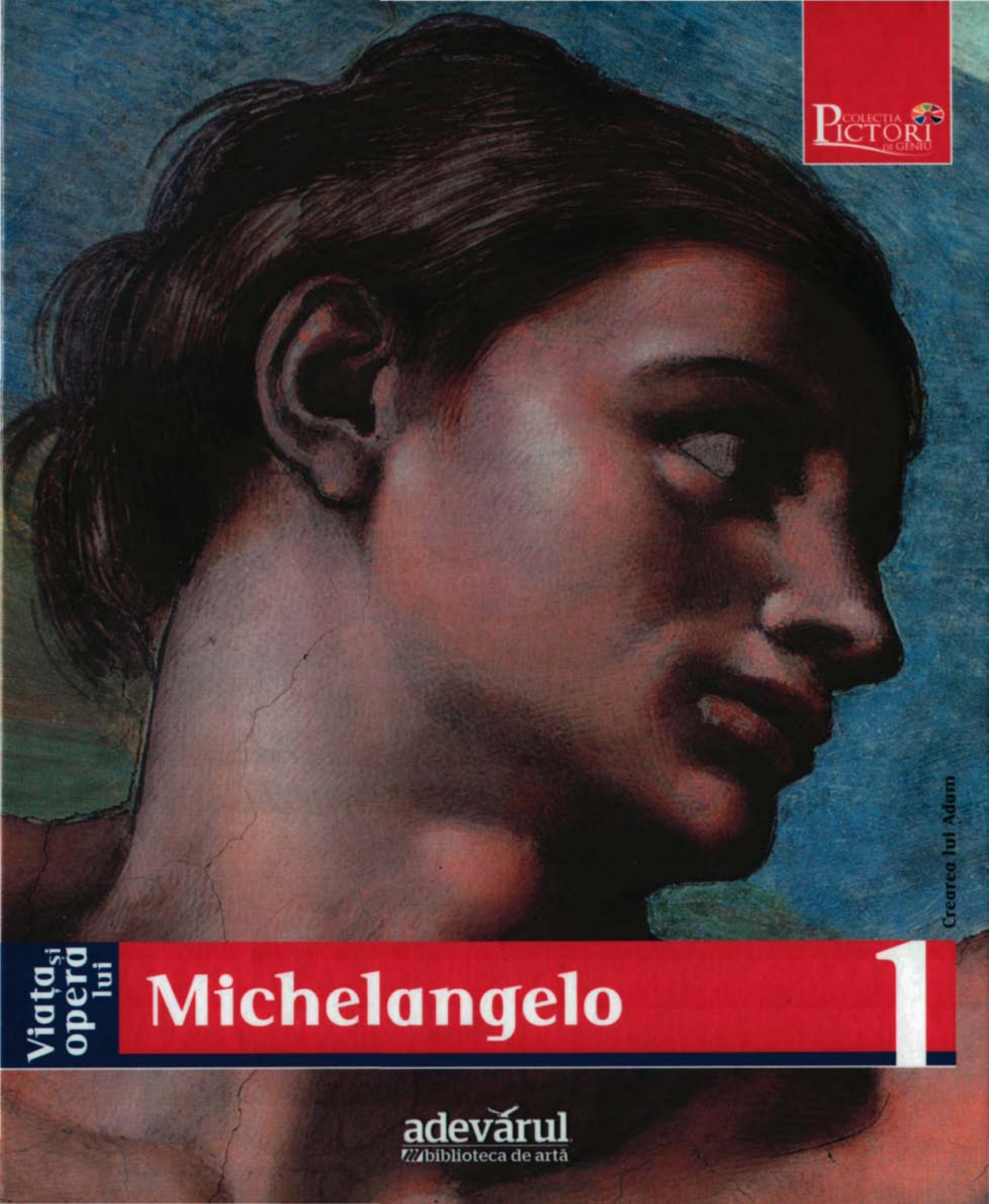




COLECȚIA  
**PICTORI**  
DE GENIU

Crearea lui Adam

Viata  
și  
opera  
lui

# Michelangelo

1

adevărul  
biblioteca de artă

Redactor: Ioana Bogdan  
Design copertă: George Măcriș  
Corectură: Cristina Teodorescu, Gabriela Nicolescu  
Traducere și tehnoredactare:  
[www.cameleon-traduceri.ro](http://www.cameleon-traduceri.ro)

### **Editura Adevărul Holding**

Str. Fabrica de Glucoză nr. 21, sector 2, București  
Director general: Răzvan Cornețeanu  
Director executiv: Ioana Voicu  
Director de proiect: Daniel Eberhat

### **GIUNTI**

© 2009 Giunti Editore S.p.A  
Via Bolognese, 165 - 50139 Florența - Italia  
Via Dante, 4 - 20121 Milano - Italia  
[www.giunti.it](http://www.giunti.it)

Tipar executat de **Grafica Veneta S.p.A**

### **Comenzi la:**

[carte@adevarul.ro](mailto:carte@adevarul.ro);  
Telefon: 021.407.76.38, 021.407.76.51;  
Fax: 021.407.76.42;  
[www.adevarul.ro](http://www.adevarul.ro)

---

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

### **CRISPINO, ENRICA**

**Michelangelo** / Enrica Crispino; trad.:  
Cameleon. - București: Adevărul Holding, 2009  
ISBN 978-606-539-081-2

I. Cameleon (trad.)

75(450) Michelangelo,B.  
929 Michelangelo,B.

**Crearea lui Adam**  
Vatican, Capela Sixtină



**Enrica Crispino**

**Viața și  
opera  
lui**

**Michelangelo**

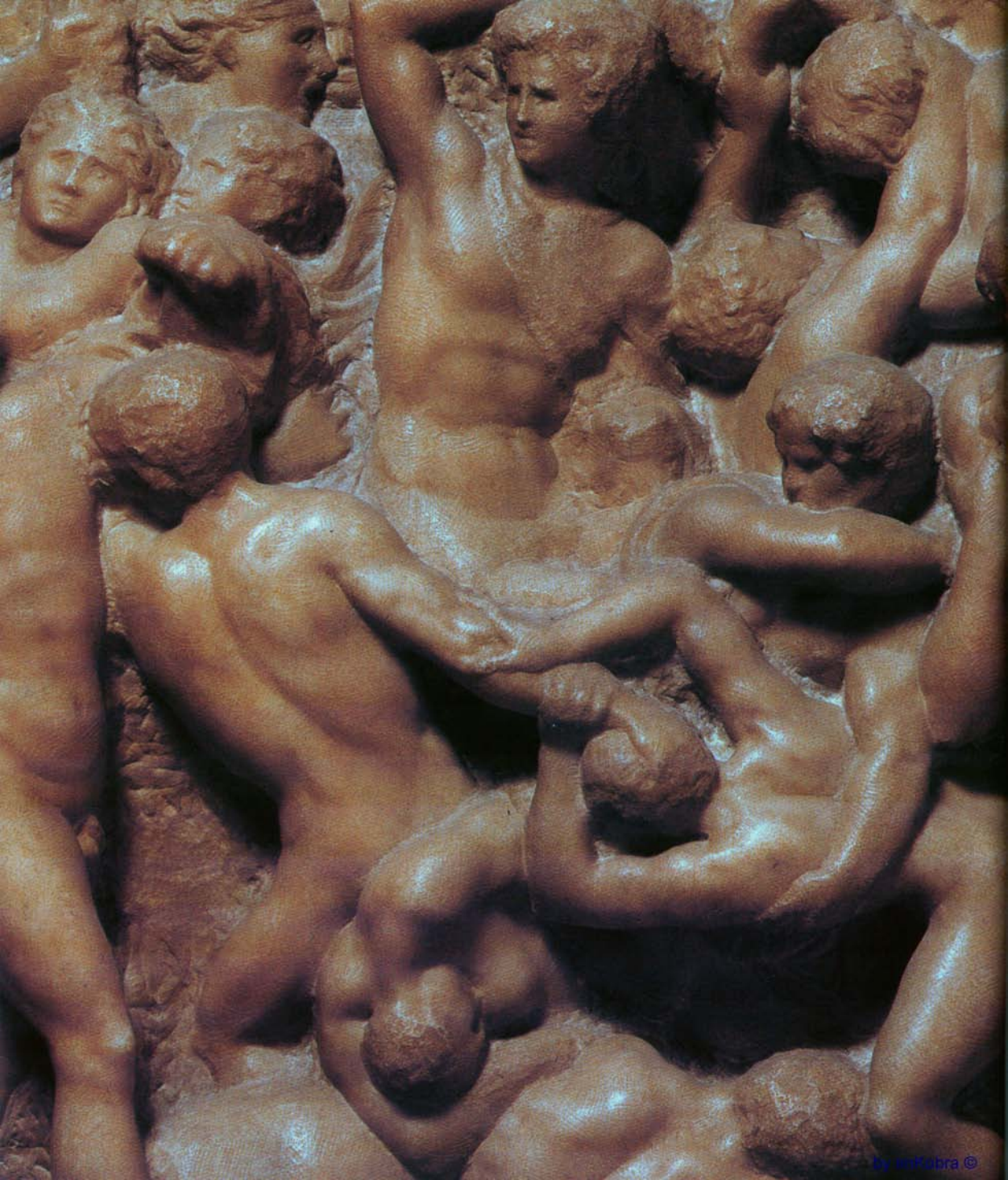
**adevăruL**  
biblioteca de artă



# Michelangelo



- 1475-1495**      **6** **Formarea unui geniu**  
Familia, copilăria și ucenicia  
Florența lui Lorenzo Magnificul  
Grădina din San Marco  
Cultul Antichității în epoca renașcentistă  
Mitul clasicismului, la Florența și Roma  
Primele opere ale școlii florentine
- 1496-1506**      **32** **Primele capodopere**  
Michelangelo, la sfârșitul  
secolului al XV-lea  
Sculptura Pietà din Vatican  
Florența republicană  
David  
Picturile „Tondo Doni” și  
„Bătălia de la Cascina”
- 1507-1512**      **76** **Capela Sixtină: primul act**  
Roma, sub domnia lui Iulius al II-lea  
Cupola Capelei Sixtine
- 1513-1534**      **100** **Ultimii ani florentini**  
Capelele Familiei de Medici și „Scalvii”  
Michelangelo și manierismul
- 1535-1564**      **124** **Anii Judecății de Apoi**  
Roma, la jumătatea secolului al XVI-lea  
Judecata de Apoi  
**Arhitectul Michelangelo**  
**Ultimele Pietà**



1475 / 1495

# Formarea unui geniu

## FAMILIA, COPILĂRIA ȘI UCENICIA

Viața lui Michelangelo este descrisă amănunțit în cele două biografii concepute în timpul existenței maestrului: biografia lui Giorgio Vasari, care datează din 1550 (reluată apoi în a doua ediție din anul 1568), și biografia scrisă de Ascanio Condivi, datată 1553. Biografia acestuia din urmă, discipol al lui Buonarroti, este cea mai verosimilă, fiind scrisă la indicațiile directe ale artistului. Alte informații despre viața acestuia se deduc din scrisorile către familia sa, cu care a menținut întotdeauna raporturi strânse.

Michelangelo se naște la 6 martie 1475, la Caprese, provincia Arezzo. Tatăl său, Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni, era pe vremea aceea primarul locului și al orașului vecin, Chiusa. Cum mandatul acestuia era pe terminate, încet-încet, toată

familia sa se va întoarce în orașul de origine, Florența. Micul Michelangelo a fost abandonat atunci în Settignano, o localitate învecinată, unde familia Buonarroti avea o proprietate. A fost alăptat de către o femeie care era fiică și soție de pietrari, îndeletnicire pentru care locul respectiv era celebru. Chiar de la cea care îl alăptase, Michelangelo afirmă mai apoi că a supt, odată cu laptele, și arta de a sculpta. În cuvinte puține, dar adevărate, aceasta este o explicație a nașterii unui geniu al sculpturii.

În realitate, Michelangelo îmbrățișează cariera de artist împotriva voinței tatălui său. În anul 1481, după moartea soției, Francesca di ser Miniato del Sera, Lodovico Buonarroti l-a înscris pe fiul său, care avea în acea perioadă vârsta de șase ani, la Școala de Gramatică din Francesco da Urbino. Acolo, Michelangelo va învăța să scrie, dar, sătul de greacă și de latină, reușește, într-un sfârșit, să smulgă

Michelangelo,  
**Bătălia centaurilor**  
(1490-1492),  
Florența,  
Casa Buonarroti



consimțământul tatălui său pentru a se dedica în întregime artei. Unii consideră că primul desen al artistului ar fi acela care înfățișează o figură masculină, desen găsit în casa familiei Buonarroti din Settignano. Nouă, celor care trăim în epoca modernă, un asemenea talent la un băiat de treisprezece-paisprezece ani ni se pare aproape imposibil, cu toate că precocitatea era un lucru destul de comun în secolul al XV-lea: este de ajuns să ne amintim de Leonardo da Vinci sau, în materie de literatură, de un poet de la curtea lui Lorenzo Magnificul, Agnolo Poliziano.

Din păcate, documente referitoare la formarea lui Michelangelo ca artist, începând de la daltă până la stăpânirea deplină a meșteșugului, nu există și, în mod straniu, se pare că

Buonarroti nu a fost înscris la niciun atelier de sculptură sau în orice altă comunitate de acest gen, fapt care în epoca respectivă era o obișnuință. Singura informație certă în legătură cu sculptura este că, între anii 1489 și 1492, tânărul artist fusese admis la Grădina din San Marco, Florența (care astăzi nu mai există), unde se afla prestigioasa colecție de statui antice ale lui Lorenzo Magnificul. Din acest motiv, există persoane care l-au indicat pe Bertoldo, curatorul acestei colecții, un elev de-al lui Donatello, printre altele specializat în sculptura în bronz, drept presupusul său maestru.

Informațiile despre perioada de ucenicie ca pictor a maestrului Michelangelo sunt, în schimb, mai bine documentate. Un prieten cu șase ani mai în vârstă, Francesco Granacci, care era deja ucenicul lui

Bertoldo di Giovanni,  
**Bellerofonte și Pegas**  
(1481-1482), Viena  
Muzeul de Istorie a Artei  
(stânga)

Bertoldo di Giovanni,  
**Hercule pe cal**  
(1473?), Modena,  
Galeria Estense  
(dreapta)

Martin Schongauer,  
**Chinurile  
Sfântului Anton**  
(cca 1470),  
New York, Muzeul  
Metropolitan  
(stânga)

Bottega del  
Ghirlandaio,  
**Chinurile  
Sfântului Anton**  
(1487)  
Fort Worth (Texas),  
Muzeul de Artă  
Kimbrell  
(dreapta)

Domenico del Ghirlandaio, a intermediat și intrarea tânărului Buonarroti în faimosul atelier pe care Domenico îl avea împreună cu fratele său, David. Aceasta s-a întâmplat în anul 1488, când Michelangelo avea treisprezece ani. Contractul său prevedea că trebuie să rămână trei ani în respectivul atelier, dar se pare că, fără acordul maestrului, Buonarroti a părăsit atelierul după doar un an.

De la frații Ghirlandaio, Buonarroti învață, mai presus de toate, să deseneze, copiind

operele măștrilor florentini ai trecutului apropiat, cum ar fi Giotto și Masaccio, dar și pe cele ale străinilor și ca dovadă existând o pictură executată pornind de la o gravură de Martin Schongauer. Michelangelo s-a apropiat pentru prima dată de tehnica frescelor probabil datorită fraților Ghirlandaio, ocupați în acea perioadă cu decorarea Catedralei Santa Maria Novella. Apoi, în anul 1489, avea să aibă loc întâlnirea decisivă pentru el, aceea cu Lorenzo Magnificul, în Grădina San Marco.





Palatul Medici  
Riccardi la Florența  
(stânga)

Cercul lui Andrea  
Verrocchio,  
**Bustul lui Lorenzo  
Magnificul**  
(cca 1492),  
Washington,  
National Gallery

## FLORENȚA LUI LORENZO MAGNIFICUL

În anul 1469, Lorenzo de Medici devine cetățean de onoare al Florenței. El este supranumit Magnificul datorită calităților sale în domeniile politicii și diplomației și pentru însușirile sale deosebite de protector al culturii, care va deveni simbolul Florenței secolului al XV-lea și, în general, simbolul Renașterii italiene.

Născut în anul 1449 din părinții Piero de Medici și Lucrezia Tornabuoni, Lorenzo era nepotul lui Cosimo il Vecchio, inițiatorul domniei familiei de Medici. Acesta ajunge la putere foarte tânăr, la doar douăzeci de ani, după prematura moarte a tatălui său, moștenind o situație politică internă încă instabilă, după cum va

demonstra conspirația familiei Pazzi din 1478, situație care a dus la consolidarea definitivă a puterii familiei de Medici. Călcând pe urmele tatălui și ale bunicului său, Lorenzo nu figura în mod oficial ca om politic al statului florentin.

Dintotdeauna, familia de Medici a preferat să guverneze din „spatele cortinei”: atât Cosimo, cât și fiul acestuia, Piero, dar și Lorenzo se prezintă toți ca niște cetățeni privați, mai mult, ca și „primi inter pares”. Devenită un regat sub toate aspectele – chiar dacă cu întârziere în comparație cu alte comune importante din provinciile italiene –, Florența familiei de Medici continuă să se proclame republică, deși aceasta era numai o aparență. În realitate, instituțiile erau republicane doar cu numele, cele mai importante

magistraturi fiind ocupate de prieteni și susținători fideli ai familiei aflate la putere. Acest comportament politic este confirmat, în mod indirect, și de palatul pe care Cosimo și-l construiește cu ajutorul lui Michelozzo în Via Larga (care astăzi a devenit Via Cavour), unde Lorenzo continuă să locuiască. Conform proiectului original (modificat de-a lungul secolelor, în special în secolul al XVI-lea), palatul nu se dorea a fi mai luxos sau mai mare decât casele majorității familiilor florentine din acea perioadă. Este adevărat însă că edificiul similar sau poate chiar mai luxuase, cum ar fi Palatul Strozzi sau Palatul Pitti, au fost construite, de asemenea, pentru clienți, dacă nu chiar mai bogați, ai „Pater patriae”, la scurt timp după construirea palatului lui Cosimo. Familia de Medici nu va construi ceva asemănător cu palatul ducal din Urbino sau cu castelul din Mantova în Florența secolului al XV-lea.

Datorită lui Lorenzo, capitala provinciei Toscana atinge maxima sa frumusețe, impunându-se pe plan economic și cultural nu doar în Italia, ci în întreaga Europă. Pe de-o parte, orașul se afirmă ca unul dintre cele mai importante centre financiare și comerciale (cu toate că banca familiei de Medici cunoaște declinul în perioada lui Lorenzo Magnificul), pe de altă parte, acesta devine leagănul Renașterii italiene, centrul din care iradia civilizația renașcentistă. În stabilirea acestei



supremații, Lorenzo este determinat de două motive. În primul rând, de faptul că perioada de prosperitate și de pace instaurată în peninsula italică în a doua jumătate a secolului al XV-lea se datorează, în esență, acțiunii sale diplomatice. Abilitățile l-au impus ca mediator între diferite provincii italiene, care erau

Giorgio Vasari  
și ucenicii,  
**Lorenzo Magnificul  
printre filosofi  
și literații epocii sale  
(1555-1562),  
detaliu,  
Florența,  
Palazzo Vecchio**

dintotdeauna în război, și drept garant al echilibrului politic din peninsula. Considerat, din aceste motive, „acul balanței” politicii italiene, simpla sa prezență a constituit un scut împotriva pericolului pe care-l presupunea o intervenție străină în Italia. În al doilea rând, deoarece grija sa a încurajat și a asigurat o înflorire artistică fără precedent în Florența de atunci. Literat și poet, colecționar de obiecte prețioase și de statui antice în faimoasa Grădină din San Marco, un adevărat descoperitor de noi talente, Magnificul a promovat la cel mai înalt nivel literatura și artele. La curtea sa au trăit și au creat personalități renumite precum Luigi Pulci, Poliziano, Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Pico della Mirandola. Pentru el au lucrat cei mai mari artiști ai timpului, unii dintre ei prezentându-și operele și la alte curți din Italia, în calitate de ambasadori culturali ai lui Lorenzo: Botticelli – exponent de vârf al culturii perioadei respective –, Pollaiuolo, Andrea Verrocchio, Ghirlandaio, tânărul Leonardo și foarte tânărul Michelangelo, pe care Magnificul îl ținea aproape de el, în palatul din Via Larga.

Nu îl amintim pe Lorenzo doar pentru o anumită operă de artă, ci pentru întreaga sa influență asupra artiștilor vremii. Unica excepție rămâne, poate, superba vilă din Poggio a Caiano, opera lui Giuliano da Sangallo. Incredibil, opere-manifest ale celei mai tipice perioade

laurenziene, cum ar fi *Primăvara* și *Nașterea Venerei*, create de Botticelli (cca 1482 și 1484), nu au fost pictate pentru el, ci, mai probabil, pentru verișorul său, Lorenzo di Pierfrancesco.

Lorenzo de Medici se stinge din viață la vârsta de 42 de ani, în 1492, anul descoperirii Americii. Două evenimente simultane care par, în mod simbolic, a-și pune amprenta pe sfârșitul unei epoci și pe începutul unei noi ere.

Giorgio Vasari,  
**Potretul lui  
Lorenzo Magnificul**  
(1533-1534),  
Florența,  
Galeria Uffizi



## ARTĂ ȘI COMENZI

Prezența unui cerc de intelectuali bine definit și structurat în jurul lui Lorenzo, în mod similar cu ceea ce se întâmpla la curțile italiene din secolul al XIV-lea, aduce un element nou, orientând piața dinspre instituțiile publice și ordinele religioase spre cele private – familia de Medici și cele mai importante familii locale. În timpul domniei familiei de Medici, Michelangelo se străduiește să devină, în principal, artist de curte. Mai exact, el lucra direct pentru domnitorul vremii respective și locuia chiar în palatul acestuia. Veniturile astfel obținute le investea în case și proprietăți. În același timp, operele sale nu mai sunt realizate în principal pentru colectivitate, nici nu mai sunt comandate de marile bresle orașenești, cum se întâmpla încă în prima parte a secolului al XIV-lea – ca să cităm unul dintre cazurile cele mai cunoscute: *Poarta Paradis*, sculptată de Ghiberti pentru baptisteriul florentin, comandată de către breasla negustorilor de artă florentină. În timpul domniei familiei de Medici, comenzile devin apanajul domnitorului și al familiei sale, pe lângă al altor familii celebre: Strozzi, Gondi, Sassetti, Tornabuoni, Scala. Chiar și-n cazul operelor realizate pentru edificii publice, cum ar fi bisericile, acestea sfârșesc aproape întotdeauna să împodobească capele nobiliare, asigurând gloria familiilor care le-au comandat. Este, de

exemplu, cazul frescelor lui Ghirlandaio pentru Capela Sassetti în Santa Trinita sau pentru Capela Tornabuoni în Santa Maria Novella. În mod cert, sunt în creștere operele destinate palatelor și vilelor private, care sunt din ce în ce mai numeroase începând cu anul 1450, după cum se vede deja în planul Catenei (1470), care lasă să se vadă o Florență cu mult mai puține turnuri decât cea prezentată de fresca din loja Bigallo (1342), poate cea mai veche panoramă a orașului. La Palatul Medici, de exemplu, și astăzi se vede, în Capela Magilor, celebra *Cavalcata*, pictată de Benozzo Gozzoli în 1459, în timp ce, în vremea lui Lorenzo, este de notorietate faptul că în camera sa, situată la parter, erau atârinate picturi prestigioase, printre care cele trei *Bătălii din San Romano* de Paolo Uccello, astăzi împărțite între muzeele Uffizi din Florența, National Gallery din Londra și Luvru din Paris.



Paolo Uccello,  
**Bătălia de la San Romano**  
(cca 1435-1438), Florența, Galeria Uffizi

## ÎNTÂLNIREA CU LORENZO DE MEDICI ÎN GRĂDINA SAN MARCO



Bijuterie din carneol  
din colecția lui  
Lorenzo,  
așa-numitul  
**Sigiliu al lui Nero**,  
de Dioskurides  
(sec. I î.Hr.), astăzi la  
Muzeul Arheologic  
Național, Napoli

Când, în jurul anului 1489, Michelangelo este condus în Grădina San Marco de către amicul Francesco Granacci, tovarășul său de ucenicie din atelierul fraților Ghirlandaio, acesta avea aproximativ 14 ani. Acolo a găsit alți băieți care, datorită talentelor lor, au fost admiși, ca și el, în atelierul care găzduia prestigioasa echipă a familiei de Medici. Printre aceștia, sculptorii Pietro Torrigiano, Giovanni Francesco Rustici, Baccio da Montelupo, Andrea Sansovino și pictorii Niccolò Soggi, Lorenzo di Credi și Giuliano Bugiardini. În această grădină, Michelangelo își descoperă adevărata vocație de sculptor. Tot aici are loc, pentru tânărul Buonarroti, și întâlnirea cu destinul, primind „lovitura de grație” a norocului, care-l va aduce pe tânărul geniu sub directă protecție a Magnificului. Anecdota despre întâlnirea dintre Lorenzo și Michelangelo este printre cele mai cunoscute și atribuite de surse perioadei de tinerețe a sculptorului.

Plimbându-se prin grădină, Lorenzo de Medici observă capul sculptat în marmură al unui *Faun*. Michelangelo era cel care îl sculptase, executând o copie a unei sculpturi antice, distrusă de trecerea timpului, întrupând un faun bătrân rânjind. Impresionat, Magnificul îl ia peste picior, binevoitor, pe tânărul artist datorită faptului că acesta îi făcuse o dantură perfectă bătrânului. Având în vedere vârsta înaintată, acesta nu trebuia să aibă toți dinții, i-a spus în glumă lui Michelangelo, chemându-l la el. Rămas singur, priceputul sculptor și-a modificat în grabă opera, eliminându-i bătrânului un dinte și perforându-i gingia „ca și cum dintele ar fi ieșit cu tot cu rădăcină”. Când Lorenzo se întoarce, aprobă, vorbește cu tatăl lui Michelangelo și se înțelege să-l ia pe băiat să locuiască în palatul din Via Larga, cu fiii săi. Zis și făcut. Pentru Michelangelo, aceasta însemna contactul continuu cu înalta curte a lui Leonardo, cu Poliziano, care este predecesorul

fiilor lui Lorenzo, cu Ficino și Benivieni, cu Pico della Mirandola sau accesul la prețioasele colecții ale Palatului Medici, la tezaurul de pietre prețioase – corniole, camee și alte pietre dure, fin tăiate –, de medalii și alte obiecte rare și prețioase colecționate de Magnific, care vor influența în mod decisiv formarea sa ca artist. În ceea ce privește *Faunul* sculptat de tânărul Michelangelo, nu se mai știe nimic despre el. Însă se poate recunoaște o copie, într-o mască păstrată în Muzeul Național del Bargello, la Florența.

Copie (Florența, Casa Buonarroti)  
a **Capului de Faun**,  
aflat la Muzeul  
Național Bargello;  
este atribuită lui  
Michelangelo  
(stânga)

Maestru apropiat al  
lui Bertoldo  
și Michelangelo,  
**Bust de satir**  
(sfârșitul sec.  
al XV-lea),  
Florența, Muzeul  
Național Bargello  
(dreapta)



## GRĂDINA DIN SAN MARCO

Grădina dispărută din San Marco, locul unde Michelangelo făcuse primii pași în meșteșugul sculpturii, se găsea în apropierea bisericii cu același nume. Era situată în plin cartier al familiei de Medici, pe aceeași Via Larga pe care se afla Palatul Medici, la mică distanță de mănăstirea care-și datora faima fondatorului dinastiei, Cosimo cel Bătrân. Grădina din San Marco este legată de numele lui Lorenzo Magnificul. El a fost cel care a pus bazele, în acest spațiu, unei prestigioase colecții de sculpturi și epigrafe

Vedere actuală  
a Pieței  
San Marco  
din Florența:  
chiparoșii  
din dreapta  
se răsfrâng  
asupra zonei unde  
se găsea  
Grădina Medici



antice (dar și de opere din secolul al XIV-lea), punându-le la dispoziția tinerilor artiști. Grădina era situată în spatele unui edificiu aflat în proprietatea familiei, fiind mascată de acesta. Sursele pomenesc, de asemenea, și de construcții cu „loje”, „camere” și „bucătărie” în interiorul complexului. Frecventat deja începând din anul 1475, locul este menționat și ca teatru, laborator de restaurări și șantier arheologic. Sursele din secolul al XV-lea, în special Vasari, vorbesc despre Grădina din San Marco ca de o academie „avant la lettre”. În lumina documentelor antice, această interpretare pare forțată. Probabil, Vasari a accentuat importanța grădinii în scopul acreditării celei dinaintea, Academia de desen, născută în 1563, din voința ducelui Cosimo I. În realitate, Grădina San Marco nu părea să fi avut caracteristicile unei instituții academice și nici ale unui atelier artistic. Mai degrabă avea rolul unei pepiniere de talente, în sensul generic de context stimulat, în care tinerii valoroși puteau să întâlnească artiști și literați, să discute și să lucreze, având la dispoziție prestigioase exemplare antice și un curator al colecțiilor – Bertoldo –, care se formase împreună cu Donatello. Grădina era și un important centru de răspândire și promovare a politicii culturale lui Lorenzo, în care acesta a investit mult și a finanțat persoanele care frecventau spațiul, asigurându-le salarii și premii.

## ATELIERUL ARTISTULUI, LA FLORENȚA



**Detaliu al Hărții  
Florenței**  
de Stefano  
Buonsignori (1548):  
1 Palatul Medici.  
2 San Marco.  
3 Grădina Medici.

În Florența perioadei renașcentiste, atelierul este locul formării unui artist. Dar este și o afacere profitabilă, care, pusă pe picioare de către un maestru deja afirmat, ajutat de mai mulți elevi aflați sub directă sa supraveghere, reușește să facă față unui ritm de activitate susținut, realizând opere complexe, precum marile fresce și lucrări – toate cu garanția calității pe care clientul o așteaptă de la maestru.

În atelier se intra, în general, de timpuriu, cam de la vârsta de zece ani. În primul an de ucenicie se învățau noțiunile tehnice elementare. La început, un ucenic era pus aproape în exclusivitate să deseneze imagini cu margine de argint, cu creionul pe hârtie albă sau colorată, cu tempera. Elevii nu învățau noțiuni teoretice, ci încercau să deprindă, în cel mai scurt timp posibil, acele cunoștințe practice care să-i facă să poată lucra alături de maestru. O altă caracteristică a atelierului era faptul că acesta nu oferea o specializare anume, ci îi ajuta pe elevi să deprindă diverse tehnici, începând cu desenul și până la pictură, gravură, sculptură și arta de a face bijuterii. Când, în anul 1488, Michelangelo intră într-unul dintre cele mai faimoase ateliere ale timpului, acela al fraților Ghirlandaio, Florența avea alte numeroase ateliere. De exemplu, atelierul lui Cosimo Rosselli, pentru a cita unul important, unde și-au efectuat ucenicia artiști cum ar fi Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo și Mariotto Albertinelli. Sau, la fel de important și de activ între atelierele secolului al XIV-lea era cel al fraților Antonio și Piero del Pollaiuolo. Un exemplu și un model demn de urmat al atelierelor sfârșitului de secol al XIV-lea rămâne cel al lui Verrocchio (1435-1488), care îi avusese printre elevii săi pe Leonardo da Vinci, Perugino, Botticelli și Lorenzo di Credi.

## CULTUL ANTICHITĂȚII ÎN EPOCA RENASCENTISTĂ

Inventatorul termenului „Renaștere” a fost elvețianul Jacob Burckardt care, pentru a defini noul mod de a simți și de a face artă în secolele al XIV-lea și al XV-lea, folosește acest cuvânt într-un eseu inspirat din anul 1860.

Florența este orașul din care porneau noile tendințe, care se învârtteau în jurul a două idei fundamentale: recuperarea clasicismului și aplicarea sistematică a metodei de ansamblu. În realitate, viziunea artistică și culturală italiană a secolelor al XV-lea și al XVI-lea se prezenta variată și complexă, ca o analiză aprofundată, cu legături frecvente și strânse cu lumea medievală. Cu toate acestea, pasiunea pentru Antichitate și descoperirea perspectivei apar drept caracteristici dominante ale culturii renascentiste.

Ca o reînviere a artei grecești și romane, se spune că Renașterea valorifică, în mod substanțial, moștenirea umanismului, așa cum se numește acea orientare care, începând din secolul al XIII-lea, prin Petrarca, face din redescoperirea textelor clasice („humanæ litteræ”), a imitației, un element cultural caracteristic.

Contrar a ceea ce se poate crede, revoluția acestei descoperiri nu semnifică reluarea lecturii clasicii. Literatura clasică nu era, cu siguranță, necunoscută Evului Mediu. Este de ajuns să ne gândim la venerația lui Dante față de Virgiliu. Dar cu umanismul,

se schimbă lecția și interpretarea clasicii, revoluționându-se viziunea culturală a epocii respective. De fapt, în timp ce în Evul Mediu operele Antichității erau citite în cheie alegorică și încadrate în viziunea contemporană dominată de versiunea creștină a lumii, în Renaștere exemplele trecutului alimentează, în schimb, încrederea renăscută în calitățile omului și ale acțiunilor sale în istorie, devenind un model nu doar artistic, ci și de experiență de viață. Acest



fapt este adevărat, mai presus de toate, pentru umaniștii primei generații, de la Coluccio Salutati la Matteo Palmieri și Giannozzo Manetti, Leon Battista Alberti, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, cu implicarea lor profundă în viața civilă și politică.

