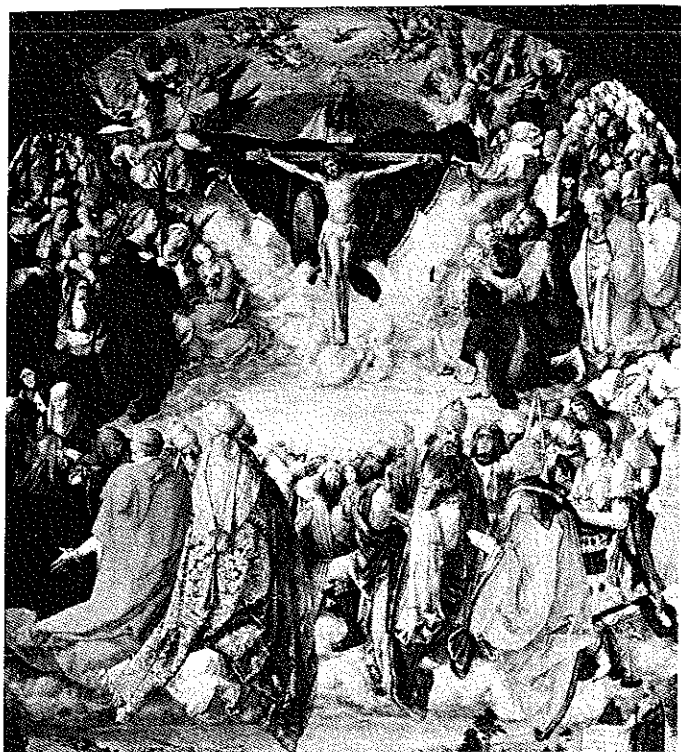


Albrecht Dürer's handwritten text in German, likely a dedication or inscription for his self-portrait.

