

MANUAL DE ISTORIA ARTEI

C. 14274. — 2.000 ex. — 5.X.1949

MANUAL DE ISTORIA ARTEI

DE

G. OPRESCU

Profesor la Universitatea din București

Vol. I

EVUL MEDIU, RENAȘTEREA

(EDIȚIA II-a)



BUCUREȘTI

EDITURA „UNIVERSUL” STR. BREZOIANU 23-25

1943



INTRODUCERE

Ori de câte ori se pun, la Universitate ca și în afară de învățământul superior, probleme de Istoria Artei, este greu să se ajungă la noțiuni ceva mai precise asupra importanței lor, asupra raporturilor lor reciproce sau față de alte materii, din alte domenii, fără o cunoștință sistematică și, dacă se poate, sigură, asupra dezvoltării artei în decursul vremurilor. Ca să remediem, într'o anumită măsură, inconvenientului rezultat din lipsa de informații, ori cât de sumare, în această direcție, lipsă datorită organizării învățământului nostru secundar, unde nu se propune mai nimic cu privire la istoria artei, am crezut nemerit să compun acest manual, în două volume. El îmbrățișează intervalul de la recunoașterea creștinismului ca religie de stat, sub Constantin cel Mare, până la finele secolului al XVIII-lea. În momentul în care păgânismul este o religie apusă, e natural ca arta, sub toate aspectele ei, bazată pe o altă credință și pe un alt fel de a considera viața, să ia un nou curs, ale cărui simptome prime se puteau observa chiar în deceniile imediat anterioare. Edictul de Milan (313 p. Ch.) merită să formeze deci, prin rezultatele lui, și pe terenul manifestărilor plastice, un punct de plecare bine definit, pentru a înțelege evoluția artei europene. Iar sfârșitul secolului al XVIII-lea, pe de altă parte, cu mișcările estetice contemporane cu Revoluția Franceză, în pragul secolului al XIX-lea, poate fi luat ca limită superioară a acestei lungi perioade de aproximativ cincisprezece veacuri, în care asistăm la atâtea faze decisive ale dezvoltării celor trei arte majore: arhitectura, sculptura și pictura. Ceea ce urmează, secolul al XIX-lea, la care ne vom opri, mai aproape de noi și, într'un fel, punctul de plecare al oricăreia din tendințele artistice la care asistăm astăzi, mai variat, mai complex, mai sbuciumat, merită, cred, o tratare mai amănunțită și de sine stătătoare.

În chipul acesta ori cine a terminat un curs de liceu va avea puțința să dobândească un mănunchiu de noțiuni care, deși sumare, mă voi sili să le fac clare și precise. Ele se vor întinde de la începuturile artei creștine, așa cum au fost definite în alineatul precedent, până în momentul în care școala și teoriile clasice, prin Louis David, pun definitiv stăpânire, sub Revoluție, pe cugetul și inspirația artiștilor din Apus, pentru o lungă serie de ani.

Acest manual nu s'ar fi putut publica fără sprijinul directorului ziarului *Universul*, d-l Stelian Popescu, care a binevoit să-l editeze în tipografia sa. Ii aduc aici mulțumirile mele sincere și călduroase.

Intr'o astfel de lucrare nu voi avea pretenția să aduc idei originale. Multe, foarte multe din operele la care voi face aluzie le cunosc direct, ca urmare a numeroaselor mele călătorii în Apus și vizite în muzee. Pe ici, pe colo, voi înfățișa, poate, un punct de vedere personal. În genere, am urmat drumul arătat de alții. M'am silit însă ca ceea ce afirm să se sprijine pe lucrări cu autoritate, reprezentând cele din urmă păreri în materia ce ne preocupă. Astfel, mai ales în ce privește primele capitole, voi face des apel la opera, de mici proporții dar așa de luminoasă, a lui L. BRÉHIER: *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane.* (Paris 1929). Ea reprezintă, într'o largă măsură, ultimul cuvânt al științei cu privire la chestiunile în legătură cu arta care s'a dezvoltat, în Franța și în Occident, în primele secole după căderea Imperiului Roman.

Studiul regretatului HENRI FOCILLON: *L'Art des sculpteurs romans*, (Paris, 1932); importantul capitol al aceluiași savant: *Les mouvements artistiques du XI-e siècle au milieu du XV-e*, scris în colecția de Istorie Generală dirijată de GUSTAVE GLOTZ (Tomul VIII, *Histoire du Moyen-Age*, Paris, 1933), precum și volumul intitulat „Art d'Occident“ (Paris, 1938), deschid noi orizonturi și sunt considerate azi, în Franța, ca indispensabile oricărui cercetător al artei Evului Mediu. Prin stăpânirea deplină a subiectului și originalitatea vederilor, prin forma în care sunt redactate, de o strălucire unică, ele se impun în chip deosebit și vor forma baza capitolului nostru privitoare mai ales la arta romanică și la cea gotică. Evident, vom recurge adesea și la alte lucrări, în special la acelea care îmbrățișează întreaga evoluție a artei, care pornesc astfel de la un punct de vedere asemănător cu al nostru, cum ar fi în primul rând *L'Histoire de l'Art*, de sub direcția lui ANDRÉ MICHEL, (Paris, 1905 și următorii, ed. II-a din 1926) și colecțiile publicate, una de casa de editură Propyläen din Berlin (1923), alta de ALFRED KRÖNER din Leipzig (ANTON SPRINGER: *Handbuch der Kunstgeschichte*). Prima operă, rezultată dintr'o colaborare inteligentă de savanți francezi, mai ales în primele volume, și-a păstrat până azi valoarea. În celelalte două, deși dela volum la volum textul ce precede planșele este de o importanță inegală, în genere el este semnat de buni specialiști germani, iar ilustrația, abundentă și bine aleasă, constituie pentru noi o documentare de primul rang, folositoare oricărui cercetător. În opere de dimensiuni mai modeste, ÉLIE FAURE, într'o formă inspirată, însă cam prea personală și prea lirică; LOUIS RÉAU, într'un stil clar și concis și cu o excelentă informație, au prezentat tablouri juste despre arta epocilor de care ne vom ocupa. (ÉLIE FAURE: *Histoire de l'Art Médiéval*, Paris, 1911; LOUIS RÉAU: *Histoire universelle de l'Art: L'Art du Moyen-Age et la civilisation française*, Paris 1935). În sfârșit, MARCEL AUBERT, el însuși un perfect cunoscător al Evului Mediu, în a sa *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art* (Paris 1932), a știut să-și asigure o prețioasă colaborare de mari specialiști, iar RICHARD HAMANN, și el un medievist de seamă, în *Geschichte der Kunst* (Berlin, 1933), pornind de la un fel personal de a înțelege evoluția artei, ne-a dat o lucrare utilă și originală.

Evident, la fiecare popor din Apus cu o parte de merit în dezvoltarea artei în Evul Mediu și mai târziu, există numeroase tratate națio-

nale. În ele contribuția fiecărui neam este pusă, în genere cu obiectivitate, în lumină. Astfel, la Germani, avem, în afară de Istoria Artei Germane editată de casa G. Grote în 1887 și redactată de cinci specialiști, câte unul pentru fiecare ramură a ei, azi însă depășită, opera lui GEORG DEHIO : Geschichte der deutschen Kunst, (Berlin, 1930), la Italiani pe cea de o reputație mondială a lui ADOLFO VENTURI : Storia dell'Arte Italiana, (Milan, 1907 și următorii) și pe cele ale lui PIETRO TOESCA : Storia dell'Arte Italiana, (Il Medio Evo); (Turin, 1927) și EMILIO LAVAGNINO : Il Medio Evo (Turin, 1936). În plus, când vom trata diversele capitole ale acestui volum, vom avea desigur ocazie să ne referim la publicații de specialitate, care vor fi menționate la locul cuvenit. Încă de acum se cuvine a pune în relief, pentru anumite chestiuni generale din Evul Mediu, pe cele ale profesorului J. STRZYGOWSKI, în deosebi Orient oder Rom, (Leipzig, 1901) și Asiens Bildende Kunst (Wien, 1930), care au avut o atât de binefăcătoare influență în determinarea originilor veritabile ale artei Evului Mediu, și pe cele ale profesorului catalan J. PUIG I CADAFALCH : Le premier art roman, (Paris, 1928). Pentru cunoașterea artei bizantine GABRIEL MILLET și CH. DIEHL în numeroase opere, cu deosebire în Manüel d'Art byzantin, (Paris, 1910), al celui de al doilea, ne-au dat studii de detaliu și sinteze, solide ca informație și admirabile ca fel de exprimare. De sigur, și în alte limbi există opere tot atât de remarcabile. Dacă mă mărginesc să semnez mai ales pe cele în frazuzește, este pentru că această limbă ne este tutulor mai familiară.

Pentru arta noastră se cuvine a menționa în primul rând lucrarea fundamentală a regretaților N. IORGA și G. BALȘ : Histoire de l'art roumain ancien. (Paris, 1922), monografiile lui G. BALȘ și GHICA-BUDEȘTI asupra bisericilor moldovenesti și muntenesti, publicate de Comisiunea Monumentelor Istorice ; I. D. ȘTEFĂNESCU : Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Transylvanie (Paris, 1928), La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, (Paris, 1932) primele studii temeinice la noi asupra acestei importante teme și PAUL HENRY : Les églises de la Moldavie du Nord, (Paris, 1930), monografie scrisă cu dragoste și cu o deosebită înțelegere.

Pentru epoca Renașterii există o bibliografie atât de vastă, în cât ne este imposibil să facem o alegere sumară. Lectorul va găsi la urma volumului operele mai de seamă pe care le-ar putea la nevoie consulta, pentru a-și face o idee mai amănunțită cu privire la ori care dintre corifei. În orice caz în textul nostru am făcut dese incursii în excelențele volume ale colecției : Klassiker der Kunst.

În sfârșit, vom recurge adesea la textul cuprinzător și la ilustrațiile atât de semnificative din cataloagele muzeelor mari din Apus, cum ar fi : Luvru, British Museum, Victoria and Albert Museum, Kaiser-Friedrich Museum, etc.

PRESCURTĂRILE ÎNTREBUINȚATE

- Marcel AUBERT : Nouvelle Histoire Universelle de
l'Art. = Aubert.
- Louis BRÉHIER : L'Art en France des Invasions
barbares à l'Epoque Romane. = Bréhier.
- Catalogo Museo de la Ciudadela, Barcelona. = Cat. Mus. Ciudad.
- Charles DIEHL : Manuel d'Art Byzantin. = Diehl.
- Camille ENLART : Manuel d'Archéologie Française = Enlart.
- Henri FOCILLON : L'Art des Sculpteurs Romans. = Foc. Art. Sculpt. Rom.
- ” ” : Art d'Occident. = Foc. Art d'Oc.
- Richard HAMANN : Geschichte der Kunst. = Hamann.
- André MICHEL : Histoire de l'Art, Ed. II.
Propyläen — Kunstgeschichte. = Michel.
- I. PUIG I CADAFALCH : Le Premier Art Roman. = Puig.
- Louis RÉAU : Histoire Universelle des Arts. = Réau.
- J. VALLERY — RADOT : Eglises Romanes, Filiation
et Echanges d'Influences. = Vallery—Radot.
- René SCHNEIDER : La Peinture Italienne. = Schneider.
-

EVUL MEDIU

Trecerea dela arta clasică la cea veche creștină
și cauzele care determină această schimbare;
Conceptul de artă Preromanică

Victoria creștinismului asupra păgânismului coincide, după cum știm, cu un alt eveniment, ale cărui consecințe, pentru dezvoltarea politică și spirituală a Europei sunt incalculabile: invazia barbarilor. Valuri peste valuri aceste popoare nomade, războinice, venite din rezervoarele nesecate de oameni ale Asiei și Europei Orientale, tinere, puternice, îndrăznețe, cu o imensă viață și cu poftă nemăsurată, se îndreaptă prădând și ucizând, an de an, spre provinciile înfloritoare ale Imperiului Roman. Atrase de prestigiul imens al orașelor și al strălucirii imperiale, ele vin să caute soare, o viață mai omenească și mai puțin grea decât în mlaștinile și stepile de unde porneau. Acești noi veniți aduc cu ei un sânge mai aprins și mai proaspăt, credințe și moravuri cu totul altele decât cele ce existau în regiunile pe care le vor ocupa. Putem spune că între ei și popoarele civilizate ce vor supune nu e aproape nimic comun. S'ar zice, cu toată contradicția aparentă a termenilor, că acești barbari sunt reprezentanții unei nouă forme de cultură.

Este de așteptat ca și dezvoltarea artei, așa cum o constatăm în primele secole ale erei creștine, în Imperiul Roman, adică în Italia, în Bizanț și în celelalte țări care compuneau Imperiul, prin venirea în contact cu acești barbari să sufere modificări fundamentale. Iată o primă cauză de transformări, un prim element de care trebuie să ținem seamă când procedăm la comparații între epocile de artă păgână ale trecutului și cele de artă creștină ale domniei lui **Constantin cel Mare** și ale urmașilor acestuia, precum și la determinarea cauzelor care provoacă deosebirile dintre ele.

Un alt element, pe care trebuie să-l considerăm cu o egală atenție, este cel adus de civilizațiile orientale — cele din basinul răsăritean al Mediteranei și de mai departe, din centrul Asiei — și răspândit, mai întâiu cu încetul, apoi din ce în ce mai repede, în lumea romană. Este o contribuție ce va influența în chip esențial formarea noului ideal artistic.

Această contribuție a Orientului începe să se simtă încă din primele secole ale erei creștine în așa numita artă paleocreștină. Ea se accentuează atunci când prestigiul politic al statului roman, sub dubla lui formă romană și constantinopolitană, scade; slăbește însă și ea, atunci când comunicațiile cu Orientul se îngreuiază din pricina stăpânirii arabe asupra drumurilor marine și când, cu ajutorul elementelor orientale, dar transformate, cum și din alte numeroase pricini, se formase în Occident un stil propriu și de sine stătător, **stilul romanic sau roman**, care este destul de viabil ca să se desvolte singur. Acest nou limbajiu al artei Apusului, mai conform ideilor și concepțiilor locuitorilor acestei regiuni, este suficient de viguros în secolul al XI-lea, ca să devină mijlocul de expresie al unei întinse regiuni. Mai mult încă, și cu toate că originile sale sunt influențate de diferite curente, dintre care cele orientale nu-s decât o parte — fie că veneau direct din regiunile Egipto-siriace, fie că erau aduse de la Arabii, din Sudul Spaniei —, trăsăturile care caracterizează stilul romanic sunt destul de puternice, înlănțuirea lor destul de logică și de unitară, pentru ca să avem dreptul de a-l considera ca un „stil”.

El este însă rezultatul unei evoluții, ce va culmina tocmai în secolul al XI-lea. Epoca premergătoare a acestui stil romanic sau roman, tranzitorie oarecum, în care se efectuează experiențe peste experiențe, fără a putea defini cu precizie începuturile sale, ține cam de la secolul al VI-lea, până când caracterele artei romanice sunt perfect de bine stabilite, adică până la finele secolului al X-lea. Această perioadă premergătoare este cunoscută sub numele de „artă preromană” sau de „primă artă romană sau romanică”. Deși aceste denumiri, trebuie s'o recunoaștem, nu sunt acceptate de toți cercetătorii, ele oferă avantajul de a evoca în noi anume însușiri pe care le putem urmări apoi în epoca romanică. De aceea ambele aceste denumiri ne par destul de sugestive, ca să le păstrăm în expunerea noastră, mai ales pentru perioada care se întinde, cum am spus, de la secolul al VI-lea înainte, până prin secolul al X-lea.

Artă preromană se va caracteriza deci prin dispariția gradată a principiilor respectate de estetica greco-romană și înlocuirea lor cu un alt ideal de frumusețe, în care noțiunile răspândite de barbarii migratorii sau de călătorii veniți din Orient vor domina. O formă și un ideal de artă dispar, o altă formă și un alt ideal de artă le iau locul: fenomen adesea observat în evoluția cultului european, dar rareori apărut cu o mai convingătoare evidență, ca atunci.

Fără îndoială că aceste schimbări fundamentale nu s'au făcut deodată, și nici fără rezistență. Idealul greco-roman, căruia se supusese ochiul și spiritul artiștilor timp de atâtea secole, trebuind să cedeze locul unui ideal nou și atât de diferit și, mai ales, încă neîncercat, nu va dispărea fără luptă. Această luptă se va simți cu deosebire în regiunile unde cultura romană fusese mai vie și mai adânc înrădăcinată, adică în orașele de înaltă civilizație latină ori greacă, în capitale. Rezistența se va atenua pe măsură ce ne depărtăm de aceste centre de infiltrație greco-romană și ne apropiem de aglomerații rurale, de orașele mai mici, de provinciile marginase, de acele locuri care se găseau oarecum la granițele barbariei. Dar, în cele din urmă și nu după prea mare interval, toate provinciile ultimului Imperiu Roman de Apus sfârșesc prin a uita trecutul și a se adapta, conscient sau inconscient, tendințelor mai recente. Este apoi de observat că Orientul, cu civilizația bizantină, sunt mai conser-

vatoare de vechea tradiție de cât Occidentul, cu diversele lui formațiuni politice, sub dominația unuia sau altuia dintre triburile germanice.

Să încercăm să definim în câteva cuvinte prin ce se deosebesc cele două concepții, care sunt adică trăsăturile dominante ale artei clasice, și care cele ale artei care va deveni „preromană”. Știm că arta clasică, în opoziție cu oricare altă formă artistică a lumii vechi, a fost creată pe măsura omului și pentru mulțumirea lui. Templele, podobabele lor pictate, arhitectura civilă, arta statuară, totul este în funcție de om, iar acesta este înțeles ca o ființă armonios construită, atât din punct de vedere sufleteș, cât și trupesc. Această dispoziție a făcut pe artiști să-și imagineze pe semenii lor și, mai departe, pe zei chiar, sub o formă omenească idealizată.

Deși acest ideal își are originea în natură și pornește dela realitate, în fond el tinde la ceva mai mult decât imitarea naturii, cu particularitățile ei nelimitate. Pentru a face din om un element de artă și a-i da proporții desăvârșite, conform unui canon estetic comun artiștilor greco-romani, ei trebuiau uneori să corijeze unele trăsături, oferite de viață, să suprima sau să adauge altele. În fond, tipul spre care tindeau nu se găsea nici o dată direct sau aidoma în natură. Alteori, din contră, ei sunt nevoiți să sintetizeze, să contopească detaliile observate, pentru a ajunge la o formă mai deplină și mai plăcută, dar, în acelaș timp, mai generală, mai „tipică”, de cât cea a fiecărui individ. Iar, ca o consecință, unul din modurile de expresie cele mai logice, cele mai conforme geniului clasic, era prin esență arta statuară. Omul este redat nu în culori, nici numai în relief, lipit de un zid, desprinzându-se pe un fond plan, ci în „ronde bosse”, adică separat de tot ce-l înconjoară, în așa fel încât opera ce îl reprezintă să se ridice în aer, să poată fi privită din toate părțile, adică să i se facă ușor înconjurul.

Trăsătura fundamentală a artei clasice este deci că ea se prezintă în funcție de om, ca o manifestare al cărui scop principal este reprezentarea trupului uman, și al cărui mijloc de expresie preferat este sculptura. Artă clasică astfel concepută a trăit, s'a dezvoltat și, cu toate deosebirile de rasă, cu toată diferența mediului geografic, a situațiilor politice, a constituit idealul artistic al unui foarte întins teritoriu, cel mediteranean, și al unei mari mulțimi de neamuri.

Prin însuși acest fapt, din cauza întinderii ei, a multiplicității popoarelor ce o practicau, dela o vreme ea se epuizează. Deși la originea expresiei antice, cum am văzut, stă realitatea însăși, cu timpul însă artiștii în loc să procedeze ca cei care-i precedaseră și să caute a se menține în contact cu natura, ei uită necesitatea acestui postulat și rup legăturile cu lumea înconjurătoare. Se mulțumesc adică cu rolul de simpli copisti ai predecesorilor, care, ei, se inspiraseră dela viață, de posesori ai unor formule stereotipe, mereu repetate. Astfel, opera lor nu mai reprezintă o forță vie, neîncetată împropătată de observație, ci devine o practică banală și de rutină, caracterizată prin anume rețete de atelier, ce se transmiteau dela unul la altul. Această situație trebuia în mod fatal să ducă la o decadentă a artei, la o anemie a ei, la agonia ei lentă.

Așa dar, când analizăm cauzele adevărate și imediate ale dispariției artei clasice antice, ale transformării idealului ei, este cel puțin exagerat să spunem că ele se datoresc exclusiv invaziei barbarilor și consecințelor acestei invazii. Barbarii, noțiunile și credințele pe care ei le aduceau cu sine, felul

lor brusc și tânăr de a înțelege lumea și de a o reprezenta, au grăbit disoluția idealului clasic, dar n'au cauzat-o singuri.

Dacă ne întorcem acum la arta primelor secole ale Evului Mediu, spre deosebire de arta clasică, în primul rând plastică, ea este mai ales decorativă și pusă adesea în serviciul construcțiilor, adică în legătură cu arhitectura. Ceea ce interesează pe creștini, atunci când ei se pot ruga în libertate, este clădirea, zidirea arhitectonică în serviciul cultului, biserica. Celelalte manifestări artistice, ori de ce natură ar fi ele, nu sunt concepute decât ca elemente destinate să înfrumusețeze sau să completeze monumentele, rămân deci în funcție de arhitectură, afară, bineînțeles, de nenumăratele obiecte de metal, ca podoabe personale.

Artă preromană urmărește și ea, de multe ori, reproducerea lucrurilor sau ființelor din natură, însă ca o simplă aluzie. De aceea, în loc să le prezinte așa cum le vede, fie și idealizate, după cum procedau clasicii, ea le interpretează, alterează adică și modifică forma lor, o silește să se supună la anumite reguli, să ia anume înfățișări, cerute de funcția ce îndeplinesc sau conforme unor idei ce stăpânesc pe artistul preroman; în scurt, le stilizează.

Astfel, nu rare ori întâlnim în arta preromană și în cea romană, care îi urmează, scene luate din viața omului, figuri sau exemplare din domeniul floral, ori din cel animal. Aceste reprezentări nu corespund însă de cât pe departe cu modelele care le-au inspirat. Uneori ajung chiar la înfățișări cu adevărat grotești. Să nu ne închipuim că artiștii s'au oprit la o concepție a formei atât de bizară numai fiindcă nu erau în stare s'o reprezinte în alt fel, adică fiindcă ei pierduseră secretele practicii și ale execuției pe care le posedaseră așa de bine înaintașii lor clasici; evident, nu rare ori aceasta este pricina. Adesea însă siluirea formei, prezentarea ei în chip arbitrar este voluntară, pornește de la un sistem. O reprezentare forțată, aproape chinuită, stă în legătură cu anume principii și atitudini, ale spiritului lor. De multe ori (nu însă totdeauna) ea e departe de a fi o simplă consecință a neputinței tehnice a artistului.

Artă preromană este apoi dominată de ideea obsedantă a ornamentării. Esența ei este de a fi decorativă, de a plăcea prin armonia culorilor sau prin combinația liniilor. Nuda simplitate a stilului clasic nu mai mulțumește. Dar și în alegerea ornamentului ea pornește de la stilizare, și nu de la reproducerea exactă a naturii. El e imaginat astfel ca să ne dea mai de grabă o senzație picturală, de culoare, de joc de umbră și lumină, decât una sculptural-plastică, de volum și relief. În decorarea unei clădiri el ocupă un așa loc, și este executat în așa chip, încât plăcerea ce ne procură este provocată mai de grabă de contrastele de alb și negru, decât de noțiunea de volum și masă, ori de raportul nemerit între părțile componente, adică între spațiile pline și cele goale, cum este cazul în arta clasică. Vom întâlni prin urmare artiști, care, după ce au stilizat transformându-le elementele luate din natură, le așează pe monumente exclusiv în acele locuri, unde ele pot produce un maximum de efect optic, atât prin jocul petelor luminoase și întunecoase, ori prin combinația de nuanțe și de culori (mozaicurile, de pildă), cât și prin felul în care diversele materiale întrebuințate de ei primesc sau resping lumina, etc. Aceste opere de artă, ei le execută adesea într'un material bogat, somptuos și de multe feluri, deci divers ca grăunte și culoare, așa cum nu făceau artiștii clasici, a căror piatră de construcție predilectă era mai ales marmora.

Executanții din epoca preromanică s'au servit apoi de practice, adică de tehnice, pe care clasicii le ignorau, le neglijau sau nu le credeau potrivite sculpturii. Ele aveau ca urmare să producă obiecte a căror aparență era ca și când ar fi fost executate în metal bătut, în mozaic sau în stofă prețioasă, deși ele erau în lemn sau în piatră. Aceasta pentru că operele, și cele în metal, și cele în mozaic, și ștofele, sunt cunoscute și foarte apreciate de oamenii din această epocă, dar sunt scumpe, deci inaccesibile pentru mulți. Ele plac, iar artiștii sunt de multe ori tentați, poate și la dorința clienților, pentru care lucrau, care nu-și puteau procura ceea ce era mai costisitor, să le redea în materialele care le stau la dispoziție, care erau mai eftine, însă cu totul altele de cât cele ale obiectului original. Astfel, în piatră sau în lemn, printr'o ciudată transpoziție, se executau ornamente care la origine se întâlneau pe stofe, în mozaic sau în metal.

Așa dar stilizare, interpretare a naturii și nu copiere a ei, siluire a formei, ca să se supună unor anumite reguli abstracte, simpatie pentru culoarea și somptuozitatea materiei, imitare prin substituție a unor tehnice în locul altora mai greu de realizat, iată câteva din caracterele fundamentale ale operelor de artă din perioada preromantică.

Elementele ce contribuie la formarea noului concept de artă.

De unde vine această concepție nouă în artă, și așa de deosebită de cea clasică? Este poate necesar, pentru a înțelege acest fenomen, să amintim în scurt de o împrejurare ce apare în istoria provinciilor romane către sfârșitul Imperiului și se accentuează cu timpul. Știut este că arta autohtonă, barbară după credința Romanilor, întocmai ca și limba vorbită de locuitorii primitivi ai provinciilor, întocmai ca anume obiceiuri patriarhale, se ascunsese după cucerirea romană, dar nu dispăruse cu totul. Ea a continuat să fie practică, în chip modest și cu sfială, și după cucerire, mai ales în regiunile îndepărtate de centrele oficiale, în deosebi atunci, când era nevoie de imagini și lucruri în legătură cu credințe de origine străveche, sau pentru efectuarea unor obiecte destinate la întrebuințări speciale și proprii regiunii. Imediat ce dominațiunea Romei slăbește și simptome de oboseală apar în arta oficială, practicele și normele autohtone ies din nou la lumină, se răspândesc, se generalizează, cunosc o nouă viață.

Arta autohtonă fusese astfel practică din vremuri imemorabile și continuă să fie practică, în special în legătură cu fabricarea armelor, a bijuteriilor, a obiectelor de cult și de podoabă, de care erau așa de dornici barbarii. Ea se caracterizează prin utilizarea frecventă a temelor geometrice în ornamentarea lucrurilor de metal și a vaselor, teme așezate în compoziții după un ritm diferit de cel întâlnit în arta clasică. Astfel simetria, de pildă, dispoziție de care arta clasică nu numai că nu se servea — fiindcă de cunoscut o cunoscuse — dar pe care chiar o condamna, este aproape de regulă în arta barbarilor. Întâlnim apoi note realiste răslețe, de o sinceritate și de o lipsă de indulgență în tratarea figurii umane și a animalului, cum nici o dată nu întâlnisem la artistul grec sau roman, de cât numai în caricatură. Departe de a fi idealizat, omul este prezentat cu însușirile lui cele mai personale, cu

trăsăturile lui proprii, ori cât de neplăcute și respingătoare ar fi, copiate direct după natură și accentuate până la monstruoșitate. Figurile sunt dispuse apoi de cele mai multe ori într-o atitudine strict frontală. Aceste însușiri, după regiuni, ajung treptat, treptat, sau toate deodată în arta preromană.

Alte caractere îi vin acestei arte din Orient. Artă orientală, înfloritoare, bogată, încetăținită în cele din urmă în Imperiul Roman alături de arta clasică, imediat ce aceasta decade, caută să-i ia locul, nu numai în acele provincii în care ea reprezenta o tradiție artistică uneori veche de mai bine de o mie de ani, ci chiar în celelalte regiuni unde până atunci se strecurase cu sfială. Această influență orientală, după slăbirea autorității romane, se simte pretutindeni, dar mai ales în arhitectură.

Este necesar să ne oprim puțin asupra acestei chestiuni. Știm că arhitectura clasică, în special sub forma

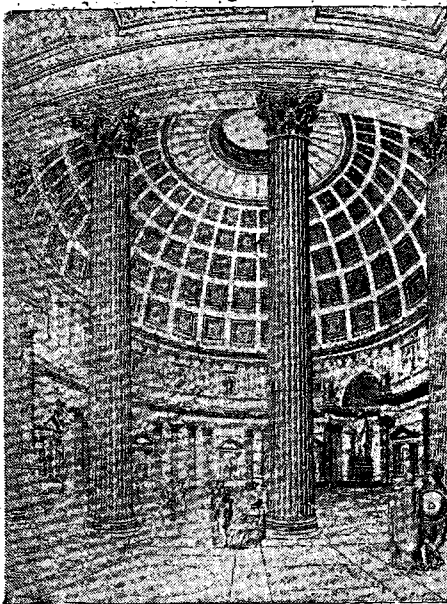


Fig. 1. — Pantheonul lui Agrippa.
(după Propyl. III, 587)

cea mai elegantă și mai neașteptată a echilibrului de forțe contrare. Astfel, în Orient mai ales se dezvoltă cupola și bolta, acele splendide încoronări ale unui edificiu, de unde se răspândesc apoi, în toată Europa sud-estică și apuseană. Este de remarcă că ambele aceste forme pătrunseseră și în arta imperială romană, deci înainte de creștinism, însă tot ca elemente venite din Orient.

Un exemplu celebru de cupolă din arhitectura ce precede epoca ce ne preocupă întâlnim în **Pantheonul lui Agrippa** din Roma (Fig. 1), zidit pe vremea Împăratului Adrian. Această construcție este o mărturie sigură că arhitectura romană a cunoscut și ea cupola, însă o cupolă latină este cu totul altceva decât una orientală. Trebuie să ne-o închipuim ca pe o calotă sferică ce acoperă un cilindru, sprijinindu-se pe el în toată întinderea circon-

ferinței ei de bază. O clădire ca Pantheonul constituie așa dar un imens cilindru, nu prea înalt, deasupra căruia se ridică cupola, construită nu din rânduri de bucăți izolate, pietre sau cărămizi, ci ca un monolit de ciment, turnat dintr'o dată.

Artistul nu întes-te nici chiar să acopere în mod complet acest cilindru, pentru că în mijlocul calotei e practicată o deschizătură, cu un diametru respectabil.

Cupola orientală, din contră, este cu totul altfel înțeleasă. Ea pornește de la alte principii și reprezintă, în plan, trecerea de la un pătrat la o circ

conferință, adică, în spațiu, de la un cub construit din pietre sau cărămizi, puse una lângă alta în rânduri paralele (și nu din ciment), la o emisferă. Problemă dificilă pe care orientalii au soluționat-o în două moduri: prin



Fig. 2. — Cupole pe pandantivi

(după Enlart, I. p. 41).

pandantive sau prin trompe.

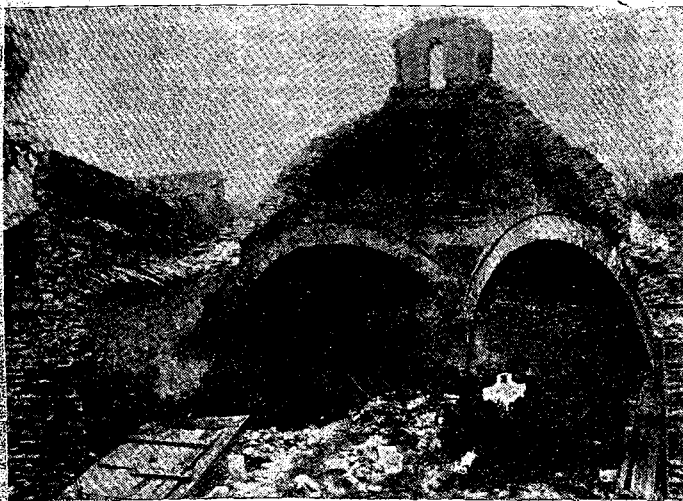


Fig. 3. — Boltă pe trompe (Plumbuita)

(Clîșeul arh. Horia Teodoru)

Pandantivul are astfel funcțiunea de a ușura trecerea, în construcție, de la un cub (naosul, de pildă), la o emisferă (cupola sau bolta unei biserici), prin astuparea, cu un triunghi a cărui suprafață este sferică, a fiecăruia din cele patru unghiuri, formate din întretărirea celor patru fețe laterale ale cubului, adică a zidurilor, fie că

aceste ziduri sunt pline, fie că o parte importantă a lor a fost golită și înlocuită cu o arcadă. Trebuie deci să ne închipuim cupola, adică emisfera, ca fiind susținută în aer de cubul format din cele patru ziduri, uneori pline când suprafața lor s'a păstrat întreagă, alte ori golită, adică transformată într'una, în două, în trei și

chiar — în mod excepțional — în patru arcade, dar și de cele patru triunghiuri din colțuri.

Circonferența de bază a cupolei, evident, va atinge patratul pe care se sprijină numai în mijlocul laturilor. Aci este punctul de maximă rezistență, căci el avea de susținut întreaga masă, adică toată greutatea emisferii de zidărie a cupolei. Când peretele a fost transformat într-o arcadă, punctul de contact cu cupola va rămâne tot același, cu deosebire că o arcadă este construită în așa fel, încât presiunea, pornind de la punctul de atingere, se transmite spre dreapta și spre stânga, la brațele, adică la stâlpii de susținere ai arcadei. De aici provine marea deosebire între o cupolă după maniera latină, ca la Pantheon, când calota sferică încorona un cilindru (și nu un cub), apăsând deci cu o egală putere asupra fiecărui punct din cir-

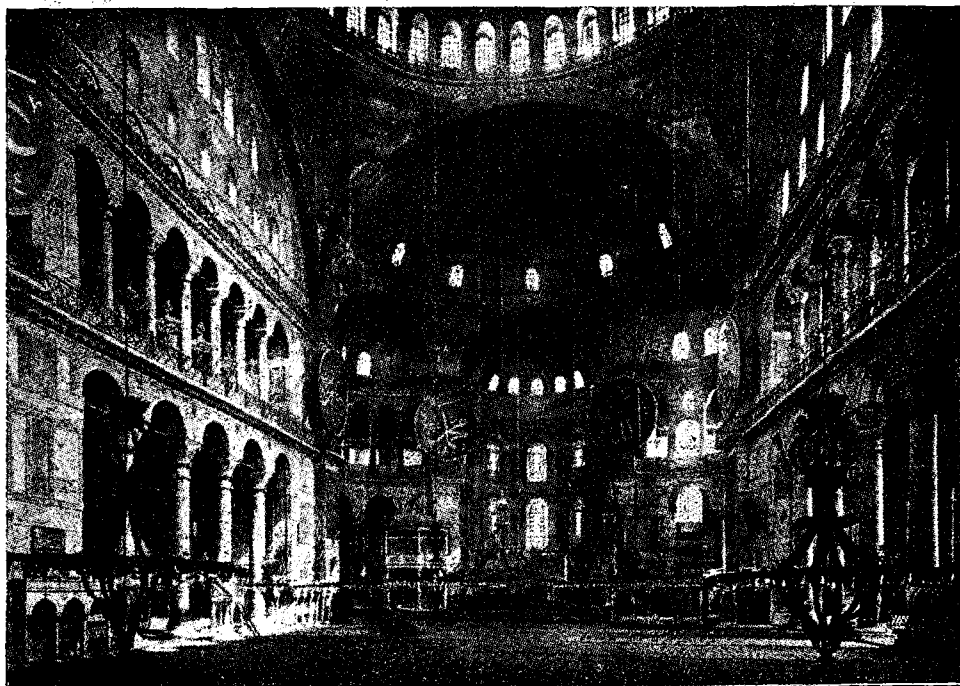


Fig. 4. — Interiorul Bisericii S-ta Sofia (Istanbul)

(după Propyl. III, p. 662).

conferința bazei de sus a cilindrului, și o cupolă ridicată deasupra unui cub, ca în arhitectura orientală și în cea europeană preromană, romanică sau bizantină. Spre a mări puterea de rezistență a zidurilor și a face ca presiunea cupolei să nu se mai exercite numai asupra porțiunii din mijloc a zidului, s'a recurs la pandantiv, adică la un triunghi sferic, așezat cu baza pe circonferența calotei și cu vârful în unghiul format de întretăierea celor doi pereți. În chipul acesta calota se va sprijini nu numai pe punctele de contact cu fiecare din cei patru pereți, dar și pe bazele celor patru pandantive.

Trompa este o soluție similară, cu deosebire că, în cele patru unghiuri ale cubului, în loc să se construiască un triunghi sferic, se construiește o firidă rezultată dintr'o serie de arcuri concentrice, cu atât mai mici, cu cât înaintează în spre fundul unghiului de întretăiere a zidurilor. În acest caz avem mai mult sau mai puțin impresia unei scoici, înfiptă între cele două ziduri. (Cf. Fig. 2 și 3).

Ca exemplu celebru de cupolă pe pandantivi realizată vom menționa Biserica S-tei Sofii din Istanbul. (Fig. 4).

Fig. 2, în chip schematic, și fig. 4, într'o fotografie, ne dau astfel interiorul unei cupole pe pandantivi. În ultima, interiorul S-tei Sofii, observăm două ziduri pline, în dreapta și în stânga, o deschizătură în fond și una în față. Patrutul de bază e prin urmare compus din întretăierea a două ziduri pline cu două arcade deschise. Pentru a se obține trecerea de la acest patrat, la calota rotundă, a fost nevoie să se sprijine calota. Aceste porțiuni de zid (din care aici nu se văd de cât două), sunt **pandantivele**. Ele sunt construite în așa fel, încât greutatea să apese pe părțile rezistente ale clădirii, adică, la urma urmei, pe pandantive, pe ziduri și pe stâlpii care susțin arcurile, la dreapta și la stânga, în fund. Cupola e astfel suportată nu numai de părțile mai puțin rezistente; printr'o transmisiune de forțe, presiunea ajunge la punctele cele mai solide, adică la bazele stâlpilor, singure în stare să mențină în aer masa sferică colosală, fără să se dărâme.

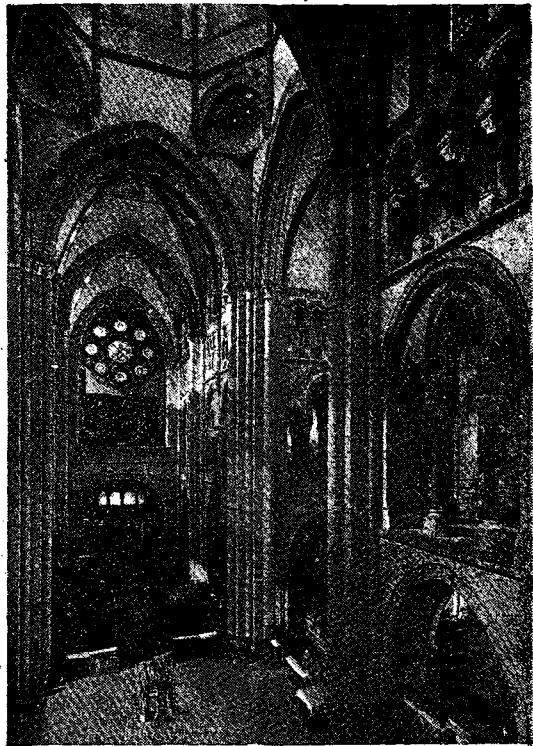


Fig. 5. — Exemplu de trompe (Limburg an der Lahn)

(după Propyl. VI, pl. XXIII)

În Catedrala din Limburg an der Lahn (Germania) (Fig. 5) observăm un exemplu tipic și foarte clar de trompă, adică de cealaltă formă de trecere de la patrat la octogon, și de la octogon la cupolă. Principiul rămâne același. Nu s'a mai umplut însă, ca mai sus, spațiul unghiular printr'un triunghi; ci s'au creat, prin arcuri intermediare, niște firizi, care umple golul unghiului. Partea de deasupra este susținută deci de opt arcuri, care se continuă prin stâlpii lor până la pământ: patru arcuri mari și alte patru mai mici, așezate între arcadele mari, așa încât greutatea se transmite întreagă la stâlpii puternici din cele patru colțuri.

Aceste soluții, arhitectura clasică nu le cunoscuse. Pe de altă parte boltă, adică procedeul boltirei pentru acoperirea unui spațiu construit, de-

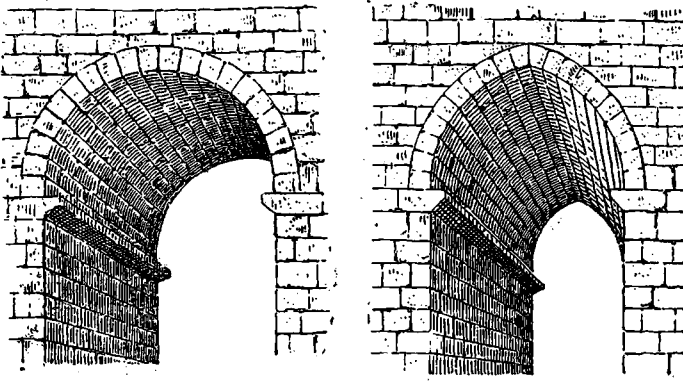


Fig. 6. — Bolti în formă de leagăn sau cilindrice
(după Enlart I, p. 33)

vine în arta preromanică mult mai frecvent, de cum fusese în arhitectura clasică. În adevăr, Romanii construiau uneori așa numita boltă ca un leagăn (en berceau) (Fig. 6), sau cea rezultată din întretăierea a două astfel de bolti, perpendiculară între ele și așezate amândouă la aceeași înălțime. Ele dau

naștere atunci la o altă boltă, cu muchii (voûte d'arêtes), căci întretăierea

lor produce patru muchii vizibile, ce alcătuiesc un fel de baldachin (Fig. 7). Aceste patru muchii uneori se sprijină pe patru coloane sau patru console, altele se pierd în interiorul zidurilor. O astfel de boltă este un element frecvent și în Orient. Orientul însă mai cunoștea, pe lângă arcurile cintrate, de forma unei jumătăți de circumferință, care sunt la baza boltii „en berceau”, și arcurile ca o potcoavă „en fer à cheval”, al căror centru nu este chiar în centrul arcului, ci mai sus, sau încă cele formate din două fragmente de circumferință ce se întretăiau: arcuri frânte (des arcs brisés). Toate aceste elemente pătrund prin arta orientală în arta preromanică.

În ce privește ornamentarea clădirilor, mai găsim în arta orientală firizi pline, adică oarbe, care n'au de cât un scop ornamental. Peste ele de multe ori apar arcaturi de piatră sau de cărămidă, dispuse în așa fel, încât să formeze niște brîie care, merg dela un cap la altul al suprafeței ornamentate. Aceste arcaturi oarbe vor juca un

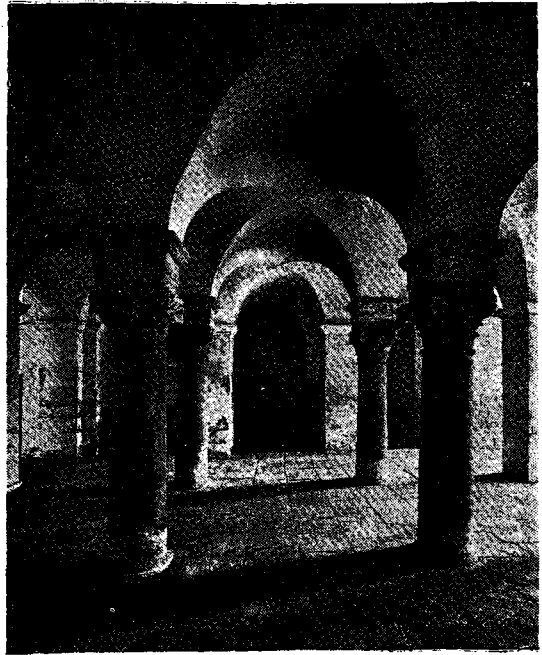


Fig. 7. — Boltă în muchii (Voûte d'arêtes).
(după Propyl. VI, pl. XIV).

mare rol în ornamentica preromană și chiar în cea romanică, fiindcă trec în Italia, de unde, sub numele de arcaturi lombarde, se răspândesc în tot Occidentul. (Fig. 8 și Fig. 9).

Dacă mergem mai departe și analizăm „stilul” ornamentelor ce se întâlnesc în Orient, și din Orient în Apusul Europei, vedem că la Orientali aflăm cam aceleași tendințe, ca cele pe care le-am constatat în producția popoarelor băștinăse din Europa. Omul, animalele și plantele, reprezentate ca ornamente, sunt stilizate și nu rediate realist, ca în natură.

În sfârșit, cel de al treilea element care intră ca un component în arta preromană, este cel provenit din arta popoarelor migratoare, a nomazilor barbari ce se perindă în continentul nostru, în așa numită epocă a migrației popoarelor, „Völkerwanderung”.

Barbarii germani sau turanieni aduc cu ei gustul pentru bijuterii și mai ales o tehnică cu totul particulară pentru lucrarea metalelor prețioase. Tehnica aceasta consistă în a reprezenta formele obiectelor, a animalelor mai ales, ca divizate în alveole de metal prețios, adesea de sârmă de aur, în care sunt prinse pietre colorate, translucide sau transparente, sau chiar pietre scumpe. Este tehnica ce poartă numele de cloisonné. Asemenea tehnică este bine cunoscută la noi, fiindcă unul din produsele ei de căpetenie este celebra Cloșcă cu pui sau Tezaurul de la Pietroasa, ce a aparținut Muzeului Național din București. Ea se găsește acum în cine știe ce muzeu rus, de când tezaurul nostru a fost transportat la Moscova, de frica ocupației germane din războiul trecut. (Fig. 10 și 11).

Tehnica aceasta a fost practică și răspândită pe o foarte întinsă porțiune de teritoriu, de la marginile orientale ale Chinei, până la hotarele Germaniei actuale, și mai departe, până în regiunea Dunării și a Rinului.

E greu de spus dacă arta popoarelor nomade, care apare din timpuri foarte îndepărtate, înainte de Christos, în regiunea centrului, Nordului și Nord-Vestului Europei, cum și în Turchestan și în Siberia, a fost dusă de barbari spre Est și transmisă la popoarele mai civilizate, cum ar fi fost Chinezii, sau spre Sud, la Perși ori la anume neamuri caucaziene, sau dacă, din contră, barbarii înșiși, prin Turcomani, au adoptat o tehnică artistică ce era



Fig. 8. — Domul din Pisa
(după Propyl. VI, pl. XVIII)

practicată de popoarele de mai sus, în special de Chinezii. Chestiunea se pune deci dacă barbarii năvălitori ar fi inventatorii acestei tehnice sau numai agenții ei de propagare. În orice caz, oricare ar fi originea acestei practice (și teoria că ea a luat naștere în centrul Asiei pare să se confirme) (Cf. capitolul: *L'Art des Barbares*, semnat de Louis Bréhier, în Marcel Aubert, op. cit.), un

fapt e sigur: barbarii au fost acei care au transmis-o în regiunile europene de care ne ocupăm.

În mormintele regilor merovingieni sau în cele ale locuitorilor galo-romani din acea vreme,

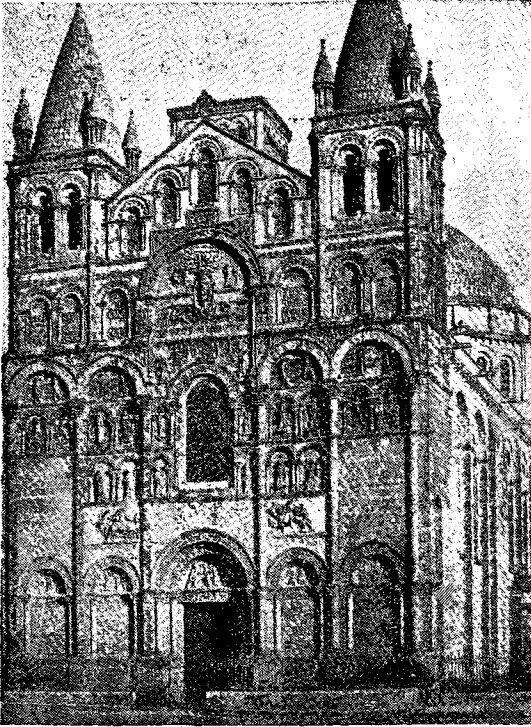


Fig. 9. — S-t Pierre din Angoulême
(după Propyl. VI, p. 381)

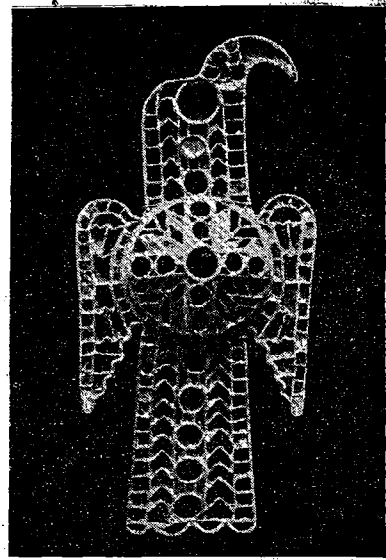


Fig. 10. — Fibulă ostrogotică
(după Prypyl. VI, p. 271).

adică din secolul al V-lea până în secolul al VIII-lea, se găsesc foarte numeroase obiecte executate în cloisonné. Ele sunt absolut identice cu cele găsite în aceeași vreme în mormintele barbarilor și cu cele care s'au descoperit, de proveniență mult mai veche, în colțuri foarte depărtate ale Chinei și ale Siberiei.

Originea temelor din arta barbarilor; Spiritul în care sunt ele executate. Artă scită, artă sarmată

Artă popoarelor barbare se prezintă adesea sub două aspecte diferite sau, mai drept vorbind, cei ce o practică arată o preferință deosebită pentru două categorii de forme, nu fără asemănări între ele. Aceste forme se nasc cu mult înainte de apariția în Europa a popoarelor migratoare, din epoca cunoscută ca

„Völkerwanderung”, la două neamuri cu mult mai vechi, nomade și ele, pornite din centrul Asiei și apărute în istoria regiunilor Sudest-Europene: primul, Sciții, cu mult înainte de Christos, cel de al doilea, Sarmații, cam în vremea erei creștine. Formele primitive, așa cum au fost constatate în mormintele ce se întind de la Dunăre până la mijlocul Asiei, în așa numitele kurgane, au fost împărțite în două categorii, după cum obiectele au fost produse înainte de Christos sau după Christos. Primele ar aparține artei scite, cele de al doilea celei sarmate. Este însă evident că diviziunea aceasta nu pornește de la un criteriu obiectiv și că, la o analiză mai atentă, ea ar părea forțată și puțin arbitrară. În realitate există destule trăsături comune ambelor grupe. Iar ceea ce le deosebete nu este încă destul de lămurit, nici din punctul de vedere stilistic, nici chiar din cel cronologic, pentru ca să putem spune cu siguranță ce aparține uneia și ce celeilalte din cele două grupe. Epitetele de scitic și sarmatic, care li s’au dat în manuale, au variat uneori ca înțeles de la autor la autor, căci cele două nume de popoare au constituit un chip comod de a desemna populațiuni ce au locuit succesiv pe același teritoriu în Sudestul Europei.

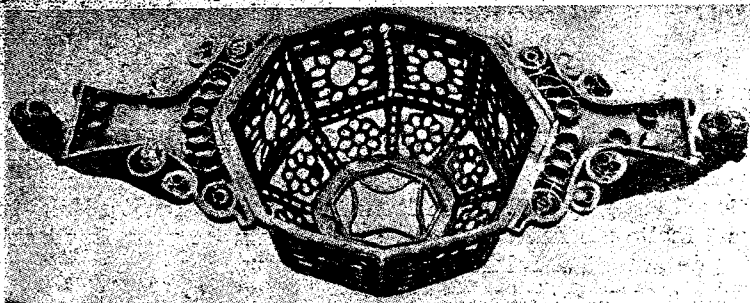


Fig. 11. — Vas octogonal din „Cloșca cu pui”

(după Aubert, I, p. 194)

În așteptarea momentului când o diferențiere mai sistematică și mai logică se va putea face, ne vom mulțumi cu definiția în deoște admisă. Astfel, arta scitică este arta popoarelor mai mult nomade, cunoscute sub numele de „Sciți”, care străbat Europa sud-estică mai ales Sudul Rusiei și teritoriile noastre din câmpie, până prin secolul al III-lea a. Chr. Este însă admis că ele veneau mult mai de departe, din Răsărit.

Exemplarele remarcabile ale producțiilor artistice au fost găsite în mormintele răspândite pe teritoriul cuprins între China centrală și Dunăre, mai ales prin Turkestan, prin Sudul Rusiei, pe la noi (în Dobrogea, în deosebi). Aceste morminte, sub formă de movile sau tumuli, poartă popular numele de kurgane. Făcându-se săpături în interiorul lor s’a dat peste tot soiul de obiecte de podoabă mai ales, destinate omului sau calului, și de altele, de întrebuințare casnică, multe din ele în aur. Aceasta confirmă părerea pe care Grecii o aveau despre Sciți: că erau un neam iubitor de pompă și de lux, la care aurul se găsea în abundență. Metalul nobil venea probabil din minele din Urali.

Analizând obiectele găsite, s’a ajuns la concluzia că cele mai multe se conformau unei concepții, în care domina stilul zoomorfic, adică cel în care

reprezentarea animalelor constituie tema preferită. Această reprezentare era făcută cu multă simțire și cu deosebită pricepere pentru forma, atitudinea în mișcare și obiceiurile animalelor. Artiștii care le executase ajunseseră — și aceste trăsături caracterizează în special arta scitică — la o simplificare îndrăzneată și expresivă, obținută prin eliminarea multor detalii mărunte și prin accentuarea câtorva trăsături și însușiri esențiale. Astfel, orice animal, dar mai ales fiarele, tema lor de predilecție, apare într'o formă de sinteză, care îi dă o puternică individualitate. Este de observat apoi că arta scitică



Fig. 12. — Felin (pectoral în aur)
(după Réau, p. 137)

preferă să reprezinte animalul singuratic, mai degrabă decât pe cele în grupuri.

Tot așa de rar întâlnit, ca și grupul de doi sau mai mulți indivizi, este și animalul fantastic și montruos, așa cum l-au cunoscut și redat Grecii: sirena, grifonii, himerele, adică acele ființe compozite, create din imaginație, în care detalii și caractere luate din mai multe specii sau chiar

din mai multe regnuri animale, sunt combinate spre a constitui forme bizare și impresionante. În arta scitică animalul este mai aproape de natură. Și, cum originea acestei arte trebuie căutată în Asia, este natural să găsim reprezentați, până în țările noastre, lei, leopardzi, cai, vulturi și alte animale, frecvente în stare sălbatecă și deci de vânat, în locurile unde s'a format stilul, în munții și platourile înalte ale Asiei centrale, sau pe malurile unor fluvii chineze.

Alături de această simplificare și stilizare a formelor vii, care nu puțin contribuie să întărească impresia de viață, artiștii aplică de multe ori, pe anume părți ale animalului și fără să putem să determinăm exact pricina acestui procedeu, (să fie oare un rest de incantație magică?), o ornamentare uniformă, fără nici o legătură cu realitatea, constând din repetarea, pe o linie prelungită, a unei teme decorativă: o stea, o roză, o roată, o helice, o svastică (de exemplul dealungul cozii unui animal, pe pulpa piciorului, pe locul unghiilor, pe urechi, etc.). Apoi, din când în când și poate tot numai din motive de ordin decorativ, anume părți ale trupului sunt lucrate în tehnica de care ne-am ocupat în capitolul precedent și pe care am numit-o cu expresia franceză „cloisonné”.

Este de observat însă că de la o vreme, cam prin sec. V a. Ch., acest stil se modifică. În contact cu arta greacă a cetăților de pe malul Mării Negre, adică a acelor centre de civilizație care se găseau, multe, pe teritoriul nostru,

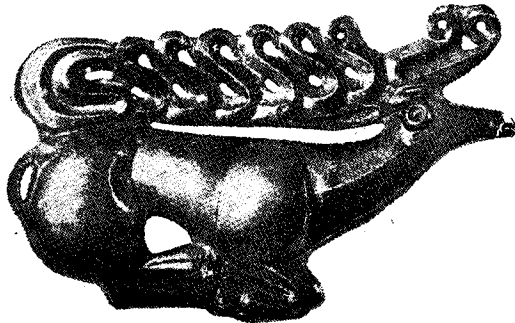


Fig. 13. — Cerb
(după Réau, p. 137)

ceva din caracterul stilului clasic a pătruns și a rămas și la Sciții din Rusia meridională. De atunci încep să apară și în această provincie, alături de animale concepute într'un spirit naturalist, animale ireale. Tot atunci, probabil sub influența unor curente venite mai de departe, din Orient, ne întâmpină și grupe de animale, acolo unde până atunci nu vedeam decât figuri izolate. Aceste grupe sunt când „sintetice”, când „antitetice”. Înțelegem prin denumirea de „grup sintetic” reprezentarea unor figuri într'o situație care se apropie de realitate, fără preocupare de simetrie, ca, de exemplu, redarea a două sau mai multe animale luptând între ele, ori a unui vânător urmărind o fiară. „Antitetice”, din contra, sunt grupările imaginate simetric pe o linie mediană, așa încât cele două figuri să se găsească sau față în față, „affrontées”, sau spate în spate, „adossés”.

Pentru a ajunge să le reprezinte astfel artistul a trebuit să stilizeze și să rezumeze mai mult decât atunci când le imaginează sintetic. Este de remarcat că temele acestea se întâlnesc mai des la barbarii năvălitori. În sfârșit, stilul zoomorfic se complică și mai mult atunci când, tot sub influența stilului clasic, nomazii adoptă și ornamente florale sau teme decorative, clasice, ce se amestecă cu animalele.

Să analizăm un exemplar de artă scitică: un animal în aur (o felină) gata să se repeadă, destinat să servească de „pectoral” (Fig. 12) și un cerb (Fig. 13), ambele din Muzeul Ermitagé. Sunt concepute de artist în așa fel, în cât în același timp imaginea lor să nu se depărteze de natură, dar și să cuprindă, pe cât posibil și în puține trăsături, toate caracterele esențiale. Detaliile mai puțin caracteristice au dispărut, pe când cele care contribuie a evoca fizionomia proprie animalului au fost voluntar exagerate. În același timp putem observa în primul exemplar acele ornamente imprimare pe coada și unghiile marelui, fără nici o legătură propriu zis cu forma reală și cu caracterizarea animalului. Un astfel de ornament nu poate avea decât un scop decorativ, ca și cel în „cloisonné” care înconjoară conturul urechei: alveole de metal, în care sunt fixate pietre colorate, translucide sau transparente.

Pe când în Sudul Rusiei arta nomadă a Sciților era influențată de cea clasică venită din cetățile de la țărmul Mării Negre, în mijlocul Asiei ea suferea o altă transformare. Din China și din Siberia ajung până la barbarii teme, la care arta lor nu se oprise până atunci, și care persistă cam din ultimele două secole a. Ch. până în primele două după Christos. Astfel ei încep să reprezinte grupuri de animale, cele mai multe în atitudini violente, adesea luptându-se sălbatec, devorându-se între ele. Prezența acestor teme va con-

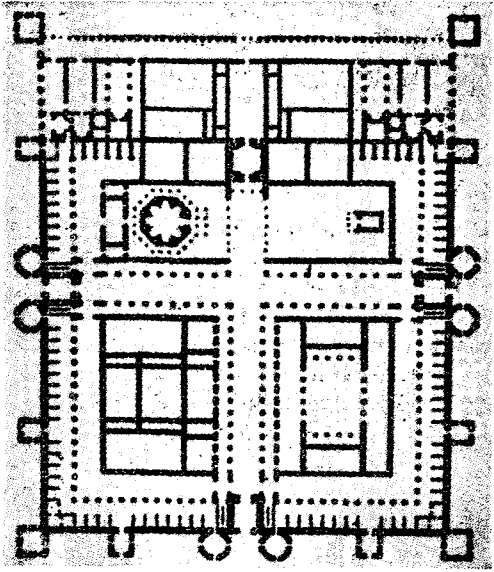


Fig. 14. — Planul palatului lui Dioclețian (Spalato).

stitui unul din caracterele stilului sarmatic, deși ele apăruseră sporadic și la Sciți. Ca o consecință a faptului că animalele sunt mai ales redată în momentul în care se aruncă unele asupra altora, grupurile sintetice vor fi mai frecvente ca cele antitetice. Acest stil se propagă în Europa ceva mai târziu, mai ales prin Goți, apoi prin ceilalți barbari năvălitori: Huni, Avari, Bulgari.