În schimb, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, referirea la artele Antichității ca

**Cinci studii despre arta sculpturii,** de Michelangelo (1480-1501; Chantilly, Musée Condé), care confirmă atenția tânărului artist pentru arta antică a sculpturii



Michelangelo, copie (cca 1490) a  
**Ascensiunii Sfântului Ioan**  
**Evangelistul,**  
 de Giotto, în Santa Croce;  
 Paris, Luvru,  
 Departamentul de Artă Grafică

„magistra vitae“ (n.t.: se face referire la afirmația lui Cicero: „Historia magistra vitae est“ – „Istoria este profesoara vieții“) apare redimensionată: idealul clasic devine un model de perfecțiune și armonie absolută, fundament al unei arte și al unei culturi întotdeauna superioare.

În ciuda faptului că arta reprezenta o chemare spre trecut, arta renașcentistă a știut să evite pericolele unei imitații reci și nu a fost doar o operațiune nostalgică sterilă. Modelele clasice nu au fost imitate prin intermediul copiilor iraționale, ci au fost considerate puncte de plecare pentru acțiunea în prezent și pentru a exprima idei actuale, cu ajutorul unor mijloace noi. Imitarea operelor antice nu semnifică o contrafacere sau, mai rău, un plagiat. A fost mai degrabă o competiție, un efort de a egala sau a depăși un precedent ilustru. Când sculptori ca Donatello și Michelangelo se inspirau pentru operele lor din statuile clasice, scopul acestora nu era acela de a realiza imitații „false“ antice, ci de a sculpta opere de concepție originală și modernă.

În concluzie, spiritul artei renașcentiste a fost nou și autentic, a impus o schimbare decisivă față de secolele precedente. Cuceririle tehnice și tematicile Renașterii italiene au avut un mare succes și au fost larg răspândite, făcându-se cunoscute în Europa și devenind un punct de referință vital, față de care generațiile care au urmat nu au putut face abstracție.

## MITUL CLASICISMULUI, LA FLORENȚA ȘI ROMA

Format ca artist în Florența lui Lorenzo, Michelangelo și-a împărțit activitatea între acest oraș și Roma papală, două capitale ale Renașterii, unde noile mituri culturale, noile pasiuni și noile tendințe, cum este de fapt cultul clasicismului, s-au putut manifesta pe deplin.

La Florența și la Roma trăiau și lucrau, la începutul secolului al XIV-lea, mulți iluștri umaniști din prima generație, de la Bruni la Salutati, de la Bracciolini la Filelfo și la Valla. Florența deține, mai presus de toate, pe toată perioada secolului al XV-lea, supremația în ceea ce privește arta și cultura. Atracția exercitată de civilizația antică este dovedită aici de prezența regulilor din acea epocă, căutate cu tenacitate de către literații umaniști, care le colecționau și le studiau cu pasiune. Mai există apoi și o producție artistică marcată de o înflorire a temelor legate de lumea clasică, de la arhitectura lui Alberti și Brunelleschi la sculpturile lui Donatello, de la tablourile mitologice ale lui Piero di Cosimo, ale lui Pollaiuolo sau ale lui Botticelli la lucrările literare ale lui Poliziano. Acești ultimi doi artiști sunt printre exponenții de vârf ai curții lui Lorenzo Magnificul, unde clasicismul capătă noi nuanțe datorită influenței teoriilor filosofice ale lui Marsilio Ficino, învățat, cunoscător profund al operelor



**Hercule Farnese,**  
copie romană  
după originalul  
grecesc,  
Napoli, Muzeul  
Arheologic Național



**Taurul Farnese,**  
Napoli, Muzeul  
Arheologic Național

lui Platon, la baza gândirii sale existând intenția de integrare a creștinismului și a platonismului. Are loc o pătrundere masivă a motivelor neoplatonice în interiorul cercului lui Lorenzo, prin apariția operelor-hibrid, în care semnificațiile neoplatonice se suprapun temelor și subiectelor din repertoriul clasic. Este important pentru toți exemplul picturilor lui Botticelli în prima manieră, începând cu celebrele *Nașterea Venerei* și *Primăvara*. În sfârșit, pentru a completa tabloul Florenței ca oraș iubitor de artă clasică, este de amintit încă o dată faptul că însuși Lorenzo de Medici era un pasionat colecționar de obiecte și sculpturi antice, acestea din urmă păstrate în acea grădină San Marco, ce a dispărut până în zilele noastre, unde Michelangelo a fost admis de foarte tânăr.

În secolul al XV-lea, supremația de capitală a culturii contemporane trece de la Florența la Roma. Aici, vestigiile trecutului sunt o realitate concret înrădăcinată în peisajul urban și deja de mult timp în orașul etern sunt vizitate ruinele antice și monumentele clasicității. Rămâne ca un exemplu faimosă mărturie a lui Bernardo Rucellai, din anturajul familiei de Medici, care face referire la o călătorie a sa la Roma, în anul 1471, în compania tânărului Lorenzo Magnificul și a altora din anturajul său, îndrumați de Leon Battista Alberti în chip de „cicerone”. În Roma secolului al XVI-lea, colecționarea de statui și antichități devine un fenomen



Michelangelo,  
**Bust masculin  
din profil**  
(cca 1500),  
Londra,  
British Museum

foarte răspândit printre familiile bogate și nobile din oraș și la curtea pontificală. Acum se nasc colecții prestigioase, precum aceea a lui Iulius al II-lea din curtea interioară Belvedere de la Vatican sau colecția Farnese. Prima colecție cuprindea, printre altele, piese celebre precum *Apollo* sau *Laocoon*. Cea de-a doua nu era mai prejos, cuprinzând sculpturi precum grupul *Taurul* și statuia lui *Hercule*. Impresia care se naște din rapoartele epocii era aceea a unei adevărate curse de acaparare, un fel de frenetrie care-i cuprinde pe colecționarii romani. Se consemnează, de exemplu, că, într-o singură noapte, cardinalul Alessandro Farnese a dat ordin să se transporte șapte sute de care

pline cu obiecte arheologice în palatul său din Campo de Fiori. Este de menționat faptul că unele opere antice prețioase se vor găsi exact la Roma, între secolele al XIV-lea și al XV-lea. Este cazul lui *Apollo del Belvedere*, recuperat în secolul al XV-lea în vecinătatea Bisericii San Pietro in Vincoli (n.t.: Sfântul Petru în Lanțuri), sau al lui *Laocoon*, descoperit în anul 1506, în timpul unor excavații în zona Domului. Acest ultim eveniment este interesant în mod special nu numai pentru că a avut o imensă rezonanță în mediile culturale din Roma acelei epoci, dar a avut ca martor pe însuși Michelangelo, care a putut asista, cu mare emoție, la descoperirea faimosului grup statuar.

## PRIMELE OPERE ALE ȘCOLII FLORENTINE

În anturajul lui Lorenzo, talentul tânărului Michelangelo se maturizează rapid. Experiența din Grădina San Marco, viața în palatul Magnificului din via Larga, întâlnirile și discuțiile intelectuale cu artiștii și literații cūrții familiei de Medici dau primele opere originale create între anii 1490 și 1492, când Michelangelo sculptează cele două basoreliefuri în marmură, cel al *Madonnei della scala* și cel al *Bătăliei centaurilor*.

În aceste două prime opere, stilul lui Buonarroti apare deja foarte personalizat și complet diferit față de cel al sculptorilor florentini contemporani: Verrocchio (1435-1488), Antonio și Piero del Pollaiuolo (circa 1431-1498 și 1443-1496) sau Andrea și Jacopo Sansovino (1470-1529, chiar străin de modul de exprima-re al celor doi presupuși maeștri ai săi, Benedetto da Maiano (1442-1497) și Bertoldo di Giovanni (1420-1491), curator al colecției de antichități a familiei de Medici din Grădina San Marco. Cu toate acestea, în ceea ce-l privește pe Bertoldo, este posibil ca Michelangelo să-și fi făcut, exact cu el, fostul elev al lui Donatello, ucenicia în tehnica „în relief”, care fusese folosită la crearea operei *Madonna della scala*. Această manieră des utilizată de Donatello în opere, cum ar fi *Madonna Pazzi* (cca 1422) sau *Madonna Del*



Michelangelo,  
**Crucifix policrom**  
(1492-1494),  
Florența,  
Casa Buonarroti

*Pugliese-Dudley* (circa 1440), constă în redarea profunzimii și a celor trei dimensiuni ale figurilor printr-o evidențiere aproape plană, ca o „zdrobire” pe suprafețele sculptate.

Primul care a subliniat influența lui Donatello asupra basoreliefurilor lui Michelangelo a fost Giorgio Vasari în cea de-a doua ediție a cărții „Vieți” din anul 1568. Artist de încredere al ducelui (devenit apoi marele duce) Cosimo I de Medici, Vasari a fost și primul care a amintit această operă, donată lui Cosimo de către nepotul lui Michelangelo, Leonardo Buonarroti. Complexul artist ne vorbește despre basorelief ca despre o „Doamnă a noastră, din marmură, puțin



Michelangelo,  
copia unei figuri  
din **Tributul lui**  
**Masaccio**  
(1488-1495),  
Monaco,  
Kupferstichkabinett



**Masaccio**, detaliu  
al *Tributului* (1427), Florența,  
Santa Maria del Carmine,  
Capela Brancacci

mai înaltă decât un braț, născută din mâna lui Michelangelo, care, ținând cont de faptul că acesta era și tânăr în același timp și dorea să contrafacă maniera lui Donatello, a ieșit atât de bine încât pare realizată chiar de însăși mâna acestuia”. Acum este clară influența exercitată de Donatello asupra lui Michelangelo. De asemenea, în cazul operei *Madonna della scala*, raționamentul lui Vasari apare prea categoric. Afinitatea din punct de vedere tehnic, este adevărat, există. Însă ea se limitează la „stiaciato” (n.t.: basorelief

ușor aplatizat, specific sculptorilor din secolul al XV-lea, Donatello și Desiderio da Settignano). Din basorelieful lui Michelangelo lipsește, de exemplu, încadrarea riguroasă, tipică operelor lui Donatello. Este o diferență importantă, deoarece este martora, alături de elemente de altă natură, a profunde diferențe de valori pe plan ideal și expresiv dintre cei doi artiști. De fapt, Donatello este artistul primei perioade a Renașterii florentine, perioadă a încrederii renăscute în însușirile omului ca măsură a tuturor

**Înger care ține  
ghirlanda,**  
atribuit lui  
Michelangelo  
la încoronarea  
altarului  
Bunei Vestiri  
în Sant'Anna dei  
Lombardi  
la Napoli,  
opera din atelierul lui  
Benedetto da Maiano  
(1489-1492)



lucrurilor. Operele sale apar în faza entuziasmului și a certitudinilor, faza în care se descoperă și se elaborează legile perspectivei, care organizează realitatea prin măsura rațiunii umane și devine principiul-fundament al întregii arte renascentiste. Michelangelo se formează, în schimb, în Florența Renașterii mature, în care filosofia lui Marsilio Ficino aduce în prim-plan o abordare spiritual-religioasă a realității. Evident, Michelangelo nu se sustrage perspectivei impuse, devenită mai apoi de „neeludat“, însă o aplicare

riguroasă a acesteia nu se va regăsi în operele sale. Mai mult decât atât, se pare că Buonarroti fusese incomodat de lungile studii referitoare la perspectivă. Pentru Michelangelo, reprezentarea realității este, înainte de toate, simbolică, spirituală, mistică. Operele sale denotă un stil care va constitui preludiul și premisa Manierei (n.r.: tendința de a repeta, în artă, propriile procedee sau de a imita mecanic procedeele unui maestru. Prin această tendință se ajunge la artificialitate), cu ale sale culori nenaturale și cu



Donatello,  
**Madonna  
Del Pugliese-Dudley**  
(cca 1440),  
Londra, Victoria and  
Albert Museum



Michelangelo,  
**Madonna  
della scala**  
(cca 1420),  
în detaliu,  
pe pagina alăturată;  
Florența,  
Casa Buonarroti



**Ospățul din Erode**  
(cca 1435), Lille,  
Musée des Beaux-Arts



răsucirile și formele alungite ale corpurilor, de asemenea, nerealistice.

Dar să ne întoarcem la basorelieful *Madonnei della scala*. În comparație cu Madonele lui Donatello, aici intervin și elemente de compoziție și iconografice care fac sculptura lui Michelangelo specială. În primul rând, în opera lui Buonarroti, Maria nu-și îndreaptă privirea direct către fiul ei hrănit la sân, ci ea apare absorbită în gândurile sale. În al doilea rând, pruncul este reprodus din spate, cu ajutorul unei alegeri iconografice neobișnuite. De asemenea, musculatura sa apare disproporționată, este mai degrabă aceea a unui mic Hercule. În ultimul rând, poziția sa umple spațiul într-un mod deja îndepărtat de cel tipic secolului al XIV-lea. Există, apoi, elementul adăugat al scărilor, care are o semnificație evident simbolică. Scena, în ansamblul său, ca și în detalii, a fost interpretată în diverse moduri și din aceste interpretări nu lipsesc trimiterile la modele și surse diverse. Pruncul, de exemplu, a fost asemănat cu statuia clasică a lui *Hercule Farnese*, în timp ce scara simbolică ne duce cu gândul la teoria celor cinci moduri de a fi, formulată de Ficino (cinci, ca și treptele sculptate de Michelangelo), și la scara de dragoste a acestuia, care unește teluricul cu divinul. O confruntare corectă se găsește într-o operă compusă în anul 1495 de Domenico Benivieni, prieten cu Ficino,

care în *Scara vieții spirituale*, deasupra numelui Maria zugrăvește cele cinci litere din acest cuvânt prin cinci trepte ale unei scări.

În manieră neoplatonistă a fost interpretată și *Bătălia centaurilor*, sculptată de către Michelangelo între anii 1490 și 1492. Conform acestei ipoteze, ar fi vorba despre o „psihomanie“, despre o bătălie între componenta animalică și cea spirituală a omului. În biografia sa, Condivi afirmă că Poliziano, personalitate marcantă a cercului lui Lorenzo, a fost cel care i-a sugerat tânărului sculptor subiectul clasic, alegere care oglindea gustul pentru Antichitate răspândit în mediul cultural al familiei de Medici. Probabil că Michelangelo a găsit o sursă generică de inspirație în precedentele *Bătălii* ale presupusului său maestru Bertoldo sau într-un sicriu antic roman din Camposanto di Pisa. Cu toate acestea, opera sa este marcată de o amprentă personală și o execuție matură, care aduc mai degrabă cu un model ales de tânărul geniu, respectiv pupitrul lui Giovanni Pisano din baptisteriul din Pisa. Tema basoreliefului, amintit de către Condivi, ca *Răpirea Deianirei* și încăierarea dintre centauri, pare mai degrabă să-i ofere sculptorului punctul de plecare pentru o reprezentare lipsită de forță a nudului. Iar confuzia de corpuri redată în toate pozițiile va furniza artistului un repertoriu inepuizabil la care acesta va apela de-a

Sarcofag cu scene  
de bătlie,  
epoca romană,  
Pisa, Camposanto

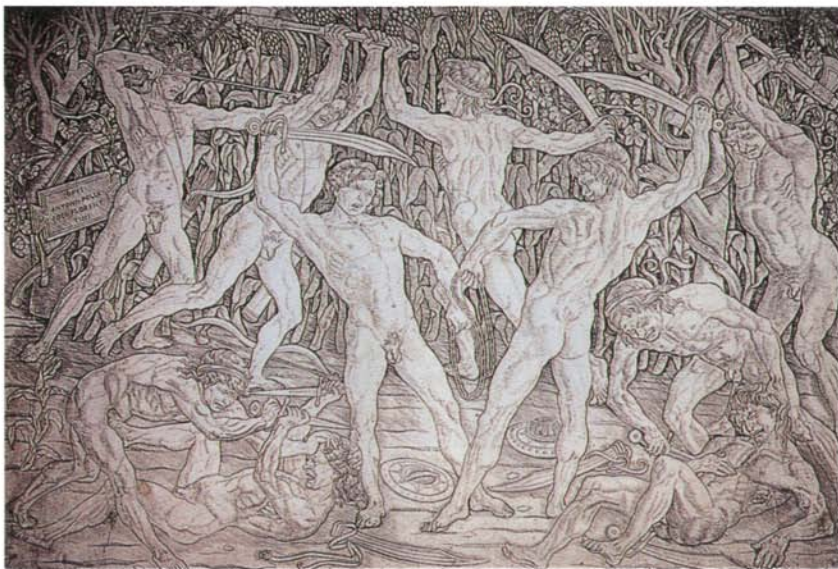


lungul întregii sale cariere. Pentru fundalul rămas nedefinit și pentru absența cadrului, *Bătălia centaurilor* poate fi considerată prima operă „neterminată” a lui Michelangelo. Condivi, care vorbește despre această operă ca despre una desăvârșită la moartea Magnificului, în aprilie 1492, nu ne lămurește dacă trebuie considerată o operă „neterminată” în mod voit de către artist sau o operă nefinalizată din cauza întreruperii sculpturii ca urmare a morții lui Lorenzo, când Michelangelo, răvășit, părăsește Palatul Medici pentru a se întoarce în casa tatălui său.

Perioadei de tinerețe a artistului i se atribuie și un *Crucifix*, sculptat din lemn policrom, care nu a scăpat, nici acesta, necontestat. Opera este unică între lucrările artistului, căruia nu i se cunosc alte sculpturi din lemn. Datarea sculpturii

este cuprinsă între aprilie 1442 și octombrie 1449, adică în intervalul de timp scurs între moartea lui Lorenzo Magnificul și evadarea lui Michelangelo din Florența, cu câteva săptămâni înainte de alungarea familiei de Medici. Figura lui Iisus Hristos este, într-adevăr, clar influențată de cunoștințe anatomice pur academice, dat fiind faptul că, între anii 1442 și 1449, artistul a putut studia anatomia pe viu în cadrul Bisericii Santo Spirito, datorită starețului, care i-a pus la dispoziție o cameră unde să poată secționa cadavrele celor care mureau în spitalul complexului. Predica lui Savonarola, care insista asupra aspectului senin și vulnerabil al Mântuitorului, pare să fi avut un puternic impact asupra imaginii lui Hristos, care poate fi comparată, de exemplu, cu *Crucifixul din lemn* al lui Donatello din Santa Croce.

Antonio Pollaiuolo,  
**Bătălie de nuduri**  
 (cca 1460),  
 Chiari (Brescia),  
 Fundația  
 Morcelli-Reposi



Atribuit lui Peter  
 Paul Rubens,  
**Bătălia centaurilor**  
 (1600-1603),  
 de Michelangelo,  
 Rotterdam,  
 Museum Boymans-  
 Van Beuningen





Michelangelo, **Bătălia centaurilor** (1490-1492),  
Florența, Casa Buonarroti.

Basorelieful este amintit de Condivi (1553)  
drept *Răpirea Deianirei și încheștarea centaurilor* și  
de Vasari (1568), ca *Bătălia lui Hercule  
cu centaurii*



1496 / 1506

# Primele capodopere

## **MICHELANGELO, LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XV-LEA**

Prima perioadă a lui Michelangelo, petrecută la Roma, datează din 1496, când artistul abia trecuse de douăzeci de ani. Din Florența republicană a lui Savonarola, tânărul sculptor plecă spre Roma papală, unde domnea Alexandru al VI-lea Borgia, ținta celor mai aspre atacuri din partea călugărului care, după doar un an, este excomunicat.

Viitorul autor al capodoperelor Capelei Sixtine a fost determinat să plece la Roma pentru prima dată din cauza „înșelătoriei” cu falsul *Cupidon adormit* (pierdut): este vorba despre o sculptură a lui Michelangelo care semăna atât de bine cu o statuie antică încât negustorul Baldassarre del Milanese reușise să o vândă cardinalului Raffaele Riario,

pretinzând găsirea operei într-o ascunzătoare sub pământ. Ulterior, odată descoperit faptul că statuia fusese contrafăcută, cardinalul a cerut rambursarea sumei plătite pentru aceasta, solicitând, totodată, să-l cunoască pe autorul unei astfel de opere, primindu-l binevoitor în propriul său cerc.

Michelangelo avea doar de câștigat prin stabilirea permanentă la Roma.

Între timp, artistul se îndepărta de situația din ce în ce mai dificilă din Florența – cu toate că îl stimase pe Savonarola. Aici, fanatismul religios făcea ca situația politică și socială să devină din ce în ce mai încordată, împiedicând dezvoltarea liberă a artei și ducând la scăderea numărului de comenzi prin cenzurarea drastică a creației artistice.

Pe lângă acest motiv, dacă rămânea în Roma, putea să-și perfecționeze tehnica studiind operele clasice și arta antică a

Michelangelo,  
**Sfânta Familie**  
(1503-1504/  
1506-1507),  
Florența,  
Galeria Uffizi

sculpturii, activitate apreciată de cei bogați și de mediile intelectuale din Roma ultimei jumătăți a secolului al XIV-lea, care-și exprimau dorința de a deține o colecție proprie de opere antice. În concluzie, lui Michelangelo i se ofereau posibilități de a lucra și de a avea succes într-un oraș care, datorită lui și noului Papă, Iulius al II-lea, devenise, în secolul al XV-lea, centrul artei renascentiste. Acum, la sfârșit de secol, acest oraș nu îi oferea o concurență adecvată, asta dacă ne gândim la faptul că pentru Alexandru al VI-lea lucraseră mari artiști, cum ar fi Pinturicchio (care a executat frescele apartamentelor papale din Palatul Vaticanului) sau Andrea Bregno, lipsiți de talentul lui Michelangelo.

Mai mult, Michelangelo era, cu siguranță, favorizat încă de la intrarea sa în cercul cardinalului Raffaele Riario, care cuprindea și câțiva bancheri florentini stabiliți în cetatea pontificală. Între aceștia, Jacopo Galli a fost un protector foarte activ al lui Buonarroti. Bancherul, un om foarte influent la Roma, avea în oraș o casă a cărei grădină, un adevărat „anticariat” în aer liber, aduna opere de artă antice și moderne, panoramă redată printr-un desen din secolul al XV-lea de van Heemskerck.

Aici, Jacopo Galli a adus o statuie ce-i aparținea lui Michelangelo, care-l reprezenta pe Bachus, după cum reiese din desenul artistului flamand. Sculptura



Maarten van  
Heemskerck,  
**Grădina casei  
Galli din Roma**  
(1532-1535), Berlin,  
Kupferstichkabinett

(păstrată în zilele noastre la Bargelli di Firenze) a fost creată pentru cardinalul Riario, care ulterior nu și-a mai dorit-o, fiind astfel achiziționată de către bancherul Galli. Acestuia îi aparține și o altă operă a maestrului, cunoscută de sursele antice ca *Apollo* sau *Cupidon*, pe care studii recente tind să o considere drept *Copilul arcaș*, astăzi păstrat într-un edificiu al Serviciilor culturale franceze la New York. Astfel, însuși Galli a fost cel care i-a înlesnit comanda operei *Pietă* din Bazilica San Pietro, Vatican, prima operă cu adevărat faimoasă a lui Buonarroti, capodopera care l-a consacrat ca mare maestru printre contemporanii săi.



Michelangelo,  
**Bachus**  
(1496-1497),  
Firenze,  
Muzeul Național  
Bargello

## CUPIDON ADORMIT



Copia statuii  
**Cupidon adormit**  
(secolul al XVII-lea),  
de la *Whitehall*  
*Garden*, Windsor,  
Royal Library

Michelangelo,  
**Madonna di**  
**Manchester**  
(cca 1495-1497),  
Londra,  
National Gallery  
(detaliu), pag. 37

Acestei sculpturi a lui Michelangelo i s-a pierdut urma, la Mantova, după intrarea în colecția Isabellei d'Este. Întrucât, în secolul al XVII-lea, colecțiile adunate de familia Gonzaga au fost vândute, de regulă, Coroanei britanice, s-ar putea ca statuia lui Michelangelo să fi fost distrusă, împreună cu alte capodopere, în incendiul de la Whitehall Palace din anul 1698. O copie a statuii *Cupidon adormit*, care se regăsește în prezent în colecția Corsham Court, Wiltshire, se apropie mult de statuia originală a lui Michelangelo.

Când sculptura lui Buonarroti, *Cupidon*, a fost vândută primului cumpărător, cardinalul Riario, marmura a fost, probabil, supusă unei proceduri de învechire pentru ca opera să pară ca provenind din Antichitate. Se pare că a fost ideea unui important protector și client florentin al sculptorului Lorenzo di Pierfrancesco de Medici. Acesta și fratele său, Giovanni, erau verișori de gradul al doilea cu Lorenzo Magnificul. Exilați de către fiul acestuia din urmă, Piero, revin în Florența republicană în anul 1494, după ce nedemnul moștenitor al unui tată atât de faimos este alungat de furia poporului. Cei doi frați și-au însușit amândoi apelativul de Popolano.

Pentru Lorenzo di Pierfrancesco (decedat în 1503), Michelangelo a sculptat și opera *San Giovannino*, astăzi pierdută.

Cea mai cunoscută dintre presupusele comenzi ale verișorului Magnificului rămâne însă opera *Primăvara* pictată de Sandro Botticelli care, la jumătatea secolului al XV-lea, se găsea în vila lui Lorenzo di Pierfrancesco din Castello, lângă Florența, împreună cu nu mai puțin celebra operă *Nașterea Venerei*, pictată de același autor.





Sandro Botticelli,  
**Madonna cu rodie**  
(1487), Florența,  
Galeria Uffizi

Michelangelo,  
**Micul arcaș**  
(înainte de 1494),  
New York,  
Services Culturels  
de l'Ambassade  
de France



Luca della Robbia,  
**Corul**  
(1431-1438),  
detaliu, Florența,  
Muzeul Operei  
Domului

Michelangelo,  
**Madonna din  
Manchester**  
(cca 1495-1497),  
Londra,  
National Gallery.

În realizarea  
îngerilor în  
picioare  
se recunosc  
influențele  
lui Botticelli  
și ale lui Luca  
della Robbia





## SCULPTURA PIETÀ DIN VATICAN

Sculptura Pietà, din Catedrala Sf. Petru de la Vatican, este prima comandă română de mare importanță încredințată lui Michelangelo și, totodată, unica operă pe care apare semnătura artistului, gravată pe fâșia care traversează pe diagonală bustul Fecioarei, unde se poate citi, pe scurt, „MICHELANGELUS BONAROTUS FLORENT[INUS] FACIEBAT“.

Cumpărătorul celebrei sculpturi din marmură a fost cardinalul francez Jean Bilhères de Lagrulas, ambasadorul regelui Franței, Carol al VIII-lea, pe lângă Papa Alexandru al VI-lea, care a încheiat contractul în anul 1498, prin interme-

diul bancherului Jacopo Galli, prieten cu Buonarroti.

Inițial, Pietà era destinată mormântului cardinalului din Santa Petronilla, o capelă paleocreștină anexată bisericii constantiniene care a fost distrusă pentru a se construi în locul acesteia noua Catedrală Sfântul Petru, unde, ulterior, și-a găsit locul capodopera lui Michelangelo.

Vasari a scris următoarele, făcând referire la Hristos: „Nu ne-am imaginat niciodată că vom vedea un om mort care să pară mai lipsit de viață decât Hristos reprezentat de Michelangelo în Pietà“. „Aerul duios, armonia membrelor cu corpul, evidențierea pulsului și a venelor sunt o dovadă a talentului artistului, care a putut crea, în atât de puțin timp, o operă



Pietro Perugino,  
**Pietà**  
(cca 1493-1494),  
Florența,  
Galeria Uffizi  
(stânga)

Rafael,  
**Drumul lui Hristos  
către mormânt**  
(Pala Baglioni)  
(1507-1508),  
Roma,  
Galeria Borghese  
(dreapta)

Michelangelo, *Pietà*  
(1498-1499),  
San Pietro, Vatican



divină, admirabilă”. Iată cum descrie figura Fecioarei celălalt biograf celebru al artistului, Condivi: „Nu există persoană care să nu se emoționeze la imaginea de o frumusețe rară a Fecioarei, așezată pe piatră, în locul unde a fost înfiptă crucea, în brațe cu fiul mort”. Chiar din aceste câteva cuvinte reies, în mod evident, principalele caracteristici ale operei. Pe de-o parte, curajul sculptorului, tehnica virtuoză prin care artistul insistă cu minuțiozitate asupra particularităților anatomice, iar pe de altă parte, frumusețea expresiilor – în special frumusețea tinerei și suavei Fecioare –, poezia emoționantă a unui ansamblu atât de strălucitor încât pare a nu fi din marmură, ci din alabastru, atât de mult a fost piatra șlefuită și lustruită. Nu mai există, între creațiile acestui maestru al „operelor neterminate”, o operă atât de curată și desăvârșită, care pare a fi sculptată pentru a demonstra atingerea unui țel de care să se poată, ulterior, îndepărta.

Ca o altă mărturie a măiestriei sale, Michelangelo a sculptat *Pietà* dintr-un singur bloc de marmură, fără să adauge bucăți suplimentare din piatră. Sculptorul a ales marmura personal din peștera de la Carrara și a transportat-o apoi la Roma într-o călătorie care a durat nu mai puțin de nouă luni. În capodopera lui Buonarroti, Fecioara, absorbită în durerea ei calmă, îl contemplă, cu privirea lăsată, pe Fiul ei mort, ținut de cruce; cu mâna

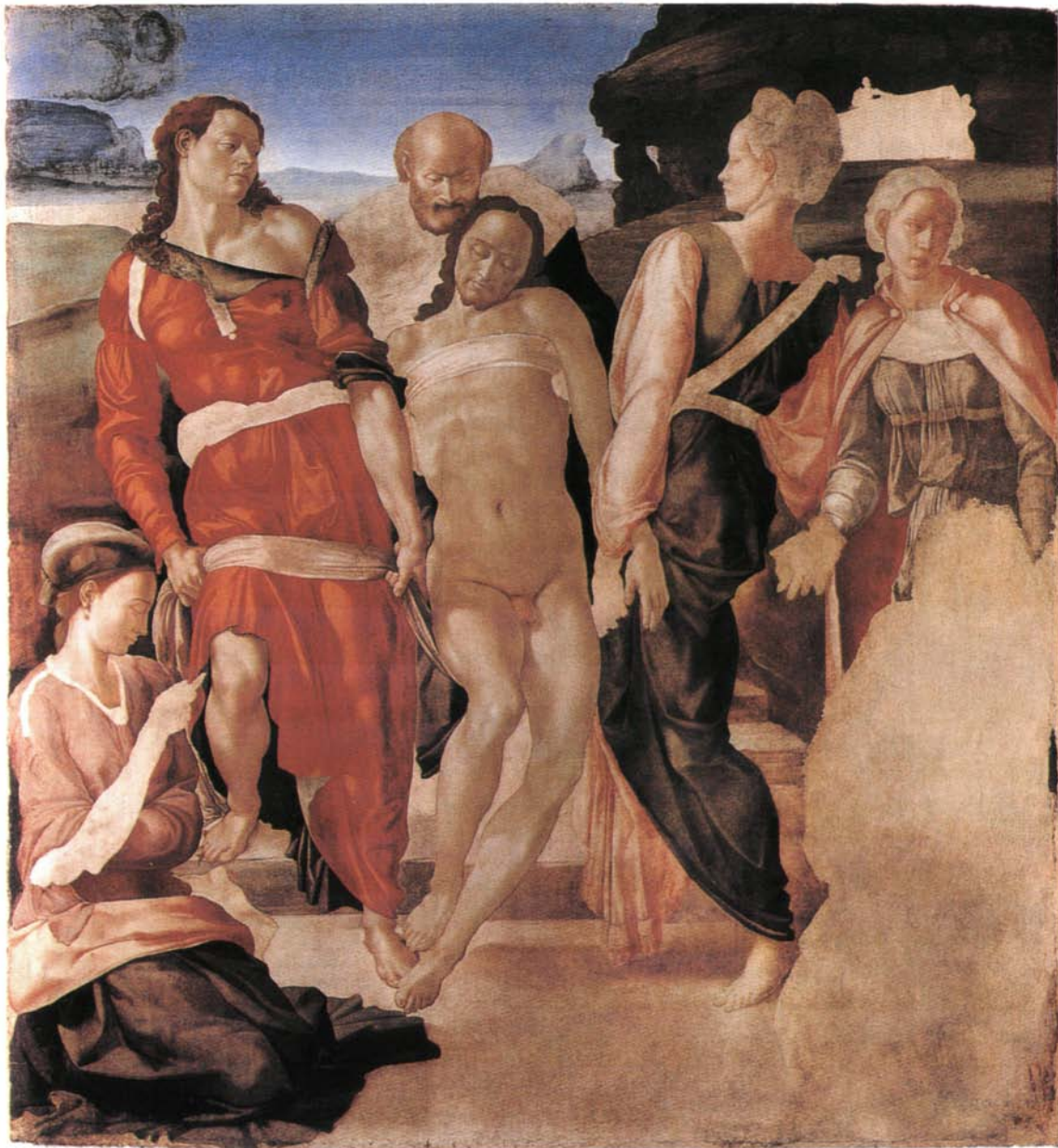
dreaptă îl susține, abia atingându-i corpul divin prin pânza cu care era înfășurat, în timp ce mâna stângă îi rămâne deschisă într-un gest ce pare să introducă spectatorul în atmosfera tragică și misterioasă a sacrificiului Mântuitorului.