173. ALBRECHT DÜRER, *Autoportret la vîrsta de trei-sprezece ani*, desen, Albertina, Viena



174. ALBRECHT DÜRER, *Rosenkranzfest*, Muzeul din Praga



175. ALBRECHT DÜRER, *Sfinta treime*, 1511, Kunsthistorisches Museum, Viena



176. ALBRECHT DÜRER, *Împăratul Maximilian*, 1519, Kunsthistorisches Museum, Viena



177. ALBRECHT DÜRER, *Cele pentru Temperamente, Apostoli*, 1526, Alte Pinakothek, München



178. ALBRECHI
DÜRER, *Cavalarii
Apocalipsei*, xilogra-
vură



180. HANS HOL-
BEIN CEL TÎNĂR,
*Portretul lui Eras-
m*, Muzeul Luvru, Pa-
ris



181. HANS HOL-
BEIN CEL TÎNĂR,
*Portretul lui Eras-
m*, 1532, Staatliche Mu-
seen, Berlin

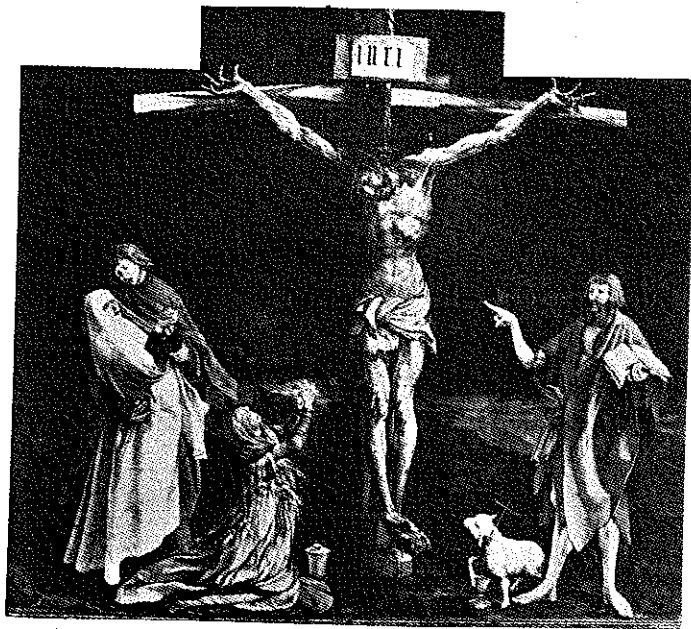


179. ALBRECHI
DÜRER, *Melanco-
lia*, gravură

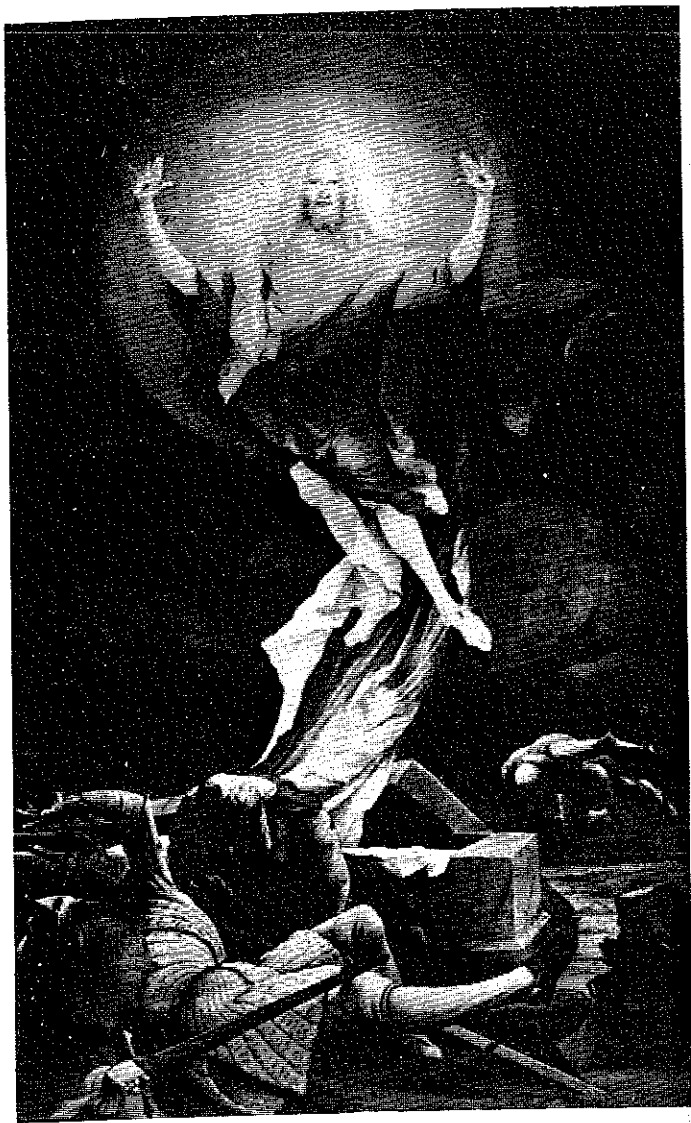
182. HANS HOLBEIN CEL ÎNĂR. *Portretul lui Jean Seymour*, 1536–1537, Kunsthistorisches Museum, Viena