Din când în când vedem apărând până și reprezentarea omului, sub forma unui călăreț sau a unui vânător, care, călare, săgetează fiarele din goana calului. În toată această artă se remarcă un sens viu al observației, o înțelegere adâncă a realității, un dar decorativ incontestabil și multă dragoste pentru policromie. Se va înțelege mai bine ce anume obiecte am în

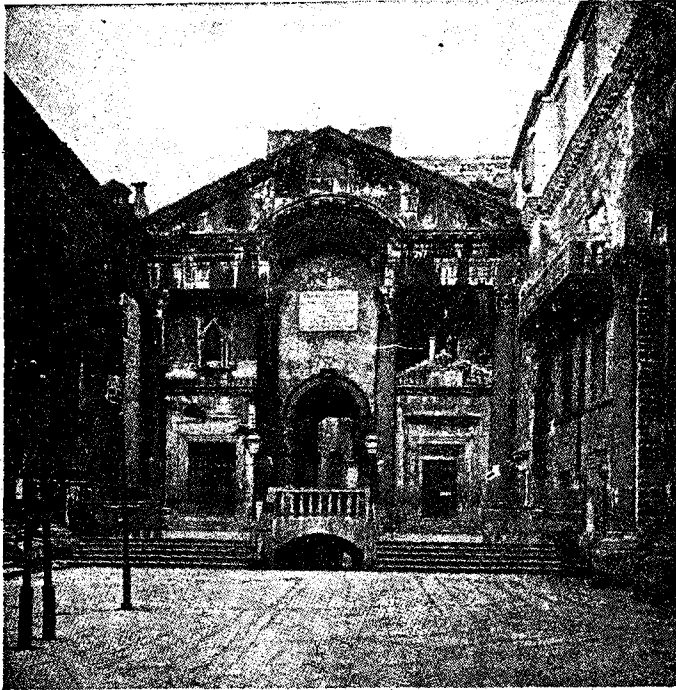


Fig. 15. — Palatul lui Dioclețian (Spalato)

(după Diehl, p. 117).

vedere când vorbesc de aceste caractere, dacă voi adăuga că tezaurul de la „Pietroasa”, pe care din nefericire nu-l mai avem în original, ci numai în copie, la Muzeul Național, trece ca aparținând stilului sarmatic. Fără să se știe cu precizie când au fost executate, se presupune că piesele ce compun acest tezaur făceau parte din gâteala unui șef Got, care s'a servit de ele prin secolul al IV-lea p. Ch. și chiar a săpat o inscripție runică pe unul din obiecte. Cel puțin, aceasta este tot ce se poate afirma cu oarecare certitudine despre acest tezaur. În ce privește datarea lui, este greu să ajungem la mai multă precizie. Același lucru s'ar putea spune și despre alte piese importante, având aproximativ aceleași înșușiri, găsite în Ungaria. Unele se află astăzi în muzeele din Viena, iar altele în cele din Ungaria. /

În definitiv, asistăm la următorul fenomen: treptat, treptat, anume înșușiri ce ne întâmpină în arta scitică și sarmatică trec de acolo în arta barbarilor; de unde tind să se substituie caracterelor vechii arte clasice. Aceasta, așa, de hotărât antropocentrică, face loc celei în care omul apare numai în mod izolat și sporadic, ca un actor într'o scenă de vânătoare, când este tratat aproape exclusiv ca un element decorativ. Simțul pitoresc și fantazia, iar nu derința de a da un echivalent, o imitație plauzibilă a naturii, stau la baza

vedere când vorbesc de aceste caractere, dacă voi adăuga că tezaurul de la „Pietroasa”, pe care din nefericire nu-l mai avem în original, ci numai în copie, la Muzeul Național, trece ca aparținând stilului sarmatic. Fără să se știe cu precizie când au fost executate, se presupune că piesele ce compun acest tezaur făceau parte din gâteala unui șef Got, care s'a servit de ele prin secolul al IV-lea p. Ch. și chiar a săpat o inscripție runică pe unul din obiecte. Cel puțin, aceasta este tot ce se poate afirma cu

inspirației. Plăcerea estetică este considerată ca rezultând, nu atât din observația justă și ingenioasă, ci din combinația nemerită a unor linii și din bogăția materiei de care s'a servit artistul. Obiectul este destinat în primul rând să farmece ochiul.

Aceste tendințe și cele de care am vorbit în capitolul precedent, adică pornind de la arta autohtonă sau venind din Orient, trebuie să ni le închipuim intrând nu toate deodată și în mod egal în practica populațiilor din Europa occidentală, ci încetul cu încetul și în proporții arbitrare, după împrejurări. După cum analizăm un obiect provenit dintr'o localitate sau alta, avem impresia că suntem, când în domeniul de influență al artei orientale, când în cel al artei autohtone sau, în sfârșit, în cel al artei barbare. Circumstanțe de natură politică sau geografică vor face ca uneori una, alte ori alta din aceste tendințe să fie precumpănitoare. Dar substituția aceasta cere timp. De aceea diferențele față de felul vechiu de a concepe un obiect sunt mai puțin izbitoare, dacă examinăm opere executate la scurte intervale, decât dacă comparăm pe cele produse la trei sau patru secole de distanță. Deosebiriile dintre ele sunt atunci așa de pronunțate, încât nu mai putem avea nici o îndoială că o mare schimbare s'a făcut și că oamenii mai-nouii și-au modificat cu totul felul de a gândi, și chiar felul de a simți și de a interpreta natura.

7 Efectele noilor curente în arta primelor secole după Christos.

Încă din secolul al IV-lea după Ch. influențele cele nouă și-au făcut apariția până și în arta așa de conservatoare a arhitecturii. Printre clișeele în care elemente venite din Orient, din contactul cu lumea de dincolo de hotarele Imperiului, pot să fie semnalate, cea mai impunătoare este palatul lui Dioclețian, din Split (Spalato). (Fig. 14 și Fig. 15). Această formidabilă construcție, una din cele mai vaste ce ne-au rămas dela Romani, prezintă pentru prima dată suprafețe întinse acoperite cu mozaicuri colorate și o decorațiune în care ornamentul, în loc să fie tratat ca în arta antică, adică ca o temă cât mai veridică și mai realistă, și interpretat în chip plastic, este conceput în chip impresionist și decorativ, ca un joc de umbră și lumină. El este executat apoi într'un relief redus, dar subliniat de un abuz de urme de „trepan”¹⁾, așa în cât găurile în piatră, obținute sfredelind această piatră, să producă pete intense de umbră. (Fig. 16).

Dar nu numai în provincie și în spre Orient, chiar la Roma sunt clădiri unde influența orientală începe să fie semnalată. Astfel este „Basilica” lui

1) Trepanul este un instrument ca un burghiu, care se întrebuițează în sculptură pentru a găuri. Aceste găuri dispuse vertical, își dau impresia, prin intensitatea umbrei ce produc a unei adâncimi mai mari de cum se prezintă în realitate chiar acolo unde relieful nu este prea ridicat față de fondul găurit cu trepanul. Pe de altă parte, pata de umbră fiind produsă prin numeroase găuri adâncite și răspândite printre suprafețe luminate, umbra se va fărâmița și va vibra în acele părți, nici de tot luminate, nici de tot umbrite, și se va da sculpturii o înfățișare mai puțin dură. Sculptura clasică cunoaște și ea trepanul, dar se servește de el mai rar și relativ târziu, adică prin sec. II și III d. Chr. El este mult mai frecvent în arta asiatică.

Constantin cel Mare din Forul Roman (Fig. 17, în ce privește reconstituirea și Fig. 18, nava, în starea actuală). Această „Basilică” este plănuită astfel, încât sala

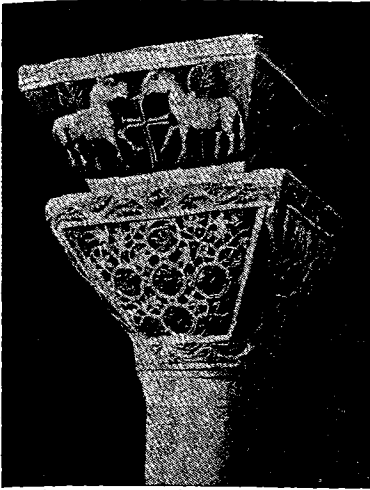


Fig. 16. — Capitel din Ravenna (San Vitale).

moral al epocii. La un anumit moment trebuie să ne închipuim că în gustul publicului din Roma și din alte orașe, în moravuri, în felul de a se îmbrăca, apar inovații, pe care cu greu le-ar fi admis generațiile de mai înainte. Ele pornesc din tendința, din ce în ce mai răspândită, de a rupe cu trecutul, de a adopta și favoriza tot ce este nou și „modern”. Despre această stare de spirit stau mărturie exemple luate din moda costumelor, forma armelor, moda coafurei, etc.

Influențele și sugestiile cele noi s'au propagat în întreg continentul european în trei chipuri: prin

barbarii care invadează provinciile marginase ale Imperiului Roman și se stabilesc în diferite părți ale Impărației; prin negustorii orientali, sirieni și evrei, care parcurg mările și drumurile

centrală se termină cu trei bolți cilindrice, „en berceau”, semn evident al unei influențe a arhitecturii orientale. Pentruca să se ajungă ca zidurile săleii centrale, de proporții imense, să nu alunece la dreapta și la stânga sub greutatea acoperișului, arhitectul a imaginat niște bolți care se sprijină una pe alta, legând oarecum între ei pereții exteriori, și care pe de alta mențin zidurile în picioare. Introducând apoi acele ziduri despărțitoare (Fig. 18) în chiar interiorul enormei hăli centrale, constructorul a așezat greutatea co-perișului nu numai pe zidurile laterale, ci a împrăștiat-o și pe zidurile dela interior, a dat astfel mai multă soliditate construcției. Soluția este nouă în arhitectură; arta romană clasică nu o cunoaște decât relativ târziu, ca un rezultat tocmai al influenței orientale.

Aceste practice se răspândesc din ce în ce mai mult în lumea romană. Ele sunt favorizate de ceea ce am putea numi climatul

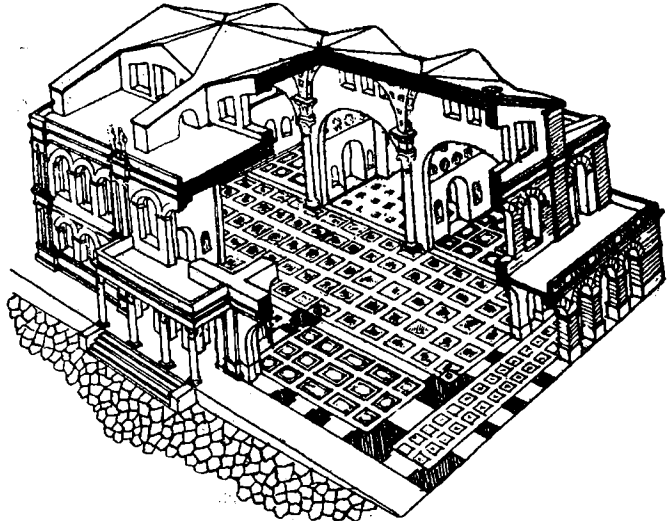


Fig. 17. — Basilica lui Constantin (Forul Roman) (după Lugli; La Zona Archeologica di Roma, p. 110)

comerciale; prin călugării care pleacă din Orient, împinși de dorința de a face prozeliți, și prin mănăstirile ce-i trimit.

Este lesne de înțeles că aceste influențe nu se vor exercita pretutindeni în aceeași măsură și nici toate în același timp. Sunt împrejurări locale care determină și favorizează pe unele mai mult de cât pe altele. Astfel, dacă considerăm întinsul lumii romane, sau cel puțin partea lui din Europa și basinul Mediteranei, vom observa diferențe notabile de la o provincie la cealaltă. În Răsărit, multă vreme dăinuiește arta bizantină care, deși supusă la multe din influențele trecute în revistă în cele precedente, și primitoare destul de caractere străine concepții vechi, rămâne totuși fidelă trecutului, poate din pricina contactului mai nemijlocit cu operele clasice, numeroase la Constantinopol. În dezvoltarea ei găsim însușiri care nu se pot explica altfel decât prin perzistența unei tradiții, dispărută în celelalte părți ale Europei.

În sfârșit, dacă ne oprim un moment la prima influență, la cea a barbarilor, și ne amintim de fizionomia Europei, din secolul al IV-lea până prin sec. al VII-lea după Ch., știm că toată partea nordică a continentului și chiar mare parte din cea sudică au fost străbătute continuu de triburi germanice sau turanice, atrase de splendoarea bogățiilor strănse în Imperiul Roman, de renumele și prestigiul Romei, de condițiile climaterice mult mai dulci decât în părțile Europei, extrem de nefavorabile omului, de unde veneau acești barbari. Astfel, de la Est la Vest și de la Nord la Sud, cete de nomazi războinici sunt gonite, înainte, mereu înainte, împinse de la spate de alți nomazi. Ele pătrund până în Spania, până în Italia și în inima peninsulei Balcanice. Ele dispar însă, unele după altele, se tolesc în sânul populațiilor băștinase, în mijlocul cărora se stabilesc, pentru a fi înlocuite de alți barbari, și așa mai departe, în mod neîntrerupt, încât s'ar putea spune că deși invaziile se mai răresc după sec. al VIII-lea, în realitate ele nu se termină decât prin secolul al XII-lea și chiar mai târziu, cu năvălirea Tătarilor și a Turcilor. Invaziunea normandă, cea arabă (aceasta de la Sud la Nord), iar în părțile noastre cele tătarăști și turcești sunt relativ foarte târzii.

Din toate aceste neîncetate mutări de populații era fatal să rezulte o profundă schimbare în viața politică și socială a regiunilor cوتropite, și chiar în cea spirituală. Așa au trebuit să se petreacă lucrurile în Galia, adică în provincia imperiului Roman, azi cunoscută sub numele de Franța, al cărui rol în formarea artei preromanice este precumpănitor; așa a fost și în alte provincii, chiar în Italia. După o serie de invaziuni de Goți, Burgunzi, Alemani, la finele secolului al VI-lea, Galia devine stăpânire francă, când toate aceste



Fig. 18. — *Basilica lui Constantin din Forul roman*
(după Corrado Ricci :
Via del'Impero, p. 27)

neamuri germanice sunt bătute pe rând, de Clovis, șeful Francilor, și ei tot un trib germanic. Ca urmare a cuceririi, se formează acolo, ca de altfel și în alte regiuni, state barbare. Cel din Galia este supus dinastiei Merovingiene. Puțin câte puțin, în contact cu civilizația galo-romană rămasă în acest teritoriu, noul stat evoluiază spre forme politice care reprezintă un fel de compromis între trecut și prezent și care satisfac pe de o parte mentalitatea, ideile și tradiția barbarilor, pe de altă parte pe cele ale locuitorilor găsiți acolo, crescuți după normele romane.

Totuși, în ce privește viața de toate zilele și moravurile acestor barbari stăpânitori, ele sunt deosebite de cele ale populațiilor supuse. Așa încât avem, spre pildă, în viitoarea Francie, pe deoparte Galo-Romani, adică vechea populațiune, iar pe de altă parte pe Francii năvălitori, care nu se amestecă bucuros cu cei dintâiu, și ale căror morminte se sapă în alte cimitire. Aceste deosebiri, în ce privește sepultura, ne ușurează azi cercetările cu privire la obiceiurile și cultura unora și altora. În mormintele Francilor vom găsi obiecte de mobilier, de îmbrăcăminte și de podoabă, care sunt aproape identice cu cele la care am făcut aluzie până acum și care proveneau de la popoarele nomade, din Răsăritul Europei. Ele apar, e drept, însă foarte rar și sporadic, și în mormintele băștinașilor Galo-Romani, atunci când aceștia se amestecaseră cu năvălitorii. Este o demonstrație elocventă că barbarii au adus cu ei nu numai un alt sânge, dar altă concepție de viață, tehnice, forme, preferințe, obiecte chiar, care le sunt proprii și pe care le impun în noua provincie ce ocupă. Și așa a fost cazul și cu alte regiuni.

Un al doilea element activ în producerea transformărilor înregistrate în cele precedente este elementul oriental, „sirian”, cum a fost numit de unii. Prin „Sirieni”, isvoarele timpului înțeleg însă nu numai pe Sirienii propriu zis, ci pe mai toți Orientalii veniți din Africa nordică și din Asia Mică în Europa și stabiliți, cei mai mulți, ca negustori, în diversele provincii, mai ales cele maritime, ale Imperiului Roman. În ultimele zile chiar ale Imperiului, Roma devenise o aglomerație urbană imensă, extrem de cosmopolită, în care elementul oriental se grămădise în masse compacte, umplând cartiere întregi, transformând profund credințele politice, filosofice și artistice ale capitalei lumii. Pe de altă parte, odată cu victoria creștinismului asupra păgânismului, acest element oriental, adesea asiatic, mai totdeauna creștin, capătă o și mai mare influență, iar schimburile de populație între Orient și Occident devin și mai frecvente.

Oamenii veniți din Răsărit, în majoritate Sirieni și Evrei, aduc cu ei de pe țărmul oriental al Mediteranei, la Constantinopol, în Italia și Franța, cultul relicvelor martirilor creștinismului, și nu numai cultul, dar relicvele însăși. Creștinii primitivi se recrutaseră în deosebi printre locuitorii Africei nordice și în special ai Egiptului (Tebaida), printre cei din Siria, din Palestina și din cetățile grecești de pe țărmul Asiei Mici. Urmașii lor, deplasându-se spre Occident, țin să nu se despartă de resturile venerabile ale martirilor. Ei le transportă ca obiecte de cult în țările de curând cucerite de noua religie, în Apusul Europei. Odată cu aceste relicve, pătrund, evident, și legendele despre sfinți și mucenici, povestea vieții lor, înflorită de imaginația orientală. Cu timpul aceste legende se vor amplifica, se vor transforma și vor deveni cărțile care vor încânta tot Evul Mediu, ca de pildă „La Légende dorée” (viețile sfinților).

Tot „Sirienii” aduc cu ei și anume teme iconografice în reprezentarea lui Christos, între altele imaginea Mântuitorului pe cruce. Această temă, din pricina durerei ce deștepta în credincios, deși ajunge cu timpul una din cele mai frecvente în Evul Mediu apusean, nu apare dintru început în iconografia creștină. Creștinii occidentali n'ar fi primit cu plăcere aceste reprezentări de un realism brutal, crude și umilitoare pentru Mântuitorul lumii. De aceea, pentru reprezentarea lui Christos, ei se mângieau mai degrabă la anume simboluri, ori la aluzii inofensive, care nu răneau sentimentul de pietate al celor ce se rugau. „Sirienii” însă sunt primii care îndrănesc să arate pe Mântuitor chinuit pe cruce, stropind cu sângele lui pe cei păcătoși, spre a-i mântui, temă, care grație acestora devine mai târziu unul din subiectele favorite ale iconografiei creștine. /

Tot „sirienii” mai aduc cu ei fel de fel de obiecte fabricate în Răsărit ca, de pildă, bijuterii și obiecte de metale prețioase, smalțuri, ivoirii, manuscripte. Lor și comerțului lor le datorim pătrunderea în cercuri din ce în ce mai largi a moravurilor orientale. Operele de artă vor fi concepute de atunci încoace într'un spirit, în care n'a mai rămas aproape nimic din tradiția mai veche.

Deși Evreii mozaici nu admiteau reprezentarea divinității și a scenelor religioase (unul din comandamentele celor Zece Porunci fiind: „să nu-ți faci ție chip cioplit”), atunci când o parte din ei se creștinează, au nevoie să se înțeleagă între ei, în epoca

când noua religie este încă persecutată. Astfel, ei adoptă anume semne secrete, anume simboluri, după care se recunosc și care constituie un fel de cheie pentru cei inițiați. Aceste simboluri erau executate ca obiecte portative ori reprezentate în pictură sau în sculptură și așezate în locurile de înmormântare, ce serveau, în același timp, ca locașuri de rugăciune (catacombele), în vecinătatea relicvelor primilor martiri. Dela o vreme și pe măsură ce creștinismul triumfă, aceste reprezentări, timide la început, părăsesc catacombele



Fig. 19: — Cupă de argint din Antiochia
(după Catalogul expoziției bizantine din Paris, 1931, pl. 10)

ies la lumină, intră în viața de toate zilele. Biserica recurge atunci la o mulțime de imagini, unele simbolice, altele anecdotice, adică narrative, pentru edificarea creștinilor și mai ales pentru satisfacerea nevoiei de a înțelege noua învățătură, a celor care de curând îmbrățișaseră creștinismul (neofiții).

† De aceea, în primele timpuri ale religiei celei nouă, imaginile sacre urmăresc două tendințe: una simbolică, alta anecdotică. Tendința simbolică pornise mai ales din Egipt, de unde se răspândise în toată lumea creștină. Egiptul, să nu uităm, este țara hieroglifelor. Oamenii simt necesitatea limbajului simbolic, care să deștepte anume idei sau anume sentimente. Așa, de pildă, peștele, simbol foarte frecvent în creștinismul primitiv, închipue pe Isus Christos, fiindcă numele grecesc al animalului, despărțit în litere, ne dă tocmai inițialele afirmației: Isus Christos fiul lui Dumnezeu.

Tot simbolică este și imaginea păunului pentru reprezentarea vieții eterne, a mielului, a pelicanului, ce întru-chipează sacrificiul lui Christos pentru noi, oamenii, fiindcă se crede că această pasăre își spintecă pieptul, ca să dea de mâncare puilor săi înfomețați.

În același timp însă în care se propagau aceste semne, mai mult grafice de cât artistice; în Siria și Palestina, aproape de locul unde se născuse creștinismul, adepții lui doresc să-și reprezinte momentele capitale din existența Mântuitorului, să-și imagineze a ceea ce se lega de viața lui, sau a discipolilor lui. De aici pornește reprezentarea anecdotică a scenelor divine. Este cel de al

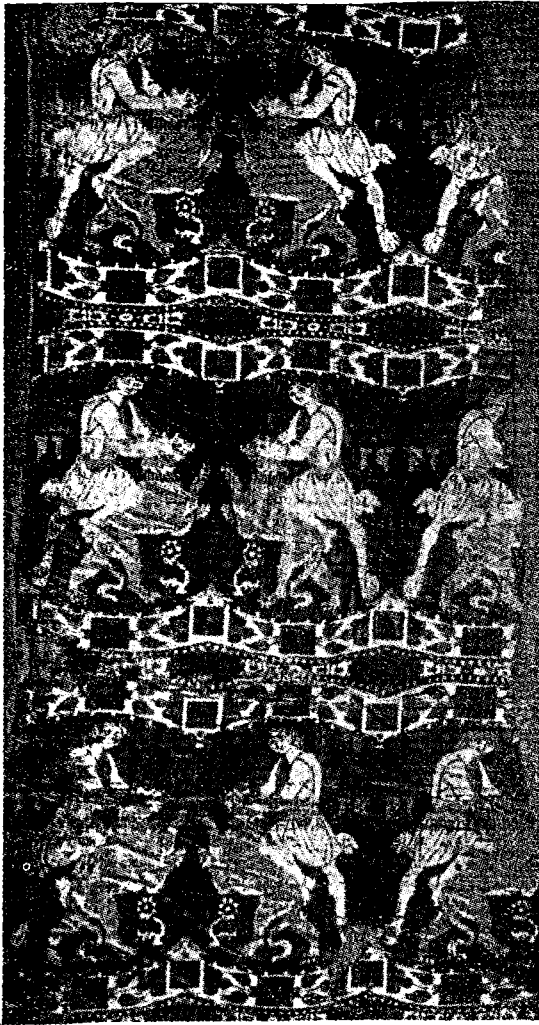


Fig. 20. — Bucată de ștofă orientală
(Alexandria, sec. VI-lea).

(după Catalogul expoziției bizantine
din Paris, 1931, pl. 9)

doilea curent în arta creștină primitivă. Constatăm prin urmare două porniri simultane: una istorică, povestitoare, în legătură cu textul Evangheliei, ieșită din Palestina și din Siria; alta evocând imagini, dincolo de simboale și chei

secrete, născută tot în Orient, probabil în Egipt. Ele nu se exclud una pe alta, ci se combină adesea, apar simultan în aceeași regiune. Evident însă, după cum va fi vorba de o localitate mai aproape de una sau de alta din cele două regiuni de origine (Palestina sau Egipt), va prevala un curent, sau altul. Chiar și însușirile naturale ale popoarelor, unele mai înclinate spre idealism și poezie, altele spre viața reală, cu întâmplările ei zilnice, vor avea partea lor de influență în determinarea formei reprezentării ce va fi adoptată:

„Sirienii“ duc astfel cu ei, în Europa, o seamă de idei și concepții, care erau streine până atunci în această parte a lumii. În același timp ei poartă în bagajele lor o mulțime de obiecte de preț, fabricate în orașele de unde porneau, ca, de pildă, vase de metale nobile, ștofe și covoare de mătase, țesute și brodate, chiar sculpturi de mici proporții, manuscripte, etc. Multe din ele au pătruns în tezaurele Mănăstirilor și au ajuns până la noi. Așa de exemplu (Fig. 19) O cupă din Antiochia, de argint, probabil din secolul al IV-lea. În ea se vede că deși cel ce a sculptat-o s'a servit de o tehnică asemănătoare celei



Fig. 21. — Păuni adăpându-se la izvorul vieței,
Placă de marmoră, Veneția (?) sec. VII

(după Catalogul expoziției bizantine din Paris, 1931, pl. 10)

întâlnite la obiectele elenistice, decorul e conceput altfel, adică ca un tot înfinit. Nu s'ar putea spune, prin urmare, unde el începe și unde se sfârșește. Pe de altă parte, nu există nici o părțică din suprafață, care să fie lipsită de ornament: Mărturie despre acea oroare de gol, întâlnită la popoarele primitive, deci și la locuitorii stepei și la barbari. Este evident că astfel de obiecte au servit ca model pentru lucruri similare, executate însă mai cu neîndemănare, în Europa apuseană.

Sau încă această ștofă, probabil din secolul al VI-lea, fabricată în Alexandria, azi într'o colecție particulară italiană, unul din nenumăratele exemplare aduse în Apus de orientali. (Fig. 20). Motivul, țesut în mătase, reprezintă pe un învingător al unui leu, poate Samson, în orice caz un personajiu formând cu animalul un grup sintetic, repetat însă antitetic, cât ține ștofa, și mărginit,

sus și jos, de un chenar decorativ. Ambele preferințe, și cea pentru grupe sintetice, și cea pentru aranjamente antitetice, sunt aici satisfăcute.

Ca exemplar sculptat ne vom opri la o **Placă de marmoră** (Fig. 21), expusă și ea la Paris, cu ocazia importantei expoziții bizantine din 1931. Motivul antitetice, adică simetric față de axa verticală, a fost executat de un bun sculptor, probabil în sec. VII-lea. Se găsește azi la Kaiser Friedrich Museum, la Berlin. În simbolistica creștină păunii înseamnă vecinicia. Ei se adapă aici la izvorul vieții. Din pricină că astfel de plăci au fost lucrate în regiuni în care



Fig. 22. — Doi lei „affrontés”. bassorelief de marmoră găsit pe Acropolă, sec. X sau XI.

(după Catalogul expoziției bizantine din Paris, 1931, pl. 41)

s'au păstrat oarecare amintiri clasice, sculptura se prezintă mult mai bine de cât multe alte opere similare.

Sau încă, o **Placă de marmoră**, aparținând însă unei epoci de decadentă, mult mai târzie (Fig. 22). Se găsește la muzeul din Atena și a fost datată din secolul al X-lea sau al XI-lea. Toate calitățile de execuție, de lucru „terminat” și bine terminat, ale sculpturii analizate mai sus, au dispărut. În fond, o piesă și mai caracteristică pentru aspectul barbar al obiectelor aparținând artelor bizantine sau preromane, atunci când însușirile lor aproape se confundă. La margini apar resturi dintr'o inscripție cufică, ceea ce vorbește (dar nu exclusiv) pentru o origine orientală.

Cel de al treilea agent ce contribuie la ruina principiilor artei antice clasice, Monahismul, apare în Orient prin secolul al IV-lea. Ca instituție, monahismul a fost fundat de Sf. Vasile din Cezarea. Ideea izolării de viața lumească, a traiului în comun a mai multor persoane, într'o mănăstire cât mai depărtată de restul umanității, pentru a-și concentra gândul asupra vieții viitoare și a aprofunda învățătura lui Christos, a prins repede și a făcut numeroși adepți. Aceștia se recrutau mai ales printre populațiile orientale, mai pasionate, mai aplecate spre misticism. Dar și în Europa (în cea orientală mai întâiu, mai pe urmă și în cea occidentală), de la o vreme, după ce se ia cunoștință de existența și avantajile acestor instituții, asistăm la un avânt puternic, la un curent mereu activ de adeziune la monahism. Izolarea crești-

nului de tot ce este vanitate lumească, apropierea lui, cu gândul, de divinitate, în vederea adâncirii preceptelor religiei, nu puteau să nu găsească prozeliți printre credincioșii de pretutîndeni.

Contactul între Occident și Orient exista de mult, o știm. Din vremuri îndepărtate, din primele timpuri ale creștinismului, se făceau pelerinaje la Ierusalim, ca să se cunoască și să se venerze locurile unde trăise Mântuitorul, mai ales cele unde pătimise și fusese înmormântat. Din contactul pelerinilor occidentali cu creștinii orientali și cu practicile religioase ale acestora; din svonurile auzite, cu această ocazie, ei află despre noua stare de lucruri, despre separarea voluntară a unora dintre credincioșii răsăriteni de restul lumii, pentru a se consacra cu totul mântuirii sufletului. Apusenii sunt astfel câștigați de noile practice și, odată întorși acasă, caută să le realizeze și în țara lor.

Am văzut, iarăși, că răsăritenii, sub diverse pretexte, călătoresc mult. Putem afirma deci că pe de o parte prin cei întorși dela Ierusalim, pe de altă prin călătorii veniți din Asia, instituția monahismului se răspândește și în Apus. Dar ea nu este numai o formă a vieții zilnice, în scopuri spirituale. Realizarea ei este legată de fel de fel de activități, pe care Orientul le transmite Occidentului, iar îndeplinirea acțiunii zilnice, rezultată din aceste activități, depinde de existența unor clădiri, a unui mobilier religios, a unei regiuni întinse, la dispoziția călugărilor. Mănăstirile care se crează în Occident vor împrumuta astfel adesea planuri aduse din Orient. Prin monahism, arhitectura Orientului ajunge să influențeze pe cea occidentală, în diverse cazuri chiar să se substituie ei. Același lucru în ce privește obiectele cultului, forma și chiar natura lor. Ele vor fi executate după concepțiile artistice ale lumii din Răsărit, de multe ori chiar transportate direct de acolo. Apusul caută astfel să se conformeze, în ce privește mobilierul religios și tot ceea ce e necesar cultului, sugestiilor primite din Orient. Călugării mai trimit sau aduc stofe prețioase, răspândesc relicve sau obiecte, pe care Sfinții Martiri le atinseseră sau de care se serviseră, în timpul vieții lor pământești.

Să nu ne închipuim însă că aceste influențe s'au transmis totdeauna direct, că ele au străbătut mai întâiu acele provincii, care se învecinau cu Asia și Africa. Asistăm uneori la factori intermediari, nebănuți, la mijlocitorii cei mai neașteptați. Astfel Irlanda acestor vremuri, la capătul extrem al Europei apusene, este unul din focarele cele mai importante ale creștinismului, dar și un transmitător activ al influențelor orientale în Occident. Aici, în această insulă, după creștinarea ei (care se face în sec. V-lea) pe un fond autohton, rămas de la arta și de la cultura celtică, se grefează concepțiile noi venite de aiurea, mai ales din Asia, și iată cum. Înainte de a trece la creștinism, Irlanda primise vizita monahilor sirieni, care o convertiră. Irlandezii se impregnaseră astfel de formele creștinismului aduse de aceștia. La rândul lor, Irlandezii creștinați, entuziasmați de religia nouă, pleacă să facă prozeliți și răspândesc mai departe formele și ideile ieșite din contopirea cultului celtic, câtă se păstrase în insula lor, cu ceea ce primiseră din Orient. De aceea, influența irlandeză este precumpănitoare timp de mai multe secole, în mai tot Occidentul creștin. Ea se prezintă ca un amestec fericit al tendințelor autohtone, barbare, vechi de sute de ani, cu cele noi orientale, discordante și contrare față de primele, dar care combinate cu ele au produs totuși formele cele mai originale, de un interes prodigios, care se impun destul de ușor restului Europei Occidentale. Astfel Irlanda, influențată de Orient, influențează

la rândul ei Apusul, începând cu Galia. Sf. Colomban, la sfârșitul secolului al VI-lea, debarcă în această țară, aducând cu el forme ale creștinismului, specific irlandeze; iar prestigiul acestui luptător pentru credință este așa de mare, încât învățătura lui se răspândește în diversele regiuni ale Galiei, de unde prin Sf. Gall, un discipol al Sfântului Colomban, prin secolul al VII-lea, trece în Elveția.

Constatăm deci în Apus, în același timp, influențe orientale venite din Sud, prin cei care traversând Mediterana pentru comerț sau în alt scop (călugării) debarcă în Galia, Italia și Spania, și influențe orientale, amestecate cu elemente celtice, care merg dela Nord la Sud, și de aci se răspândesc pe tot întinsul Galiei și al țărilor învecinate, prin misionarii coborâți din Irlanda.

Ornamentul, adaptat formei generale a obiectului; înlocuirea temelor naturaliste, cu cele geometrice, concepute mai ales din punct de vedere decorativ, ca niște combinații armonioase de linii și de împletituri, chiar atunci când este vorba de figura omului sau a animalului (care vor fi tratate ca simple decorațiuni și, ca atare, silite să se supue exigențelor artistului și ideilor lui), iată caracterele mai importante ale acestei arte. Să mai adăogăm bogăția materialului, care se explică prin preferința pe care o aveau atât orientalii, cât și barbarii dela Nord, pentru tot ce strălucea și pentru acorduri de culori, când puternice și vii, când dulci și rare, și vom avea o idee destul de completă despre felul în care se prezintă operele de artă executate în această epocă, mai ales când e vorba de obiecte în metal și de manuscrite.

ARTA MEROVINGIANĂ

În secolul al VI-lea și al VII-lea, am văzut, obiecte de caracter clasic nu se mai fabricau nici chiar în centrele cele mai înfloritoare. Tehnicile de care se serveau cei vechi sunt înlocuite, încetul cu încetul, cu cele enumerate în capitolele precedente. Asistăm astfel la nașterea artei preromanice sub aspectul ei merovingian, astfel numit după dinastia domnitoare în Franția.

Specimene de artă merovingiană s'au găsit mai ales în săpături și în morminte, căci ce fusese deasupra pământului rareori s'a păstrat. Este însă probabil că nu toate obiectele găsite au fost efectuate în Galia. Unele au putut veni și de aiurea, odată cu migrațiunile barbarilor, și au fost executate la o epocă anterioară celei la care au ajuns în regiunea unde au fost descoperite. De altfel, nu trebuie să uităm când avem să judecăm un astfel de obiect că, chiar în aceste epoci de relativă barbarie, noroadele circula cu mult mai mult și pe mai mari distanțe, de cum ne-am închipui astăzi.

Și, pentru a reveni la obiectele la care făceam aluzie, în general se poate spune că, atunci când tehnica lor lasă de dorit, când ea prezintă stângăcii și lacune, ori un material mai puțin prețios, putem fi siguri că ele sunt mai de grabă lucrate în regiunea unde au fost găsite, adică în Apus. Când, din contra, aspectul lor este plăcut, execuția denotă gust, înfățișarea lor e somptuoasă, ele vin mai totdeauna din Răsărit. Artiștii Europei apusene nu-s încă în stare să stăpânească în amănuntul ei o tehnică ce în Europa centrală și orientală fusese practică de sute de ani, ajunsese la desăvârșire, cum am putut constata examinând câteva bijuterii mai cunoscute, în capitolele precedente.

Printre lucrurile găsite în mormintele merovingiene și caracterizând oarecum această perioadă de tranziție, trei sunt categoriile mai importante: 1) obiectele de aur de tot felul, bune pentru multiple întrebuințări, adică giuvaerurile; 2) stoffele cu ornamente policrome, în țesătura cărora se reprezintă scene sau motive ornamentale. Ele erau fabricate în Orient sau, cel mult, în regiunile din centrul și Apusul continentului. Ele nu aparțin, propriu zis, culturii merovingiene, dar pot servi ca documente pentru preferințele oamenilor din această epocă, în Apusul Europei; 3) manuscrisurile, cu admirabila și ciudata lor caligrafie, din care cele mai remarcabile provin de la Bizanț, dar care sunt dese ori imitate și în Apus.

Dintre toate aceste categorii, cea care predomină, care dă tonul în ce privește produsul artistic al vremii, este **orfevrăria**. Ea tinde chiar să influențeze celelalte arte, și aceasta nu poate să ne mire. Trebuie să constatăm, încă de la început, că ne găsim într'o epocă în care, spre deosebire de ceace

știm cu privire la alte perioade artistice, și în special la cea clasică, artele minore sunt cu mult mai prețuite de cât pictura, sculptura și arhitectura. În Grecia, în vremea celei mai înalte dezvoltări artistice; în Franța și în Europa apuseană medievală, în special în secolul al XIII-lea; în Barocul secolului al XVII-lea, mai toate formele de artă sunt în funcție de arhitectură și subordonate acesteia. În epoca merovingiană, artele ce domină și se impun atenției oamenilor sunt tocmai cele care au în vedere gâteala trupului și ornamentarea obiectelor mici și mari, uzuale. Ele imprimă caracterul lor până și sculpturii și arhitecturii. Se merge chiar așa de departe cu această confuzie,

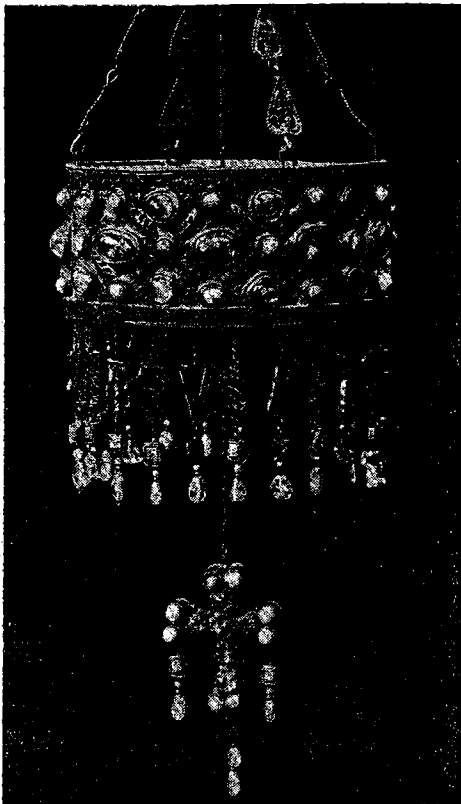


Fig. 23. — Coroană vizigotică
(după Propyl. VI, p. 268)

moartea unui copil mic al unei regine din Galia, mama lui a strâns toate bijuteriile și stofele care aparținuseră mortului și a încărcat cu ele patru care pline, pe care le-a ars, odată cu cadavrul. Ne putem imagina, care putea fi atunci garderoba unui rege sau a unei regine.

Aceste bijuterii, aplicându-se pe vestimente, trebuiau să se potrivească cu forma și culoarea acestora. Apoi, nu există deosebiri esențiale între cele pentru civili și cele destinate cultului; ele au adesea aceeași formă (când e

incât arhitectul în ornamentarea clădirilor, și sculptorul, în ce bruma sculptură se execută atunci, de multe ori caută să reproducă cu mijloace proprii artelor lor aspectul și tehnica artelor minore.

Cunoaștem din capitolele precedente că modul de execuție mai des întâlnit în orfevrărie e așa numitul „cloisonné”. Cea mai mare parte din bijuteriile găsite au fost executate în spiritul ei. Pietrele scumpe, când erau, ori bucățile de sticlă ce se substituiau lor, erau legate într'un fel de sârmă de aur sau de aramă, ce formează ca o alveolă în jurul lor. Câteodată, însă mai rar, ele se înfig într'o placă de aur, care prin niște dinți le fixează ca o ghiară, formând ceea ce se numește un „cabochon”. „Cabochon-ul” și „cloisonné-ul”, iată formele sub care se vor prezenta bijuteriile merovingiene de aur și pietre prețioase. Și nu e vorba de o tehnică rară, sporadică, ci de una practică din vremuri imemorabile, pe întinsul Asiei și, acum, al Europei. Dragostea oamenilor pentru aur și pietre scumpe era așa de puternică, încât cei care și le puteau procura, posedau cantități care ne uimesc astăzi prin imensitatea lor și ne par aproape de necrezut. Astfel, unul dintre cronicarii timpului ne spune că la

vorba de vase), sunt efectuate după aceeași metodă, din același material. Vom găsi astfel racle de sfinți, altare, scaune episcopale, vase religioase, cum ar fi potirile, lingurile pentru cult, ș. a. m. d., executate în cloisonné sau cu ornamente în formă de cabochon, în tocmai ca pentru obiectele de întrebuințare personală.

Această artă nu este specifică Franței. Ea se întinde peste toate țările din Occidentul Europei, o întâlnim atât în Spania vizigotică, cât și în Italia ostrogotică și lombardă, în Scandinavia, Anglia, în Europa centrală și orientală. Printre cele mai remarcabile opere obținute în această tehnică și în această vreme, trebuiesc semnalate în primul rând faimoasele coroane vizigotice găsite în Spania, azi păstrate, unele, în muzeul Cluny din Paris¹⁾; altele la Madrid (Fig. 23). Ele fac parte din așa numitul tezaur de la Guarrazar, de lângă Toledo. Mai toate sunt lucrate ca cea din figura 23, într'o tehnică combinată din „cloisonné” și „cabochon”. De pildă, literile în pandelocuri, care înconjoară inelul coroanei și care, împreună, formează numele regelui Recesswinthus, sunt în cloisonné, pe când crucea ce atârână în mijloc și placa cea mare, au prinse în corpul lor coboșoane.

Coroanele erau suspendate înaintea mormântului unui preot, lângă Toledo, capitala de atunci a regatului visigotic. Aspectul lor este de o neînchipuită bogăție. Este de la sine înțeles că opere de artă de această calitate sunt mai degrabă rare.

Stofele, cea de a doua formă a producției artistice, în această vreme, deși au exercitat o mare influență asupra altor forme de artă, n'au luat naștere chiar în locul unde sunt semnalate. Cele mai multe vin de departe. Ele sunt lucrate în Persia, în Asia Mică sau în Bizanț, după vechi modele și într'o tehnică care în aceste regiuni era tradițională. Sunt extrem de căutate de Eu-

ropeni, din pricina materiei bogate și strălucitoare (aur, argint și mătase), a scenelor reprezentate, a armoniei culorilor, încântătoare pentru ochi. Aceste stofe sunt întrebuințate în Biserici ca draperii, pentru a acoperi zidurile la anume ceremonii, ca prapuri sau steaguri sacre, pentru a învălui osemintele morților iluștri, sau ca haine de gală pentru demnitari ecleziastici și chiar civili: abați, episcopi, regi, principii, înalți funcționari de la curte. Prin ele mai ales se propagă în Apus ornamentul de caracter zoomorfic, adică cel în

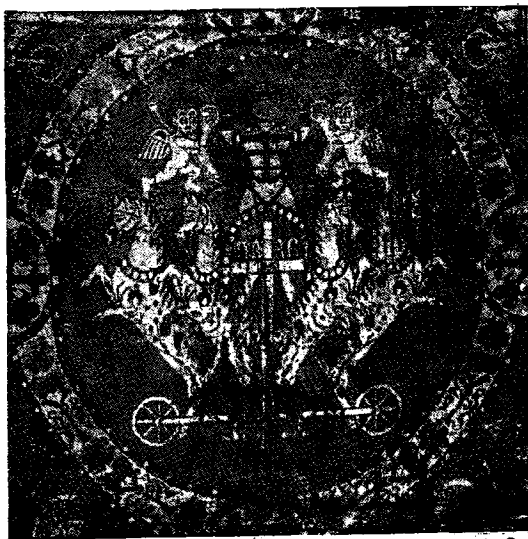


Fig. 24. Ștofă cu un decor de *Quadrigă*.

(după Propyl. VI, p. 183)

1) O știre publicată în ultimelle luni de ziare ne informează că în urma unui acord, ceea ce se găsea la Muzeul Cluny a fost schimbat cu obiecte franceze ce se aflau în Spania așa în cât toate coroanele vizigotice s'ar afla azi păstrate la Madrid.

care nu lipsea animalul, simplu sau înconjurat de borduri cu flori, ori figuri geometrice, tratate după principiile de care ne-am ocupat în capitolele trecute. Ornamentul zoomorfic, stilizat și prezentat sub formă de grup antitetice—adică, arătând două animale stând față în față, sau spate la spate, — este repetat adesea pe toată întinderea ștofei. Și, dacă insistăm atât asupra acestor stoffe prețioase, este că influența pe care textilele au avut-o asupra artelor minore și



Fig 25. — Fragment de ștofă cu motivul Partului vânător.

(după Propyl. VI, p. 224)

chiar asupra sculpturii nu se mărginește numai la epoca de care vorbim, ci continuă secole întregi, până spre sfârșitul Evului Mediu.

Am examinat într'unul din capitolele precedente o astfel de stofă. Exemplele se pot înmulți. Așa, de pildă, un model din cele mai frumoase se găsește în Muzeul Cinquantenarului din Bruxelles (fig. 24). Reprezintă o quadrigă cu un personaj stilizat, la mijloc, conducătorul cailor, având la dreapta și la stânga două genii. Quadriga este înscrisă într'un cerc, format și el dintr'un ornament, care se îmbină probabil cu alt cerc identic, așa încât trebuie să ne închipuim că o astfel de temă era în genere repetată la infinit în tot lungul stoffei.

Fragmentul acesta, de origine alexandrină (sec. VII-lea), este un exemplu tipic de motiv antic, păstrat în manufacturile orientale și reprodus până în vremea creștinismului.

O altă temă, care evident vine tot din aceste regiuni, este Partul care, fugind, aruncă săgeata și izbește într'un grup de animale: un leu stilizat, care la rândul său se precipită asupra unui alt animal: un asin sau un cal (fig. 25).

Motivul este conceput antitetic, adică simetric pe o linie mediană, deși fiecare grup luat în parte constituie la rândul său un motiv sintetic. E procedeul pe care l-am mai întâlnit. O legătură mai mult între grupul din stânga și cel din dreapta o constituie „arborele vieții” — temă veche de mai multe mii de ani, în Orient —, așezat la mijloc între ele, și faptul că fiecare personaj este astfel dispus, încât săgetează animalele din jumătatea opusă. De jur împrejurul grupului principal, în câmpul oval, format din medalionul în care sunt reprezentate scenele descrise mai sus, pentru a nu lăsa nici un petec de spațiu neornamentat (oroarea de vid a primitivului), artistul a răspândit, la întâmplare, păsări, cerbi și alte animale, toate în poziție antitetică față de arborele vieții. Între medalioane, ornamente florale și arabescuri. Dacă ne gândim la culorile în care a fost țesută șofa, la strălucirea mătăsei și a firelor de metal, greu să putem realiza în această tehnică ceva mai bogat și mai fermecător pentru ochi.

A treia formă de artă, în deosebi prețuită în această epocă, este **miniatura**. Ea nu e proprie perioadei merovingiene. Miniaturi s'au lucrat în toate timpurile, din vremurile imemorabile, nu numai în perioada civilizațiilor asiatice și egiptene, dar și în Europa, în Sud și în Răsărit. Printre cele mai somptuoase, la începutul erei creștine, sunt cele siriene și bizantine. Autorii acestora concepeau însă ornamentația unui manuscris mai degrabă sub forma unor scene mai mult sau mai puțin realiste, adică copiate după natură. Foi din astfel de „volume” sau chiar



Fig. 26. — *Banchetul lui Faraon (Geneza din Viena).*

(după Propyl. VI, pl. V)

manuscrise întregi au călătorit, au ajuns în Apus, s'au păstrat în tezaurile principalelor biserici și mănăstiri, au servit călugărilor scribi de model. Nu este deci inutil să analizăm cel puțin o pagină luată dintr'un exemplar celebru, „Geneza din Viena”. (Fig. 26). Așa ne vom da seama de aspectul unui manuscris important, de asemănările și deosebirile dintre el și un manuscris apusian merovingian. Datează de la sfârșitul sec. al V-lea sau de la începutul sec. al VI-lea și a fost executat poate într'un atelier imperial. Scenele din Biblie, spre a fi mai lesne înțelese, sunt reduse la episoade ale vieții zilnice. Așa ne apare această pagină, cu ospățul unui Faraon, pe un pergament de culoare purpurie. Artiștii ne având o noțiune precisă despre personajul principal, l-au conceput ca pe un înalt funcționar bizantin sau poate ca pe însuși Împăratul, cu coroana pe cap. Ca și acesta, el mănâncă culcat, după obiceiul roman. În fața lui, ca în banchetele reale, cântăreți care-l distrează. În fund, la dreapta, mai multe scene realiste, până și un vinovat spânzurat de un copac. Totul viu, precis, sugestiv.

Dar, pe când Sirienii și Bizantinii concepeau astfel ilustrarea unui manuscris, Armenii, Coptii din Egipt o înțelegeau în cu totul alt spirit. Pentru ei, ce era interesant nu era evocarea plastică a unei scene, ci sau semnificația ei teologică, sau, mai adesea, ornamentul ca atare, felul nou și neașteptat cum el se supune imaginației, ritmul în care liniile evoluează, aceleași, și totuși mereu altele. Dacă era nevoie de reprezentarea unei persoane, ceea ce nu se putea evita în ilustrarea cărților sfinte, ea trebuia să se plece exigențelor ornamentale, să înceteze de a avea o înfățișare individuală ce s'ar putea re-

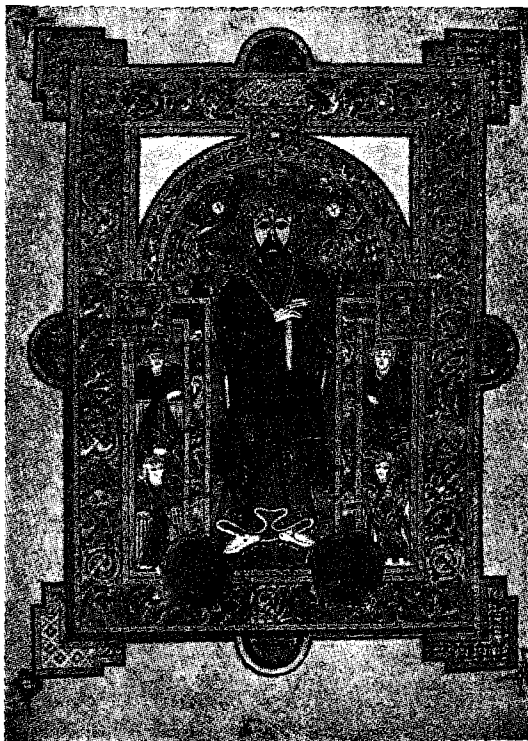


Fig. 27. — *Evangheliarul din Kells*
(după Propyl. VI. pl. X).

la Dublin, la Trinity College. Datează de la începutul sec. VIII-lea. (Fig. 27). Este figurația unuia dintre Evangheliști, într'un chenar ornamentat, de un efect decorativ prodigios, atât prin combinația formelor geometrice ce-l compun, prin bogăția detaliilor variate la infinit, cât și prin colorit.

E de observat însă că întrebuintarea aurului e mai rară la Irlandezi ca la Bizantini, unde acest metal prețios se găsea din abundență. Figura umană, la mijloc, rigidă și simetric dispusă, printr'o stilizare extremă, s'a transformat și ea în element decorativ, deși în chipul Evanghelistului mai descoperim câteva rare trăsături, realiste până la brutalitate. Părul, ca și cutele vestmântului, sunt tratate însă în așa fel, încât ori ce raport cu viața a dispărut. Același lucru îl putem spune și despre trupul personajului. Abia dacă arti-

cunoaște, cu alte vorbe a se conforma unui stil mult mai abstract. Această tendință, adusă de călugări și misionari în Europa, este adoptată de Irlandezi, la care, combinată cu reminiscențe celte, ajunge la suprema ei dezvoltare. Pentru călugării irlandezi, o înluminare de manuscris înseamnă nu o evocare de persoane sau o explicație de text, ci o sistemă fantastică de împletituri și încolăciri de linii de tot felul, de curbe și contracurbe, de întorsături și răsuciri, în care obiectele reale, persoanele, atunci când sunt redată, și-au pierdut cu totul ori ce urmă de individualitate și de asemănare cu viața și nu au altă funcție de cât aceea de a servi ca punct de plecare al imaginației, care brodează, se ridică până la uitarea de sine, până la absurd, în acest desfrâu de linii și de împletituri infinite, de cele mai vii culori.

↳. Ca exemplu caracteristic pentru acest stil care, pornit din Irlanda, se propagă până departe, să examinăm o pagină din „Evangheliarul“ de la Kells, azi

stul își permite să redea un singur gest, care să iasă din rigiditatea simetriei, cel al mâinii care ține carnea. În schimb, părul a devenit o împletitură savantă de fire, de panglici, de coarde, care n'au alt rost decât acela de a crea un efect decorativ.

În timp ce aceste tipuri de manuscrise, din care azi, din fericire, posedăm splendide exemplare, se răspândeau din Irlanda în Anglia și Franța (prin S-tul Colomban), la Sud, în Spania, Vizigoții produceau și ei numeroase alte manuscrise, sub influența celor persane.

Dacă trecem acum la alte forme de artă, la **arhitectură**, de pildă, spre a ne da seama de modificările ce s'au operat în acest domeniu în epoca merovingiană, vom întâmpina mari dificultăți, cum e natural. Deși de pe vremea Merovingienilor s'au păstrat oarecare specimene de construcții, ele sunt astăzi așa de schimbate, în genere înglobate în construcții ulterioare care le ascund și le denaturează, în cât greu se mai pot recunoaște. Așa că, cu ajutorul unor texte contemporane, aceste resturi se mai pot oarecum întregi și ne pot da astfel o noțiune destul de vagă despre caracterele arhitecturii acelor timpuri.

Arhitecții, la începutul epocii constantiniene, concepeau biserica ca o „basilică“, adică sub forma unei săli dreptunghiulare, cu o navă centrală sprijinită pe coloane, cu două sau chiar patru nave laterale, la dreapta și la stânga, și uneori cu un atrium în față, și el înconjurat de o colonadă. În mijlocul atriumului se află obișnuit o fântână, necesară abluțiunilor rituale. Acesta ar fi planul cel mai răspândit al unei biserici de după Constantin cel Mare, după ce credincioșii ieșiseră din catacombe. Așa a trebuit să se prezinte planul basilicii Sf. Petru, vechea construcție, înainte de clădirea mărețului monument de azi. (Fig. 28). Partea din față este atriumul, precedat și înconjurat de o colonadă, după care vine narthexul, prin care se pătrundea în clădire, a cărei fațadă se înalță în mijlocul imaginii.

Toțiși, dela o vreme oamenii nu se mai mulțumesc cu planul acesta simplu. Ei încep să-l complice. Basilica primește o absidă, adică un fel de firidă în partea opusă ușii dela intrare. Acolo este așezat altarul. Se contruesc chiar biserici cu două abside, una la o extremitate și alta la cealaltă, intrarea făcându-se atunci lateral (cum ar fi în catedralele din orașele renane, între altele). Cu această ocazie îmi permit să atrag atenția cititorului asupra faptului că toate planurile ori fotografiile de biserici ce vom examina, sunt cu mult posterioare epocii merovingiene; ca să putem înțelege însă cum apărea atunci arhitectura, este nevoie să examinăm înfățișarea unei construcții reale, care deși mai tardive, nu se deosebește decât prin proporții de cele anterioare.

Alături de absidă, în fundul bisericii, încep să se clădească cu timpul două camere, de multe ori independente față de absida propriu zisă, adică separate de ea printr'un zid. Aceste camere, cum și cea de a două absidă, sunt executate sub influența orientală. Astfel de planuri se găseau în Orient din vremuri vechi, anterioare epocii merovingiene. Prin călugări și pelegrini ele s'au transmis Europei occidentale. Dar și planul acesta, în lungime, și de o mare claritate, cu timpul nu mai satisface pe credincioși. Ei cer de la arhitecți proiecte mai complicate. Așa, de exemplu, clădesc biserici, care la exterior îți dau impresia unui cub — prin urmare, pe plan, un pătrat — în interior având însă forma unui octogon — patru laturi drepte și patru la-

turi curbe, sub formă de abside, cum este planul baptisteriului din Riez (Franța) (Fig. 29). Acest plan nu este specific Galiei; îl găsim în tot restul Europei occidentale, și el originar tot din Orient.

Constructorii merovingieni au pierdut cu totul bunele și vechile tradiții de zidire ale Romanilor. Ei nu mai știu să taie pietrele, nici să le împreune unele cu altele, așa încât zidul să fie în același timp durabil și să ofere aspectul solid și impozant al clădirilor lăsate de cei vechi, pretutindeni unde și-au întins dominația. Pietrele de care se servesc constructorii Evului Mediu, materialele lor, sunt mici și prost tăiate. Apoi — și aci se vede influența pe care lucrarea metalelor a avut-o asupra monumentelor arhitecturale — acești constructori nu rare ori tratează piatra, așa cum giuvaergii tratau metalul și pietrele prețioase. Astfel, fiecare bucată de calcar, de mici dimen-

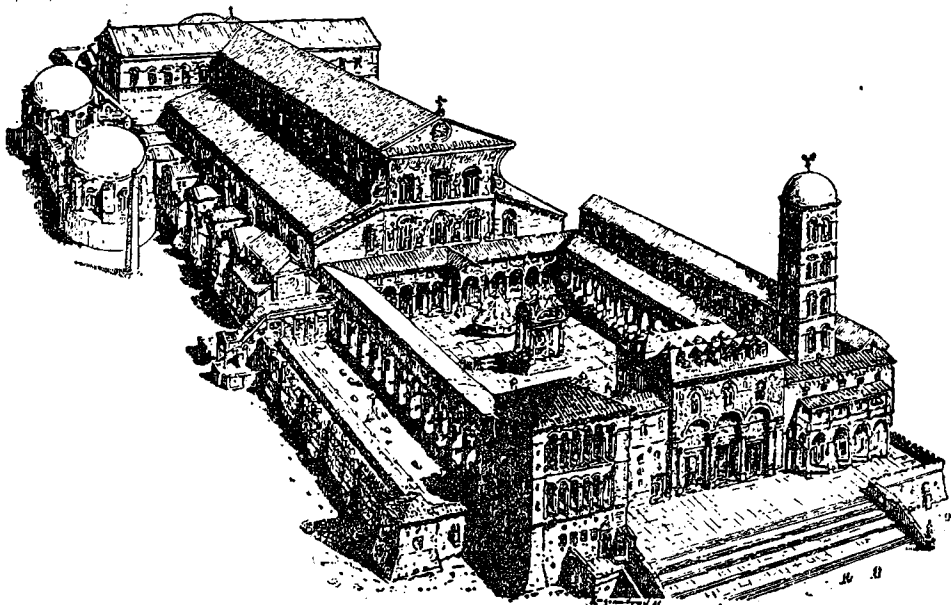


Fig. 28. — Vechiul S-tul Petru (Roma)

(după Propyl. VI. p. 17)

siuni, după cum am spus, este înconjurată de un strat de ciment, după cum nestematele erau înconjurate de fășii de aur, în tehnica bijuteriei în „cloisonné”. Se intenționează chiar să se creeze, prin așezarea pietrelor, anume ornamente, destinate unui loc precis, sau mergând ca niște frize, dealungul zidului. În acest caz cioplitorii sunt nevoiți să le taie în forme care, puse una lângă alta, să producă un efect decorativ și să formeze figuri. Câte odată se merge așa de departe în această direcție încât, tot pentru decorație, se pun între pietre, în anume părți ale construcției, bucăți de țiglă subțire, roșie: O probă mai mult despre tendința de a considera fațada unei clădiri ca o față, în proporții uriașe, de raclă pentru moaștele unui sfânt. În sfârșit, tot ascultând de acest impuls spre decorativ, ei fac să alterneze uneori, pe ziduri, piatra cioplită cu bucăți de sticlă colorată, sau încă așează, de jur împrejurul pietrei, cărămizi simple sau „estampate”, adică pe care sunt imprimare figuri. În acest caz pietrele și cărămizile împreună formează șiruri sau ornamente geometrice. Ce mărturie mai evidentă de dorința oamenilor

din această vreme de a trata fațada unui monument ca pe un obiect de bijuterie?