Din punctul de vedere al compoziției, opera realizează o armonie perfectă între două figuri contrastante: pe de o parte, imaginea Fecioarei, așezată și dreaptă; pe de altă parte, figura lui Hristos, al cărui corp nud, așezat în brațele mamei sale,

Michelangelo,  
**Înmormântarea  
lui Hristos**  
(cca 1500-1501),  
Londra,  
National Gallery,  
pag. 43



Michelangelo,  
**Nud de femeie în  
genunchi**  
(studiu pentru  
Înmormântare,  
cca 1500-1501),  
Paris, Luvru,  
Départament des  
Arts Graphiques



este echilibrat în partea de jos de amplă reprezentare a cutelor veșmintelor Fecioarei, astfel încât cele două figuri par a fi unite într-un singur bloc compact. Ca întotdeauna, tinerețea Fecioarei tulbură și nedumerește în acest tip de reprezentare, deoarece este efectiv nerealistă în comparație cu vârsta lui Iisus Hristos în momentul morții. În lipsa unor specificații clare referitoare la motivele care au determinat această alegere, ne putem aminti faptul că, potrivit biografiei lui Condivi, Michelangelo argumenta că femeile caste rămân tinere mult mai mult timp decât celelalte femei. El voia să sugereze că, datorită purității sale, Fecioara Maria rămâne veșnic tânără.

*Pietà* a fost finalizată și desăvârșită în același an, 1499, care marchează și dispariția cumpărătorului.

Reprezentarea *Pietà* a devenit o constantă în sculptura lui Michelangelo. Statuia maestrului a cunoscut o vastă notorietate, devenind un model atât pentru artiștii contemporani, cât și pentru cei din generațiile următoare. Rafael a fost printre primii care a folosit *Pietà* drept sursă de inspirație pentru opera sa *Pala Baglioni*, în timp ce, ulterior, fac referiri la această operă pictori precum Caravaggio și David, respectiv în operele *Depunerea* și *Moartea lui Marat*, aceștia acordând o deosebită atenție reprezentării brațului lui Hristos.



Caravaggio,  
**Depunerea**  
(1602-1604),  
Pinacoteca  
Vaticanului



Jacques-Louis David,  
**Moartea lui Marat**  
(1739),  
Bruxelles,  
Musées Royaux  
des Beaux-Arts

## SAVONAROLA

Născut la Ferrara în anul 1452, Girolamo Savonarola era cel de-al treilea fiu al lui Niccolò și al Elenei Bonacossi.

În anul 1475, acesta devine călugăr în cadrul Mănăstirii San Domenico, la Bologna. Prima sa stabilire la Mănăstirea dominicană San Marco din Florența datează din anul 1482. De această mănăstire și-a legat numele Savonarola.

În 1490, după câțiva ani petrecuți în altă parte, acesta se întoarce la mănăstire pentru a doua oară prin voia lui Lorenzo Magnificul și, în anul următor, devine stareț. Din acest moment, predica sa, caracterizată de puternice accente profetice și moraliste, devine din ce în ce mai apreciată de public, acesta cucerind și stima multor personaje ilustre, de la literați precum Pico della Mirandola, familia Benivieni, Ugolino Verino, la artiști ca Botticelli, Andrea della Robbia, Filippino Lippi, tânărul Michelangelo și mulți alții.

În anul 1494, când Piero de Medici, fiu și moștenitor al lui Lorenzo Magnificul, este alungat din Florența, în același an instaurându-se republica, Savonarola devine susținătorul guvernului manipulat de partidul discipolilor săi, așa-numiții „piagnoni”. Rigoarea morală, asceza, lupta contra corupției condiționează din ce în ce mai mult viața orașului, înclinând spre fanatism. 1497 este anul faimosului carnaval care culminează prin „arderea vanităților” în Piazza della Signoria, dar este și anul excomunicării călugărului din ordinul lui Alexandru al VI-lea. La începutul anului 1498, când papa îl amenință cu interdicția de a intra în Florența, Savonarola începe să-și piardă adepții. Pe data de 8 aprilie a aceluiași an, un grup de persoane „nervoase”, cum erau numiți cei care făceau parte dintr-o fracțiune potrivnică dominicanului, intră în San Marco și îl capturează pe Savonarola. Pentru călugăr, acest moment reprezintă sfârșitul. Urmează Inchiziția, procesul și condamnarea sa la moarte prin ardere pe rug, executată în Piazza della Signoria, la data de 23 mai 1498.



Fra Bartolomeo,  
**Portretul lui  
Girolamo  
Savonarola**  
(cca 1499-1500),  
Florența,  
Muzeul San Marco

## FLORENȚA REPUBLICANĂ

În anul 1492, după moartea maestrului Lorenzo de Medici, situația politică a Italiei devine instabilă.

Realitățile diferite ale provinciilor italiene și viziunea îngustă a guvernatorilor au facilitat invazia franceză a regelui Carol al VIII-lea, care, în anul 1494, hotărăște expansiunea străină în Italia. Pentru Florența, intrarea regelui francez a avut consecințe extrem de importante, determinând, totodată, căderea familiei de Medici. Piero de Medici, fiul și succesorul Magnificului, a decis să respecte alianța cu regele din Napoli, Ferdinand al II-lea, împotriva căruia lupta Carol al VIII-lea, revendicându-și drepturile la tronul ocupat de către aragonezi. Astfel, florentinii priveau cu teamă înaintarea regelui Franței (este momentul în care Michelangelo, înspăimântat, fuge la Veneția și, ulterior, la Bologna). În acest climat tensionat, predicile apocaliptice ale lui Girolamo Savonarola continuau și erau luate drept exemplu, atrăgând cât mai mulți adepți ai ideilor sale de reformă radicală. Când Carol al VIII-lea ajunge în vecinătatea Florenței, nepriceperea fiului Magnificului în a purta tratative cu acesta – sfârșind prin acceptarea unei poziții umiltoare – a dus la explozia unei revolte populare, care l-a alungat pe Piero și care a dus la instaurarea unui guvern republican.



Gherardo di Giovanni,  
**Piero di Lorenzo de Medici**  
(1489),  
Napoli,  
Biblioteca Nazionale

### Suplicul lui Savonarola în Piazza della Signoria,

artist florentin necunoscut,

sfârșitul sec. al XV-lea (1498),

Florența,

Muzeul San Marco,  
pag. 47

Sufletul republicii restabilite era, în mod evident, Savonarola. În timpul celor patru ani ai supremației sale, călugărul a impus în Florența un fel de dictatură teocratică. Fiind în contradicție cu Papa Alexandru al VI-lea Borgia din cauza faptului că acesta a denunțat, în mod repetat, corupția administrației romane, Savonarola este excomunicat, iar în anul 1498, abandonat de simpatia poporului,

### Francesco Granacci, Intrarea lui Carol al VIII-lea în Florența

(aprox. 1720),

Florența,

Galeria Uffizi,  
pag. 47, jos



este ars pe rug ca eretic. După moartea sa, Florența a rămas republică, cu tendințe de supremă magistratură civilă sau militară pe viață. În anul 1502 a fost ales în această funcție Pier Soderini. Sub conducerea acestuia, reprezentările artistice, practic cenzurate în epoca savonaroliană, au prins viață. În această perioadă, Michelangelo a sculptat una dintre celebrele sale opere, *David*.

## MICHELANGELO ȘI SCULPTURA

Într-o scrisoare adresată celebrului filolog și istoric florentin, Benedetto Varchi, Michelangelo scria: „Eu înțeleg sculptura ca fiind acea artă desăvârșită de forța înălțării“, iar cealaltă artă, pictura, ca „aceea desăvârșită prin intermediul așezării“, adăuga Michelangelo în aceeași scrisoare. Astfel, pentru maestrul Buonarroti, a sculpta înseamnă a învinge marmura cu ajutorul dălții, înlăturând ce este în plus, și nu a modela un material maleabil.

O altă indicație importantă referitoare la semnificația sculpturii pentru maestru este inclusă în câteva dintre versurile sale: „Artistul nu poate avea niciun concept pe care o marmură, în sine, să nu-l conțină.“ Doar în fața blocului de marmură sculptorul luptă pentru a smulge din materialul brut secretul său. Atitudinea lui Michelangelo este evident influențată de neoplatonism: ideea și forma statuii sunt, pentru el, deja prizoniere în interiorul marmurii, iar dalta lui le eliberează, impulsionată de o revelație creatoare.

Ca o confirmare a influenței neoplatoniste a ideii lui Michelangelo despre sculptură, întâlnim același concept exprimat de Buonarroti într-un fragment din secolul al V-lea ce aparține scriitorului care semnează cu pseudonimul Dionigi l'Areopagita, filosof creștin, autor al unor texte de inspirație neoplatonistă: „Arta celor care sculptează în piatră o imagine care pare a fi vie“, scrie Dionigi, se naște „prin eliminarea din piatră a absolut tot ceea ce împiedică exteriorizarea formei latente, relevându-i astfel frumusețea ascunsă.“

Donatello,  
**David**  
(aprox. 1640),  
Florența,  
Muzeul Național  
Bargello  
(stânga)



## DAVID

În anul 1501, la vârsta de douăzeci și șase de ani, Michelangelo a primit din partea Republicii florentine sarcina de a sculpta o statuie de mari dimensiuni care să-l întrușeze pe David, eroul biblic care l-a învins pe Goliat, tânărul păstor care avea să devină regele Israelului. După stagnarea din punct de vedere artistic și cultural din perioada savonaroliană,

încheiată prin execuția călugărului, în anul 1498, Florența trăia o nouă perioadă de vitalitate și de inițiative promovate cu energie, în special de când, în anul 1498, a fost ales la conducerea magistraturii, pe viață, Pier Soderini.

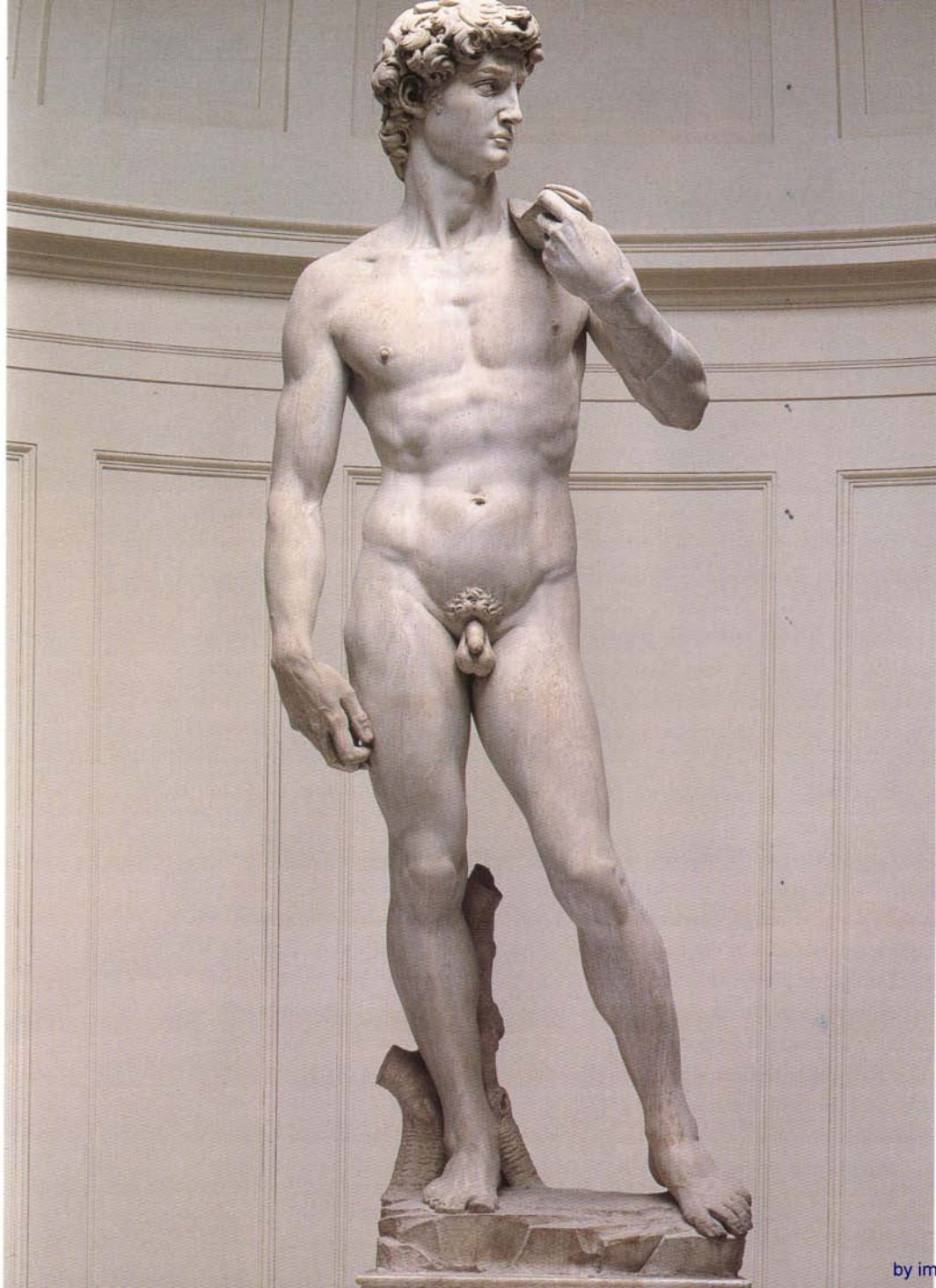
Într-adevăr, blocul colosal din marmură de Carrara utilizat pentru crearea operei *David* a fost excavat cu mulți ani în urmă și a devenit obiect de interes al guvernaților florentini, care, nu de puține ori,

Andrea Verrocchio,  
**David**  
(cca 1465),  
Florența, Muzeul  
Național Bargello  
(dreapta)



Michelangelo, **Schița**  
**unui „David“**  
**cu praștie,**  
(1501), Paris,  
Muzeul Luvru,  
Département des  
Arts Graphiques

Michelangelo, **David**  
(1501-1504),  
Florența, Galleria  
dell'Accademia,  
pag. 51



au dorit să-l transforme într-o sculptură. În anul 1464, această sarcină a fost încredințată lui Agostino di Duccio, însă, ulterior, contractul a fost anulat din motive necunoscute. În anul 1475, comanda a trecut în sarcina lui Antonio Rossellino, care însă s-a limitat la schițarea operei, fără a reuși să o desăvârșească. În perioada în care Michelangelo a acceptat sarcina de a sculpta opera *David*, marmura zăcea abandonată în magaziiile instituției Opera del Duomo, care se ocupa de operele arhitectonice și decorative ale catedralei florentine, finalizată puțin după mijlocul secolului prin definitivarea prestigioasei cupole realizate de Brunelleschi. Statuia gigantică era destinată pentru unul dintre contraforturile Bisericii Santa Maria del Fiore, acesta fiind scopul unei sculpturi impozante, respectiv de a putea fi admirată de jos.

Michelangelo și-a propus să desăvârșească lucrarea în termen de doi ani, contra unei compensații de șase florini de aur pe lună. Totuși, finalizarea lucrării s-a prelungit peste termenul-limită, fie din cauza muncii dificile, fie din cauza faptului că sculptorul prefera să lucreze singur, fără ajutoare, fie pentru că era dificil să se lucreze la un proiect deja început de alții, chiar dacă materialul era virgin. În cele din urmă, în anul 1504, statuia a fost desăvârșită.

O sculptură atât de impunătoare nu se mai văzuse din Antichitate. Este impre-

sionant faptul că Michelangelo a sculptat această operă cu mijloacele avute la îndemână, într-un laborator construit în vecinătatea Domului, unde acesta lucra zi și noapte, mulțumindu-se să doarmă doar câteva ore pe podea, fără a se dezlipi niciodată de opera sa.

Opera *David* era desăvârșită într-un mod atât de grandios și era atât de magnifică, încât destinația ei devenise inadecvată. Astfel, începuseră să se întrebe care ar fi putut să fie cel mai bun loc pentru această capodoperă, iar în acest scop s-au cerut și părerile altor artiști faimoși ai epocii, precum Giuliano da Sangallo, Filippino Lippi și Leonardo da Vinci. În cele din urmă, s-a decis să se așeze colosul, plin de semnificație civilă și politică – întrucât *David*, care luptase pentru libertatea poporului său, întruchipa perfect simbolul virtuții republicane –, în Piazza della Signoria, centrul vieții politice a orașului. Alte întrebări se nășteau totuși referitoare la destinația statuii: sub Loggia dell'Orcagna (în continuare denumită și dei Lanzi) sau, după cum propuneau alții, în fața Palatului della Signoria, la vedere, soluție care a fost, ulterior, adoptată. În fața palatului, originalul *David* a rămas până în anul 1873 (locul acestei opere a fost luat de o copie), când, pentru a salva creația de intemperii, opera originală a fost transferată la Galeria dell'Accademia, muzeul florentin în care se găsește și astăzi.

Michelangelo,  
**David**,  
detaliu,  
(1501-1504),  
Florența, Galleria  
dell'Accademia,  
pag. 53



Din punct de vedere iconografic, opera David, creația maestrului Michelangelo, se detașează în mod vizibil de statuile florentine precedente ale lui Donatello și ale lui Verrocchio, care-l întruchipau pe David. *David* al lui Donatello are, în realitate, încălțările, coiful și spada, eroul întruchipat de Verrocchio are și el spada și încălțările și este îmbrăcat lejer (conform textului biblic). Corpurile lor sunt tinere, adolescente, la picioarele lor fiind așezat capul tăiat al lui Goliat. În schimb, *David*, în viziunea lui Michelangelo, este reprezentat nud, precum statuia unui zeu grec, având doar praștia rezemată de umărul stâng. Corpul său întruchează un bărbat tânăr, iar acțiunea nu este terminată (lipsește capul lui Goliat). Michelangelo îl surprinde chiar în momentele dinaintea luptei, redând tensiunea momentului pe fața sa contractată, în privirea sa concentrată, prin mușchii gata parcă să explodeze. Alegerea lui Michelangelo este una gândită, la care maestrul a meditat, cu atât mai mult cu cât din documentele referitoare la opera *David* reiese faptul că maestrului i se ceruse, inițial, să orneze eroul cu o ghirlandă de frunze aurite și cu o centură, și aceasta aurită, urmărind astfel o reprezentare mai tradițională. În schimb, sculptorul a creat statuia lui *David* în modalitate clasică, chiar dacă nu este posibilă indicarea precisă a unui anume model folosit, aducând astfel

elemente noi artei sculpturii contemporane în care, în mod similar cu ceea ce exista în alte domenii, „modernul” se manifesta prin intermediul redării, în mod conștient și original, a trecutului. Spre deosebire de ceea ce s-a întâmplat în crearea la fel de splendidei opere *David* a lui Donatello, capodopera lui Michelangelo redă o viziune din toate punctele de vedere, nu doar din punct de vedere frontal. Crearea operei se dezvoltă ca fiind perfectă, ținând cont și de dimensiunile acesteia. Artistul cunoștea în detaliu corpul uman, aceasta oglindindu-se în fiecare dintre operele sale în care particularitățile anatomice erau impecabil redată. Aprofundarea cunoștințelor anatomice este o altă inovație care a dus la dezvoltarea artei renascentiste, o exigență pe care Michelangelo o avea în comun cu un alt geniu pe care l-a combătut întotdeauna, Leonardo. Acesta din urmă împingea studiul anatomiei până la punerea în practică a secționării cadavrelor (ceea ce era neobișnuit pentru epoca respectivă), iar din cauza acestei metode stranie a fost chiar acuzat de necromanție. În această capodoperă, admirată de mai bine de cinci secole, chiar și prezența unei singure erori (printre puținele erori din operele lui Michelangelo) în redarea unuia din „pulsurile” lui David – acolo unde se adaugă un mușchi inexistent în realitate – pare a fi funcțională din punct de vedere artistic, contribuind astfel la creșterea plasticității figurii.

Michelangelo,  
**David**,  
detaliu,  
(1501-1504),  
Florența, Galleria  
dell'Accademia,  
pag. 55





**David** în Absida Galleria dell'Accademia, într-o fotografie de sfârșit de secol al XIX-lea: se observă reproducerile în ceară ale celorlalte opere ale artistului, care în acea perioadă erau așezate tot acolo (sus)

**Transferul lui David** din Piața Signoria la Academie, în „Nuova Illustrazione Universale” nr. 6, ianuarie 1874 (jos)



## UN MUZEU PENTRU DAVID

În anul 1873, a doua zi după unificarea Italiei, capodopera *David* a fost luată din Piazza della Signoria și transferată în Galleria dell'Accademia. Ulterior, locul ei a fost luat de o copie, în timp ce o reproducere în bronz a statuii a fost așezată în Piazzale Michelangelo.

Noua achiziție a dus la crearea, în muzeul florentin, a unei tribune de unde capodopera lui Michelangelo să poată fi apreciată la justa sa valoare.

Proiectul arhitectului Emilio de Fabris – care a construit tribuna între anii 1872 și 1882 – avea un edificiu în cruce latină, prevăzut cu o fereastră circulară situată în acoperiș, dedesubtul căreia să fie așezată capodopera *David*. În 1875, la doi ani după intrarea statuii lui Michelangelo în academie, tribuna (deși incompletă) a fost aleasă drept locul ideal pentru găzduirea expoziției de reproduceri ale operelor artistului, care marchează patru secole de la nașterea acestuia.

La începutul secolului al XIX-lea, copiile lui Michelangelo, rămase în muzeu, care însoțeau statuia lui David, au fost considerate inoportune. S-a dorit așezarea, în interiorul Academiei, a unui grup de opere originale ale lui Michelangelo. În anul 1909 au ajuns în galerie, din alte locuri florentine, operele *Prigioni*, rămase până în acel moment în grădina Boboli, în pivnița lui Buontalenti, căruia îi fuseseră destinate de către marele duce Cosimo I, și opera *Sfântul Matei*, care se găsea în curtea interioară a școlii Academiei de Arte. Ulterior, la sfârșitul anilor '30, din orașul al cărui nume îl poartă sosește opera *Pietà di Palestrina*, pe care astăzi majoritatea erudiților nu i-o mai atribuie lui Michelangelo.



Michelangelo, **David**  
(1501-1504),  
Firenze, Galleria  
dell'Accademia



Michelangelo,  
**San Matteo**  
(1501-1504),  
detaliu (pag. 59)  
și în întregime,  
Florența, Galleria  
dell'Accademia

## PICTURILE „TONDO DONI” ȘI „BĂTĂLIA DE LA CASCINA”

Datorită celebrității dobândite cu opera *Pietà*, la întoarcerea sa la Florența, lui Michelangelo i s-au oferit multe comenzi, printre care, după cum s-a văzut deja, și comanda prețioasă a sculpturii *David*. Celelalte comenzi care caracterizează această perioadă intens petrecută la Florența sunt: o altă sculptură a lui *David în bronz* (pierdută) pentru mareșalul francez Pierre de Rohan, cei doisprezece apostoli comandați de „Arte della lana” (n.t.: gilda producătorilor de lână din Florența Evului Mediu târziu) pentru domul din oraș, din care doar Sfântul Matei a fost schițat, *Madonna cu pruncul*, achiziționată de către familia Mouscron din Bruges pentru Capela Familiei din Biserica Notre-Dame din orașul flamand; operele *Tondo Pitti* și *Tondo Taddei*, denumite în acest fel după numele clienților care le-au comandat, la fel ca și celebra operă *Tondo Doni* care ne introduce în sfera pictorului Michelangelo și neterminata operă *Bătălia de la Cascina*.

Opera *Tondo Doni* este considerată unica pictură pe masă a lui Michelangelo, cu toate că unii învățați au fost tentați să atribuie artistului și alte câteva tablouri pitorești create înaintea capodoperei realizate pentru Galeria Uffizi, cum ar fi *Madonna din Manchester*, păstrată la National Gallery din Londra (v. p. 39) și





Michelangelo,  
**Tondo Taddei**  
(cca 1503),  
Londra, Royal  
Academy

– cu mare prudență – tabloul *Îngroparea lui Hristos* păstrat în același muzeu.

Tabloul *Familia Sacră* din seria Tondo Doni a fost pictat pentru Agnolo Doni și soția acestuia, Maddalena Strozzi, probabil cu ocazia căsătoriei acestora, între anii 1503 și 1504, sau, conform părerii unora, puțin mai târziu, respectiv între

anii 1506 și 1507. În orice caz, realizarea acestui tablou a avut loc în apropierea anului 1506, an în care un alt mare artist al perioadei, Rafael, a pictat minunatele portrete ale celor doi soți.

Pictarea pe un suport circular reprezintă tradiția tipică florentină a secolului al XIV-lea. Este de ajuns să ne gândim la



Michelangelo,  
**Sfânta Familie**  
(**Tondo Pitti**,  
cca 1503),  
Florența,  
Muzeul Național  
Bargello

pictura intitulată *Madonna della melagrana* a lui Botticelli sau la cea intitulată *Madonna dell'umiltà* a lui Luca Signorelli, în comparație cu care devine evidentă – chiar dacă nu stringentă – sarcina lui Michelangelo. În opera *Tondo Doni*, de fapt, experimentarea lui Michelangelo este deja accentuată. În

primul rând, iconografia grupului este neobișnuită, cu Fecioara care se răsucește pentru a primi pe spate pe fiul ei, din Biserica Sf. Iosif, ca și figura Fecioarei Virgine. Maria are trăsăturile feței robuste și este reprezentată fără vâl, îmbrăcată în stil clasic, cu brațele neacoperite, o fizionomie care pare să anticipeze *Sibilele*



Rafael,  
**Portretul  
lui Agnolo Doni**  
(1505),  
Florența,  
Galleria Palatina



Rafael,  
**Portretul**  
**Maddalenei Strozzi**  
**Doni** (1506),  
 Florența,  
 Galleria Palatina

pictate pe cupola Capelei Sixtine. La felculurile clare și reci, amestecate într-un mod dur, schimbându-se în funcție de felul în care lumina cade peste ele, o alegere cromatică ce anunță paleta de pictor dezvăluită de ultima restaurare a acelei capele și care este în contrast evident cu gusturile perioadei, care preferau o armonie plăcută a nuanțelor. La Capela Sixtină fac trimitere și nudurile tinerilor de pe fundal, care amintesc de „nudurile” celebrei cupole. În Tondo Doni, ca mai apoi în capodopera pictată în frescă de Michelangelo în Vatican, opera lui Buonarroti apare ca un fel de sculptură pictată, cu grupul sacru care prezintă o tridimensionalitate accentuată pe masa din Galeria Uffizi, un puternic plasticism evidențiat și de contrastul marcat dintre lumini și umbre.

Din punct de vedere al semnificației, pictura florentină pare să facă aluzie la dividerea umanității înainte și după nașterea lui Iisus Hristos; dacă este așa, nudurile din planul secund (a se observa peretele care desparte Familia Sacră de tinerii din fundal) nu sunt, deci, figuri clasice de păstori, ca în tabloul lui Signorelli, ci acestea reprezintă probabil lumea păgână dinainte de Revelație. Din acea lume fac parte și Battista, San Giovannino, care se sprijină de perete într-un mod încărcat de semnificații, fiind unicul care privește spre protagoniștii Noului Testament.

În anul 1504, fiind desăvârșită opera *David*, Michelangelo primește o altă sarcină importantă, pictarea în frescă a *Bătăliei de la Cascina* pentru sala Marelui Consiliu – așa-zisul Salon al celor Cincisute – în Palatul della Signoria. Cu puține luni înainte, guvernul republicii încredinșase unui alt artist genial, Leonardo, realizarea *Bătăliei de la Anghiari*, cu care *Bătălia de la Cascina* urma să formeze un pandant, în aceeași sală. În acest mod a înțeles Florența să sărbătorească gloria republicană prezentă și trecută, evocând două înfruntări victorioase: aceea în care s-au înfruntat florentini și populația din Pisa, la Cascina, în anul 1364, și aceea de la Anghiari împotriva milanezilor, în anul 1440. Astfel, autoritățile i-au chemat pe cei doi mari artiști care erau prezenți în oraș, profitând de disputa lor, pentru ca aceștia să dea ce au mai bun ca artiști.

Colaborarea se anunța a fi interesantă din multe puncte de vedere, chiar și pentru că, după cum era bine-cunoscut, între Michelangelo și Leonardo nu exista simpatie și totuși cei doi trebuiau să lucreze acum împreună, în același timp, pictând doi pereți opuși. Însă nimic nu a ieșit bine, atât unul, cât și celălalt lăsând operele incomplete.

Dar nu din cauză că aceștia nu au încercat. Ba chiar amândoi au pregătit schițe extraordinare ale respectivelor fresce (astăzi pierdute), care au fost expuse și judecate la superlativ de către contemporani

Michelangelo,  
Sfânta Familie  
(Tondo Doni)  
(1503-1504/  
1506-1507),  
Florența,  
Galeria Uffizi



și care au servit, ulterior, ca materiale de studiu pentru multe generații de artiști ale căror copii se datorează transmiterii reprezentării originale. Un lucru unic, cartonul care reprezenta *Bătălia de la Cascina* – pe care Benvenuto Cellini a definit-o: „școala lumii” – s-a pierdut din cauza utilizării prea frecvente: a trecut din mână în mână pentru a fi admirat și copiat, apoi a fost chiar rupt în diverse părți și împărțit între diferite curți italiene, sfârșind prin a se consuma la propriu. În timp ce Leonardo se concentra asupra scenei bătăliei, asupra ciocnirii dintre corpuri și arme, Michelangelo alesese un episod narat de „Cronica secolului al XIII-lea” aparținând lui Giovanni Villani, întruchipând soldați florentini în momentul în care, camuși în Cascina, se bucurau de o baie în Arno. Când, pe neașteptate, se dă alarma de sosire a inamicului, îi constrânge pe luptători să se îmbrace în grabă și să înfrunte atacul.

Michelangelo,  
**Tondo Doni**  
(1503-1504/  
1506-1507)

Florența, Galeria Uffizi

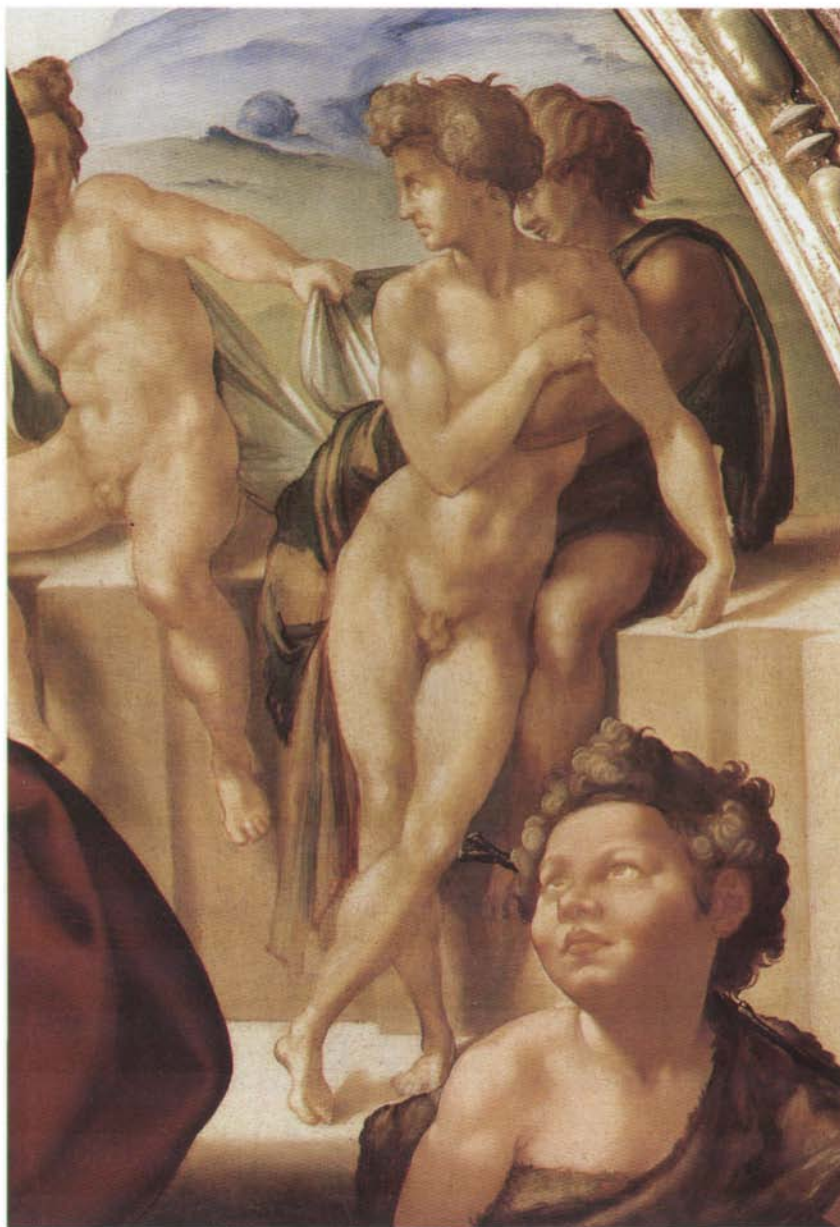
Detaliul acesta înfățișează unul dintre capetele de profeți care decorează cadrul, probabil desenat chiar de Michelangelo, cu siguranță una dintre puținele opere originale rămase din secolul al XVI-lea







Michelangelo,  
**Tondo Doni**  
(1503-1504/  
1506-1507),  
detalii,  
Florența,  
Galeria Uffizi  
pag. 68, 69





Michelangelo, studiu  
pentru **Bătălia  
de la Cascina**  
(cca 1504-1505),  
Londra,  
British Museum

Michelangelo,  
**Nud văzut din spate  
și alte schițe,**  
realizate probabil  
pentru Bătălia de la  
Cascina  
(cca 1504-1505),  
Florența,  
Departamentul de  
desene și gravuri  
al Galeriei Uffizi,  
pag. 71





Ceea ce pare că îl interesează foarte mult pe maestrul Buonarroti este, încă o dată, studiul nudului, ca și în opera sa din tinerețe, *Bătălia centaurilor*: dinamica, energia și agitația acelor corpuri virile, surprinse în diferite ipostaze, puse în fața factorului surpriză (Vasari admira, mai presus de toate, soldatul bătrân care stătea jos, în prim-plan, la dreapta, care pare mai zvelt, punându-și mâinile pe gambele ude).