183. HANS HOLBEIN CEL ÎNĂR. *Portret, desen*

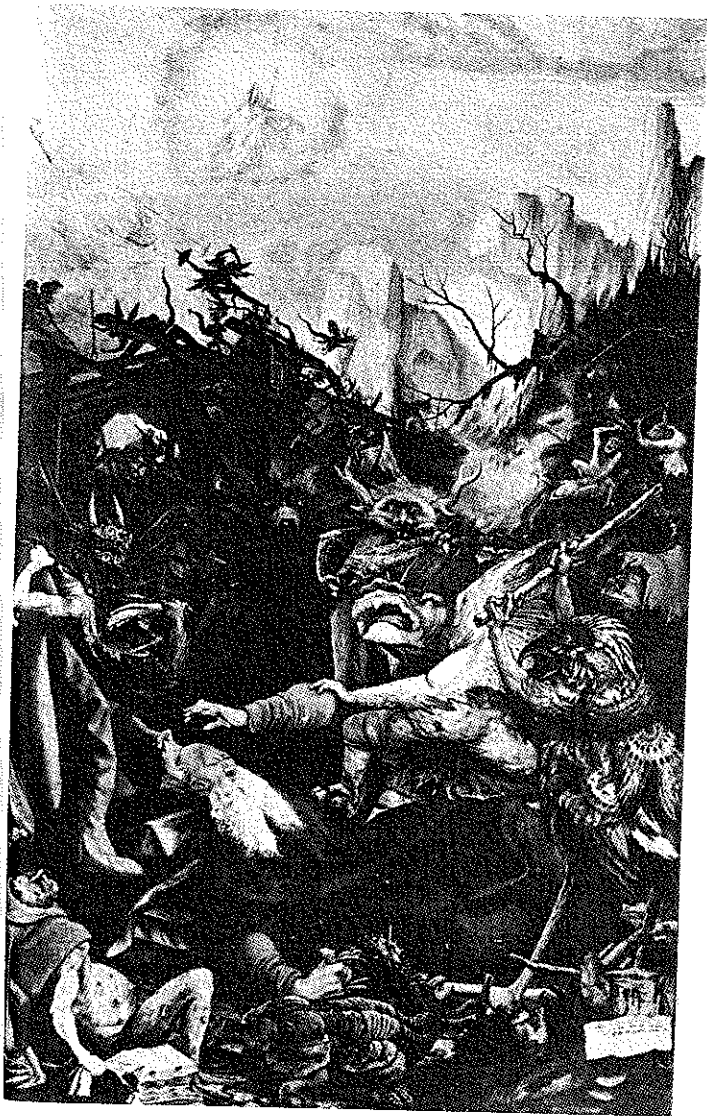


184. GRÜNEWALD, *Retablul din Isenheim: Răstignirea*, 1513–1515, Musée d'Unterlinden, Colmar, Franța



185. GRÜNEWALD, *Retablul din Issenheim: Învierea*,
1513–1515, Musée d'Unterlinden, Colmar, Franța

186. GRÜNEWALD,
Retablul din Issenheim: Ispitirea sfintului Antonie
1512–1515, Musée d'Unterlinden Colmar, Franța



137. ALBRECHT
ALTDORFER,
Învieerea lui Christos,



138. ALBRECHT
ALTDORFER,
Sfintul Gheorghe,
1510, Alte Pinako-
thek, München



139. LUKAS CRA-
NACH CEL BĂ-
TRÎN, *Repaus în
timpul fugii în E-
gipt,* 1504, Staat-
liche Museen, Berlin



190. LUKAS CRANACH CEL
BĂTRÎN, *Doctorul Johannes
Scheuring,* 1529, Muzeul de
artă, Bruxelles

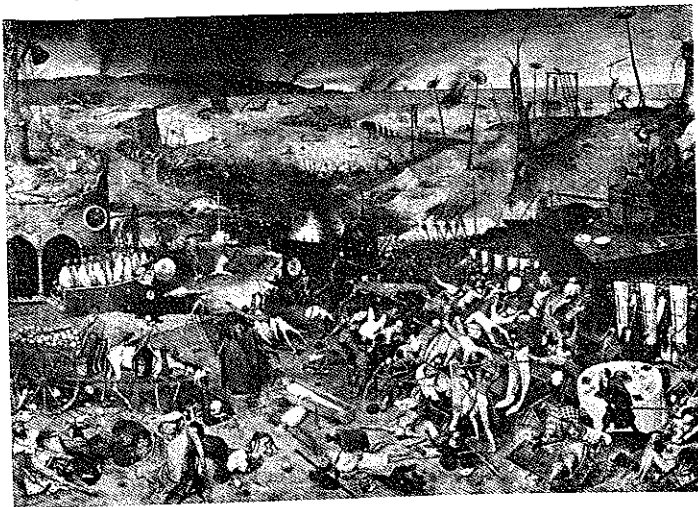
191. HIERONYMUS BOSCH,
Purtarea crucii, către 1505
Musée Royal des Beaux-Arts,
Gand