Un alt element de care se cuvine să ținem seama când vorbim de arhitectură, până la finele sec. al VIII-lea, este că pe măsură ce constructorul pierde buma și antica tradiție de a mânui piatra, în aceeași măsură apar din ce în ce mai numeroase construcțiile de lemn. Fie că ele vin din țările nordice cum susțin unii, ori că nu sunt în realitate decât o revenire la construcțiile autohtone, mai ales civile, răspândite pe tot întinsul Europei, planul lor, tehnica construirii lor, vor avea o influență considerabilă asupra celorlalte clădiri în piatră sau în cărămidă, contemporane sau posterioare. Anume practice, proprii construcției lemnului, anume forme chiar, anume moduri de a lega și de a împreuna prin încheere diversele părți ale zidăriei în piatră, își au originea în construcțiile în lemn. În orice caz, chiar atunci când este vorba de adevărate clădiri în piatră, acoperișul, în această vreme, este de lemn.

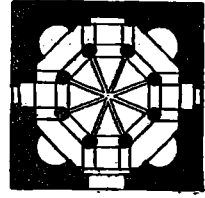


Fig. 29. — Planul baptisteriului din Riez (după Enlart p. 209)

Se întâmplă însă adesea că cei care acopereau bisericiile nu erau destul de îndemânați ca să facă legătura diverselor părți între ele, mai ales la locul în care nava longitudinală se încrucișează cu transeptul, adică, în fond, cu o altă navă, perpendiculară pe cea d'întâiu. Prin intersecția lor se creau o serie de muchii, la niveluri diferite, foarte greu de încheiat, așa ca să nu pătrundă de loc apa la interior, mai ales în climatele unde era foarte multă ploaie. Pentru a remedia acestui inconvenient grav, se ia obiceiul de a se înălța un turn de lemn, la locul de intersecție al transeptului cu nava. Soluție ce dă în același timp eleganță bisericii și simplifică greutățile rezultând din întretărirea celor două acoperișuri.



Fig. 30. — Relief din Mellebaude (după Aubert, I. 230)

Tot ce e săpat se prezintă din ce în ce mai mult sub aspectul unor forme, posedând numai două dimensiuni. Adâncimea este redată, când este, numai printr'un slab relief. Uneori se merge așa de departe în această direcție, încât reliefurile sunt sugerat printr'un simplu contur, mai accentuat, sau printr'o linie mai adâncită, colorată apoi în roșu, care subliniază forma. (Fig. 30, sec. VII sau VIII).

Exemple caracteristice pentru cele mai sus afirmate găsim într'o placă de marmoră din catedrala din Cividale și într'un sarcofagiu din biserica Sf. Petru din Moissac, ambele din sec. VII-lea sau VIII-lea. (Fig. 31). Bogăția

În ce privește sculptura din epoca merovingiană, ne putem ușor închipui că și ea se va resimți de vitregia vremurilor, de ignoranța, de lipsa de experiență și de tradiție a artiștilor.

Ei pierduseră noțiunea spațiului. Artă, care se semnalase în epoca clasică printr'o așa de evidentă punere de stăpânire pe cea de a treia dimensiune, adică pe exprimarea reliefului, pierde din ce în ce o însușire, cucerită cu atâta trudă.

fanteziei artistului, în ce privește ornamentarea, ingeniozitatea de a adapta pietrei de decorat teme luate dela stofe, ordinea care prezidă la împărțirea suprafeței, la compunerea motivelor sculptate, cu tot aspectul barbar al ansamblului, sunt de admirat.



Fig. 31. — Placă din Cividale și Sarcofagiul dela S-t Pierre din Moissac.
(după Propyl. VI, p. 267)

Capacul sarcofagiului, solid și de mari proporții, are forma acoperișului unei case. Cea mai mare parte a întregii lucrări este decorată cu viță de vie, plantă cu o semnificație simbolică în creștinism, vinul fiind considerat ca sângele Mântuitorului.

De multe ori, pentru ca impresia pe care ne-o produce sculptura să fie mai puternică și materialul din care este făcut obiectul să pară mai luxos, de vreme ce, atât artiștii cât și publicul au o preferință pentru culoarea vie, fondul pe care se desprinde ornamentul este acoperit cu o pastă colorată, cu un mastic care, uscându-se, va lua aspectul unui smalt, așa încât sculptura va apare albă pe acest fond intens colorat.

În ce privește **pictura** propriu zisă — despre manuscrite a fost vorba ceva mai sus — dacă sculptura și arhitectura au ajuns în așa de puține exemplare până la noi, e natural ca ea să fi dispărut aproape cu totul. Știm însă din diverși autori ecleziastici că decorul interior al lăcășurilor sfinte era de o splendoare excepțională, prin bogăția și vivacitatea coloritului, dacă nu prin calitatea desenului și armonia compoziției. Marmore de diverse soiuri îmbrăcau suprafața zidurilor, alături de fresci cu scene din viața Mântuitorului, de lungi inscripții cu litere de aur ce făceau ocolul sanctuarului, de mozaicuri ce ornaau mai ales suprafețele concave, de plafoane poleite cu aur, de stofe de preț, venite din Persia, din Asia Mică, din Egipt sau de la Bizanț, stofe ce acopereau partea de jos a navelor, așa cum se văd în bisericile noastre vechi, la noi însă zugrăvite pe ziduri, nu efectiv drapate.

ARTA CAROLINGIANĂ

Caractere generale

Caracterele artei merovingiene persistă până către sfârșitul secolului VIII. Ea este urmată de o altă perioadă, cunoscută sub numele de „carolingiană“, în cinstea figurei istorice ce domină acele timpuri, Împăratul Carol Magnul. Pentru motive pe care le vom vedea în cursul expunerii noastre, arta carolingiană reprezintă o fază importantă și bogată în consecințe a artei medievale occidentale. Ne vom opri deci ceva mai mult asupra ei.

Este adevărat că în timpul perioadei carolingiene, anume caractere care apăruseră în arta merovingiană dăinuiesc încă și ajung la deplina lor dezvoltare. S'a putut astfel zice cu dreptate despre această perioadă că ea reprezintă înflorirea supremă a artei barbare. Pe de altă parte însă, arta carolingiană sau, cel puțin, unele produse ale ei, apar tocmai ca o reacțiune contra acelor însușiri care dominau arta merovingiană și-i dedeau nota caracteristică. Astfel, în această epocă asistăm, de pildă, la o velleitate de întoarcere la arta antică, tendință care va avea o influență incontestabilă asupra dezvoltării viitoare a întregului stil. În chipul acesta arta carolingiană pare să se definească față de cea merovingiană prin trăsături aproape contradictorii. Ea se va prezenta astfel ca ceva complex, mai greu de determinat și de lămurit, felurită în aspectele și manifestările ei.

Sfârșitul epocii merovingiene înseamnă, din punct de vedere politic, o epocă turbure și nesigură, caracterizată prin mari frământări și transformări. Asistăm atunci la crize interioare, la războaie civile provocate de faptul că regalitatea este neputincioasă să mai stăpânească efectiv întreaga întindere a Galiei și că unii demnitari sunt mai puternici chiar decât Regii, în numele cărora guvernează.

La toate aceste nenorociri se mai adaugă invaziunile streine, mai ales cele ale Arabilor. Aceștia vin din Sud și pun stăpânire cu încetul pe întregul teritoriu dintre Pirinei și Loira. Profitând de starea de desorganizare a puterii centrale, cucerirea se face relativ ușor. Anume regiuni din Galia se desfac apoi de statul central și capătă o viață independentă. Așa este cazul cu Aquitania, din sudul Galiei.

În mijlocul acestei epoci de decădere apare însă o familie energetică de funcționari superiori, de majordomi. Ei ajung să comande din nou întregei țări, să o administreze cu pricepere, să devină conducători efectivi ai monarhiei, mai întâi în numele Regilor, până ce, în cele din urmă, se substituie ei înșiși puterii regale. Sunt Carolingienii. Primii dintre ei, Charles Martel și Pépin le Bref se remarcă prin energia îndărătnică cu care se opun crizei ce stăpânește țara, în care ei au răspunderea puterii oficiale. Au norocul să înfrângă, chiar dela început, pe dușmanul cel mai primejdios, pe Arab, care

domina Sudul Franciei, și să-l gonească peste munți. În acea parte, asistăm curând la revenirea la matcă a provinciilor, care se desfăcuseră de corpul statului, — între altele a celei mai importante dintre ele, a Aquitaniei.

Sfârșitul sec. VIII constituie deci o epocă de relativă înflorire, dacă o comparăm mai ales cu cea care a precedat-o. Această reușită dă încredere în puterile lor celor care reprezentau autoritatea centrală. Din nou oamenii își aduc aminte de Roma. Amintirea vechei Impărății este un element ce joacă un rol esențial în viața noului stat și în intențiile și planurile celui care-i cimentează temelile, încoronându-se ca Impărat. Carol Magnul, căci el este noul monarh al Occidentului, va fi condus de idea că el este sortit să restauzeze vechea Impărăție latină, în limitele ei anterioare, peste care se cuvine, să se ridice două puteri: cea a Impăratului, reprezentatului lui Christos pe pământ, în ce privește puterea lumească; cea a Papei din Roma, reprezentantului lui Christos, în ce privește puterea spirituală. Convins că Impăratul are un rol mistic de împlinit, Carol Magnul, cel mai ilustru dintre monarhii aparținând acestei dinastii și unul din marii stăpânitori ai lumii, întinde până departe fruntariile statului și, învingând pe barbari, grija lui de căpetenie e să-i creștineze, să-i facă să intre în sânul bisericii și al Impărăției de Occident.

Cealaltă Impărăție creștină, cea din Constantinopol, fiind încă puternică în această epocă, Carol Magnul nu are decât o preocupare: să creeze în Occident un echivalent al acestei stăpâniri răsăritene, un stat care să ducă mai departe cultura latină în toate manifestările ei civilizatoare, bine administrat și perfect organizat, în stare de a suprima statele barbare ce mai rămăseseră. Ca urmare a crizelor de care am vorbit la începutul acestui capitol, cultura Apusului — ce bruma cultură se transmisese epocii merovingiene —, se găsea într'o decadentă completă, pe toate tărâmurile. Marea, care fusese până atunci un element de apropiere între Occident și Orient, drum deschis sigur și comod pentru negustorii veniți din Bizanț, din Asia și Nordul Africii, și pentru toți cei care aduceau cu ei produse de tot felul, dar și aspecte și forme ale civilizației orientale, este închisă de acum. Pe ea puseseră stăpânire Arabii, care nu mai permit creștinilor să o străbată. Oricine se încumeta să o facă, riscă să fie dus ca rob, iar bunurile sale prădate.

În Franța și țările vecine, centrele urbane care mai supraviețuiseră până atunci, dispar puțin câte puțin. Lumea se sălbăticește. Asistăm la o transformare completă a țării, la un fel de ruralizare a ei, în sensul că nu mai găsim decât foarte slabe centre urbane, toată viața fiind concentrată în sărace aglomerații de la țară. Oamenii însă se strâng adesea în jurul unor persoane mai curajoase și cu oarecare inițiativă, care pot oferi unele garanții în caz de primejdie. Se poate vorbi deci nu numai de o transformare a civilizației din urbană în rurală, dar și de un fel de regrupare a forțelor sociale de tot felul, pe regiuni, de un fel de divizare a Galiei și a altor țări apusene în provincii din ce în ce mai numeroase, care ajung la forme de viață destul de diferențiată, dela unele la altele. Acest fenomen are o mare importanță căci, cu toată dorința de unificare a Statului, care este unul din scopurile principale ale politicii lui Carol Magnul, spre a împărți întregului Imperiu așa zicând un singur spirit, o singură formă de cultură, dedesubtul unității aparente lucrează forțe obscure din cele mai subversive. Ele au drept efect o îmbucătățire a lui, o diviziune a Imperiului, pe regiuni. Pricina acestui

fenomen stă tocmai în această tendință „regionalistă” centrifugală, care exista latentă, și care se dovedește mai puternică decât orice acțiune centralizatoare.

În epoca furtunoasă care a precedat începutul domniei Carolingienilor, puțină civilizație urbană se mai întâlnește numai în câteva centre episcopale. Instalate în locuri fortificate în mod natural, din jurul reședinței episcopului, ele duc o viață mai activă decât restul țării. Numărul acestor locuri întărite și raza lor de protecție se restrânsese însă din ce în ce mai mult, în epoca din nainte de venirea la putere a Carolingienilor. Primejdiile și mizeria, care năpădiseră asupra țării, sunt atât de numeroase și de mari, în cât orice formă de cultură dispăruse, se topea văzând cu ochii.

Totuși, în această decadentă generală, în această anarhie care domină întregul Occident, mai rămân în picioare trei centre importante de credință și de civilizație: **Mănăstirile Irlandeze și Anglo-Saxone, mănăstirile Vizigotice din Spania și mănăstirile Lombarde din Italia.** Aceste trei focare de energie spirituală, fortificate de obicei, mai ferite prin situația lor geografică, au reușit nu numai să se mențină pe ele, dar și să pătreze în sânul lor cultura pe care o produsese sau o moștenise epoca merovingiană și s'o transmită mai departe generațiilor care vor veni. Este semnificativ faptul că Impăratul Carol cel Mare și-a ales consilierii săi din oameni crescuți și pregătiți, tocmai în aceste centre: Alcuin din centrul Anglo-Saxon, Teodulf din centrul Vizigotic spaniol, Petre Diaconul format în mănăstirile Lombarde. Aci, în aceste insule de viață culturală, se continuă copierea manuscrisurilor, executarea operelor de artă în serviciul cultului, studierea autorilor religioși, adică ai părinților Bisericii și, în același timp, cea a autorilor clasici care supraviețuiseră antichității și care nu vin în contradicție cu dogma.

Imediat ce Carol cel Mare pune mâna pe frânele guvernului, el aspiră să devină un alt Constantin cel Mare. Este preocupat, în primul rând, să reinvieze trecutul, să înnoade firul rupt al culturii clasice, și, peste epoca merovingiană, peste epoca barbară, care precedase domnia lui, să reia tradiția imperială. Ținta lui este să pună temelia unui nou Imperiu universal, a cărui viață spirituală să fie o continuare a celei clasice. Idealul lui nu este să devină un monarh păgân, germanic, ci să urmeze în totul pe Impăratul din Roma, adică să reprezinte civilizația greco-latină, în ce avea ea mai bun și mai nobil, dar în același timp să se pue în slujba creștinismului, să crească forța lui moralizatoare. Mișcarea artistică care va lua astfel naștere va apare, de departe, ca o întoarcere la cultura clasică. Această reinviere a trecutului este opera voluntară a unui om, a Impăratului, care la anul 800 fusese încoronat de Papă, la Roma, a lui și a consilierilor lui imediați.

Pentru a ajunge la acest scop, el trimite pretutindeni oameni de încredere, „missi dominici”, care în virtutea ordinelor primite sunt însărcinați să repare monumentele vechi, să le pună din nou în serviciul cultului, să le înfrumusețeze, să zidească chiar altele noi, pe cât posibil tot așa de impunătoare ca cele cu care se mândrise civilizația latină¹⁾.

1) În această privință este semnificativ faptul că unul dintre consilierii lui Carol Magnul, într-o scrisoare către fiul său, îi recomandă să citească pe Vitruviu. Și, pentru ca să-l facă să înțeleagă mai bine textul autorului clasic, însoțește scrisoarea trimisă de un mic templu de fildeș, în care părțile arhitecturale de care vorbea Vitruviu sunt redată în miniatură (cf. Bréhier: *L'art en France des invasions barbares à l'époque romane*, p. 118).

Impăratul și sfetnicii lui încep să se îngrijească încă de purificarea limbii latine din vremea lor, care, din pricina contactului cu barbarii, nu mai corespundea cerințelor exigente ale unui latinist mai serios. Toată această activitate tinde la înlăturarea elementelor de decadență care apăreau din ce în ce mai frecvente în manifestările politice și culturale ale timpului. Impăratul și consilierii lui merg așa de departe, în această direcție, încât crează o Academie Palatină, în timpul desbaterilor căreia, fiecare din ei poartă numele unui important personaj al antichității biblico-clasică. Impăratul este David, un alt membru al Academiei este Omer, un al treilea Virgiliu, ori Ovidiu, etc. Academia Palatină își propune să dea legea cu privire la corectitudinea limbii scrise, a gramaticii și a artei în genere.

Aceasta fiind starea de spirit în preocupările timpului, ea nu putea să nu aibă repercuții asupra manifestărilor plastice. După cum, atunci când e vorba de limbă și de literatură, isvorul de inspirație este antichitatea clasică, tot așa se recurge la tezaurul lumii antice, când este vorba de artă. Din ce în ce mai mult cei ce o practică fac apel la motivele cunoscute ale celor vechi, pe care le introduc în compozițiile lor, mai ales în cele decorative. Este bine înțeles că, după cum, atunci când se împrumută ceva de la un literat clasic, de la un poet sau de la un prozator, contemporanii lui Carol Magnul, pătrunși de idealul religios al timpului, caută să elimine tot ce ar fi putut să fie în contradicție cu credința adevărată, „să-i scoată dinții și unghiile”, după cum se exprimă un părinte al bisericii, tot așa în alegerea temelor clasice, atunci când vor fi transpuse în artă, ei caută să le acorde cu ideile lor religioase.

Mulțumită deci acestei intervenții a Impăratului, asistăm la o apropiere de arta clasică. Acest curent se poate observa în toată Europa Occidentală. Dacă el ar fi fost atât de adânc și de natural, încât să nu i se poată face opoziție, este probabil că am fi avut chiar de atunci un fel de Renaștere, identică, în elementele ei esențiale și poate în efectele ei ulterioare, cu Renașterea italiană. Dar timpurile nu erau mature și totul a avortat. Adevărata Renaștere nu se va produce decât cu câteva secole mai târziu.

Sub unitatea aparentă a civilizației carolingiene, lucrau totuși forțele centrifugale la care am făcut aluzie în cele de mai sus. Ele provin din faptul că, în viața provincială, viguroase elemente de cultură tradițională, vechi de mai multe secole, barbare de multe ori, își aveau rostul și ritmul lor, asupra cărora capitala și curtea Imperială n'au nici o influență. Legăturile cu puterea centrală erau apoi de multe ori foarte slabe. De aceea în multe locuri se ridică la suprafață o altă artă, de cât cea dorită la centru, artă ale cărei elemente sunt în contradicție și de multe ori negația celei oficiale. Vom constata deci, adesea, când examinăm manifestările culturale ale unei provincii sau ale alteia, caractere deosebite, unele chiar diametral opuse celor la care ne-am așteptat, dacă am avea în vedere numai ceea ce se petrece în jurul Impăratului. Ele sunt rezultatul unui compromis, adică al unui amestec, în proporții variabile, între arta pornită din cercurile palatului și arta care dăinuia, cu formele ei primitive și fruste, în diversele regiuni. De aceea puteam spune, la începutul acestui capitol, că este delicat să ne pronunțăm în mod categoric asupra caracterelor artei carolingiene, și că definirea lor este o operație ce trebuie făcută cu multă prudență. Artă carolingiană se cuvine a fi considerată ca un tot mai vast și mai felurit în caracterele lui esențiale, decât dacă n'am lua în considerație decât numai idealul și concepția care se urmăreau la curtea Imperială, obicinuit stabilită la Aachen (Aix-la-

Chapelle), sau în câteva centre importante, legate direct cu această curte. Pe lângă elementele clasice oficiale (urmare a preferințelor Împăratului), mai întâlnim în această artă carolingiană elemente mozarabe, venite din Sud, adică din Spania; elemente bizantine ravenate; elemente irlandeze; elemente bizantine directe. Elementele mozarabe provin de la civilizația dezvoltată la creștinii spanioli, sub influența musulmană a Maurilor. Elementele din Ravena sunt în majoritatea lor de origine bizantină. Ele însă trebuiesc considerate ca destul de deosebite de cele bizantine constantinopolitane, întrucât, dezvoltate pe pământ italianesc, ele au evoluat după alte norme decât cele din capitala Imperiului Răsăritean.

În tratarea acestui capitol, de altminteri ca și în expunerile anterioare, am fost foarte mult ajutat de studiul ¹⁾ pe care **L. Bréhier** l-a consacrat artei acestei epoci. Tot pe afirmațiile acestui autor vom baza concluziile ce vom trage din cele expuse mai sus, și care evidențiază rolul artei carolingiene în formarea caracterelor artei Evului-Mediu, înainte de anul 1000.

1) Artă carolingiană împiedică alunecarea Apusului spre ornamentul pur, așa cum se întâmplă cu artă arabă. Ea menține astfel posibilitatea inter-venirii unor trăsături realiste, care vor facilita evoluția spre stilul romanic. Fără această atitudine spirituală a artistului carolingian, artă Apusului ar fi luat și ea drumul urmat de artă arabă, în care ornamentul pur (arabescul) domină în chip exclusiv. „Decorativul” ar fi oprit întoarcerea la realitatea obiectivă și la reprezentarea lumii vizibile, caractere prin care Evul Mediu evoluează spre Evul Modern.

2) Epoca carolingiană a reînviat tradiția construcției clasice, a reintrodus vechile tehnice ce convin stilului monumental. Împăratul Carol Magnul, preocupat cum era de a-și lăsa numele nemuritor și de a se face demn de predecesorii cu care îi place să se compare, a vrut să ridice clădiri tot așa de mărețe ca ale acestora. Zidiri impunătoare erau însă greu de executat de niște meșteri, care nu mai posedau complet vechiul meșteșug, așa cum fusese el practicat de cine trăise pe vremea Împărăției Romane. Artă carolingiană face totuși eforturi vizibile pentru a se apropia de practicile constructorilor antichității și pentru a lăsa monumente superioare ca aspect și soliditate celor din epoca precedentă.

3) Artă carolingiană, cum vom vedea în cele următoare, a revenit la adevărata sculptură, cea tridimensională. Ea a făcut ca ornamentica și sculptura propriu zisă, care în timpul merovingian aveau din ce în ce mai mult tendința să apară numai cu două dimensiuni, să ajungă a pune din nou stăpânire pe spațiu, să prezinte deci relief și volum. În sfârșit, ea se întoarce la reprezentarea figurei umane, pe care epoca anterioară o eliminase cu totul din iconografia timpului, sau o transformase în așa fel, încât îi dăduse aspectul unui simplu ornament plat.

Arhitectura

Să analizăm acum manifestările artistice mai importante, spre a determina evoluția tehnicelor în timpul Carolingienilor. Se impune să începem cu Arhitectura. A fost de multe ori vorba, și am accentuat în deosebi aceasta, că

1) *Louis Bréhier: L'art en France, des invasions à l'époque romane.*

arhitectura, în toată această perioadă, se bucură de solitudinea deosebită a împăratului, este cu adevărat arta majoră, adică o expresie colectivă, spre care se îndreaptă eforturile repetate și tenace ale tuturor. Ea înglobează în domeniul ei pe toate celelalte manifestări plastice, făcând din ele elemente auxiliare. De aceia oricare altă formă artistică greu s'ar putea înțelege independent de arhitectură.

În momentul în care se poate vorbi de o artă carolingiană, cele câteva rezultate fericite pe care constructorii ajunseseră să le obțină în epocile mai înfloritoare ale Merovingienilor, nu se mai repetă, din pricina decadenței care caracterizează sfârșitul acelei vremi. Oamenii știu din ce în ce mai puțin să zidească conform bunei tradiții, adică să taie piatra de construcție, să o împreune, să o fixeze în zid. Ne amintim că în epoca merovingiană, ca o urmare a imitărei tehnicii bijuteriilor, asistăm la fel de fel de combinații din piatră de diverse culori, sau din piatră și cărămidă, dispuse astfel, încât să dea impresia ornamentelor din bijuteriile în „cloisonné”. Tendințele acestea se continuă și în epoca Carolingiană, la începutul ei. Clădirile însă, care se execută conform acestor principii, cele mai multe departe de capitală, par destul de neglijent lucrate. Mai ales bisericile mai mici sunt de o calitate vizibil inferioară, dacă le comparăm cu ceea ce a precedat, deși nu trebuie uitat un lucru: monumentele aparținând cu adevărat, atât epocii trecute, cât și celei carolingiene, sunt foarte puțin numeroase astăzi. Aceasta ne obligă la multă prudență, cu privire la orice afirmație despre arhitectură. Cea mai mare parte din construcțiile acestor secole au fost distruse de foc, de invazii, au căzut în ruină din pricina vremii și intemperiilor, sau au fost cu totul transformate mai apoi, fiind refăcute în parte sau în totalitate. Ceea ce a rămas astăzi din ele este foarte adesea îmbrăcat în ziduri ulterioare. Ca să ajungem până la construcția primitivă trebuie să cercetăm, sub zidurile de acum, ceea ce a mai rămas din construcțiile primitive. Iar din aceste construcții primitive, rareori se mai vede o parte mai însemnată, completă în toate elementele ei, adică de natură să ne facă să ne dăm seama, cel puțin în Franța, de înfățișarea exactă a unui monument merovingian sau de la începutul epocii carolingiene.

Studiind deci aceste resturi arhitecturale, ajungem la concluzia că pietrele de construcție, „l'appareil” cum se numește în limba franceză, sunt rău tăiate și de mici dimensiuni. Blocurile admirabil cioplite, care se lipeau așa de bine între ele în construcțiile romane, nimeni nu mai știe să le fasoneze. Iar când, totuși, apar în clădirile din această vreme, putem fi siguri că au fost scoase din vechile ruine și așezate acolo, unde zidul cel nou trebuia să fie mai solid, constituesc adică ceea ce Francezul numește un „remploi”, o reutilizare a unei pietre mai vechi. Deasemenea sistemul de a recurge la coloane antice, la lespezi de piatră, la plăci de marmoră, luate din construcții anterioare, este curent în această vreme. Iar când în Franța nu vor mai fi coloane care să poată fi transportate și din nou întrebuințate, ctitorii, Regi sau Episcopi, se vor adresa acelor provincii unde mai existau, din întâmplare, asemenea coloane. Carol Magnul, când construiește Biserica Palatină din Aachen, aduce, de pildă, — și ne închipuim cu ce cheltuieli și dificultăți, — coloane din Italia. Alteori, când în regiunea în care se face o nouă zidire nu se mai află coloane mai mari, ci numai din cele de mici dimensiuni, acestea din urmă sunt așezate cu dosul la un zid sau la un stâlp.

mai grosolan, mai neîndemânatec lucrat. Astfel, de multe ori rezultă o mare nepotrivire între peretele unei construcții ordinar executată, de un zidar care nu mai posedă nici una din însușirile unui serios constructor, și coloanele de mici dimensiuni, admirabil tăiate, care provin dintr'un monument antic, și care servesc numai ca ornament. Meșterii carolingieni ne mai știindu-le tăia sunt obligați, atunci când nu le găsesc de-a gata, să le înlocuiască cu stâlpi. Unul din caracterele artei carolingiene va fi deci înlocuirea în multe construcții a coloanei prin stâlpi prismatici.

Am atras atenția, când am tratat despre epoca merovingiană, asupra importanței ce se cuvine a acorda arhitecturii lemnului. În epoca carolingiană se continuă tendința pe care o semnalasem atunci: Cioplitorii caută să imiteze în piatră lemnul săpat și felul în care sunt împreunate bârnele. Cum nu sunt în stare să zidească bolți, pentru ca să acopere suprafețe ceva mai întinse, ei recurg tot la un acoperiș de lemn, în asemenea cazuri. Singurele bolți de piatră pe care le întâlnim sunt cele „en berceau“, adică în formă de leagăn — și acelea de mici dimensiuni. Ele sunt în genere construite numai deasupra navelor laterale ale unei biserici, sau în cripte, nava centrală fiind acoperită cu bârne și cu scânduri.

— Sculptura este din ce în ce mai rară către finele epocii merovingiene și începutul celei carolingiene. Este necesar totuși să nu pierdem din vedere că aceste constatări se raportează la perioada de trecere dela o epocă la cealaltă, și nu la arta carolingiană propriu zisă, căci spre sfârșitul acesteia, vom întâlni construcții mult mai solide și mai îngrijite, în care lipsurile semnalate mai sus vor fi simțitor ameliorate. Sculptura — ca să revin la punctul nostru de plecare — dispăre din interiorul bisericii și rămâne numai la fațadă — (foarte puțină și acolo) — însă frumos dispusă, adică în așa fel, ca să ne ofere un tot decorativ și pitoresc. Este o constatare mai mult, care confirmă cele ce spuneam la începutul acestui capitol și anume că, oamenii Evului Mediu posedă un ochiu sigur pentru a judeca ce e pitoresc și decorativ. Acest dar se manifestă, la împodobirea fațadelor, și prin felul cum sunt alese și rânduite anumite elemente sculpturale.

În interiorul bisericii, iarăși puțină sculptură: capitelurile coloanelor, și nimic mai mult. Dar și atunci, dacă cioplitorii vor să imiteze stilul corintian cu frunze de acant, cu roze, etc., aceste teme în loc să fie realizate în relief, sunt abia indicate prin linii ceva mai adâncite. De aceia capitelurile se vor prezenta adesea ca niște cuburi sau trunchiuri de piramidă, destul de inofensive, cu ceva ornamente liniare. Reliefurile care dau volum și amploare a dispărut aproape cu totul, iar impresia ce o astfel de sculptură ne lasă este săracă și greoaie. Pictura, din contră, umple tot spațiul cu culorile ei vii, în conformitate cu preferința tuturilor pentru ce este intens ca ton și făcut să vorbească ochilor.

Planul bisericilor carolingiene este în majoritatea cazurilor cel basilical. Cu toată unitatea aparentă există totuși, răspândite pe întinsul Imperiului, numeroase variante locale sau regionale, care s'ar putea reduce la trei tipuri importante: cel în favoare în Neustria și Austrasia, adică în Apusul și Nordul Imperiului lui Carol Magnul, până în Răsărit, și care se bucură de simpatia cercurilor oficiale; cel de al doilea tip, din centrul Franței, răspândit mai ales în regiunea Auvergne și Touraine; cel de al treilea, în Burgundia, în legătură cu planul de construcție și cu tendințele arhitecturale care se dezvoltă în tot

basinul Mediteranean, în Europa Centrală și Orientală. Acest din urmă tip e poate cel mai însemnat, din pricina problemelor ce ridică, a persistenței de care dă dovadă în ce privește caracterele lui esențiale, a întinderii de teritoriu ce ocupă și fiindcă apare ca o formă de tranziție, care prepară și ne face să înțelegem planul construcțiilor romanice care îi vor urma.

Un loc aparte în arhitectura acestei epoci îl ocupă Capela Palatină a lui Carol Magnul, ridicată la Aachen (Aix-la-Chapelle). Ea este inspirată de San Vitale din Ravena, nu copiat, ci interpretat de un arhitect, și el foarte priceput. San Vitale, prin forma și dimensiunile sale, impresionase adânc pe contemporanii, până departe în capitala Imperiului de Apus. Era o zidire octogonală :

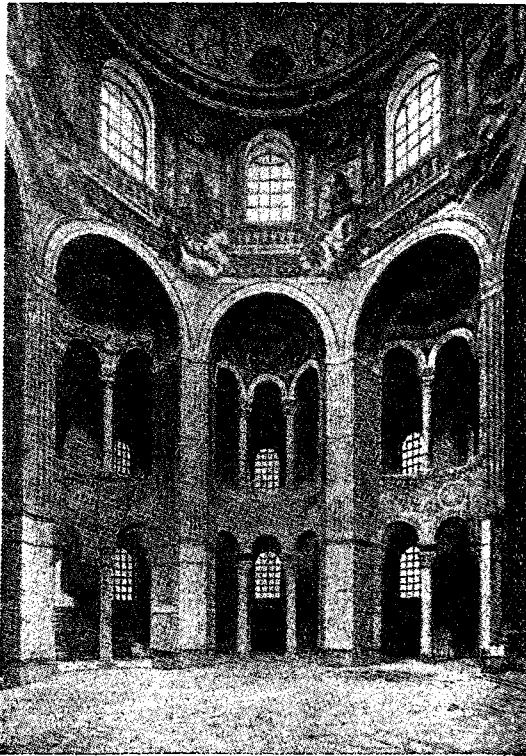


Fig. 32. — San Vitale din Ravena
(după Hamann, p. 103)

planul bisericii se putea reduce, adică, la o figură aproape circulară. (Fig. 32). Capela Palatină, deși reproducând planul construcției din Ravena, a fost executată cu mijloace mai reduse, singurele de care dispuneau constructorii lui Carol Magnul, deși nu se poate nega nici acestora un deosebit talent.

Biserica San Vitale era concepută ca o navă cu opt fețe, în jurul unui centru. Pe deasupra celor opt arcuri se ridică o cupolă, așa de sus pusă și așa de ingenios, în cât îți dă impresia că plutește în aer. Intre stâlpii, așezați în unghiurile octogonului, sunt arcadele, concepute ca niște enorme firizi, înalte până la tambur și despărțite, fiecare, în două etaje, printr'un zid curb și transversal, la care ajung coloanele de jos și de care se sprijină coloanele din etajul de sus, ce formează tribună. La etajul de jos conduc opt coridoare, unul de fiecare nișă, boltite „en berceau” și comunicând cu nava centrală prin trei acuri mici, ce se sprijină pe stâlpii cei mari și pe câte două coloane. Sunt prin urmare două-

zeci de arcade în total și șasesprezece coloane. Etajul de sus va prezenta exact aceeași dispoziție atunci când e privit din mijlocul navei centrale. Deasupra nișelor se înalță un tambur, prevăzut cu opt ferestre, iar, și mai sus, la o distanță mărită încă prin efectul perspectivei, admirabila cupolă.

Să vedem acum ce aspect vor lua aceleași elemente arhitecturale, transpuse în Biserica Palatină. (Fig. 33). Mai întâiu, o deosebire destul de bătătoare la ochiu: la Aachen sunt trei etaje, nu două ca la Ravena. Este ca și cum arhitectul ar fi așezat, dedesubtul primului etaj de la San Vitale, o cornișe vigu-

roasă, sub care se deschid opt coridoare boltite „en berceau”, care comunică fiecare cu nava centrală printr’o arcadă imensă. Aceste opt arcade de mari dimensiuni constituie etajul ce a fost adăugat. Deasupra lor, celelalte două etaje sunt în totul asemenea cu cele de la San Vitale, cu singura deosebire că elementele ce le compun sunt mai meschine, mai timid tratate, așa în cât impresia ce căpătăm se va resimți în chip fatal de lipsa de avânt a arhitectului. Sentimentul de grandoare monumentală a dispărut, și, cum cel din urmă etaj

constituie în realitate partea de sus a tribunelor, el pare oarecum superfluu și ilogic, cu acele mari deschizături negre, între coloanetele plâpânde. La San Vitale îi corespundea tamburul, luminat de ferestre și suportând în chip așa de elegant cupola.

Rezultă deci că rolul coloanelor e mai puțin logic. Ele sunt mai mult un ornament, decât ceva util și funcțional. Deasupra, și aici, e suspendată o cupolă. Monumentul, pornit din dorința de a se imita San Vitale, este obținut cu elemente și cu o cunoștință profesională evident inferioară, însă ingenios întrebuințate. El reprezintă totuși o idee foarte îndrăzneată pentru Apusul Europei și pentru acea vreme. Din acest punct de vedere Capela Palatină e considerată ca un monument decisiv în dezvoltarea

arhitecturii, la începutul epocii carolingiene. Terminată la 805, ea a servit de loc de înmormântare lui Carol Magnul, în anul 814. De altfel, cam aceasta este destinația bisericilor de plan rotund și octogonal. Cunoscută din timpuri foarte vechi, ele servesc adesea la scopuri funerare. Trecând la Ravena și în Occident, clădirile acestea și-au conservat funcțiunea, afară de unele cazuri, când au servit ca bapsterii.

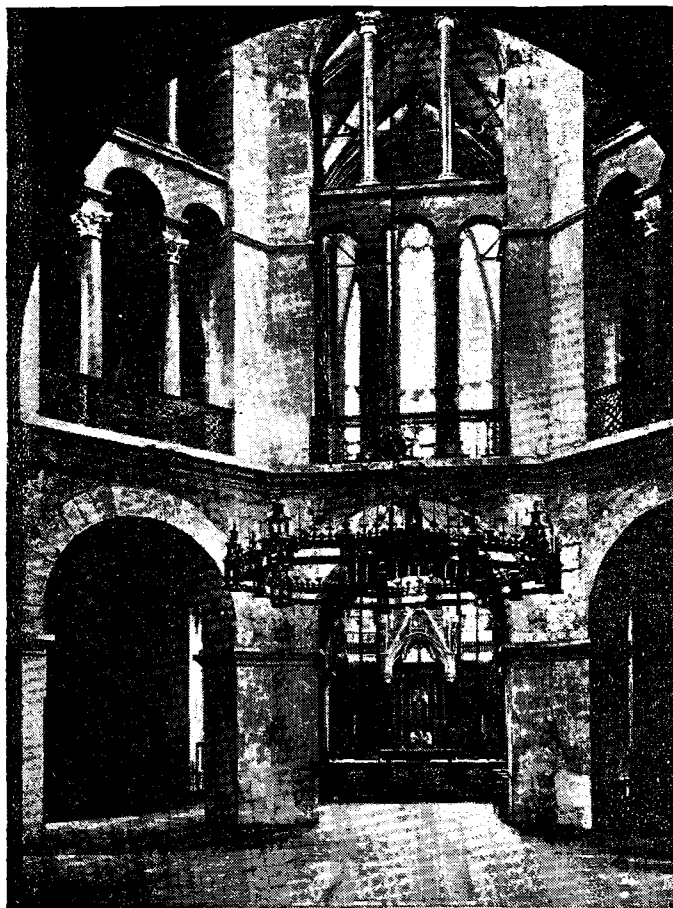


Fig. 33. — Capela Palatină (Aachen)

(după Aubert, p. 243)

Creștinii din Răsărit recurseseră la aceste forme de construcție pentru ca, acolo, în bisericile octogonale, să depună relicvele sfinților. Carol Magnul s'a oprit și el la un astfel de plan, pe de o parte pentru ca clădirea să-i servească pentru relicve adunate din Orient, iar pe de alta, ca să-i fie, mai târziu, loc de înmormântare. Biserica și mormântul împăratului au fost devastate de Normanzi, la sfârșitul secolului al IX-lea.

Construcția a suferit, ca multe zidiri din această vreme, modificări ulterioare; însă liniile ei esențiale au rămas cele de pe vremea fundatorului. Ea a fost imitată, uneori, deși tipul circular rămâne excepțional, planul curent al bisericii timpului fiind mai de grabă cel bazilical. Totuși, cunoaștem câteva cazuri, pornite incontestabil dela forma și planul Capelei Palatine. Așa este biserica din Germigny-les-Prés, în Loiret, (zidită după 806) și ea de formă circulară la origine și acoperită cu o cupolă (Fig. 34).

Arhitecții acestui monument au fost influențați, în ce privește planul, de

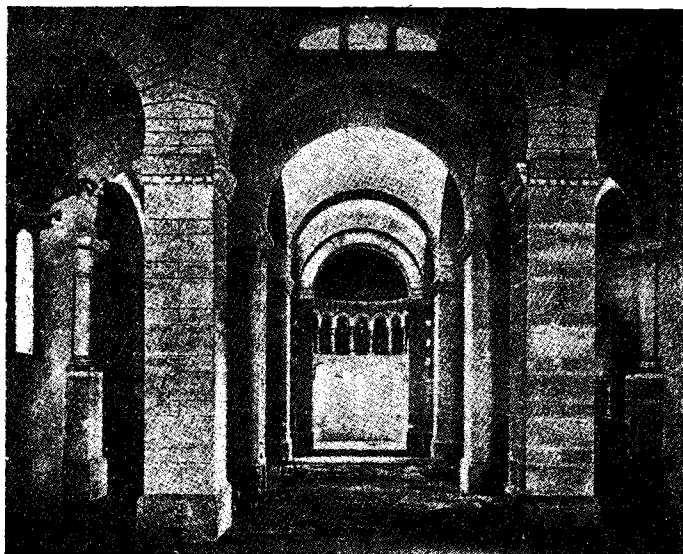


Fig. 34. — Interiorul bisericii din *Germigny-les-Prés*
(după Bréhier, p. 96)

exemplul ilustru al capelei împăratului. În adevăr, și biserica din Germigny este tot o construcție care, grosso-modo, s'ar putea reduce la o formă rotundă, adică la un plan central, acoperit de o cupolă înconjurată de trei abside. Forma absidelor este originală și neașteptată în Franța, fiindcă arcul deschiderii lor se apropie de cel în potcoavă, foarte în favoare la Arabi.

In partea occidentală, adică spre intrare, a fost construită mai târziu o navă, care a modificat simțitor caracterul primitiv al planului și care este de natură să ne încurce și să turbure impresia ce căpătăm. Este ceea ce se vede în primul plan, din ilustrația noastră.

Forma de arc în potcoavă este caracteristică pentru arta Islamului. Prezența ei se explică prin faptul că ctitorii bisericii din Germigny trăiseră la Vizigoții din Spania, unde se familiarizaseră cu elemente arhitecturale ce înfloreau în acea regiune. De acolo ei le introduc în arhitectura franceză, unde însă nu prind și rămân cu totul excepționale.

Tipul Neustrasian și Austrasian, în dezvoltarea lor supremă, ajung la niște clădiri impunătoare, cu două abside și cu două transepturi. S'au păstrat puține construcții intacte din această epocă. De cele mai multe ori nu posedăm

astăzi din ele decât fragmente rămase într'un chip cu totul accidental și acoperite de părți mai moderne. Când o clădire carolingiană se ruina, era distrusă de un incendiu sau de o invazie, peste ea se suprapunea o altă construcție, care păstra din cea veche numai zidurile rămase în picioare. Făcându-se săpături sistematice, s'a ajuns astfel în zilele noastre să se determine, cu oarecare certitudine, planul oarecăror biserici primitive.

Dar documentele publicate ne ajută uneori să restabilim cu imaginația înfățișarea acelor clădiri, mai ales când ele au impresionat pe contemporani prin proporțiile, prin armonia lor, prin calitatea ori originalitatea ornamentelor. Așa s'a putut reconstitui în detaliu planul mănăstirii benedictine Centula, dedicată Sfântului Riquier, așezată lângă orașul din Nordul Franței, Abbeville, ori planul primitiv al bisericii din St. Gall, în Elveția.

Biserica de la Centula (Saint Riquier) (Fig. 35) a fost zidită la finele sec. al VIII-lea de ginerele lui Carol Magnul și constituie tipul ideal al bisericii cu dublu transept. Nava centrală este dublată, la dreapta și la stânga, de două nave laterale, care merg până la transeptul bisericii. Corul, la rândul lui, se prelungește cu o absidă. Această absidă, adică căpătâiul bisericii, este închisă de toate părțile, deci fără deambulatoriu. Vom vedea că în alte regiuni absida ajunge în curând să fie înconjurată de un deambulatoriu. Perpendicular pe navă, la baza corului, se află un prim transept, iar în partea opusă, la intrarea bisericii, un al doilea transept. La unghiurile de întâlnire ale transeptului cu corul, (cele două cercuri, în plan) se ridică două turnuri rotunde; tot așa la intrare, în fața celui de al doilea transept. La încrucișarea transeptului cu nava, chiar deasupra transeptului, se mai ridică un turn, acesta de mari proporții și de lemn, cu mai multe etaje, formând o lanternă. Alteori însă, mai rar, în loc ca turnul să fie așezat pe acest pătrat, la întretăiere, se înălțau două turnuri laterale, la dreapta și la stânga navei centrale, chiar deasupra aripilor transeptului.

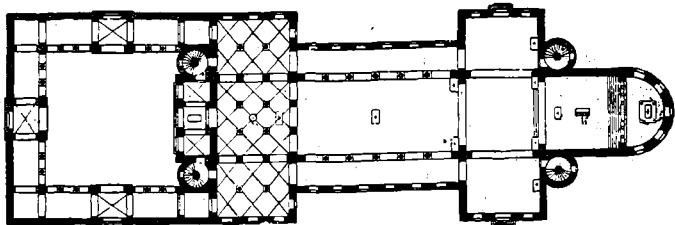


Fig. 35. — Planul bisericii de la Centula

(după Propyl. VI, p. 61)

Iată cum s'ar prezenta aceeași biserică, văzută într'o secțiune longitudinală (Fig. 36). În fund, absida, apoi corul, apoi porțiunea unde se întretaie transeptul cu corul. Turnul cel mare, pe bază pătrată, e așezat exact la această intersecție și formează lanternă. Alături se află unul din turnurile rotunde, de mai mici dimensiuni. El se repetă în cealaltă parte, la intrare, unde vedem iarăși un turn lanternă, la intersecție, de proporțiile celui de pe primul transept, și un turn lateral, rotund.

În fața bisericii, se întindea un fel de atriu, adică o curte interioară, înconjurată de coloane, îndărătul cărora se găsesc camere, construite pe cele patru laturi, deci închizând între ele spațiul atriumului, de forma unui pătrat.

Să examinăm acum aspectul real al unei astfel de biserici, într'o construcție care s'a păstrat (evident restaurată) în Germania, la Gernrode: biserica Sfântului Cyriac (Fig. 37).

Când vorbim de arta Neustriei și Austrasiei, să nu uităm, înțelegem Nordul și Nord-Vestul Imperiului lui Carol Magnul: Un teritoriu care cuprindea deci atât Germania, cât și Nordul Franței de azi. Neustria era partea dela Meusa până la mare, iar Austrasia era partea orientală (de unde numele de Austria), cu capitala la Metz.

Biserica Sf-tului Cyriac are două abside, una din ele la intrare. Așa cum apare în ilustrația noastră ea e văzută din dărătul absidiei, cu care se termină corul. Ea mai are și două transepte; unul, flancat la dreapta și la stânga de două turnuri rotunde; celălalt la intrare, deasupra căruia se înalță un alt turn-lanternă, mai mic.

Interiorul unei astfel de clădiri se prezintă cam în chipul următor (Fig. 38): La mijloc, nava centrală, despărțită de navele laterale prin stâlpi și prin coloane, ce alternează: o coloană, un stâlp, o coloană, și pe urmă zidul. Înaintea scării ce duce la altar e locul de intersecție al transeptului cu nava, după care, dincolo de trepte, urmează corul, puțin mai înalt decât restul bisericii. Această

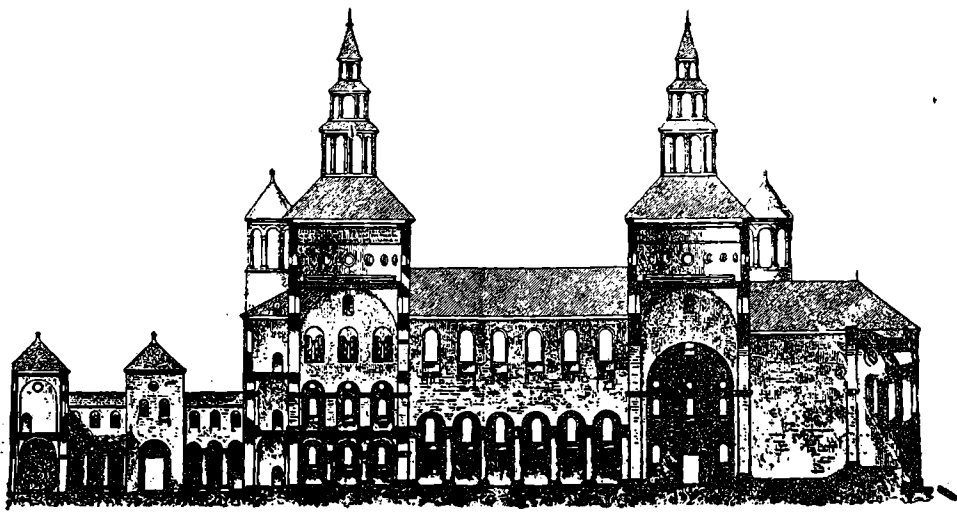


Fig. 36. — Secțiunea longitudinală a bisericii din Centula

(după Propyl. VI, p. 60)

dispoziție era necesară, căci de multe ori sub cor se găsea cripta bisericii, în care erau mormântul și relicvele sfântului sau ale martirului, al cărui nume îl purta biserica, adică al patronului ei. Din pricina criptei, care apare ca un subsol (ușa ei se vede în stânga), construcția corului se ridică puțin peste restul bisericii. Dar o astfel de dispoziție putea fi provocată și de faptul că era mai impunător pentru credincioși ca serviciul divin să se facă la oarecare distanță și mai sus, în așa fel ca toate gesturile preotului în legătură cu liturghia să pară mai solemne și să se vadă de departe.

În fund e absida, decorată cu picturi, evident moderne.

Ceeace subsistă mai totdeauna din aceste biserici și ceeace a ajuns până la noi, sunt criptele, și e natural să fie așa. Ele au fost păstrate fiindcă erau locul cel mai prețios pentru creștini și cel mai îngrijit, cel în care era depus sicriul, adică sarcofagul cu resturile martirilor. Apoi, pentru că erau zidite

aproape sub pământ, deci mai la adăpost. Peste aceste cripte au putut să se construiască mai târziu zidurile altor clădiri. Ele sunt pentru noi extrem de prețioase. În ele, mai ales, se văd năzuințele arhitecților și ale constructorilor timpului, de a ajunge să rezolve problema atât de dificilă și de importantă a acoperirii cu bolți de piatră. Criptele fiind de dimensiuni mai modeste, puteau mai ușor să primească o astfel de acoperire, din material durabil cum era piatra. Cele mai multe din bolți sunt „en berceau”, adică în formă de leagăn. Criptele datează din secolul al IX-lea, al X-lea, al XI-lea și, cum ne spune Louis Bréhier, „atestă o sfortare pentru a da mormintelor sfinților un aspect monumental”.

Cel de al doilea tip de biserică se dezvoltă mai ales în Auvergne și Touraine, în Masivul Central și în centrul Franței (în vecinătatea râului Loire). Sunt mai ales așa numitele biserici cu deambulatoriu. Altarele dedicate sfinților erau așezate până atunci lângă stâlpii care despart nava centrală de cele laterale. Așa era de pildă, la Saint-Gall, în Elveția. Ca o urmare a cultului, din ce în ce mai accentuat, al sfinților locali, călugării au fost obligați să așeze aceste altare secundare lângă stâlpii care despart nava centrală de navele laterale. Dar, cum fiecare dintre credincioși se oprea ca să se închine și să se prosterneze în fața acestor altare, rezultau de aici aglomerări de persoane și o reală piedică a circulației. S'au gândit atunci arhitecții la o soluție care, menținând rolul altarelor secundare, consacrate fiecărui sfânt, să permită totuși în biserică o strecurare a credincioșilor mai rapidă și mai ușoară. Astfel s'a ajuns la soluția deambulatorului. De jur împrejurul absidei — la căpătâiul

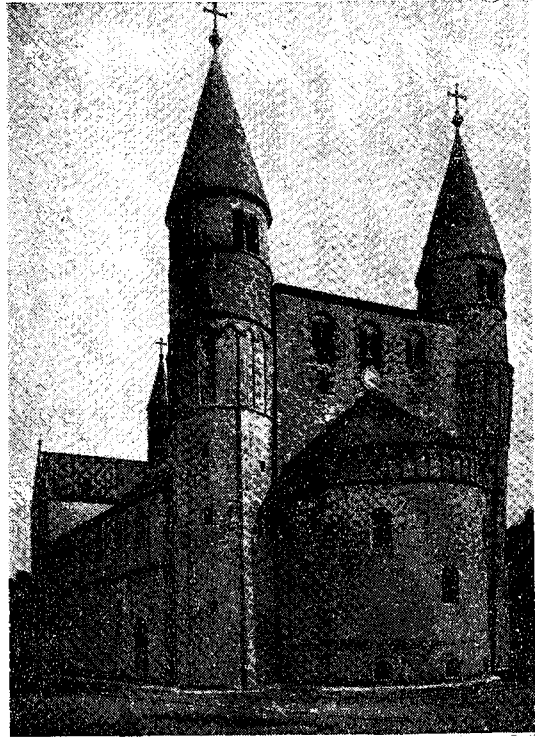


Fig. 37. — Bis. S-tul Cyriac (Gernrode)
(după Propyl. VI, p. 352)

bisericii — se crează un coridor, destul de larg, care să îngăduie circularea mulțimei, pe dindărătul altarului principal. Acest deambulatoriu, al cărui rol devine tot mai util, a fost încă lărgit prin construirea unor absidiole, adică al unor firizi, în care s'au așezat altarele secundare, așa zisele capele radiante. Numele lor vine de la faptul că dau impresia că sunt așezate pe niște „raze”, cu centrul în altarul din mijlocul corului. Soluția aceasta nu e proprie Apusului. Ea există și în Orient — în Asia mai ales, — cu o mare deosebire însă. Acolo, în Orient, deambulatoriul este adesea separat printr'un zid plin de absida bisericii. Meritul arhitecturii carolingiene a fost să suprimă acest zid,

să permită astfel comunicarea între coridor și restul bisericii, și să construiască de jur împrejurul coridorului altarele secundare, ca niște chilii care se deschid în spre el. Soluția aceasta permitea să nu se mai turbure serviciul liturgic, în timp ce credincioșii circulau de la un altar la altul și se închinau în capele.

Să analizăm un exemplu de astfel de monument: Biserica St. Philibert din Tournus (Fig. 39). Este o construcție întrucâtva ulterioară timpului de care ne ocupăm. Ea nu aparține nici Auvergnei, nici Tourainei, ci se găsește la Tournus, la hotarele Burgundiei. A fost însă zidită de un abate care trăise în

Auvergne, așa încât poate fi considerată ca o realizare fidelă a planului auvergnat din epoca anterioară, plan cu care abatele era familiarizat.

Bisericile analizate până acum aveau o absidă care se termina printr'un zid. Toată partea din fundul bisericii constituia altarul și era rezervată preotului și slujbei. Imediat ce i se adaugă deambulatoriu, mijlocul acestuia rămâne ca și până acum preotului, însă credincioșii pot totuși să circule pe dindărătul altarului, în coridorul care degajează biserica și în care dau trei capele, consacrate fiecare unui sfânt. Credincioșii se pot strânge în voie și face rugăciuni, fără ca gloata lor să împiedice circulația în restul bisericii. Un element important al construcției din Tournus este încă un fel de vestibul, „nartexul”, care continuă nava centrală — (de multe ori în proporții ceva mai scunde)—până la zidul fațadei de la intrare. Nartexul e separat de navă printr'un zid, care se deschide prin mai



Fig. 38. — Bis. S-tul Cyriac (interior)
(după Propyl. VI, p. 353)

multe arcade, sprijinindu-se pe stâlpi sau pe coloane. El are adesea două etaje: un parter și un etaj formând tribună, de unde se poate privi în interiorul bisericii.

Nartexul poate să aibă proporții modeste, sau, din contră, dimensiuni apreciabile. În cazul de față el cuprinde trei „travées”, cum se numesc porțiunile sau spațiile între două coloane. El este deci de dimensiuni tot așa de importante ca jumătatea lungimei navei centrale. Deambulatoriul, capelele radiante și nartexul sunt inovații de cea mai mare însemnătate: sunt cuceririle pe care arhitectura carolingiană le realizează și le transmite epocii romanice.

Nartexul mai poate fi considerat și ca încercarea de a se da bisericii o fațadă, adică o intrare monumentală, pe care bisericile cu dublă absidă n'aveau. De altfel, biserica de la Tournus e unul din monumentele cu adevărat însemnate și complete ale artei carolingiene preromane. De aici se va trece, foarte curând și în mod logic, la arta romanică propriu zisă.

Să ne ocupăm acum de caracterele artei celei de-a treia regiuni, destul de deosebită de celelalte două. Acest al treilea tip ocupă sudul Franței, cu Provence, regiunea de o parte și de alta a Pirineilor, și mai ales Catalonia Iberică, Lombardia, Burgundia și toate ținuturile care la Est de aceste regiuni se întind spre Europa centrală și orientală, până la noi și mai departe. El prezintă anume trăsături constante, mai vizibile sau mai puțin vizibile, după împrejurări. Monumentele sunt în general simple și au o formă frustă, țărănească, fiind adesea vorba de biserici de sat. Ornamentația lor este sumară: firide (des niches), arcade și ferestre oarbe, bande în formă de frize. Se numesc arcade și ferestre oarbe cele care au numai aparența unei arcade sau a unei ferestre, dar fără lumină, fără ca zidul să fie spart. Ele au astfel un rol exclusiv ornamental. Bandele în relief sunt cunoscute în arhitectură sub numele de lombarde, fiindcă au fost studiate pentru prima dată în Lombardia, fiindcă sunt frecvente în aceste regiuni și fiindcă s'a crezut că ele acolo au fost inventate, de artiștii locali. Iată deci, odată mai mult, un exemplu de arhitectură în care elementul coloristic și pictoresc joacă rolul principal. Este evident că prin ele s'a avut în vedere să se creeze dungi de lumină, subliniate de dungi de umbră, să se accentueze anume contururi, să se introducă un ritm plăcut în succesia grupelor de ornamente, așa încât dela oarecare distanță, zidul să nu mai pară gol, ci să prezinte accidente care să oprească lumina, să ne dea impresia unei dantele, a unui joc de efecte întunecate și luminoase, ca într'un covor oriental. Dacă mai adăogăm faptul că în construcția zidurilor se întrebuintează pietre de anume forme și de diferite culori, dispuse astfel încât să creeze ornamente, care, combinate cu petele de umbră și de lumină, să ofere o suprafață ce vibrează, înțelegem de ce această tehnică este considerată ca fiind proprie unor colorişti.

Formula aceasta e foarte întinsă. A fost numită de Puig I Cadafalch, — ilustru savant catalan care a studiat în deosebi această perioadă și acest tip



Fig. 39. — St. Philibert din Tournus
(după Hamann, p. 136)

de clădire — „Prima artă romană”. Caracterelor ei se întâlnesc în bisericile a cel puțin douăzeci de popoare și cu toată această imensă răspândire prezintă o mare unitate aparentă. Totuși, sub această unitate, se ascund multe variante, în legătură cu materialul de care dispuneau constructorii, cu anume tradiții locale și cu experiențele tehnice ale lucrătorilor — adică cu îndemânarea lor de a aranja și de a tăia piatra. Această îndemânare era însă pretutindeni redusă, chiar în țări de veche tradiție, cum era Franța; de aceea, în aceste construcții ne va întâmpina un stil cu totul primitiv, mai ales în țările cu o viață aproape exclusiv rurală, cum erau regiuni întregi din Catalonia și din țările din centrul Europei, până la noi.

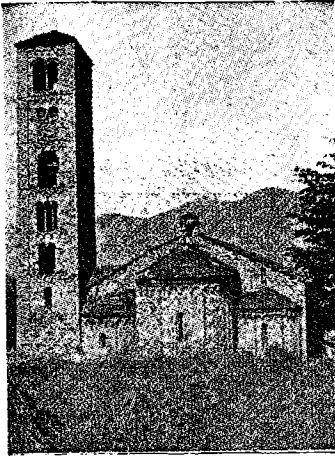


Fig. 40. — *San Clemente din Tahull*
(după Cat. Mus. Ciudadela p. 134)

Această artă, purtând un caracter vizibil popular, este născută din adaptarea la cerințele estetice ale Europeanilor din Vest și din Sud, a unor modele venite din regiuni mult mai îndepărtate, probabil din Persia și Mesopotamia. Un tip de construcție, anume nevoi estetice s'au transmis din mijlocul Asiei, prin intermediul Asiei Mici, mai întâiu Orientului Europei și Sudului ei. S'au infiltrat apoi până în cele mai îndepărtate regiuni ale Europei Occidentale, până în Peninsula Iberică. E foarte probabil ca astfel de zidiri, în regiunea unde au luat naștere, să fi fost de cărămidă, și ca imitațiile Occidentului să fie numai adaptații în piatră, cu un material grosolan lucrat, al unor construcții gândite la origine în celălalt material. Ele se remarcă prin ziduri simple, prin mase și volume dreptunghiulare, fără combinații savante de echilibru, în construcții de mici dimensiuni, de proporții modeste, și nu prea înalte. N'au coloane, sau rarele dăți când le întrebuințează, ele sunt alipite lângă un stâlp sau lângă un zid. Puțină sculptură. Ornamentele sunt reduse, dar întrebuințate cu gustul și cu priceperea celui care cunoaște importanța unui efect în arhitectură.