Diferențele se simt și din punct de vedere al tehnicii folosite: Leonardo puna accent pe efectul pitoresc, în timp ce Michelangelo,

care s-a simțit dintotdeauna cu precădere un sculptor, desenase o serie de figuri statuare plastice. În cele din urmă, geniul lui da Vinci a fost singurul care a reușit să transfere o parte din desenele de pe carton pe perețele lung al sălii, mai precis nucleul central al scenei. Leonardo avea deja la activ splendida *Cina cea de taină* din sala de mese a Bisericii Santa Maria delle Grazie din Milano, a cărei tehnică de realizare – doar parțial „pe frescă” – s-a dovedit a fi nesatisfăcătoare în comparație cu durata. Cu *Bătălia de la Anghiari* a fost și mai rău. Artistul a decis să experimenteze

Michelangelo,  
studiu  
pentru **Bătălia  
de la Cascina**  
(cca 1504-1505),  
Florența,  
Departamentul  
de desene și gravuri  
al Galeriei Uffizi



culori în ulei, iar dezastrul a urmat imediat; pictura nu se usca cu rapiditatea necesară și se scurgea, distrugându-se astfel totul.

Și asta, în timp ce Michelangelo nu a ajuns nici măcar să pună mâna pe pensulă. În anul 1506, realizarea picturilor amândurora a fost întreruptă: Leonardo plecă la Milano la cererea guvernatorului francez Charles d'Amboise, iar Michelangelo ajunge la Roma pentru a respecta contractul încheiat cu Iulius al II-lea, care îi încredinșase realizarea monumentului său funerar.

Bastiano da Sangallo,  
copie după cartonul  
pierdut cu  
**Bătălia de la  
Cascina**, Norfolk,  
colecția Leicester

## LEONARDO ȘI MICHELANGELO

Cunoscuta rivalitate dintre Leonardo și Michelangelo se datora fie conflictului dintre două generații diferite (Leonardo avea cu douăzeci și trei de ani mai mult decât Michelangelo), fie unei abordări diferite și a unor concepții artistice ireconciliabile: pe de-o parte, logica, mediul științific, riguros, din care făcea parte Leonardo și supremația acordată de acesta picturii, iar pe de altă parte, profunzimea spirituală a lui Michelangelo și convingerea fermă că arta sculpturii este superioară celorlalte arte. Un manuscris redactat la jumătatea secolului al XV-lea, „Anonimo magliabechiano“, conține episodul amuzant al unei întâlniri dintre cei doi mari artiști italieni ai secolului al XVI-lea pe o stradă publică, pe vremea când amândoi se aflau la Florența. Se povestește în „Codice magliabechian“: „Leonardo, plimbându-se împreună cu Giovanni da Gavine, dinspre Santa Trinita [...], unde erau o mulțime de oameni de bine și unde se discuta despre un pasaj din Dante, Leonardo a fost chemat de mulțime să le citească pasajul [...] Când, întâmplător, trecu pe acolo Michele Agnolo, chemat de unul dintre ei, Leonardo a spus: «Vi-l va citi chiar Michele Agnolo.» Părându-i-se că Leonardo a spus-o doar pentru a-l batjocori, îi răspunse cu mânie: «Citește-l tu, care ai făcut un desen al unui cal pentru a-l turna în bronz [statuia ecvestră nerealizată a lui Francesco Sforza] și nu l-ai putut turna și, de rușine, l-ai abandonat.» Spunând aceasta, le întoarse spatele și plecă, Leonardo roșind din cauza afirmației acestuia.“



Michelangelo,  
**Madonna cu Pruncul  
și Sfânta Anna**  
(cca 1501-1502),  
Oxford,  
Ashmolean Museum



Copie după cartonul  
realizat de Leonardo  
pentru  
**Fecioara cu Sfânta  
Anna și Pruncul**  
(cca 1497) Londra,  
National Gallery



1507 / 1512

# Capela Sixtină: primul act

## ROMA, SUB DOMNIA LUI IULIUS AL II-LEA

Roma începutului de secol al XVI-lea, oraș în care Michelangelo își va consolida faima, este dominată de figura Papei Iulius al II-lea della Rovere. Ales în fruntea pontificatului în anul 1503, succesorul inamicului său Alexandru al VI-lea Borgia, noul Papă acționează cu extremă hotărâre, pe de-o parte, pentru a reda instituției papale poziția sa hegemonică în cadrul statelor italiene divizate și a dobândi respectul marilor puteri europene, iar, pe de altă parte, pentru a restitui orașului, sediu al vicarului lui Hristos, splendoarea din trecut.

Astfel, Iulius al II-lea începe o politică de expansiune marcată de o serie de campanii militare victorioase și de un joc de alianțe, concretizat în Liga Sfântă Anti-franceză din 1511. În ciuda succeselor,

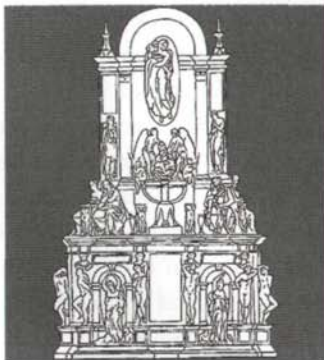
visul universal al Papei s-a dovedit a fi mai degrabă anacronic. Greșeala acestui Papă consta în supraevaluarea importanței politice a marilor puteri străine implicate în diferențele dintre statele italiene. Ca urmare, acesta a transformat Italia într-un câmp de bătălie, permițând amestecul străinilor, situație ce a favorizat instaurarea unui control definitiv asupra peninsulei din partea Spaniei și a Franței. În același timp cu acțiunile sale militare, dorind să reînvie fastul Romei Imperiale, Papa Iulius al II-lea inițiază și o vastă politică culturală, înconjurându-se de cei mai mari artiști contemporani, precum Bramante, Rafael și Michelangelo. Acțiunile întreprinse de acesta au un succes deplin și, încă din primii ani ai secolului al XVI-lea, Roma devine capitala culturală a Italiei, răpindu-i Florenței supremația de simbol al civilizației renascentiste.

Michelangelo,  
**Crearea lui Adam**  
(1508-1512),  
detaliu al cupolei  
Capelei Sixtine,  
Vatican

Papă umanist, Iulius al II-lea cultivă dragostea pentru Antichitate în concordanță cu gusturile epocii. Colecția sa de statui clasice din grădina Belvedere din Vatican este una dintre cele mai prestigioase care, în Roma secolului al XV-lea, se regăseau

în palatele familiilor, precum della Valle, Cesi, Sassi, Farnese. Într-una din aceste colecții, respectiv în cea a lui Jacopo Galli – bancherul care în 1498 i-a făcut rost lui Michelangelo de comanda capodoperei *Pietà* pentru Catedrala San Pietro –, se

Papa Iulius al II-lea în **Consegna delle Decretali** (1509-1511), din Stanza della Segnatura, Vatican



Charles de Tolnay a renovat primul (sus, 1505) și cel de-al doilea proiect (jos, 1513) al lui Michelangelo pentru Mormântul lui Iulius al II-lea





Rafael,  
**Portretul lui Iulius  
al II-lea**  
(1512),  
Londra,  
National Gallery

află, printre altele, sculptura *Bachus*, realizată de Buonarroti, care astăzi se găsește la Bargello, în Florența. Se și amintește cum, în jurul anului 1530, Maarten von Heemskerck realizase un desen care arăta exact sculptura lui Michelangelo în grădina casei Galli, printre numeroase obiecte antice.

Papa Iulius al II-lea comandă o serie de opere grandioase, un exemplu fiind reconstrucția Catedralei San Pietro, un

proiect ambițios pe care Papa îl încredințează lui Donato Bramante.

În interiorul noii Catedrale, Papa dorește să-i fie așezat un grandios monument funerar. Pentru realizarea proiectului se gândește la Michelangelo, pe care-l contactează pentru prima oară în anul 1505. Proiectul reprezintă Mormântul lui Iulius al II-lea cu celebra statuie a lui Moise. Mormântul, deși realizat într-o perioadă tumultuoasă, este poziționat la mulți ani după dispariția Papei în Biserica San Pietro in Vincoli.

Între capodoperele realizate pentru Papă, mai presus de toate sunt două proiecte de o importanță extraordinară. Primul este cel încredințat lui Rafael, chemat în anul 1508 să picteze în frescă noile apartamente ale lui Iulius al II-lea din Palatele Vaticanale. Este vorba despre picturile din camerele papale, precum *Școala din Atena* sau *Eliberarea Sf. Petru* din carceră, în care primul episcop de Roma este reprodus cu trăsăturile pontifului din secolul al XV-lea. Al doilea proiect este reprezentat de frescele de pe cupola Capelei Sixtine, care aveau să cunoască geniul lui Michelangelo între anii 1508 și 1512.



Michelangelo,  
**Mormântul lui  
Iulius al II-lea**  
(terminată în 1547),  
Roma,  
San Pietro in Vincoli

Michelangelo,  
**Mormântul lui  
Iulius al II-lea**  
(terminată în 1547),  
detaliu cu **Moise**  
Roma,  
San Pietro in Vincoli



## TEHNICA FRESCEI



**Galben-ocru,  
verde-pământ,  
albastru-marin și  
alb San Giovanni,**  
câteva dintre culorile  
utilizate de  
Michelangelo  
în interiorul Capelei  
Sixtine

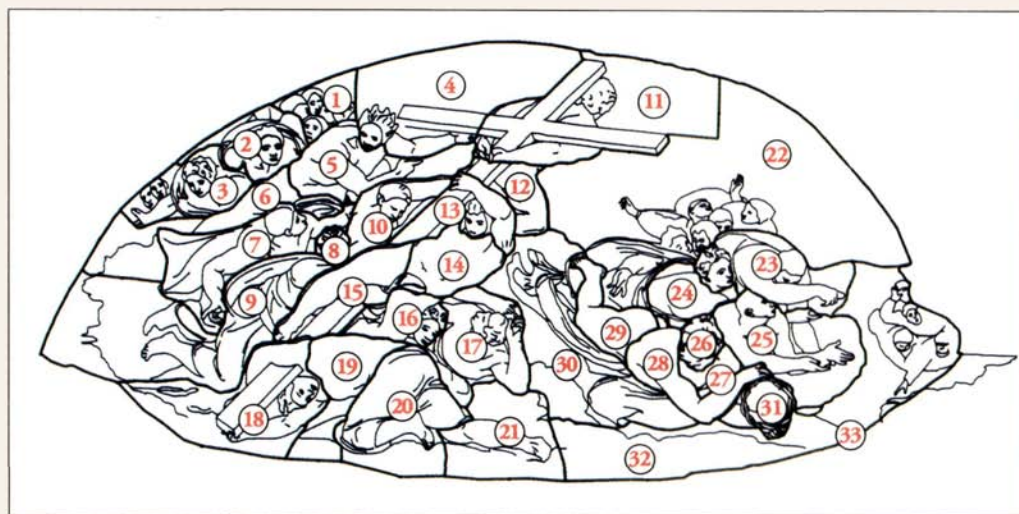


În Capela Sixtină, Michelangelo testează pictura „pe frescă”. Fresca este o tehnică care presupune pictarea pe un perete proaspăt tencuit, în timp ce acesta este încă umed (de unde și denumirea de pictură „pe umed”). Astfel, culorile se combină chimic cu suportul și, după uscare, are loc fixarea lor definitivă. Pentru executarea frescei, trebuie efectuate unele operațiuni preliminare. Înainte de toate, pe perete se aplică un prim strat de tencuială granulată, numit mortar. Peste el se aplică un al doilea strat de tencuială mai poroasă – arriccio – peste care se poate trasa direct desenul în cărbune, cu ajutorul schișelor pregătitoare (o caracteristică de sol “terra rossa”). Peste arriccio se întinde un al treilea strat de tencuială mai fină, în timp ce acest strat este încă umed, pe care se efectuează rapid pictura propriu-zisă cu pigmenți rezistenți la varul din pasta de bază a tencuielii.

Deoarece acesta se usucă foarte repede, se pictează bucată cu bucată, calculând suprafața care poate fi realizată într-o zi.

Pictorul poate reveni la suprafețele pictate în zilele anterioare pentru a le definitiva cu ajutorul îmbinării dintre două straturi diferite de tencuială.

Un artist care dorește să picteze pe frescă trebuie fie să știe cât poate picta într-o singură zi, fie să picteze rapid și precis (Michelangelo, de exemplu, era foarte rapid) pentru a evita, pe cât posibil, ulterioare modificări „pe uscat”, care nu garantează persistența în timp a culorilor. Dacă, înainte de secolul al XV-lea, desenul pregătitor se trasa direct pe tencuială, ulterior s-a trecut la desenul pe carton, pentru ca, în final, cu ajutorul tehnicilor de pulverizare sau de gravură directă, desenul să se transfere direct pe tencuială.



Conturul zonei pictate într-o zi

1, 2, 3...

Ordinea cronologică a zilelor

Schemă (corespunzătoare unei lunete a operei **Judecata de Apoi**, pictată mulți ani după finalizarea cupolei) care evidențiază tehnica lui Michelangelo de a-și organiza munca pe zile

## TEHNICA DE PREPARARE A CULORILOR

În „Tratat despre artă“, unul dintre primele tratate tehnico-artistice scrise în limbaj vulgar probabil la sfârșitul secolului al XIV-lea, autorul Cennino Cennini ne învață cum să obținem culorile fundamentale pe care chiar și Michelangelo le folosește pentru frescele Capelei Sixtine. Iată câteva sfaturi semnificative:

DESPRE NATURA UNEI NUANȚE DE GALBEN  
NUMITĂ OCRU

Galbenul este o culoare naturală, care se numește ocru. Această culoare se regăsește în textura solului montan, acolo unde apar și câteva nervuri de sulf; [...] Galbenul are două nuanțe, deschis și închis. Fiecare culoare se prepară într-un anumit mod, amestecând-o cu apă, până când se obține culoarea perfectă.

Nuanța de ocru este o culoare comună (utilizată în special când se pictează în frescă, împreună cu alte amestecuri), care se folosește pentru a reda trupul omenesc, hainele, munții, casele, cavalerii și multe altele. Această culoare este, prin natura sa, densă.

DESPRE NATURA UNEI NUANȚE DE VERDE  
CARE SE NUMEȘTE VERDE-MURDAR

O culoare naturală de pământ este verdele-murdar. Această culoare are mai multe proprietăți: este cea mai densă dintre culori, se folosește pentru a lucra chipurile oamenilor, haine, case, în fresce, ziduri, mese, și pentru orice alte lucrări. Se diluează asemenea culorilor de mai sus cu apă limpede; cu cât se diluează mai mult, cu atât este mai bine. Alături de verdele-murdar temperat se poate folosi auriul. Anticii nu foloseau auriul decât cu această nuanță de verde.

#### DESPRE NATURA UNEI NUANȚE NUMITE ALBUL SFÂNTULUI IOAN

Albul este o culoare naturală, dar care poate fi transformată astfel: se taie varul foarte alb, se pune într-o cadă timp de opt zile și în fiecare zi se toarnă apă limpede. Apoi se amestecă bine varul cu apă, până când dispare orice urmă de grăsime. Apoi se modelează în bucăți mici, se pun la soare pe acoperiș; cu cât sunt mai vechi aceste bucăți de var, cu atât se obține un alb mai bun. Dacă se vrea un rezultat bun și rapid, atunci când bucățile de var sunt uscate, se amestecă cu apă, apoi se usucă din nou; se va proceda în acest fel de două ori și se va obține un alb perfect. Acest var se amestecă cu apă, dar trebuie să fie foarte bine măcinat. Se folosește la fresce, la ziduri, fără tempera; și fără alb nu se poate face nicio lucrare.

#### DESPRE NATURA ȘI MODUL DE A OBȚINE ALBASTRU-MARIN

Albastrul-marin este o culoare nobilă, frumoasă, perfectă față de celelalte [...] Pentru a obține această culoare, se ia cea mai albastră cremene [...] Se macină într-un vas din bronz acoperit, pentru a nu se împrăstia pulberea; apoi se pune în cadă și se macină fără apă; apoi se ia o sită acoperită și se trece prin ea; [...]. După ce s-a obținut pulberea, se adaugă șase uncii de rășină de pin, trei uncii de cocă de lipit, trei uncii de ceară nouă și o livră de lapislazuri; se pun toate într-un vas nou și se topecsc împreună.

(Fragmentele provin din *Tratat despre Artă*, Cennino Cennini – după 1398 –, Giunti, Florența, pp. 45-46, 49, 52-55).

Michelangelo,  
**Isaia**, detaliu al cupolei  
 Capelei Sixtine  
 (1508-1512),  
 Vatican



## PERSONAJELE

În ceea ce privește personajele, fâșia centrală a cupolei cuprinde nouă cadre în care sunt pictate în frescă scene din Geneză. Cinci dintre cele nouă scene sunt de dimensiuni mai mici, în unghiuri, cu cupluri de nuduri masculine (faimoșii Ignudi), în poziții dinamice, care umplu medalioanele din bronz cu scene biblice din „Cartea lui Samuel” și din „Cartea Regilor”. Urmărind ordinea cronologică a celor nouă episoade, nu pe cea a executării acestora, în primele șase cadre sunt reprezentate câteva scene din Creație: *Separarea luminii de întuneric*, *Crearea astrelor*, *Separarea de ape*, *Crearea lui Adam*, *Crearea Evei*, *Păcatul originar*. Urmează trei scene cu Noe: *Sacrificiul lui Noe*, *Potopul universal*, *Entuziasmul lui Noe*. În cadrele laterale din jurul fâșiei mediane sunt, în schimb, reprezentați – fiecare cu propriul nume scris dedesubt pe o plăcuță ținută de un înger – șapte Profeți și cinci Sibile, acestea din urmă fiind printre cele care au anunțat venirea lui Hristos, chiar dacă erau păgâne (n.t.: *Dies irae, dies illa / Solvet saeculum in favilla / Teste David cum Sibylla*. – *Ziua judecății, / Ziua în care lumea se va transforma în scrum / Așa cum au prezis David și Sibila*). Pe pânzele și deschizăturile în formă de arc de deasupra ferestrelor, Michelangelo a pictat *Străbunii lui Hristos* de Abramo a Giuseppe. Pe coloanele laterale, deasupra nudurilor pictate cu bronz în frescă sunt ilustrate patru scene din Vechiul Testament, care fac aluzie la promisiunea mesianică: *Șarpele de bronz*; *Pedepsirea lui Aman*, *David și Goliat*, *Judith și Holofernes*.

## CAPELA SIXTINĂ, ÎNAINTE DE MICHELANGELO

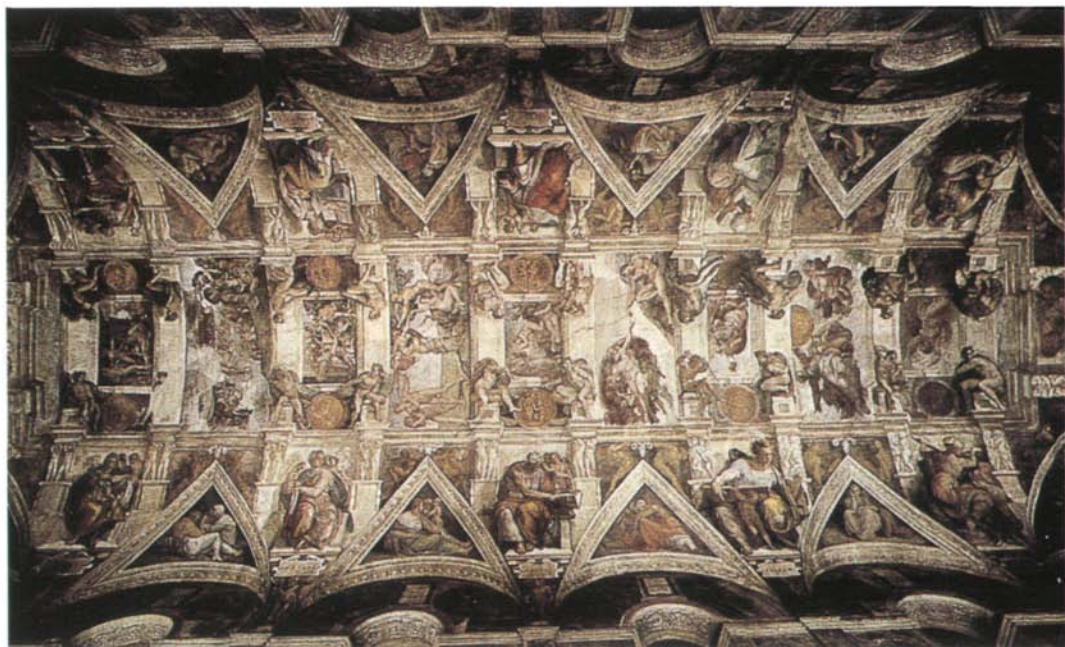
Cum arăta Capela Sixtină în momentul în care Michelangelo se pregătea să picteze cupola în frescă?

Vechile decorațiuni creau, spre deosebire de cele actuale, o structură simetrică, sobră, care permitea o vizualizare pe orizontală a aulei. Pe trei dintre pereți putem vedea și astăzi fâșiile originale pictate, suprapuse: deasupra, la nivelul ferestrelor, teoria Papilor, realizată de Fra Diamante, Ghirlandaio, Botticelli și Cosimo Rosselli. În centru se află episoade din Vechiul și Noul Testament (1481-1483), realizate de cei mai buni artiști pictori ai epocii, aflați în provinciile Umbria și Toscana: Perugino, Pituricchio, Botticelli, Cosimo Rosselli, Signorelli, Bartolomeo della Gatta, Ghirlandaio, Piero di Cosimo (cele două episoade realizate pe peretele opus altarului sunt însă noi versiuni de la sfârșitul secolului al XV-lea).

În cele din urmă, pe fâșia inferioară sunt realizate cortine false (pe acestea ar fi fost așezate, cu ocazia sărbătorilor solemne, tapiserii concepute pe cartoane de către Rafael în 1515-1516, deci ulterioare pictării cupolei de către Michelangelo, dar anterioare pictării *Judecății*).

Ceea ce nu mai apare astăzi, mai exact ce vedea Michelangelo în acel an, 1508, este peretele altarului, bolțile de sub ferestre și, nu în ultimul rând, cupola.

Pe peretele altarului se deschideau alte două ferestre care aveau de-o parte și de alta reprezentări ale Papilor. Apoi, mai erau trei fresce realizate de Perugino, primele două cu scene ale episoadelor de pe fâșia mediană și o masă de altar pictată în frescă cu Înălțarea Maicii Domnului (ulterior, totul dispare pentru a lăsa loc *Judecății*). Pe cupolă, Piermatteo d'Amelia pictase un cer simplu, înstelat, un cer pe care Michelangelo „il acoperă” fără să-l întunece, pictând deasupra una dintre cele mai admirate capodopere ale tuturor timpurilor.



Cupola  
Capelei Sixtine,  
înainte de restaurare

## CUPOLA CAPELEI SIXTINE

„Îmi amintesc ca și cum ar fi fost azi ziua de 10 mai a anului 1508, când eu, Michelangelo, sculptor, am primit de la Sanctitatea Sa Papa Iulius al II-lea cinci sute de ducăți [...] în contul picturii cupolei Capelei lui Papa Sixtus, la care încep astăzi să lucrez“. Însuși Michelangelo ne informează asupra datei începerii lucrărilor la cupola Capelei Sixtine. E nevoit să accepte

titanicul proiect împotriva voinței sale, acesta fiind atras de o altă lucrare, respectiv monumentul funerar al lui Iulius al II-lea, pe care însuși Papa l-a comandat în anul 1505, dar asupra căruia s-a răzgândit, acordând prioritate altor lucrări.

*Tragedia mormântului*, cum va intitula Michelangelo tumultuoasa lucrare, se resimțea ca un spin în inima artistului. Aceasta a durat mai mult de patruzeci de ani, până în anul 1547, și a reprezentat

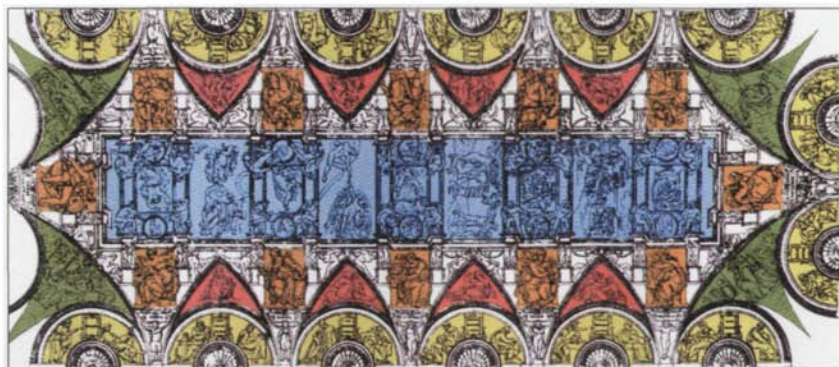
sursa unuia dintre numeroasele conflicte dintre sculptor, Julius al II-lea și moștenitorii acestuia, conflict datorat proiectelor care continuau să se schimbe, lucrărilor care înaintau lent și frecventelor întreruperi ale acestora. Când, în 1508, Buonarroti semnează contractul pentru realizarea frescelor din capela construită din ordinul lui Sixtus al VI-lea, nu întâmplător acesta se semnează „sculptor”, subliniind de mai multe ori această denumire în scrisorile din acea perioadă.

Necesitatea de a picta din nou în frescă cupola Capellei Sixtine s-a datorat daunelor

suferite de aceasta începând cu anul 1504 când, în tavan, s-a descoperit o mare crăpătură.

Alocarea acesteia lui Michelangelo a fost o mare surpriză, având în vedere faptul că în acea perioadă faima sa nu se datora activității de pictor, în care până în acel moment nu-și adusese contribuția prea mult. Bramante, unul dintre marile talente prezente la curtea Papei Iulius al II-lea, își exprima părerea: „Eu cred că lui Michelangelo îi lipsește inspirația”. În ciuda acestui fapt, Papa a avut încredere nelimitată în talentul lui Buonarroti și a

Schema  
subiectelor pictate



Partea centrală – Geneza



Părțile laterale – Vizionarii (Profeții și Sibilele)



Pendantivi – Salvarea miraculoasă a popoului Israel



Lunetele cupolei – Strămoșii lui Hristos



Lunete – Strămoșii lui Hristos

Michelangelo,  
**Cupola Capelei  
Sixtine**  
(1508-1512),  
Vatican





vrut să-i încredințeze lui acest proiect. În mod voluntar sau involuntar, Papa a propus chiar și o întrecere între doi „străini”, asemenea aceleia dintre Michelangelo și detestatul Leonardo la Palatul della Signoria din Florența.

În timp ce Buonarroti lucra la Capela Sixtină, Rafael lucra la decorarea Camerelor Vaticane. Dar, de această dată, lucrurile nu mai erau la fel, deoarece Rafael vedea în Michelangelo un maestru – chiar i-a adus un omagiu în opera *Școala din Atena*, reprezentându-l ca Heracle. Prin intermediul picturilor sale din Camerele Vaticane, Rafael a dobândit averea pe care maestrul Michelangelo a câștigat-o cu picturile Capelei Sixtine, iar din cântecul său părea că geniul toscan stima și aprecia geniul din Urbino.

Planul iconografic stabilit de comun acord pentru tavanul capelei era destul de simplu. Michelangelo trebuia să picteze figurile impozante ale celor doisprezece apostoli pe semicupole și pe pandantivi, în timp ce pe fâșia centrală ar fi trebuit să se limiteze la execuția unui ornament arhitectonic.

Pe imensa boltă a acestei săli, care măsură mai mult de cinci sute de metri pătrați, incomparabila pensulă a artistului descrie istoria umanității de la haosul primordial la promisiunea Învierii, un prolog grandios al venirii lui Hristos animat de aproape trei sute treizeci și șase de figuri, un ansamblu perfect de volume plastice



și culori strălucitoare, încadrate de o arhitectură pictată, deschisă ca o iluzie spre exterior și eliberată de rigurile culturii renascentiste.

Într-o scrisoare din anul 1523, Michelangelo își atribuie tot meritul planului ambițios al acestei opere, scriind că, deși proiectul inițial îi păruse „sărac”, Papa i-a dat „o nouă comandă”, de a face tot ceea ce „dorește”, ceea ce „l-ar mulțumi”. Totuși, având în vedere complexitatea și profunzimea semnificațiilor alegorice și teologice din interiorul

Michelangelo,  
**Studiul**  
**Sibilla Eritrea**  
(1508-1512),  
Londra,  
British Museum

Michelangelo,  
**Studiul nudului**  
**deasupra**  
**Sibillei persica**  
(1508-1512),  
Haarlem,  
Teyler Museum,  
pag. 93



Capelai Sixtine, este greu să credem că asemenea fresce se datorează doar imaginației unui singur artist, fie el geniu.

Pare mai veridică ipoteza unei colaborări între Michelangelo și teologii intelectuali de la Curtea Pontifului, care i-ar fi sugerat acestuia teme și puncte de plecare pe care artistul le-a redat ulterior într-o manieră proprie. Printre numele erudiților menționați se află franciscanul Marco Vigerio și Edigio da Viterbo, care fusese, printre altele, elevul lui Marsilio Ficino, la Florența.

Bolta Capelai Sixtine a fost subiectul multor teorii neoplatoniste, însă doar o abordare recentă a deschis noi orizonturi pentru înțelegerea frescelor lui Michelangelo, punându-le în legătură cu predicile lui Savonarola.

Trebuie menționat faptul că Buonarroti trebuia să țină cont în alegerile sale de structura iconografică, respectiv de cele două fâșii pictate pe pereții lungi ai capelei unde, la sfârșitul secolului al XIV-lea, artiști precum Botticelli, Ghirlandaio, Perugino și mulți alții au realizat scenele cu Moise și Hristos. Astfel, lui Michelangelo nu-i rămânea altceva decât să pornească de la originile creației.

Oricum, este interesant de observat că primii biografi ai artistului nu afirmă nimic despre interpretarea alegorică a capodoperei lui Michelangelo, limitându-se doar la simple descrieri detaliate.

Michelangelo și-a desăvârșit titanica lucrare din Capela Sixtină în termen de patru ani. Se crede că artistul a finalizat opera prin propriile-i forțe, lucrând în perfectă singurătate, fără niciun ajutor. În realitate, restaurarea cupolei, realizată la sfârșitul anilor '80, secolul al XIX-lea, a demonstrat faptul că a existat un minim ajutor din partea colaboratorilor la câteva intervenții din primele trei episoade ale cadrelor centrale (acelea despre Noe) și la elementele secundare, cum ar fi picturile ovale, reliefa tronurilor, sistemul decorativ.

Totul a avut loc sub directa și riguroasă supraveghere a lui Michelangelo, care nu oferea libertate celor din atelier, spre deosebire de artiștii iluștri ai timpului (cum ar fi, de exemplu, ajutoarele maestrului său antic, Ghirlandaio). După fresce, o mare importanță s-a acordat realizării cartoanelor pregătitoare (toate pierdute), meticuloase realizate pentru aproape toate figurile. În prima jumătate a cupolei, cartoanele au fost transpuse cu ajutorul tehnicii pulverizării, cu excepția celor care reprezentau câteva personaje. Chiar dacă tehnica pulverizării a mai fost folosită în câteva locuri, în a doua jumătate a cupolei, în scenele principale (în afară de Crearea lui Adam, unde apar utilizate ambele tehnici) a fost folosită doar gravura, metodă mai rapidă și „improvizată”. Pe parcursul lucrărilor, care au avansat de la intrarea în capelă spre altar, se observă maturizarea stilului autorului,



Michelangelo,  
proiectul scenei  
**Judith și Holoferne**  
pentru Capela  
Sixtină  
(cca 1508),  
Haarlem,  
Teyler Museum

care își pune vizibil amprenta pe episoadele din a doua parte, unde atinge o desăvârșire a stilului.