192. QUENTIN
METSYS, *Familia
sfintei Ana*, 1509,
Muzeul de artă, Bru-
xelles



194. PIEIER BRUEGEL CEL BĂTRÎN,
Triumful Morții, Muzeul Prado, Madrid



193. PIEIER BRUEGEL CEL BĂTRÎN,
Căderea ingerilor, Muzeul de artă, Bruxelles



195. PIEIER BRUEGEL CEL BĂTRÎN, *Iarna sau
Vinătorii în zăpadă*, Kunsthistorisches Museum, Viena



196. JEAN CLOU-
ET, *Portretul lui*
Francisc I, Muzeul
Luvru, Paris

197. FRANÇOIS CLOUEI,
Portretul reginei Elisabeta a
Franței, Muzeul Luvru, Paris



198. CORNEILLE DE LYON,
Portret de bărbat, Muzeul
Luvru, Paris

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

Lucrări generale

- Histoire de l'art*, publicată sub direcția lui ANDRÉ MICHEL Paris, 1905 și urm.
Propyläen Kunstgeschichte, Propyläen-Verlag, Berlin, 1923—1926.
Nouvelle histoire universelle de l'art, publicată sub direcția lui MARCEL AUBERT, Paris, 1923.
 RICHARD HAMANN, *Geschichte der Kunst*, Berlin, 1933.
Histoire universelle des arts, publicată sub direcția lui LOUIS RÉAU, Paris, 1934.
 HENRI FOCILLON, *Art d'Occident*, Paris, 1938.
 RENÉ SCHNEIDER, *L'Art français, Moyen Age, Renaissance*, Paris, 1922.
 LOUIS RÉAU și GUSTAVE COHEN, *L'Art du Moyen Age et la civilisation française*, Paris, 1935.
 ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, 1901 și urm.
 PIETRO TOESCA, *Storia dell' Arte Italiana*, Torino, 1927.
 G. DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, 1923—1927.

Arta Renașterii

- JAKOB BURKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1867.
 H. THODE, *Franz von Assisi und die Angäbe der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1889.
 W. BODE, *Die italienische Plastik*, Berlin, 1902.
 H. WÖLFFLIN, *L'Art classique; initiation au génie de la Renaissance italienne*, Paris, 1911.
 C. RICCI, *L'Architecture italienne au XVIe siècle*, Paris, 1912.

- L. VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo*, Venetia, 1913
- FR. WINCKLER, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin, 1914
- E. CECCHI, *Les peintres siennois*, Paris, 1918
- R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting*, Haga, 1923—1928, 10 vol.
- B. BERENSON, *Les peintres italiens, de la Renaissance*, 4 vol., Paris, 1926
- M. REY, *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, Paris, 1929
- R. SCHNEIDER, *La peinture italienne*, 2 vol., Paris, 1929—1931
- LOUIS HAUTECOEUR, *Les primitifs italiens*, Paris, 1931
- FR. WINCKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Berlin, 1936—1939, 4 vol.
- W. ZÜLCH, *Der historische Grünewald*, München, 1938

ARTA CREȘTINĂ PRIMITIVĂ ȘI ARTA BIZANTINĂ

- L. BRÉHIER, *L'Art byzantin*, Paris, 1924
- CH. DIEHL, *L'Art chrétien primitif et l'art byzantin*, Paris, 1925
- CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, 2 vol., Paris, 1925—1926
- D. DALTON, *East Christian Art*, Oxford, 1925
- J. EBERSOLT, *La Miniature byzantine*, Paris, 1926
- P. MURATOFF, *La peinture byzantine*, Paris, 1928
- K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935