Pentru prima dată aceste ornamente, pe care le-am enumerat sumar și care apar ca negația concepției grecești în artă, s'au văzut la Bizanț. De acolo au trecut la Ravenna, iar de acolo în Lombardia, de unde se răspândesc mai în toate părțile basinului Mediteranei.

Vom analiza câteva monumente, luate la întâmplare, din Europa Centrală și Occidentală, pentru ca să ne dăm astfel seama, de cât de întinsă a fost aria acestui tip de construcții.

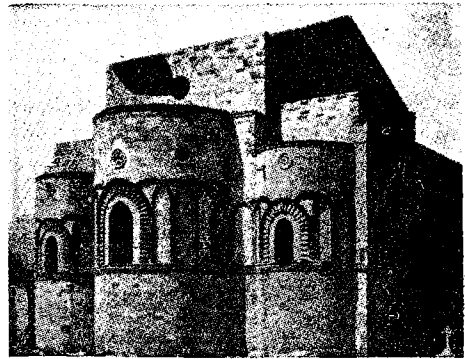


Fig. 41. — *Bis. S-tul Spirit din Palermo.*
(după Michel, II, p. 543)

Să începem cu o biserică care ni s'a păstrat în toate părțile ei, ceva posterioară epocii carolingiene, căci a fost zidită în sec. XII (1123). Ea reproduce însă planul și aspectul tipic al clădirilor mai vechi: San Clemente de Tahull (Fig. 40). Cu această ocazie țin să fac o paranteză. În regiuni care, cum ar fi provincia Catalonia sau Țara Românească, se găsesc depărtate de centrele mari de civilizație, arta suferă totdeauna o întârziere, un decalaj, care surprinde pe cercetătorii neobicinuiți cu viața acestor teritorii. Asistăm la un fel de mișcare „au ralenti”. Anume caractere care au dispărut de mult în altă parte mai centrală, aici se continuă și sunt încă vii.

În biserică aceasta se remarcă în chip lămurit tot ceea ce constituie esența acestui stil. E văzută din spate, din spre absidă: La mijloc, absida centrală; de o parte și de cealaltă două abside laterale, fiecare cu un acoperiș separat de restul bisericii. În față, nava centrală și cele două nave laterale, care au un singur acoperiș. El e din lemn, mai ridicat deasupra navei centrale, mai scund pentru navele laterale. Ornamentele exterioare sunt rare și cam toate de tipul celor la care făceam aluzie în comentariul meu. La stânga e un turn, și el caracteristic arhitecturii acestei epoci: Clădire masivă, cu mai multe etaje, purtând aceleași ornamente ca cele din corpul bisericii.

Nava centrală este separată la interior de navele laterale prin arcade, care se sprijină pe câteva coloane, mai mult sau mai puțin grosolane. Acoperișul e de lemn și mai ridicat în dreptul navei centrale.

Adineauri ne găseam în Catalonia, într'o regiune mai rustică. Iată acum și o biserică italienească, dintr'un material mai plăcut și mai bine lucrat. (Fig. 41). Tipul e însă același. Absida centrală e prevăzută cu ferestre, nu toate oarbe. Chenarul ferestrei este mult mai mic la interior decât la exterior, așa încât avem în dreptul lui o puternică pată de umbră, care subliniază spațiul de sub arcade; la dreapta și la stânga cele două abside laterale. Biserica posedă și un mic cor, de proporții reduse, dar totuși existent. Constructorul a ținut să marcheze chiar în acoperișul clădirii, că între navă și absidă mai este o porțiune de construcție: corul, pe care l'a acoperit în așa fel, încât să-l facă vizibil de la exterior.

Să trecem acum la același tip de construcție din Europa centrală, în Elveția. Este vorba de o biserică din Grisoni (Fig. 42). Cele trei abside terminale

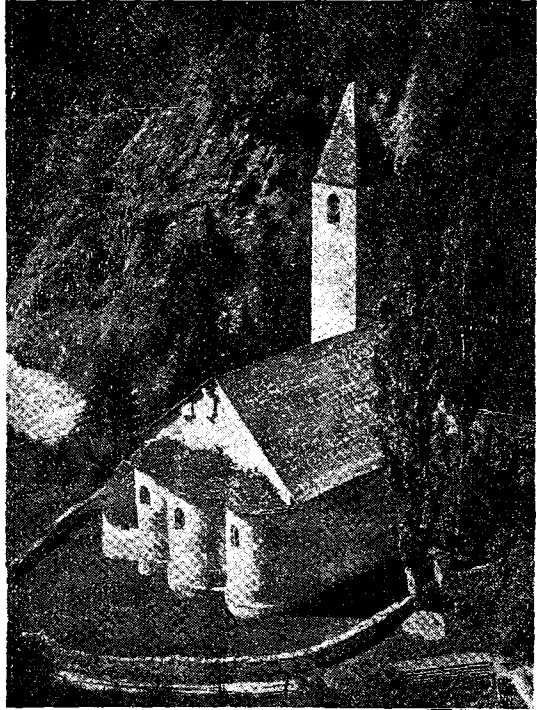


Fig. 42. — Biserică în Grisoni (Elveția)

(după Propyl. VI. p. 350)

sunt egale, de data aceasta. Sistemul de acoperire este însă de un model identic cu cel de adineauri.

Tipul acesta poate să dea naștere la fel de fel de variante. Absidele se înmulțesc. Combinându-se planul bisericii cu abside cu cel al bisericii cu transept, vom avea capele laterale la extremitățile transeptului, câte două de fiecare parte, și trei abside îndărătul corului.

Una din sforțările principale ale constructorilor acestei a treia forme de biserică, a fost îndreptată spre găsirea soluției acoperirii navelor, nu cu un acoperiș de lemn, lucru relativ ușor, ci cu unul de piatră. S'a încercat astfel să se divizeze spațiul care trebuia acoperit, așa încât și nava centrală, și navele laterale să primească, în chip separat, o boltă „en berceau”. Un exemplu izbitor al acestei tentative îl întâlnim în biserica Saint Martin du Canigou, zidită la 1001, în Sudul Franței. Ea oferă o mărturie convingătoare despre năzuințele constante ale arhitecților timpului spre soluționarea acestei probleme.

Pictura sub diversele ei forme, sculptura și artele minore

În ultimul nostru capitol ne-am ocupat de arhitectură în epoca carolingiană. Am examinat cu această ocazie o serie de experiențe, toate folositoare, toate pline de învățături, prin care arhitecții și constructorii încearcă să adapteze biserica, pe deoparte serviciului liturgic, pe de altă parte la nevoile unei societăți, în care venerarea relicvelor și a sfinților ia din ce în ce o mai mare importanță și conduce la aglomerări imense de mulțimi, la procesiuni, la pelerinaje. O serie de planuri de edificii religioase iau naștere ca urmare a acestor experiențe. Am insistat mai mult asupra tipului celui mai răspândit, în care am recunoscut o adaptare a unor modele venite de departe, probabil din Orient, la nevoile creștinilor din Apusul, din Sudul, din centru și Estul Europei. Astfel, am văzut cum epoca carolingiană ajunge la soluții, care vor fi transmise epocii romanice, soluții pe care aceasta din urmă le va supune unor noi examene amănunțite, le va complecta cu alte încercări proprii, le va duce la un mare grad de perfecție.

Ne vom ocupa acum de celelalte domenii ale artei carolingiene: de pictură, de sculptură și de artele minore. Ele constituiesc un teren tot așa de interesant ca și arhitectura, în unele privinți poate chiar mai interesant. Aci, mai mult decât în arta construcției, uneori bazată pe o tradiție mai veche, vom întâlni trăsăturile dominante ale unei epoci, care a încercat cu mijloace de multe ori insuficiente și inadecvate, o fuziune a caracterelor moștenite de la epoca merovingiană, cu cele ale artei clasice, mai ales elenistice, și cu cele ale artei Orientului apropiat. Totuși, suntem într-o vreme în care artiștii n'au nici experiența, nici tăria intelectuală și profesională necesară, pentru ca, din atâtea elemente disparate, să formeze un tot sintetic și unitar.

Ei sunt adesea lipsiți de imaginație și de perseverența indispensabilă unei operații de sinteză. Găsesc că e mai ușor să copieze un model sau altul, decât să le aprofundeze, să le contopească și să ajungă la unitate, prin fuziune. Cum însă aceste modele sunt aduse din regiuni și epoci depărtate între ele, ele diferă enorm unele de altele; iar cel care ar vrea să definească perioada, ajunge uneori la rezultate surprinzătoare și contradictorii. De aici impresia

de ceva puțin haotic, pe care am scos-o în relief într'unul din paragrafele precedente. Întâlnim adesea forme și soluții care, la prima vedere, se contrazic și par una negația celeilalte, încât ne despărțim de ele cu o vagă senzație de nesigură și de neliniște. Pare că asistăm la încercări care nu se lămuresc, la tendințe care nu-și ajung scopul, poate și fiindcă artiștii nu-s destul de dumeriți asupra mijloacelor de care dispun. De la o vreme însă și după ce am trecut în revistă un destul de mare număr de exemple, sub această contradicție aparentă, sub această diversitate deconcertantă, întrezărim anume însușiri comune care, cu timpul, ajung să se impună atenției noastre.

Care ar fi aceste trăsături comune, existente în cele mai multe din produsele acestei epoci? În primul rând, reapariția elementelor naturalistice și, fenomen încă mai important, a figurei umane; apoi, întoarcerea la tehnica reliefului.

Am văzut că în epoca precedentă omul și elementele naturii, plantele, animalele, stilizate până la deformare, serviseră numai ca niște simple podoabe, ca un pur element decorativ. Tot ce era în legătură cu viața reală, cu evocarea directă a naturii, dispăruse din artă.

Coincidență ciudată, care contribuisese la accentuarea și generalizarea acestor caractere, și în Impărăția Bizantină asistăm la persecuția icoanelor, în vreme ce, exact la aceeași epocă, în lumea musulmană domnea, fără opoziție posibilă, tendința specifică religiei Islamului și artei în legătură cu ea, de a goni pe cât se poate imaginea omului și a ființelor reale din orice reprezentare artistică. Astfel, aproape pe întreaga întindere ocupată de lumea civilizată, împrejurările au făcut ca formele vieții — și omul în primul rând — să fie părăsite de artiști sau cel mult întrebuințate ca elemente pur decorative.

Practicianul carolingian însă, în nevoia de a se apropia mai mult de lumea antică, de a lărgi domeniul inspirației sale, de a îmbogăți repertoriul temelor de la care se inspiră, se reîntoarce la elementele artei clasice, mai ales sub aspectul ei elenistic. Vedem astfel reapărând motive cunoscute: figuri de animale, de plante, personajii umane, pe care pictorul sau sculptorul, destul de stângaci încă, le redă cât mai aproape de model. Din nou vom asista la o încercare de a prinde viața în linii și forme, cu încredere, dacă nu cu talent.

În vederea acestui scop, pictura și mozaicul se impun în deosebi. Ne amintim, din examenul monumentelor clădite în această perioadă, că atât interiorul cât și exteriorul construcțiilor, prezintă enorme suprafețe goale. Sculptura, mai greu de realizat, va interveni relativ rar în ornamentarea acestor suprafețe. Pentru a atenua impresia de răceală, de greutate apăsătoare pe care o produceau zidurile imense, care se prelungeau pe mari întinderi, artiștii epocii au recurs atunci la pictură și la mozaic. Evident, foarte puține lucrări din această epocă ni s-au păstrat sub forma lor inițială. Totuși, izvoarele timpului, corespondența, documentele, sunt pline de informații, care ne îndrează rolul eminent, pe care cele două forme ale artei decorative îl ocupă în arta carolingiană.

Subiectele puteau fi extrem de variate. De altfel, cunoscând acum faptul că artiștii căutau motive de inspirație și modele în epoci artistice și la școli foarte diferite, putem deduce că temele tratate vor fi și ele multiple și felurite. Unele vor fi luate din istoria veche, altele din istoria timpului sau din cea legendară, din Biblie, adică din Vechiul și Noul Testament, vom avea chiar — și aci se vede influența pe care amintirea operelor elenistice a exercitat-o asupra artei carolingiene — alegorii, sau subiecte luate direct din antichitate.

Dacă ar fi totuși să facem un tablou, în care să arătăm în ordinea importanței și a frecvenței lor, care sunt formele de artă preferate, n'am putea începe, nici cu pictura decorativă, nici cu mozaicul. Artă care merge dragostea publicului cult, cea care colorează producția artiștilor din epoca carolingiană, este în primul rând manuscriptul și miniatura. În afară de sec. al XV-lea, poate încă mai aplicat să admire și să prețuiască acest gen de artă, niciodată oamenii nu s'au simțit mai atrași de istorie, prezentată într'un exemplar frumos scris și înluminat, de Biblie sau de celelalte cărți religioase (Psaltire, Cazanii, Comentarii de cărți sacre), ca și de operele clasice, mai mult sau mai puțin curățite de tot ce venea în contradicție cu credințele religioase. În mare parte sub influența Bizanțului, asistăm mai în fiecare mănăstire mai importantă, din Apus, la o activitate febrilă, pentru pregătirea manuscriptelor. Se înființează pretutindeni ateliere, numite „Scriptoria”, în care, cu râvnă și cu talent, călugării copiază și înfrumusețează tot felul de pergamente, simple, sau colorate în purpuriu, chiar aurite. În această artă, cele mai cunoscute opere au fost produse, unele în școala de la curtea imperială, din inițiativa și prin geniul lui Godescalc — „scrib” care lucrează pentru stăpânul său și pentru familia imperială, — altele în jurul orașului Tours, unde impulsul venea de la Alcuin, ministrul lui Carol Magnul.

Prima categorie, grupată în jurul lui Godescalc, mai e cunoscută și sub numele de manuscrite de tip „Ada”, după numele unei Evanghelii, scrisă și ornată pentru Ada, presupusa soră a Impăratului Carol Magnul. Această școală se impune prin calități de ordin coloristic. Cam violente și brutale la aspect, tonurile sunt acordate totuși cu multă măiestrie, așa încât ne impresionează prin sonoritatea și prin căldura lor.

Școala de la Tours dă dovadă de mai multă ordine, de o compoziție mai savantă. Ornamentele aparțin uneori genului geometric ori celui influențat de arta elenistică. În genere, în aceste manuscrite se observă reapariția florei antice, a animalelor reale sau fantastice, chiar a unor reprezentări păgâne de divinități, cum ar fi: Oceanul, Pământul, Vânturile, Fluviile, Nereidele, etc. Natural, vom întâlni din nou figura umană și chiar portretul.

În alegerea subiectelor, suntem izbiți de faptul că miniaturistul, bine înțeles la invitarea celui care dirija și inspira aceste lucrări, — este în același timp enciclopedic și sistematic. Oamenii simt nevoia să transmită generației următoare totalitatea cunoștințelor pe care le posedă. Spre deosebire de Bizanț, unde știința profană era cu totul deosebită de credință, de înțelepciunea divină, de „Sophia”, în Apus, cunoștințele religioase și cunoștințele laice — adică știința profană —, sunt amestecate, iar cele din urmă ocupă un loc din ce în ce mai însemnat lângă cele dintâiu. Oamenii se simt obligați să strângă la un loc tot ce știi despre viață, despre om și despre natură. De aci decurg, în mod fatal, unele din caracterele esențiale ale acestei arte și în genere ale manuscriptelor acestei epoci. Ele sunt create pentru instruirea și edificarea cititorilor. Devin un mijloc de învățătură prin ochi. Temele reprezentate sunt luate în deosebi din viața lui Christos, insistându-se asupra unor anumite episoade, cum ar fi mai ales cele dramatice: Răstignirea, Depunerea în mormânt, Vizitarea de către sfințele femei a mormântului după Învierea Mântuitorului, ș. a. m. d.

Apocalipsul, deasemenea, e unul din izvoarele de inspirație cele mai frecvente ale artiștilor. Din nou avem de observat, cu această ocazie, diferența dintre Apus și Bizanț, unde această operă este mai puțin evocată și mai rar

tratată în manuscrise. E de remarcat însă că în Siria, din contră, astfel de teme sunt tot așa de dese ca în Apusul Europei. Reprezentarea subiectelor în legătură cu Apocalipsul se explică prin succesul imens, pe care l-a avut asupra întregului Occident faimosul comentariu al acestei opere a lui Ion, făcut de Beatus (către 784).

Din când în când întâlnim apoi personificări ale artelor liberale, motive etice ori împrumutate psihomahiei (reprezentării luptei dintre virtuți și vicii), acest din urmă subiect sub influența literară a Psihomahiei lui Prudentius. În fond, și începând cu această perioadă, tot acest repertoriu va constitui o comoară nesecată, la care se va adăpa arta Occidentului până la sfârșitul secolului al XV-lea, adică până la apariția Renașterii. Din acest punct de vedere, rolul artei carolingiene nu poate fi îndeajuns de prețuit. Din ea vor porni nenumărate curente, care vor îmbogăți producția epocelor următoare. Astfel, epoca romanică, cu toată admirabila ei dezvoltare, de multe ori nu face altceva decât să se întoarcă la anume teme familiare epocii carolingiene, să le adâncească, să le dezvolte, să scoată din ele tot ceea ce o tehnică mai savantă ca principii, mai experimentată și mai stăpână pe mijloacele ei de expresie, poate să dea.

Sursele acestei arte vin în mare parte din Orient. Ea se inspiră atât de la arta elenistică alexandrină, așa cum a cunoscut-o această parte a lumii în primele secole ale creștinismului, cât și din anume tendințe naturaliste narrative, dramatice, care sunt proprii tot Orientului, însă celui asiatic. După cum unii sau alții dintre artiști sunt mai atrași de stil, de nobleță, de armonie, de acea formă idealistă și idealizată

pe care o constituia arta elenistică, sau de tendința naturalistă, de aspectul și de contactul cu lumea și viața, vom asista la opere de artă, în care, cu dozajii diferite, va avea întâietatea când unul, când celălalt dintre cele două stiluri.

Și acum să luăm câteva exemple și să le examinăm. Să începem cu o pagină din Evangheliarul Ada, reprezentând pe Sfântul Luca (Fig. 43). Evangheliarul a fost executat cam pe la anul 800, se zice pentru Ada, sora lui Carol Magnul, (după cum spune o tradiție). Se păstrează la Trier, în Germania. Constatăm aici manifestată cu toată puterea tendința, pierdută în epoca



Fig. 43. — *Evanghelistul S-tul Luca*
(*Evangheliarul Ada*)

(după Propyl. VI, p. 287)

anterioară, de a reda omului rolul important în artă. Vestmântul prezintă cute numeroase, tratate în chip savant, pe care cel care le-a executat, le-a copiat poate după modele antice. Figura, aspirând la caracterul monumental și chiar atingându-l, este văzută într'un încadrământ, compus din două coloane și dintr'o arcadă. În coloane, artistul încearcă să imite apele variate ale marmorei divers colorate. Capitellurile, bine reliefate, amintesc de aproape stilul corintian, așa cum era practicat de Bizantini. În partea de deasupra personajului vedem pe deoparte boul înaripat, simbolul Evanghelistului Luca, apoi și mai sus, o arcadă, formată dintr'un motiv ca dinții de ferăstrău, de diferite culori, care se îmbucă unii într'alții, ornament venit evident din Răsărit. La

dreapta și la stânga arcului o plantă stilizată, care se termină cu două păseri, destul de fidel copiate după natură.

Altă pagină de manuscris: Este unul din exemplarele remarcabile ale miniatuerei medievale. (Fig. 44). Provine de la Saint Médard din Soissons și face parte tot din manuscriptele de tipul „Ada”. Se află azi la Biblioteca Națională din Paris și a fost executat cam la începutul secolului al IX-lea. Tendința artistului de a se ține aproape de stilul monumental este și aici indiscutabilă. Se reprezintă o imagine de biserică, simbolizând „Ierusalimul cerească”. Cetatea este închipuită ca o imensă clădire, cu artificii de arhitectură care să-i dea un aer pitoresc, cu porțiuni care intră și altele care ies din linia fațadei — așa încât să pară că lumina se joacă pe o suprafață colosală — cu mai multe deschizături sub formă de uși și ferestre. Totul este zărit printr'un portic compus din patru coloane care susțin un fronton. Coloanele, ca și

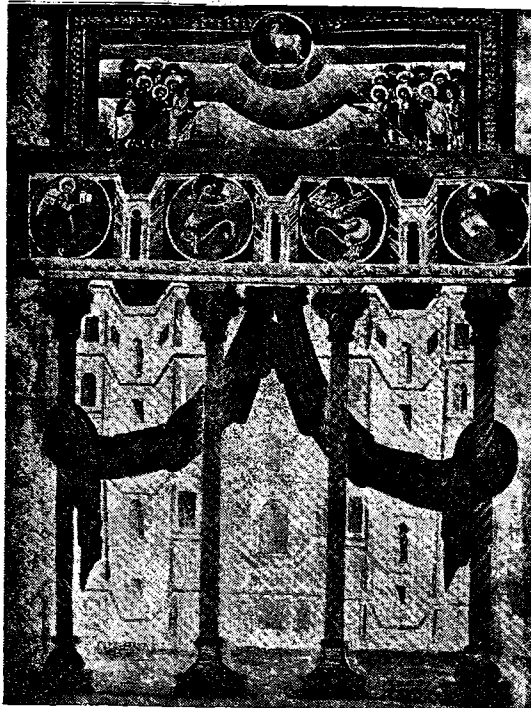


Fig. 44. — Simbolul bisericii (Evangelia)
(după Propyl. VI, p. 285)

cele de adineauri, sunt presupuse a fi tăiate din marmore variate. La mijlocul frontonului este fixat un craniu de taur, un bucran, de care sunt suspendate perdelele, ce vin să se încolăcească de-a dreapta și de-a stânga, în chip simetric. Toată această dispozițiune arată că autorul manuscriptului este conștient de o prezentare pitorească, de o compoziție încheată și logică, cu efect monumental, nu fără o nuanță teatrală, cu toate proporțiile reduse ale operei. Deasupra, în fronton, se găsesc în medalioane simbolurile celor patru Evangheliști, apoi, într'un registru superior: „Mielul Mistic”, adorat de toți sfinții. Mai jos, la picioarele lor, curge un râu, în care se întrezăresc niște pești.

Spuneam că asistăm în această vreme nu numai la reînvierea figurii umane, dar chiar la o întoarcere la portret. Pentru prima dată, după mulți ani, oamenii încearcă să reprezinte omul, chiar sub forma individuală a portretului. Pe Evangheliarul Impăratului Lothar, artistul a încercat astfel să redea, în toată majestatea lui imperială, pe Lothar însuși, drapat într-o togă de tăietură antică — evident sub influența modelelor vechi —, încoronat, șezând pe un tron, îndărătul căruia se găsesc doi soldați de gardă, în costumul militar al epocii. Evangheliarul lui Lothar (Fig. 45) se află tot la Biblioteca Națională din Paris. A fost executat probabil la Tours, între 840—851.

Să trecem acum la un specimen în care se pot observa alte tendințe, comune mai tuturor manuscrisurilor din așa numitul tip „Ebo” (Fig. 46). E una din paginile Psaltirei de la Utrecht, executată la începutul secolului al IX-lea, de școala din Reims, în timpul episcopului Ebo. Această „Psaltire”, ca stil se deosebește fundamental de cele pe care le-am examinat până acum. Pictorul încearcă, să se ție cât mai aproape de text, adică să ilustreze vorbă cu vorbă psalmul lui David. Iar, în ce privește tehnica, el ajunge să-și creeze un procedeu propriu, foarte rezumativ, în care formele și liniile peisagiului sunt redată prin câteva trăsături rezezi, cursive, stenografice, care mai mult sugerează decât exprimă.

Ca dovadă că miniaturistul ilustrează psalmul cuvânt cu cuvânt, avem această pagină, în care se spune că psalmistul primește raza divină, pe care o împrășteie făclia lui Dumnezeu. Exprimând „ad litteram” textul, el reprezintă pe Dumnezeu cu făclia în mână, din care pornesc razele, ce izbesc pe psalmist în așa fel și atât de puternic, încât el simte nevoia să se apere cu mâna și să-și facă din ea pavăză, în timp ce dușmanii își bat joc de el. Felul în care se reprezintă copacii este o mărturie convingătoare despre tehnica artistului. Ar zice cineva că avem în fața noastră schița unui pictor impresionist din vremea noastră, care prin câteva pete caută să dea iluzia frunzișului, a valorilor atât de variate, din coroana unui copac.

Unul din elementele mai des apărute în manuscrisurile în care se dă textul Evangheliei, este așa numitul „Canon” de concordanță al Evangheliilor. (Fig. 47). El se concepe sub forma unui încadrământ plin de fantezie, decorativ, admirabil desenat, în care foi de acant, luate după compoziții clasice, închid un spațiu în care se înalță un portic susținut de cinci coloane. În suprafața dintre coloane se scriu textele sacre. Coloanele, ca și cele de adineauri, par



Fig. 45 — Evangheliarul lui Lothar
(după Propyl. VI. p. 250)

de marmore rare, ale căror culori, adică ale căror ape și a căror materie se silește s'o sugereze artistul. Pe niște romburi suspendate de coloane apar emblemele Evangheliștilor. Deasupra coloanelor, o mică construcție pare asemenea cu cea care, în Evangheliarul lui Carol Magnul, proteja isvorul vieții. În jurul ei se găsesc doi îngeri și doi lei. Deasupra arcului întâlnim din nou două păsări interpretate realist. Asemenea teme ne întâmpină adesea în manuscrisele acestei epoci. Cel de față este din a doua jumătate a sec. al IX-lea și de origine franceză (poate Corbie, lângă Amiens).

Intr'o pagină dintr'un Evangheliar, care se găsește în Biblioteca de stat din München (de la Reichenau, către anul 1000, Fig. 48) se reprezintă Evanghelistul Sf. Luca. Evangeliarul a aparținut împăratului Otto III-lea și e unul din manuscrisele cele mai strălucite din această epocă.

Știm că artiștii carolingieni tind adesea spre stilul monumental, chiar când e vorba de opere de mici dimensiuni. Nu rare ori ei reușesc să ne dea



Fig. 46. — Psaltirea de la Utrecht
(după Propyl. VI. p. 294)

impresia de forță, de seriozitate impunătoare, chiar de grandoare, impresie pe care n'o mai întâlnisem în artă de câteva secole. Mai întâiu concepția! Sf. Luca este imaginat ținând în mâinile lui norii văzduhului, străbătuți de fulgere, printre care se întrezăresc figuri impunătoare din Vechiul Testament, în special Profeții. Din elementele Vechiului Testament, strânse împreună,

el stoarce isvorul vieții, la care se adapă cele două căprioare. Mijlocul este ocupat de Boul aripat, simbolul Evanghelistului. Atâta originalitate de inspirație, servită de un talent așa de puternic și de expresiv, este ceva cu totul excepțional. Nu mai vorbesc de ideea de la care a pornit artistul, idee plină de avânt și de o îndrăzneală neînchipuită, atunci când își imaginează Vechiul Testament, îmbrățișat în totalitatea lui de spiritul Evanghelistului și transpus stors, în textul Noului Testament. La picioarele Sfântului curge apa vieții, la care vin să se adape căprioare, adică lumea inocentă a credincioșilor. La dreapta și la stânga se găsește același încadrament de coloane sculptate, ca și în alte manuscrise. În colțuri, figuri de tip ornamental și realist, împrumutate atât ornamenticei florale cât și celei animale.

Și, ca să termin, să nu uităm că artiștii carolingieni se adapă nu numai la izvoare de inspirație creștină, ci deseori și la arta elenistică, fără să dis-

prețuiesc chiar elementele păgâne. Ei împrumută de la aceea epocă teme, de multă vreme căzute în desuetudine. Astfel, într-o pagină de Sacramentar, azi la Biblioteca Națională din Paris (cam din a doua jumătate a sec. IX) (Fig. 49) la picioarele lui Christos, reprezentat pe tron, ca Împărat al Universului — concepție care poate fi pusă în legătură cu Apocalipsa — se găsesc deoparte Oceanul, iar de altă parte Pământul. Ei sunt arătați așa cum i-am întâlnit adesea în arta elenistică, adică sub înfățișarea unor divinități, cel dintâiu ca un bătrân culcat pe o urnă din care curge apă, cea de a doua, Pământul, (Terra), sub forma unei femei care, cu mamelele sale încărcate de lapte, e gata să hrănească geniile strănse în jurul ei. Chiar și încadramentul, simplu, sobru, în linii geometrice, are ceva din ordinea clasică.

Din cele spuse până aici se înțelege ușor că arta minoră a miniaturii are o profundă semnificație în perioada carolingiană. Ea se găsește în centrul preocupărilor, alături de arhitectură. Pictura nu vine decât pe al doilea plan. De altminteri, ea este și mai greu de studiat astăzi, pentru că prea puține opere de decorație murală carolingiană au pătruns până la noi, pe când manuscrisele, mai ușor de conservat, ni s'au transmis în mare număr. Nici din arta, înrudită cu pictura, a mozaicului, nu ne-au rămas decât fragmente neînsemnate. Ambele aceste tehnici, pictura și mozaicul, sunt utilizate pentru a decora imensele spații goale care existau pe pereții bisericilor. Ele sunt menite să pue note vii în interioarele destul de întunecoase și să facă să dispară impresia de răceală, pe care fatal trebuia să o lase asupra credincioșilor, niște ziduri de proporții colosale, goale, construite din piatră sau din piatră și cărămidă. Arhitecții simt nevoia să recurgă la colaborarea cu pictura, pentru a anima și a da viață navelor imense, de o majestate impunătoare, dar greoaie și apăsătoare.

Ce aspect avea o clădire din această vreme, ne putem da seama privind interiorul unei biserici, cum ar fi Sf. Gheorghe din Reichenau-Oberzell. (Fig. 50). Edificată în secolul IX-lea, ea a fost decorată cu picturi în secolul al X-lea (epoca lui Otto I). Deși a suferit multe restaurări și, cum se întâmplă adesea, după fiecare restaurare interveneau modificări, totuși picturile, cele care reprezintă scene biblice ca și cele ornamentale, sunt bine conser-

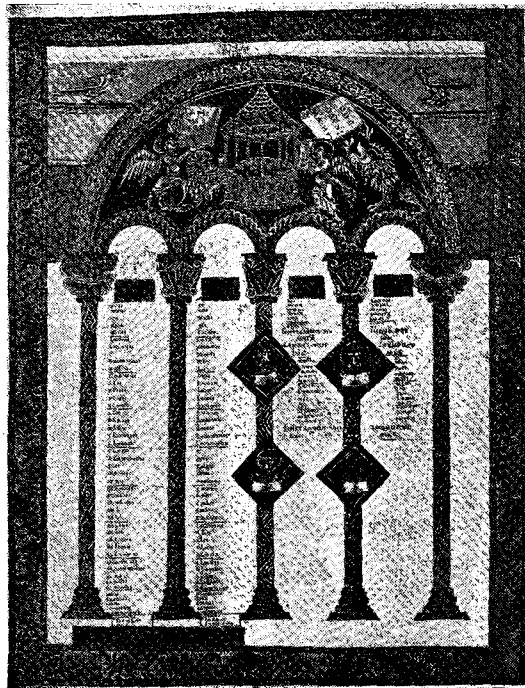


Fig. 47. — Canon din Codex Aureus (München)
(după Propyl, VI. p. 297)

vate. Ele se întind dealungul pereților navei, se urcă în corul bisericii și de acolo în absidă, de jur împrejurul altarului.

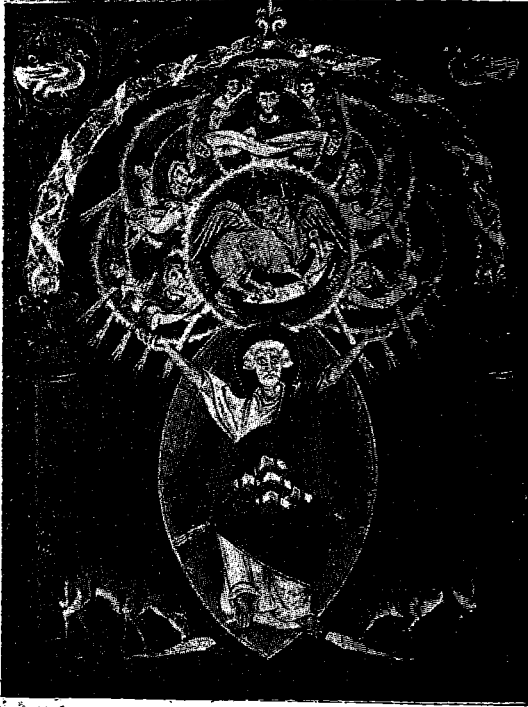


Fig. 48. — *Evanghelistul S-tul Luca*
(*Evangheliarul lui Otto III*)
(după Propyl. VI, pl.XI)

ciu, cu stângăcii, cu naivități. Inșă, în ce privește spiritul care dictează această operă, dispoziția părților ei constitutive, legile compoziției, și, mai ales, armonia de culori, acest exemplar, este de o mare semnificație, fiindcă ne dă posibilitatea să ne imaginăm aspectul sub care se prezintă pictura obicinuită în epoca carolingiană.

Compoziția aceasta decora absida bisericii, sau, mai exact, se întindea îndărătul mesei altarului. În jurul arcului care despărțea absida de cor, era deasemenea o decorație picturală. Dar partea cea mai importantă era în fund. Aci se vedea imaginea lui Christos în mandorlă, de proporții colosale, tronând, așa cum

Încă și mai bine conservată poate decât cea din Reichenau este pictura mai recentă cu peste o sută de ani, dintr'o biserică de sat din Catalonia: San Miguel de Angulasters, azi în muzeul din Barcelona (Fig. 51). Acest monument rustic a fost construit la începutul secolului al XII-lea. Pierdut în munți, în afară de raza drumurilor parcurse de curente culturale ale timpului, arta acestei regiuni se prezintă oarecum în întârziere, față de stilul epocii precedente. Astfel, caracterele pe care le vom întâlni la începutul secolului al XII-lea, în această regiune retrasă, sunt aproape identice cu cele pe care le-am fi putut întâlni în secolul al X-lea sau la începutul secolului al XI-lea, în localități în care pulsul vieții bătea mai repede și cultura se propaga mai cu ușurință. Spre deosebire de ansamblul pictural pe care l'am analizat adineauri, cel din Catalonia n'a suferit decât puține transformări. Evident, a fost efectuat de un artist de țară, nediba-

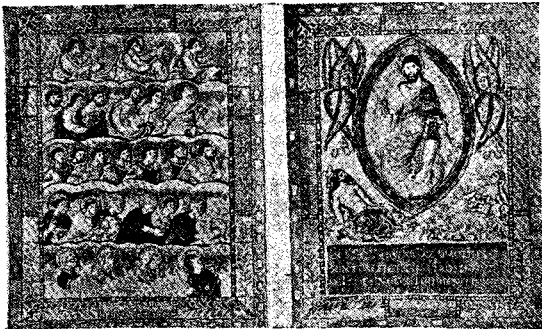


Fig. 49. — *Sacramentarul din Metz*
(după Propyl. VI, p. 299)

va fi în ziua de apoi, venit să judece viii și morții. Influența Apocalipsei este evidentă. Ea stă la baza acestei picturi. Alături de Christ se găsesc îngeri. Desușpt, o friză compusă din mai mulți sfinți în picioare.

Mozaicul rivaliza cu pictura pe zid întru înfrumusețarea și înveselirea interiorului bisericilor. El poate fi considerat ca o decorație mai bogată ca înfățișare și ca material, decât pictura. Efectuarea lui cerea adesea mai multă îndemănare, iar cuburile de piatră și de smaltț din care era efectuat dau o impresie de mare strălucire și bogăție. Unele din aceste cuburi erau tăiate în marmore de felurite culori, altele de sticlă colorată ori smălțuită. Sub smaltțul lor, uneori se întindeau chiar foi de aur. Mozaicul era apoi mult mai durabil decât pictura. Printre rarele opere din această vreme ajunse până la noi, în Apusul Europei, este și cel din biserica Germigny-les-Prés (Fig. 52).

Fondată la începutul secolului IX-lea de un abate care avea legături cu Spania, ea trădează în arhitectura ei, după cum am văzut, elemente musulmane. Absida a fost decorată în mozaic, cu o scenă având ca subiect „Arca alianței”. Chivotul legeri se vede în mijloc, alături de îngeri de aur, de proporții reduse. El este păzit de alți doi îngeri, de proporții colosale. Mâna lui Dumnezeu, protectoare, se vede printre nori, sus, la marginea mozaicului. Această operă nu s'a păstrat de cât fragmentar. A fost restaurată în ultimul timp.



Fig. 50. — S-tul Gheorghe din Reichenau (interior)

(după Propyl. VI. p. 349)

Epoca carolingiană pare preocupată — am spus-o la începutul capitolului ce i-am consacrat ca introducere — de regăsirea unor tehnice, pe care epoca merovingiană le pierduse, mai ales a mijloacelor de execuție, prin care se ajungea la redarea reliefului. Cea mai mare parte din ornamentele efectuate în vremea Merovingienilor, chiar cele care tindeau la relief, erau executate stângaciu, barbar, într'o manieră streină sculpturei. Relieful era produs nu prin săpare ori prin accentuarea volumului; el era abia indicat, adică mai mult sugerat, prin fel de fel de procedee: prin găurirea cu trepanul; sublinierea cu cinabru roșu a conturilor unui desen gravat; prin colorarea cu negru — în genere umplându-se cu un mastic — a câmpului, adică a fondului, peste care se ridica puțin relieful. Artiștii carolingieni, probabil din pricina contactului lor cu arta clasică și cu cea elenistică, aspiră din nou la evocarea celei de a treia dimensiuni. Cu mijloace adesea naive, ei se forțază totuși să producă impresia de relief și de volum, așa cum nu putuseră sau nu cercaseră s'o facă înaintașii lor.

În lucrarea metalelor prețioase, tehnica de „cloisonné” este aproape părăsită în Apus, deși ea se menține încă vie în Europa centrală și răsăriteană. În mormintele carolingiene bijuteriile găsite sunt lucrute acum după procedeul numit „repoussé”, obținut prin baterea cu ciocanul, adică prin martelare, a unei plăci de metal, deasupra unui tipar, adică a unei forme de lemn. Artiștii ajung și prin acest mijloc să dea unor astfel de plăci aspectul și volumul reliefului. Acest „repoussé” e asociat uneori cu alte tehnice, cu ornamentarea



Fig. 51. — Absida Bis. San Miguel de Angulasters
(după cat. museo de la Ciudadela, p. 17)

adică lucrată din sârmă de metal, pe o placă de metal bătută cu pietre scumpe.

Ca să ne dăm seama de importanța ce oameni de atunci o acordă tehni-

cu pietre scumpe de pildă, prinse, adică bătute, în placa de metal, sub forma de caboșoane.

Așa este scoarța foarte prețuită a unui evangheliar, azi la München, a faimosului „Codex aureus” (Fig. 53). El a fost executat după toate probabilitățile la Reims, în a doua jumătate a secolului al IX-lea (cam la 870). În mijloc este imaginea Mântuitorului tronând, una din teme obișnuite în această vreme, închisă într-o ramă de pietre scumpe. Jos și sus sunt două foi de aur în „repoussé”, cu scene din viața lui Christos. La dreapta și la stânga imaginii lui Christ, apar Evangheliștii scriind și însoțiți de animalele care îi simbolizează. Iar la marginea exterioară, un chenar admirabil de filigran,

cei lucrării metalelor, vom analiza un exemplu din cele mai curioase: într-una din bisericile din Catalonia — provincie care joacă un rol așa de mare în arta de caracter carolingian — la Ripoll, se găsește o masă de altar (Fig. 54). Artistul a încercat să dea impresia că ea ar fi de metal lucrat în „repoussé”. Cum însă era vorba de o biserică de sat, fără multe mijloace materiale, fără chiar posibilitatea de a avea la dispoziție un maestru în stare să efectueze o operă delicată și dificilă, cum era aceea de a ornamenta cu plăci de metal, puse unele lângă altele, suprafețe întinse, de a reprezenta scene în relief și de a le da o înfățișare clară pentru credincioși, biserica din Ripoll a înlocuit acest altar de metal printr'unul de lemn. Altarului acestuia, de cel mai simplu material, i s'a dat însă înfățișarea, ca și cum ar fi de metal. Astfel, dela oarecare distanță, este greu să se distingă dacă în realitate este vorba de o operă în „repoussé”, sau de o contrafațere în lemn sculptat. Cea mai mare parte din scene s'au săpat căutându-se a se imita aspectul și luciul special al metalului. Părțile care ar fi fost cu pietre prețioase, adică cu caboșoane, au fost lucrate în „stuc” și vopsite astfel, încât să dea impresia pietrei scumpe, pe un fond de metal. Este cea mai elocventă dovadă de preferința credincioșilor pentru tehnica întrebuintată la lucrarea metalelor și de contaminarea între diversele arte, curentă în această vreme.

Printre deosebitele încercări de a se ajunge la exprimarea reliefului, metalul martelat este cel mai obicinuit. Dar oamenii nu se mulțumesc cu atâta. Trăim într'o epocă în care cultul relicvelor luase o mare dezvoltare. Din Orient vin neîncetat resturi din corpurile martirilor, obiecte de care aceștia se serviseră în viața lor pământească. fragmente din vestmântul lor. Toate aceste obiecte suntenerate cu pasiune. Relicvele sunt păstrate în biserici sau în capele, clădite anume pentru acest scop, devin chiar obiect de pelerinajiu. Drumurile spre ele sunt mereu pline de pelerini. Tot creștinul înainte de a muri dorește să se roage în fața unui fragment din adevărata cruce, sau a lespezii pe care șezuse Christos, în pretoriu, înaintea lui Pilat, a bucății de coloană de care fusese legat și flagelat, a unui ghimpă din coroana de spini. Pentru a permite credincioșilor această adorație, s'au construit relicvare, adică racle prețioase, în care fragmentele și resturile de sfinți — uneori corpuri întregi — erau prezentate adorației publicului. Când era vorba de trupul unui sfânt, adesea se construia o statuie informă de lemn în care se lăsa o cavitate, unde se puneau relicvele. Această cavitate se închidea cu o placă transparentă, de sticlă sau de cristal de roacă. Statua de lemn era apoi îmbrăcată cu plăci de metal prețios, martelat și bătut cu pietre scumpe.



Fig. 52.

Mozaic din Germigny-les-Prés

(după Michel, I. p. 325)

Printre cele mai curioase statui relicvare, rămase din această epocă, este și așa numita „Sfânta Credință“ (La Sainte Foy), de la Conques, o localitate în Sudul Franței (Aveyron). (Fig. 55). Ea datează de la sfârșitul secolului al X-lea. În poziție frontală, s'ar zice imaginea grosolană și violentă a unui idol păgănesc, cu privirea fixă, teribilă, dură și rece — un idol îmbrăcat în metal prețios și în pietre scumpe. Ca obiect de artă carolingiană, fiind atât de reprezentativ, el are o mare valoare.

În afară de lucrarea metalelor în repoussé, ori de aceste statui sau simulare divine, asistăm în epoca carolingiană la o renaștere a tehnicii bronzului. Se reia astfel topirea acestui aliaju de aramă, de cositor și de zinc și se efectuează din nou lucrări în acest material. Printre cele mai importante posedăm la Muzeul Carnavalet din Paris o statuie a lui Carol Magnul însuși (Fig. 56) și ușile bisericii palatine numite și ușile lupului, după cele două capete de lup, ce le decorează. Au fost turnate odată cu edificarea bisericii, adică la sfârșitul secolului al VIII-lea.

E natural ca mai mult decât în celelalte obiecte în relief, pe care le-am examinat până acum, să întâlnim aici influența directă a artei clasice. Aceasta s'ar explica prin faptul că artistul turnător era sub supravegherea directă a Împăratului, care, după cum știm, aspira în tot ce făcea să egaleze arta ultimilor Împărați romani și a celor din Constantinopol.

Mai rămâne să examinăm câteva alte forme pentru exprimarea reliefului, între altele sculptura în piatră. Știm că epoca merovingiană fusese incapabilă să cioplească calcarul, așa încât să obțină pentru construcții șiruri regulate de blocuri frumoși tăiate. Zidarii se mulțumeau ca materialul să fie cioplit neregulat și așezat în tencuiala unui zid aproape la voia întâmplărei. Artă faimoșilor constructori romani, am spus-o, se pierduse încetul cu încetul. Deabia dacă din când în când se mai face apel la meșteri din Sudul Europei sau din Italia,

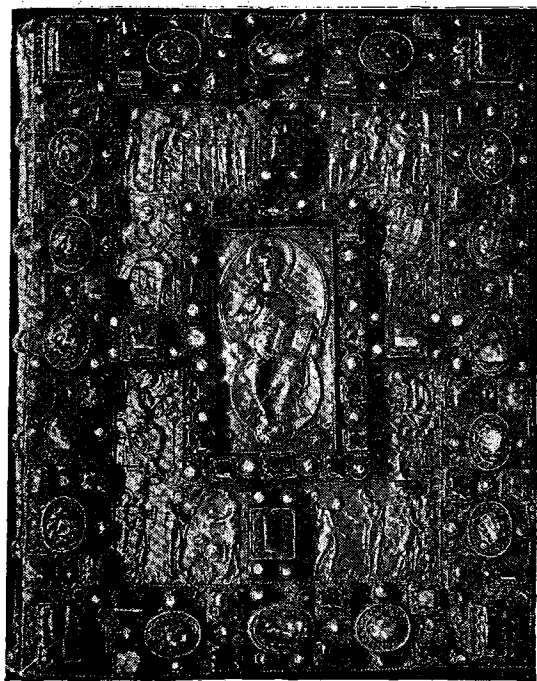


Fig. 53. — *Scoarța dela Codex Aureus*
(după Propyl. VI. p. 338)

unde din pricina contactului zilnic cu monumentele clasice, mai exista o vagă amintire a unui lucru bine făcut. Împăratul Carol Magnul ajunge însă să obțină de la meșteri o fasonare destul de onorabilă a pietrei de construcție. Când e vorba însă de un ornament în relief sau de o scenă cu personaje, artiștii acestei vremi sunt aproape incapabili să le realizeze. Tot ce sunt în stare să obțină este un relief într'un metal sau o rocă mai moale decât piatra. Cal-

carul le oferă dificultăți, cu care inexperiența lor luptă fără succes. Nici instrumentele nu-i serviau, nici știința, nici îndemânarea. Sunt nevoiți să reinventeze pas cu pas tehnica sculpturii. Din această pricină, primele lor tentative sunt grosolane și de un aspect rebarbativ. Totuși, cu perseverență și cu trudă — tocmai din pricina acestei dorințe pe care o au de a ajunge să reprezinte a treia dimensiune, în reliefuri mai pronunțate, — ceva mai târziu ei isbutesc de câteva ori. Așa, în portalul capelei S-tului Mihail, la intrarea mănăstirii Lorsch (Germania (Fig. 57). A fost construit în prima jumătate a secolului al IX-lea (830). Este deci pentru noi îndoit de interesant: întâiu pentru că, prin felul cum sunt dispuse pietrele, el ne oferă un exemplu izbitor de ceea ce am numit tendința picturală în arhitectura epocii. Apoi, pentru că friza care desparte partea de jos a clădirii, de primul etaj, este sculptată și prezintă un relief mai pronunțat decât cum l-am întâlnit la mai toate monumentele epocii precedente. Capitелurile sunt încă și mai reliefate. Ele ne amintesc pe cele ale construcțiilor antice, ca, de altfel, și împărțirea suprafeței prin cele trei arcade.

O altă tehnică pentru a reda relieful o întâlnim în ornamentele în stuc. Superioritatea execuției unei astfel de lucrări, față de cele în piatră, este manifestă. Și

era natural să fie astfel. Le era mai ușor sculptorilor să toarne forme într'un material plastic și moale, cum era stucul, care nu se întărea decât mai târziu, decât să obțină relieful, scobindu-l cu instrumente inadecvate, în piatră. Multe monumente au păstrat până azi fragmente de stucaturi, resturi din ansambluri decorative importante. Unele, se găsesc în Elveția, altele, în Italia, ca de pildă acest fragment de la S-ta Maria della Valle, Cividale (Italia) (Fig. 58).

Astfel, prin lucrarea metalului sub formă de plăci în relief, prin relicvarii, prin topirea bronzului și obținerea unor obiecte și a unor statui de mici dimensiuni, prin sculptura pietrei și prin ornamentul în stuc, arta carolingiană reușește din ce în ce mai mult să evoce cea de a treia dimensiune. Prin aceasta ea pregătește drumul artei romanice.

Ne-a rămas să mai analizăm o ultimă serie de obiecte, însemnate prin rolul lor, destul de răspândite și ajungând uneori la o calitate de execuție remarcabilă: cele de fildeș. Sculptura în fildeș fusese mult prețuită în epoca elenistică. Artă de a o produce se transmite Bizanțului și de acolo trece în Italia. Epoca carolingiană o adoptă, cum adoptase atâtea și atâtea alte practici, că-

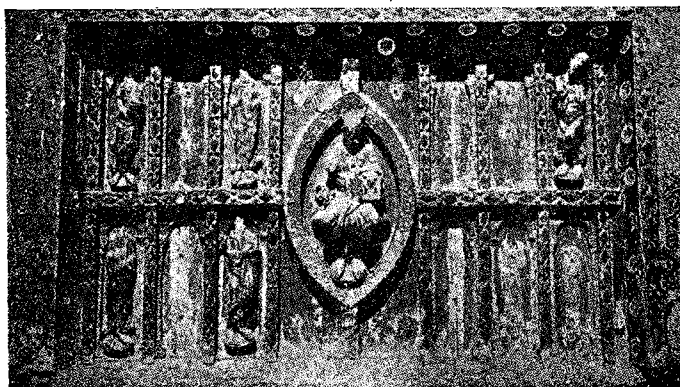


Fig. 54. — Altarul din Ripoll

[(după Cat. Museo de la Ciudadela, p. 23)]

racteristice pentru ultima perioadă imperială. Obiectele de fildeș, frumoase la înfățișare, cu vremea, patinându-se, căpătau o tonalitate și un luciu excepțional. Se lucrau apoi cu mai multă facilități decât piatra și ofereau încă avantajul de a fi ușoare, deci portative. Pe de altă parte, ne amintim de legăturile pe care Carol Magnul le întreținea cu Orientul, cu anume califi, cu Palestina. Procurarea fildeșului nu era pentru el o problemă dificilă.

Servindu-se de modele vechi, artiștii carolingieni ajung să efectueze exemplare foarte reușite. Întâlnim astfel o scoarță de evangheliar, azi la Mün-

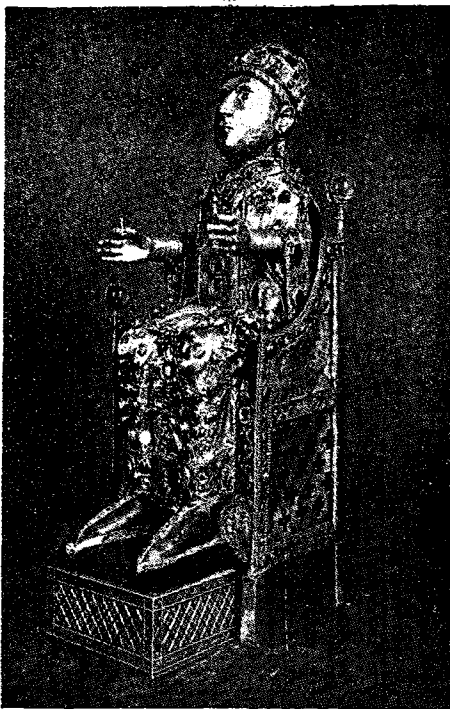


Fig. 55. — *La S-te Foy*.
(după Michel, II. p. 847)

chen, care a fost terminată în a doua jumătate a sec. al IX-lea (Fig. 59). Un chenar bogat, de foi de acant, închide scena din mijloc. Scena însăși este de o compoziție mai complicată. Ea e plină de fel de fel de aluzii și de simboluri. Christos răstignit pe cruce este înconjurat de sfințele femei, alături de care se găsește Biserica, reprezentată chiar la picioarele crucei, ținând într-o mână steagul, simbol al triumfului ei, iar în alta un pahar, în care se scurge sângele Mântuitorului, pentru răscumpărarea păcatelor noastre. De cealaltă parte, tot Biserica, tot cu steagul



Fig. 56. — *Carol Magnul (bronz)*.
(după Bréhier, p. 148)

în mână, răpește Ierusalimului, adică Sinagogei, domnia lumii. Sinagoga este și ea figurată sub forma unei femei în costum regesc. Sus, soarele și luna,

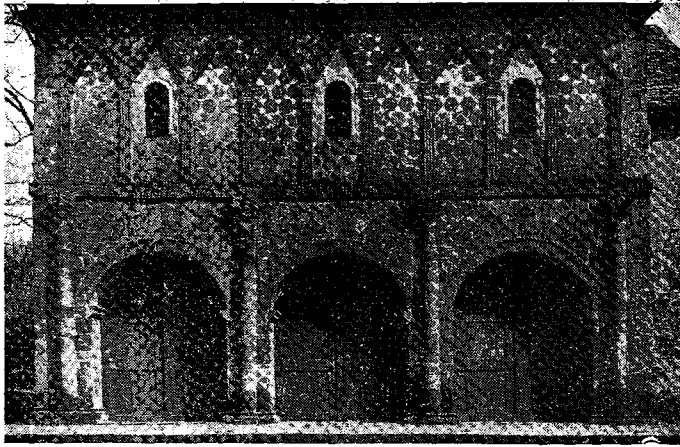


Fig. 57. — Portalul de la Lorsch
(după Propyl, VI. p. 345)

ca figuri aripate, susținute de nori. Jos, dedesubtul Răstignirii, este Invierea. La stânga se vede mormântul lui Christos, care, după concepția orientală, este

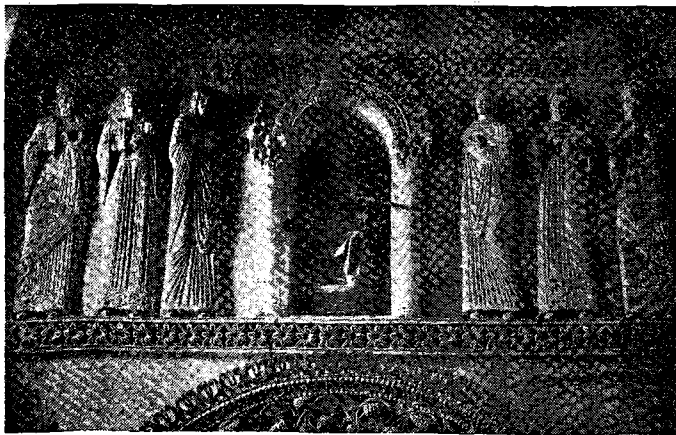


Fig. 58. — Decorație în stuc (S-ta Maria, Cividale)
(după Propyl. VI. p. 324)

reprezentat ca o clădire măreață prin proporțiile ei, în fața căreia îngerii anunță sfințelor femei Invierea lui Christos.

Mai jos, se văd morții eșind din morminte, pentru Judecata de Apoi. Iar jos de tot, aceeași figurare, aproape păgânească, a Oceanului și a Pământului, reprezentați sub formă de divinități, ca și în manuscrisul analizat mai sus.

Ceva mai târziu, la sfârșitul sec. al X-lea, găsim plăci de ivoriu și mai fin sculptate, mai simple ca aspect, mai bine ordonate, mai armonios compuse, cum este cea care se găsea în colecția Figdor din Viena (Fig. 60). Clasic ca stil și bine echilibrat, un ornament de frunze de acant constituie chenarul. La mijloc, se reprezintă scena Neîncrederei Sf-tului Toma. Este o lucrare de un caracter tot atât de monumental și tot atât de nobil, ca și reprezentarea Sfân-



Fig. 59. — Scoarță de carte în fildeș
(după Propyl. VI. p. 327)

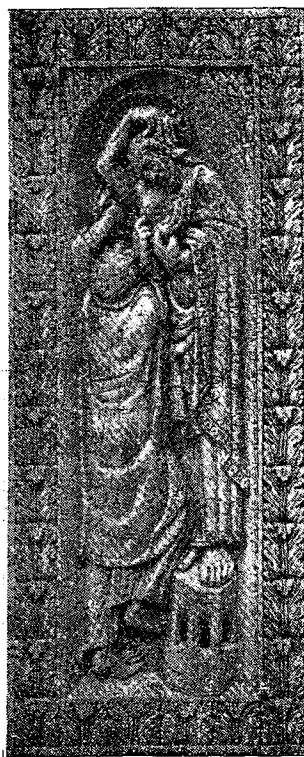


Fig. 60. — S-tul Toma (fildeș)
(după Propyl. VI. p. 335)

tului Luca din pagina de manuscris, pe care am citat-o la începutul capitolului. Noblețea în simplitate este una din calitățile cele mai greu de obținut. Ea este evidentă aici, atât în atitudini, cât și în felul în care aceste două figuri sunt înțelese și se încadrează în ornamentele florale. De aceea putem spune că o atare sculptură, deși de mici dimensiuni, poate rivaliza cu orice operă mare și poate fi considerată printre cele mai de seamă realizări ale artei carolingiene mai târziu.

ARTĂ BIZANTINĂ

Am părăsit arta occidentală în momentul când, în acea parte a Europei, se pregăteau caracterele decisive care vor determina stilul perioadei romanice. Să ne întorcem acum la Orientul apropiat, de care a fost adesea vorba, când am enumerat sursele de inspirație de la care s'a adăpat Occidentul, dar de care nu ne-am ocupat până acum, decât în treacăt. E drept, vorbind despre manifestările artistice ale Occidentului, am fost siliți să facem uneori incursiuni în arta Răsăritului, să comparăm între ele monumentele construite în această vastă regiune cu cele din restul Europei. În vremea însă în care, în Apus, asistăm la schimbări atât de fundamentale, încât toată viața națiunilor care se întind de la țărmurile Oceanului până aproape de Vistula, era prin ele adânc sdruncinată. Orientul este mai stabil, mai statornic și rămâne mai puternic. El reprezintă prestigiu amintirii imperiale, forța conștientă a unor stăpânitori cu o lungă tradiție în urma lor, și centrul de gravitate al creștinătății. De când Constantin cel Mare decretase creștinismul ca religie de stat, o schimbare esențială se produsese în lumea de atunci. Toate privirile sunt îndreptate spre Constantinopol. În plus, partea Europei și a Asiei ce constituia Imperiul de Răsărit, este cea în care au loc evenimentele istorice cele mai bogate în consecințe din această vreme, multe din ele în legătură directă cu credința. Totul contribuie deci ca să facă din Constantinopol și din ținuturile subordonate Impăratului, în Răsărit, centrul istoriei mondiale din această vreme. Aci iau naștere ereziiile, după ce creștinismul e recunoscut ca religie de stat; aci se întrunesc soboarele ecumenice, pentru ca, în fața acelor erezii, să determine adevărata dogmă; de aci pornește monahismul, care, am văzut, contribuie, nu numai la evoluția formei bisericești, dar chiar la evoluția culturală și artistică, în Orient și în restul Europei. Pentru toate aceste motive, situația Imperiului de Răsărit ne apare ca ceva cu totul excepțional. Dar și din punct de vedere artistic, Orientul nu e cu nimic mai pre jos decât cele mai strălucite regiuni ale lumii de atunci.

În timpul domniei lui Constantin cel Mare, se întâmplă un eveniment, care are asupra dezvoltării viitoare a artei o importanță poate tot așa de mare, ca și fondarea Constantinopolului și mutarea capitalei în această cetate: este așa zisa descoperire a Sfintei Cruci. Ea zguduie toată lumea creștină. Ca o consecință imediată, Impăratul și mama lui, Elena, construiesc o serie de clădiri pe locul unde se scursese viața și pătimise Mântuitorul. Aceste clădiri devin centre de atracție pentru pietatea creștină. De atunci începe seria interminabilă de pelerinaje la locurile sfinte, care se vor continua în tot Evul Mediu și care vor culmina în expedițiile Cruciaților.