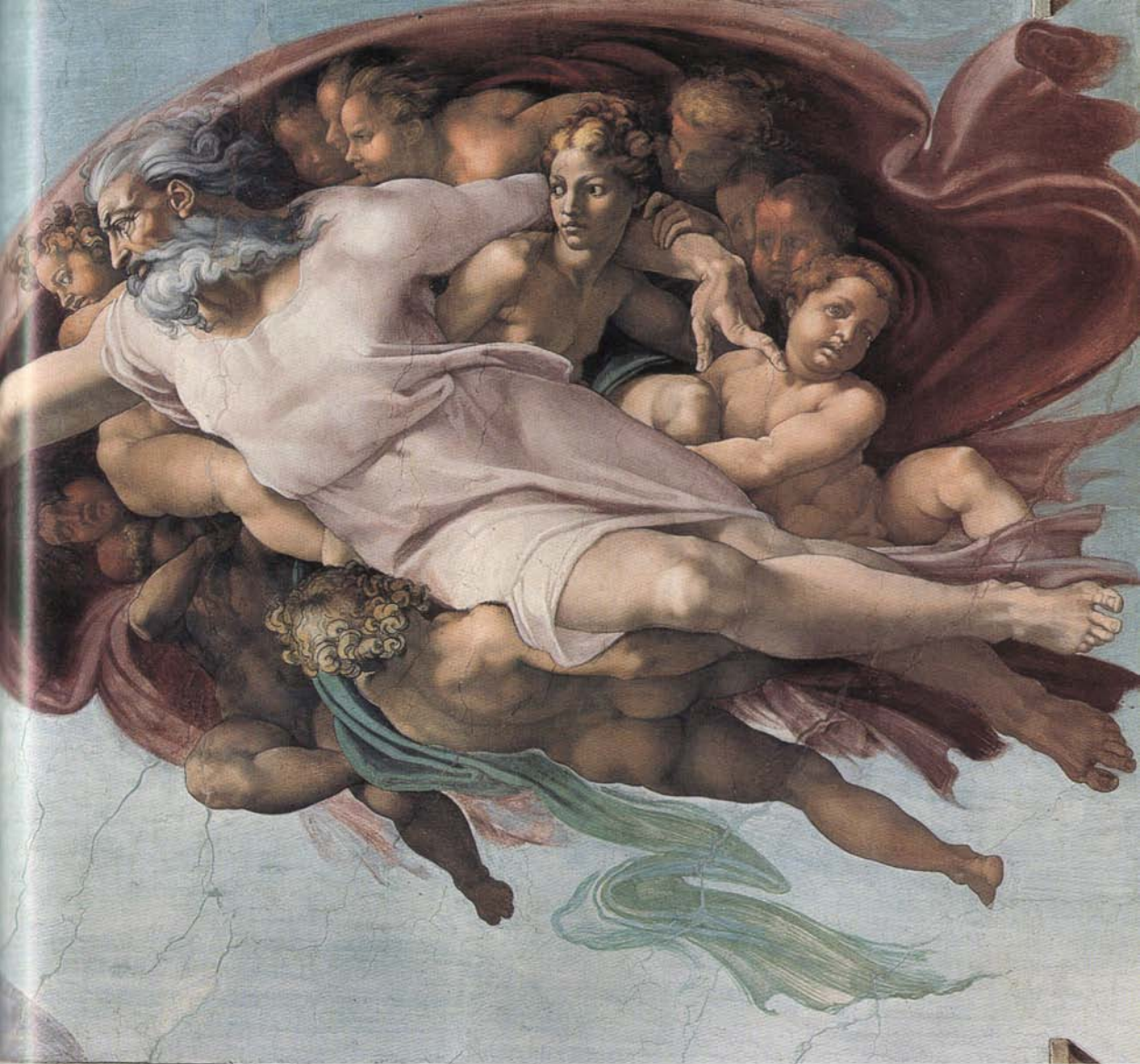
Restaurarea cupolei a evidențiat culorile originale ale frescelor, rămase întunecate timp de secole sub mizerie și funingine: culori clare, reci, transparente, culori nenaturale (total diferite, de exemplu, de cele folosite de maeștrii venețieni contemporani), culori „de suflet”, care au fost prezente în opera *Sfânta familie* anticipând paleta pictorului. Cupola a fost

descoperită parțial, când Michelangelo a pictat prima jumătate a acesteia, pe data de 15 august 1511, cu ocazia sărbătoririi Maicii Domnului, căreia îi fusese dedicată capela.

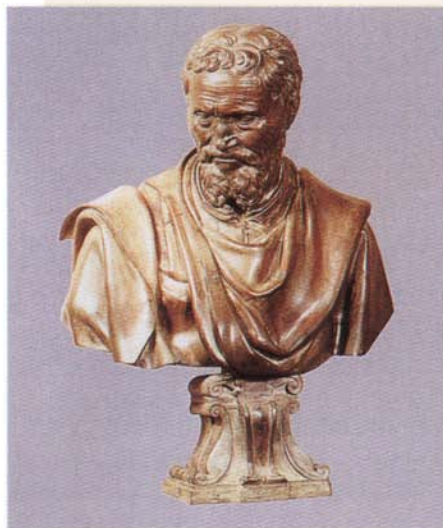
Un an mai târziu, pe 1 noiembrie 1512, Ziua Tuturor Sfinților, a avut loc inaugurarea definitivă a capelei. Acesta este comentariul artistului dintr-o scrisoare trimisă Papei: „Eu am desăvârșit capela pe care am pictat-o. El, Papa, este destul de mulțumit”.



Michelangelo,  
**Crearea lui Adam,**  
detaliu al cupolei  
Capelei Sixtine,  
(1508-1512),  
Vatican, pag. 96-97



## TEMPERAMENTUL LUI MICHELANGELO



Daniele da Volterra,  
**Portretul lui  
Michelangelo**  
(cca 1566),  
Florența,  
Galleria  
dell'Accademia

„Nu te poți înțelege cu el!” - așa se plângea Iulius al II-lea, considerându-l pe Michelangelo un om foarte dificil, irascibil, necioplit, orgolios, iritabil și intransigent. Papa, la rândul său, avea un caracter puternic și irascibil, de aici și relațiile tensionate dintre cei doi, Michelangelo permițându-și lucruri pe care niciun alt artist nu și le-ar fi permis, riscând, prin comportamentul său, să provoace chiar un incident diplomatic între Roma și Florența. Astfel, la începutul anului 1506, când Michelangelo ajunge la Roma cu blocurile de marmură personal alese din Carrara pentru mausoleul lui Iulius al II-lea, comandă pe care însuși Papa o făcuse, dar care nu a mai reprezentat o prioritate, acesta este constrâns să aștepte foarte mult timp în anticamera Pontifului, care nu era niciodată dispus să-l primească în audiență. Într-un sfârșit, exasperat, artistul îi transmite Sanctității Sale că, dacă acesta dorește să-l vadă, să vină la el să-l caute, după care fugă la Florența.

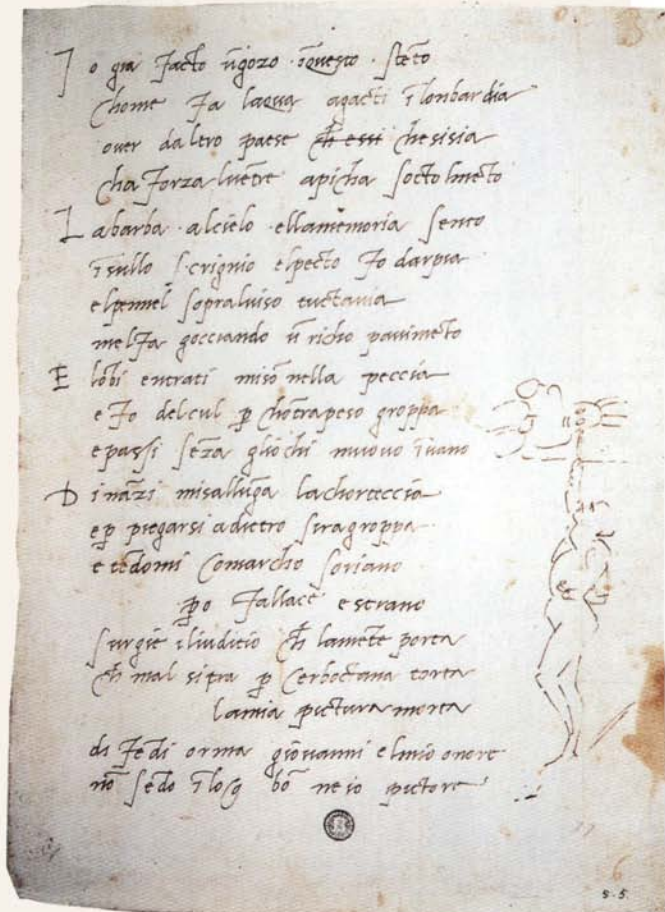
Aici, Papa este nevoit să intervină de trei ori la autoritățile florentine înainte ca Michelangelo să accepte o întâlnire și scuzele acestuia.

În cele din urmă, în luna noiembrie a aceluiași an, 1506, între cei doi se așterne pacea, la Bologna, unde Iulius al II-lea intră triumfător, detronând familia Bentivoglio. Cu toate acestea, întâlnirea dintre cei doi dovedește cât de greu și de problematic era chiar și pentru un Papă un dialog cu Buonarroti.

Artist solitar, diferit de ceilalți, Michelangelo seamănă cu acel șir de artiști pe care un erudit ca Rudolf Wittkower i-a denumit „născuți sub semnul lui Saturn”, influențați de planeta care pare să guverneze temperamentele melancolice și extravagante. Prețul plătit de Michelangelo pentru geniul său a fost, probabil, o viață marcată de singurătate și suferință. Nu a fost căsătorit și nu a avut

niciodată copii: „Eu stau aici cu o mare neliniște în suflet și un corp extrem de obosit, nu am prieteni de niciun fel și nici nu-mi doresc să am, și nu am nici atât de mult timp încât să-mi pot satisface nevoile”, îi scrie artistul unuia dintre cei patru frați ai săi, în 1509, la un an după începerea lucrărilor la Capela Sixtină. Detestat ca persoană și neglijent ca stil de viață, cu foarte puțini prieteni, nepăsător până la insolență cu cei care nu-l interesau, Michelangelo lucra fără pauză, absorbit în propria-i frenezie creativă. Atunci când lucra uita chiar și să mănânce sau să doarmă, deseori continuând și în timpul nopții, când putea să picteze cu ajutorul unei pălării de carton în care punea o lumânare: un sistem ingenios care, curios, îl leagă de un alt geniu „deviant” care a trăit mult după el: pictorul Van Gogh, care a adoptat și a perfecționat această stratagemă pentru a realiza extraordinarele sale picturi nocturne. Geniul și disperarea sunt, probabil, universale și atemporale.

**Sonet scris de Michelangelo,** în care se reprezintă în timp ce pictează cupola Capelei Sixtine (1511-1512), Florența, Casa Buonarroti





1513 / 1534

# Ultimii ani florentini

## CAPELELE FAMILIEI DE MEDICI ȘI „SCLAVII“

Cu noul Papă Leon al X-lea la putere, în secolul lui Giovanni de Medici, Michelangelo revine la Florența unde, în anul 1512, cu un an înainte de alegerea fiului lui Lorenzo Magnificul la conducere, familia papei a recâștigat puterea, punând astfel capăt experienței republicane.

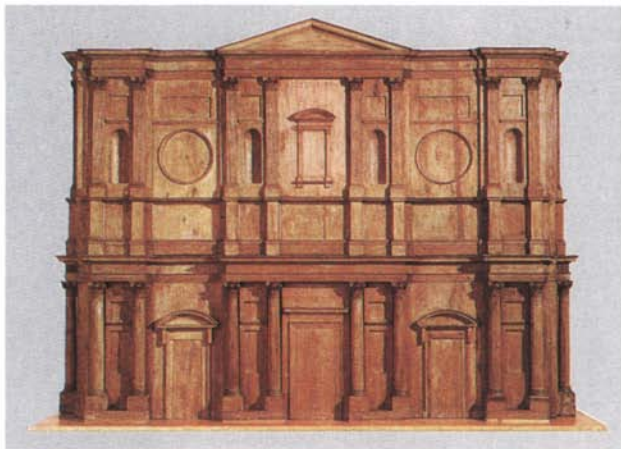
Era evident faptul că Papa Leon demonstrase solitudine și atenție în ceea ce privește orașul său, asta grăbind întoarcerea familiei de Medici la Florența, reafirmându-le acestora chiar și prestigiul.

Până acum sculptor și, ulterior, pictor împotriva voinței sale, în perioada Papei Medici, Michelangelo se afirmă pentru prima dată și ca arhitect, confirmându-se astfel ca un artist talentat în mai multe domenii, în concordanță cu acea figură de artist „complet” care este specifică mai ales epocii renascentiste și personalităților

geniale; este de ajuns să ne gândim la Leonardo, la Rafael sau, cu rezultate mai modeste, la Vasari. Prima comandă pe care Papa i-o încredințează lui Buonarroti este completarea fațadei Bisericii San Lorenzo, rămasă neterminată. Este vorba despre biserica „de familie”, aceea pe care familia Medici a patronat-o dintotdeauna deoarece se găsea în cartierul „ei”, adică în locul de unde se înălța splendida reședință pe care Michelozzo o construisese pentru Cosimo cel Bătrân. Această primă comandă, din 1518, nu a fost însă dusă până la capăt, iar fațada rămâne și-n ziua de azi neterminată. Din ideea lui Michelangelo pentru modificare a supraviețuit un model din lemn, păstrat în casa-muzeu florentină a sculptorului, un model care nu conține statuile prevăzute ca și ornamente, douăsprezece figuri colosale din marmură, șase sculpturi în bronz și șapte mari basorelieuri.

Michelangelo,  
**Sclavul cu barbă**  
(început în  
cca 1519),  
Florența,  
Galleria  
dell'Accademia

Această primă sarcină nu s-a realizat, dar, în 1520, Leon al X-lea, cu sprijinul cardinalului Giulio de Medici – care, la rândul său, a devenit Papă în 1523 sub numele de Clement al VII-lea –, continuă să insiste asupra complexului San Lorenzo, solicitându-i de această dată artistului realizarea, în interiorul bisericii, a unei noi capele de familie, modelată lângă prima capelă-mausoleu anexată de familia de Medici edificiului religios, aceea *Sacristie* veche construită de Brunelleschi între anii 1421 și 1426.



Michelangelo,  
**model din lemn  
pentru fațada  
Bisericii  
San Lorenzo,**  
(cca 1519),  
Florența,  
Casa Buonarroti



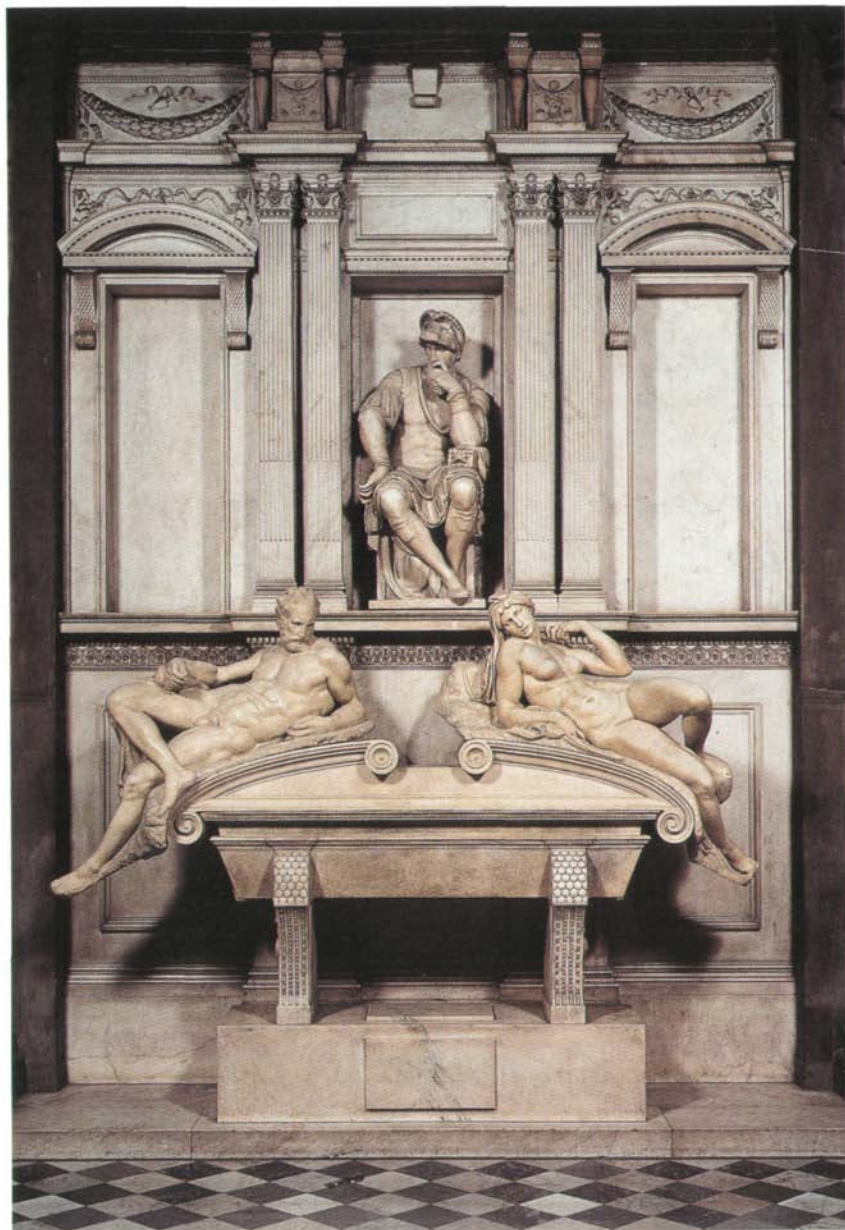
Bartolomeo  
Ammannati,  
sub îndrumarea lui  
Michelangelo,  
**scara Bibliotecii  
laurenziene**  
din Florența (1559)

Michelangelo,  
San Lorenzo,  
**Sacristie nouă**  
(Capelele familiei  
de Medici), Florența





Michelangelo,  
**Mormântul lui  
Giuliano, duce  
de Nemours**  
(1526-1534),  
Florența,  
San Lorenzo,  
Sacristie nouă,  
Capelele familiei  
de Medici



Michelangelo,  
**Mormântul lui  
Lorenzo,  
duce de Urbino**  
(1525-1527),  
Florența  
San Lorenzo,  
Sacristie nouă,  
Capelele familiei  
de Medici

După cum în *Sacristia* realizată de Brunelleschi și-au găsit liniștea de veci – într-un mediu decorat de artiști precum Donatello și Verrocchio – rămășițele pământești ale lui Giovanni di Bicci, tatăl lui Cosimo cel Bătrân și ale fiilor acestuia din urmă, Piero și Giovanni de Medici, tot așa, în capela realizată acum de Michelangelo ar fi trebuit să-și găsească pacea eternă Lorenzo Magnificul și fratele său, Giuliano, precum și cei mai tineri membri ai familiei de Medici, dispăruți prematur: Giuliano, duce de Nemours (fiul Magnificului și fratele lui Leon al X-lea) și Lorenzo, duce de Urbino (nepotul Papei).

Din noua comandă florentină se naște una dintre cele mai faimoase opere ale lui Michelangelo, respectiv *Sacristia nouă* din San Lorenzo, ulterior înglobată în monumentul care sprijină Capelele familiei de Medici, cum se va numi apoi ansamblul format din capela realizată de Michelangelo și cea din secolul al XVI-lea, denumită a Principilor.

Născută, după cum s-a specificat anterior, dintr-o confruntare nu doar ideatică, ci și "fizică" (deoarece era așezată în celălalt capăt al transeptului) în comparație cu *Sacristia veche* realizată de Brunelleschi în San Lorenzo, *Sacristia nouă* ne amintește de structura plană, pătrată, acoperită cu o cupolă și cu elemente decorative în piatră gri.



Detaliu al statuii lui **Giuliano, duce de Nemours** (1526-1534), Florența, Capelele familiei de Medici

Detaliu al statuii lui **Lorenzo, duce de Urbino** (cca 1525) Florența, Capelele familiei de Medici



Ambientul imaginat de Michelangelo este, de fapt, un ansamblu mult mai intens și mai dramatic – diferit de vechiul model – și cu caracteristici mult mai complexe: un loc sugestiv, unde arhitectura și sculptura se contopesc, dând naștere unui simbol ale cărui semnificații încă le ridică probleme celor avizați.

Ca și în cazul altor opere ale genialului artist, și în cazul acesteia interpretarea neoplatonistă e printre cele mai acreditate. În baza acesteia, ansamblul *Sacristiei noi* poate fi interpretat ca o imagine a universului cu cele trei sfere suprapuse: sfera lumii de dedesubt, cea a lumii umane și terestre și cea a bolții cerului. Iar sufletele defuncților, încredințate alegoriei Timpului și Fluviilor (acestea din urmă nerealizate), se înalță spre eternitatea simbolizată de Fecioara Maria. Din păcate, doar două dintre mormintele prevăzute au fost terminate, anume acelea ale membrilor tineri ai familiei de Medici, ale celor doi duci. Figuri ideale și nerealiste, Lorenzo duce de Urbino este reprezentat într-un moment de meditație (Vasari îl definește „Gânditorul”), în timp ce Giuliano, duce de Nemours, este reprezentat, pe statuile împăraților romani, cu platoșa și cu sceptrul imperial. Pe fiecare mormânt se află două sculpturi alegorice – operele lui Michelangelo cele mai apreciate: *Noaptea și Ziua*, pe sarcofagul lui Giuliano, *Crepusculul și Aurora*, pe mormântul lui Lorenzo.

De Buonarroti este realizată și *Fecioara cu Copilul*, care se găsește pe latura opusă a altarului.



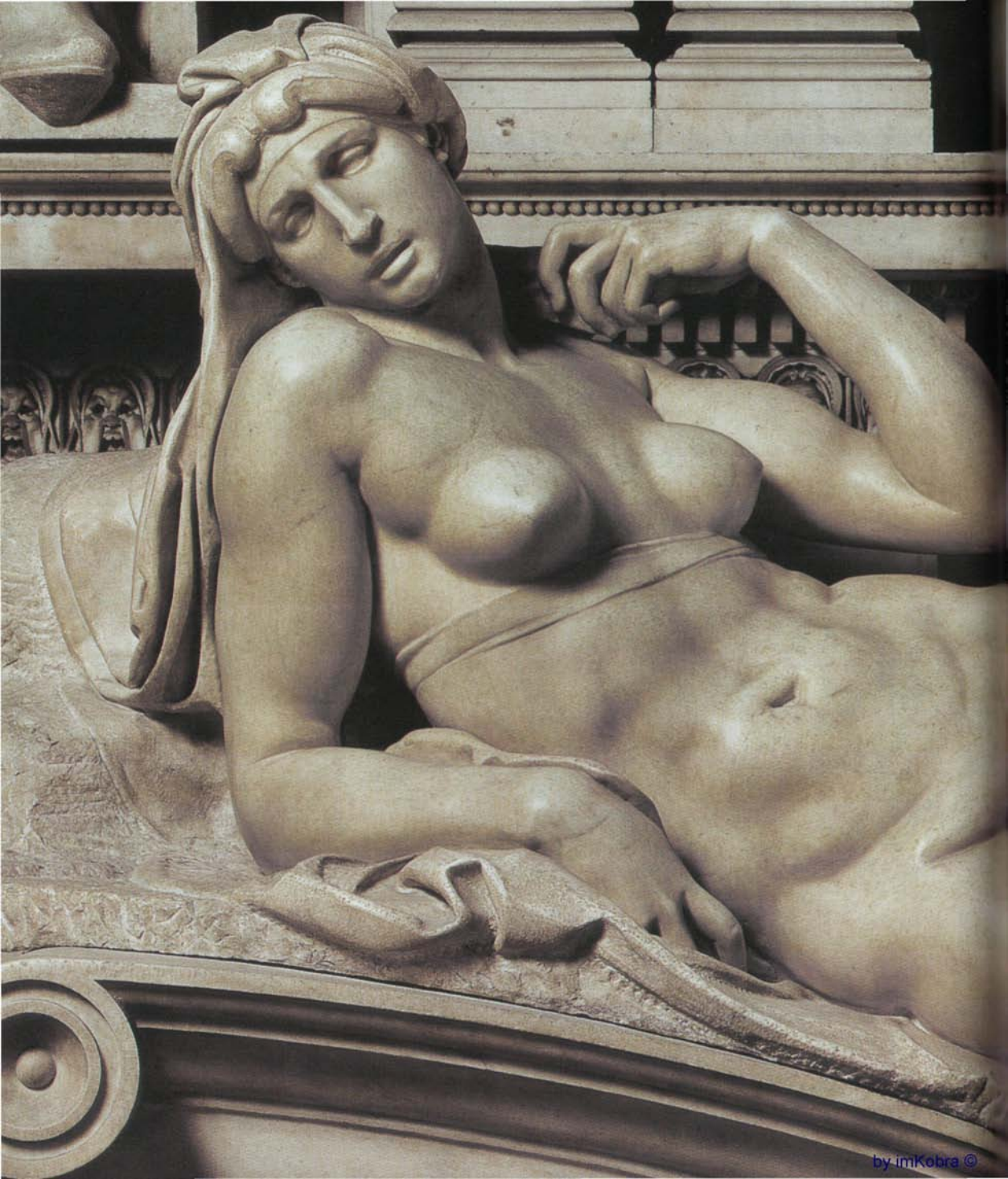
**Zori de zi**  
(1524-1527),  
Florența,  
Capelele  
familiei de Medici

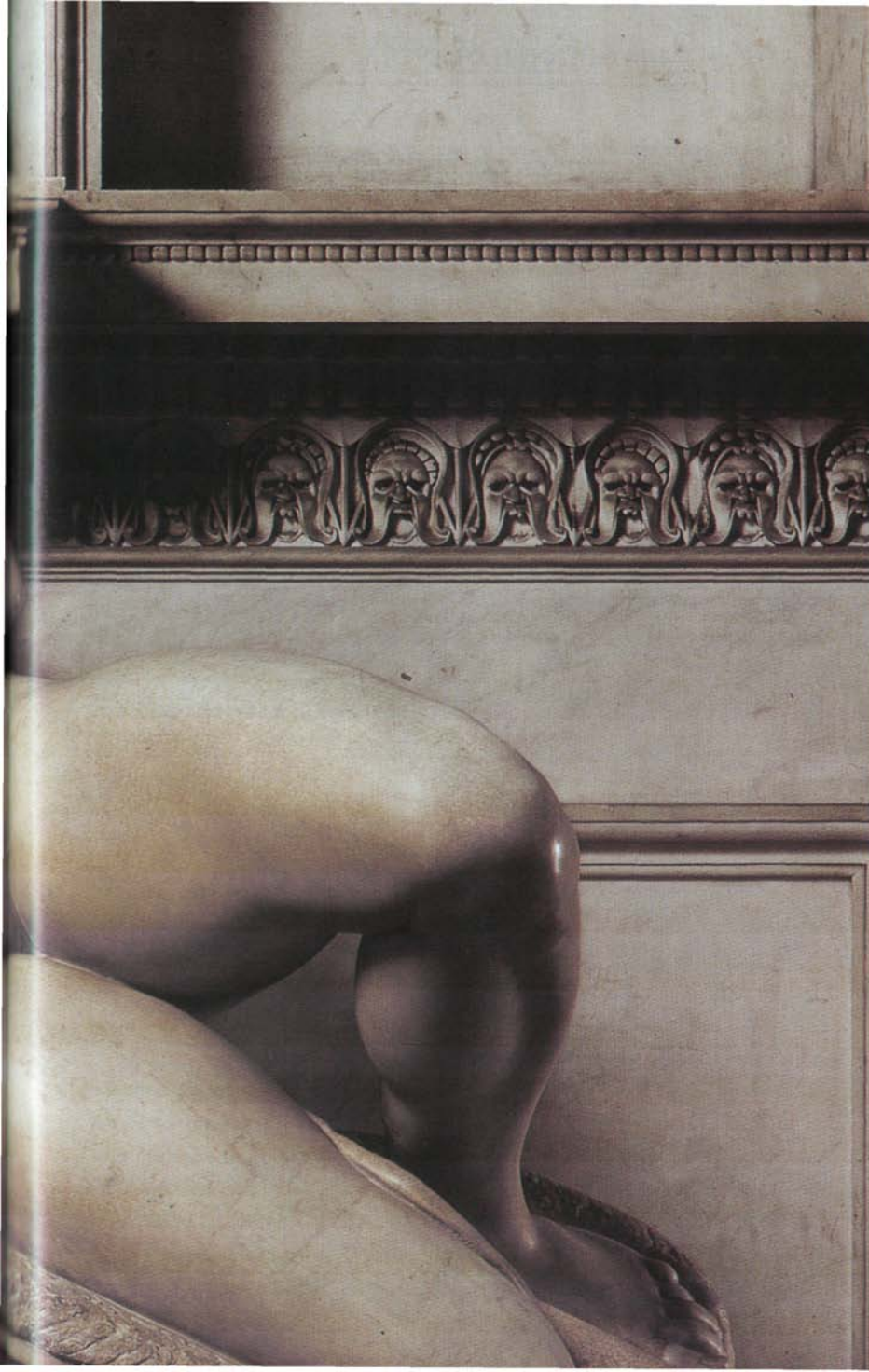
Această sculptură este așezată, având pe laturi statuile sfinților protectori ai Casei de Medici, Cosma și Damiano (realizate de doi elevi, Giovanni Angelo Montorsoli și Raffaello da Montelupo), pe sarcofagul simplu care adăpostește resturile pământești ale lui Lorenzo Magnificul și ale fratelui său, Giuliano, asasinat în revolta dei Pazzi în anul 1478.

După cum s-a afirmat deja, Michelangelo ar fi trebuit să sculpteze și patru statui alegorice ale Fluviilor, pe care să le așeze pe paviment, și alte patru figuri destinate nișelor de pe laturile celor doi duci, dar nici una dintre aceste opere nu a mai fost realizată.



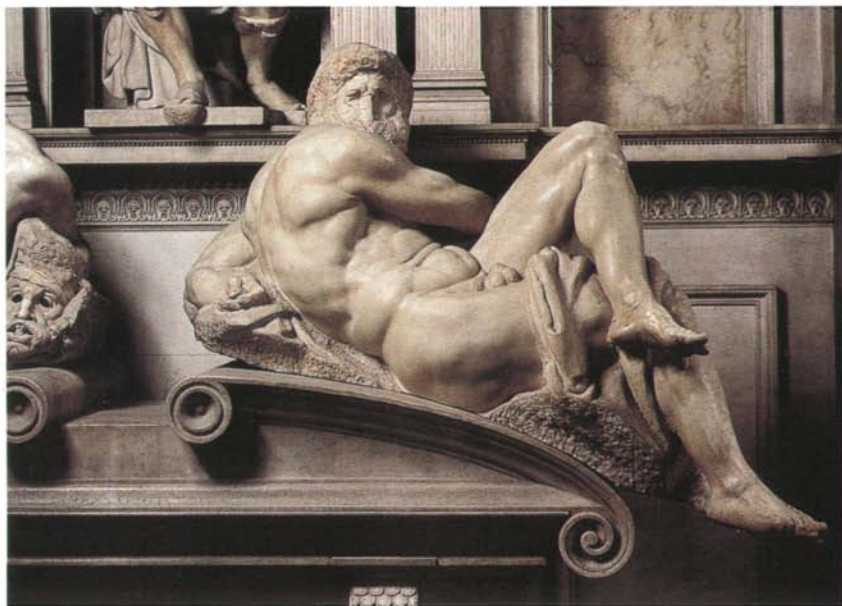
**Madonna  
cu Pruncul**  
(1521-1534),  
Florența,  
Capelele  
familiei de Medici





**Zori de zi (Aurora)**  
(1524-1527),  
detaliu,  
Florența,  
Capelele  
familiei de Medici

**Ziua**  
(1526-1531),  
Florența,  
Capelele familiei  
de Medici



Proiectul a rămas neterminat fie din motive politice (alungarea, din nou, a familiei de Medici și reinstaurarea republicii la Florența, ca și contraatacul asupra Romei, în 1527), fie din motivele personale ale artistului, care a plecat definitiv la Roma, în anul 1534.

Sarcina de a definitiva capela le-a revenit lui Giorgio Vasari și Bartolomeu Ammannati, între anii 1554 și 1555. În 1519, cu un an înainte de începerea lucrărilor la *Sacristia nouă* de la San Lorenzo, Michelangelo începe să sculpteze statuile

celor patru Sclavi. Aceștia erau destinați acelei opere perene „în fieri” care era mormântul lui Iulius al II-lea, iar din acest motiv, în anul 1516, s-a semnat un nou contract care a adus modificări importante celui anterior.

Din cauza volumului mare de comenzi asumate de artist în această perioadă, sculpturile au rămas în faza de schiță/proiect, fiind mai puțin finisate decât alte două faimoase statui realizate pentru același mormânt, splendorii *Sclavi* care astăzi se găsesc în Muzeul Luvru.

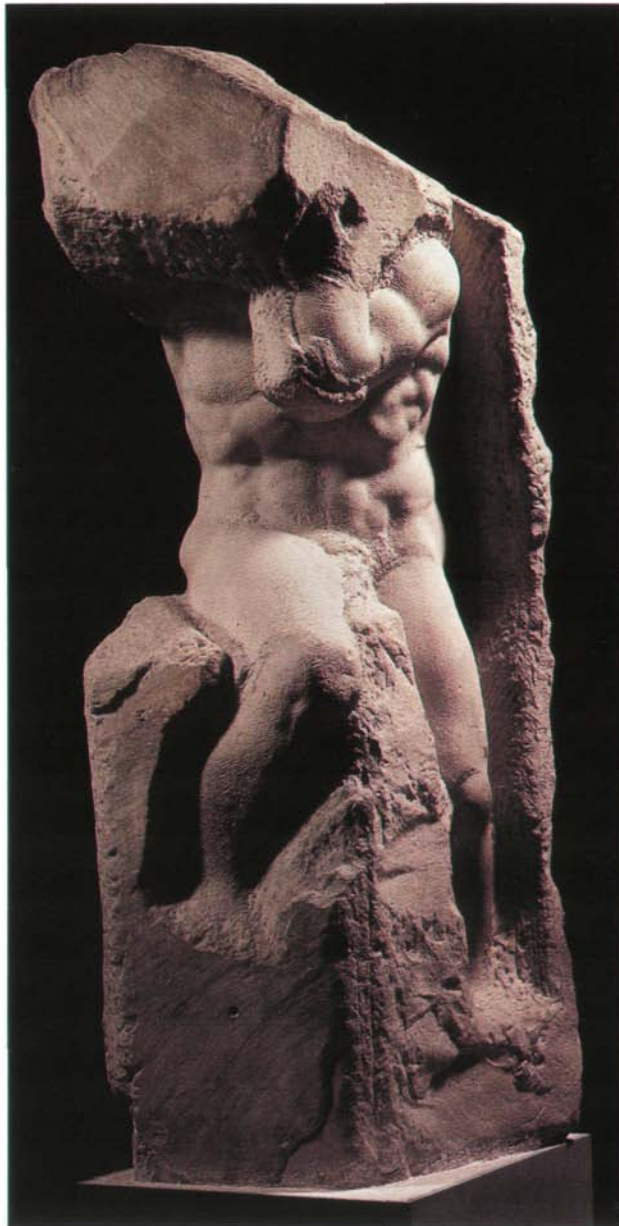


**Noaptea**  
(1526-1531)  
Florența,  
Capelele familiei  
de Medici

Dar fascinația pentru „neterminat” – intenționată sau mai puțin intenționată – face parte tot din concepția lui Michelangelo despre sculptură ca fiind un proces de eliberare a formei din materie, extirparea unei idei deja prezente în interiorul blocului de marmură. După cum ideile maestrului emană din nudurile *Prizonierilor* care emerg din piatră ca și cum aceasta i-ar ține prizonieri.

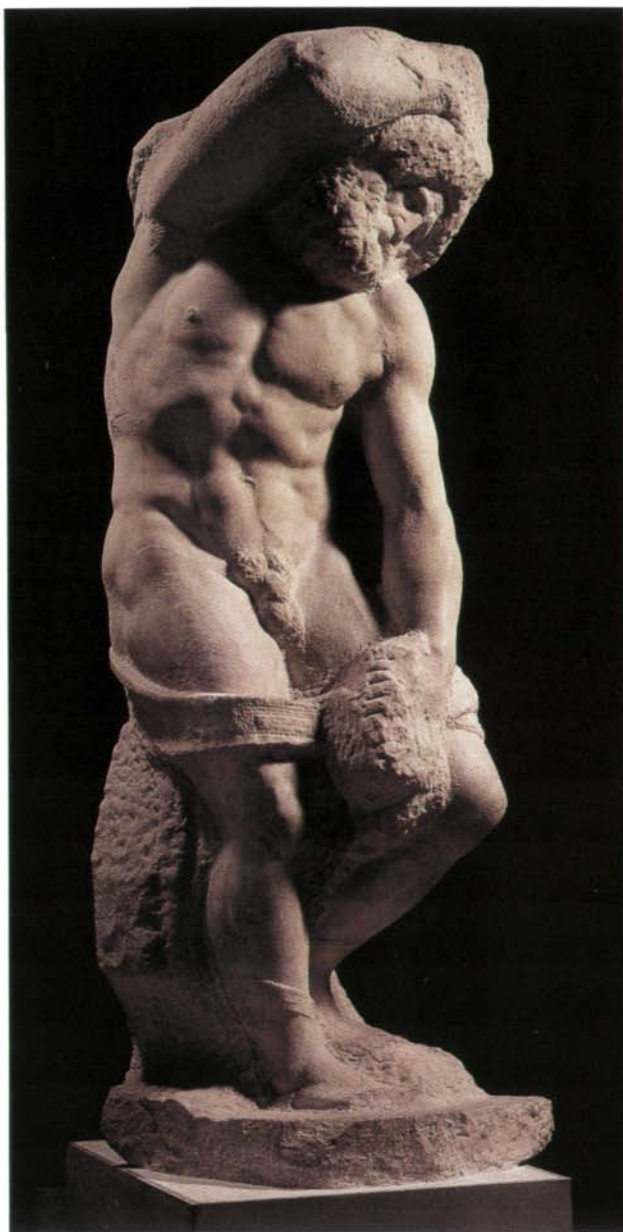
La moartea lui Buonarroti, în 1564, *Prizonierii* rămăseseră în atelierul

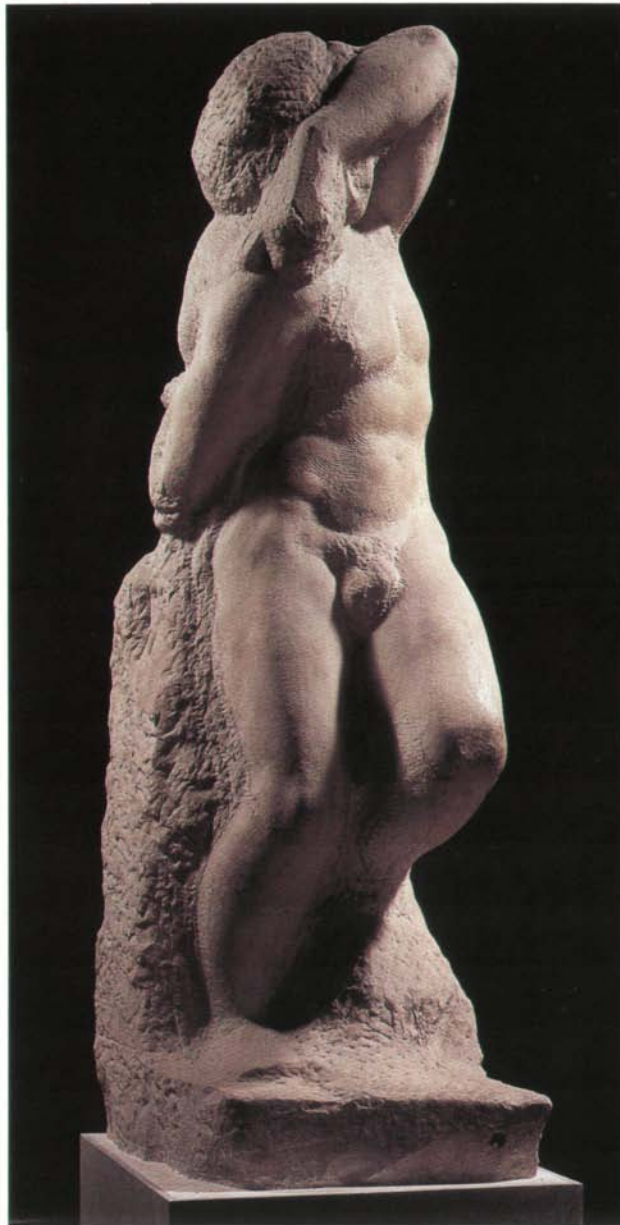
florentin al artistului, din via Mozza. Nepotul acestuia, Leonardo, le-a cedat marelui duce Cosimo I de Medici. Mai târziu, în 1586, sculpturile au fost așezate în parcul Palatului Pitti – în grădina di Boboli –, într-un mediu cu o semnificație sugestivă: peștera realizată de Bernardo Buontalenti între anii 1584 și 1587. Acolo au rămas până în anul 1908, când, din motive evidente de conservare, au fost scoase și substituite cu reproduceri. Astăzi se găsesc la Galleria dell'Accademia din Florența.



Michelangelo,  
„Sclavi“ – Atlas  
(inceput cca 1519),  
Florența,  
Galleria  
dell'Accademia

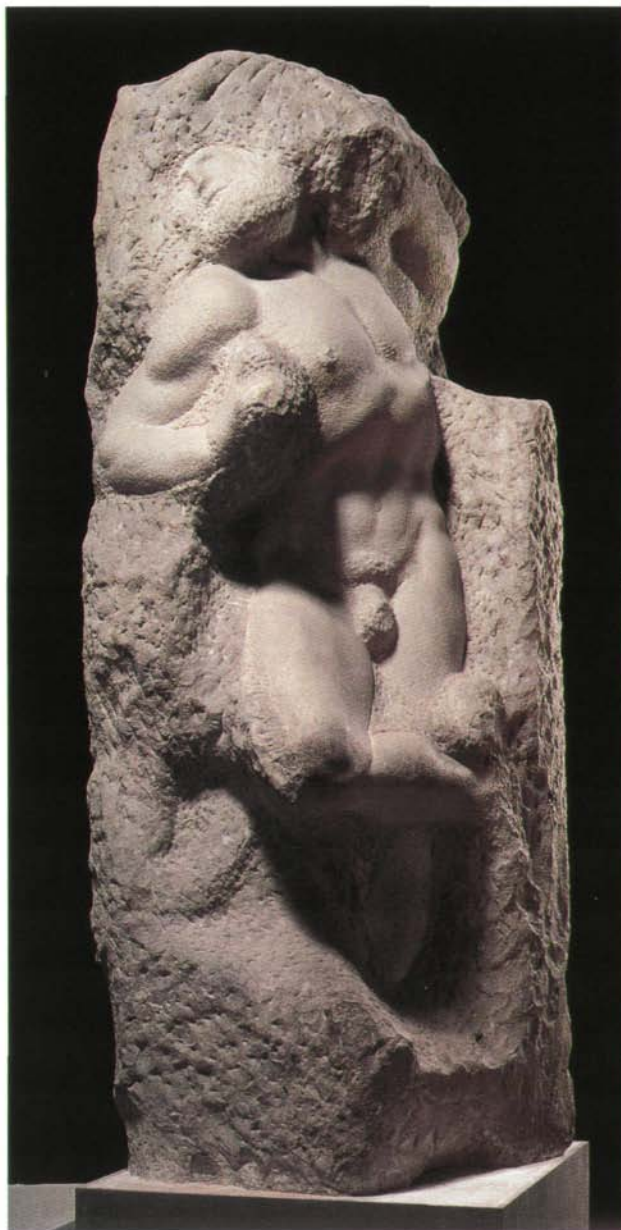
Michelangelo  
**Sclav cu barbă**  
(început cca 1519),  
Florența,  
Galleria  
dell'Accademia





Michelangelo,  
**Tânărul sclav**  
(inceput cca 1519),  
Florența,  
Galleria  
dell'Accademia

Michelangelo,  
**Sclav care se trezește**  
(1520-1523),  
Florența,  
Galleria  
dell'Accademia



## MICHELANGELO ȘI MANIERISMUL

Influența lui Michelangelo asupra artiștilor din timpul său a fost enormă. Rolul determinant ale operelor sale în nașterea „manierismului”, care a fost un fenomen artistic ce a caracterizat prima jumătate a secolului al XV-lea în Italia, constituie, probabil, cea mai importantă moștenire lăsată de către Buonarroti, care nu a avut elevi dotați cu o viziune artistică de relief. În opera „Vieți” – a cărei primă ediție datează din 1550, când Michelangelo, la vârsta de șaptezeci și cinci de ani, începe să sculpteze opera *Pietà Bandini* –, Giorgio Vasari afirmă absoluta supremație a geniului din Caprese, prin care arta a atins momentul său cel mai înalt de glorie. Alături de el, Leonardo da Vinci, Bramante și Rafael sunt considerați de către Vasari magistralii interpreți a ceea ce scriitorul definește ca fiind „a treia manieră”, sau „maniera modernă”, dorind să exprime prin acestea stilul, nivelul formal atins de arta secolului al XV-lea.

Din punctul său de vedere, prin „maniera modernă” – urmată de „maniera” primei epoci (sec. al XIII-lea) și a celei de-a doua epoci (sec. al XIV-lea) –, artele atinseseră perfecțiunea. Asta deoarece, după părerea autorului „Vieților”, scopul artei este imitarea naturii („mimetismul”). Însă nu toți sunt capabili de așa ceva doar

având la dispoziție propriile resurse, iar sfatul său este de a lua drept modele operele acelor mari maeștri care au demonstrat că excelează în acest domeniu, și anume mai sus-amintiții Leonardo, Bramante, Rafael și Michelangelo. În aceste considerații stă fundamentul teoretic a ceea ce Vasari și școala sa au realizat la Florența între anii 1567 și 1577, practic sub semnul acelei sensibilități noi care a devenit mai apoi definită ca „manierism”. Însă prin exprimarea ideilor și a gândurilor sale, complexul artist al secolului al XV-lea nu a făcut altceva, în realitate, decât să identifice o tendință deja pusă în acțiune în orașul toscan de mulți ani și să îndemne la precizarea și aprofundarea ei.

De fapt, manierismul se naște la Florența în jurul anului 1520, anul morții lui Rafael, an atribuit, în mod convențional, ca data începerii fenomenului. Acolo, tineri artiști precum Rosso Fiorentino, Potormo și Domenico Beccafumi încep să picteze opere în care apare foarte evidentă amprenta marilor maeștri contemporani, în special cea a lui Michelangelo – intrat în capitala provinciei Toscana încă din anul 1516. Pentru protagoniștii „proto-manierismului” florentin (se vorbește, de asemenea, pentru prima dată despre manierismul florentin, pentru a-l distinge de modelul roman, care va fi apoi preluat în Italia și în Europa secolului al XV-lea), operele maestrului

Rosso Fiorentino,  
**Moise le apără  
 pe fiicele  
 lui Jethro**  
 (cca 1523),  
 Florența,  
 Galeria Uffizi



Buonarroti erau un fel de Evanghelie, ceva care trebuia studiat în profunzime, cu atenție. În cazul lui Pontormo, cultul lui Michelangelo era întărit de prietenia care-i lega pe cei doi artiști. Există ipoteza unei posibile călătorii la Roma a lui Pontormo, în 1511, când cupola Capelei Sixtine era aproape desăvârșită. Frescele sixtine erau, de fapt, opera pe care o luau drept model manieriştilor florentini, împreună, evident, cu *Sfânta familie*. Deja în acea primă pictură pe masă, Michelangelo inserase câteva elemente care s-au transmis artei manieriste, devenind canonice: de la linia sinuoasă trasă de mișcarea Fecioarei care se îndreaptă

înspre spate, ca și cum s-ar răsuci în jurul ei însăși, artificio mai apoi dezvoltat în figura șerpuitoare tipică operelor manieriste, la culorile contrastante, de la tonurile acidulate, care se schimbă în funcție de felul în care lumina cade pe ele – folosite într-o manieră mai rafinată în interiorul Capelei Sixtine – toate vor servi ca model și vor fi cuprinse în opera în stil manierist. Dacă în opera *Depunerea*, pictată de Pontormo pentru biserica florentină Santa Felicità între anii 1525 și 1528, datoria morală față de Michelangelo este evidentă, între trufandalele manierismului florentin se găseau: cei *Doi sfinți*, operă pe care același autor o realizase între anii 1519 și 1520 pentru biserica din târgul său natal (Pontormo di Empoli, lângă Florența) și *Nunțile Fecioarei* pictate de Rosso Fiorentino în anul 1523.

La doar patru ani de la realizarea, de către Rosso, a inovativei mese de deasupra altarului, s-a descoperit evenimentul responsabil cu difuzarea și norocul avut de fenomenul numit manierism în Italia și în toată Europa. În anul 1527, Roma, luată cu asalt de către mercenarii împăratului Carol al V-lea, a fost trecută prin foc și sabie. Este vorba despre jaful Romei, printre consecințele căruia a fost și suferința diasporei artiștilor care au admirat și imitat operele marilor maeștri din prima jumătate a secolului al XV-lea, cu Michelangelo în frunte. La Roma, între



Jacopo Pontormo,  
**Depunerea**  
(1525-1528),  
Florența,  
Santa Felicita,  
Capela Capponi

Michelangelo,  
**Pietà Bandini**  
(1550-1555),  
Florența,  
Muzeul Operei  
Domului



anii 1520 și 1527 au acționat câțiva din viitorii mari interpreți ai stagiunii manieriste precum Polidoro da Caravaggio, Perin del Vaga, Parmigianino, însuși Rosso Fiorentino și chiar Giulio Romano, stabiliți deja la Mantova încă din 1524.

Ulterior, când orașul s-a eliberat de lovitura primită și, mai mult decât atât, a devenit centrul lumii și civilizației renaștentiste (din 1534 se întoarce aici, definitiv, Michelangelo), mai mulți protagoniști ai manierismului florentin de la sfârșitul secolului al XV-lea au venit aici, precum însuși Vasari, Francesco Salviati, Bronzino. Operele acestora au reintrodus în Florența – leagănul, după cum s-a văzut deja, primei perioade a manierismului – o specie de manierism „de întoarcere”, făcând din orașul toscan celălalt pol fundamental al noului stil, alături de Roma.

În concluzie, este important să ne amintim că similitudinea între „manieră” și manierism se face doar începând cu secolul al XVIII-lea și se afirmă la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când prin „manierism” se va indica realizarea de opere artistice postrafaeliene din secolul al XV-lea. Acestea erau acuzate de imitarea rece a unui model, de virtuozitate exasperantă, de încercarea de a găsi o frumusețe artificială și de cultul obsesiv al stilului și al eleganței formale.

La început, „manierei” nu i s-a asociat conotația negativă care a persistat până în zilele noastre. Pentru Vasari, imitarea

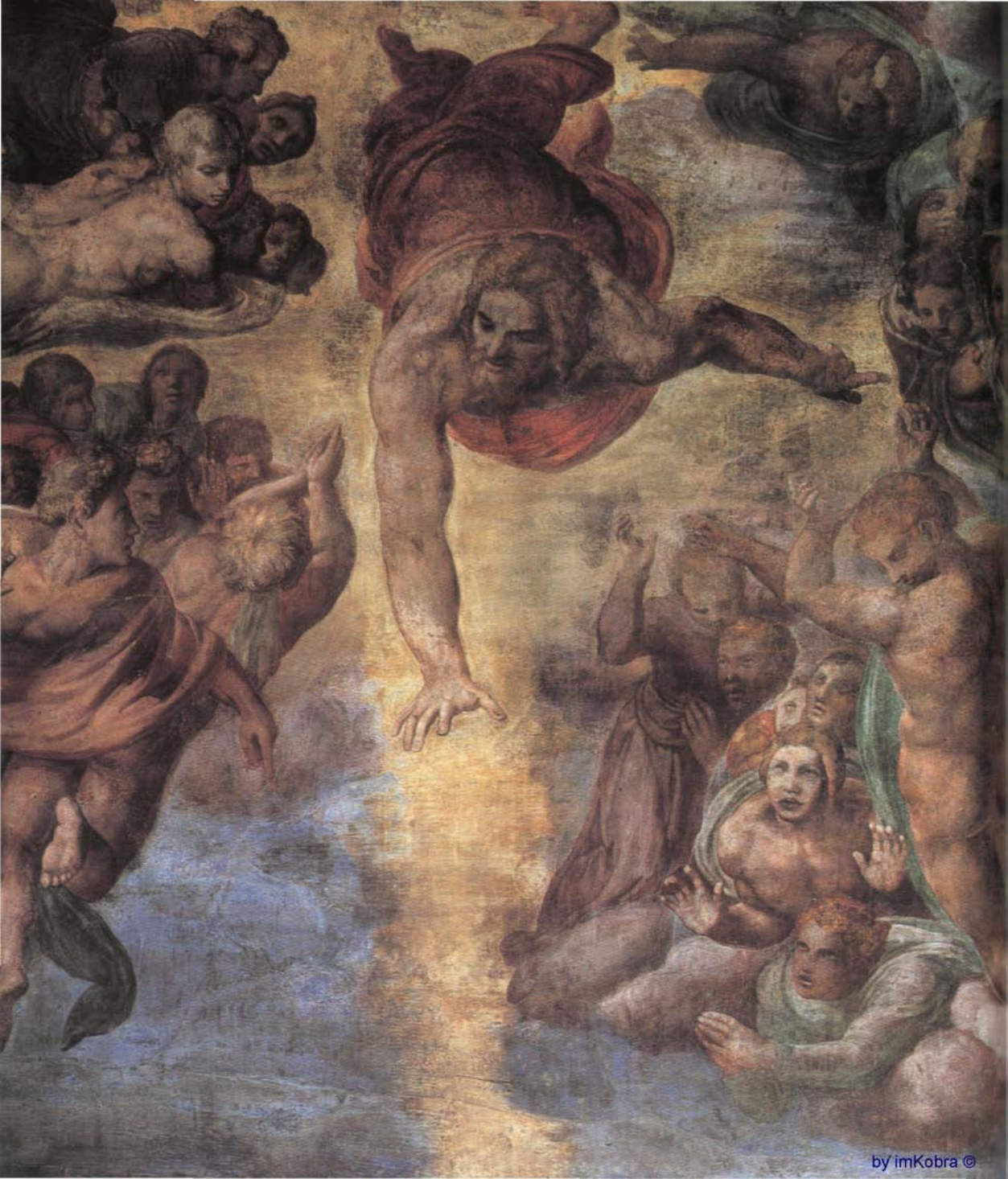
marilor maeștri ai primei jumătăți a secolului al XV-lea era o practică nobilă, mult uzitată. Ca întotdeauna, în secolele al XIV-lea și al XV-lea – valabil pentru toate disciplinele artistice –, a imita nu semnifică a copia, ci, mai degrabă, a iniția un alt model care va rezulta cu atât mai stimulant, cu cât se îndreaptă spre perfecțiune.

Michelangelo,  
**Brutus**  
(1539-1540),  
Florența,  
Muzeul Național  
Bargello



Michelangelo,  
**Genio della Vittoria**  
(1532-1534),  
Firența,  
Palazzo Vecchio





1535 / 1564 **Anii**

# Judecății de Apoi

## ROMA, LA JUMĂTATEA SECOLULUI AL XVI-LEA

Dramaticul jaf asupra Romei, generat de trupele imperiale, care a avut loc în 1527, în timpul pontificatului lui Clement al VII-lea, a fost un eveniment traumatizant nu numai pentru oraș și instituția papală, ci și pentru întregul creștinism, care, din perioada jafului brutal, condus de Alaric I, rege al vizigoților, în 410, nu mai asistasă la un asemenea atac.

Roma a știut să reinvie după invazia mercenarilor lui Carol al V-lea, care au trecut prin foc și spadă cetatea eternă, timp de peste nouă luni, semănând teroare și moarte și provocând daune considerabile. Cu ajutorul păcii stabilite între Papă și împărat, care a culminat cu încoronarea suveranului de către Clement al VII-lea, în anul 1530, Roma rămâne în continuare

un stâlp al civilizației europene renascentiste. Era evident faptul că, odată cu evenimentul din 1527, visul de restaurare a unei Rome „caput mundi”, urmărit de răzbunătorul Iulius al II-lea și de cei doi Papi de Medici (Leon al X-lea și Clement al VII-lea), s-a frânt definitiv pe plan politic, deoarece statele italiene au fost simpli pionieri în cadrul celui mai mare conflict dintre puterile străine.

Totuși, este adevărat că tendințele care, încă din secolul al XV-lea, transferaseră centrul culturii renascentiste de la Florența la Roma i-au păstrat Urbei supremația de capitală culturală a Europei. Michelangelo se stabilește aici, definitiv, în 1534, și atinge culmea celebrității, fiind recunoscut drept model de către artiștii contemporani din orașul papal. Tot aici rămâne încă treizeci de ani, până la moarte, și pictează capodopera *Judecata de Apoi* din Capela Sixtină.

Michelangelo,  
**Convertirea  
Sfântului Pavel**  
(1542-1545),  
detaliu  
Vatican,  
Capela Paulină

Apoi, după evenimentul de la Sacco, diaspora artistică din Roma influențează difuziunea către Italia și Europa a modelelor artistice elaborate în mediul roman, adică a unui stil (mai târziu cunoscut drept curentul manierist) modelat de operele artistice a trei mari protagoniști ai secolului al XV-lea, Bramante, Rafael și Michelangelo. Practica colecționării de antichități, care din cele mai vechi timpuri decoraseră atât palatul pontifical, cât și locuințele luxoase ale nobililor romani, se păstrează. În această perioadă se alcătuiesc colecții ca acelea ale familiei Farnese, care se înmulțesc considerabil după moartea lui Clement al VII-lea, când un membru al respectivei familii devine papă, luându-și numele de Paul al III-lea. Roma jumătății de secol al XV-lea deține supremația culturală, dar rămâne în centrul atenției Europei și pentru un alt motiv, respectiv criza prezentă în interiorul Bisericii Catolice și a instituției papale, din cauza succesului din ce în ce mai mare al reformei luterane în țările din Europa de Nord.

Revoluția împotriva instituției papale și a Bisericii Catolice începuse în anul 1517, când, la Wittenberg, în Sassonia, un german numit Martin Luther a așezat la poarta catedralei 95 de teze care discredituau doctrina catolică, ierarhia și autoritățile.

Prin gestul său, Luther a devenit simbolul nemulțumirii generale față de Curia romană, față de asupririle permanente și pretențiile la tribut. Curând, ideile sale au devenit cunoscute, bucurându-se de un mare succes.

În Roma secolului al XV-lea, agitației culturale i s-a adăugat și cea religioasă, concretizată prin mobilizarea lumii catolice împotriva „amenințării” luterane. Biserica de la Roma s-a pregătit pentru o mare contraofensivă, care a fost materializată în doctrinele și în dispozițiile Contrareforme. Primul act al replicii catolice a fost convocarea Consiliului celor Treizeci, deschis în anul 1545, sub domnia pontificală a lui Paul al III-lea, la patru ani după ce Michelangelo – stabilit definitiv la Roma – terminase *Judecata de Apoi* din Capela Sixtină.

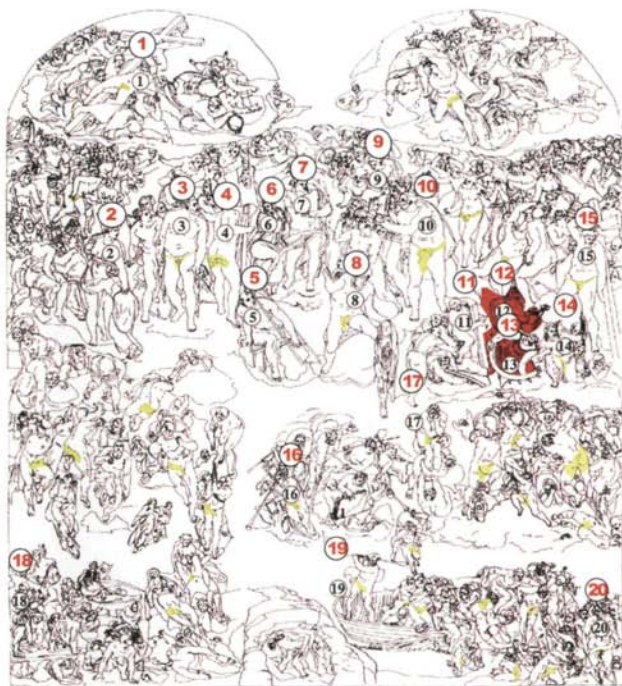
Michelangelo,  
**Judecata de Apoi**,  
(1536-1541),  
Vatican,  
Capela Sixtină



## JUDECATA DE APOI

După umilința suferită la asediul Romei, Papa Clement al VII-lea Medici semnează acorduri cu Carol al V-lea, cu promisiunea că-l va încorona împărat în schimbul sprijinului acordat pentru a-și readuce familia la guvernarea Florenței. În anul 1529, trupele imperiale au început asediul orașului. Michelangelo s-a numărat printre apărătorii republicii florentine, proiectând o serie de acțiuni defensive. În 1530, când Florența a fost constrânsă să se predea și când familia de Medici a fost reînscăunată, Buonarroti, în ciuda greșelilor sale recente, a fost iertat și a reînceput să lucreze la Mormintele familiei de Medici. Însă, în anul 1534, Michelangelo a plecat la Roma, fie din cauza guvernării despotice a ducelui Alexandru de Medici – asasinat mai apoi în 1537 de către vărul său, Lorenzino –, fie din cauza morții Papei. Decizia de a pleca din Florența a fost una definitivă: la Roma a rămas încă treizeci de ani, până la moartea sa, fără a se mai întoarce vreodată aici.

Când artistul a ajuns la Roma, Papa Clement al VII-lea încetase din viață de puțin timp. Succesorul său era cardinalul Alessandro Farnese, om de cultură și unul dintre cei mai rafinați colecționari ai timpului, care în colecțiile sale prestigioase adunase statui antice cum ar fi Hercule și Taurul, denumite ulterior Farnese, după numele său. Paul al III-lea,



Galben: completări  
pe uscat



Roșu: refacerea  
frescelor

- 1 Arhanghelul Gabriel (?)
- 2 Niobe (Eva sau Biserica) (?)
- 3 Sântul Ioan Botezătorul (sau Adam)
- 4 Sântul Andrei
- 5 Sântul Lorenzo
- 6 Fecioara Maria
- 7 Hristos-judecător
- 8 Sântul Bartolomeu
- 9 Sântul Ioan Evanghelistul (?)
- 10 Sântul Petru (sau Paul al III-lea Farnese)

- 11 Dismas
- 12 San Biagio
- 13 Santa Caterina d'Alessandria
- 14 San Sebastiano
- 15 Cirineo
- 16 Arhanghelul Mihail cu Cartea celor aleși
- 17 Vanitosul sau cel condamnat la disperare
- 18 Clement al VII-lea (?)
- 19 Caron
- 20 Minosa (Biagio da Cesena)

Reprezentarea **Judecății de Apoi** cu identificarea personajelor și evidențierea cenzurilor operate de către Daniele da Volterra în 1565

Giulio Clovio, copie după **Judecata de Apoi**  
(jum. sec. al XVI-lea), Florența, Casa Buonarroti.  
Pictura redă aspectul frescelor lui Michelangelo  
dinaintea cenzurilor din 1564, care dezvăluie  
câteva dintre nudurile personajelor descrise



cum a fost denumit noul Papă, i-a încredințat lui Michelangelo realizarea unui proiect care fusese deja gândit de Clement al VII-lea Medici: era vorba despre continuarea decorării Capelei Sixtine, începută cu frescele de pe cupolă, printr-o operă grandioasă, *Judecata de Apoi*, poziționată pe peretele altarului. În anul 1536, după douăzeci de ani, artistul se întoarce să picteze Capela Sixtină.

Realizarea noii fresce a atras după sine distrugerea a trei opere aparținând lui Perugino și a altor figuri din decorațiunile precedente, din secolul al XIV-lea, pe lângă cele două bolți, pe care însuși maestrul Buonarroti le pictase în anul 1512 pentru a încheia lucrările la cupolă.

Michelangelo a ilustrat tema din *Judecata de Apoi* cu ajutorul unei antologii de scene capitale și de figuri de neuitat, care au avut ca punct de plecare opera „Divina Comedie” scrisă de Dante Alighieri.

Compoziția se structurează în aproximativ trei fresce suprapuse, cu două bolți situate deasupra, pe care sunt așezați îngerii fără aripi, simbolul Pasiunii. Pe fâșia de la baza picturii sunt reprezentați, la stânga, morții înviați după sfârșitul lumii, la dreapta, Infernul, reprezentat prin barca lui Caron, care transportă sufletele păcătoșilor, și prin Minos, care judecă sufletele. Pe fâșia mediană, în centru, este înfățișat grupul îngerilor cu instrumentele judecății, în timp ce la stânga, cei preafiericiți se înalță către



Federico Zuccari,  
Taddeo Zuccari  
în timp ce copia Judecata  
de Apoi de Michelangelo  
(după 1590),  
Paris, Galerie de Bayser

Împărăția Cerurilor, iar la dreapta, păcătoșii sunt aruncați pe veci în focul Infernului. Pe fâșia cea mai înaltă tronează figura maiestuoasă a lui Hristos-judecător, alături de Fecioara Maria, înconjurată de cei aleși.

În comparație cu tradiția iconografică italiană a subiectului reprezentat, așa cum era cunoscută până acum, *Judecata de Apoi* este considerată în unanimitate o operă ieșită din comun. Nu doar dispunerea figurilor este diferită (mai ales în ceea ce privește îngerii cu instrumentele de martiri și cei cu instrumentele de judecată), ci și compoziția, care nu este ordonată în fâșii distincte, dând mai degrabă impresia unui vârtej provocat de brațul ridicat al lui Hristos, un vârtej de figuri ciclopice suspendate în ciorchini, neîncadrate într-o schemă de compoziție precisă. În realitate, contribuții recente demonstrează faptul că tipologia frescelor din capelă intră în tradiția nordică de reprezentare a *Judecății de Apoi*, așa cum reiese din comparația cu tabloul lui Rogier van der Weyden a Beaune (1443-1451), un model iconografic cunoscut de Buonarroti probabil prin intermediul frescei din secolul al XIII-lea a lui Buffalmacco din Camposanto di Pisa. *Judecata de Apoi* a fost desăvârșită în 1541. Michelangelo începuse să picteze fresca de sus, de la bolta din stânga, continuând apoi, ordonat, către partea de jos.

**Judecata de Apoi,**  
detaliu  
**Hristos judecător,**  
Vatican,  
Capela Sixtină





Michelangelo,  
**Studiu pentru  
Judecata de Apoi**  
(cca 1533-1535),  
Bayonne,  
Muzeul Bonnat



Michelangelo,  
**Studiu pentru  
Judecata de Apoi**  
(cca 1533-1534),  
Florența,  
Casa Buonarroti



Michelangelo,  
**Studiu pentru  
Judecata de Apoi**  
(1534), Florența,  
Departamentul  
pentru desene  
și gravuri  
Galeria Uffizi

Pentru toate figurile principale a fost efectuat un carton-model în prealabil: în partea de sus, desenele de pe cartoane au fost transferate pe frescă cu ajutorul tehnicii „pulverizării”, tehnică adaptată finisării în frescă. În partea de jos a fost utilizată, în schimb, gravarea indirectă, un efect mai puțin elaborat.

Înainte de restaurarea din 1990-1994, suprafețele frescei erau foarte murdare. Aducând la lumină culorile clare și luminoase, restaurarea a atentat la concepția conform căreia *Judecata de Apoi* este capodoperă tenebroasă, întunecată, în care teribilul subiect este exprimat și prin intermediul culorilor închise, devenite cu timpul fade și opace. Pe parcursul secolului al XVIII-lea, aceste tonuri îi inspiraseră pe pictorii romantici, de exemplu Blake și Delacroix, care, în opera *Barca lui Dante* din 1882, folosesc culori întunecate. Împotriva tonurilor aprinse,

aduse la lumină în urma restaurării și curățirii, s-au dezlănțuit atacuri și contestații de-a dreptul violente din partea criticilor care susțineau ideea unui Michelangelo „murdar”, cum a fost cunoscut acesta de-a lungul secolelor.