Odată cu recunoașterea creștinismului ca religie oficială, din persecutată și silită să se exercite în locuri ascunse, cum fusese, și să-și îngroape morții

în catacombe, ea devine religia triumfătoare. Din recunoștință pentru acțiunea Impăratului, biserica se transformă în servitoarea credincioasă a curței și a familiei imperiale. Astfel noua credință, care, în teorie, domina sufletește lumea întreagă și pe Impărat, în realitate trebuie să asculte, cu voie sau fără voie, de impulsurile, de ordinele chiar venite dela acesta. Iar caracterul primitiv al religiei și al celor ce se găseau în fruntea ei, suferă din această pricină profunde schimbări.

Ceremonialul curții, înfățișarea ce ia Impăratul, oridecâteori apare în public, cultul al cărui obiect devine persoana șefului statului — cult imitat după cel al suveranilor statelor orientale — intră de atunci încolo în ritualul religiei, ca și costumele purtate de înalții funcționari imperiali. Arta, toată arta, atât cea în serviciul religiei, ca și cea laică, se supun exact acelorași sugestii. Și, pe când la Constantinopol și la curte asistăm la crearea unor tradiții, la fortificarea unor tendințe, care vor fi determinante pentru dezvoltarea dogmei și pentru direcția pe care o va lua arta creștină a timpului, celelalte orașe importante, cum ar fi Salonicul, Antiochia, Alexandria, Miletul, care până atunci jucaseră un rol politic și cultural aproape tot așa de covârșitor ca și capitala, sunt zguduite de mișcări populare și de revoluții, asistă la nașterea unor erezii îndreptate împotriva șefilor bisericii din Constantinopol și contra credinței, așa cum se dezvoltase acolo. Aceste orașe sunt pedepsite de ostile Impăratului, slăbesc, iar influența lor culturală decade. Din ce în ce mai mult, centrul religios și artistic al Imperiului se concentrează în capitală, la Bizanț. În acest oraș, e drept din numeroase surse, se va elabora viitoarea artă creștină, arta bizantină.

Din tradiția clasică încă perzistentă, ca o consecință a exemplarelor prestigioase de artă antică ce se ofereau vederii; din amintiri de artă elenistică; din tot bagajul oriental, venit din Persia sasanidă, dela Semitiile din Asia și dela poporul egiptean, arta imperială constantinopolitană tinde să formeze un tot organic. Dela exemplele clasice îi rămâne acea persistență a atitudinilor nobile și a draperiilor ce cad armonios, a stilului și a simplității, care durează în arta bizantină mult timp după ce aceste calități dispăruseră din restul Europei. Curentul oriental, venit prin provinciile răsăritene ale Imperiului, îi trimitea forme și tehnice noi, nevoia de o realitate concretă, sensul pentru ceea ce e monumental. Meritul Bizanțului a fost că, din aceste elemente orientale, din cele clasice de tip antic și din cele de tip elenistic, a putut forma ceva unitar, o sinteză pe care Impăratul și artiștii grupați în jurul curții o impun întregului Imperiu. Monumentele care se zidesc sub acest imbold, operele ce răsar în preajma Palatului, oricare ar fi ele, devin astfel modele pentru toate celelalte provincii, oricât de îndepărtate, ale Impărăției.

Dezvoltarea artei bizantine a cunoscut totuși o perioadă de încetineală și de decadentă. Este momentul în care, pe deoparte, Persia și Slavii atacă neînțecat statul, iar Islamul începe să-și întindă dominația asupra provinciilor mai excentrice, adică în Asia Mică și Egipt, iar pe de alta, la Constantinopol însuși, se produce mișcarea iconoclastă, pe care unii Impărați și biserica o îndreaptă în contra cultului icoanelor, a imaginilor la care se închină lumea în biserică. Din această pricină, arta bizantină, în dezvoltarea ei până către finele sec. al XII-lea, cunoaște două perioade culminante, două „epoci de aur“: una, care ține dela începutul sec. al IV-lea până către sfârșitul sec. al VII-lea și al cărui moment suprem este în legătură cu domnia lui Justinian; alta, dela finele sec. al IX-lea până la finele sec. al XII-lea, atunci când la Constantinopol domnesc

Împărații Macedonenii și Comnenii, și când arta bizantină devine „arta reguloare a Europei”.

Între aceste date, adică de pe la finele sec. al VII-lea până la finele secolului al IX-lea, asistăm la o epocă de decadență, de svârcoliri și de lupte intestinale, cauzată de evenimentele la care făceam aluzie. Înșă, din pricină că între tendințele și doctrinele uneia, și cele ale celeilalte dintre aceste două epoci, este greu de făcut o distincție netedă, și pentru că multe construcții, din cea de a doua perioadă, nu sunt decât imitații după modelele dispărute din prima perioadă, vom fi nevoiți să le menționăm împreună.

În toată această parte a manualului meu, voi fi condus, pe de o parte de capitoul substanțial pe care Gabriel Millet l-a destinat artei bizantine, în Istoria Artei de sub direcția lui André Michel, pe de alta de cel, tot așa de important, al lui Ch. Diehl, din Istoria Universală a Artei, de sub direcția lui Marcel Aubert. Țin să adaug că arta bizantină a fost studiată cu predilecție, în ultimul timp, de o seamă de istorici englezi, printre care O. M. Dalton iar la noi de profesorul I. D. Ștefănescu.

Arhitectura, Sculptura și Pictura

După această scurtă introducere, care fixează cadrul în care se va desvolta arta bizantină, să examinăm câteva din manifestările ei mai importante. Vom începe cu arhitectura, nu numai pentru că ea are o parte însemnată în crearea nătelor dominante, a acelor caractere izbitoare, prin care se va semnala Bizanțul, dar și pentru că ea înglobează și supune cerințelor ei celelalte manifestări artistice, concepute ca auxiliare pentru împodobirea monumentelor, în special a celor religioase. Nu vreau să zic prin această că arhitectura civilă n'a existat și că n'a avut partea ei de glorie în ansamblul splendidei civilizații bizantine. Cum însă monumente de arhitectură civilă aproape n'au mai ajuns până la noi, va fi greu în expunerea noastră să ne raportăm la construcții pe care nu le cunoaștem decât din descripții literare. Ne vom mărgini deci numai la construcțiile religioase. E bine de știut totuși că palatul imperial, la anumite epoci, se întindea pe o suprafață de 400.000 m², un dreptunghi care putea astfel măsura un kilometru lungime, pe o lățime de patru sute de metri.

Cum se prezinta această imensă aglomerație de clădiri, ne este însă greu să o afirmăm cu precizie. Au rămas, ce e drept, anume resturi, la Constantinopol. Ele însă, din pricina devastărilor suferite în decursul vremurilor, prin jnvaziile Cruciaților și ale Turcilor, sunt astăzi mult prea meschine, pentru ca pornind dela ele să putem completa și reface în gând aspectul reședinței imperiale. Palatul lui Dioclețian dela Split, mai bine păstrat, ne poate fi de mare ajutor ca să ne faciliteze închipuirea înfățișărei celui din Bizanț. Cu meșteri aduși din Asia, Dioclețian își construisese cea mai mare clădire din câte ne-au rămas din așa numitul „Bas empire”. Din studiul resturilor acestui palat se poate deduce, cum am spus și în alt loc, că aci se utilizau pentru prima dată anume inovații pe care Orientul le trimetea arhitecturii religioase bizantine. Într'un anume sens putem deci să considerăm palatul lui Dioclețian ca un fel de prim exemplar al arhitecturii civile bizantine. Această construcție, precum și puținele date precise pe care le avem asupra altor monumente civile, sunt cu atât mai prețioase, cu cât din ele se vede, poate mai bine decât din arhitectura religioasă, sinteza pe care arhitecții și constructorii timpului au

realizat-o din amestecul elementelor luate din arta clasică și din ceace Orientul a transmis artei bizantine.

Să ne ocupăm acum de arhitectura religioasă. Primele monumente importante datează din epoca lui Constantin cel Mare. Acest monarch a năzuit să lase după el clădiri demne de puterea lui și de fundatorul religiei creștine, nu numai pe locul chiar unde trăise Mântuitorul și unde își propovăduise învățătura, dar și în vasta capitală eternă a Imperiului, la Roma, în orașul unde tradiția pretinde că fusese episcop și suferise martiriul primul Apostol, Petru, și unde, în catacombe, se găseau mormintele atâtor martiri. Monumentele, cele mai multe, derivă din planul bazilical. Bazilica este modelul pe care creștinismul oriental, uneori și cel occidental, îl adoptă la început, pentru locașurile de rugăciune. Dar, alături de acest plan foarte generalizat, există și cel al bisericii circulare sau octogonale. Din aceste două forme, care amândouă se întâlnesc sub Constantin cel Mare, cea care era susceptibilă, prin adaosuri și modificări, de un viitor mai strălucit, e cea din urmă: biserica circulară. Ea putea primi ameliorări și complectări care să ducă, ca un ultim stadiu, până la faimoasa clădire de aspect cubic, a „Sfintei Sofia” din Constantinopol.

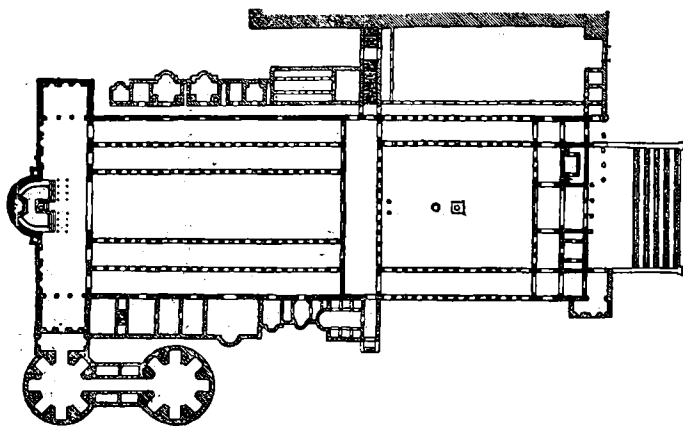


Fig. 61. — Planul bazilicii primitive a S-tului Petru
(după Propyl. VI. p. 16)

câte două săli mai înguste, patru în total, despărțite între ele tot prin coloane. Sala dela mijloc este nava centrală, celelalte sunt navele laterale. Deși în acest plan apar două rânduri de nave laterale, de obicei, în celelalte biserici de acest tip, nu aflăm decât o singură navă laterală, de o parte și de alta. În spate este absida, în care este așezată masa pe care oficiază preotul. Între absidă și nave se găsește corul bisericii, care aci se confundă cu un transept.

În față, spre Apus, e intrarea. Înaintea intrării se găsește o curte încunjurată de toate părțile de o colonadă, închizând un atriu, iar în mijlocul atriuului se afla obicinuit o fântână, la care se purificau creștinii înainte de a intra în biserică. În fața atriuului este un nartex — o tindă — și în fața tindei, o scară.

Aceste părți ale bisericii vin, unele, din arhitectura domestică clasică, altele din arhitectura publică clasică. Atriuul, de exemplu, este încăperea din locuințele private romane care, așezată cam la mijlocul lor, constituia centrul clădirii. Basilica propriu zisă este, la origine, locul unde la Roma și în Orient

Planul bisericii „Sfântul Petru”, pe care Constantin cel Mare o zidise la Roma, pe mormântul celui mai mare dintre Apostoli, dar din care azi nu a mai rămas nimic, îl cunoaștem (Fig. 61). Este de tipul bazilical. El constă dintr'o sală dreptunghiulară, mărginită de două șiruri de coloane, dincolo de care se găsesc, de o parte și de alta,

se făcea comerț, adică se încheiau afacerile, și unde se împărțea dreptatea, adică se țineau ședințele tribunalului. Planul basilicei creștine, copiat prin urmare după cel al basilicelor publice, devine planul locașului în care se vor ține întrunirile credincioșilor. Acestei basilici i se adaugă în față atriumul, care e ca un fel de tindă, în care cineva poate să asculte slujba, atunci când ar veni mai târziu la biserică sau când, nu pe deplin instruit în credința creștină (neofiții), n'ar avea dreptul să intre chiar în locașul bisericii, să se amestece cu cei deplin instruiți. Lipind atriumul de basilică, adăugând acestei basilici o sală transversală și o absidă, în care se găsește masa pe care se oficiază slujba, avem „grosso-modo” planul basilicilor creștine din această epocă.

Și nava centrală, și cele laterale sunt acoperite cu un tavan de lemn, căci nu se găsisse încă mijlocul de acoperire cu piatră. În trecut fie zis — acest fel de construcție reprezintă o regresie față de construcțiile clasice, cum ar fi palatul imperial de pe Palatin, sau fermele faimoase ale lui Caracala ori Dioclețian, unde astfel de probleme, acoperirea cu boltă, de pildă, fuseseră rezolvate, dar a căror soluție se uitase.

Este de observat că, cele mai importante clădiri bizantine apar la Roma și nu la Bizanț, în primele decenii, după ce creștinismul devenise religie de stat. Viața

în umbră pe care noua religie o dușese până atunci, suferințele ei tre-

cute, crează un prestigiu și o tradiție ce nu se pot uita, cum și o obligație pentru Împăratul, care făcuse din ea religia însăși a statului roman de Răsărit. Așa se explică pentru ce, în secolul al IV-lea, arta bizantină, sau, cel puțin, manifestările ce o preced, trebuiesc căutate în capitala Imperiului de Apus, și nu în cea de la Răsărit, fără să mai vorbim de arta paleocreștină, al cărui centru principal este în Roma.

După acest plan a fost clădită, tot de Constantin cel Mare, deci în secolul al IV-lea, biserica dela Bethleem, deasupra ieslei în care se născuse Mântuitorul.

Alături de bisericile de tip basilical, găsim în această vreme, adică în secolele al IV-lea și al V-lea, tot așa de răspândite, pe cele circulare sau octogonale. Ele imitează clădirea pe care Constantin cel Mare o înălțase deasupra Sf. Mormânt, dar care nu ni s'a păstrat în forma ei primitivă. Una din clă-

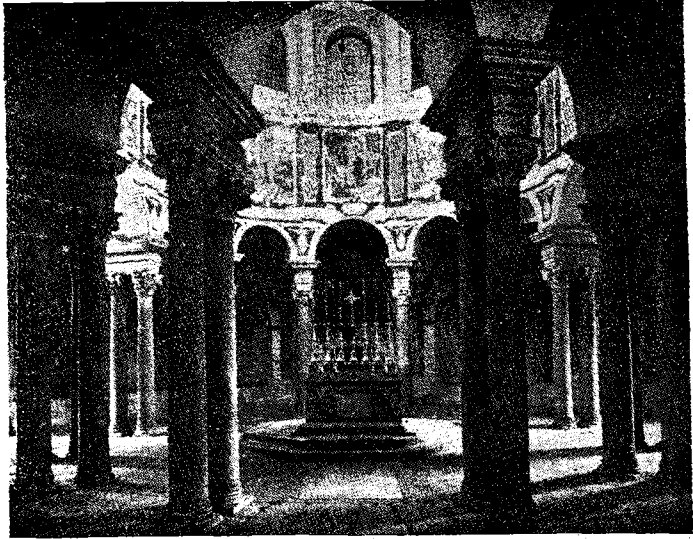


Fig. 62. — Bis. S-ta Constanța din Roma

(după Propyl. VI. p. 158)

dirile derivate din acest plan; o formă foarte apropiată de cea originală, este biserica Sf. Constanța, din Roma (Fig. 62). Ea a fost zidită pentru a servi de mormânt unei fete a împăratului.

De obicei, bisericile de tip bazilical erau ridicate în vederea reunirii credincioșilor pentru a asculta slujba, iar bisericile de formă rotundă aveau menirea să servească de baptisterii sau de clădiri funerare. Ultimele constau dintr-o sală centrală, rotundă, în jurul căreia se întindea un deambulatoriu circular. Ne putem deci reprezenta partea din mijloc ca realizând geometric un cilindru, cuprins între coloanele ce-l mărginesc, peste care se ridică un tambur, adică o secțiune de cilindru, încoronat de o calotă, adică de cupolă. Aceste clădiri circulare, spre deosebire de cele bazilicale, sunt încă de atunci acoperite cu cupole de piatră sau de zidărie. Din felul cum aceste cupole se vor sprijini pe partea de jos a clădirii, vor decurge consecințe importante pentru evoluția viitoare a arhitecturii.

În secolele următoare, ambele aceste planuri, atât de deosebite, vor continua împreună să servească de model.

Arta bizantină constantinopolitană, în epoca lui Justinian, adică atunci când împăratul din Răsărit dispune de mijloace financiare inepuizabile, de un prestigiu pe care nu l-a mai cunoscut lumea de la ultimii împărați romani, își întinde domeniul și dincolo de Adriatică, la Ravenna, capitala bizantină a Italiei. Aici ea cunoaște o înflorire atât de strălucită, încât monumentele clădite pe solul italian pot să rivalizeze ca frumusețe, soliditate și măreție, cu cele din Imperiul Bizantin propriu zis. Până astăzi ele constituie un tot din cele mai impunătoare ale acestei arte. Între altele construcții, Sf. Apollinare in Classe, clădit după sistemul bazilical și păstrat aproape intact până în timpul nostru, se bucură de un prestigiu imens. Spre deosebire de bisericile examinate până acum, monumentul este împodobit cu o foarte strălucită decorațiune în mozaic, în absidă. Absida însăși este puțin mai ridicată decât restul bisericii, pentru că dedesubtul ei se află o criptă.

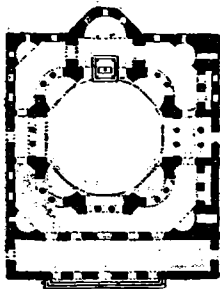


Fig. 63.
Bis. S-tul Sergiu
(Constantinopol)
(după Michel. I. p. 140)

Cum spuneam însă, planul bazilical era mai îngrat și mai rigid, deci mai puțin susceptibil de modificări. Cu totul altul este cazul cu planul circular ori octogonal. Desvoltându-se, acesta ne va conduce la cel al bisericii Sf. Sergiu și Bacchus din Constantinopol. Marginile cupolei rotunde vor fi întinse și prelungite dincolo de coloanele navei centrale, așa încât spațiul acoperit de cupolă va fi sensibil mai întins. Impresia de grândoare, pe care nu putea să o producă un coperiș de proporții mai reduse, este aici cu mult intensificată (Fig. 63).

Pentru a lărgi cupola, pentru a-i da posibilitatea să se sprijine și dincolo de cercul format de coloanele sau de zidurile sălii de la mijloc, arhitecții au procedat în chipul următor. Ei au golit laturile oblice ale octogonului și le-au transformat în firizi „à jour“, susținute de coloane mai delicate decât cele care se găseau în unghiuri. Celelalte laturi au rămas însă neatînse. Boltă întinzându-se și asupra acestor firizi, prin aceasta i s'a lărgit suprafața cu toată suprafața ocupată de curbura firizilor.

Soluția cea mai fericită a acestei probleme, a fost obținută însă nu la Sf. Sergiu și Bacchus, ci la biserica San Vitale din Ravenna, de care ne-am ocupat într'unul din capitolele precedente. Aci, toate laturile poligonului au fost

transformate în nișe și zidurile suprimate. Astfel, calota se poate întinde asupra întregii suprafețe astfel circumscrisă (cf. Fig. 32). Din pricina atâtor spații golite, a coloanelor numeroase, mici și mari, construcția devine mai ușoară, capătă un avânt, dă impresia de înălțare spre cer, mai mult decât celelalte biserici de plan similar. Iar ca urmare a distribuirii luminei, care cade și de sus, dar care se strecoară și printre coloane, punând în evidență părțile laterale ale bisericii, multiplicând adică efectele pitorești, de perspectivă, se crează o atmosferă mistică cu mult mai subtilă decât în construcțiile de până acum.

Dar, capodopera desăvârșită a arhitecturii bizantine, una din minunile lumii, este S-ta Sofia, adică biserica Sfintei Înțelepciuni, din Constantinopol. Și pe ea o încoronează o cupolă.

Ne aducem aminte că trecerea de la forma cubică a masei construcției la emisfera ce o acopere și-i completează avântul spre cer, se poate face prin pandantive și prin trompe. Trompa, ca sistem de construcție, n'a găsit multă favoare la Bizantini. S'a considerat acolo a fi mai armonios și mai logic pandantivul. În locul

firidei ca un cuptor de pâine sau ca o scoică, ei au preferat să umple spațiile dintre cele patru mari arcuri, adică să creeze la intersecția lor niște triunghiuri cu suprafața curbă, care să ia asupra lor o parte din greutatea bolții. Acest sistem de boltire pe pandantiv, a fost întrebuințat într'un chip extraordinar de ingenios tocmai la construcția Sf. Sofia.

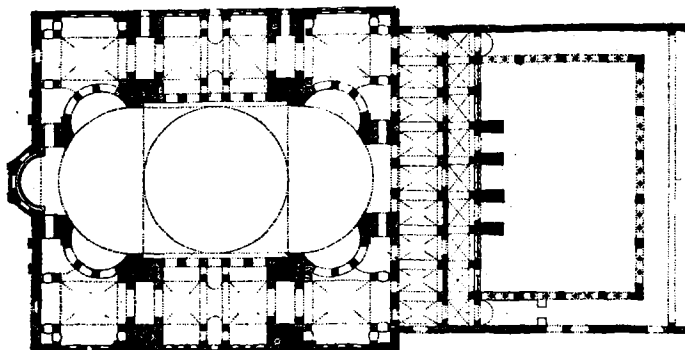


Fig. 64. — Planul S-tei Sofia

(după Propyl. VI. p. 32)

Ea reprezintă astfel soluția aproape miraculoasă a unor probleme, care până atunci păreau insolubile. Incercările pe care le făcuse arta construcției, progresele ce ea realizase, cu greu pot explica trecerea bruscă și îndrăzneată dela acele slabe începuturi, la rezultatele curajoase și definitive, la care au ajuns cei doi arhitecți asiatici, Anthemisius din Tralles și Isidor din Milet, constructorii Sfintei Sofii. A fost o reușită a cărei origine e greu de explicat și care n'a mai fost încercată a doua oară. E un moment unic, fără trecut, fără viitor, și prin aceasta cu atât mai demn de admirația noastră¹⁾.

Planul bisericii (Fig. 64), după cum ne spune Max Hauttmann, autorul textului introductiv din volumul din Propyläen, consacrat artei debutului Evulu-Mediu, se poate citi în două feluri. Ne putem închipui sau că planul primitiv, circular, înscris într'un pătrat, a fost tăiat la mijloc și acolo a fost in-

¹⁾ „Nici o dată geniul Romei și cel al Orientului nu s'au asociat într'o întreprindere mai surprinzătoare și mai armonioasă“ zice Choisy, citat de Ch. Diehl, op. cit. p. 218.

trodusă cupola și stâlpii ce o susțin; sau că într'o biserică de formă basilicală a fost pe de o parte lărgită absida, iar pe de alta, la intrare, i s'a alipit o altă absidă identică. Faptul că planul poate să fie explicat și într'un fel și într'altul, arată cât de ingenios a fost conceput.

Construcția aceasta a fost imaginată în așa fel, încât toate elementele ei să conducă vederea spre cupola care o încoronează. (Ca și la Sfântul Petru, la Roma, de altminteri). Iar această cupolă, aruncată în spațiu, ușoară și aeriană, undeva departe, dă impresia „că e suspendată de cer printr'un lanț de aur”. Autorii ei au reușit să obțină aceasta, nu numai ridicând la înălțimi vertiginose o boltă colosală (cu un diametru de treizeci și unul de metri) care pare și mai colosală prin jocul perspectivei, dar și prin faptul că, alături de cupolă, în absidă, au făcut o spărtură în semicerc, adică au construit o altă jumătate de cupolă, care la rândul ei se continuă prin trei firizi. De jos până sus,

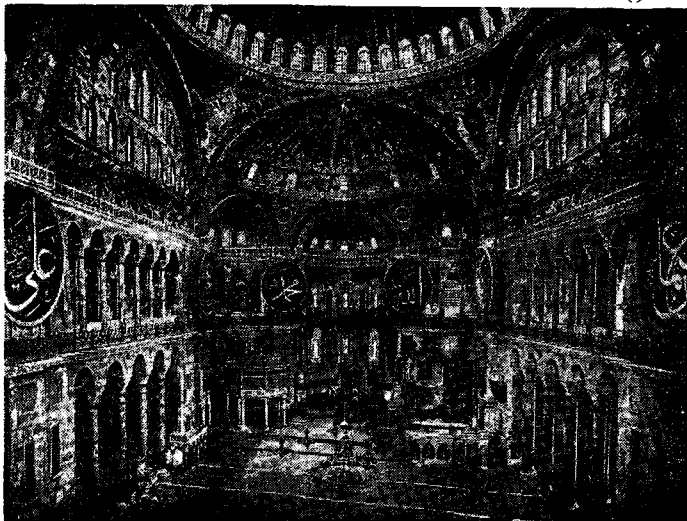


Fig. 65. — S-ta Sofia (interior)

din lărgire de orizont în lărgire de orizont, se ajunge în chipul cel mai natural și oarecum pe nesimțite la acel spațiu imens, sus, în partea cea mai înaltă a construcției. Este ca și cum zidurile ar fi căzut unele după altele, spre a face loc aerului și luminei, așa încât din mijlocul bisericii, dacă te uiți înainte sau îndărăt, spre absidă sau spre arcu de la intrare, nimic nu mai împiedică vederea. De asemenea, dacă ci-

neva ridică ochii și trece pe nesimțite de la fundul bisericii spre partea de sus, acoperită de cupolă, și de acolo înainte, spre poarta de intrare, spațiile largi, aerate, încântătoare, se succed unul după altul (Fig. 65). După construirea Sfintei Sofii și un atât de splendid rezultat s'au încercat la Constantinopol și alte planuri, mai puțin îndrăznețe față de ceace se realizase, planuri în care s'au introdus oarecare modificări. Este cazul cu Sf. Irina, tot din sec. al VI-lea. Și ea posedă o cupolă exterioară, deasupra unui tambur relativ mai înalt decât cel de la Sf. Sofia. Cupola însă, în loc să se sprijine pe două ziduri, la dreapta și la stânga, și pe două arcuri, în fund și înainte, se înalță pe arcuri în toate patru părțile. Aceste arcuri se prezintă ca niște deschizături imense, din care n'a mai rămas în picioare de cât conturul gigantic. Ele, la rândul lor, transmit mai departe presiunea ce primesc, la dreapta și la stânga, la niște stâlpi colosali, și constituiesc astfel pătratul în care se va înscrie circumferința bolței. Pentru ca să se treacă de la pătrat la circumferință nu s'a

recurs la trompe, ci tot la pandantive, s'a umplut adică golul dintre arcuri prin triunghiuri concave.

O altă derivație a planului circular o găsim în bisericile care au forma crucii, adică la care planul prezintă două dreptunghiuri întretându-se. Planul cruciform a fost utilizat tot de Justinian, la clădirea bisericii Sfinților Apostoli din Constantinopol. Biserica aceasta a fost distrusă, dar ea a fost copiată, înainte de distrugere, de constructorii basilicei S-tului Marcu, din Veneția. Sfinții Apostoli, după spusele textelor timpului, ar fi fost și mai frumoasă de cât celebra biserică venețiană.

Acestea sunt clădirile mai însemnate din prima epocă de aur a artei bizantine. După Justinian și după urmașii acestuia asistăm la întărirea puterii Islamului, la cuceririle pe care Arabii le fac în detrimentul Imperiului bizantin și, ca o consecință, la o restrângere a influenței acestuia. Cum această nenorocire, abătută asupra Imperiului, coincide mai mult sau mai puțin cu lupta pe care unii dintre Impărați și biserica o duc contra icoanelor, este na-



Fig. 66. — Biserica din Sanahin (Armenia)

(după Propyl. VI. p. 230)

tural să asistăm la o decadență vizibilă a artei, aproape sub toate formele ei. În regiuni mai depărtate însă și mai neturburate, cum era Armenia, arhitectura și artele ajutătoare se dezvoltă în mod normal. Se procedează la experiențe, care vor avea o mare importanță pentru dezvoltarea ulterioară a construcțiilor creștine, mai ales a celor de mici dimensiuni. Aici, de pildă, într'o biserică, pe un plan tot în formă de cruce, cupola se va așeza la intersecția brațelor. O astfel de cupolă va căpăta proporții din ce în ce mai impunătoare, prin înălțimea la care e ridicată. La acest rezultat se ajunge prin interpunerea, între cupolă și arcurile care o susțin, a unui tambur cilindric. Cilindrul acesta va putea fi ridicat cu atât mai sus, cu cât se va restrânge baza lui, încât impresia de eleganță și de sveltețe va fi în genere plătită cu pierderea impresiei de monumental. Un exemplar interesant de astfel de biserică va fi cel din

Sanahin, Armenia, aparținând unuia dintre tipurile cele mai frecvente din acea țară. Acest tip de biserică se va răspândi până departe și va fi destinat la un mare viitor (Fig. 66).

După această scurtă privire asupra arhitecturii bizantine mai vechi, să procedăm la studiul decorației aplicată acestor monumente. Cele mai multe din ele, ca și în Apus, sunt construite nu din piatră tăiată și cioplită, ci din piatră spartă și din bucăți de piatră amestecată cu cărămidă. Acest procedeu este rezultatul nu numai al unor necesități de ordin tehnic, adică al faptului că cei mai mulți dintre constructori nu mai știu fașona o bucată mai voluminoasă de calcar, pentru ca s'o așeze în construcții de perfecția celor pe care le-a cunoscut Roma veche; este în această preferință și un interes deosebit pentru cărămida în sine, pentru efectele de ordin pitoresc, pe care ea, prin culoare, grăunte și dispoziție, le poate produce într'o clădire. Arta acestei epoci, în deosebi în Orient, se adresează unor oameni al căror gust îi poartă spre ce este strălucitor și pestriț, spre combinații de nuanțe, de tonuri sau de linii, care se traduc în motive decorative. O clădire de acest fel, adică cea în care cărămida apărea la fața zidului, oferea ochiului mai multă variație de aspect decât pereții masivi din piatră, viguroși, albi și netezi destinați a înfrunta secolele, dar care, prin aceasta chiar, păreau greoi, monotoni și de o severitate greu suportabilă.

Cărămida permitea într'o zidire, prin amestecul, într'o oarecare dispoziție ritmică, de bucăți arse în diferite feluri și deci de deosebite nuanțe, fel de fel de combinații de culori. Prin juxtapunerea lor se ajungea astfel la ornamente de cel mai atrăgător aspect. Combinații plăcute se obțineau atunci când piatra și tencuiala se amestecau cu cărămidă. Acest fel de construcție ne este în deosebi familiar, fiindcă bisericile românești, cele mai vechi, erau tocmai o dispoziție similară, în care rânduri de cărămidă alternează cu rânduri de piatră, uneori prinsă în tencuială, alte ori în celule de cărămidă, care se succed în mod paralel. Un astfel de zid joacă și sclipește la lumină, oferă posibilități de variație de tonuri, pe care nu le oferă un zid de piatră, masiv, lîns, uniform. De multe ori, mai ales în clădirile importante, constructorii și arhitecții nu se mărgineau numai la aceste ornamentări modeste. Peste zidul obișnuit, ei procedau la o aplicare, adică la o îmbrăcare a lui exterioară, cu un material mai prețios decât cărămida ori piatra. Rezultatul era că o construcție, în care interiorul zidurilor era făcut dintr'un material obicinuit și modest, da impresia de a fi zidită cu lux și bogăție, din pricina stratului prețios care o îmbrăca la exterior. Plăcile de pietre rare, aduse unele foarte de departe, erau lipite pe zid și prinse între ele în așa fel încât, dela oarecare distanță, să creeze efecte de surpriză din cele mai plăcute ochiului, nu numai prin culoarea deosebită a grăuntelui lor, dar și prin faptul că una se lustruia mai bine și alta rămânea mată, adică primeau și răsfrângeau lumina în chip deosebit.

Pe zidurile acestor biserici întâlnim astfel o ornamentație bogată și relativ nu prea costisitoare, prin simpla așezare într'un anumit chip a plăcilor de piatră. Alte ori, pentru a se obține ca un zid să producă același efect minunat, ca și unele covoare orientale, se mergea așa de departe, încât, printre bucățile de piatră, se amestecau fragmente de sidex, de bronz, de argint și chiar de aur. Anume părți din decorația interioară, într'o clădire impunătoare cum ar fi Sfânta Sofia, de pildă, se executau apoi în plăci de metal: așa, po-

doabele de deasupra altarului, ori capitellurile coloanelor, erau când poleite, când îmbrăcate în plăci de metal.

În Italia, acolo unde arta bizantină constituie o insulă importantă de civilizație orientală, ca la Ravenna ori în Sicilia, se observă același fenomen.

Celelalte părți ale construcției rămase goale, adică care se rezervau pentru ca, pe ele, să se execute fresci sau altfel de decorații, se găseau expuse în așa fel, încât, când erau acoperite de picturi și mozaicuri, să se poată acorda cu restul decorației, creînd un tot armonios și unitar. E de la sine înțeles că, orice decorație care nu s'ar fi semnalat printr'o puternică strălucire proprie, n'ar fi putut să se potrivească cu o astfel de arhitectură. De aceea, după o serie de experiențe și de tentative de a acoperi zidurile cu ajutorul frescei, se renunță aproape la acest procedeu. În centrele mari și bogate din Orient și oriunde se poate, fresca este înlocuită cu mozaicul. Chiar comunități religioase relativ sărace, preferă să recurgă la această strălucitoare podoabă, mult mai costisitoare ca pictura, numai fiindcă ea singură putea produce impresia unui tot impunător și bogat, în aceste biserici a căror dispoziție interioară era calculată ca să mulțumească și să exalteze văzul.

Unde se cuvenea să se așeze această decorație? Evident, în partea mai im-

portantă a locașului sfânt, acolo unde se oficia liturghia, adică în altar sau, cu denumirea occidentală, în absidă și în cor. Absidele vor fi deci părțile care vor primi mai totdeauna decorația, împreună cu arcul din naintea altarului, care-l despărțea de cor. În genere, pentru mozaic, se preferau suprafețele nu cu totul plane, ci puțin concave, adică tocmai așa cum le găseam în altar. Mozaicul se prinde mai bine și durează mai mult, când este așezat pe o astfel de suprafață. În plus, prin felul în care o astfel de lucrare primea atunci lumina și o făcea



Fig. 67. — Decorație, S-tul Dumitru din Salonic (după Michel. I. p. 159)

să vibreze, plăcea și mai mult privitorului; căci trebuie să ne închipuim absida înecată adesea într'o semi-obscuritate misterioasă, din pricina ferestrelor mici, prin care abia pătrundea lumina. În această semi-obscuritate, pe fondul albastru închis, verde sau de aur viu al mozaicurilor, se distingeau ca în vis trupuri de persoane de mărimi supranaturale, conturate cu linii puternice, figuri impresionante, cu ochi mari, care parcă ne fixau dintr'o altă lume, totul în culori calde și vii. Evident efectul era prodigios.

Decorurile se mai așezau încă sus, pe zidul navei centrale, deasupra coloanelor ce-o despărțeau de navele laterale. În acest caz ele se întindeau ca niște frize, formau adică ceea ce se chiamă o „teorie”, acolo unde pereții se sprijineau direct pe capitelluri, sau luau forma unei succesiuni de triunghiuri, acolo unde peretele ajungea la coloane prin intermediul unor arcade. În acest din urmă caz, porțiunea triunghiulară dintre două arcade primea motive ornamentale, rămânând ca deasupra, pe porțiunea dreptunghiulară, să se desfășoare partea cea mai importantă a decorului, sub formă de procesiuni, de

scene cu multe personaje, de aluziuni la evenimente istorice sau ilustrații la episoade, luate din cărțile sfinte. Cu timpul însă, în dorința de a se face din locașurile bisericesti clădiri mai maiestose, s'a mers așa de departe, încât s'a introdus mozaicul chiar și la exteriorul bisericilor, în partea absidelor. Sau încă, cum s'a întâmplat la Daphni în Grecia, într'o biserică din secolul al XI-lea, s'au construit anume ziduri interioare, având un oarecare rol arhitectural (fiindcă ușurau zidurile purtătoare de cupolă), dar care mai ales serveau ca tot atâtea suprafețe, pe care se putea desfășura mozaicul.

Mozaicul, probabil de origine orientală, a trecut astfel în arta Răsăritului, iar de acolo în cea italiană. La Bizanț, îl găsim aproape neîntrerupt, cu o singură pauză, atunci când în această vastă regiune s'a deslănțuit persecuția contra icoanelor.

Să analizăm acum câteva exemple în legătură cu cele afirmate mai sus. Iată, de pildă, decorația zidului navei de la „Sfântul Dimitrie” din Salonic (sec. V), biserică din nefericire distrusă de incendiul din 1917 (Fig. 67). Această

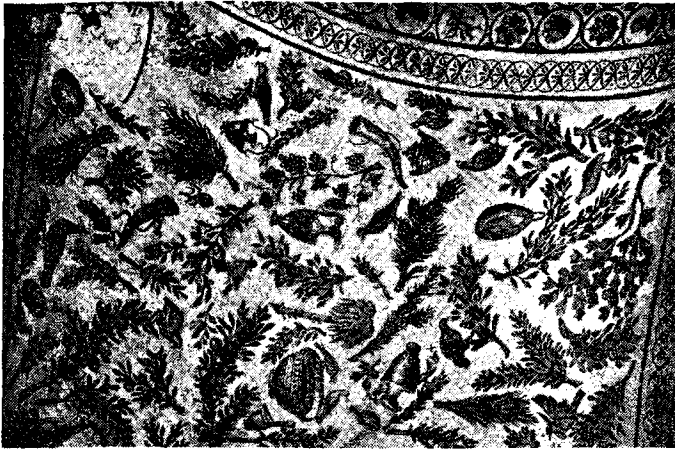


Fig. 68. — Plafonul bis. S-ta Constanța, Roma
(după Propyl. VI. p. 184)

decorație este obținută printr'o combinație de plăci de marmoră sau de alte pietre colorate, pentru a forma diverse motive. Fiecare unghi este împodobit cu un chenar compus din alternanța unor pietre mai închise, probabil roșii, cu pietre albe-gălbui. Deasupra, în unghiul format de două arcuri, se află un patrat ornamental, conceput ca un mozaic, obținut adi-

că prin împreunarea unor plăci mici de piatră de diferite culori, aranjate ca să formeze ca o dantelă. Aceste ornamente sunt extrem de variate, căci fiecare motiv nu apare decât o singură dată.

În catacombe, în deosebi în cele din Roma, — care sunt mai temeinic studiate — întâlnim primele încercări ale creștinilor de a dota cu înfățișare fizică personagiile sacre, de a imagina plastic și narativ, într'o formă clară, scene importante din viața Mântuitorului. În primele secole nu e nici o deosebire esențială între Apus și Răsărit, iar tehnica de care se servesc primii artiști este frescă. Odată terminată epoca catacombelor, care nu intră în preocupările noastre de cât numai indirect, decorația picturală, sub formă de frescă, devine mult mai rară în teritoriul bizantin. Ea încetează de a mai plăcea, poate tocmai din pricina mediului ambiant. Bogăția și somptuozitatea materialelor ce decorau pereții construcțiilor, au fi fost în desacord cu înfățișarea mai de grabă mată, cu lipsa de strălucire a unei fresce. Înlocuirea picturii cu mozaicul devine atunci o necesitate.

În primele timpuri, mozaistii nu crează nimic nou; ei împrumută elemente decorative de la arta veche elenistică. Aproape nu e diferență între un decor pentru creștini, în secolul al IV-lea, și unul elenistic, din secolele imediat anterioare. Așa se prezintă plafonul bisericii Sfânta Constanța din Roma, care, cum știm, a fost zidită de Constantin cel Mare. (Fig. 68). În acest fragment nu apare nici o imagine specific creștină. Toate aceste motive ar putea să figureze tot așa de bine în arta pompeiană, ca și în cea elenistică. Ramuri, flori, vase aruncate la întâmplare, așa încât, într-o astfel de compoziție nu simți nici un moment unde începe și unde se sfârșește unitatea decorativă. Prin voința artistului sfârșitul ei a fost limitat la o bordură, însă nimic nu l-ar fi împiedicat s'o continue mai în afară, fără ca prin aceasta să se turbure compoziția. Concepția unei astfel de decorații, fără o limită precisă, fără un „sfârșit”, Strzygowski o crede venită din Orient.

Cea mai strălucită, poate, dintre decorațiile în mozaic pe care le cunoaște arta secolului al IV-lea, este fundul absidei Sf. Pudențiana, din Roma (Fig. 69).

Ea reprezintă pe Christos, ca Rege stăpânitor al universului, având la dreapta și la stânga pe Apostoli, iar îndărătul lui Ierusalimul ceresc. În fund, pe un cer brăzdat de nori, și în proporții imense, crucea, emblema creștinismului, și cele patru simboluri ale Evangheliștilor. Cele două femei, de îndărătul Apostolilor, sunt bisericile, cea a creștinilor ju- daici și cea a „gentililor”, recrutați printre păgâni.

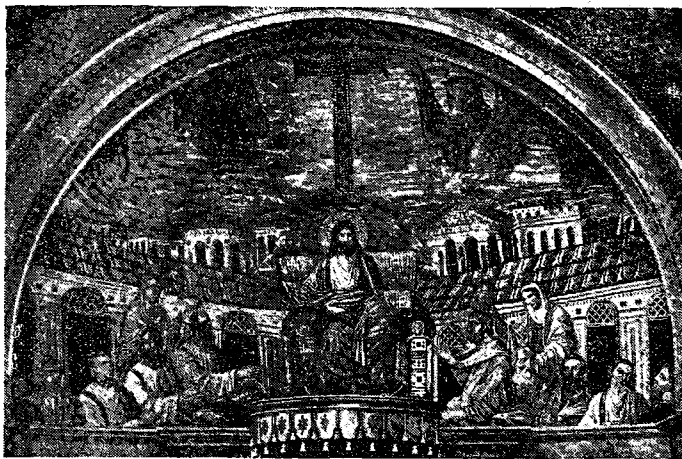


Fig. 69. — Mozaicul din bis. S-ta Pudenziana, Roma

(după Propyl. VI. p. 167)

O atare decorație ne dă măsura importanței pe care poate s'o atingă un mozaic. Culorile de care se servește artistul sunt în genere reduse la câteva tonuri, ele însă sunt vii și pline de lumină, utilizate în așa fel, încât prin contrast și din pricina vecinătății lor, să se exalte una pe alta și să se pună reciproc în valoare. Fondul, pe care se desprinde toată această scenă, e de un albastru străbătut de dungi roșii, portocalii, roz și albe. Norii sunt cenușii. Figurile au înfățișarea unor personaje antice, de proporții colosale, desprinzându-se pe acest fond, care evocă cu adevărat impresia infinitului cerului. În față, subliniată printr'un desen viguros, este nobila figură a Mântuitorului. Plină de maiestate, de forță conștientă, de severitate în bunătate, ea atrage privirea tuturilor. S'ar putea spune chiar că, îmbrăcată cu vestmântul în formă de togă, ea ar evoca amintirea unui Jupiter tânăr. Profilurile și conturile figurilor sunt puternic marcate, ceea ce dă energie și o asprime expresivă trăsăturilor.

Impresia produsă de o operă atât de perfectă este mărită și prin jocul și intensitatea reflexelor, care tot timpul vibrează într'un mozaic vechiu, din pricină că bucățile de sticlă și de piatră care-l compun nu sunt toate la același nivel. Diferența de suprafață dintre ele aduce cu sine diferențe în reflecția luminii, deci acel joc de reflexe scânteietoare. Azi, când mozaicurile se execută mai mult mecanic, pietrele și cuburile de sticlă se pun toate la același nivel, așa că această calitate dispare. De aceea un ochiu exercitat va distinge totdeauna, într'o lucrare veche, ce este original și din epocă, de cecece a fost refăcut ulterior de un restaurator.



Fig. 70. — *Despărțirea lui Loth.*
S-ta Maria Maggiore, Roma
(după Hamann pl. II)

Un alt mozaic interesant este cel din bazilica Santa Maria Maggiore: Despărțirea lui Loth de Abraham, (Fig. 70). Este ceva mai recent decât celălalt, fiindcă aparține secolului al V-lea. Ilustrația are încă meritul să ne facă exact să simțim cum este construită o astfel de operă, cum adică se îmbină micile cuburi de piatră și de smalt, pentru a compune un mozaic.

Dar mozaicurile dela Santa Maria Maggiore sunt interesante și din alt punct de vedere. In cele analizate mai sus am văzut, pe deoparte continuarea unor elemente elenistice și amestecul lor timid cu simboluri crștine, pe de alta crearea, încetul cu încetul, a acelor teme maiestoase, impunătoare, care apar în multe din bisericile timpului și care corespund uneia din tendințele spirituale esențiale ale acestei epoci: necesitatea de a deștepta în privitor o idee de teamă mistică, de groază față de puterea și măreția personagiilor religioase. Aceste personaje sunt imaginate ca regi și ca regine ale cerului, cu pompa, cu costumele, cu suitele, care în viața reală sunt apanajul regilor și reginelor pământești. Este așa dar transpunerea în domeniul divin, a celor observate în viața zilnică, la curtea suveranului, adică la curtea Împăratului din Constantinopol.

Dar alături de aceste tendințe, mai există și o alta, veche și destul de răspândită, pe care am constatat-o în tot Orientul, ale cărei manifestări excepționale au fost de curând scoase la lumină de cei care au studiat picturile rupestre din Capadocia, ale școalei pe care Diehl o numește „monastică și populară”: aceea de a găsi plăcere în simpla povestire. O scenă ca cea de mai sus este evident inspirată de o astfel de dorință. Ea nu are alt scop decât de a face cunoscute credincioșilor, de sigur și pentru a-i instrui, faptele mai însemnate din Vechiul și din Noul Testament. Năzuința unui mozaist, când pre-

zintă o scenă într'un astfel de spirit, nu este streină de dorința unui pictor, care ornează un manuscris. O deosebire totuși: manuscrisul oferă mai multe posibilități imaginației și nu opune atâtea greutăți de execuție, ca un mozaic.

Artistul în mozaic este obligat mai întâiu să apropie fundul unei scene, adică s'o facă cât mai puțin adâncă, chiar să-l suprime de-se poate, căci el dispune de mai puține nuanțe spre a reda perspectiva culorilor, care se modifică cu distanța. Deseori el introduce elemente de arhitectură, pentru a da oarecare profunzime cadrului, însă aceste elemente nu se întind prea departe îndărătul scenei și sunt chiar în așa fel desenate, încât le-am putea lua mai degrabă drept pete colorate, pentru necesități de ordin cromatic, decât ca puncte de reper solide, care să-ți dea într'adevăr iluzia adâncimii. Totul se prezintă la suprafață. Apoi, conturile sunt accentuate, devin ceva mai dure, pe de o parte pentru că tehnica mozaicului cerea aceasta, pe de altă parte pentru că opera fiind văzută de la distanță, personagiile trebuiau să aibă o înfățișare care să se imprime în memoria privitorului.

Și acum să revenim

la mozaicul de la care am pornit. Reprezintă despărțirea lui Loth de Abraham, deci un motiv din Vechiul Testament. Face parte dintr'o serie de tablouri executate pe suprafața navei centrale de deasupra coloanelor, serie compusă aproximativ din 42 de scene din Vechiul Testament, din care însă nu ni s'au păstrat astăzi decât ceva mai mult de jumătate, adică 27 de compoziții.

Aparținând aceluiaș secol, cam pe la mijlocul lui (către 450), a fost clădit la Ravenna așa numitul Baptisteriu al Ortodoxilor (Fig. 71). Ravenna, din punct



Fig. 71. — *Baptisteriul ortodoxilor (Ravenna)*

(după Propyl. VI, pl. VI)

de vedere al arhitecturii și, poate într-o mai mare măsură, al calității excepționale a mozaicurilor, este centrul cel mai important din Europa din toată arta bizantină. Mozaicuri din Imperiul bizantin propriu zis, din această vreme, ni s'au păstrat prea puține. Cele ceva mai târzii, de la Sfânta Sofia, au fost acoperite cu un strat de culoare, atunci când biserica a devenit moschee turcească. Așa astăzi o parte din ele a fost curățită și dată din nou la lumină, dar nu încă studiată. Astfel, cu greu ne-am putea da seama de înfățișarea pe care o aveau la origine, de bogăția acestui prodigious ansamblu. La Ravenna însă, aproape totul s'a păstrat intact, se poate examina cu cea mai mare ușurință. Deși monumentele sunt de proporții mai modeste, însă tehnica cu care au fost clădite, perfecția și îndemânarea mozaicștilor nu sunt deloc inferioare, la ceea ce înflorea în Constantinopol. Unul din aceste ansambluri este acel din gravura noastră.

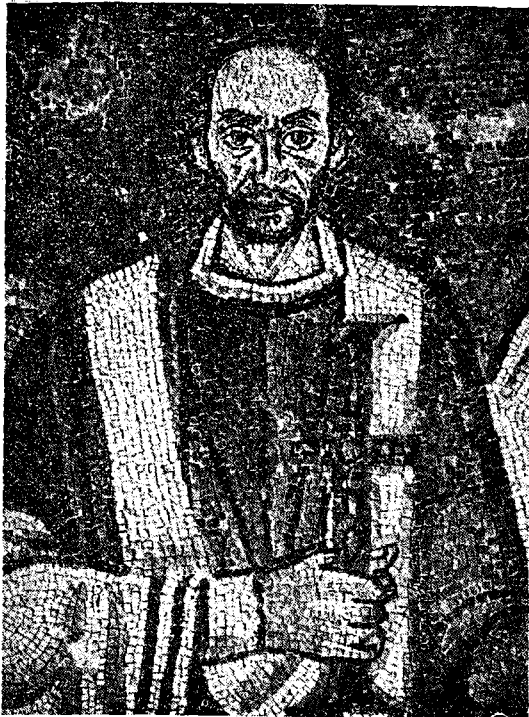


Fig. 72. — Maximian, mozaic din San Vitale,
Ravenna
(după Propyl, VI. p. 215)

punctele de vedere acest ansamblu decorativ poate fi considerat ca unul din cele mai reușite al vremii, întrecut poate numai de cel dela San Vitale, tot din Ravenna. Biserica aceasta, clădită din ordinul lui Justinian, de artiști tot așa de talentați ca cei care construiau pentru Impărat, la Constantinopol, ne poate face să înțelegem cum se prezentau multe opere faimoase, acum dispărute. În absidă, tema reprezentată este Christos dominând universul: „Christ Imanuel”. Doi îngeri recomandă Mântuitorului pe Sf. Vitale și pe Episcopul

Clădirea aparține celor de plan circular. Deasupra arcadelor, în partea de jos, observăm o serie de decorații în mozaic, pur ornamentale, însă de o superioară execuție. Deasupra ferestrelor, a fost lucrată o altă bandă decorativă, în care, din distanță în distanță, s'au reprezentat tronuri episcopale și altare, pe care stă deschisă Evanghelia, ca un simbol al puterii divine asupra oamenilor. Partea cea mai importantă a acestui ansamblu este însă cupola. În mijloc e redat „Botezul Mântuitorului”, iar de jur împrejur sunt Apostolii, despărțiți între ei prin teme ornamentale. Fiecare dintre Apostoli, departe de a avea înfățișarea rigidă, pe care necunoscătorii o atribuie regulat artei bizantine, e reprezentat degajat și liber în mișcări, ceea ce dă multă viață și expresie figurilor. Din toate

Clădirea aparține celor de plan circular. Deasupra arcadelor, în partea de jos, observăm o serie de decorații în mozaic, pur ornamentale, însă de o superioară execuție. Deasupra ferestrelor, a fost lucrată o altă bandă decorativă, în care, din distanță în distanță, s'au reprezentat tronuri episcopale și altare, pe care stă deschisă Evanghelia, ca un simbol al puterii divine asupra oamenilor. Partea cea mai importantă a acestui ansamblu este însă cupola. În mijloc e redat „Botezul Mântuitorului”, iar de jur împrejur sunt Apostolii, despărțiți între ei prin teme ornamentale. Fiecare dintre Apostoli, departe de a avea înfățișarea rigidă, pe care necunoscătorii o atribuie regulat artei bizantine, e reprezentat degajat și liber în mișcări, ceea ce dă multă viață și expresie figurilor. Din toate

Ecclesius. Christ este așezat de data aceasta nu pe un tron, ci pe globul pământesc.

Deasupra coloanelor s'a ales un alt subiect, teorii, adică procesiuni de personaje. Unul din aceste personaje este episcopul Maximian. (Fig. 72). Trăsăturile lui pornesc evident dela viața de toate zilele, observată cu pătrundere. Detaliile naturaliste sunt însă concentrate și sintetizate într'o figură cu o fixitate în privire, cu un calm, cu o maiestate impunătoare, în scurt cu ceva cu adevărat suprauman în înfățișare.

De o parte și de alta a altarului, o atare procesiune, în care fiecare figură era plină de o viață parcă mai intensă de cât cea zilnică, amintea celor care erau în biserică, nu numai de grandoearea, de fastul curții de la Constantinopol, dar și de strălucirea și de măreția inefabilă a sferelor înalte, unde se întâlneau sfinții și unde stăpânește Christos.

În absidă, am spus-o, domina imaginea lui Christos ca stăpân al lumii, de proporții gigantice, având la dreapta și la stânga simbolurile Evangheliștilor, ca să se imprime în memoria privitorilor. Mai jos, oile care reprezintă pe Apostoli sau întregul popor creștin, iar la dreapta și la stânga, bărbați și femei șezând în atitudini solemne, ieratică, nu idealizați, nici cu înfățișări stereotipe, abstracte, ci prinși în detaliile vieții lor pământești, pentruca să ne dea mai mult impresia că, deși semeni de-ai noștri, ei s'au ridicat până la înălțimile sfințeniei, au devenit demni să vadă fața de lumină a Mântuitorului și pe locuitorii Paradisului.



Fig. 73. — Mozaic din S-tul Apollinare (Nuovo)
(după Propyl. VI. p.-217)

Iată, de exemplu, cum se prezintă una din aceste procesiuni, pe care le întâlnim în mai multe biserici din acest timp. (Sfântul Apollinare cel Nou din Ravenna, sec. VI-lea, Fig. 73).

Cea mai mare parte din mozaicurile analizate până acum au fost luate de pe pământul Italiei. Să ne îndreptăm privirile și în altă parte, spre un mozaic din Peninsula Balcanică, de după Justinian, din a doua jumătate a secolului VII-lea (Fig. 74). Este imaginea Sfântului Dimitrie, patronul bisericii cu același nume de la Salonic, alături de ctitorii bisericii. Dacă examinăm una sau alta din aceste ultime două figuri, așa de impunătoare în imobilitatea lor, observăm cu câtă grijă artistul a căutat să le dea aspectul vieții și trăsăturile

care fac din ele adevărate portrete. În dreapta, de exemplu, personajul acesta ne este aproape cunoscut: unul din acei orientali cu părul bărbei încâlcit, negru și aspru, cu pomeții ieșiți, cu partea de jos a feței proeminentă și osoasă. Câtă viață în privirea unuia și a celuilalt, cât de deosebite, de pământene și de umane sunt și una și cealaltă din aceste două făpturi, mai ales comparate cu figura senină, ideală, absorbită în meditație a celei din mijloc, a sfântului!

Evident, în timpul mișcării persecutorilor de icoane, orice activitate artistică, care avea de scop redarea imaginii Mântuitorului sau a Sfinților, a încetat. Furia distrugătoare s'a exercitat însă nu numai asupra operelor care se executau atunci, ci și asupra celor din trecut. Puține sunt cele care scapă de loviturile ciocanului celor trmiși să îndeplinească hotărârile imperiale.

Dar aceasta ne duce la o altă perioadă, la cea de a doua vârstă de aur a artei bizantine, despre care, foarte pe scurt, va fi vorba ceva mai jos.

O formă a mozaicului este încă pardoseala bisericilor, pavimentul. Această pardoseală este efectuată adesea din bucăți de marmoră, puse unele lângă altele, așa încât să se creeze anume ornamente, sau chiar din mozai-curii propriu zise. Evident, faptul că această parte a clădirii era destinată să fie călcată în picioare de public, excludea, prin aceasta chiar, reprezentarea scenelor religioase. În schimb însă, atunci când nu era vorba numai de un simplu motiv decorativ și când se recurgea la teme luate din natură, elementele elenistice, și dică elementele influențate de arta antică au persistat în această parte a decoratiunii mult mai mult timp decât pe pereții bisericii.



Fig. 74. — S-tul Dumitru (mozaic, Salonic)
(după Propyl, VI. p. 219)

țată de Justinian, va fi pentru cea de a doua perioadă biserica cea nouă, Nea, zidită de Vasile I Macedoneanul, în interiorul Palatului (finele sec. al IX-lea). Din nefericire, ea nu s'a păstrat. Impresia pe care a făcut-o însă asupra contemporanilor a fost așa de puternică, în cât descripția planului, a ornamentelor, a bogățiilor ce conținea a fost făcută în amănunt de doi autori. Ne putem face astfel o idee destul de exactă despre aspectul ei, mai ales dacă ne raportăm la multe alte construcții ulterioare, imitate după Nea, derivate-astfel din tipul ei.

Ceeace fusese pentru prima epocă de aur a civilizației bizantine construcția S-tei Sofia, înăl-

Liniile generale se puteau înscrie în crucea greacă, adică în cea în care toate brațele sunt egale, (cea latină având, din contră, unul din brațe ceva mai lung), care la rândul ei se înscria într'un cub exterior. Până aici nimic prea deosebit. Diferența începea cu coperișul, împodobit cu cinci cupole, una — cea mare — așezată pe locul de încrucișare a brațelor crucei, celelalte patru, mai mici, în jurul primei, la unghiurile patratului. Este partea construcției ce se vedea deasupra zidurilor puternice, împreună cu patru arcuri „en berceau”, care marcau, deasupra cubului de zidărie, locul brațelor interioare ale crucei.

Decorația picturală și de mozaic, și ea se deosebea, ca spirit și ca intenții, de cea narativă de până atunci. Ea va avea mai de grabă de cât dorința de „a povesti”, pe cea de a instrui, va fi adică „liturgică și dogmatică”, va avea rolul unei „demonstrații dogmatice”. Pe lângă scenele care formau în genere obiectul picturilor sacre, se vor adăoga altele, ce vor cunoaște cu timpul o mare popularitate și care se vor transmite întregului Orient: Anastasis sau Coborârea lui Isus în Infern, Adormirea Fecioarei, Impărtașirea Apostolilor, Judecata de Apoi. În același timp, locul ce fiecare reprezentare picturală îl ocupă în succesiunea panourilor pe zid se va preciza cu mai multă tărie ca până atunci, iar scenele din Vechiul Testament vor dispărea puțin câte puțin.

Transmițându-se regiunilor vecine cu Constantinopolul, acest plan de biserică se va modifica, tinzând spre un solid complex și evocând ideea unei piramide, din ce în ce mai armonioasă în proporțiile ei. Bisericele sârbești, un utim ecou al acestui tip, sunt o mărturie elocventă despre aceasta. În același timp zidurile vor primi podoabe strălucite și variate: marmore de diverse culori, mozaicuri, mai rar fresci. Mozaicul va fi mai de grabă pe fond de aur, de cât pe fond albastru, ca în perioadele anterioare. Specimene celebre de biserici din această vreme sunt Daphni, lângă Atena, San Marco, Kahrie Djami (la Constantinopol), Torcello (lângă Veneția), S-ta Sofia din Kiev și splendidele clădiri cu mozaicuri din Sicilia, mai toate din sec. XI-lea, al XII-lea și al XIII-lea.

O schimbare de atitudine față de trecut apare și în artele minore. Astfel, artiștii înluminori, miniaturişti, săpătorii în fildeş, broderii și țesătorii, se vor strădui mai adesea în vederea unei clientele aristocratice civile — Impăratul și marii demnitari civili și militari — de cât pentru biserică și reprezentanții aceștia. Ca o consecință, în locul sentimentului sever din prima perioadă, a acelor compoziții pline de gravitate, vom întâlni din ce în ce mai mult opere, a căror calitate de căpetenie vor fi eleganța și grația.

După această schiță în linii genenale și rezumative a evoluției arhitecturii și a decorației prin culoare a clădirilor, adică în pictură și mai ales în mozaic, să trecem la studiul ornamentului sculptat. Reliefurile, în primele timpuri și ca o reminiscență antică, țin încă un loc însemnat în decorarea zidăriei. Le întâlnim la capitellurile coloanelor, la cornișe, la încadramentul ușilor și ferestrelor, pe acele plăci de marmoră care despărțeau între ele diversele părți ale sanctuarului, în sfârșit, pe amvoane și pe tronurile episcopale. Este însă o mare deosebire, pe care am constatat-o și atunci când am vorbit de arta merovingiană și carolingiană, între felul cum apare motivul sculptat în arta veche, și felul cum se prezintă el în arta secolelor și stilurilor de care ne ocupăm acum. În arta clasică ornamentul făcea partea integrantă din arhitectură, pare indispensabil acolo unde este pus, constituie un membru al clădirii și forma lui este strâns legată de locul pe care-l ocupă. În arta bizantină el are

un caracter factice și auxiliar, intervine — cum se zice în limba franceză — ca un „hors-d'oeuvre“, adică ca un element de umplură. Rolul lui este de parte de a fi indispensabil clădirii însăși. El devine, — cum spune Gabriel Millet în capitolul din „Histoire de l'Art“ a lui André Michel, consacrat artei bizantine, — una din numeroasele „măști“ care acoper zidurile, construite în genere din material ordinar. Însă, deși nu îndeplinește un rol funcțional, această „mască“ are un rol decorativ de primul rang. Prin introducerea, la unele părți ale clădirii, a unui element, care, prin culoarea lui, prin forma lui, prin felul cum primește lumina, devine ca o broderie solidă, se ajunge la o schimbare a aspectului masei zidirii. Ea apare ochilor mai vie și mai interesantă și capătă, din punct de vedere pitoresc, un farmec extraordinar.

Ornamenta sculptată își împrumută motivele mai ales de la arta elenistică. În această artă se cunoscuse și se utilizase în chip admirabil frunza de acant. Forma mlădioasă și decorativă a acantului jucase un rol important, nu numai în capitellurile corintiene, dar și în cele composite. Ea trece mai departe în arta bizantină. Dar motivul acesta, luat din lumea plantelor, nu se oprește la capitellurile coloanelor, ci se întinde armonios pe pereți, se încolăcește în jurul ferestrelor și de-a lungul ciubucelor. Căpătând o extindere așa de mare, fiind utilizat în atâtea ocazii, așa cum nu se întâmplase în trecut, ca să se acomodeze cu atâtea și atâtea situații nouă, el capătă înfățișări și stilizări mult deosebite, de cele pe care le observăm în arta veche. Acolo frunza avea o formă suplă, își amintea mai mult de realitate; aci ea devine mai rigidă, mai ireală.

În perioada bizantină a artei, acantul apare astfel mai ales sub două înfățișări: una în care el este încă mlădios, deși mai puțin decât în stilul elenistic, alta în care el se arată de-adreptul spinos și dur. Pe de altă parte, relieful tinde să dispară. Părțile sculptate se ridică foarte puțin deasupra nivelului fondului. Dar, pentru ca totuși să se obțină contraste de umbră și de lumină, intervine trepanul, care găurește piatra, dar pe o porțiune limitată, mai ales în jurul conturului frunzelor. Prin acest procedeu se obțin câteva umbre intense, alături de lumini puternice, însă fără valori intermediare. Uneori chiar, la contrastul între lumină și întuneric, adică între porțiunile albe și cele negre ale sculpturii, se ajunge, nu printr'o găurire a pietrei, ci printr'o iluzie, prin faptul că, de jur împrejurul conturului care trebuie să rămână alb, se desenează un șanț, care se umple cu ceară sau cu un ciment amestecat cu praf de marmoră neagră. Amestecul acesta se întărește și formează un fel de smalt, pe bază de mastic, pe care se desprinde partea luminată a pietrei, de unde impresia de relief. Procedeu, o știm, a fost uneori utilizat și în Apus, este deci curent în arta vremii.

Pe lângă acest motiv și altele analoage luate din regnul vegetal, găsim încă teme geometrice: patrate, romburi, stele, triunghiuri, roze, cercuri, înșirându-se unele lângă altele, sau desprinzându-se unele din altele. Acest sistem decorativ este frecvent în Orient. El formează unul din principalele izvoare de inspirație, având o vechime care se confundă cu începuturile artei în perioada neolitică.

Dar imaginația creatoare nu se oprește numai la aceste două izvoare: există și o a treia categorie de teme, copiate după cele care se țeseau în stoffele de mătase și de fire de aur, tot în Orient. Ca o consecință a imitării acestor stoffe, așa de prețuite de oamenii timpului, apar serii întregi de subiecte împrumutate regnului animal, de combinații și de grupări de ființe reale sau fan-

tastice. Insist asupra faptului că, în genere, ori care ar fi scena sculptată, pe măsură ce ne depărtăm de epoca clasică și de cea elenistică, asistăm la o reducere a reliefului. Ornamentele devin aproape plate: Simple adâncituri în piatră, linii ceva mai groase, sculptate numai acolo unde era mai plăcut să intervină un element de umbră, fie că aceste adâncituri sunt produse prin găuri de trepan sau se obțin, ca o înșelăciune a ochiului, prin smalțul de care vorbiam în altă parte, colorat în negru sau în roșu.

Să analizăm acum câteva din aceste ornamente sculptate, începând cu amvonul bisericii Sf-tului Apollinare-Nou, din Ravena care, precum știm, aparține secolului al VI-lea. (Fig. 75). Ceea ce e mai reliefat, s'a sculptat în partea de jos a amvonului. E de remarcat că stilul acestor ornamente este de tip aproape clasic și executat ca și în operele vechi, adică cu diferențe de nivel marcate, pe când în balustradă întâlnim numai motive geometrice: romburi, care se înscriu unele într'altele, și triunghiuri. La dreapta și la stânga a fost înfățișată o cruce, deasupra unei sfere. Deci, cu excepția ciubucului de jos, în care se constată diferențe accentuate între diversele elemente ale ornamentului, în restul sculpturii nu-s decât două niveluri: unul al suprafeței și altul al fondului.

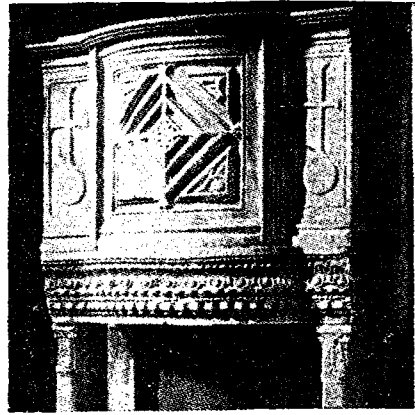


Fig. 75. — Amvon din S-tul Apollinare Nou (Ravena).

(după Michel I. p. 152)

Un ornament ceva mai tardiv (Fig. 76), parapetul phialei din Lavra, este poate și mai interesant de studiat. A fost găsit într-o biserică clădită în secolul al XVII-lea, dar care a utilizat materiale luate dela clădiri mai vechi, între altele plăci de acestea, care serveau de parapet ca să apere părțile sanctuarului rezervate preotului, dând probabil din secolul al X-lea. Ornamentul, sub formă de împletituri, acoperă toată suprafața cu nodurile lui. În ochiurile ce formează, ca și în spațiile libere, s'au sculptat, la puțină adâncime, animale de felul celor despre care am vorbit de atâtea ori. Lucrarea pietrei este grosolană; se simte pretutindeni decadența și pierderea bunelor tradiții ale sculpturii antice. Aci, mai mult decât în amvonul



Fig. 76. — Parapet din Lavra
(după Michel I. p. 153)

dela Sf. Apollinare, apare un primitivism, care pune pe artiștii bizantini ai sec. al X-lea într-o lumină destul de defavorabilă, atunci când e vorba de un centru de artă provincial.

În interiorul clădirilor, ornamentele sculptate se văd mai ales la capituluri. Mai toate sunt derivate din cel compozit corinthian, adică din cel în care, în

arta veche, alături de foile de acant clasice, interveneau elemente variate, ce amplificau și complicau capitelul, cum ar fi roza, steaua, chiar animalul sau genul cu trup de om. Dar, o astfel de formă a capitelului, fiind departe de a fi solidă, arhitecții au fost nevoiți s'o modifice. Ea nu oferea destulă rezistență, mai ales când contactul zidului cu coloana se făcea nu direct, ca la cei vechi, ci printr'un arc, al cărui picior cădea pe partea de sus a capitelului, cum era adesea cazul la Bizantini. Atunci presiunea devenea inegală, colțurile capitelului având mai mult de suferit. Pentru ca greutatea, adică presiunea arcului, să se transmită la mijlocul coloanei, adică pe partea ei cea mai rezistentă, și nu la margini, arhitecții bizantini au imaginat un trunchiu de piramidă răsturnat, numit „impostă”, care intervenea între coloana propriu zisă și piciorul arcului și care se sprijinea cu partea mai ascuțită, pe chiar centrul coloanei (cf. fig. 16).

Această soluție era potrivită pentru a înlătura primejdia spargerei colțurilor capitelului prin presiune, dar ea crea un alt inconvenient: era puțin fixă

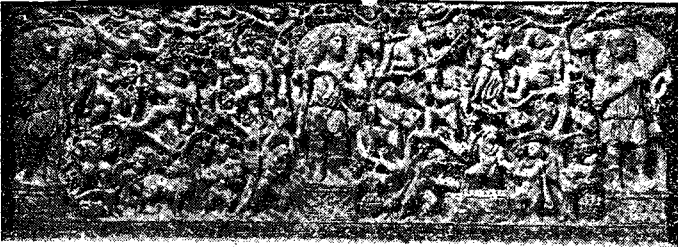


Fig. 77. — Sarcofagiile creștine, Museo Laterano, Roma.
(după Propyl. VI. p. 170)

în caz de mișcare de terenuri, adică în caz de cutremure, când aveau loc oscilații laterale. În acest caz, ușor se putea produce o deplasare a impostei, adică o alunecare a ei de pe capitelul coloanei. Remediul a fost găsit într'un al treilea tip de capitel, compus din capitelul propriu zis și din impostă, însă contopite și formând un singur corp: un fel de trunchiu de con sau de piramidă, după împreju-

rări, care, răsturnat, unește avantajele capitelului cu cele ale impostei.

Odată această transformare a capitelului primită de public și de arhitecți, partea de sus a coloanei poate să ia cele mai variate forme, chiar cea de paner împletit ca din crengi de trestie sau de răchită, împodobite cu fel de fel de frunze și de flori, totul sculptat în piatră, cu cea mai desăvârșită gingașie.

Până acum ne-am mărginit să analizăm elementele sculptate, dependente de arhitectură. Să trecem la plastica bizantină, propriu zisă. La început, sculptura este exclusiv în serviciul credinței. Primele obiecte ce ne întâmpină sunt sarcofagiile martirilor, dintre care multe, ca și la Roma, au fost așezate în catacombe și în lăcașurile de cult, mai ales în epoca paleocreștină. Privind aceste sarcofagiile, care au aceeași întrebuințare ca și sarcofagiile păgâne, cărora li s'au adăugat însă anume simboluri specifice creștinismului, la început vom fi izbiți de un fenomen pe care l'am întâlnit și în pictură, adică de legătura încă vie

cu arta și cu elementele decorative clasice și elenistice. Artiștii și clienții lor încă nu fac deosebire între ce este vechiu, transmis generațiilor următoare de sculptura păgână, și credințele specifice creștinismului. Se ajunge astfel la moștenirea, în care motivele de inspirație elenistică sunt amestecate în chip surprinzător cu simboluri creștine. Așa, de pildă, într'un sarcofagiu, datând din secolul al IV-lea (Fig. 77), astăzi în muzeu Lateran, unde, de altminteri, se găsește o importantă colecție de astfel de obiecte. Provine din catacombele Romei. Vița de vie, ca aluzie la creștinism, îl înconjoară de toate părțile, nelăsând nici un colț liber, ceea ce ar fi contrar spiritului clasic. Printre vrejurile ei, se cațără însă îngerași, inchipuiți ca niște culegători de struguri, și care nu se deosebesc întru nimic de geniile pe care le întâlneam în sculpturile păgâne. În mijloc și la cele două extremități, apare Isus Christos, simbolizat ca Bunul Păstor, imagine specific creștină. Ea ne dă cheia interpretării întregii scene sculptate.

Afară de aceste teme care sunt, așa zicând, la marginea drumului între arta păgână și arta creștină, vedem deseori pe pereții sarcofagiului imaginea lui Christ (îndărătul căreia uneori se află un element arhitectural, o firidă sculptată, de pildă), alături de Apostoli. Este tema așa numită a „personajilor în firizi” sau „sub arcade”. Numele-i vine de la faptul că suprafața sculptată este divizată în firizi, prin niște colonete, deasupra cărora se înalță arcadele, sub care se găsesc personajele. Un exemplu din cele mai elocvente se păstrează la Kaiser-Friedrich-Museum din Berlin și datează de la sfârșitul secolului al IV-lea sau începutul secolului al V-lea (Fig. 78).



Fig. 78. — *Personajii sub arcade*
(după Propyl. VI. p. 188)

Sculptura în piatră nu este singura formă a plasticei bizantine; sculptura în lemn, și ea plină de reminiscențe și de ecouri venite din Orient, siriace sau egiptiene, este destul de frecventă. Astfel, una din operele de căpetenie din prima perioadă a arte bizantine, cu atât mai remarcabilă cu cât materialul în care a fost executată era foarte fragil, sunt ușile bisericii Sf. Sabina în Roma, din secolul al V-lea (Fig. 79). Ele sunt divizate în panouri, pe care sunt sculptate scene religioase, despărțite între ele printr'un chenar, de o mare perfecție de meșteșug, reprezentând o viță cu struguri și frunze, formând un cadru, în mijlocul căruia sunt prinse episoadele sacre.

Evident că odată cu mișcarea iconoclastă, nu numai reprezentarea prin culoare a sfinților, dar și figura lor în relief a fost părăsită. Iar distrugerea atâtor opere a avut ca efect dispariția chiar a tehnicei, de care până atunci

se serviseră artiștii. Dar, o dată cu venirea la cârma imperiului bizantin a dinastiei Macedonene, icoanele ajung iarăși obiecte venerate. Ele sunt adorate cu toată căldura la care ne putem aștepta dela niște nativități meridionale și pasionate, cărora li se interzisese atâta vreme să se manifeste în acest chip. Ar fi natural ca și sculptura să cunoască aceeași întinerire, pe care a cunoscut-o mozaicul, de exemplu, la finele secolului al IX-lea și în secolele următoare. Se întâmplă însă un fenomen particular Orientului: ortodoxia, biserica

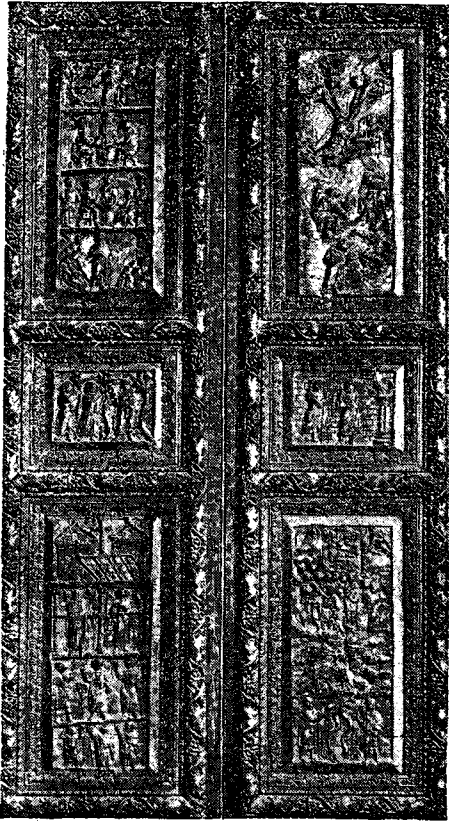


Fig. 79. — Ușile dela S-ta Sabina (Roma)
(după Michel I. p. 259)

din aceste regiuni, încetează de a se mai interesa de imaginile sculptate, poate și pentru că ele aminteau vechi idoli păgâni. Ardoarea credincioșilor se concentrează mai ales în imaginile zugrăvite. Cu timpul se ajunge aci la convingerea că Dumnezeu oprește pe creștin să se închine la „figuri cioplite”, ceea ce are drept rezultat că sculptura, afară de cea pur ornamentală, dispare aproape cu totul din arta bizantină. Dispare însă ca sculptură în piatră și ca reprezentare a persoanei umane în monumente de mari dimensiuni, dar ea se menține mai departe ca sculptură în fildeș. Fildeșul, cum arătam cu altă ocazie, este o materie prețioasă, care oferă artistului anume avantajii, mult apreciate și de el, și de clientul bogat. Din fildeș se fac fel de fel de obiecte de cult: vase sacre, scoarțe de cărți sfinte, tronuri episcopale, așa numitele „pic-side” (un fel de cutii), mânere de cărji episcopale, mici mobile pentru sanctuar, etc.

Lucrarea fildeșului era o artă răspândită și mai înainte, în Imperiul roman. Ea cunoștea deci o veche tradiție. Așa numitele dipticuri consulare se întrebuințau curent. Bizantinii și urmașii Romanilor n'o inventează și numai continuă s'o cultive și astfel o transmit mai departe celor ce vin după ei. Departe de a fi distrusă de mișcarea

iconoclastă, sculptura în ivoriu este cruțată și înlocuiește adesea pictura și mozaicul, care aproape încetaseră de a exista. Plăcerea apoi, proprie locuitorilor din aceste regiuni, de a mânui materii prețioase, de a le pipăi sau numai de a le avea sub ochi, a făcut că mare parte din obiectele de cult sau cele uzuale, încetând de a mai fi decorate cu scene din noul Testament sau din Biblie, să fie efectuate din fildeș și decorate cu fel de fel de elemente împrumutate de la regnul animal sau vegetal, așa cum se proceda în antichitate.

Sub influența Asiei și a Orientului, cu care mișcarea iconoclastă are multe puncte comune (nici Islamul nu îngăduia reprezentarea persoanelor), decorația,

ornamentul cu arabescuri, cunoaște o înflorire strălucită, mai ales după interzicerea de a reprezenta scenele religioase. Și, cum fildeșul era un material destul de plastic, căci se sculpta cu ușurință, el devine un element esențial în arta acestei epoci.

Unul din obiectele cu adevărat splendide, executate pe atunci în fildeș, este o catedră (scaun episcopal) cunoscută sub numele de „tronul lui Maximian”, episcop din Ravena, tron care se păstrează în catedrala din acel oraș și care datează din secolul al VI-lea (Fig. 80). E unul din exemplarele cele mai bine conservate și mai desăvârșit executate, oferindu-ne o imagine completă a efectelor pe care un artist îndemânat și cu imaginație le putea obține lucrând fildeșul. Intre plăci „à jour”, în care ornamente vegetale sunt amestecate cu motive animale și formând ca un chenar, sunt prinse și fixate alte plăci, în care figurează personajii. Ele au mare analogie cu cele pe care le-am văzut mai sus, în piatră, căci ne oferă o dispoziție identică cu cele sub arcade.

Evident că opere de această importanță și de această valoare sunt rare. Totuși, ivoirile sunt foarte răspândite și ele iau uneori forma dipticului sau a tripticului. Mai târziu întâlnim și lădițe cu un capac, uneori bombat, altelei plat. Pe pereți și pe capace sunt reprezentate scene din viața Mântuitorului, ori chiar grupe mitologice: constatare foarte importantă, desigur. Fenomenul nu se explică decât prin faptul că obiectele nefiind destinate cultului, oamenii care nu pierduseră cu totul amintirea fabulelor clasice, le sculptează în fildeș și nu le consideră decât ca elemente de distracție, ca să ilustreze anume teme trecute în literatură. Scenele sunt încadrate uneori de motive geometrice: cercuri, în mijlocul cărora se află răsuri, romburi, etc. Și aceste elemente, în majoritatea cazurilor, vin tot din Răsărit.

Cartea bine scrisă și bogat ornamentată a fost din toate vremurile un obiect de lux. Manuscrisul este cu atât mai cultivat în Orient, cu cât el făcea apel la slăbiciunea oamenilor de acolo pentru tot ce e prețios la vedere, cu atât mai atrăgător, cu cât nu era lipsit nici de farmecul culorilor. Manuscrisul are o origine antică. Ne aducem aminte că în Egiptul vechiu era ceva obișnuit

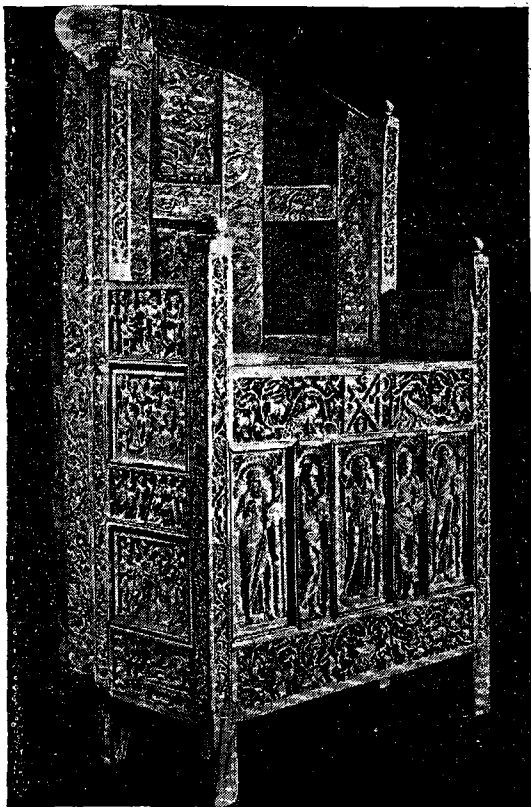


Fig. 80. — Tronul lui Maximian, Ravena.

(după Propyl. VI. p. 184)

ca, pe foi de papyrus, să se scrie și să se facă miniaturi, care apoi se închideau în cosciuge, ca să însoțească pe mort în drumul cel din urmă, atunci când se va prezenta înaintea divinităților infernale.

E probabil ca pergamentul înluminat, așa cum îl cunoaștem atât în arta Orientului, cât și în cea a Occidentului Europei, să derive din papyrusul egiptean, însă profund transformat. Evident, sub influența stării de spirit care caracterizează civilizația alexandrină, el încetează de a fi o operă de conținut sever și mereu acelaș, și începe să devină un mijloc plăcut și atrăgător de povestire. Sub Justinian, ca mai toate celelalte arte, el ajunge la o mare dezvoltare. Simpatia Impărației din Răsărit pentru miniatură se menține și după această epocă și chiar în timpul iconoclaștilor.

În realitate, iconoclaștii nu sunt dușmanii artei în genere; ei se ridică numai contra reprezentării imaginilor de sfinți sau a simboalelor religioase din biserici. S'ar putea chiar afirma că arta ornamentală propriu zisă cunoaște

sub ei o dezvoltare mai înfloritoare și mai variată, tocmai pentru că era singura manifestare estetică permisă. E natural deci ca arta decorativă, arabescul, să trăiască mai departe în manuscris.

După încetarea mișcării iconoclaste, reprezentarea scenelor religioase reapare, și astfel, prin secolul al X-lea, al XI-lea, al XII-lea și mai târziu, întâlnim opere de o mare valoare și de o extremă varietate.

Printre cele mai vechi manuscrise cunoscute, este așa numita „Geneza din Viena”, de care am mai vorbit. Datează probabil din



Fig. 81. — *Geneza din Viena*
(Iosif și femeia lui Putifar)
(după Propyl. VI. p. 207)

secolul al V-lea, spre sfârșitul lui, sau de la începutul secolului al VI-lea. Este, nu numai prin vechime, dar și prin însușiri reale, una din operele venerabile și pe drept prețuite. Deosebim în ea mai multe stiluri, adică mai multe tendințe, la cei care au executat manuscriptul. Unii cercetători au explicat aceasta prin faptul colaborării mai multor artiști la efectuarea operei. Mai probabil însă că, în realitate, avem a face cu o copie de aceeași mână a mai multor opere anterioare, care ele reprezentau tendințe diferite. Deci, așa cum a ajuns la noi, Geneza ar fi, nu o lucrare rezultând din colaborarea a cinci artiști, ci mai degrabă ecoul a cinci curente variate, după manuscrisele care au servit de model. De fapt, și cele cinci tendințe se pot reduce, la rigoare, la două stiluri fundamentale: unul, în care scenele sunt redată ca ceva unitar și încheșat, în legătură adică cu arta picturală și cu arta mozaicului — fiecare scenă figurând un tablou complet, o compoziție; altul, în primul rând preocupat să povestească în chip curgător, pornind exact de la aceeași dorință, ca și ilustrația modernă, de a introduce în textul unei scrieri figuri și scene care să-l facă mai lesne înțeles. Ultimul stil este

un efect al dispoziției, așa de frecvente la orientali, de a se lăsa duși de farmecul unei povestiri.

Vom examina mai de aproape câte un exemplu din ambele categorii. În cel d'întăiu este vorba de o miniatură aparținând primei categorii, în care artistul aspiră să reprezinte un tablou complet. Il cunoaștem: pe un fond albăstru-verzui este înfățișat „Banchetul lui Faraon” (Fig. 26). El este imaginat exact așa cum trebuia să fie banchetul, adică masa de gală, a unui personajiu de înalt rang social.

Cel de al doilea exemplu va fi ales din stilul povestitor. De data aceasta nu mai avem aface cu un tablou definit, cu o compoziție strânsă în limitele unui cadru, ci cu o succesiune de scene, care toate contribuiesc să deștepte în privitor imaginile pe care autorul voește să i-le sugereze. Într'un colț se vede Iosif și femeia lui Putifar (Fig. 81). Lângă această cameră, cum și în rândul de jos, sunt reprezentate personajii. Femei și copii, probabil sclavele și copiii lor, în fața porții palatului. Scenele se desprind, fără fond, pe culoarea pergamentului. Autorul caută să dea fiecărui personajiu o atitudine cât mai expresivă. El le-a schițat pe toate în chip naturalist, încât este ca și cum am asista la o scenă din viața de toate zilele, cu savoarea ei particulară: una din femei toarce, altele sunt ocupate ca să îngrijească de copii, un al treilea, grup vede de casă, etc.

Dar, alături de asemenea miniaturi, în care se simte încă un parfum particular Orientului, felul lui de a povesti, aplicarea imaginației lui în același timp copilăroasă și foarte rafinată, se găsesc miniaturi de un caracter mult deosebit. Este vorba, de pildă, de o operă aparținând aproximativ aceleiași epoci, adică secolului al VI-lea. E așa numitul Codex Rossanensis. (Din biblioteca episcopală din Rossano). Personajii sunt reprezentate, nu în natură, ci pe un fond abstract, fondul chiar al manuscrisului, de cele mai multe ori de culoarea purpului, și fără perspectivă. Pe artist nu-l mai interesează aspectele vieții reale; el vrea să deștepte în noi anume idei. Toate detaliile inutile au dispărut, iar trăsăturile personajului, simplificate, tind spre o expresivitate care poate părea exagerată. Felul acesta de a concepe opera de



Fig. 82. — Codex Rossanensis.
(Christ în fața lui Pilat).

(după Propyl. VI. p. 200)

artă este mai aproape de sentimentul și de spiritul bizantin. Scena reprezintă pe Pilat, în momentul în care cere poporului să se pronunțe între Christos și Barrabas (Fig. 82).



Fig. 83. — S-tul Marcu (Codex Sinaiticus)
(după Propyl. VI. p. 237)

a da figurilor armonie și eleganță, în proporții, în mișcări, în felul în care sunt drapate, se observă mai ales într-o figură ca cea pe care o împrumutăm așa numitului Codex Sinaiticus, de la Biblioteca Națională din Paris (Fig. 83). Reprezintă pe Evanghelistul Marcu drapat într-o haină ale cărei cute cad în chip nobil și armonios, pe un fond de aur.

Dar, această imagine a unui personaj în picioare, desprinzându-se pe un fond de aur, ne apropie de înfățișarea pe care a trebuit s'o aibă, tot pe atunci, icoanele propriu zise. Ni se pare că există mare asemănare între felul în care pictorii concep reprezentarea sfinților pe icoane, adică între imaginile zugrăvite pe lemn, făcute pentru adorarea în biserică sau în casele locuitorilor, și această operă datând din secolul al IX-lea sau al X-lea.

Să trecem acum dincolo de perioada iconoclaștilor. Manuscrisul și miniatura devin din ce în ce mai mult o artă de curte, primindu-și impulsurile și stilul de la artiștii care sunt grupați în jurul Impăratului. În contact cu anume reminiscențe clasice, ideile lor se modifică: figurile încep să aibă proporții asemănătoare cu cele pe care le întâlnim în statui. O vagă influență a antichității nu se poate nega. Aceleași lucru și cu privire la costumele personajilor.

Evident, în arta aceasta va perzista un substrat abstract teologic, propriu artei bizantine. Pe aceste date însă, adânc fixate în credință, detaliile se modifică spre a se apropia de reprezentările pe care le întâlnim în operele de artă ale Imperiului roman, în perioada lui de decadență.

Dorința artistului de a se apropia de canonul clasic, adică de

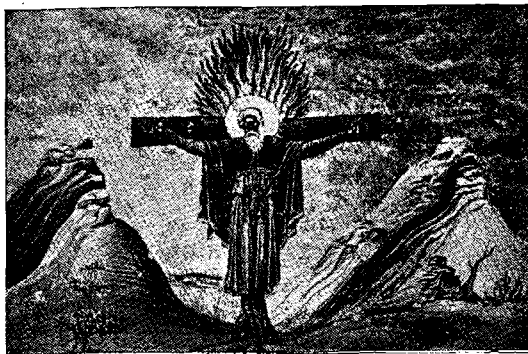


Fig. 84. — Menologiul lui Vasile II-lea
(după Propyl. VI. p. 240)

În sfârșit, un strălucit reprezentant al miniaturii bizantine este și „Menologiul”, adică manuscrisul cu „Viețile Sfinților”, compus pentru Împăratul Vasile II (sec. XI-lea). E o lucrare de o valoare deosebită. Astfel, în el reapare peisagiul ca fond al scenelor reprezentate, pe când în ultimele manuscrise examinate fondul era abstract, de aur, de purpură, sau de culoarea pergamentului manuscrisului. Revenirea la peisagiu se datorește mai ales tradiției populare, păstrată în unele mănăstiri, de a lega o imagine sau o scenă din viața unui sfânt de o localitate concret reprezentată. Toate aceste vederi erau, bine înțeles, din imaginație, dar pentru privitor ele luau importanța unor localități reale, sfințite prin actele Mântuitorului, ori legate de un episod palpabil din viața sfinților. Stilul figurilor este tot așa de nobil ca cel al figurilor din manuscrisul precedent. Nu trebuie să uităm că e vorba de o lucrare făcută pentru Împăratul însuși, adică la care au participat sau care a fost încredințată exclusiv la cei mai însemnați artiști miniaturisti ai vremii.

O probă mai mult de evoluția miniaturii, de caracterul popular narativ al operelor din vremea aceasta, este și faptul că nu mai avem aface cu Evangheliare sau cu reprezentări abstracte de simboluri ale religiei, ci cu viețile sfinților. Poporul, mai totdeauna, s'a simțit atras de sfinții ieșiți din mijlocul lui, cu care își găsea atâtea trăsături comune. Stilul acestui manuscris atât de prețios, este deci reflexul curentului popular, care s'a menținut continuu, chiar atunci când curtea a favorizat în chip expres cealaltă tendință, spre abstractizare (Fig. 84).

Trecerea dela manuscrisul propriu zis la icoană se face în chip natural. De fapt, manuscrisele care erau la început destinate să învețe pe cei care nu cunoșteau încă adevărurile eterne ale religiei, cu timpul, când creștinismul ajunge credința tuturor, încetează să mai aibă acest rol catehetic, pentru a dobândi pe cel de comentator sau de explicator literar sau teologic al unui text. Uneori chiar ele înlocuesc icoana propriu zisă. Deci, nimic mai natural ca, vorbind de manuscrise, să trecem pe nesimțite la icoane. Icoane din această epocă s'au păstrat însă prea puține. Printre acestea, una dintre cele mai remarcabile este o



Fig. 85. — Icoană bizantină în mozaic
(după Propyl. VI. p. 243)

„Schimbarea la față”, în mozaic de sticlă, fixat în ceară, care se păstrează la Luvru. Ea datează aproximativ din secolul al XIII-lea (Fig. 85).



Fig. 86. — Smaț bizantin (Vatican)
(după Propyl. VI. p. 254)

smalț. Așa se obține acea strălucire de piatră scumpă pe care o oferă „smalțurile” din această epocă. Cel la care ne oprim reprezintă scene din viața Mântuitorului și se găsește la Vatican, păstrat în Capela „Sancta Sanctorum” (Fig. 86). El datează din secolul al VI-lea—VII-lea.

Toate liniile negre sunt marginile fâșiilor de metal care servesc de conture și despart o culoare de alta. Este evident că o parte de neprevăzut este totdeauna de așteptat într-o operă, pentru executarea căreia focul joacă rolul principal. Dar, prin faptul că artistul nu

O artă tot atât de prețioasă și tot atât de pe gustul orientalului este și cea a lucrării metalelor. Iar când este înflorit și de smalț ne putem aștepta ca un obiect de metal să devină cu atât mai prețuit. Smalțurile bizantine sunt azi extrem de rare, de unde și importanța lor. Ele au creat o întreaga tehnică, prin imitație, în Apusul Europei. Smalțurile apusene, și ele opere remarcabile, nu încep să apară însă, de cât mai târziu, la o epocă ulterioară celei de care ne ocupăm în momentul de față.

Smalțul bizantin este așa numitul smalț în „cloisonné”. Pe o placă de metal, de aur, de argint sau de aramă, se desenează cu fâșii subțiri de metal care se fixează perpendicular pe placă, figura sau scena pe care artistul intenționează s'o reprezinte. Apoi, în aceste cutiuțe formate din placa dela fund și din fâșia subțire de metal, se pun pulberi metalice. Prin fuziune la acțiunea unei temperaturi ridicate, pulberile se vor vitrifica, adică se vor transforma în



Fig. 87. — Fragment de ștofă cu motivul Bunei-Vestiri (Vatican)
(după Propyl. VI. p. 184)

știe niciodată precis, de mai înainte, care va fi rezultatul, tocmai prin aceasta smalțul este o artă exoesiv de seducătoare.

Un rol important în arta bizantină îl dețin și stofele prețioase, mai ales cele în care sunt figurate scene de vânătoare sau simboluri religioase. Am văzut de multe ori că, în această epocă și în tot Evul Mediu, se fac împrumuturi frecvente dela o artă la cealaltă. Miniatura se inspiră de la pictura pe zid sau dela mozaic și invers; sculptura, la rândul ei, este în legătură cu orfevrăria, sau chiar cu stofele ornamentate. Deaceea mi se pare util, chiar într'un scurt rezumat asupra artei bizantine, să examinăm cel puțin un exemplar de stofă ieșită din atelierul timpului. De altfel, stofele prețioase au fost totdeauna în mare favoare în Orient. Egiptul antic, Egiptul creștin, adică cel Copt, au arătat o mare predilecție pentru stofe și covoare de preț. Când pentru prima oară cercetătorii au dat, în mormintele creștinilor egipteni, de stofele care astăzi sunt răspândite în toate muzeele lumii, a fost o adevărată revelație. Ei au rămas uimiți de cât de perfectă ca tehnică, de bogată ca motive și ca armonie de culoare era această artă: motive clasice, motive vechi autohtone, împreună cu motive elenistice, se îmbinau cu anume simboale creștine. De sigur, artiștii care aveau în vedere executarea unei ștofe de îmbrăcăminte nu uzau exact de aceleași teme, ca artiștii care aveau în vedere ștofele decorative, adică cele destinate să servească în biserici sau ceremonii solemne, ca tapiserii de întins pe pereți, de pus pe pardoseală sau pe anume obiecte, pe o masă de exemplu, sau cu care să se acopere morții.

Din Egipt pe de o parte, din Persia sasanidă pe de alta, arta aceasta a trecut la Bizanț, unde a cunoscut o mare favoare, atât la curtea Împăratului, cât și în toate clasele cu stare din Imperiul bizantin. Cele mai frumoase din aceste stofe sunt cele de mătase. Mătasea însă era, în Imperiul bizantin, un monopol al Împăratului. El singur o putea fabrica spre a o vinde apoi în toată țara, sau spre a o trece în Europa Apuseană, incapabilă în acea vreme să-și țesească singură astfel de ștofe. Produsele Împăratului din Constantinopol, le făceau acolo, de multe ori, concurență cele arabe și cele persane, tot așa de bogate și de fine.

Un exemplu admirabil de ștofă este fragmentul păstrat, tot la Vatican, în „Sancta Sanctorum”, ca și crucea de smalț pe care am examinat-o (Fig. 87). Pare să fie țesută în Alexandria, în sec. al VI-lea. Într'un motiv circular, compus din ornamente florale, este înscrisă scena „Bunei Vestiri”. Spuneam mai sus să deseori artele își fac împrumuturi reciproce. Nimic mai natural decât să ne închipuim această scenă reprezentată pe pereții bisericii, în mozaic sau chiar sculptată sau, invers, de pe pereții bisericii trecută pe această ștofă.

ARTA MAURĂ DIN SPANIA

Arta maură, a cărei influență s'a simțit uneori în exemplele analizate în capitolele noastre precedente, își are sediul în Spania, dar originea mult mai departe în Orient. O dată mai mult suntem nevoiți să constatăm ce repertoriu nesfârșit de forme, ce posibilități variate de dezvoltare se găseau în teritoriile care înconjurau marea Mediterană, sau care ajungeau la această mare centrală, unind trei continente, pe drumuri pornite din centrul Asiei, din Arabia, pe Nil în jos, sau străbătând deșertul ori munții ce mărginesc țărmurile ei, din spre Sud.

Arta maură este și ea, ca cea mai mare parte a producției artistice în Evul Mediu, legată de o credință religioasă: de Mahometanism sau de Islam. Partizanii religiei musulmane ajung cu cuceririle lor până la coloanele lui Hercule, trec marea și stăpânesc Spania. Partea aceasta a Africei, împreună cu Spania de Sud sunt domeniul artei maure. Aceasta se întâmplă prin sec. al VIII-lea, cam în vremea în care, în Apusul Europei, se ridică neamul viteaz al Carolingienilor. Ce curs luase până atunci istoria musulmanilor, ce formă cunoscuse arta lor până să ajungă în nordul Africei și în Spania, nu ne interesează direct. În peninsula cea mai occidentală a Europei, trăia însă un popor, a cărui civilizație va juca totdeauna un rol de frunte în arta continentului nostru și care, printre cele mai dotate pentru anume manifestări culturale, va fi în mare măsură răspunzător de aspectele pe care arta maură le va prezenta pe pământul unde acel popor se găsește locuind de mai multe veacuri. Cuceritorul strein, ce e drept, aducea cu el o nouă religie. deci o atitudine spirituală deosebită, o concepție despre viață și natură și despre

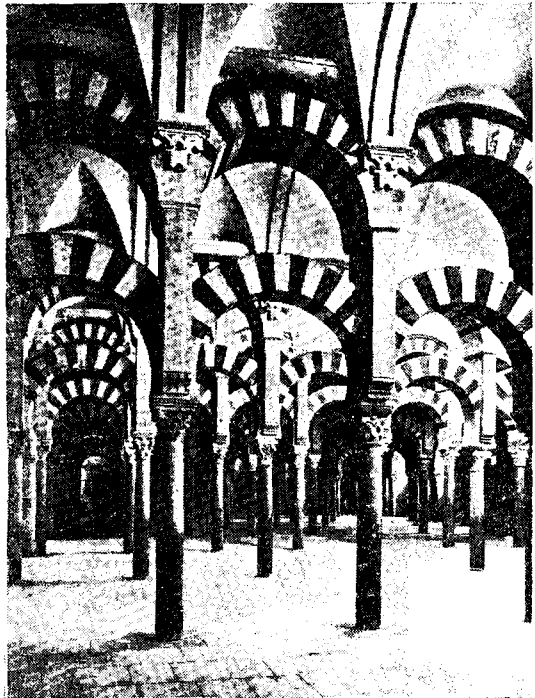


Fig. 88. — Moschea din Cordova
(după Propyl. VI. pl. IV)

felul cum ele trebuie să se oglindească în artă, despre rolul chiar al artei în viața de toate zilele, altele de cât cele comune în Europa. Streine de felul de a gândi și de a simți al Spaniolului, ele îi devin mai apoi familiare, se răspândesc, produc roade. Și dacă arta musulmană în Spania atinge culmile pe care le vom constata, nu este pentru că aici năvăliseră câteva mii de semiți de religie mahomedană, ci pentru că aceștia impuseră religia lor băștinășilor, iar aceștia o serveau, și pe terenul artistic, cu toate darurile excepționale pe care le posedau. În fond, arta maură nu este de cât una din fețele pe care le ia arta spaniolă, manifestare sinceră deci și normală a unui popor european, și, ca atare, o parte a studiului nostru.

Am spus că arta musulmană, ca și cea apuseană a Europei, este în strânsă legătură cu religia. În realitate, credința religioasă a mahometanului va juca un rol și mai evident în producțiile artistice, de cât cea a creștinului. Coranul,

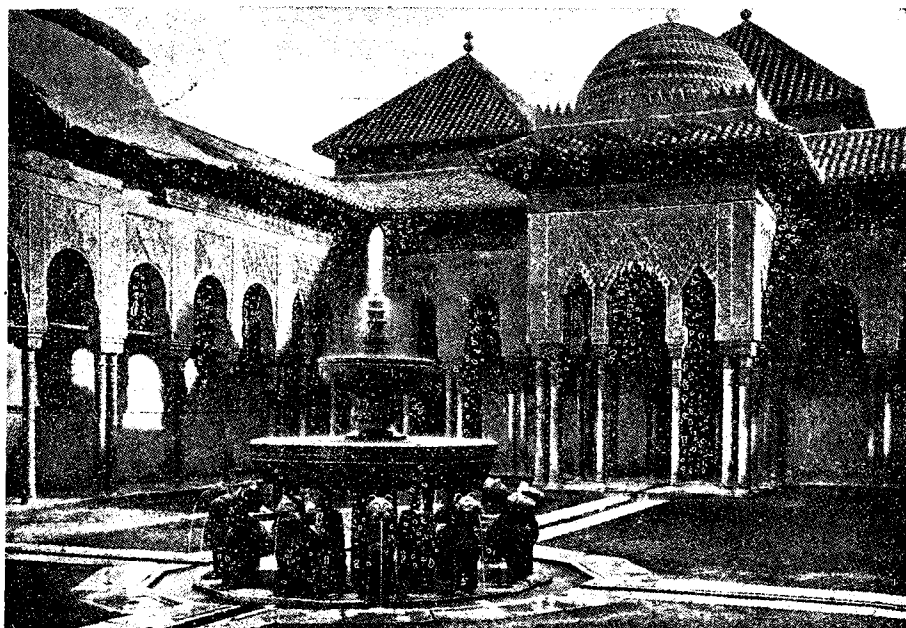


Fig. 89. — Curtea leilor (Alhambra)

(după Propyl. V. pl. 200)

mai mult chiar de cât Evanghelia e un nivelator. El suprimă diferențele de rasă și de mentalitate, crează din cele mai disparate entități etnice o unitate impresionantă, și aceasta numai pentru că învățătura lui Mahomet, cuprinsă în cartea sfântă și lăsată de acesta, impunea tuturor credincioșilor același punct de vedere în toate chestiile importante. Coranul prescriesese evitarea reprezentării figurei umane. Toți, sau mai toți se supun acestei porunci. În orice caz, dacă omul apare câte o dată, imaginea lui nu va fi o interpretare realistă, ci una stilizată. De aici ușor se poate deduce că temele tratate de arta musulmană nu vor avea mai niciodată un caracter naturalist, ci unul ornamental decorativ. Din acest punct de vedere nu vom întâlni mari deosebiri între arta

sacră și cea profană, manifestările uneia fiind destul de asemănătoare cu cele ale celeilalte.

Omul și peisajul ne putând forma motive de inspirație, e natural ca atât pictura mare, cât și sculptura monumentală să lipsească. În schimb, arhitectura și artele minore vor cunoaște o înflorire excepțională, ce compensează până la oare care punct până și absența celorlalte două genuri de opere. Atenția tuturor fiind îndreptată numai în această direcție, — mă gândesc în deosebi la arhitectură — sursele de inspirație fiind atât de felurite, asistăm la cea mai mare varietate de combinații ornamentale și arhitectonice, la experiențe în care imaginația fecundă a Orientului se cheltuește din belșug. Și când rezultatele obținute sunt considerate satisfăcătoare, inițiativa artiștilor, departe de a slăbi, se exercită asupra detaliilor de execuție, care sunt ameliorate cu o ingeniozitate și un rafinament ne mai pomenite. Aceste însușiri sunt favorizate și de cererile clienților, aparținând claselor domnitoare, califatelor, etc. De o sensualitate ce nu excludea delicatețea simțirei, amatori de lux și orgolioși, Califii și miniștrii lor, mai ales în tinerețea lor, rivalizează în clădiri splendide, în grădini suspendate și ape țâșnitoare, în partere de flori și în ștofe rare, care se întrec cu florile în strălucire. Gustul celui ce comandă, și uneori chiar naționalitatea lui, întrucât ea poate

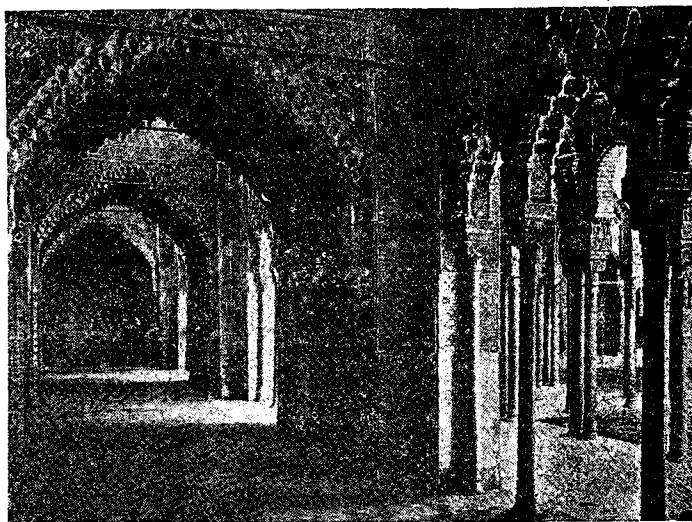


Fig. 90. — Sala de judecată, Alhambra

(după Propyl. V. p. 201)

determina caracterele operei de artă, au mai mare importanță decât cele ale executantului. Documentele nu ne vorbesc oare de corporații întregi de meșteșugari de lux transportați la sute de kilometri, cu forța, de un cuceritor asiatic, care dorea să-și împodobească reședința cu produsul muncii aceloră, însă după placul lui? De aici decurge și ușurința cu care modelele noi circulă în acest întins teritoriu stăpânit de mahomedanism¹⁾.

În vastul domeniu al artei Islamului, Africa de Nord-Vest (Mahreb-ul = Occidentul) și cu Spania formează o provincie distinctă, una dintre cele mai înfloritoare. Formele aici ajunse la dezvoltarea lor supremă nu sunt cu

1) În redactarea acestui capitol m'am servit în general de volumul iscălit de Heinrich Glück și Ernst Dietz: Die Kunst des Islam, Propyläen-Verlag, Vol. V și de Anton Springer: Kunstgeschichte, Band VI: Die Aussereuropäische Kunst.

totul independente de cele întâlnite în restul lumii musulmane; prin Nordul Africei ele vor trece în Spania și se vor aclimatiza. Dar numai aici ele vor fi elaborate de talente cu adevărat superioare, vor cunoaște o prelucrare care le va face nemuritoare, un izvor de încântare vecinică pentru tot neamul omenesc. Astfel ajunse la maximul de valoare artistică și de perfecțiune, ele se vor întoarce din nou în Africa de Nord și vor perzista aci mai multă vreme, după ce cucerirea califatului de Cordova de către regii creștini oprește dezvoltarea mai departe a artei maure în Europa.

Centrele artei maure spaniole sunt Cordova, cu al său califat fondat

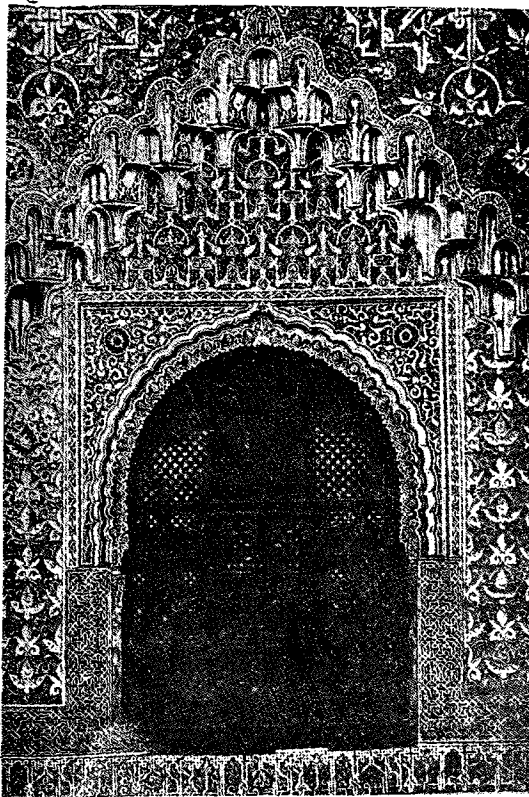


Fig. 91. — Fereastră în Alhambra
(după Propyl. V. 203)

de dinastia Omeiazilor, gonită din Damasc de Alasizi, și ceva mai târziu Grenada și Sevilla. În momentul în care se fondează noul califat de Abder Rahman (756), Spania cunoscuse un alt stat creat de năvălitori, cel Vizigotic, și el posesor al unei culturi superioare, cum am văzut la locul cuvenit. Dela Vizigoți, dacă Arabii nr împrumută unul din caracterele esențiale ale arhitecturii lor, arcul în formă de potcoavă, în orice caz, împreună cu aceștia, ei sunt cei care s'au servit de el mai frecvent și cu mai multă pricepere. De altminteri, arcul în potcoavă nu e singura notă originală a arhitecturii maure. D'ntre toate expresiile artei islamice nici una nu se resimte mai mult de vecinătatea creștinilor din Occident, tot prin intermediul Vizigoților.

Printre primele monumente apărute pe pământul Spaniei, cel mai cunoscut este moscheea din Cordova (finele sec. VIII, Fig. 88). Liniile ei generale ne vor duce, bine înțeles, la clădirile Damascului; ornamentele sunt însă cât se poate de originale și de pitorești. Interiorul ei ne apare astfel ca o pădure de coloane din cele mai grațioase și, relativ, mult mai bine sculptate decât cele pe care le întâlnisem în arta merovingiană, și chiar în cea provincială, carolingiană. Este evident că rolul lor este mai mult decorativ. De aceea, nu numai perspectivele ce se desfășoară în toate direcțiile, dar fiecare detaliu e făcut să delecteze ochiul, dela capitellurile ce primesc așa de bine lumina, până la dublul arc cintrat, din pietre alternate, roșii și albe. O inovație care se va menține în construcțiile spaniole, este lărgirea mihrabului —

adică a firizei împodobite, îndreptată spre Meca, după direcția căreia se conduceau cei care își făceau rugăciunile, — într'un fel de chioșc de cele mai elegante proporții, cu prea frumoase decorații murale. El este încoronat cu o mică cupolă, ridicată peste patru trompe, susținute la rândul lor de patru arcuri, dintre care, două, față în față, sunt încrucișate, iarăși pentru a produce o decorație neprevăzută.

Punctul culminant al artei zidirei este atins în Spania numai ceva mai târziu, cu Alhambra (dela El Hamara = cea roșie), în Grenada (sec. XIII și începutul sec. al XIV-lea). Ca multe alte clădiri maure și, am putea zice chiar ca unele construcții medievale creștine din bună epocă, la exterior ea este de tot simplă, poate pentru ca surpriza celui care deschide poarta și intră să fie și mai mare, în fața spectacolului feeric ce i se oferă la interior. Tot ce imaginația cea mai inteligent și conștient exaltată poate oferi mai fermecător ca linie și colorit, cele mai savante combinații de arabescuri, aceleași în principiu, dar variate la infinit, au fost grămădite aici. Ne găsim cu adevărat în fața uneia din operele capitale ale arhitecturii (Fig. 89, 90, 91), prin planul general, prin ordinea ce-a prezidat la împărțirea încăperilor, prin nesfârșita bogăție a detaliilor, prin somptuozitatea materialului de care s'au servit constructorii. Dintr'o curte centrală, în jurul căreia sunt pavilioane deschise, printre co'ane și colțuri pitorești, vizitatorul e condus în încăperile mai retrase și mai răcoroase. Pretutindeni arbuști verzi, suprafața când lină, ca o oglindă, când creață la bătaia vântului, a apei din bazine, susurul isvoarelor căzând în fire subțiri, din guri de fântână sculptate și cizelate.

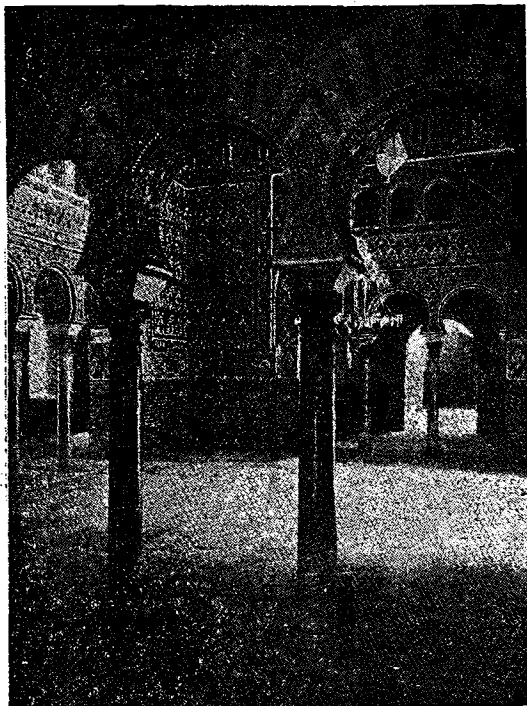


Fig. 92. — Sala Ambasadorilor în Alcazar (Sevila).
(după Propyl. V. p. 213)

Ce au putut inventa Spaniolii mahometani ca decorație de plante stilizate, ca ornamente geometrice sau bazate pe literile alfabetelor cufic și arabic, întrece orice imaginație. Iar ceea ce în mâini de decorator fără pricepere și fără fantezie, ar fi obosit ca ceva monoton, aici devine, din contră, un motiv de neîncetată surpriză, de perpetuă încântare a ochilor, în fața puterii creatoare fără greș a acestor virtuozii ai combinațiilor lineare, tot așa de minunate, ca și combinațiile unei teme indefinit repetată, într'o splendidă fugă de Bach.

În fața unei reușite atât de desăvârșite devenim conștienți de felul în care artiștii mauri se comportă față de creațiile lor. Indată ce planul unei

clădiri religioase ajunsese să-i satisfacă în nevoile impuse lor de exericitarea cultului, destul de simple de altminteri, sau, în domeniul arhitecturii civile, de un trai înțeles cu toate comoditățile și plăcerile rafinate pe care le cer Maurii locuințelor lor, arhitecții nu-și mai dau osteneala să combine planuri noi, ci-și îndreaptă toată puterea lor de invenție spre variarea la infinit a decorului. Nu există suprafață cât de neînsemnată, curbă sau plană, care să nu se împartă în sute și mii de fragmente de suprafață, tratate ca niște bijuterii, strălucind și scânteind de toate culorile curcubeului, în metal, în piatră colorată, în pământ ars, în faianță smălțuită, fără a distruge însă cât de puțin unitatea spațiului, din care acea suprafață nu e decât o părticică. Generalifa, tot în Grenada (sec. XIV), Alcazarul, în Sevilla (1360) (Fig. 92), sunt încă splendide realizări, în care însă începe să se simtă decadența, prin excesul de ornamentație, și, pe ici, pe colo, și influența creștinilor vecini.

Tendința Asiaticilor spre abstractizare, departe de a stânjeni, a favorizat dezvoltarea artelor minore. Evitând realitatea imediată, deci o reprezentare naturalistă, ei caută plăcerea ochiului aiurea: în grația formei, în raritatea materiei, în ingeniozitatea operației de stilizare a unui element inspirat din viața plantelor, în liniile ce se întretaie și se suprapun, echilibrându-se, ca o armonie pe mai multe voci.

Dar ceea ce crește și mai mult calitatea obiectului obținut astfel, este perfecțiunea unică cu care el este executat. Cunoșcătorii artei orientale mahometane, maure sau asiatice, sunt unanimi a proclama excelența lucrului ieșit din mâinile unui industriaș arab, egiptean, persan, indian, marocan sau maur, decât care nici chiar Chinezul sau Japonezul nu s'au arătat mai îndemânați.

Stilul acestor obiecte provine adesea din amestecul de fel de fel de reminiscențe ale stilului popoarelor cucerite de Arabi, reminiscențe contopite în ceva armonios, atât prin forma, cât și prin decorul său. Din multiple elemente eterogene, dintre care, atunci când e vorba de miniatură și de faianță, omul și animalul nu mai sunt excluse, mahometanismul s'a priceput să creeze în vremea dominației maure în Spania, și mai târziu în Persia și la Turci, ceva unic în istoria artei, obiecte frumoase pentru eternitate.

La aceasta a condus și felul organizației lucrătorilor de artă. Grupați în corporații, în care nu se pătrunde decât cu greutate, emulația între ei era mare. Astfel se ajunge ca unele orașe, tocmai din pricina controlului ce se exercita în unele meserii de unii asupra altora, să se specializeze în anumite industrii de lux, celebre în lumea întreagă: lucrarea pielei la Cordova, a lamelor de oțel la Toledo, a metalelor la Damasc, a stofelor în India, a covoarelor în anume centre din Asia Mică, din Caucaz, din Persia.

ARTA ROMANICĂ

Să ne întoarcem acum din nou la arta occidentală. Cunoaștem în principalele sale manifestări evoluția acestei arte până aproximativ la anul 900. Cam atunci se pregătește unul din acele stiluri, care îmbrățișând toate expresiile artistice ale unei epoce, pune asupra lor pecetea distinctivă a preferințelor artiștilor și a publicului, le colorează, le dă acel caracter unitar și logic, semnul obișnuit al epocilor mari ale artei. Este vorba de **arta romană sau romanică**.

Mai înainte de a începe studiul operilor produse de această epocă se cuvine să ne oprim un moment asupra consecințelor rezultând din decăderea Imperiului carolingian. Poate că anume din trăsăturile ce sunt specifice acestui stil să se explice prin unele împrejurări de ordin politic și social. Să nu pierdem din vedere că ne găsim la începutul unei forme noi de viață socială, care poartă numele de feudalitate. Ea este consecința slăbirei Imperiului lui Carol Magnul sub urmașii acestuia, a îmbucătățirii lui, cum și a invaziunilor pe care Normanzii scandinavi le fac din ce în mai des și mai adânc pe continent. Din toate aceste pricini, puterea centrală dispare, în timp ce, în unele regiuni, se ridică anume forțe locale. Sunt conții și marchizii, care începuseră ca funcționari, adică ca reprezentanți ai puterii Împăratului în provinciile mai excentrice, ca delegați ai lui, dar care sfârșesc prin a căpăta o importanță proprie, în mărcile (de unde numele de marchiz), și comitatele (de unde cel de conte), în regiunile dela marginea Imperiului; sunt episcopii, abatii ori stareții de mănăstiri mai importante. Astfel, pe măsură ce puterea urmașilor lui Carol Magnul decade, i se substituie sau cea a episcopilor, care reprezintă singurele forțe vii și reale în acel haos politic, sau cea a marilor demnitari locali. Este de observat că înaltele fețe bisericesti, cum ar fi episcopii și stareții, țin în mâna lor nu numai puterea spirituală, cum ar fi natural, dar și pe cea politică și militară. Iată o primă constatare.

Ordinele religioase, care se fundaseră în timpul Evului Mediu, ajung cam prin secolele X—XI, la un prestigiu și la o forță considerabilă. Ele concentrează în mâinile lor, mai ales Benedictinii, tot ce era viață și manifestare culturală în această vreme. Apoi, prin faptul că dela fundația principală pornesc călugări, care stabilesc centre ale aceluiași ordin până departe, se crează pe tot întinsul Apusului o strânsă rețea de mănăstiri secundare, depinzând de mănăstirea principală. Aceste noi formațiuni sunt în totul asemenea ca doctrină și ca viață srituală celei centrale, fundației mame, dela care primesc ordine și sugestii. Așa este cazul cu mănăstrea de la Cluny, în Burgundia. Incepând cu secolul al X-lea, dar mai ales în secolul al XI-lea,

ea constituie una din cele mai formidabile puteri organizate din tot Apusul. Tot așa este cazul cu ordinul „Cistercenilor“, stabilit la Cîteaux, în Franța, care în secolul al XII-lea este considerat ca o putere spirituală de o egală importanță cu cea a Benedictinilor din Cluny.