Dintre culorile folosite de Michelangelo în *Judecata de Apoi* se evidențiază, în special, lapislazuli („ultramarinul”), foarte scump, utilizat pentru redarea nuanțelor de albastru. Acest pigment a făcut posibilă realizarea nuanței de albastru intens al cerului, nuanță determinantă pentru redarea efectului de întreg. Corecturile efectuate sunt numeroase, la fel și completările și finisările pe uscat – deseori foarte importante –, realizate de multe ori la multe zile una de cealaltă.

Pentru a desăvârși grandiosul proiect, Michelangelo, în general fără ajutoare de niciun fel, s-a folosit într-o anumi-tă măsură de un elev al său, mai ales

**Judecata de Apoi**  
detaliu al **Fecioarei**,  
Vatican,  
Capela Sixtină





în faza de schișă. Acest elev a fost Francesco Amadori din Urbino, probabil angajat – atunci când maestrul Michelangelo se lovise la un picior căzând de pe schele – și pentru realizarea unor personaje înviate, în zbor, care denotă un talent evident.

Pe alocuri, Michelangelo a reprezentat personaje contemporane: Sfântul Petru cu trăsăturile lui Paul al III-lea, Minos cu acelea ale lui Biagio da Cesena, pe care artistul s-a răzbunat în acest mod pentru unele critici aduse operei sale, *Judecata de Apoi*, de către maestrul de ceremonii. În persoana Sfântului Bartolomeu îl recunoaștem pe scriitorul

Pietro Aretino, în timp ce pe pielea martiriului său, pe care sfântul o ține în mână, Buonarroti a pictat propriul portret.

În 1545, la patru ani după dezvăluirea *Judecății de Apoi*, Paul al III-lea convoacă Consiliul celor Treizeci, prin intermediul căruia Biserica de la Roma a încercat să reacționeze împotriva progresului Reformei protestante, începută cu teza luterană din 1517 și din ce în ce mai agreată de populația catolică a Europei de Nord.

În urma votului Consiliului, rigoarea cuprinde țările rămase catolice, unde se trece rapid la aplicarea unor măsuri



**Judecata de Apoi,** detaliu al Fecioarei de pe luneta din partea dreaptă, înainte și după restaurarea frescei, în 1994

aflate sub stricta supraveghere a dogmei. Printre măsurile luate de Consiliu, care se încheiase în anul 1563, a fost și cenzurarea nudurilor din *Judecata de Apoi*, considerate obscene. Decizia a fost luată în ianuarie 1564. O lună mai târziu, Michelangelo moare, la 18 februarie. Sarcina de a acoperi „scandalosoasele” nuduri ale figurilor sale i-a fost încredințată unui prieten și elev de-al său, Daniele da Volterra. Braghettone, cum a fost supranumit apoi artistul din cauza veșmintelor cu care a îmbrăcat corpurile nude pictate de maestrul Michelangelo, a realizat această lucrare în anul 1565, interve-

nind „pe proaspăt” asupra unor figuri, cum ar fi, de exemplu, San Biagio și Santa Caterina, reprezentați nud, îmbrățișați, într-o poziție considerată echivocă.

Însă intervențiile acestuia nu sunt singurele care au cenzurat opera, ele au continuat până târziu, la sfârșitul secolului al XV-lea, prelungindu-se, probabil, până în secolul al XVII-lea. Restaurarea recentă a fost mai degrabă conservatoare, lăsând completările lui Daniele da Volterra și chiar pe multe dintre cele care au urmat, în semn de respect al principiului menținerii operei la valoarea ei de document istoric.



Marcello Venusti,  
copie după  
**Judecata de Apoi**  
(1549),  
Napoli,  
Capodimonte

## CAPELA PAULINĂ

*Judecata de Apoi* nu a fost ultima operă din cariera de pictor a lui Michelangelo și nici ultima sa lucrare la Vatican.

În 1542, la un an după desăvârșirea grandioasei Capele Sixtine, Paul al III-lea dorește să-i încredințeze lui Buonarroti și decorarea Capelei Pauline, abia terminată de Antonio da Sangallo.

Evident, Michelangelo nu putea refuza, deși se simțea efectiv copleșit de atâta muncă, deoarece trebuia să se ocupe, în același timp, de interminabilul proces de aranjare a Mormântului lui Iulius al II-lea și de noile sarcini primite, în calitate de arhitect,

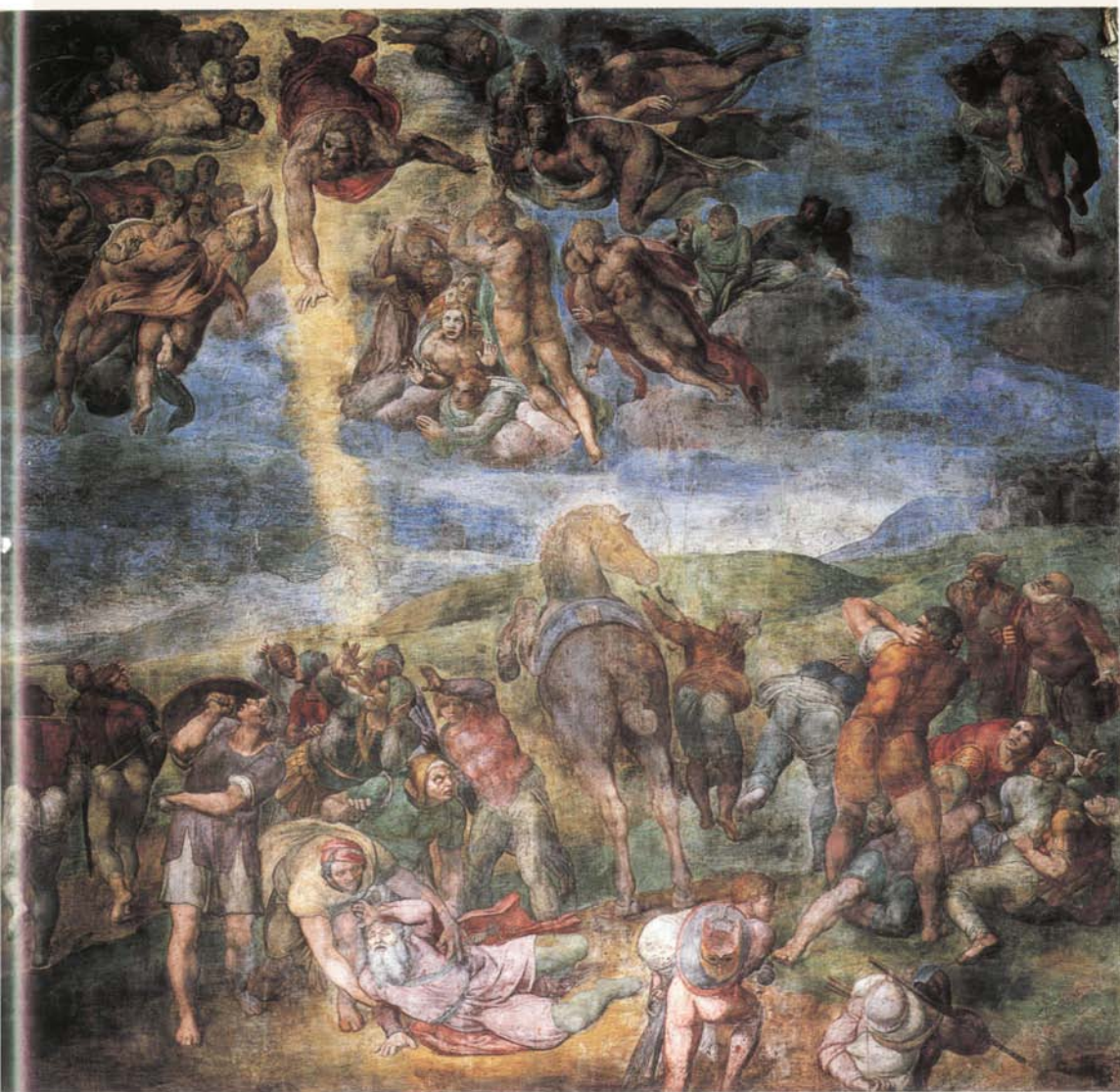
Michelangelo,  
**Convertirea**  
**Sfântului Pavel**  
(1542-1545),  
detaliu,  
Vatican,  
Capela Paulină





Michelangelo,  
**Convertirea Sfântului Pavel**  
 (1542-1545),  
 detaliu și integral (pag. 141),  
 Vatican,  
 Capela Paulină

de la Paul al III-lea. Acestea erau: restructurarea palatului familiei pontificale, aranjarea pieței în care era situat edificiul Campidoglio și, mai presus de toate, continuarea lucrărilor din Fabrica de la San Pietro, pe care Michelangelo fusese desemnat să le conducă în anul 1546. Astfel, nu ne miră faptul că frescele din Capela Paulină au fost victimele epuizării artistului, împovărat de prea multă muncă, nemaivorbind că Michelangelo avea deja șaptezeci de ani când le-a început. Scenele pictate în capela particulară a Papei întruchipează punctele culminante ale vieții celor doi mari apostoli: pe unul dintre pereți este pictată opera *Convertirea Sfântului Pavel*, iar pe peretele opus, *Crucificarea lui Petru*. Având în vedere faptul că artistul a fost interesat, în esență, de figura umană, o particularitate interesantă a acestor două fresce constă în prezența cailor, deși, în opera lui Buonarroti, animalele sunt practic absente. Chiar și în scene în care ar fi fost ușor și oportun să introducă animale, ca, de exemplu, în *Potopul* de pe bolta Capelei Sixtine, unde doar botul unui măgar apare în partea stângă a picturii, în timp ce deasupra arcei, unde stătea porumbelul păcii, se rotesc alte păsări.



## ARHITECTUL MICHELANGELO

Michelangelo a făcut primii pași ca arhitect la Florența. Aici, pe lângă alte sarcini despre care s-a vorbit deja, artistul a avut o comandă importantă de la Papa Clement al VII-lea Medici, respectiv proiectarea Bibliotecii lui Lorenzo, tot în complexul San Lorenzo.

S-a ocupat de acest proiect începând cu anul 1524, dar și în acest caz lucrările au rămas neterminate. Datorită utilizării, în interior, a unor elemente de exterior, cum ar fi ferestrele și coloanele, impresia pe care o dădea era aceea a unei curți interioare înconjurată de fațadele a patru palate. O mare importanță o are monumentală scară din centrul intrării, realizată mai apoi de către Bartolomeo Ammannati după un proiect al aceluiași Michelangelo.

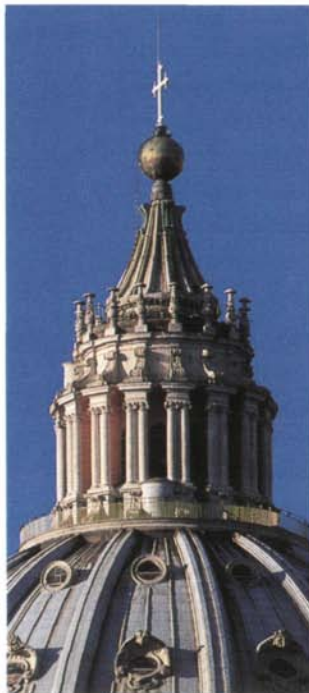
Întors definitiv la Roma în 1534, Buonarroti începe și aici să se ocupe intens de arhitectură. Pe lângă continuarea restructurării palatului familiei Papei Farnese, artistul, tot din ordinul lui Paul al III-lea, începe din anul 1538 să sistematizeze piața edificiului Campidoglio. Era vorba despre o adevărată intervenție urbanistică, respectiv planificarea – prima la Roma – unui spațiu public pe baza unui proiect detaliat. Zona care interesa se desfășura pe colinele Capitoliului. În secolul al XV-lea, zona era degradată,



**Porta Pia,**  
proiectată  
de Michelangelo  
între anii 1560 și  
1564

cu un acces dificil. Michelangelo s-a gândit să o transforme prin crearea unui spațiu care să permită vizualizarea monumentelor arhitectonice existente și să elimine obstacolele care împiedicau accesul facil la zonele de pe coline.

În acest scop, artistul menține cele două edificii deja existente, respectiv Palatul Senatorial și Palatul Conservatorilor, și proiectează un al treilea, Palatul Nou (astăzi sediul Muzeelor Capitoliului), în



**Cupola Catedralei  
Sfântul Petru,**  
integral și detaliu

așa fel încât să închidă piața pe cele trei laturi ale unei potcoave.

Apoi, reface fațadele palatelor și orientează cele două edificii laterale, astfel încât acestea să fie ușor divergente, ca și cum ar fi deschise în formă de foarfecă față de construcția centrală (Palatul Senatorial). Prin intermediul acestui artificiu scenografic – care anticipează tendințele urbanistice din secolul următor –, spațiul se dilată, iar senzația de asimetrie a unei piețe mai mult lungi

decât late se atenuează considerabil. În centrul pieței, pe un pedestal desenat tot de Michelangelo, a fost așezată o prestigioasă statuie antică, monumentul ecvestru al împăratului Marc Aureliu – denumit atunci Constantin –, pe care Paul al III-lea Farnese l-a donat Senatului roman. Din centrul laturii deschise a pieței, Buonarroti construiește o rampă de legătură, monumentală, care facilita urcarea în piață. Artistul însă nu-și vede proiectul realizat, deoarece

acesta se finalizează abia la jumătatea secolului al XVI-lea. Pavimentul proiectat de artist, cu motive ornamentale în formă de stea închisă într-un oval, a fost executat doar în anul 1940.

Însă cea mai importantă sarcină a lui Michelangelo la Roma a fost continuarea lucrărilor de restructurare a Catedralei Sfântul Petru. Numit în anul 1546 director al Fabricii Sfântului Petru (n.t.: instituție înființată pentru a supraveghea construcția catedralei. Și în zilele noastre, Fabrica angajează arhitecți și constructori care studiază cu atenție catedrala și pot remedia orice degradare a edificiului), o funcție de mare responsabilitate, deținută înaintea lui de către Bramante, de Rafael și de Antonio da Sangallo, Michelangelo reia ideea planului central propus de Bramante și o reface într-o formă mai clară și mai simplă. Ca o încoronare a edificiului, proiectează o cupolă maiestuoasă, inspirată de cea a lui Brunelleschi, realizată pentru Domul din Florența, însă de dimensiuni mult mai impozante. Buonarroti moare când cupola ajunsese doar până la tambur. Între anii 1588 și 1590, Giacomo della Porta și Domenico Fontana au fost cei care au terminat-o, dându-i o formă mai alungită în comparație cu cea originală. Astăzi, cupola Catedralei Sfântul Petru rămâne elementul care, mai mult decât oricare altul,



**Cupola Catedralei  
Sfântul Petru,  
detaliu**

scoate în evidență proiectul maestrului Michelangelo, proiect modificat mult de către Maderno în secolul al XVI-lea.

În ultimii săi ani de viață, între 1560 și 1564, Buonarroti primește de la Pius al IV-lea sarcina de a proiecta – în capătul Via Pia (astăzi Via „20 settembre”) construită din voința aceluiași Papă – o poartă, în scopul celebrării acestuia: Porta Pia. Poarta, la care Michelangelo a utilizat elemente la vedere, reamintind de tradiția de construcție din Roma antică, este terminată după moartea artistului.

## ULTIMELE PIETĂ

Se știe că Michelangelo s-a considerat dintotdeauna, în primul rând, un sculptor și că se simțea pe deplin realizat doar atunci când avea în mână dalta. Dragostea sa pentru sculptură se dovedește a fi mai puternică decât niciodată în ultimii săi ani din viață, când artistul realizează, nu la comandă, ci din proprie inițiativă, unele opere în care revine la tema din PIETĂ, neabordată după proba dată în tinerețe, cea care l-a consacrat. Acum însă, Michelangelo nu mai sculptează grupuri senine și compacte, ca în *Pietà*, ci realizează sculpturi profund dramatice, care par să avertizeze asupra morții inerente, reprezentată obsesiv.

Aceste ultime opere *Pietà* reprezintă punctul final al vieții artistului, care meditează la tema centrală a existenței sale, nu doar din cauza vârstei avansate, ci și din cauza unei neliniști de ordin religios, care creștea în sinea lui. Aceasta oglindește criza Bisericii Catolice de după trauma produsă de Reforma luterană, neliniștile unei noi spiritualități care sălășluiesc în sânul lumii catolice și care se proiectează chiar și după înființarea Consiliului și începerea Contrareformei. De fapt, este simptomatic faptul că singura femeie frecventată de Michelangelo, cea pe care o considera muza sa spirituală, căreia îi dedica desene și sonete și cu



Michelangelo,  
**Înălțarea lui Hristos**  
(1532), detaliu,  
Londra,  
British Museum

care făcea conversații culte și schimb de scrisori, ar fi fost Vittoria Colonna.

În jurul nobilei doamne romane, o doamnă cultă, se strânge un grup de prieteni care făceau parte din mediile catolico-reformiste. Aici se discuta revitalizarea Bisericii Catolice: Sadoletto, Carafa, Thiene, cardinalul Reginaldo Pole și mulți alții, toți se aflau sub influența ideilor reformiste ale spaniolului Juan Valdes, pe care acesta le difuzase în Italia, aducând la cunoștință mesajul lui Erasmo și al lui Luther. Operele *Pietà* sculptate de Michelangelo în ultimii săi ani se succed cu repeziciune, dar rămân neterminate. Aceasta corespunde unei opțiuni precise din punct de vedere stilistic și expresiv, cu toate că, în cazul operei *Pietà Rondanini*, problema nefinalizării este fără niciun dubiu mai complexă, datorită morții artistului în timpul elaborării operei.

În perioada 1550-1555, Buonarroti a sculptat așa-zisa *Pietà Bandini* (după Francesco Bandini, care a fost proprietarul acesteia până la sfârșitul secolului al XVI-lea), operă păstrată astăzi la Muzeul Operei Domului din Florența. Conform mărturiei lui Vasari, într-o primă fază, Michelangelo se gândise la propriul său mormânt ca destinație a sculpturii, mormânt pe care-l dorea la Biserica Santa Maggiore din Roma (în schimb, artistul e înmormântat la Biserica Santa Croce din Florența, unde rămășițele pământești sunt transportate de către nepotul acestuia,

Leonardo). Personajul acoperit cu glugă care-l susține pe Hristos a fost considerat un autoportret al lui Michelangelo. Opera a fost distrusă în mod voit de către sculptor, care, fiind nemulțumit, a spart cu o lovitură de ciocan brațul stâng al Mântuitorului. Ulterior, un elev al său, Tiberio Calcagni, a pus brațul rupt la locul său și a completat grupul statuar realizând complet figura Magdalenei. A renunțat însă la terminarea piciorului stâng al lui Hristos, care a rămas mutilat. Numele operei *Pietà di Palestrina* derivă de la numele localității în care se găsea opera atunci când a fost transferată la Galleria dell'Accademia din Florența, unde se găsește și astăzi. Criticii sunt foarte rezervați în ceea ce privește autografia grupului statuar care datează de prin anul 1555, afirmând că Michelangelo a schițat doar statuia, alții completând-o. La ultima sculptură din serie, respectiv emoționanta *Pietà Rondanini*, Michelangelo a lucrat până în ajunul celui 18 februarie 1564, când moartea l-a răpit. A lucra la optzeci de ani este, nu-i așa, un lucru aproape de neimaginat! Grupul se află în inventarul reședinței sale romane (astăzi distrusă) din Macel de Corvi, lângă ruinele Forului Traian: „O altă statuie ce îl reprezintă pe Hristos și o altă figură deasupra, lipite, schițate, dar neterminate”. Acestea sunt cuvintele cu care statuia este descrisă în lista bunurilor sale. Sculptura, o

#### **Pietà di Palestrina**

(cca 1555),  
atribuită lui  
Michelangelo  
sau unui grup de  
elevi ai săi,  
Florența,  
Galleria  
dell'Accademia



operă incredibil de apropiată de gustul modern, se găsește astăzi la Castelul familiei Sforza din Milano și-și datorează numele locului din care provine, Palatul Rondanini din Roma. Buonarroti a lucrat în mai multe reprize, așa cum depun mărturie numeroasele regrete și modificările chiar drastice, ale căror urme sunt evidente prin bucățile brațului drept al lui Hristos, care au supraviețuit. Forma și dimensiunile brațului ne trimit cu gândul la o primă versiune, care poate data cu aproximație din 1552-1553, în care corpurile erau atât de slăbite, dar aveau, probabil, proporții mai „clasice”. În cea de-a doua versiune, începută în anul 1554, exaltarea figurilor și nefinalizarea acestora conferă grupului statuar o atmosferă dramatică și o spiritualitate intensă. Nu mai există acel întreg compact, calm, acea armonie care se observă în opera *Pietà* de la Vatican, în gestul extrem al abandonării corpului lui Hristos mort, în evidentul efort al Fecioarei Maria de a-l susține, în schimb, artistul dă frâu liber durerii și disperării. Nu este însă de ajuns. Patosul din *Pietà Rondanini* este mai dureros deoarece este amestecat cu duiosia, cu gestul afectuos al unei mame care încearcă parcă să îl îmbrățișeze, într-o ultimă tentativă disperată de a-l proteja pe fiul pe care Michelangelo l-a sculpat ca parte a trupului mamei, ca și cum ar fi un întreg.

O atenție deosebită merită și iconografia acestor statui realizate târziu. Dacă în opera vaticană, Michelangelo adoptase un tip de iconografie tradițională, cu corpul lui Hristos întins în poala mamei sale și aproape lipit de Fecioara Maria, în operele *Pietà*, realizate la maturitate, sculptorul prezintă corpul mort al lui Hristos în poziție verticală, lipsit de vlagă, fiind susținut cu un vizibil efort de Fecioara Maria. Modelul la care a apelat Michelangelo pentru realizarea acestei sculpturi este, probabil, cel venețian, al sculpturii cu același nume realizate de Giovanni Bellini și de Mantegna. În realizarea sculpturii *Pietà Rondanini* există însă o componentă suplimentară: extrema slăbiciune a figurilor care, împreună cu verticalitatea accentuată a grupului statuar, trimite cu gândul la modelele plastice medievale, în special cele gotice, pe care probabil artistul le reinterpreta.



Michelangelo,  
**Pietà Rondanini**,  
rămasă neterminată  
în casa din Roma  
a maestrului,  
la moartea sa,  
în 1564, Milano,  
Castelul familiei  
Sforza

## POETUL MICHELANGELO

Sentimentele, trăsăturile profunde și gândurile maestrului Michelangelo și-au găsit expresia, de-a lungul lungii sale vieți, într-o serie de compoziții lirice și în multe scrisori adresate familiei și prietenilor. Fără a fi un literat prin definiție și fără a avea intenția de a-și publica poeziile, Buonarroti a lăsat în urmă multe compoziții în versuri inspirate de Petrarca, așa cum o cereau uzanțele vremii. Conform unuia dintre tratatele din secolul al XV-lea ale lui Pietro Bembo, poetul secolului al XIII-lea scria versuri după modelul poeziei lirice. Însă versurile lui Michelangelo nu sunt nici armonioase, nici plăcute auzului, în comparație cu versurile poezilor care-l imitau pe Petrarca. Opera lirică a maestrului Michelangelo este marcată de asprime formală și conceptuală, obscuritate și duritate, care au dus la receptarea negativă a operei sale poetice de către criticii și consumatorii de poezie ai vremii.

În versurile sale se întâlnesc, deseori, considerații artistice și estetice, referiri la propria sa meserie, pe care o descria ca obositoare și solitară. Totuși, uneori știa să fie autoironic, așa cum reiese din poemele în care artistul se descrie lucrând la frescele Capelei Sixtine, imagine ilustrată și într-un autoportret schișat pe marginea unei scrisori, cu culorile care i se lipeau de ochi: „Cu fața spre cer, îmi simt memoria într-o casetă, iar pieptul de harpie,/și pensula deasupra feței/îmi creează, în joc, un paviment bogat”. Există multe versuri de dragoste, printre care cele scrise pentru Tommaso Cavalieri, tânărul de o frumusețe rară, iubit de maestru, care i-a servit drept muză pentru multe versuri cenzurate în anticele ediții ale „Rimelor” lui Michelangelo. Odată cu trecerea timpului, versurile maestrului devin din ce în ce mai neliniștite și tensionate, pentru ca, în cele scrise la maturitate, Michelangelo să atingă momentele cele mai înălțătoare și emoționante ale liricii sale, ca, de exemplu, în sonetul care spune:

*Împovărat de ani și de păcate plin,  
cu o puternică tristețe înrădăcinată,  
vecină-mi este moartea care mă veghează  
și-n inimă nutresc venin.*

*Nu mai am forțele-mi de care am nevoie  
să schimb această viață, dragostea,  
vestimentația sau soarta,  
fără prezențele tale divine și clare,  
a fiecărui drum înșelător.*

*Dragul meu domn, nu e de-ajuns  
să mă dorești și să aspiți spre cer  
doar pentru că sufletul ar fi,  
nu ca prima dată, creat din nimic.*

*Mai mult decât atât, privezi,  
dezbrăcând sufletul de moarte,  
mă rog primește-mi înaltul drum,  
să poată fi mai sigură și mai vizibilă  
întoarcerea.*

# Index topografic

## Baden (Zürich)

\_ Colecție particulară  
*Fecioara cu Pruncul* (autor incert, 1510?)

## Basilea

\_ Colecție particulară  
*Sfântul Ioan Evanghelistul* (1490-1492?)

## Bologna

\_ Biserica San Domenico  
*Înger îngenunchat ținând un candelabru* (1494-1495)  
*San Petronio* (1494-1495)  
*San Procolo* (1494-1495)

## Bruges

\_ Notre-Dame  
*Fecioara cu Pruncul sau Madonna di Bruges* (1503-1504)

## Dublin

\_ National Gallery of Ireland  
*Familia Sacră cu Sfântul Ioan* (1490?)

## Florența

Casa Buonarroti  
*Crucifixul din lemn* (1492-1493)  
*Hercule* (1525 circa)  
*Il dio Fiume* (1524 circa)  
*Bătălia Centaurilor* (1491-1492)  
*Madonna della scala* (1490-1492)  
*Model din lemn pentru fațada bisericii San Lorenzo* (cca 1519)  
\_ Galleria dell'Accademia  
*David* (1501-1504)  
*Pietà di Palestrina* (autor necunoscut, cca 1550)  
*Atlas* (1530-1534)  
*Sclavul cu barbă* (1530-1534)  
*Sclavul care se trezește* (1530-1534)  
*Tânărul* (1530-1534)  
*San Matteo* (1503-1504)  
\_ Galeria Uffizi  
*Familia Sacră cu Sfântul Ioan prunc* sau *Tondo Doni* (1506-1507)  
\_ Muzeul Operei Domului

*Pietà Bandini* (1550-1555)

\_ Museo Nazionale del Bargello  
*Bachus* (1496-1497)  
*Brutus* (1538 circa)  
*David-Apollo* (1525-1530)  
*Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan prunc* sau *Tondo Pitti* (1503-1506)  
\_ Palazzo Vecchio  
*Bătălia de la Cascina* (1505-1506)  
*Spiritul victoriei* (cca 1532-1534)  
\_ San Lorenzo  
*Fecioara cu Pruncul sau Madonna Medici* (1521-1534)  
*Mormântul lui Giuliano de Medici: Giuliano de Medici* (1526-1534)  
*Ziua* (1526-1531)  
*Noaptea* (1526-1531)  
*Mormântul lui Lorenzo de Medici: Lorenzo de Medici* (circa 1525)  
*Zori de zi sau Aurora* (1524-1527)  
*Crepuscul* (1524-1531)  
\_ Santa Maria Novella, Capela Maggiore  
*Botezul lui Hristos* (1488-1490)  
*Dormitio Virginis* (1488-1490)  
\_ Florența – Arhitectura  
Biblioteca laurenziana (1524-1560)  
Fațada bisericii San Lorenzo (desenată în 1518, nerealizată)  
Sacristia nouă San Lorenzo (începută în 1521)

## Londra

\_ National Gallery  
*Depunerea* (1511?)  
*Fecioara cu Pruncul, Sfântul Ioan și patru îngeri* sau *Madonna din Manchester* (1510?)  
\_ Royal Academy  
*Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan sau Madonna Taddei* sau *Tondo Taddei* (1503 circa)

## Milano

\_ Castelul Sforza  
*Pietà Rondanini* (după 1552)

## New York

\_ Colecție particulară  
*Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan prunc* (1510?)

## Padova

\_ Coro del Duomo (1552-1570)

## Paris

\_ Luvru  
*Prigione: Sclav muribund sau Sclav adormit* (1513)  
*Prigione: Sclav rebel* (1513)

## Roma

\_ Capela paulină, Palatul Papal  
Crucifixul din San Pietro (1545-1560)  
*Ninsoare în San Paolo pe strada Damasco* (1542-1545)  
\_ Capela Sixtină, Vatican  
*Frescele cupolei* (1508-1512)  
*Judecata de Apoi* (1537-1541)  
\_ San Pietro Vatican  
*Pietà* (1497-1498)  
\_ San Pietro in Vincoli  
*Mormântul lui Iulius al II-lea* (terminată în 1545):  
*Moise* (1515 circa)  
\_ Santa Maria sopra Minerva  
*Hristos pe cruce* (1518-1520)  
\_ Roma – Arhitectura  
Castel Sant'Angelo, Capela lui Leon al X-lea (1514)  
Colle Capitolino (desenat în 1538 sau în 1546)  
Porta Pia (1561)  
Santa Maria Maggiore, Capela Sforza (1559)  
San Pietro in Vaticano (început în 1546)  
Scara Palatului senatorial (cca 1540)

## Siena

\_ Domul  
*San Gregorio* (1503-1504)  
*San Paolo* (1503-1504)  
*San Pietro* (1503-1504)  
*San Pio* (1503-1504)

## Viena

\_ Akademie der bildenden Künste  
*Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan* (1495?)



**Casa părintească**  
a lui Michelangelo  
din Caprese  
(Arezzo)

**Casa Buonarroti**  
de la Florența  
dintr-o gravură  
antică



**Mormântul lui**  
**Michelangelo,**  
de Giorgio Vasari  
(1570), din Santa  
Croce, la Florența

# Cronologia

## EVENIMENTE ISTORICE ȘI ARTISTICE

Revoluția familiei Pazzi împotriva domniei familiei de Medici, așătată de Papa Sixtus al IV-lea, eșuează. În Domul din Florența este ucis Giuliano de Medici, fratele lui Lorenzo Magnificul, care scapă de atentat.

Leonardo începe opera *Adorația magilor*. Sandro Botticelli începe să picteze alegoria *Primăvara* (desăvârșită în 1482).

Botticelli începe opera *Nașterea Venerei* (terminată în 1484). Este terminată decorarea Capelei Sixtine din Vatican, unde au lucrat Perugino și Botticelli.

Rafael se naște la Urbino. Leonardo este însărcinat cu realizarea operei *Fecioara între stânci*.

Este ales Papa Inocențiu al VIII-lea (Giovanni Battista Cybo).

Ghirlandaio și atelierul său încep decorarea galeriei corului din biserica Santa Maria Novella (finalizată în 1490).

Moare la Veneția sculptorul florentin Andrea Verrocchio.

La Florența moare Lorenzo de Medici, Magnificul. Este ales Papa Alexandru al VI-lea (Borgia). Cristofor Columb descoperă America. Moare Piero della Francesca.

Carol al VIII-lea, rege al Franței, revendică regatul din Napoli și atacă Florența. Piero de Medici, alungat, este găzduit la Bologna de către familia Bentivoglio. La Florența este proclamată republica. Are loc Predica lui Girolamo Savonarola.

La Milano, Leonardo începe opera *Cina cea de taină*. Perugino se află la Florența, unde deschide un atelier.

Sub presiunea lui Alexandru al VI-lea, Savonarola, este judecat și ars pe rug în Piazza della Signoria, la Florența, pe data de 23 mai. La Roma moare Antonio Pollaiuolo.

Luca Signorelli pictează frescele din Capela San Brizio nel Duomo di Orvieto.

## VIAȚA LUI MICHELANGELO

1475 La 6 martie se naște la Caprese (Arezzo), al doilea fiu al primarului Ludovico di Leonardo di Buonarroto Simoni și al Francescăi, fiica lui Neri di Miniato del Sera și a lui Bonda Rucellai. Părinții se mută curând la Florența, iar Michelangelo este lăsat în grija unei doici la Settignano.

1478

1481 Îi moare mama. Începe studiul gramaticii. Îl cunoaște pe pictorul Francesco Granacci care-l încurajează să picteze.

1482

1483

1484

1486

1488 Se află la Florența în atelierul fraților Ghirlandaio, unde va rămâne un an.

1489 Frecventează Grădina San Marco, proprietatea familiei de Medici, unde poate studia sculpturile antice și moderne colecționate acolo.

1492 În această perioadă apar primele opere: *Lupta centaurilor*, *Madonna della scala* și *Crucifixul din lemn* pentru Bazilica florentină Santa Maria del Santo Spirito.

1494 Pleacă din Florența cu puțin timp înainte de intrarea lui Carol al VIII-lea: se stabilește la Veneția și la Bologna, unde realizează opera *Înger ingenușcheat cu candelabru* pentru Arca di san Domenico.

1495 Se întoarce la Florența, unde realizează câteva mici sculpturi (pierdute) pentru Lorenzo di Pierfrancesco de Medici.

1496 Se află la Roma, oaspete al cardinalului Riario. Realizează opera *Cupidon adormit* (pierdută) și opera *Bachus beat* (Florența, Bargello).

1498 Contractul cu cardinalul francez Jean Bilhères pentru opera *Pietà* din Bazilica San Pietro din Vatican: se obligă să termine statuia într-un an, pentru o compensație de 450 de ducati.