Aceasta este cea de a doua constatare importantă.

În sfârșit, un fenomen care colorează viața acestor vremuri și care are consecințe incalculabile pentru nașterea și propagarea câtorva forme deosebite de artă, sunt pelerinagiile. Se poate spune că la ele ia parte tot Apusul. Au ca țintă, pe de o parte vizitarea Romei, pragul Apostolilor, apoi prin Brindisi, de unde se făcea imbarcarea, cea a Locurilor Sfinte, de la Ierusalim. Aceasta în spre Răsărit. În spre Apus, ținta pelerinilor era biserica Sf. Iacob din Compostella, în Spania, unde se credea că se păstrează mormântul acestui Apostol. Tot Apusul creștin n'are alt gând, decât să cunoască aceste localități. Drumurile parcurse de pelerini și stațiile unde se opresc să poposească capătă astfel o importanță deosebită. Se organizează acolo biserici pentru rugăciuni, spitale pentru bolnavi, locuri de găzduire pentru dormit, bălciuri, distracții. Cetele nenumărate, animate de o singură dorință, înfiăcărare, pline de credință, au și ele nevoie de o distracție, de o anume hrană sufletească. „*Les chansons de geste*“, după cum știm, s'au creat tocmai în acest scop, din necesitatea pe care o simțeau călugării și mânăstirile înșirate dealungul drumurilor, de a întreține avântul masselor de pelerini, de a le da posibilitate să se recreeze. Pentru ca să-i facă să uite oboseala zilelor lungi și penibile, din distanță în distanță jongleurii cântau acțiunile unor eroi, mai toți din jurul lui Carol Magnul, devenit el însuși un personaj de legendă. Dar drumurile de pelerinagii mai sunt încă importante și pentru că permit transmiterea unor anume forme de artă, condiționează chiar anume concepții în legătură cu ornamentarea și cu planul bisericilor.

Arhitectura

Dacă acestea ar fi condițiile sub care se formează stilul, care ar fi însușirile isbitoare și proprii construcțiilor acestei vremi, prin care ele se deosebesc de cele ce au precedat? Să începem cu aspectul exterior. Contrar de ceea ce am văzut la Bizanț, arhitecții evită să se servească de placaje, adică de acoperirea cu plăci de marmoră sau de piatră, frumoase ca aspect, însă numai la suprafața construcțiilor în material ordinar. Ei utilizează pietrele de calcar găsite pe loc sau aduse din împrejurimi, le tratează cu sinceritate și francheță, atât în interiorul, cât și la suprafața zidurilor. Iar forma clădirilor, planul acestora, vor fi totdeauna adaptate necesităților locale. Chiar atunci când găsim un tip care se propagă pe o mai întinsă regiune, el va suferi modificările cerute de circumstanțe regionale.

Arta romanică se naște la sfârșitul secolului al X-lea, se dezvoltă în secolul al XI-lea, iar în prima jumătate a secolului al XII-lea ajunge la maximum ei de înflorire, pentru că încă la sfârșitul celei de-a doua jumătăți a acestui secol, în Franța, cel puțin, să fie înlocuită cu arta gotică. Viața ei proprie — în Germania, Italia și Spania lucrurile se petrec altfel — este de scurtă durată. Două secole îi ajung ca să se constituie, să înflorească, să dea naștere la o serie de construcții impunătoare, în care și-au găsit soluția multe din problemele pe care și le-au pus arhitecții acelor vremi. Dintre aceste

probleme cea mai grea de rezolvit, moștenită de la arta carolingiană, a fost acoperirea cu o boltă de piatră a unei suprafețe mai întinse.

Sanctualele se măresc, nu numai prin adăogarea în jurul navei centrale a unor nave laterale (moștenire din trecut), dar și prin lărgirea spațiilor din dărățul absidelor. Cele mai multe biserici importante servesc ca loc de întrunire pentru pelerini și adăpostesc relicve de ale sfinților. La planul primitiv, așa cum l'am cunoscut, al bisericii de formă basilicală, se adaugă deambulatorii, turnuri și clopotnițe. Bisericile sunt din ce în ce mai întinse și mai încăpătoare. Dar evident, pe măsură ce se întindea suprafața construită, creștea și greutatea acoperirii unei clădiri de așa mari proporțiuni. În cele din urmă, după numeroase tentative, arhitecții reușesc să ridice bolți de piatră pentru această suprafață imensă. Incercările făcute, până când s'a ajuns la o soluție satisfăcătoare, au ținut aproape un secol. Odată problema rezolvată, ei sunt în stare să zidească monumentele religioase care, de atunci și până azi, au sfidat timpul. Este unul din succesele tehnice cele mai uimitoare pe care le-a cunoscut arta arhitecturii în Evul Mediu.

Ne amintim că, în epoca carolingiană, am constatat trei tipuri deosebite de biserici. Toate trele formează faze de trecere la stilul romanic: un tip, în Nordul Franței, în legătură cu tendințele constructorilor lucrând pentru curte, răspândit până departe în Răsărit, dincolo de Rhin; un alt tip, în centrul Franței; în sfârșit, un tip mediteranian, în tot basinul occidental european al acestei mări. Acest ultim tip, deși foarte răspândit, posedă pretutindeni anume caractere comune și oarecum internaționale. În el se resimte tradiția latină, însă puternic colorată de influențe orientale, așa încât a putut fi definit „o traducție latină a artei orientale”.

Problemele care se oferă arhitecților pentru a trece dela una din aceste forme arhitectonice la cea următoare, romanică sau romană, le-am enumerat: ele sunt mai ales următoarele: a găsi soluția acoperirii cu o boltă de piatră a unei întinderi de suprafețe din ce în ce mai largi; extinderea însăși a suprafețelor construite, pentru a face față necesităților cultului și a permite primirea de odată a unei cât mai mari mulțimi de credincioși; distribuția spațiilor în așa fel, ca sluița să se poată continua, chiar atunci când cortejiile de pelerini circulă prin biserică.

Soluțiile la aceste probleme nu sunt pretutindeni aceleași. Pentru fiecare problemă s'au încercat felurite chipuri de rezolvire, unele mai practice, altele mai puțin reușite, care se traduc, fiecare, printr'o modificare în aspectul exterior ori în interiorul sanctualelor. Așa s'au creat diversele școale ale stilului romanic. Printre ele, cea din Burgundia este una dintre cele mai interesante. Cum ne spune **Jean Vallery-Radot** în lucrarea sa despre *Bisericile romanice*¹⁾, ea s'ar putea defini în chipul următor: o școală care a știut să acopere cu bolți îndrăznețe nava centrală, luminată direct, întrebuințând pentru aceasta, când bolta în formă de leagăn, când bolta cu muchii. Uneori însă arhitecții renunță la luminarea directă a navei, pentru a obține mai multă soliditate. În acest caz navele laterale se ridică până la înălțimea celei centrale, o sprijină de ambele părți și o întăresc. O variantă însemnată a școlii burgunde este cea care se va desvolta în jurul și după modelul bisericii Sfintei Magdalena din Vézelay.

1) *Jean Vallery-Radot: Eglises Romanes, filiations et échanges d'influences. Paris, fără dată.*

Vom lua câteva exemple din fiecare din aceste tipuri și le vom studia, ca să ne dăm seama de evoluția romanicului în Burgundia, unde acest stil produce câteva din exemplarele lui cele mai elocvente. Să începem cu Mănăstirea de la Cluny. Aici s'a născut o variantă benedictină, care s'a propagat apoi la întreaga Europă Occidentală. Pentru această familie de construcții

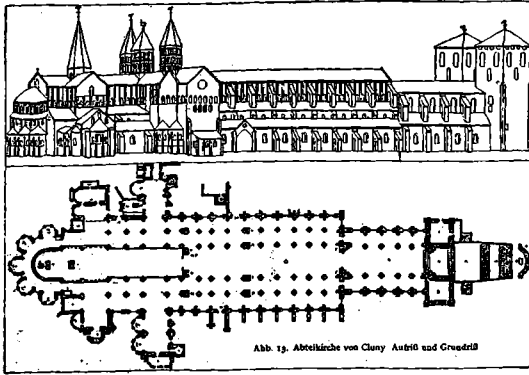


Fig. 93. — Ateația din Cluny
(după Propyl. VI, p. 77)

modelul îl formează bine înțeles mănăstirea dela Cluny. La finele secolului al XI-lea, această instituție luase o importanță neînchisă. O bucată de vreme, cam în decursul celei de a doua jumătăți a acestui secol, Papii se aleg, aproape exclusiv, dintre discipolii Sfântului Hugues, Starețul mănăstirii dela Cluny, cel care tocmai prezidează la construcția bisericii celei mari, care înlocuiește construcții mai vechi. Acest stareț comanda atunci la 2000 de mănăstiri din Franța și de aiurea. El se hotărăște să clădească o biserică demnă de importanța ordinului și reușește să înalțe cea mai vastă biserică din lume, înainte de zidirea Sfântului Petru, la Roma, în sec. al XVI-lea. Există discuție asupra datei când ea s'a sfârșit. Incepută la 1088, e probabil că a fost terminată la 1108, pe când trăia încă starețul constructor. In orice caz, la 1125, bolta cea mare s'a prăbușit, ceea ce a necesitat reparații radicale, de mari proporții.

Să analizăm planul acestei mănăstiri (Fig. 93). Ea a fost ridicată pe temeliiile unei clădiri mai vechi, căci, pe măsură ce se desvolta puterea ordinului, construcțiile, devenite neîncăpătoare, se înlocuiau cu altele mai vaste, astfel încât zidirea al cărei plan îl vedem aici, este cam a patra la rând. Planul primitiv, chiar în această construcție mărită, nu cuprindea nartexul ridicat mai târziu, cam pe la 1220. Biserica începea îndărătul nartexului și

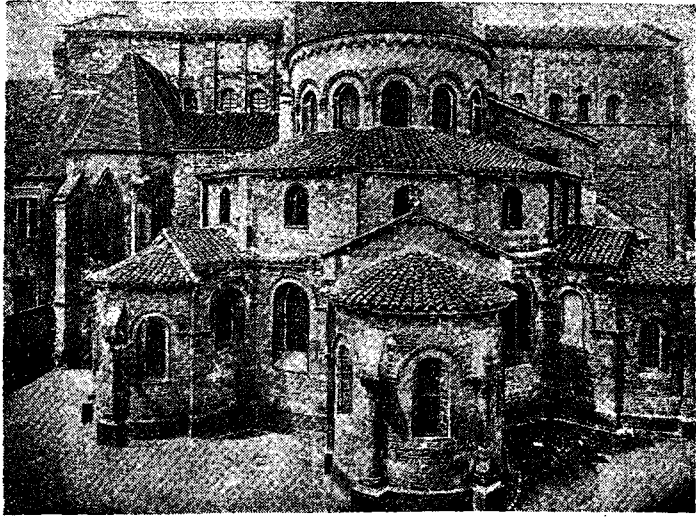


Fig. 94. — Paray-le-Monial
(după Vallery-Radot, pl. III)

modelul îl formează bine înțeles mănăstirea dela Cluny. La finele secolului al XI-lea, această instituție luase o importanță neînchisă. O bucată de vreme, cam în decursul celei de a doua jumătăți a acestui secol, Papii se aleg, aproape exclusiv, dintre discipolii Sfântului Hugues, Starețul mănăstirii dela Cluny, cel care tocmai prezidează la construcția bisericii celei mari, care înlocuiește construcții mai vechi. Acest stareț comanda atunci la 2000 de mănăstiri din Franța și de aiurea. El se hotărăște să clădească o biserică

mergea până la absidă. Era compusă dintr'o enormă navă centrală, strânsă între patru nave laterale, două de fiecare parte. Avea încă două transepturi, unul mai mare și altul mai mic, ambele în partea absidei; între ele corul, dreptunghiular. Îndărătul corului este absida cu deambulatoriul și cu cinci capele radiante. Examinând acest plan, clar și lizibil, se vede limpede că această vastă construcție a fost ridicată pentru a permite o mare aglomerare de oameni, compusă obișnuit din călugări și din credincioși, veniți să se închine. Dispoziția localului este de așa natură, încât ei pot circula cu ușurință împrejurul altarului.

Să vedem cum se prezenta în spațiu această clădire. Partea de sus a figurei ne arată o reconstruire ideală a ei. Nartexul, am văzut, s'a adăugat ulterior. Lungimea bisericii dela intrare până la absidă, cuprinzând și nartexul, era de 188 de metri. Masa absidei, cu cele două transepte, cu capellele laterale și cu turnurile ce le încoronau, era astfel concepută, încât de departe și din afară să dea impresia unei piramide, care se înălța maestuos în aer. Aspectul de piramidă este caracteristic pentru un mare număr de clădiri din epoca romanică, mai ales în ce privește complexul de construcții din jurul absidei.

O altă caracteristică a mănăstirei este că ea prezintă, în înălțime, trei etaje suprapuse. Ele sunt marcate la exterior prin trei rânduri de stâlpi, legați cu zidurile principale printr'un sistem de arcuri, care contribuie să sprijine zidurile exterioare, (dela cele din al doilea etaj nu se vede decât partea superioară) în funcția lor de suport al bolței, adică al acoperișului. În adevăr, bolta apăsând pe zidurile exterioare ale navei, are tendința să le împingă la dreapta și la stânga, să le culce la pământ. Pentru a ajuta puterea lor de rezistență la presiune, s'au imaginat acești stâlpi laterali exteriori, care, lipiți cu un cap pe ziduri, le susțin în picioare și contribuie astfel să le descarce de greutatea ce apasă asupra lor. Sunt așa numitele contraforturi.

La interior, biserica prezintă tot trei etaje. La dreapta și la stânga navei centrale o serie de stâlpi cruciformi sunt flancați de patru pilaștri canelați, lipiți de stâlpi, de jos și până sus. Acești pilaștri se ridică din etaj în etaj, pentruca, în partea de sus a lor, să primească picioarele arcurilor „doubleau“, care, din distanță în distanță, s'au construit ca să întărească bolta, căptușind-o pe din năuntru.

Un interior de biserică astfel realizat impresiona prin îndrăsneala înălțimei, prin avântul liniilor verticale. Dar această mănăstire nu mai există.

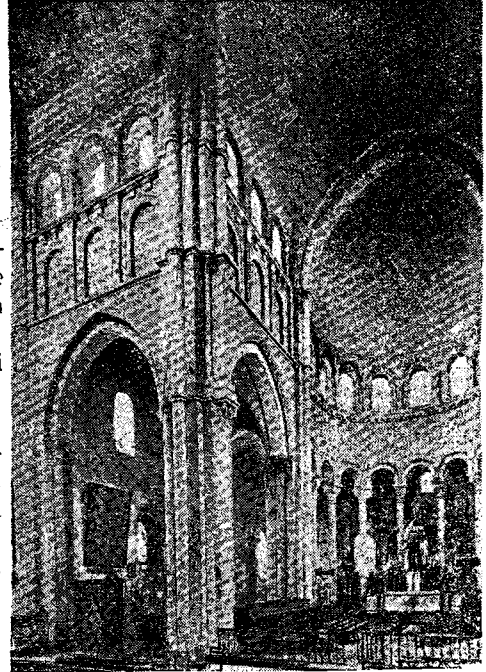


Fig. 95. — Paray-le-Monial (interior)
(după Vallery-Radot, pl. V)

Din ea nu s'a mai păstrat decât o mică porțiune, un fragment din transept. Pentru a ne da seama de înfățișarea reală a ei, e necesar să studiem una din clădirile inspirate dela aceeași concepție. Mănăstirea de la Cluny, dezafectată, adică confiscată de stat în timpul Revoluției Franceze, a fost vândută pe nimic unui negustor revoluționar din Macon, care a întrebuițat pietrele ei pentru cine știe ce construcții. Zidirea era așa de solidă, încât, ca s'o dărâme, s'au pus dedesubtul ei mine de praf de pușcă. Chiar astfel nu s'a putut dărâma toată. Ultima parte a fost distrusă mai târziu, după Revoluție, la sfârșitul primului pătrar al secolului XIX-lea. Iar azi, n'a rămas din ea decât un mic fragment. Totuși, prestigiul acestui monument, calitățile remarcabile de soliditate,

de nobleță, de îndrăzneală au impresionant așa de mult întreg Evul Mediu, încât el a fost imitat în construcții mai recente, dar aparținând aproximativ aceluiași secol și bine înțeles pentru același ordin religios.

Așa este biserica de la Paray-le-Monial (Fig. 94). Extremitatea orientală a ei ne sugerează chipul cum a trebuit să se prezinte ochilor complexul armonios al absidei și al capelelor laterale, deambulatoriul și transpetul, la mănăstirea dela Cluny, pe care o reproducem. În interior această biserică (Fig. 95) păstrează tot împărțirea în trei etaje, ca la Cluny. Înălțimea unuia din stâlpii cei mai puternici, acel așezat la intersecția transeptului cu corul, ne arată că elementele de susținere a boltei erau tot în formă de cruce; însă, în loc de pilaștri, aveau lipite de ele așa numitele coloane angajate, adică jumătate prinse în zid. Deasupra absidei, în chip excepțional, este un al doilea etaj, în care sunt ferestrele care luminează această parte a bisericii.



Fig. 96. — *Ste. Madeleine de Vézelay*
(după Vallery-Radot, pl. IX)

O asemenea construcție se caracteriza prin eleganță, prin soliditate, prin armonie de proporții. Nu-s oare acestea calitățile tradiționale ale oricărei clădiri de tip clasic? Din pricina atâtor coloane, întregi sau jumătăți, și sculptorii au ocazie să-și exercite talentul și știința lor profesională. Fapt este că, în ruinele mănăstirii dela Cluny, care constituie prototipul întregii familii de monumente, s'au găsit felurite capiteluri, admirabil tăiate, care se studiază actualmente de o misiune americană în Franța și care ne dau măsura bogăției și varietății motivelor ornamentale, răspândite pretutindeni în această clădire, celebră în Evul Mediu.

Construcțiile care porcesc din tipul dela Cluny sunt răspândite mai ales în Sudul Burgundiei și constituiesc tipul meridional al acestei regiuni. În Nordul aceleiași provincii se naște un tip diferit. Cel mai caracteristic exemplar al lui este biserica Sf. Magdalena din Vézelay (Fig. 96). Ca și cea de la Cluny, ea a servit de model multor construcții ulterioare, așa încât, în istoria dezvoltării arhitecturii romanice, ea ține un loc însemnat.

La Vézelay era sediul ordinului Sf. Bernard. Cistercienii, al căror centru fusese Cîteaux, de unde le vine numele. Este un ordin rival, aproape concurent, al Benedictinilor. E de așteptat deci să găsim, în

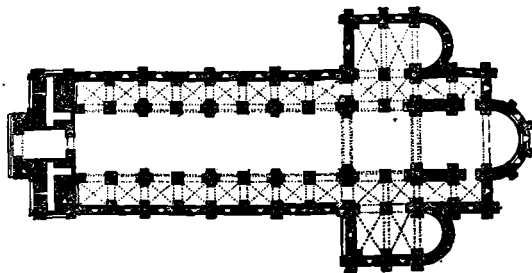


Fig. 97. — Planul bis. Notre-Dame din Jumièges (după Propyl. VI, p. 73)



Fig. 98. — St. Etienne din Caën (după Propyl. VI, p. 373)

stilul construcțiilor inspirate de acest ordin, deosebiri esențiale și voite față de stilul cluniacenz. O primă observație: Cistercienii tind în construcțiile lor la mai multă simplitate. Într'adevăr, în S-ta Magdalena, nu mai vedem împărțirea în trei etaje și nici ornamentele așa de bogate, așa de admirabil executate, pe care le întâlnim în bisericile descinzând de la Cluny. Clădirea prezintă numai două etaje, unul jos cu stâlpi cruciformi, care despart nava centrală de navele laterale, împodobiți tot cu sem-coloane angajate; altul deasupra lui, unde sunt ferestrele, ce luminează direct nava centrală. Despărțirea celor două etaje se face printr'un brâu în relief, care parcurge toată biserica și care, acolo unde întâlnește stâlpii, îi ocolește, formând un fel de capitel foarte original.

Bisericile din familia cluniacenză ne impresionau prin verticalitatea lor, prin avântul și usurința liniilor ce se ridicau în văzduh. La cele derivate din S-ta Magdalena ceea ce isbește sunt mai degrabă liniile orizontale

bolțile impresionante în „plin

cintru“, cu arcuri auxiliare „doubleau“, formate din pietre de diferite culori, detaliu pe care, cum știm, l'am întâlnit des în Orient.

Alături de tipurile bisericilor „bungunde” se dezvoltă în Franța, în aceeași vreme, un alt tip însemnat, o altă școală, în Normandia. Un exemplu clasic al acestei categorii este biserica ruinată astăzi, tot de Revoluție, de la Jumièges (Fig. 97). Dedicată Maicii Domnului, planul ei, după cum vedem, este mult mai simplu: o navă centrală, flancată de două nave laterale, un transept, un cor, o absidă, alte două abside, terminând spre Răsărit aripele transeptului; deasupra, la încrucișarea corului cu transeptul, un turn impunător. Este planul clasic, așa zicând, al unei biserici normande. Este interesant să-l determinăm, fiindcă arhitectura normandă are un rol imens în propagarea formelor arhitectonice. Normanzii fiind cuceritorii Angliei, ei transmit acestei regiuni planurile și metodele de construcție experimentate la ei acasă; arhitectura engleză romanică, va fi în realitate o impunătoare variantă a stilului normand.



Fig. 99. — Interiorul catedralei de la Durham
(după Propyl. VI. p. 398)

Aspectul interior al unei biserici în stil normand se poate studia cu ușurință în biserici ca: Saint Etienne din Caën, important, după cum spuneam, prin faptul că a servit de model constructorilor de biserici englezi (Fig. 98). Deasupra primului etaj sunt niște arcade imense, în fața unor tribune, formând cel de al doilea etaj, apoi un al treilea etaj, prevăzut cu ferestre și, deasupra, bolta cu muchi. Totuși, în loc de patru muchi, ca de obicei, aici sunt șase muchi. Diviziunea greutății boltei, pe șase fragmente de suprafață, are ca efect ușurarea oarecum a zidurilor și, din această pricină, nava centrală poate fi mai largă și mai spațioasă. Această biserică se caracterizează prin majestatea proporțiilor, care vine în mare parte dela dimensiunile tribunelor și dela cele ale arcadelor primului etaj, de o vastitate neobișnuită.

Să vedem acum una din bisericile engleze derivate din planul normand (Fig. 99). Cea mai renumită din toate este catedrala din Durham. Și ea prezintă tot trei etaje. Cel de jos are această particularitate, că elementele lui de susținere se succed în ritm alternat: o coloană — un stâlp, o coloană — un stâlp. În arhitectura engleză, coloana adevărată este mai frecventă decât în arhitectura franceză unde, în epoca romanică, ea este înlocuită cu stâlpul cruciform. De data aceasta artistul s'a simțit obligat să rupă monotonia perspectivei, să alterneze coloanele cu adevărați stâlpi masivi. Împreună ei susțin

zidăria, căci pe ei vin să se sprijine arcurile. Bolta, ca și în exemplul precedent, este cu muchi, însă cu patru muchi, nu cu șase. Este ceva excepțional în Anglia, fiindcă obișnuit catedralele engleze n'au adoptat bolta de piatră; acoperișul lor este plat și de lemn. O altă deosebire față de construcțiile franceze, este că la Englezi nava centrală este mai lungă, prin urmare cu un mai mare număr de stâlpi, deci de travele, cum sunt numite spațiile arhitectonice cuprinse între doi stâlpi.

Am examinat astfel până acum două tipuri importante de arhitectură burgundă, unul de arhitectură normandă și varianta acesteia, tipul realizat în Anglia, cunoscut în tratatele engleze sub numele de stil normand. Tot atât de interesant și cu totul neașteptat este un alt tip de biserică, care apare în centrul Franței: biserica acoperită de cupole. Planul are forma unei cruci, pe ale cărei brațe, ca și la intersecția lor, sunt înălțate cupole

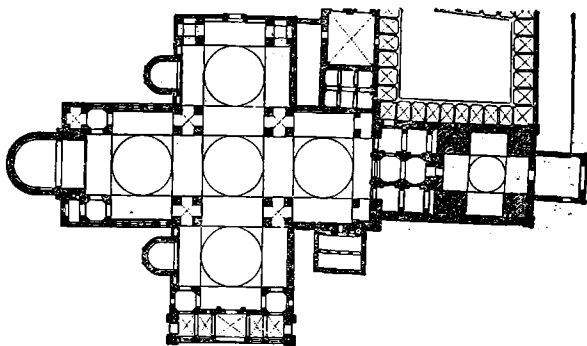


Fig. 100. — Planul bis. St. Front

(după Propyl. VI. p. 75)

Care este originea acestui plan, atât de neobișnuit în Occident? Precis nu se poate răspunde. Au susținut unii că el ar fi soluția cea mai logică, cea mai naturală, a faptului că în această regiune, în care se găsesc biserici cu o singură navă, însă foarte largă, dacă s'ar fi construit bolți, ele ar fi trebuit să fie enorm de masive,

ceea ce ar fi pus în primejdie existența întregii clădiri. Ca să se înlătore această primejdie, nu era decât o soluție: să se recurgă la cupolă care, ea, nu are tendința la presiune laterală, ca bolta, ci apasă mai de grabă de sus în jos. Prin aceasta se evita ca zidurile să se surpe sub greutatea tavanului. Totuși, chiar dacă admitem că arhitecții au recurs la această soluție pentru a descărca zidirea și pentru a înlătura primejdia surpării zidurilor, este evident că ideea cupolei n'a putut să le vină decât prin comparație cu arhitectura orientală, unde ea



Fig. 101. — St. Sernin din Toulouse

(după Propyl. VI. pl. XV1)

este unul din elementele esențiale. Oricare ar fi motivul pentru care s'au construit biserici acoperite cu cupole, ele există, constituie un tip interesant al arhitecturii romanice franceze și meriță să fie menționat. O biserică foarte cunoscută de acest fel este St. Front din Périgueux. Ea este acoperită de cinci cupole, din care una la intersecția brațelor cruci (Fig. 100), sprijinită pe patru

stâlpi imenși, înfipti în cele patru colțuri. Biserica St. Front a fost însă restaurată, și indiscret restaurată, așa încât azi s'a păstrat prea puțin din zidăria primitivă.

O altă categorie de clădiri, poate și mai importantă, este cea născută la drumurile de pelerinaj. Pelerinajul, vizita și contactul cu un sanctuar făcător de minuni, constituie evenimentul cel mai important din viața oamenilor din această vreme. Un pelerinaj de o valoare deosebită era cel la mormântul Sfântului Iacob cel Mare, la Compostella, în Spania, nu departe de Oceanul Atlantic. Pe căile mergând spre Compostella se ridicau alte biserici mărețe, cum era Saint Sernin din Toulouse. Tipul bisericii de pelerinaj,

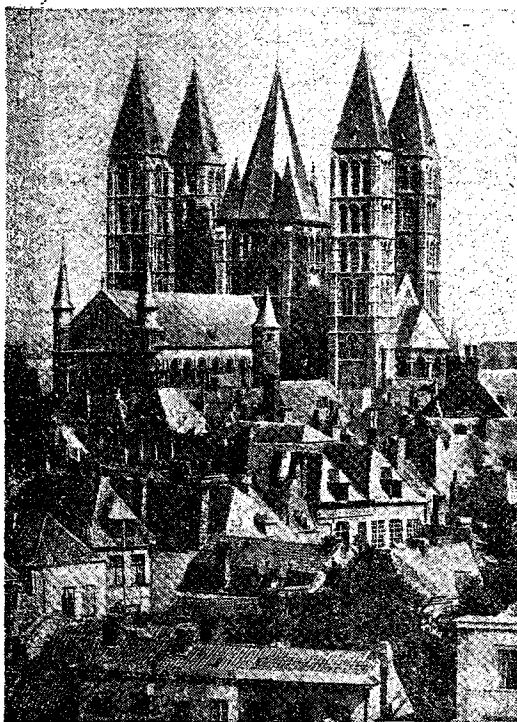


Fig. 102. — *Catedrala din Tournay*
(după Propyl. pl. XVII)

ea, dacă ne oprim la St. Sernin din Toulouse, e pe departe masivitatea boltilor în „plin cintru“, pe de alta vigoarea zidurilor scunde, căci construcția are două etaje: unul susținut de stâlpi puternici, cu coloane angajate care se prelungesc până la acoperiș, unde primesc picioarul arcurilor „doubleau“, cel de al doilea o tribună, care nu primește direct lumina, ci indirect, prin ferestrele așezate la spate, în părțile exterioare ale navei. De aceea la St. Sernin nu vom avea lumina puternică, pe care o constatăm în celelalte construcții, din familia bisericilor de la Cluny, sau din familia normandă. Apoi, din pricina faptului că acoperișul este o boltă în „plin cintru“, lățimea navei cen-

prin anumite părți din construcție, amintea mănăstirea de la Cluny. Ca și la Cluny, ea prezenta o navă centrală și două colaterale, de fiecare parte, însă numai un singur transept, în loc de două. De altfel, existența a două transepte, mai ales amândouă de aceeași parte a bisericii, este ceva cu totul excepțional. Absida cu deambulatoriul și cele cinci capete radiante repetă de asemenea planul de la Cluny. Cu a'te cuvinte și această biserică este construită așa, ca să permită scurgerea unei mari mulțimi de oameni. La intersecția transeptului cu corul patru stâlpi uriași susțin turnul cel mare. Biserica Sf. Iacob din Compostella, unde era mormântul Apostolului, deci obiectul însuși al pelerinajului, este ceva mai recentă ca biserica din Toulouse; ea oferă aproximativ aceeași dispozițiune, cu excepția că, în loc de patru, nu are decât două nave laterale, una la dreapta și alta la stânga.

Interiorul unei astfel de biserici este cu adevărat măreț. (Fig. 101). Ce este caracteristic în

trale este mai redusă. De aici decurge masivitatea, un întineric mistic și impresia de imensitate între aceste ziduri masive, ce mărginesc o navă deosebit de lungă.

În sfârșit, un ultim exemplu pentru a dobândi o idee de cum putea apărea o construcție din această epocă, atunci când ea realiza în întregime planurile concepute de arhitecți, adică, când toate părțile ei constitutive erau executate deplin și armonizate între ele. Unul din rarele monumente ce îndeplinesc aceste condiții este catedrala de la Tournay, din Belgia (Fig. 102). El se caracterizează prin masele bine echilibrate, prin înălțimea și monumentalitatea turnurilor multiple, așezate unele la intersecția transeptului cu corul, iar altele de o parte și de alta a absidei și a fațadei.

Terminând această scurtă privire asupra romanicii în arhitectura franceză, să trecem la alte două mari teritorii de arhitectură romanică, în Italia și în Germania. Bisericile așa numite de pelerinaj, al căror tip culminează în planul catedralei din Toulouse și al bisericii Sf-tului Iacob din Compostella, sunt răspândite, cum am spus-o, dealungul drumurilor pelerinilor ca să ajungă, în Apus, la mormântul Sfântului Iacob;



Fig. 104. — *San Zeno (Verona)*
(după Propyl. VI. p. 416)

Nord de Roma, între această cetate și munți, de unde se întinde apoi în toată peninsula, în afară de regiunile mai sus menționate. El se dezvoltă din planul bazilical, în genere flancat de un turn izolat. Comod, impunător, bazat pe puternice amintiri antice, el corespunde cerințelor locuitorilor, dar radiază foarte puțin în afară de Italia. De fapt, influența arhitecturii italiene, în epoca romanică, este destul de redusă, în afară de rolul pe care îl joacă anume teme

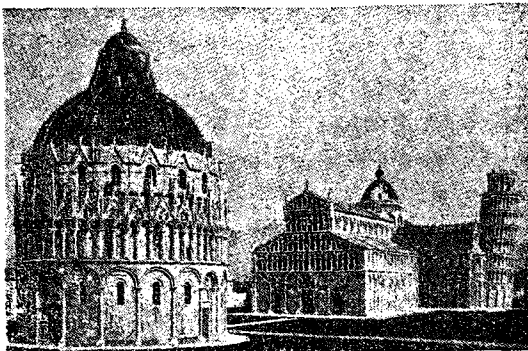


Fig. 103. — *Baptisteriul și domul din Pisa*
(după Propyl. VI. p. 408)

în Răsărit, la Roma sau mai departe, la Bari și Brindisi, pentru ca de acolo să se imbarce pentru locurile sfinte din Palestina. Planul acestor biserici de pelerinaj, cu modificări mai mult sau mai puțin importante, apare și în unele regiuni din Italia, mai ales în Nord-Vestul ei.

În același timp în regiunea de la Sud de Roma, din pricina unor împrejurări geopolitice, asistăm, din contra, la dezvoltarea altor tipuri de biserici, sub influențe arabe, bizantine și normande. Un tip propriu artei romanice în Italia se creiază însă la

ornamentale, duse de lucrătorii și cioplitorii în piatră, mai ales cei lombarzi, în mai toată Europa occidentală.

În tipul acesta italian se deosebesc însă mai multe variante, destul de lămurit diferențiate între ele. Să începem analiza lor cu catedrala din Pisa (Fig. 103). Este una dintre cele mai vechi în Italia. S'a început la 1063, după planurile executate de grecul Busketos. Clădirea, modificată ulterior, a fost sfârșită mult mai târziu, în 1121. Între părțile adăugate mai în urmă se înnumără fațada, cupola și o înălțare a navei centrale, care, în planul primitiv ajungea numai până la nivelul transeptului, considerat astfel ca o navă care se încrucișa cu cealaltă. Clădirea este așa de clară și de armonios compusă încât, după aspectul exterior, putem deduce întreaga distribuție interioară și raportul dintre părțile care o compun. În definitiv, concepută așa, ca să impresioneze prin distribuția logică a masselor, prin simplitatea și prin claritatea planului.

O altă clădire însemnată din epoca romanică este biserica San Zeno, din Verona. Este executată exact după aceleași principii. Și aici întâlnim turnul izolat, în care se găsesc clopotele, „Campanile”, așa de frecvent în arta italiană romanică. Biserica San Zeno este ceva mai nouă decât cea din Pisa. A fost clădită între 1125—1139, adică face parte din prima jumătate a secolului al XII-lea.

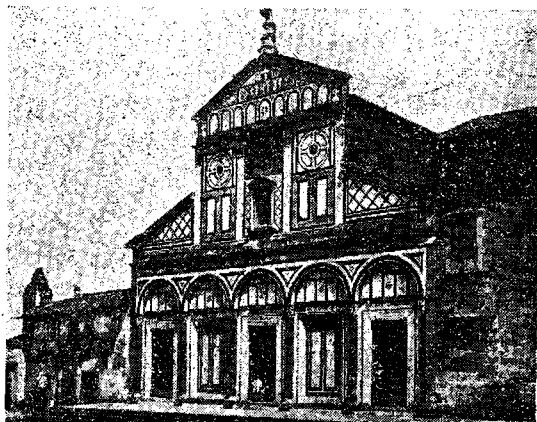


Fig. 105. — *Bis. San Miniato al Monte (Florența)*
(după Propyl. VI. p. 405)

Interiorul ei este din cele mai plăcute prin puritatea liniilor și prin echilibrul între diferitele părți ce-l compun. (Fig. 104). Și aici ne întâmpină alternanța ritmică de stâlpi și de coloane: o coloană, un stâlp, o coloană, un stâlp. Împreună ei despart nava centrală de cele două nave laterale. Pe fața stâlpilor sunt angajate jumătățile de coloane, care se continuă până la coperiș; ele erau destinate să primească eventual piciorul arcurilor boltei, care însă n'a fost executată, fiindcă biserica nu este acoperită cu piatră, ci cu lemn, pentru susținerea căruia nu s'a simțit nevoia să se ia precauțiuni deosebite. Corul bisericii, văzut dela intrare, adică din partea dela Apus, apare în fundul imaginii. El este mai ridicat decât restul bisericii, fiindcă era destinat să primească, dedesubtul lui, o criptă. Este susținut de trei arcuri căzând la rândul lor pe coloane, ce marchează trecerea dela nava centrală la corul propriu zis și îndărătul căruia a fost edificată cripta.

O altă formă ce merită să fie cunoscută a arhitecturii romanice în Italia, este cea care s'a dezvoltat în regiunea Toscanei. (Fig. 105). Un bun exemplar al ei este biserica San Miniato al Monte din Florența, mai veche decât toate cele examinate până acum, de vreme ce a început să fie edificată în anul 1013. A suferit oarecari modificări la începutul secolului al XII-lea, iar fațada a fost retușată în 1170, ca o urmare a clădirii catedralei din Pisa și sub influența acesteia. Este evident că concepția artiștilor toscani

este cu totul alta decât concepția artiștilor care au edificat bisericile examinate până acum : aici mult mai multă simplitate și un ecou mai evident, mai sigur, al artei și al proporțiilor antice. Această biserică ar forma — așa zicând — un prototip al Renașterii. În ea s'ar simți, încă din secolul XII-lea, anume neliniști, anume aspirații pe care artiștii locali le au, ca o urmare tocmai a contactului cu arhitectura și cu resturile artei clasice.

Polichromia fațadei ne amintește gustul cosmic, dezvoltat prin imitarea procedurii decorative al Cosmaților, din Roma, întrebuițat de aceștia când era vorba să decoreze podelele bisericilor (pavimentul) și unele mobile sacre : altare, mese, tribune, amvonuri și chiar colonete, la bisericile din Roma. Această decorare se caracterizează printr'un fel de mozaic în piatră, de stil geometric, în special de marmore, de diferite culori.

În Germania, arta romanică este tot așa de timpurie ca și în Franța, căci clădiri în acest stil încep să apară chiar la finele secolului al X-lea, adică în perioada de trecere dela secolul al X-lea la secolul al XI-lea. Ea are însă o viață mai lungă de cât aiurea. În Franța, cum am văzut în cele precedente, romanicul este repede înlocuit cu arta gotică, în a doua jumătate a secolului

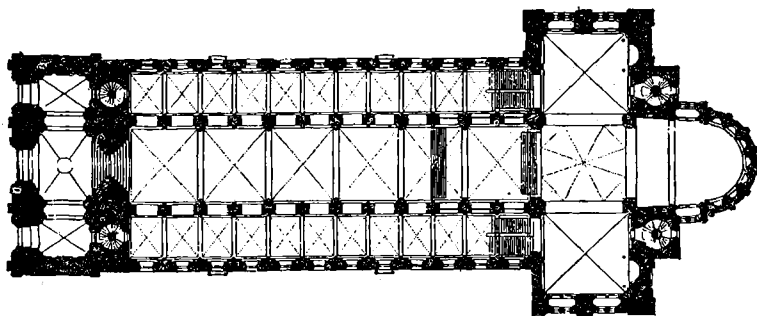


Fig. 106. — Planul domului din Spira (Germania)
(după Propyl. IV. p. 91)

al XII-lea, pe când în Germania el persistă până și în secolul al XIII-lea. Ei dă naștere la clădiri grandioase, destul de variate în aspectul lor exterior și în structura lor intimă.

O întreagă categorie se dezvoltă dintr'un tip primitiv, pornit de la Hirsau, unde se copiase planul bisericii Sf. Petru și Paul din Cluny — biserică anterioară mănăstirii pe care am analizat-o la începutul capitolului —, însă modificat, se pare, după nevoi locale. Expresia „se pare” arată că această afirmație ar avea nevoie să fie confirmată de cercetări ulterioare, lucrul nu tocmai ușor, de vreme ce este vorba de un monument dispărut în întregime — biserica Sf. Petru și Paul de la Cluny — al cărui plan ar trebui comparat cu un monument dispărut și el în secolul al XIII-lea : biserica de la Hirsau.

Dacă această afirmație este adevărată, tipul realizat la Hirsau, ca o consecință a legăturii pe care mănăstirea de aici o avea cu cea cluniacenză, se răspândește pe tot întinsul Germaniei, dar mai ales pe Valea Rinului. Una dintre cele mai importante clădiri de acest tip și din această regiune, este Domul, adică Catedrala, din Spira (Speyer) (Fig. 106).

Planul ei prevede o navă centrală, de o parte și de alta cu câte o navă laterală; un transept de frumoase proporții, care taie corul la capul de răsărit, continuat cu o absidă fără capele laterale și fără deambulatoriu, ceea ce pledează pentru o concepție destul de arhaică. De o parte și de alta a unghiului format de intersecția transeptului cu corul, sunt așezate două turnuri rotunde, de proporții mai mici. Două turnuri cam de aceleași proporții, sunt clădite de asemenea deasupra nartexului, care precede nava centrală; alt turn, cel mai important, de proporții grandioase, se ridică la intersecția transeptului cu



Fig. 107. — Bis. S-tul Mihail din Hildesheim
(după Propyl. VI. p. 426)

corul. Domul din Spira este cea mai monumentală clădire de acest gen. Ea a început să fie edificată la 1030, sub Konrad al II-lea, și este sfârșită la 1060. Este o biserică boltită, dar boltirea ei s'a făcut mai târziu, între 1080 și 1100. A fost restaurată în secolul al XIX-lea. De aceeași categorie, dar de mai mici proporții, sunt catedralele din Mainz și Worms.

Un alt tip, răspândit în Nordul Germaniei și în Saxonia de jos, are ca reprezentant semnificativ pe Sf. Mihail din Hildesheim, creație a cistercenților, adică a călugărilor de la Cîteaux. Alături de călugării de la Cluny, cei de la Cîteaux au un rol tot atât de mare în răspândirea ideilor și a doctriinelor artistice în această epocă. Regulele acestui ordin fiind îmbrățișate cu căldură în Germania, se crează un curent de simpatie pentru tot ce este în legătură cu mănăstirea-mamă. Așa se introduce și planul după care s'au zidit un mare număr de mănăstiri. Biserica S-tului Mihail din Hildesheim trece drept

unul din exemplare cele mai reușite ale acestei variante. (Fig. 107). Biserica este destul de veche, dintre cele mai vechi chiar, de vreme ce a fost clădită între 1001 și 1033. Reprezintă, așa zicând, și după împărțirea obicinuită în tratatele germane, trecerea dela epoca romanică primitivă la epoca romanică medie. Posedă o navă centrală, cu două etaje, și două nave laterale. Primul etaj este separat prin coloane și stâlpi de navele laterale. Cel de al doilea etaj este foarte simplu, așa cum l'am întâlnit și la Vézelay (în forma actuală din sec. XII). Absida este spațioasă și foarte luminoasă. În fața ei, la mijlocul bisericii, două arcuri puternice, mărginesc de o parte și de alta extremitatea răsăriteană

și cea apuseană a corului. Tavanul navei este de lemn. Această biserică impresionează prin imensitatea spațiului ce se deschide în fața credincioșilor. Dintr'odată, fără nici un fel de obstacol, privirea străbate tot lăcașul, de la intrare, până în fundul bisericii.

O categorie încă și mai originală, de vreme ce a fost elaborată chiar pe teritoriul german, este cea care se întâlnește la bisericile din Colonia, unde s'a dezvoltat și de unde a fost transmisă în basinul de jos al Rinului. Ca exemplar tipic al acestei ultime categorii, putem considera biserica Sankta Maria im Kapitol, din Colonia, (către 1050).

Planul ei implică amintiri din arhitectura și concepțiile carolingiene (Fig. 108). Autorul planului a fost preocupat, ca și arhitectul de la Cluny, de nevoia de a lărgi spațiul rezervat credincioșilor, așa încât să permită mari aglomerații de oameni. Dar, pe când arhitectul de la Cluny pe de o parte a lungit nava centrală și a adăugat mai multe nave laterale, iar pe de altă parte a înconjurat transeptul și absida cu deambulatorii, fără să mai vorbim de capelele radiante, care și ele puteau să conțină o parte din mulțimea de pelerini —, autorul planului din Colonia a extins în toate direcțiile spațiul din jurul corului. Punându-și aceeași pro-

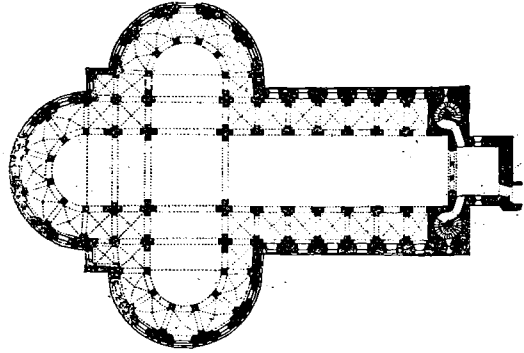


Fig. 108. — Planul bis. S-ta Maria im Kapitol (Colonia)
(după Propyl. VI. p. 98)

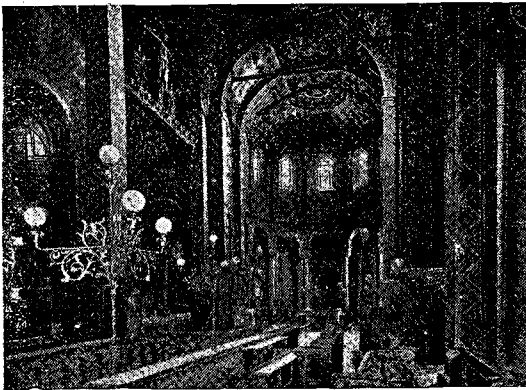


Fig. 109. — S-ta Maria im Kapitol (interior)
(după Propyl. VI. p. 434)

blemă, el a rezolvat-o deci în alt mod: în loc să permită mulțimei să intre în biserică și să se răs-pândească prin navele laterale, el a căutat să o atragă cât mai aproape de partea mai interesantă, cea unde se găsea altarul și unde se oficia slujba, despărțind-o totuși de altar printr'un rând de stâlpi, cum se vede în plan. Din această pricină ajungem la forma pe care o vedem, cu o navă centrală și cu două colaterale, largi, însă relativ scurte, și cu trei concavități (plan tricong), care în-cercuesc corul, de jur împrejurul altarului.

În interior biserica se prezintă ca un enorm spațiu deschis,

ce se poate cuprinde de o dată cu privirea. (Fig. 109). Fotografia este luată din absida nordică, în spre Sud, așa că altarul e la stânga. Această concepție care, cum spuneam, trebuie să fie pusă în legătură cu tradiția carolingiană; nu este cu totul streină de planul circular al bisericii ridicată de Constantin

cel Mare, la Sf. Mormânt, trecut prin anumite forme carolingiene, între altele prin Capela Palatină. Sankta Maria im Kapitol a fost consacrată în 1065.

Cu aceasta am terminat tabloul sumar al arhitecturii romanice, în câteva din țările apusene, unde această artă a cunoscut cea mai strălucită a ei dezvoltare, între 1000 și 1200.

Sculptura

Ceeace impresionează în arhitectura romanică este importanța zidului, soliditatea, masivitatea, maiestatea lui. El se deosebește de cel gotic prin aceea că are o funcție esențială în clădire, „fiind limită precisă de spațiu, fiind mai ales suport“. El poate să fie lipsit cu desăvârșire de ornament, gol, și atunci austeritatea lui concordă de minune cu sentimentul aspru și dureros al creștinismului din acea vreme. Altă dată, însă, el primește slabe ornamente: ciubuce, arcade simple, bande oarbe, firizi, cum am văzut și în arta preromanică, în anume biserici primitive, cele catalane, de ex. Coloanele și stâlpii suferă și ei uneori, în anume porțiuni ale lor, sculpturi mai simple sau mai bogate, după împrejurări. În fond însă, problema ce se pune în legătură cu sculptura romanică nu e numai o chestiune de cantitate, adică de câtă suprafață sculptată se găsește într-o biserică, ci mai ales de dispoziție: unde se cuvin așezate aceste sculpturi? Căci locul unde va fi prins un relief sau o bandă sculptată nu e indiferent nici în economia clădirii, nici în efectul pe care-l va produce ornamentul asupra privitorului. Cum spune profesorul Focillon, Occidentul, spre deosebire de Orient, „fait effort pour accorder le mur, le décor et la fonction“.

Evident, părțile exterioare mai importante din biserică, cele spre care se îndreaptă ochiul privitorului; sunt fațada și absida, aceasta din urmă poate și mai mult, prin aspectul monumental ce-l capătă — ne aducem aminte de bisericile de la Cluny și de la Paray-le-Monial, — prin venerația de care e înconjurată, ca păstrătoare a moaștelor sfinte și a altarului. Mai târziu, pe măsură ce terenul acoperit de zidurile bisericii se întinde și se subdivide, stâlpii și coloanele, archivolturile, numeroasele deschizături pentru comunicație, sunt și ele, mai mult sau mai puțin, împodobite și subliniate de un decor sculptat.

Arta romanică moștenise două procedee antice pentru repartiția și organizarea sculpturii pe o clădire, fie că e vorba de împodobirea fațadei, fie că e vorba de cea a absidei. Acestea sunt: încadrarea în zid a unor figuri izolate sau a unei frize; așezarea unui relief sau a unui personaj sub arcade. Aceste două procedee stilistice le vin artiștilor romanici direct de la practica antică târzie.

Să ne oprim la un exemplu de acest fel și să-l examinăm.

El este luat din faimoasa fațadă a bisericii „Notre-Dame la Grande“ din Poitiers. (Fig. 110). Sculptorul a obținut un frumos efect din combinarea diferitelor elemente reprezentând personajii sub arcadă. Liniile orizontale, atât de sugestive, atât de izbitoare în economia fațadei, sunt întretăiate de liniile verticale, provenite de la încadramentul ferestrelor și de la coloanele ce leagă între ele etajele. Personagiile, mai scunde, nu ajung până în partea de sus a arcazelor; ele se opresc la înălțimea colonetelor. Observăm însă, că atât cele care stau în picioare, cât și cele care stau jos, se ridică toate până la aceeași înălțime. De ce? Pentru că artistul nu avea intenția să reprezinte ce era în

natură, o imagine a vieții reale, ci avea nevoie de un element decorativ. Figurile îndeplinesc astfel o anumită funcțiune în planul fațadei, se subordonează efectului urmărit.

Dar, s'ar putea zice după acest examen sumar, sculptorul romanic, cel puțin în operele de această categorie, n'a inventat mare lucru, de vreme ce

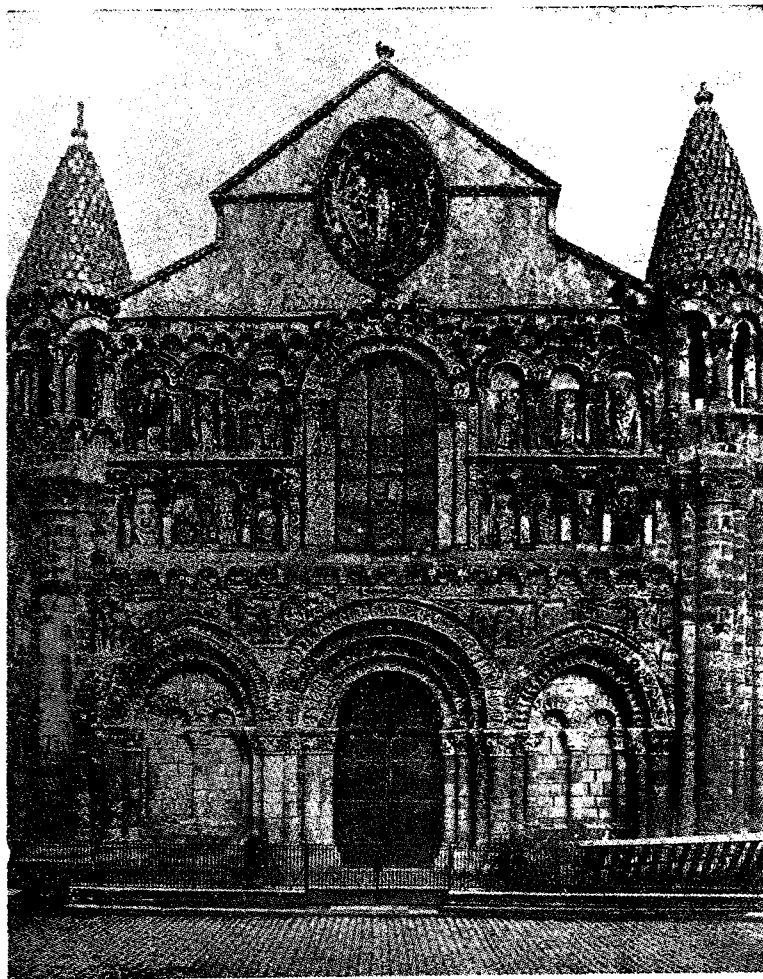


Fig. 110. — *N. D. la Grande (Poitiers)*
(după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl. XI)

se servește de friză și de personagiile sub arcadă, pe care le primise de la arta primelor secole creștine. Unde el devine original, unde experiențele vechi și tradiția nu-i pot fi de ajutor, decât într'o slabă măsură, este în felul în care atacă problema ornamentării diferitelor părți ale deschizăturilor, prin care se trece dintr'o parte a bisericii la celelalte, a raportului dintre porțiunile decorate și cele nedecorate. Acolo sculptorul a trebuit să țină seamă de multe considerații deosebite, uneori chiar contrarii, cum spune profesorul Focillon,

— „de cele ale arhitecturii, de cele ale iconografiei și de cele ale reprezentărilor tradiționale a tipurilor”. Cu alte cuvinte, artistul trebuia să imagineze ornamentul astfel, încât el să vină în ajutorul clădirii; să-l dispună în așa chip, încât să povestească ceva clar privitorului; și, povestind, să nu se depărteze de tradiție, adică de acea înfățișare a sfinților, pe care o primise biserica, adică clerul și credincioșii, și așa cum se transmisese din generație în generație.

Sculptorul nu trebuie apoi să mascheze funcțiunea diferitelor elemente



Fig. 111. — *Capitel de la N. D. du Port.*
Clermont-Ferrand
(după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl. XXV)

arhitectonice, și nici să reducă suprafața de ornamentat ori s'o modifice, chiar dacă ea s'ar opune unei desfășurări normale a povestirii în piatră. Dacă artistul ar fi consimțit să modifice prezentarea unui subiect, așa încât să nu se mai vadă că o coloană este o coloană, că o arhivoltă este o arhivoltă, că un timpan este un timpan, el ar fi putut foarte bine să acopere aceste părți cu plăci de o materie oarecare, marmoră sau piatră, pe care să execute apoi sculptura în condiții mai favorabile și mai ușoare. Și, de fapt, așa s'a întâmplat de multe ori, în Orient și în vremea Barocului. Artiștii romanici însă, sunt cu mult mai probi. Arta lor posedă o sinceritate, o francheță care lipsesc Orientalilor. Fiecare ornament arhitectonic e menit să îndeplinească un rol, iar privitorul trebuie să simtă fără dificultate care este acel rol.

Pe de altă parte, artistul nu ține deloc să înlăture prin subterfugii dificultățile rezultate din suprafețele impropriei sculpturii, pe care le poate prezenta un zid sau un element arhitectonic, într'o clădire complicată cum era o biserică romanică. Aceste dificultăți sunt numeroase și rare ori ușor de înlăturat. O constatare se impune însă de la început, pentru oricine examinează sculptura romanică: s'ar zice că ea este oarecum atrasă de „locul unde, plastic și arhitectonic, este mai necesară”. Ea se întâlnește astfel, în majoritatea cazurilor, la exteriorul absidei, pe stâlpii și pe coloanele care suportă greutatea bolților și a turnurilor, la deschizăturile prin care se intră în sfântul locaș sau prin care se comunică între diferitele părți ale lui.

Departate de a neglija reprezentarea omului, sculptorii fac din ea unul din motivele frecvente ale expresiunii plastice, o multiplică, o introduc pretutindeni, de predilecție față de alte teme ornamentale. Totuși, spre a-l face apt să ocupe spațiile felurite, ca dimensiuni și așezare, cerute de locul unde el trebuie să figureze; spre a-l desvolta în chip potrivit cu funcțiunea pe care o va îndeplini; spre a nu-i răpi nimic din puterea lui evocatoare, atunci când i se acordă un rol narativ, artistul este silit să se servească de om ca de un element ajutător, să-l lungească ori să-l scurteze, să-l înconvoaie, să-l subțieze, să-l îngroașe, să-i dea atitudinile cele mai neprevăzute, în scurt să-l supună în întregime funcțiunei arhitecturale pe care o îndeplinește, fără nici o altă considerație, în legătură cu dorința de imitare ori de reproducere a vieții reale.

Ca o consecință a acestui fel arbitrar de a trata figura umană apar o serie de tipuri, de înfățișări, de mișcări și de atitudini ale ei, caracteristice plasticei romanice. Astfel, întâlnim în această epocă, când o figură de statură scundă, cu capul mare, când din contră, figuri disproporționate de lungi. Aceste înfățișări așa de evident nenaturale au făcut pe unii arheologi să considere pe autorii lor drept meșteri inexperimentați în reprezentarea omului și inspirați oarecum de tipul fizic în mijlocul căruia trăiau, pe care însă îl redau cu mijloace foarte inadecvate. După această părere ei ar fi ajuns la un fel de schemă a figurii umane, în legătură cu înfățișarea contemporanilor lor, care, după regiuni, ar avea când un trup mic, cu capul mare, când un trup lung, deșirat și un cap mic. Dar această presupunere s'a dovedit falsă, căci s'a constatat că în același monument și în aceiași regiune se întâlnesc uneori ambele tipuri.

Prezența lor nu s'ar putea explica decât fiindcă într'un anumit loc artistul avea nevoie de una din aceste forme umane, iar într'alt loc de cealaltă. În realitate, ceea ce arheologii considerau ca o consecință a neîndemânării sculptorului ori a prezenței unei anumite categorii fizice în mediul de unde el își alegea modelele, nu e decât un canon de proporții, adoptat din necesități tehnice și funcționale bine definite.

Toate aceste chestiuni în legătură cu arta romanică, și altele în examinarea cărora nu putem intra într'un studiu de mici proporții cum este manualul nostru, sunt magistral tratate în „*L'Art des Sculpteurs romans*” a Prof. H. Focillon, în capitolele tomului VIII al *Istoriei generale* de sub direcția regretatului Gustave Glotz, sub titlul: „*Les Mouvements Artistiques du XI-e au mi-*



Fig. 112. — *Profetul Ieremia (Moissac)*
(după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl. XXXIII)

lieu du XV-e siècle“ și în *Art d'Occident* (Le Moyen Age roman et gothique), de același autor.

Să analizăm două exemplare de sculptură romanică, în care apare unul sau altul din cele două tipuri umane. Pe primul, cel scurt și gros, îl găsim pe capitelul unei coloane din biserica Notre-Dame du Port, din Clermont-Ferrand. Infățișarea lui, așa de departe de realitate, este necesită de faptul că locul pe care-l ocupă, adică funcțiunea pe care o îndeplinește, impune asemenea proporții și o formă așa de bizară a trupului (Fig. 111).