1499 La 6 august moare clientul operei *Pietà*, abia desăvârșită.

Ludovic al XII-lea, rege al Franței, ajunge în Italia. Familia Sforza este alungată din Milano. Leonardo se întoarce la Florența. Bramante se află la Roma. Botticelli pictează *Nativitatea mistică*.

Primele opere de Rafael la Città di Castello.

Piero Soderini este numit magistrat pe viață al republicii Florentine.

Moartea fulgerătoare a Papei Alexandru al VI-lea este urmată de scurta domnie a Papei Pius al III-lea (Piccolomini) și alegerea Papei Iulius al II-lea (della Rovere). Prăbușirea statului creat în Italia centrală de către Cezar Borgia, fiul lui Alexandru al VI-lea. Leonardo începe *Bătălia de la Anghiari* pentru Salonul celor cinci sute din Palazzo della Signoria, la Florența.

Rafael se mută la Florența. Prin tratatul de la Blois, Spania își arogă dominația regatului Napoli.

Bramante începe opera Micul Templu al Sfântului Petru, în Montorio.

Iulius al II-lea recucerește Bologna. La Roma se descoperă sculptura reprezentându-l pe Laocoon. Bramante începe construcția noii Bazilici San Pietro, la Vatican. Leonardo pleacă la Milano.

Rafael realizează pictura în ulei *Depunerea*.

Liga Sfântă: împotriva Veneției se aliniază Iulius al II-lea, Maximilian de Habsburg, Ludovic al XII-lea și Ferdinand Catholicul.

Înfrângerea Veneției. Baldassarre Peruzzi proiectează Villa Farnesina pentru Agostino Chigi. Rafael se află la Roma, unde începe decorarea Camerelor (apartamentul de la Vatican al lui Iulius al II-lea).

Se constituie Liga Sfântă împotriva Franței. Sebastiano del Piombo se află la Roma. Andrea del Sarto începe *Povestea Fecioarei* în Mănăstirea Bunei Vestiri.

Întoarcerea familiei de Medici la Florența. La Siena, Beccafumi pictează Tripticul *Trinității* iar, la Florența, Fra Bartolomeo pictează *Căsătoria Sfintei Caterina*.

1500 Începe pictarea mesei Altarului din Biserica Sant'Agostino la Roma: identificată probabil cu *Înmormântarea lui Hristos* (Londra, National Gallery), autografia operei este discutabilă.

1501 Întors la Florența, la 5 iunie, primește comanda pentru 15 sculpturi pentru Altarul Bisericii Piccolomini nel duomo di Siena. La 16 august, statul republican florentin îi încredințează realizarea sculpturii *David*.

1502 La 12 august Florența îi încredințează realizarea unui alt *David* în bronz pentru cardinalul Pierre de Rohan: opera va fi terminată de către Benedetto da Rovezzano.

1503 Opera di Santa Maria del Fiore îi încredințează comanda a 12 statui de apostoli pentru interiorul domului: doar Matei va fi schițat. La 14 decembrie comerciantul flamand de țesături. Alexandre Moscou îi plătește 50 de ducăți pentru opera *Madonna din Bruges*. Realizează operele *Tondo Taddei* și *Tondo Pitti*.

1504 Soderini îi comandă *Bătălia de la Cascina* pentru Salonul celor cinci sute din Palazzo della Signoria. Termină opera *Madonna din Bruges*. La 8 septembrie opera *David* este poziționată în Piazza della Signoria.

1505 În luna martie Papa Iulius al II-lea îi încredințează realizarea propriului mormânt, din Bazilica San Pietro din Vatican, dar realizată în San Pietro in Vincoli. Se mută la Carrara pentru a alege personal blocurile de marmură.

1506 În urma conflictelor cu Papa, legate de mormânt, fuge la Florența. La 21 noiembrie se împacă, la Bologna, cu Iulius al II-lea: i se încredințează realizarea unui monument din bronz reprezentându-l pe Papă.

1507 Probabil realizarea, pentru Agnolo Doni, a operei *Sacra Familie* (*Tondo Doni*).

1508 La 21 februarie se inaugurează, la Bologna, monumentul lui Iulius al II-lea, deasupra portalului bisericii San Petronio. Soderini îi încredințează realizarea sculpturii Hercule. În aprilie se află la Roma și la 10 mai începe să picteze în frescă cupola Capelei Sixtine.

1509

1511 La 14 și 15 august Iulius al II-lea vizitează Cupola Capelei Sixtine, încă neterminată.

1512 La 31 octombrie, cupola Capelei Sixtine este dezvelită: frescele cupolei fuseseră terminate cu douăzeci de zile în urmă.

După moartea lui Iulius al II-lea, la tron i se succede Giovanni de Medici (fiul lui Lorenzo Magnificul), sub numele de Leon al X-lea. Leonardo se află la Roma.

Moare Bramante. Rafael devine Arhitect în Fabrica din San Pietro: pictează *Sibilele* (Capela Chigi a Santa Maria della Pace) și decorează *Camera Incendiului din Borgo*.

Francisc I devine regele Franței: învingând la Marignano cucerește Milano. Machiavelli scrie „Principele”. Rafael lucrează la cartioanele pentru tapiseriile Capelei Sixtine. Andrea del Sarto începe *Storie del Battista nel Chostro dello Scalzo*.

Mor Ferdinand Catolicul, Carol al V-lea de Habsburg este regele Spaniei. Ludovico Ariosto termină opera *Orlando furios*. Sebastiano del Piombo realizează opera *Deposizione dell'Ermitage*.

În Germania Martin Luther începe „Reforma protestantă”. Rafael și Atelierul său lucrează la Loggia della Psiche (Farnesina) și la Lojele Vaticane. Leonardo pleacă în Franța.

Carol al V-lea de Habsburg devine Împăratul Imperiului Roman Sacru. Moare Leonardo la Amboise. La Parma Correggio pictează Camera della Badessa (Mănăstirea San Paolo). Pontormo începe frescele din Vila familiei de Medici din Poggio a Caiano. Rafael moare la Roma. Luther este excomunicat (*Bolla Exurge Domine*).

La Vatican, Giulio Romano pictează Sala di Costantino și Perin del Vaga – Sala dei Pontefici.

După moartea lui Leon al X-lea, devine Papă Adriano al VI-lea din Utrecht. Dieta din Worms interzice luteranismul.

După moartea lui Adriano al VI-lea, Clement al VII-lea (Giuliano de' Medici) devine Papă. Pontormo pictează *Storie della Passione* (Certosa del Galluzzo). Giulio Romano se află la Mantova în serviciul lui Federico Gonzaga. Tot la Mantova încep lucrările pentru Palazzo Te. Parmigianino se află la Roma.

Francisc I, regele Franței, este învins la Pavia de Carol al V-lea. La Florența, Pontormo începe frescele din Santa Felicità.

Liga Sfântă (Franța, Papalitatea, Florența, Milano) împotriva lui Carol al V-lea. Pontormo pictează *Deposizione di santa Felicità*.

Mercenarii imperiali jefuiesc Roma: Jacopo Sansovino și Pietro Aretino fug la Veneția.

La Bologna, Clement al VII-lea îl încoronează pe Carol al V-lea, împărat și rege al Italiei, care promite întoarcerea familiei de Medici la Florența. Realizează desenul *Noli me tangere* (tablou realizat de Pontormo).

1513 După moartea lui Iulius al II-lea, semnează cu moștenitorii un contract nou pentru realizarea mormântului său: realizează *Moise și doi Sclavi* (astăzi la Luvru).

1514 Îi este încredințată lucrarea *Învierea lui Hristos* pentru Santa Maria sopra Minerva la Roma. Pe desenul său se realizează proiectul capelei Pontificale din Castelul Sant'Angelo.

1515 În aprilie se întoarce la Florența, unde va rămâne până în 1534.

1516 Un nou contract pentru mormântul lui Iulius al II-lea. Lucrează la proiectul pentru fațada bisericii San Lorenzo la Florența, din ordinul lui Leon al X-lea.

1517 Începe *Giganții* (Florența, Galleria dell'Accademia).

1519 La comanda lui Leon al X-lea, începe să lucreze pentru Sacristia nouă, destinată să conțină șase Morminte ale familiei de Medici. Lucrează la *Giganții*.

1520 Papa renunță la fațada bisericii San Lorenzo și reduce totul la două Morminte.

1521 Lucrează la Mormintele familiei de Medici. În august, *Învierea lui Hristos* este așezată în Santa Maria sopra Minerva la Roma.

1522

1523

1524 Începe lucrările pentru Biblioteca Laurențiană din Florența și pentru Mormântul lui Lorenzo de Medici, duce de Urbino, cu *Crepusculul și Zori de zi (Aurora)*.

1525

1526 Începe Mormântul lui Giuliano de Medici, duce de Nemours, cu sculpturile *Noaptea și Aurora*.

1527 Lucrările pentru Sacristia nouă sunt întrerupte după alungarea familiei de Medici din Florența.

1530 Pictează *Leda și verișorul* (distrus) pentru ducele de Ferrara. Lucrează la Biblioteca Laurențiană și la Sacristia nouă

1531 Odată înfrântă Republica, Alessandro de Medici revine la Florența.

|                                                                                                                                                                                                                                        |      |                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Moare Clement al VII-lea, urmează Paul al III-lea (Alessandro Farnese). Ignazio di Loyola fondează Compania lui Iisus.                                                                                                                 | 1534 | Termină opera <i>Genio della Vittoria</i> . Pleacă din Florența la Roma, în scopul realizării operei Judecata de Apoi.                                                                                        |
| Reforma lui Calvin de la Geneva. Pietro Aretino publică „Raționamentele.”                                                                                                                                                              | 1536 | Începe <i>Judecata de Apoi</i> pe peretele din Capela Sixtină.                                                                                                                                                |
| Salviati și Jacopino del Conte lucrează la <i>Onatoriul</i> lui San Giovanni Decollato.                                                                                                                                                | 1538 | Are sarcina de a se ocupa de sistematizarea statuii ecvestre a lui <i>Marc Aureliu</i> pe Campidoglio.                                                                                                        |
| Benvenuto Cellini lucrează în Franța, în serviciul lui Francisc I.                                                                                                                                                                     | 1540 | Termină bustul lui <i>Brutus</i> , început în 1539, pentru cardinalul Ridolfi.                                                                                                                                |
| Contractul pentru <i>Deposizione</i> (Trinità dei Monti) lui Daniele da Volterra.                                                                                                                                                      | 1541 | La 31 octombrie, termină Judecata de Apoi.                                                                                                                                                                    |
| La Roma se instituie Biroul Sfânt. Moare cardinalul „reformator” Contarini.                                                                                                                                                            | 1542 | Ultimul contract pentru Mormântul lui Iulius al II-lea. Începe frescele din Capela Paulină.                                                                                                                   |
| Este convocat Consiliul din Trento: începe Contrareforma catolică. Tiziano se află la Roma.                                                                                                                                            | 1545 | Sunt așezate statuile la Mormântul lui Iulius al II-lea. Termină opera <i>Folgorazione di san Paolo</i> (Capela Paulină).                                                                                     |
| Moare Antonio da Sangallo il Giovane. La Mantova, moare Giulio Romano. Vasari pictează Sala dei Cento Giorni (Palazzo della Cancelleria). Moare Martin Luther.                                                                         | 1546 | Începe <i>Crucifixul</i> di San Pietro (Capela Paulină). Este numit arhitect al Fabricii din San Pietro în Vatican, începe proiectarea cupolei. Termină Palazzo Farnese.                                      |
| Henric al II-lea este regele Franței. Carol al V-lea învinge Liga principilor protestanți. Tintoretto pictează <i>Ultima Cină</i> .                                                                                                    | 1547 | Începe opera <i>Pietà Rondanini</i> . Moare Vittoria Colonna, prietena și confidenta sa.                                                                                                                      |
| După moartea lui Paul al III-lea, este ales Papă Iulius al III-lea. Prima ediția a operei <i>Viețile</i> de Giorgio Vasari.                                                                                                            | 1550 | Termină frescele din Capela paulină, la Roma și începe opera <i>Pietà Bandini</i> .                                                                                                                           |
| Henric al II-lea, aliat al pricipilor protestanți intră în război cu Carol al V-lea.                                                                                                                                                   | 1552 | Se termină scara de la Campidoglio.                                                                                                                                                                           |
| Se încheie Armistițiul din Trento.                                                                                                                                                                                                     | 1553 | Lucrează la <i>Pietà Bandini</i> (domul din Florența).                                                                                                                                                        |
| Pacea de la Augusta: Carol al V-lea abdică. Moare Iulius al III-lea: îi succede Paul al IV-lea (Giovanni Pietro Carafa).                                                                                                               | 1555 | Paul al IV-lea îl desemnează drept arhitect-șef în Fabrica din San Pietro, Vatican.                                                                                                                           |
|                                                                                                                                                                                                                                        | 1556 | Abandonează Roma, amenințat de armata spaniolă și pleacă la Spoleto.                                                                                                                                          |
| Moare Paul al IV-lea: îi succede Pius al IV-lea, unchiul lui Carlo Borromeo.                                                                                                                                                           | 1559 | Trimite la Florența proiectul scării pentru Biblioteca Laurentiană. Începe, probabil, opera <i>Pietà Rondanini</i> .                                                                                          |
|                                                                                                                                                                                                                                        | 1560 | Desenează pentru Caterina de Medici un monument al lui Henric al II-lea al Franței. Proiectează mormântul lui Giangiacomo dei Medici di Marignano, în domul din Milano. Realizează desenele pentru Porta Pia. |
|                                                                                                                                                                                                                                        | 1563 | Este numit „responsabil” al Academiei de desen din Florența, împreună cu Cosimo I de Medici.                                                                                                                  |
| La 31 ianuarie este fondată, la Florența, Accademia del disegno.                                                                                                                                                                       | 1564 | La 18 februarie, moare la Roma, în casa sa de lângă Forul lui Traian, lăsând incompletă opera <i>Pietà Rondanini</i> .                                                                                        |
| Daniele da Volterra, supranumit „il Braghettone” (n.t. – făcătorul de pantaloni), primește sarcina de a acoperi părțile intime ale personajelor din Judecata de Apoi, considerate obscene de către Congregația Consiliului din Trento. |      |                                                                                                                                                                                                               |

# Index analitic

## A

Agostino di Duccio, 52  
 Alaric I, 125  
 Alberti, Leon Battista, 18, 20, 21  
 Albertinelli, Mariotto, 17  
 Alexandru al VI-lea (Borgia), 33, 34, 40, 45, 46, 77  
 Amadori, Francesco, 134  
 Amboise, Charles d', 73  
 Ammannati, Bartolomeo, 102, 112, 142  
 Aretino, Pietro, 136  
 Artist necunoscut florentin (sfârșitul sec. al XV-lea), 46  
 Atlante, vezi opera Prigione supranumit Atlante  
 Aurora – Zori de zi, 108

## B

Baccio da Montelupo, 14  
 Bachus, 34, 35, 79  
 Baldassarre del Milanese, 33  
 Bandini, Francesco, 146  
 Bartolomeo della Gatta, 87  
 Bătălia de la Anghiari, 64, 72  
 Bătălia de la Cascina, 58, 64, 66, 72, 73  
 Bătălia centaurilor, 7, 23, 28, 30, 31, 72  
 Beccafumi, Domenico, 118  
 Bellini, Giovanni, 148  
 Bembo, Pietro, 149  
 Benedetto da Maiano, 23  
 Benedetto da Maiano, atelierul lui, 25  
 Benivieni, Domenico, 28, 45  
 Benivieni, Girolamo, 15, 45  
 Bentivoglio, familia, 98  
 Bertoldo di Giovanni, 8, 15, 16, 23, 28  
 Biagio da Cesena, 136  
 Biblioteca laurenziana, 102  
 Bilhères de Lagrault, Jean, 40  
 Blake, William, 134  
 Bonacossi, Elena, 45  
 Borgia, Rodrigo, vezi Alexandru al VI-lea  
 Botticelli, supranumit Sandro, Alessandro Filipei, 12, 17, 20, 21, 36, 38, 39, 45, 61, 87, 94  
 Bracciolini, Poggio, 18, 20  
 Bramante, supranumit Donato di Pascuccio di Antonio, 77, 79, 89, 118,

126, 144  
 Bregno, Andrea, 34  
 Bronzino, supranumit Agnolo di Cosimo Tori, 122  
 Brunelleschi, Filippo, 20, 52, 102, 106, 144  
 Bruni, Leonardo, 18, 20  
 Bruto, 122  
 Buffalmacco, Buonamico, 130  
 Bugiardini, Giuliano, 14  
 Buonarroti, familia, 7, 8  
 Buonarroti, 99  
 Leonardo, 23, 113, 146  
 Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni, 7  
 Buonsignori, Stefano, 17  
 Buontalenti, Bernardo, 56, 113  
 Burckardt, Jacob, 18  
 Bust masculin din profil, 22

## C

Calcagni, Tiberio, 146  
 Capela Paulină, 139, 140  
 Capela sixtină, 33, 61, 64, 77, 79, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 97, 99, 119, 125, 126, 129-130, 134, 139-140, 149  
 Capelele familiei de Medici, 101, 102, 104, 105, 106, 108-109, 111, 112, 113  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi supranumit, 44, 112  
 Carafa Gian Pietro, vezi Paolo al IV-lea  
 Carlo V, împărat Sacru Romano Impero, 119, 125, 128  
 Carlo al VIII-lea, rege al Franței, 40, 46  
 Cavalieri, Tommaso, 149  
 Cellini, Benvenuto, 66  
 Cennini, Cennino, 84-85  
 Cesi, familia, 78  
 Cinci studii de arta sculpturii, 18  
 Clement al VII-lea, 102, 125, 128, 129, 142  
 Clovio, Giulio, 129  
 Colonna, Vittoria, 145  
 Condivi, Ascanio, 7, 28, 31, 42, 44  
 Convertirea Sf. Pavel (Capela Paulină), 125, 139, 140  
 Copia opereii *Ascensiunea lui san Giovanni evangelist* de Giotto, 18

Copia unei figuri a opereii "Tributul" de Masaccio, 24  
 Copilul arcaș (sau Apollo, sau Cupidon), 34  
 Costantin, 143  
 Crearea astrului (Capela Sixtină), 86  
 Crearea lui Adam (Capela Sixtină), 77, 86, 94, 97  
 Crearea Evei (Capela Sixtină), 76  
 Crepusculul, 108  
 Învierea lui Hristos 145  
 Crucificarea lui Petru (Capela Paulină), 140  
 Crucifixul policrom, 23  
 Cupidon adormit, 33, 36  
 Cupola din San Pietro, 143, 144

## D

Daniele da Volterra, supranumit il Braghettoni, 98, 128, 137  
 Dante (Dante Alighieri), 18, 74, 129, 134,  
 David, 44, 47, 49, 50, 52, 54, 56, 57, 58, 64, 86  
 David și Goliath (Capela Sixtină), 86  
 David în bronz, 58  
 David, Jacques-Louis, 44  
 De Fabris, Emilio, 56  
 Delacroix, Eugène, 134  
 Della Porta, Giacomo, 144  
 Della Robbia, Andrea, 45  
 Della Robbia, Luca, 38, 39  
 Della Rovere, Francesco, vezi Sisto al IV-lea  
 Della Rovere Papa Iulius al II-lea, 77-78  
 Della Valle, familia, 78  
 De Tolnay, Charles, 78  
 Potopul universal (II) (Capela sixtină), 86  
 Dioskurides, 14  
 Separarea luminii de întuneric (Capela Sixtină), 86  
 Donatello, Donato di Niccolò di Berto Bardi supranumit, 8, 16, 19, 20, 23, 26, 28-29, 49, 52, 54, 106  
 Doni, Agnolo, 60, 62

## E

Entuziasmul lui, Sacrificul lui Noe (Capela Sixtină), 86  
 Egidio da Viterbo, 94

Erasmus da Rotterdam, 146

## F

Farnese, Alessandro, *vezi* Paul al III-lea  
 Farnese, familia, 78  
 Faun, 14, 15  
 Fecioara (Judecata de Apoi), 137  
 Ferdinand al II-lea de Aragon, rege de Napoli, 46  
 Ficino Marsilio, 12, 15, 20, 25, 28, 94  
 Filefo, Francesco, 20  
 Fontana, Domenico, 144  
 Fra Bartolomeo, 17, 45  
 Fra Diamante, 87  
 Francesco da Urbino, 7

## G

Galli, familia, 34  
 Galli, Jacopo, 34, 40, 78  
 Genio della Vittoria, 123  
 Gherardo di Giovanni, 46  
 Ghiberti, Lorenzo, 13  
 Ghirlandaio, atelierul fraților, 9, 12, 13, 14, 17, 87, 94  
 Ghirlandaio, Domenico del, 9  
 Zua, 108  
 Giotto, 18  
 Giovanni da Gavine, 74  
 Giovanni di Bicci, 106  
 Judith și Holofern (Capela Sixtină), 86, 95  
 Judecata de Apoi, 83, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139  
 Giulio II (Papa Iulius al II-lea), 22, 34, 73, 77, 78, 79, 80, 88, 89, 98, 112,, 125, 139  
 Giulio Romano supranumit Giulio Pippi, 122  
 Gondi, familia, 13  
 Gonzaga, familia, 36  
 Gozzoli, Benozzo, 13  
 Granacci, Francesco, 8, 14, 46

## H

Hristos judecator (Judecata de Apoi), 130

## I

Ignudi, 86  
 Isabella d'Este Gonzaga, 36  
 Isaia, 86

**L**

Landino, Cristoforo, 12  
Leonardo da Vinci, 8, 12,  
14, 17, 52, 54, 64, 66, 72,  
73, 74, 75, 92, 101, 113,  
118  
Leon al X-lea Papa  
(Giovanni de' Medici),  
101, 102, 106, 125  
Lippi, Filippino, 45, 52  
Lorenzo di Credi, 14, 17  
Luther, Martin, 126, 146

**M**

Maderno, Carlo, 144  
Madonna cu Pruncul, 75,  
109  
Fecioara cu Copilul sau  
Madonna de Medici  
(Florența, Capelele  
medicee), 108  
Madonna cu Pruncul și  
Sfânta Anna  
(Oxford), 75  
Madonna della scala, 23, 24,  
25, 26  
Madonna di Manchester, 36,  
39, 58  
Maestru apropiat al lui  
Bertoldo și Michelangelo,  
15  
Manetti, Giannozzo, 18  
Mantegna, Andrea, 148  
Marat, Jean-Paul, 44  
Marc Aureli, 143  
Masaccio, Tommaso di ser  
Giovanni di  
Mone Cassai supranumit, 9,  
24  
Medici, familia, 10, 11, 13,  
21, 23, 28, 29 101, 106,  
112  
Alexandru de Medici, 128  
Cosimo I al Vechiu 16, 23,  
56, 112, 101, 105, 113  
Giovanni de Medici (fiul lui  
Cosimo I), 101, 106  
Giovanni Angelo de', vezi  
Pius al IV-lea  
Giovanni de' (fiul lui  
Lorenzo il  
Magnifico), vezi Papa Leon  
al X-lea  
Giuliano de', (fratele lui  
Lorenzo Magnifico), 106,  
108  
Giuliano al II-lea de', duce  
de Nemours (fiul  
lui Lorenzo Magnifico),  
108, 104

Giulio de', vezi Clement al  
VII-lea 128  
Lorenzino de', 128  
Lorenzo Magnifico 8, 9, 10,  
11, 12, 14, 16, 20, 21, 23,  
28, 29, 36, 45, 46, 101,  
106, 108  
Piero de Medici (fiul lui  
Cosimo I), 11, 17, 20, 87  
Piero de Medici (fiul lui  
Lorenzo Magnifico), 35,  
45, 46,  
Medici di Popolano (sau  
Popolani), Lorenzo  
di Pierfrancesco (Lorenzo al  
II-lea) duce de  
Urbino, 12, 36, 105, 106,  
108  
Medici di Popolano (o  
Popolani), Giovanni, 36  
Michelozzo (Michelozzo  
Michelozzi di 11, 101  
Bartolomeo), 10, 82  
Model de lemn pentru  
fațada bisericii San  
Lorenzo (Florența), 102  
Montorsoli, Giovanni  
Angelo, 108  
Mosé (Mormântul lui Iulius  
al II-lea), 78, 79  
Mouscron, familia, 58

**N**

Francesca di ser Miniato del  
Sera (Buonarroti), 7  
Noaptea, 108, 113  
Nud de femeie în genunchi,  
42  
Nud din spate și alte schițe,  
70

**O**

Orcagna, Andrea di Cione  
supranumit 52

**P**

Palatul Nou (Roma), 143  
Palatul Senatorial (Roma),  
143  
Palmieri, Matteo, 18  
Paul al III-lea (Alessandro  
Farnese), 126, 128, 136,  
139, 140, 142, 143,  
Paul al IV-lea (Gian Pietro  
Carafa), 146  
Paolo Uccello, supranumit  
Paolo di Dono , 13,  
Parmigianino, supranumit  
Francesco Mazzola 122  
Pazzi, familia, 10,  
Păcatul originar (Capela

Sixtină), 86  
Perin del Vaga, supranumit  
Pietro Bonaccorsi, 122  
Perugino, supranumit Piero  
Vannucci, 17, 40, 87, 94,  
129  
Petrarca, Francesco, 18, 149  
Piata edificiului  
Campidoglio, 142, 140  
Pico della Mirandola, 12,  
15, 45  
Piermatteo d'Amelia, 87  
Pietà vaticană, 34, 40, 41,  
147  
Pietà Bandini, 118, 120,  
146  
Pietà di Palestrina, 56, 146  
Pietà Rondanini, 145, 146,  
147, 148  
Pinturicchio, supranumit  
Bernardino di Betto 34  
Pisano, Giovanni, 28  
Pius al IV-lea, (Giovanni  
Angelo de Medici), 144  
Platon, 20  
Pole, Reginaldo, 146  
Polidoro da Caravaggio, 122  
Poliziano, supranumit  
Agnolo Ambrogini, 8, 12,  
15, 20, 28  
Pollaiuolo, Antonio del, 12,  
23, 30  
Pollaiuolo, Piero del, 17, 23  
Pontormo, Jacopo  
Carucci, 119, 120 1194  
Porta Pia, 142, 144  
Sclavii – Atlas, 114  
Sclavii – Tânărul, 116  
Sclavul barbă, 115  
Sclavul care se trezește, 117  
Sclavii, opera, 101, 112  
Profeții, 89  
Proiectul scenei "Judith și  
Holofern", 86, 95  
Pseudonimul-Dionigi  
l'Areopagita, 48  
Pulci, Luigi, 12  
Pedepsirea lui Aman, 86  
Înger care ține ghirlanda, 25

**R**

Rafael da Montelupo, 108  
Rafael Sanzio, 77, 118  
Înălțarea lui Hristos, 145  
Riario, Raffaele, 33, 34, 36  
Rohan, Pierre de, 58  
Rosselli, Cosimo, 17, 87  
Rossellino, Antonio, 52  
Rosso Fiorentino, 118, 119,  
122  
Rubens, Pieter Paul, 30

Rucellai, Bernardo, 21  
Rustici, Giovanni Francesco,  
14

**S**

Familia Sacră cu san  
Giovannino, vezi Tondo  
Doni  
Sacrificiul lui Noe (Capela  
Sixtină), 86  
Sadoletto, Jacopo, 146  
Sacristia nouă, 102, 104,  
105, 106, 108, 112  
Salutati, Coluccio, 18  
Sangallo, Antonio da, 139,  
144  
Sangallo, Bastiano  
supranumit Aristotel, 73  
Sangallo, Giuliano da, 12,  
52  
San Giovannino, 64  
San Matteo, 56, 58  
Sansovino, Andrea, 14, 23  
Sansovino, Jacopo, 23  
Sassetti, familia, 12  
Sassi, familia, 78  
Savonarola, Girolamo, 29,  
33, 45, 46, 94  
Savonarola, Niccolò, 45  
Scala, familia, 13  
Sclavii (Paris, Luvru), 112  
Schița unui „David” cu  
praștie, 50  
Schongauer, Martin, 9  
Separarea de ape (Capela  
Sixtină), 86  
Înmormântarea lui Hristos,  
42, 60  
Șarpele de bronz (Capela  
Sixtină), 86  
Sforza, Francesco, 74  
Sibile, 86, 89  
Signorelli, Luca, 61, 64, 87  
Soderini, Pier, 47, 49  
Soggi, Niccolò, 14  
Străbunii lui Hristos (Capela  
Sixtină), 86  
Strozzi, familia, 13  
Strozzi (Doni), Maddalena,  
60  
Studiu pentru "Judecata de  
Apoi"  
(Bayonne, Musée Bonnat),  
132  
Studiu pentru "Judecata de  
Apoi"  
(Florența, Casa Buonarroti),  
133, 134  
Studiu pentru "Judecata de  
Apoi"  
(Florența, Cabinetul

desenelor și gravurilor),  
132, 133, 134  
Studiu pentru "Bătălia de la  
Cascina", 70, 72  
Studiu pentru "Sibilla  
eritrea", 92  
Studiu nudului deasupra  
"Sibilei  
persica", 92

## T

Thiene, Gaetano, 146  
Mormântul lui Giuliano de  
Medici, duce de  
Nemours, 104, 106, 108  
Mormântul lui Iulius al II-  
lea, 78, 79, 80, 112, 139  
Mormântul lui Lorenzo de

Medici, duce de Urbino,  
105, 108  
Tondo Doni (Familia Sacra),  
33, 58, 60, 61, 64, 65, 66,  
68  
Tondo Pitti, 58, 61  
Tondo Taddei, 58, 60  
Tornaboni, familia, 13  
Tornabuoni, Lucrezia, 10  
Torrignano, Pietro, 14

## V

Valdés, Juan, 146  
Valla, Lorenzo, 18, 20  
Van der Weyden, Rogier,  
130  
Van Gogh, Vincent, 99  
Van Heemskerck, Maarten,

34, 79  
Varchi, Benedetto, 48  
Vasari, Giorgio, 12, 16, 23,  
24, 31, 40, 72, 101, 108,  
112, 122, 146, 118  
Venusti, Marcello, 138  
Fecioara (Judecata de Apoi),  
134, 137  
Verino, Ugolino, 45  
Verrocchio, supranumit  
Andrea di Francesco di  
Cione  
il, 10, 12, 17, 23, 49, 54,  
106,  
Verrocchio, atelierul lui, 17  
Vigerio, Marco, 94  
Villani, Giovanni, 66  
Virgilio (Publio Virgilio

Marone), 18

## W

Wittkower, Rudolf, 98  
Zuccari, Federico, 130

# Bibliografie

## Surse și monografii:

sunt fundamentale biografiile lui Michelangelo scrise de literați contemporani, din care, în particular, cele scrise de Giorgio Vasari (1550, 1568) și Ascanio Condivi (1553), opere ale căror următoare ediții se recomandă: G. Vasari, *Viața lui Michelangelo în versiunile din 1550 și 1568*, editată de P. Barocchi, Milano-Napoli 1962, vol. 5; G. Vasari, *Viețile celor mai celebri pictori, sculptori și arhitecți ... extinse din nou*, Florența 1568; ed. în *Operele lui Giorgio Vasari*, editată de G. Milanesi, Florența 1878-1885, vol. 9, I-VII, 1878-1881; G. Vasari, *Viața celor mai celebri pictori, sculptori și arhitecți în versiunile din 1550 și 1568*, Florența 1550 și 1568; editată de R. Bettarini și P. Barocchi, Florența 1966-1987, vol. 6 (doar a Vieților); A. Condivi, *Viața lui*

*Michelangelo Buonarroti*, Roma 1553, editată de G. Nencioni, cu eseuri de M. Hirst și C. Elam, Florența 1998. Dintre monografiile este de ajuns să cităm Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, 1945-1960; H. von Einem, *Michelangelo*, Berlin 1973; R. Clements, *Michelangelo. Idei despre artă*, Milano 1964; J. Ackerman, *Arhitectura lui Michelangelo*, Torino 1968; *Michelangelo architect*, editată de P. Portoghesi și B. Zevi, Torino 1964. *Dintre textele care dezvăluie*: B. Nardini, *Michelangelo. Biografia unui geniu*, Florența 1999; M. Bussagli, *Michelangelo*, Florența 2000. Un support fundamental pentru cronologia michelangeliană este contribuția (*Cronologia explicată*) de K. Weil-Garris Brandt și N. Baldini în catalogul mostrei *Tinerețea lui Michelangelo*, Florența 1999.

## Cataloge de mostre:

câteva mostre au oferit ocazia de a reciti și aprofunda câteva aspecte importante din biografia lui Michelangelo, printre care formarea sa ca artist și prima sa activitate. Se semnalează, astfel, următoarele: *Michelangelo și maeștrii secolului al XIV-lea*, editată de C. Sisi, Firenze 1985; *Michelangelo și arta clasică*, editată de G. Agosti și V. Farinella, Firenze 1987; *Grădina San Marco. Maeștri și colegi ai tânărului Michelangelo*, editată de P. Barocchi, Cinisello Balsamo (Milano) 1992; *Geniul Sculptorului în Opera lui Michelangelo*, Montreal 1992; M. Hirst-J. Dunkerton, *Realizare și Semnificație. Tânărul Michelangelo*, Londra 1994 (ed. Italiană, Modena 1994); *Tinerețea lui Michelangelo*, editată de K. Weil-Garris Brandt con C. Acidini Luchinat, J. D. Draper, N. Penny, Florența - Milano 1999.

## REFERINȚE FOTOGRAFICE

Fotografii: Muzeul Vatican

Arhiva Giunti

Arhiva Giunti/Rabatti-Domingie, Florența

Fotografii: Vasari, Roma

Humberto Nicoletti Serra, Roma

Arhiva fotografică: Fabbrica di San Pietro

COLECȚIA  
**PICTORI**  
DE GENIU