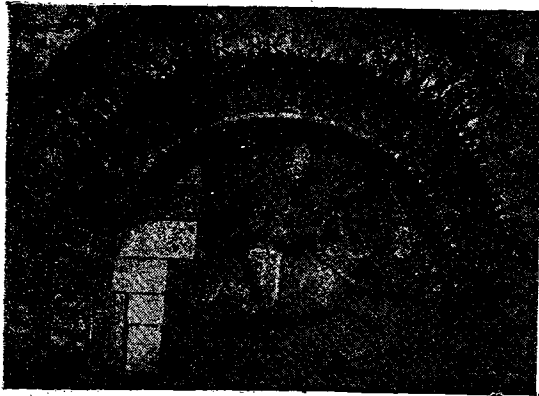


Fig. 113. — Arhivolta și timpanul
de la Parthenay
(după Propyl. VI. p. 488)

Celălalt tip, cel lung și subțire, este tot atât de neașteptat (Fig. 112). Dacă-l comparăm nu numai cu figura examinată mai sus, dar chiar cu un om de proporții normale, deosebirea dintre această persoană lungită și subțiată, cu capul mic și trupul ca o

prăjină, ne apare aproape monstruoasă. Infățișarea ei provine din faptul că sculptura, care reprezintă pe Profetul Ieremia (biserica Sf. Petru din Moissac)

era destinat să ocupe una din fețele stâlpului care desparte canaturile ușei, așa numitul „trumeau“. Trupul a fost obligat să se acomodeze locului reclamat de spațiul care trebuia decorat. Artistul, totuși, ca să înlăture imaginea neplăcută a unei figuri umane strânse din toate părțile ca într'o țevă, a multiplicat punctele de contact între ea și cadrul pe care urma să-l umple. Profetul este ima-

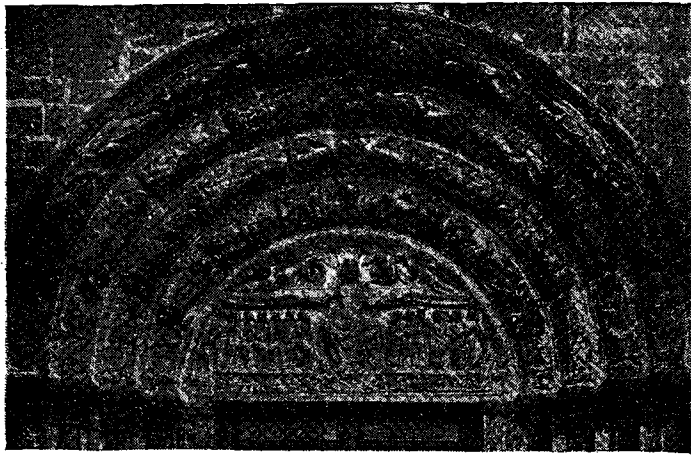


Fig. 114. — Timpanul Abației St. Denis
(după Propyl. VI. p. 508)

ginat cu picioarele încrucișate, tocmai ca să se atenueze impresia de comprimare. Cu talpa unui picior el apasă pe unul din pereți, iar cu cealaltă pe peretele opus. Cu umărul și cu cotul mâinii drepte el împinge peretele cadrului

de care este înconjurat, se agită, imprimă întregului corp o mișcare șerpuitoare, ca și cum s'ar strecura printr'un loc prea strâmt, ceea ce-l face oarecum să trăiască, în fața noastră.

Să cercetăm acum un al treilea exemplu, ca să vedem de ce expediente se va servi sculptorul, când e vorba să decoreze arhivolta, adică arcul de deasupra unei deschizături, cum ar fi cel de deasupra ușei de la intrare, de pildă. Suprafața aceasta putea fi considerată dintr'un îndoit punct de vedere: 1) ca o succesiune de porțiuni de forma unui trapez, cu baza pe timpan, așezate pe razele care pornesc din centrul timpanului și formând prin alipirea lor arhivoita (Fig. 113). În acest caz, decorația putea lua aspectul unei frize desfășurându-se în forma unui evantai.

Evident că, dată fiind funcțiunea pe care aceste trapeze o îndeplinesc, trupul personagiilor, atunci când motivul ornamental va reprezenta figuri, va fi turtit, ca să nu fie disproporție între înălțimea frizei și deschizătura arcului. 2) Ca un ciubuc, adică ca un arc de circumferință, cu coarda pe lintel (piatra orizontală de deasupra ușei) și cu centrul în mijlocul lintelului. În acest caz, pornind de la capetele arcului, adică imediat de deasupra ușei, sculptorul silește formele omenești să se îndoiască de-alungul chiar al arcului. Și astfel, asistăm la unul din aspectele cele mai ciudate pe care le poate lua o figură umană, căci principala preocupare a sculptorului este să pună de acord forma și direcția suprafețelor de decorat, cu necesitățile rezultate din reprezentarea personagiilor (Fig. 114). Evident, în aceste condițiuni corpul e obligat să se supună la torsiuni, la presiuni bizare, să-și strângă membrele în jurul lui, să se răsucească, să ia când o formă de tub, când să se lipsească cu totul de muchea ciubucului, dispărând oarecum în masa lui. Goticul va moșteni acest procedeu.



Fig. 115.—Statui-coloane, Catedrala din Le Mans (după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl, XXIX)

Ca urmare a acestui principiu de acomodare a figurilor la spațiul ce ocupă, ajungem la statuetele-coloane, adică la o reprezentare a omului cât mai aproape de aspectul unei coloane, tocmai fiindcă el trebuia să se confunde cu stâlpul de care se sprijinea, să ia asupra lui funcțiunea de suport. Astfel, ca o ultimă verigă a evoluției, ne apar statuetele portalului catedralei din Le Mans sau faimoasele figuri ale portalului regal dela catedrala din Chartres, imobile, ieratic,

mărețe, veghind la intrarea bisericii într'o pace solemnă, în așteptarea zilei de apoi (Fig. 115). Tot ce ar putea micșora impresia de liniște a acestor figuri a fost evitat. Cu brațele lipite de trup, ele par ca niște coloane care susțin decorația superioară a portalului. E ultima etapă a sculpturii romanice, în năzuința ei de a pune de acord formele cu funcțiunile lor arhitecturale.

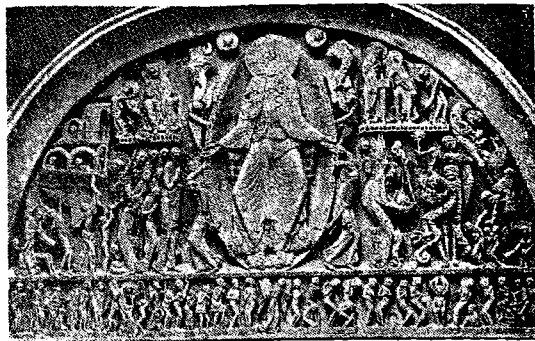


Fig. 116. — *Timpan de la St. Lazare (Autun)*
(după Propyl. VI. p. 496)

O altă parte însemnată pe care artistul trebuia s'o acopere cu sculptură era timpanul însuși, adică acea jumătate de cerc, de deasupra intrărilor principale sau laterale ale bisericii. Și aci, din nou, aceeași necesitate de a su-pune corpul omenesc la exigen-țele spațiilor ce se cuveneau de-corate. Ele reclamă însă alte atitudini de cât stâlpii sau arhivoltele. Iată de pildă un timpan ce-lebru, cel al bisericii St. Lazare din Autun. Figurează Judecata de Apoi (Fig. 116). Partea de jos, imediat deasupra lintelului, se aseamănă cu o friză. In compoziția ei nu vom întâlni nicio inovație, afară de frecvența nudurilor, temă rară în arta Evului Mediu primitiv. Observăm însă un detaliu care izbește pe privitor: cea mai mare parte din figuri au genuchii îndoiți. Această trăsătură este provenită sau dintr'o necesitate decorativă, ca să se evite prea multele linii strict verticale; sau din dorința sculptorului de a imprima puțină mișcare, adică o balansare ritmică, într'o friză în care, prin repetarea aceleiași atitudini a corpului, văzut, mai ales, din profil, compoziția ar fi devenit prea monotonă. In partea de sus însă problema devine mai complicată. Artistul recurge la soluția următoare: el împarte timpanul în panouri, pe care le tratează separat. Astfel, în mijloc, este reprezentat Christos în „Glorie”. Tre-bue să ne închipuim această parte ca pe un panou dreptunghiular, având în centru enor-ma migdală mistică (mandorla), în care apare Mântuitorul. Ca să se umple golul rezul-tat din diferența între elipsa cu imaginea lui Christos și laturile patrulaterului, artistul a introdus în fiecare din aceste spații trium-ghiulare câte un înger. O ocazie mai mult pentru a ne convinge de evidenta dependență a mișcărilor și atitudinilor figurilor de locul pe care trebuie să-l decoreze artistul, este forma însăși a acestor patru îngeri. In mișcări nenatu-



Fig. 117. — *Capitel de la St. Etienne (Toulouse)*
(după Propyl. VI. p. 494)

rale, dar adaptându-se spațiului, cei de sus se insinuează, cu capul în jos, își întind aripile și brațele, pentru a nu lăsa neocupat nici un colțisor. Locurile libere din dreapta și din stânga panoului centrale au fost împărțite la rândul lor în alte suprafețe mai mici (dreptunghiuri, trapeze, triunghiuri), pe care artistul le decorează cu scene, conforme cu necesitățile spațiului pe care l'a rezervat lor arhitectul, fără să se preocupe de aspectul întregii compoziții.

Probleme similare, de sigur cu alte subiecte, găseam și în frontoanele templelor antice. Și acolo erau figuri, a căror atitudine decurgea din necesitatea pentru artist de a umple unghiurile ascuțite de la marginea triunghiului. Dar, pe când sculptorul antic e preocupat să dea figurii volumul și proporțiile normale și o asemănare cât mai aproape cu realitatea, cel romanic se preocupă prea puțin de logică și de natură. Pentru el, figura omului e un element obligat să se supună necesităților de ordin practic și arhitectonic, în afară de

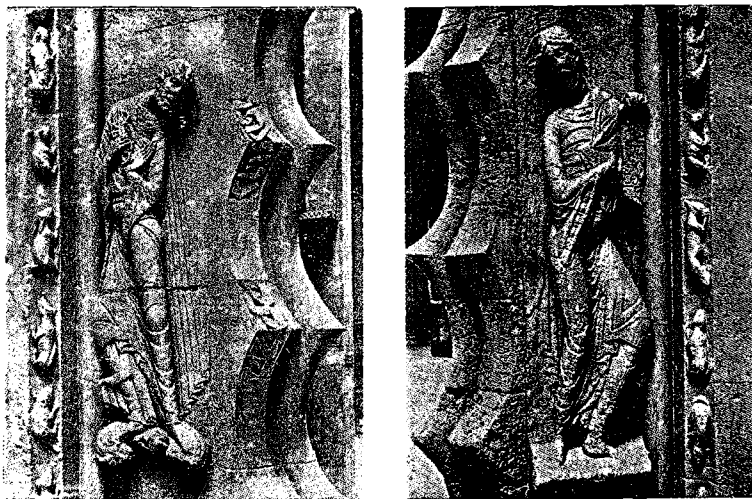


Fig. 118. — Statui la ușile bis. St. Pierre din Moissac
(după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl. XXX și XXXI)

orice considerație de reprezentare a realității. Ea va fi, cum spune Focillon, „streină de viață, dar conformă nevoilor arhitecturii“.

Mergând mai departe cu examenul sculpturilor romanice, observăm că nu numai proporțiile figurilor, ci și felul în care ele sunt scoase în relief, adică volumul lor în spațiu, depinde de locul pe care îl ocupă, adică de necesități de ordin funcțional. O sculptură romanică va semăna mai mult sau mai puțin cu o gravură sau, din contră, va prezenta un relief accentuat până la „rond-bosse“, după cum ea este destinată să decoreze o suprafață întinsă, ori din contră, o muche, o coloană, un stâlp, etc. Astfel, figurile care vor decora un capitel și-l vor înconjura, vor fi mai reliefate la colțuri și mai plate în celelalte părți ale lor. Așa, de exemplu, un capitel de coloană, reprezentând pe Irod și Salomea. Se găsea în biserica Saint Etienne din Toulouse; azi el este în muzeul orașului. Figurile sunt redată într'un relief puternic, mult mai vi-guros de cât dacă ar fi fost executate pe o suprafață plană. (Fig. 117).

S'a mai observat apoi, în arta romanică, că personagiile din unele com-

poziții sunt animate de mișcări ciudate, ilogice în aparență, ce iau une ori forma unor contorsiuni aproape frenetice. Dacă analizăm silueta corpului lor, ajungem la concluzia că, rare ori, în sculptură, artiștii au recurs mai des la linia în zig-zag, la curbe mai îndrăznețe, la mișcări de rotație mai violente, mai nenaturale decât în această vreme. S'ar părea că preferința lor mergea spre reprezentarea mișcărilor acrobaților sau a virtușilor danțului. S'a căutat să se explice în diferite feluri acest fenomen. Profesorul Focillon a dat, cred, cea mai bună justificare. El consideră că toate aceste spire și răsuciri ale trupului provin din necesitatea pentru artist de a pune de acord cadrul rigid în care evoluează o figură, cu această figură însăși; de a crea puncte de contact între cadru și persoana încadrată. Este singurul mijloc de a da acesteia posibilitatea să se mențină în aceste limite strâmte, fără să le spargă, fără să le debordeze, cu o aparență de natural.



Fig. 119. — Bustul orașului Capua
(după Propyl. p. 531)

Astfel, ori unde e așezată o sculptură romană, „elle ne contrarie pas sa limite“. Un exemplu convingător găsim în figurile dela intrarea bisericii Saint Pierre, din Moissac (Fig. 118). Artistul, care trebuia să umple cu figuri porțiunea de-alungul pervazului ușei, s'a găsit într'o situație foarte dificilă. Singura soluție posibilă era ca într'o parte și alta a deschizăturii, să sculpteze două personaje lungi, în concordanță cu spațiul disponibil. Dar, pentruca figura să „umple“ în adevăr spațiul, el trebuia să-i dea atitudinea de a se răzima, de a se propti cu putere pe limita ideală care îi îngredea mișcările, la dreapta și la stânga ei. Astfel, Sfântul Petru se împinge cu toată puterea în această limită, cu genunchiul, cu cotul, cu umărul. El atinge cadrul, caută un contact și un sprijin în el, și le găsește. În chipul acesta dă o aparență de viață, până și formei bizare sub care l'a reprezentat sculptorul.

Concluzia generală ce se impune, cu privire la sculptura romanică, este că artistul pornește, conștient sau inconștient, de la o concepție mai degrabă intelectuală, în care nu intră aproape de loc dorința de a reprezenta natura și viața, în elementele lor esențiale. Este vorba deci de o artă abstractă, nu de una de observație; iar stilizarea este procedeul ei cel mai favorit. Aceste constatări sunt valabile pentru cea mai mare parte a țărilor din Apus. Pentru o epocă ceva mai tardivă, și dacă ne referim mai ales la o anume sculptură produsă pe pământul italian, trebuie totuși să facem oarecare rezerve. Contactul cu resturile artei antice, cu toate că legile cărora se supunea ea se uitase aproape cu totul, a făcut ca la începutul secolului al XIII-lea, pe vremea când stăpânește în Italia împăratul Frederic al II-lea, să apară brusc opere de sculptură, în care influența clasică este indiscutabilă. Aceste opere purced de la un cu totul alt ideal, de cât cel constatat în restul țărilor unde sculptura romanică ajunsese la mare dezvoltare, cum ar fi Franța, o parte din Spania, Germania, etc.

În 1240, dorind să ridice la Capua un fel de poartă triumfală, Frederic II s'a adresat unor artiști, care au introdus ca element decorativ busturi de personaje, amintind în totul concepția, stilul și modul de execuție al artei imperiale romane. Acel arc de triumf a fost distrus, însă operele ce îl decorau au scăpat și s'au păstrat. Astăzi ele se găsesc în muzeul din Capua. Printre ele, exemplarele cele mai interesante sunt portretul lui Pietro della Vigna, ministrul Împăratului Frederic, și un alt cap, simbolizând orașul Capua (Fig. 119). El aparține acelei familii de opere antice, din care întâlneam multe exemple

în epoca imperială, atunci când se reprezintă zeița Roma, ori alte orașe divinizate și personificate. Cu mențiunea acestor opere de caracter excepțional, am



Fig. 120. — Ușe de bronz (fragment)
Hildesheim
(după Propyl. VI. p. 537)

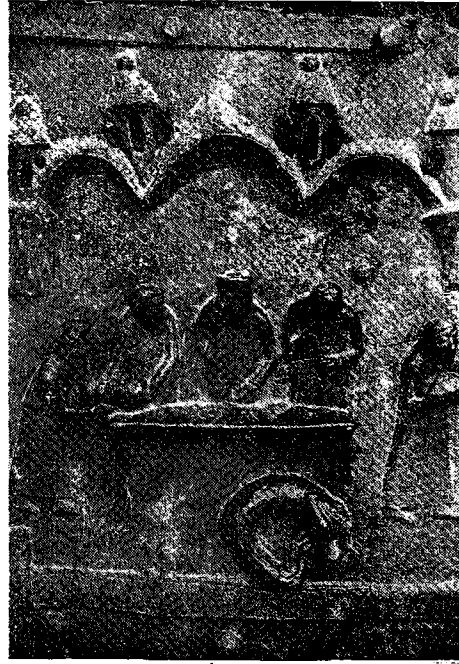


Fig. 121. — Ușe de bronz dela San Zeno
(fragment)
(după Propyl. VI. p. 521)

trecut, cred, în revistă destule lucrări importante, din care să putem deduce legile esențiale la care se supun sculptorii romanici și curente ce parcurg arta țărilor însemnate prin cultura lor, din Apusul Europei. Ne-a mai rămas însă o formă de sculptură, mai puțin frecventă, ce e drept, dar încă demnă de a fi cunoscută: cea în bronz. Bronzul se întrebuița mai ales pentru obiectele de cult, indispensabile marilor construcții care se ridicau atunci în toată Europa Occidentală. Vasele sfinte pentru botez (cristelnițele), la intrarea sanctuarului, ca și cele în care se ținea aghiasma, fac parte din obiectele de

cult uzuale. Mai importante sunt încă ușile bisericilor, de proporțiuni însemnate. Deosebim și aici două stiluri: unul mai realist, naturalist, întâlnit, de pildă, la porțile bisericii din Hildesheim, executate pe la începutul secolului al XII-lea (Fig. 120), stil răspândit mai ales în Germania și în legătură cu Bizanțul, înrudit cu tendința narativ pitorească pe care am constatat-o în câteva manuscrise, în ivorii și în altfel de opere bizantine; altul, răspândit în Italia, venit tot din Bizanț, dar transformat sub nevoia de stilizare. Un exemplu faimos de acest stil sunt porțile catedralei din Monreale (1186), cu scene din Vechiul și Noul Testament.

Ca o fuziune a ambelor acestor stiluri — cel din Nord și cel din Italia Meridională — putem cita porțile de bronz ale bisericii San Zeno din Verona. Datează de la sfârșitul secolului al XI-lea (Fig. 121).

Cristelnița este unul din obiectele de cult cele mai venerabile. Problemele ce se ofereau artistului, în efectuarea acestui obiect, sunt mai complicate, din pricina formei. Un frumos exemplar întâlnim la Saint Bartholomé din Liège (1112) (Fig. 122), deși, în execuția figurilor nu se poate nega o oarecare ezitare din partea artistului. Ele par inspirate de ivoriile bizantine, însă



Fig. 122. — Cristelniță de bronz
(Liège)
(după Propyl. VI. p. 600)

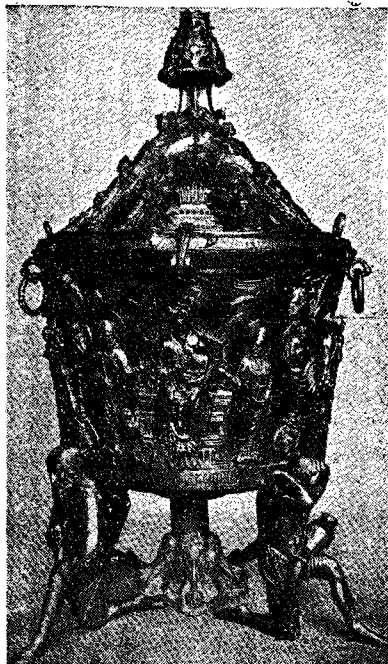


Fig. 123. — Cristelniță în bronz
(Hildesheim)
(după Propyl. VI. p. 601)

lipite de cazanul cristelniței cam la voia întâmplărei, fără să se potrivească prea mult cu spațiul pe care trebuia să-l decoreze, adică contrazicând tocmai legile cărora se supunea sculptura în piatră. Cu totul altfel se va prezenta, ceva mai târziu, cristelnița din Catedrala din Hildesheim, (sec. XIII) (Fig. 123) în care detaliile sunt așa de fericit îmbinate, fiecare conceput exact în vederea unui spațiu anumit. Cele trei personaje, de pildă, care susțin întregul basin, se potrivesc minunat cu locul ce ocupă și cu funcția ce îndeplinesc. Este drept că ea este mai tardivă de cât celelalte obiecte de bronz, examinate.

Pictura

O constatare trebuie făcută dintru început, atunci când trecem la studiul **picturii**: sentimentul care stă la baza unei opere de artă din epoca romanică n'are nimic comun cu cel care determină creația unui tablou din timpul nostru. Scopul artistului din vremea noastră este să producă plăcere, adică un sentiment estetic. Nimic nu e mai strein intenției unui artist din sec. al XI-lea decât dorința de a deștepta în privitor un sentiment de acest fel. Rolul artei este atunci cu totul altul. Ea trebuie să contribuie la exaltarea sentimentului religios, la determinarea fiorului pe care orice credincios îl simte în fața divinității, la intensificarea acestei emoții până la paroxism, așa încât toată ființa lui, tot gândul lui, să fie stăpânite de teama în fața puterii lui Dumnezeu, de speranța unei recompense pe lumea cealaltă. Pictura devine astfel unul din mijloacele de care Biserica sau comunitatea creștină se servește, pentru ca să mărească în popor credința.

Am văzut în cele precedente cum dezvoltarea planului bisericii a fost determinată de necesitatea pentru cler de a așeza relicvele într'un loc convenabil și într'un decor demn de ele. Am constatat apoi că scopul călugărilor era de a face din locul, în care erau depozitate relicvele, un locaș cât mai accesibil credincioșilor și de a ușura circulația dincolo de altar, așa încât biserica să ofere prin planul ei, prin dispoziția ei, prin coridoarele care conduceau dintr'o parte a ei în cealaltă, posibilitatea participării la slujbă a unei mari mulțimi de oameni și scurgerea acestei mulțimi, în orice moment.

Tot mobilierul religios, toată ornamentarea bisericii, toată slujba chiar erau înțelese în vederea punerii cât mai în lumină a relicvelor și a intensificării sentimentului religios. Pentru a ne da seama de aceasta trebuie să ne închipuim o ceremonie importantă, la Paște sau la hramul sfântului patron, într'o biserică din această vreme. În preajma anului 1000 se răspândise svonul că umanitatea va pieri, că Ziua de Apoi va veni curând și că, prin urmare, vom asista la judecarea viilor și a morților. Sub impresia unei așteptări înfrigate ca și sub cea a unor epidemii teribile și frecvente, care pustiau periodic toată Europa, lăsând în urma lor jalea și ruina, ciumă, holeră, vărsat, omul se întoarce cu toată puterea spre divinitate. Toată umanitatea creștină se simte însuflețită de o puternică și irezistibilă nevoie de a crede și de a se sacrifica. Cu simțurile lor impresionabile, ori de câte ori au ocazia să asiste la o slujbă religioasă, să vadă procesiuni cu flamure, cu lumânări aprinse, cu racle de sfinți, și să audă cântările ori strigătele gloatei, credincioșii sunt ca ieșiți din minți. Bazilicele sunt concepute în așa fel încât în interiorul lor mulțimile, care însoțeau moaștele sfinților și chivoturile lucrute ca niște odoare prețioase, să se poată scurge cu înlesnire. În cortegiu iau parte preoți, nenumărați episcopi în costumele lor splendide, toată acea populație, jumătate laică, jumătate religioasă, care se găsea mai numeroasă atunci decât astăzi în preajma mănăstirilor. Totul se petrecea în întunericul năvilor, la lumina pâlپăitoare a miilor de lumânări. Să ne imaginăm un moment acele cortegii și sentimentul arzător al celor care le formau, străbătând biserica printre coloanele încărcate de sculpturi, îndreptându-se spre perspectivele profunde și misterioase ce se deschideau la tot pasul, în marile sanctuare. Numai astfel ne putem da seama de impresia

profundă ce stăpâna poporul adunat în biserici. Pictura și celelalte arte sunt toate concepute ca să crească acest sentiment.¹⁾

Ajungem însă la un moment, când unii laici sau ecleziaști (Sfântul Bernard mai ales) se revoltă contra unor astfel de scene, tună contra tendinței, așa de hotărât sensuale, care domină în biserica din acea vreme, oricare ar fi fost scopul ei. Apariția unei astfel de reacțiuni este semnificativă din două puncte de vedere: întâiu, fiindcă ne procură o probă sigură despre existența luxului, despre bogăția nemăsurată, despre stofele, fildeșul, manuscrisurile, lemnul lucrat, metalele prețioase care se găseau în mari cantități atunci prin mănăstiri. Apoi, pentru că ne arată că, nemulțumiți cu această stare de lucruri, oamenii încep să simtă altfel. Este momentul când o dispoziție de spirit, așa de favorabilă artei romanice, dispare, ca să facă loc unei alte stări de spirit. Prin aceasta chiar se vede clar că arta romanică nu mai poate dăinui și că alte idealuri își vor face apariția.

Deci, și pictura, și celelalte arte, nu sunt altceva decât unul din nenumăratele mijloace de care dispune biserica, pentru ca să ție trează credința și să instruiască pe credincioși. Ar fi de așteptat ca pictura, în frescă și tempera, dat fiind rolul ce ea a jucat, să fi ajuns până la noi în nenumărate exemplare. Din nefericire însă, din pricina oamenilor (desele refaceri de monumente), a accidentelor și a vremii, mare parte a operilor a dispărut. Ne-au rămas totuși câteva ansambluri decorative, cu atât mai prețioase, cu cât sunt mai rare. Alături de ceea ce ni s'a păstrat, mai avem și alte mijloace să ne imaginăm aspectul și stilul picturilor romanice: sunt, în primul rând, miniaturile. În această vreme, în afară de proporțiile, adică de formatul lor, nu exista o deosebire fundamentală între o miniatură și o pictură pe zid. Miniaturile pornesc de la aceiași nevoie de monumental, care se găsește și la baza picturii murale. Cum spune autorul volumului din colecția Propyläelor, care tratează despre această chestiune, Hans Karlinger, cuvântul chiar de „miniatură“ e impropriu ca să definească operele de enlumineur executate atunci. Ele au un caracter de grandoare, o noblețe, a maiestate în compoziție, care vin în contradicție cu ideea pe care o deșteaptă în noi noțiunea de miniatură. Deci același subiect, același stil, aceiași intenție și același sentiment și în nenumăratele manuscrite care au pătruns până la noi, ca și în picturile de pe zid, care cele mai multe au dispărut, dar din care au rămas atâtea, cât să putem constata identitatea lor cu primele. Manuscrisurile, cu toate pierderile suferite, s'au păstrat în mult mai mare număr. Ele ne vin în ajutor și ne facilitează astfel studiul picturii murale.

Alături de miniaturi mai posedăm, dintre obiectele care se adresează ochiului, adică care ne vorbesc prin culoare, câteva vitralii, adică compoziții și scene compuse din bucăți de sticlă colorată, puse unele alături de altele și fixate între ele prin lamèle de plumb, și tapiseriile. Și vitraliile, și tapiseriile sunt însă extrem de rare. Din resturile și din fragmentele rămase din pictura veritabilă, din analiza manuscrisurilor, a vitraliilor și a tapiseriilor, vom ajunge totuși să ne facem o idee aproximativă despre cum apărea pictura pe zid, adică frescele și tempera, în epoca romanică.

În sfârșit, mai există ceva care ne ajută să ne imaginăm aspectul decorativei în culori: sunt cele câteva tratate în care călugării din această vreme ne-au transmis procedeele pe care le întrebuițau pictorii, contim-

1) Cf. Introducerea din vol. VII din Propyl.: Die Kunst der Gotik.

poranii lor, și subiectele mai frecvente, pe care le tratau. Unul din ele este din sec. XII-lea, cel al lui Theophil, unde se vorbește de procedeele picturii apusene, mult influențate de cea bizantină și de cele ale Orientului. Titlul lui este: „Schedula diversarum artium“. Altul este cel al lui Dionysios, care prin sec. al XIV-lea ne-a lăsat un tratat complet și detaliat despre tehnica picturală întrebuițată mai ales de Bizantini, tehnică care era bazată pe experiențe anterioare, mergând deci până în perioada de care ne ocupăm, și aproximativ aceeași în toată Europa timpului său.

Dacă este să caracterizăm în câteva cuvinte pictura romanică, ajungem la următoarele concluziuni. Artistul nu încearcă niciodată să evoce profunzimea. Nu face nici un fel de efort ca să-și asimileze perspectiva, ignorează chiar acest procedeu. Peisagiul este aproape inexistent. Acolo unde pictorul este totuși nevoit să-l sugereze, el caută să o facă prin aluzii, executând un copac, mai mult sau mai puțin schematic, pentru o întregă pădure, trei, patru floricele pentru un câmp întins. Desenul este destul de sigur, dar convențional. Practicele vechi din Orient și Bizanț

se mențin și se transmit Apusului. Evident că pictorii din Apus, a căror sensibilitate nu se potrivea totdeauna cu sensibilitatea oriental bizantină, introduc ceva din personalitatea lor. Cu cât ne apropiem de perioada de tranziție de la romanic la gotic, cu atât vom vedea străbătând, alături de caractere generale, și câteva caractere particulare în legătură cu tradiția unei provincii, cu practica unui atelier sau chiar a unei individualități artistice mai răsarite. Tendința de a părăsi schematizarea și abstractizarea generală și de a se apropia de natură, se intensifică și se fortifică, cu timpul, printr'o observație mai atentă, prin redarea detaliilor caracteristice. Arta romanică evoluează deci și progresează părăsind vechile cărări și cucerind tărâmurile noi, care o vor duce la o mai mare apropiere de realitate.

Culorile de care se servesc artiștii sunt în genere palide, lucru impus de faptul că interiorul bisericilor era de multe ori întunecos. Artiștii erau nevoiți astfel să întrebuițeze tonuri deschise și mai luminoase, care străbat întunericul și se văd mai ușor. Inșă aceasta nu e o regulă generală, căci știm că exista și o pictură cu tonuri mai închise, pe fond albastru. Din punct de vedere al tehnicei, ei se serveau de tonuri plate; suprafețe relativ întinse sunt colorate cu aceeași nuanță, fără nevoia din partea artistului de a trece de la un ton la altul prin demi-teinte și de a modela prin umbre sau altfel. Modelarea prin umbre, adică caracterul plastic într'o figură, nu va apare decât mult mai târziu.



Fig. 124. — *Christ ca Impărat (St. Savin)*

(după Michel. II. p. 761)

Să analizăm câteva din picturile ajunse până la noi. În biserica Saint Savin (Vienne) din Franța, există până astăzi unul din ansamblurile cele mai remarcabile rămase din epoca romanică. Una din scenele pictate are ca subiect pe Christ ca Impărat, (Fig. 124) imagine în legătură cu Apocalipsa și cu comentariile acestei cărți, de starețul Beatus, din Valcavado, un călugăr spaniol din sec. VIII-lea. Comentariile acestui benedictin erau atât de în spiritul vremii, încât s'au răspândit în toate straturile societății, mai ales în sec. X-lea. Din Spania ele trec în Franța, unde devin una din sursele de inspirație obicinuite pentru temele picturale ori sculpturale din epoca romanică.

În această imagine, cum ne putem aștepta după cele spuse în cele precedente, desenul este foarte sigur deși puțin convențional. De altfel, avem de a face cu una din operele capitale ale timpului. Ea se remarcă printr'o calitate de execuție cu totul rară. Este lucrată în tonuri plate, cu câteva linii deschise, pentru a da impresia petelor de lumină. Aceste linii au o direcție neașteptată,

apărând ca niște fragmente de cercuri concentrice, de altminteri așa cum întâlnim adesea și în pictura bizantină. Studiul umbrelor unui vestmânt constituie pentru aceste vremi unul din elementele importante în determinarea stilului, deci a școlii căreia o operă aparține și a datei aproximative.

Un alt exemplu îl vom lua din Berzé-la-Ville, o biserică nu departe de Abația de la Cluny, în care, sub direcția școlii de la Cluny (cluniacenză), s'au făcut însemnate decorații murale în frescă, în secolul al XII-lea. Biserica cea mare a fost distrusă, cum știm. Însă biserica cea mică ni s'a păstrat. Studiindu-i picturile, Fernand Mercier, în „*Les Primitifs Français*“, a ajuns să-și dea seama și despre decorațiile mult mai impunătoare din biserica cea mare, cu care cele din biserica mică prezentau numeroase analogii, fiind executate sub influența lor.

Infățișează pe Sfânta Consortia (Fig. 125). Mercier, unul din cei mai buni cunoscători ai artei Evului Mediu

în Franța, a analizat de aproape frescile de la Berzé-la-Ville și a ajuns la concluzia că ele au fost lucrate de artiști care stăpâneau atât tehnica bizantină, cât și pe cea mediteraneană. Ele sunt executate în trei straturi succesive: unul pregătitor, „preparația“, pe care se făcea desenul cu un vârf ascuțit; deasupra lui se venea cu un alt strat, mat; și deasupra de tot, la suprafață, cu un al treilea, în tonuri mai vii, probabil cu culori disolvate în ceară. Numai astfel explică Mercier, în urma unei analize chimice, aspectul lucios al suprafeței. Artistul, în executarea frescei, intervenea deci de trei ori: odată când făcea conturul; altădată când punea fondul și a treia oară când, deasupra acestui fond, întocmai cum ar fi venit cu un „glacis“, în pic-



Fig. 125. — S-ta Consortia (Berzé-la-Ville)
(după Mercier. pl. XVI)

tura modernă, relua toată suprafața ca s'o facă lucioasă. Este însă de remarcat că procedeele frescei în Orient erau mai puțin complicate.

Ornamentele nenumărate din această imagine, perlele, cerceii (des pende-loques), faldurile draperiei, mai ales, constituie elemente caracteristice ale picturii romanice, după care de multe ori se ajunge la datarea ei.

Cele două exemple analizate mai sus sunt alese din monumente franceze. Dar nici Italia nu este lipsită de picturi romanice, din contră. Așa sunt, între altele, cele dela biserica San Clemente, din Roma. Sanctuarul acesta este unul din cele mai curioase prin faptul că, în realitate, el constă din trei locașuri suprapuse. Ca multe alte biserici creștine a fost la început un templu păgânesc, transformat în biserică, de creștinism. Peste templu s'a clădit o biserică, ceva mai tardivă, prin secolul al XI-lea. Mai pe urmă a venit o biserică și mai nouă, în care se oficiază astăzi. În biserica subterană sunt picturi murale, cu scene din viața Sfinților Clemente și Alexe, patronii sanctuarului.



Fig. 126. — Pictură murală la San Clemente (Roma)

(după Propyl. VI. p. 643)

Una din ele povestește cum un copil a fost miraculos scăpat de sfânt, din fundul Mării Negre (Fig. 126). Marea este indicată prin porțiunea, în care plutesc pești și caracatițe, ce înconjoară din toate părțile pavilionul central, în care se petrece scena povestită. În mijloc este reprezentată mama, în momentul în care își revede copilul.



Fig. 127. — Cavalini: Buna-Vestire (mozaic)
(după Propyl. VI. p. 674)

Compoziția aceasta are o deosebită importanță, fiindcă ea ne arată că artistul italian se preocupă, mai mult decât ceilalți, de povestire și de prezentarea în grupuri a persoanelor. El ne dă mai multă viață, țintește la o apropiere mai evidentă de realitate, decât cum am văzut la artiștii de dincolo de Alpi. Aritudinea copilului, mișcarea violentă a mamei, în contrast cu înfățișarea solemnă a celorlalte personaje, nemișcate în demnitatea lor,

sunt o notă ne mai întâlnită până atunci.

Tot în stilul picturii murale, supunându-se aproximativ aceluiași legi, sunt executate și mozaicurile. La Roma vom întâlni cele mai prețioase opere

în această tehnică. Una din ele este o Bună Vestire, din biserica Sfânta Maria din Transevere. Ea se datorește unuia dintre artiștii cei mai renumiți dela sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea, lui **Pietro Cavallini**, (Fig. 127).

În această epocă, în Europa Occidentală și mai ales în Franța, suntem în plin stil gotic. Italia e mai rebelă. Ea păstrează încă mult timp stilul romanic. Astfel și pictura ei din această vreme prezintă tot caractere romanice. Opera lui Cavallini este interesantă prin faptul că grația, umanitatea care erau absente în celelalte compoziții cu adevărat romanice, mai ales în cele inspirate

de unele forme bizantine, își fac din nou apariția, probabil în legătură cu influența unor mozaicuri mai vechi (Sfânta Pudențiana), sau fiindcă artistul se supune unei altor sensibilități. Prin aceasta chiar ni se anunță începuturile unor timpuri noi, la limita dintre romanic și gotic.

Mai toate operele pictate pe care le-am analizat până acum sunt decorațiuni în culoare, pe pereți, fac parte dintr'un mare ansamblu decorativ. Icoana, adică imaginea sfântă portativă, este aproape absentă. Sub influența Bizanțului totuși, pe la începutul secolului al XIII-lea, asistăm la o renaștere a picturii pe panouri și la o răspândire a acestor imagini pictate în tot Orientul apropiat, chiar și în Italia. Consecința este că, de atunci începând, și în această regiune oamenii se grăbesc să-și procure figuri individuale sau grupate de sfinți, ori scene religioase, pentru a le atârna în locuințele lor. Și astfel asistăm la nașterea tablourilor sfinte, ce vor prezenta mai ales pe Madona, ținând în brațe Pruncul, sau diverse scene din viața Mântuitorului, mai ales din Patima lui. Unul din cele mai cunoscute, cam din mijlocul sec. XIII, este atribuit pictorului **Bonaventura Berlinghieri** (Fig. 128). El reprezintă pe



Fig. 128. — *Berlinghieri*: Răstignirea
(după Propyl. VI, p. 670)

pe cruce. Comparat cu imaginile cu adevărat romanice, pe care le-am analizat, sau cu paginile de manuscris pe care le vom analiza în curând, stilul și detaliile sunt inspirate de același sentiment aspru și înclinat spre „stilizare“, pe care le-am constatat la unii Bizantini. Anatomia trupului, cu pectoralii desvoltați, cu acele trei cercuri sub torace și pe pânțele, o vom întâlni des în paginile de manuscris și în plăcile de metal emailate din această vreme. De multe ori chiar buricul este văzut în forma unei virgule. Toate aceste detalii anatomice,

cam vulgare, sunt interesante și indispensabile totuși, pentru datarea unei opere, ori clasarea ei în legătură cu o școală oarecare.

Dacă trecem acum la manuscrise este evident că și aici se pot deosebi mai multe stiluri. S'au impus atenției cercetătorilor mai ales două din ele, dezvoltate în mod izolat, unul în Nordul Europei, în Anglia, și altul în Sudul continentului, în Spania Catalană. Atât în Catalonia cât și în Anglia, miniatura era o artă care se bucura de deosebită faoare, de aceea s'a putut ajunge acolo la crearea unor școli originale, care s'au transmis și restului Europei. Astfel stilul ispano-catalan trece munții Pirinei și se infiltrează în Franța. Aceasta cu atât mai mult, cu cât subiectele reprezentate cu predilecție de autorii catalani,



Fig. 129. — Ilustrație din Biblia Farfa
(după Propyl. VI, p. 641)



Fig. 130. — Evanghelistul Ioan (Amiens)
(după Propyl. VI, pl. XLI)

în legătură cu Apocalipsa, sunt apreciate și de Francezi. Am putut face o constatare identică când am vorbit și despre subiectele tratate de preferință în sculptura romanică. Dar și stilul manuscriselor engleze, dela Winchester, se răspândește în Franța, mai ales în Nordul țării. Deci, unul din stiluri pornind din Sud, celălalt din Nord, ele se întâlnesc în mijlocul Franței și colorează mai tot ce s'a produs în această ramură pe un întins teritoriu. Dar ele nu se opresc în Franța, ci trec mai departe, în Germania și aiurea. În aceiași vreme, manuscriptul oriental și cel bizantin, pătrundeau și ele dela Răsărit și, prin Sudul și Estul Italiei, înaintau către Apusul Europei. Ne putem în-

chipui câte varietăți de manuscrise vor rezulta din toate aceste interesante amestecuri.

Să luăm câte un exemplu din cele mai însemnate dintre ele. Să începem cu o pagină de manuskript spaniol, așa numita *Biblie Farfa*, azi la Roma, la Vatican. Temele tratate aparțin Vechiului Testament și sunt de o simplitate aspră, sumar executate, rustic, dar cu un sens evident pentru atitudinea expresivă și pentru vioiciunea unei narațiuni. Cele mai multe scene se raportează la istoria lui Iosif și la cea a lui Moise. A fost efectuată în Ripoll în sec. XI. (Fig. 129).



Fig. 131. — Vitraliu dela Chartres
(după Propyl. VI. p. 678)

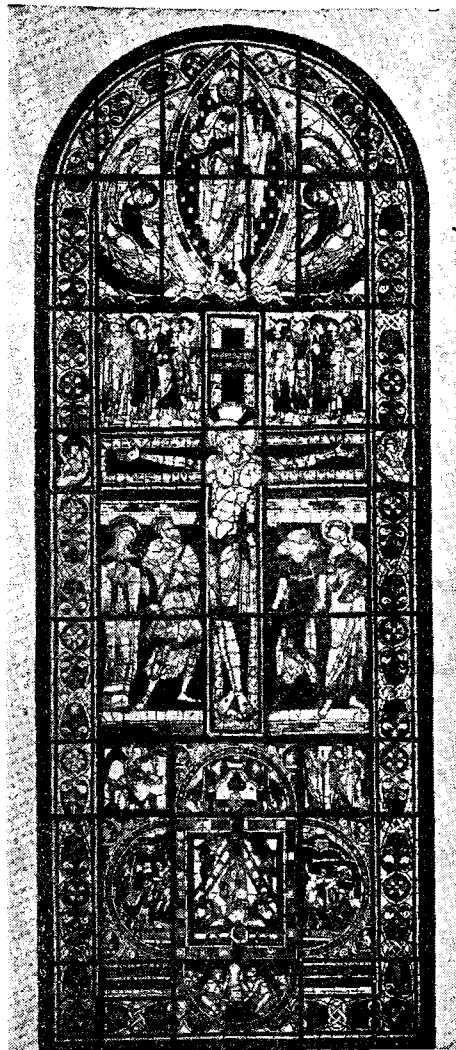


Fig. 132. — Vitraliu dela Poitiers
(după Propyl. VI. p. 681)

O altă pagină de manuskript e scoasă dintr'un *Evangheliar* și reprezintă pe Ion *Evangelistul* (Fig. 130). (Amiens). Ceeace spuneam în cele precedente, cu privire la înrudirea intimă, din punct de vedere al spiritului și al sentimentului, între o pagină de miniatură și o frescă, este aici mai evident ca ori unde. Să ne închipuim această foaie de carte mărită la proporțiile unei vaste decorații murale și ne vom convinge că nimic esențial n'ar deosibi cele două opere,

așa de diferite totuși prin dimensiunile lor. Manuscriptul, un strălucit exemplar al genului, a fost efectuat în Nordul Franței, în sec. al XI-lea, poate în Cambrai, sub influența școlii anglo-saxone. Ca stil el este cu totul deosebit de arta ispano-catalană, din manuscriptul precedent și, din contra, aproape de sculptura portalurilor și de maniera manuscriptelor irlandeze din secolele anterioare.

Cele câteva exemple studiate ne-au fost de folos ca să ne dăm seama de caracterul și formele sub care se prezintă pictura în epoca romanică. Am spus însă că această artă se completează cu vitraliile, adică cu acele compoziții din bucăți de sticlă colorată, legate între ele prin fâșii de plumb, care astupau ferestrele clădirilor religioase și chiar civile, și care dau naștere la efecte minunate, când erau străbătute de lumină.

Originea vitraliului trebuie căutată în Franța sau în Germania secolului al XI-lea. Incontestabil, arta orientală cunoscuse întrebuințarea unor bucăți de sticlă colorată, dispuse ca să formeze ornamente, mai ales geometrice, așezate ca să se vadă prin ferestrele clădirilor. Nu se ajunsese însă până la imaginarea unor scene cu personaje, în care figurile și, mai târziu, decorul să fie redade exclusiv în acest chip, adică din mici bucăți de sticlă tăiate și așezate așa, încât să ne dea impresia unui tablou, în cele mai vii culori. Știm că pictura romanică trebuie concepută ca o pictură în tonuri plate, adică în care fiecare nuanță, fără modulații, ocupă o porțiune destul de întinsă, cam cum sunt azi picturile cu patronul (au pochoir). Din punctul de vedere al aspectului general, n'ar fi deci nici o deosebire între un vitraliu și o pictură, fiindcă și vitraliul cu sticlele lui colorate în verde, în alb, sau albastru, în roșu, în galben și în violet, reprezintă în realitate tot o imagine în tonuri plate, peste care se revine uneori desenându-se în linii groase anume detalii, în special umbrele, „en grisaille“, adică în gris sau în negru.

S'ar părea că ideea de a reprezenta compoziții de sticlă colorată în ochiul ferestrelor a venit din împrejurarea că, în acea vreme, se obicinuia să se astupe uneori geamurile, pentru ca ceea ce se găsea în interiorul bisericii, vestimente și obiecte de cult, să sclipească la lumina lumânărilor, cu perdele de mătase și ștofe bogate venite din Orient. Aceste ștofe, pe care erau desenate sau țesute ornamente în linii mari, străbătute fiind de razele soarelui, deveneau oarecum transparente și dau impresia unor tablouri de mătase. Astfel, ușor s'a putut trece dela aceste modele la un vitraliu real, în care desenul imaginat era compus, ca un mozaic, din sticle colorate¹⁾.



Fig. 133. — Vitraliu dela domul din Augsburg
(după Propyl. VI. p. 676)

1) Totuși, L. Bréhier în a sa *L'Art en France* (p. 106) ne spune că vitraliul au trebuit să existe în Franța încă din sec. al VI-lea. Ele imitau bijuteria în cloisonné și erau prinse în cadre subțiri de lemn, nu de plumb.

Încă dela început această artă s'a bucurat de o imensă faoare. În Franța, se crede că ea a fost întrebuințată pentru prima oară pe o scară mare la ferestrele pe care Suger, abatele dela



Fig. 134. — Tapiseria din Bayeux
(după Propyl. VI. p. 635)

liile catedralei din Poitiers (Fig. 132). Odată mai mult, privind această fereastră, avem ocazia să constatăm identitatea de sentiment și de concepție, atunci când se tratează, în epoca romanică, aceeași scenă. Este a treia oară că Răstignirea ni se prezintă aceeași în elementele ei esențiale, chiar în anatomia figurilor, deși e vorba de opere produse la mari distanțe, în timp și în spațiu, una de alta.

Pentru comparație cu ceea ce s'a produs în Franța, să analizăm și vitraliul din catedrala din Augsburg. Se presupune a fi fost executat în sec. al XII-lea. El este de un caracter mai rigid, mai schematic, mai arhaic, însă tot așa de decorativ, deși de mai mici dimensiuni, de cât ferestrele dela Chartres sau Poitiers (Fig. 133).

O formă ceva mai rară de decorație a pereților sunt tapiseriile brodate. S'au păstrat, evident, puține bune exemplare. Printre ele se găsește însă unul de toată frumusețea, însemnat și prin valoarea sa documentară. Poartă numele de tapiseria dela Bayeux și reprezintă „Cucerirea Angliei de către Normanzi“, în urma luptei dela Hastings, din anul 1066. În fond, nu s'ar putea vorbi de „tapiserie“, căci e lucrată cu bucăți de stofă colorată, aplicate pe

trele pe care Suger, abatele dela Saint Denis, le-a construit în biserica Saint Denis, din Paris (cf. Emile Mâle: *L'art Religieux du XII-ème siècle en France*). Cum această bazilică a fost prădată în vremea Revoluției, cele mai multe dintre ferestre au fost distruse. Ceva mai târziu însă s'au executat, tot pe o scară întinsă, vitraliile catedralei din Chartres, (Fig. 131) considerate până azi ca una din capodoperele artei. Ele au luat naștere cu începere dela 1215. Aproape tot atât de frumoase și ceva mai vechi (1200) sunt vitra-



Fig. 135. — Christ tronând (smalț)
(după Propyl. VI. p. 604)

stofa care formează fondul. Numai ici și colo s'a brodat ceva, deasupra, cu lână. Se prezintă deci exact în tonuri plate, ca și fresca, miniatura și vitraliul. Este de remarcat în special felul deosebit de sugestiv cu care sunt reprezentați caii. Pentru a ajunge la atâta vigoare într'o mișcare violentă și neobișnuită este de presupus că artista (o regină, se pare) era familiarizată cu forma și cu atitudinile acestui animal (Fig. 134). Ea amintește, pe de altă parte, stilul miniaturii engleze din școala dela Winchester.

Nu putem încheia capitolul nostru despre arta romanică fără a spune câteva cuvinte despre o tehnică dezvoltată sub influența bizantină, unul din numeroasele exemple de influența civilizației Răsăritului, asupra restului Europei, anume despre smalt. Prin imitația smalturilor bizantine se ajunge la Liège, la Colonia, în valea Mosellei și la Limoges, să se producă plăcile de metal, acoperite cu smalturi așa de strălucitoare prin colorit, de transparente și de înflorite, încât amintesc o bijuterie ornată cu pietre scumpe. Erau fabricate dintr'o placă de metal, în genere de aramă, pe care să făcea un desen cu o panglică subțire, tot de metal, care se lipea perpendicular pe fund, astfel încât împreună cu aceasta să formeze o serie de mici despărțituri, de cămăruțe. În aceste celule, se varsă o pulbere metalică, în genere un oxid, care, prin topire, se transformă în smalt, vitrificându-se. În toate aceste celule vom obține astfel porțiuni de smalt, asemenea unor bucăți de pietre scumpe, care sunt lipite de fond și care unele, după natura oxidului, sunt transparente, altele opace, cele mai multe translucide. Ele dau o profunzime și o frumusețe deosebită operei de artă astfel obținută, extrem de căutată de niște oameni atât de sensibili la culoare, cum erau cei din această vreme (Fig. 135).

Arhitectura

André Michel, în prefața volumului al doilea al *Istoriei Artei*, citează o frază semnificativă a lui Quicherat: „L'histoire de l'art du Moyen-Age n'est que l'histoire de la lutte des architectes contra la poussée et la pesanteur des voûtes“. Se admite în genere, deși această teorie este azi contrazisă de unii arheologi, că goticul în arhitectură nu este în realitate decât una din soluțiile cele mai fericite, mai elegante și mai fertile în consecințe, pentru a rezista forței care caută să împingă zidurile, sub presiunea bolței, la dreapta și la stânga, și să le dărâme sub greutatea imensă care apasă asupra lor. De aceea, poate, arhitectura gotică a fost numită: arhitectura prin excelență a rațiunii. Pentru cine știe să citească, adică să-și dea seama de natura intimă a unei construcții, părțile unei catedrale decurg toate din cunoașterea exactă a greutății și a apăsării bolței, și a forțelor opuse de arhitect acestei greutăți și apăsării, la punctele sensibile ale clădirii, pentru ca ea întregă să rămână în picioare.

„Gotic“, în intenția celor care au dat pentru prima oară acest nume, înseamnă „barbar“. Era prin urmare exprimarea convingerei, mai de grabă sentimentală, a oamenilor de după Renaștere — credință hrănită din amintiri clasice și sigură că numai arhitectura derivată din concepția artiștilor lumii vechi este logică și armonioasă — pentru a desemna un stil, pe care ei nu-l mai pricepeau, nu-l mai iubeau și care reprezenta, din punctul lor de vedere, o persistență a unor tradiții bazate pe ignoranță și pe lipsă de adevărată știință arhitecturală. La drept vorbind, arta gotică ar trebui mai degrabă numită „arta ogivală“, fiindcă arcul în ogivă este baza acestui stil arhitectonic, iar arhitectura determină evoluția tuturilor celorlalte arte.



Fig. 136. — Ruinele abației din Ourscamp.
Ogivele singure persistă
(după Aubert I. p. 320)

„Ogival“ este un epitet derivat din verbul „augere“, care însemnează creștere, întărire. În realitate, arcul gotic este un arc de sprijin. Ogivă nu-i orice arc frânt, cum în deobște se crede; ea este, **sub o boltă**, un arc diagonal, frânt de cele mai multe ori, care susține bolta și, natural, e sprijinit la rândul lui pe doi stâlpi. El se întretae, obicinuît în punctul unde se află cheia bolței, cu un alt arc frânt, iarăși diagonal, și formează cu acesta o încrucișare de ogive. Aceste arcuri diagonale întretăiete (în franțuzește: *croisée d'ogives*), sprijinite pe cei patru stâlpi, formează împreună o armătură solidă, elastică, suplă, între brațele căreia vor fi cuprinse patru compartimente triunghiulare ale bolței.



Fig. 137.— *St. Benoît sur Loire (interior)*.
(după Propyl. VI. p. 367)

Formate din pietre de dimensiuni mici, ele vor fi mai puțin grele ca în bolta cintrată, nu vor mai apăsa cu putere asupra ogivei, ci numai se vor sprijini pe ea. Ogiva însă, pietrele ce o constituie, se desprinde pretutindeni în relief și este independentă de restul bolței, căci se construiește aparte. Caracteristica esențială a arcului de ogivă este deci, că prezintă o viață separată, față de restul construcției¹⁾. (Fig. 136).

Ne amintim că una din dificultățile majore ale arhitecturii Evului Mediu a fost găsirea mijlocului de acoperire a navelor, a suprafețelor lor întinse, cu o boltă de piatră. Când n'au primit un tavan de lemn, soluție mult mai simplă, bisericile au fost acoperite prin bolți cintrate, în formă de leagăn: „des vouêtes en berceau“. Dar această soluție era extrem de greu de realizat, fiindcă era vorba în realitate de găsirea unei posibilități de rezistență la greutatea imensă a bolței de piatră, ce apăsa pe ziduri, și tindea să le răstoarne la

dreapta și la stânga. Pentru a întări rezistența zidurilor, arhitecții timpului au inventat mai întâiu arcurile „doubleau“, adică cele care, din distanță în distanță, apăreau dedesubtul bolței, o dublau și luau asupra lor o parte din greutatea ei, pe care o conduceau prin stâlpi până la baza construcției. Un pas mai departe s'a făcut atunci când, în intervalul dintre două arcuri

1) Cf. totuși articolele lui Abraham și în special: *Le Problème de l'Ogive* din *Bul. de l'Office international des Instituts d'Archéologie*, No. 5, Noemb. 1935, și publicația aceluiași Oficiu: *Recherche*, No. 1. *Le Problème de l'Ogive*, 1939.

„doubleau“ sau chiar independent de ele, s'a imaginat bolta cu muchi, care rezultă din întretăierea perpendiculară a două bolți în formă de leagăn (en berceau). Această boltă cu muchi constituia, în realitate o ușurare de construcție, dar nu o descărcare apreciabilă a zidurilor. Ideia ogivei a putut însă să fie sugerată de bolta cu muchi, atunci când dedesubtul muchilor s'au imaginat niște arcuri reale și independente de rest, care se sprijineau pe capete de coloană sau pe stâlpi, și care aveau ca funcțiune, pe de o parte să ajute zidurile, adică să tragă asupra lor o parte însemnată a greutatei bolților, pe de alta să faciliteze construcția, prin faptul că împărțeau suprafața bolței în patru sau în mai multe segmente triunghiulare, absolut independente unele de altele. Să examinăm câteva construcții, pentru a înțelege evoluția bolței, dela cea în plin cintru, la cea cu ogivă. Să ne oprim un moment la biserica Saint-Benoît sur Loire (Fig. 137). Din distanță în distanță nava centrală oferă arcuri colosale, de gen „doubleau“, imaginate pentru ca suprafața bolței să se împartă în mai multe porțiuni în sensul lungimei și să se ușureze astfel rolul zidurilor ce poartă greutatea ei.

Alături de acest sistem de boltire se mai întrebuița bolta cu muchii. Și ea avea rolul să fragmenteze suprafața de boltit, și prin aceasta să ușureze construirea. (Fig. 138). Cum vedem, muchiile și cu restul bolței formează un singur bloc masiv și solid. Pietrele care constituie muchia nu se pot separa deci de restul bolței, ca în arcul ogival. Deși uneori arhitecții au construit această parte a bolței (muchea) dintr'un material diferit și mai durabil (de pildă de piatră, când restul bolței era de cărămidă), totuși, prin faptul că muchea nu este încă independentă de rest, fiind înglobată în zidărie, nu putem considera ca un mare progres bolta cu muchii, față de cea simplă, în formă de leagăn.

Ca o urmare a ameliorării acestui fel de construcție, se descoperă arcul ogival, poate mai întâi ca o simplă ușurare pentru zidari. Grosso-modo, într'o boltă ogivală, avem impresia tot a unei bolți cu muchii, însă cu totul deosebită de cea cu muchi, propriu zisă. (Fig. 139). Unul din arcuri pornește dela un stâlp, taie diagonal suprafața bolței și vine să se oprească de cealaltă parte, tot pe un stâlp. Cel de al doilea arc urmează exact același drum, între ceilalți doi stâlpi. Și el taie în diagonală suprafața, întâlnește primul arc în punctul

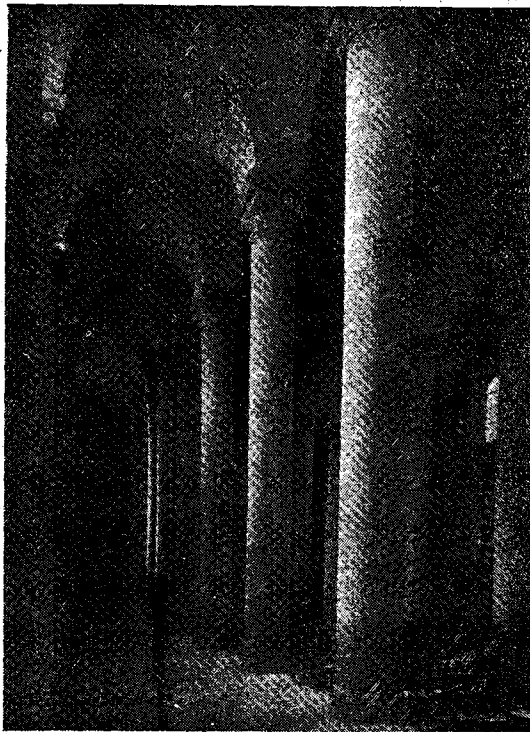


Fig. 138. — St. Savin sur Gartempe (colateral)
(după Propyl. VI. p. 384)

central, de maximă rezistență, și cade cu piciorul pe ultimul stâlp. Bolta este astfel împărțită în patru triunghiuri, independente unul de altul.

În mijloc, unde cele două arcuri ogivale se întâlnesc, se așează o piatră care aparține astfel ambelor arcuri și care poartă numele de cheia bolței (la clef de voûte). Prin acest sistem de construire, bazat pe ogivă, navele bisericilor s'au ridicat din ce în ce, până au ajuns la înălțimi prodigioase, la care nu s'ar fi putut gândi constructorii romanici.

După această trece în revistă a elementelor constitutive ale arcului gotic, să examinăm câteva monumente în care el a fost aplicat.

Să începem cu unul din cele mai renumite, cu interiorul catedralei dela Reims, unde se încoronau regii Franței (Fig. 140). Ea datează din secolul al



Fig. 139. — *Catedrala din Lausanne*
(după Propyl. VII. p. 212)

XIII-lea, este ridicată în momentul culminant al artei gotice. Avem astfel ocazia să examinăm aspectul ideal sub care se prezintă un interior gotic, cum și sistemul întrebuintat pentru boltirea lui. Din distanță în distanță vedem apărând în tavan arcurile de ogivă, care se întretaie în porțiunea lor cea mai ridicată, adică la cheia bolței.

Marele avantaj al acestei invențiuni fericite era nu numai acela de a ușura zidurile și prin urmare de a permite ridicarea la mari înălțimi a acoperișului bisericeii, dar încă de a face posibilă acoperirea cu piatră a oricărei părți a bisericeii, chiar acolo unde poziția ar fi făcut foarte dificilă, dacă nu imposibilă, construirea unei bolți în formă de leagăn, de pildă în porțiunea unde absida se leagă cu capelele radiante. Prin faptul că suprafața boltei poate să fie segmentată în mai multe triunghiuri, căci orice suprafață poligonală se poate reduce la o combinație de triunghiuri, fiecare din ele poate astfel fi acoperit separat.

Invențiunii ogivei corespund în corpul clădirei (la exteriorul ei) noi organe de sprijin și de rezistență. În primul rând sunt stâlpii de susținere (contraforții) și așa numitele arcuri sprijinitoare (arcs boutants). Cele două arcuri diagonale, care se întretaie în cheia de boltă, apăsând cu extremitățile lor pe cei patru stâlpi sau pe cele patru coloane care le servesc de bază, aceste suporturi sunt amenințate să se prăbușească în afară. Era necesar, prin urmare, să se găsească o forță care să fie opusă forței de presiune interioară și care să

mențină în loc stâlpii sau coloanele. Forța aceasta a fost imaginată la exteriorul bisericii. Ea consistă dintr'un stâlp masiv, din pietre imense, reprezentând o masă de rezistență formidabilă (contrafortul), dela care uneori pornește un arc (arc boutant), ce va atinge și va sprijini zidul construcției, exact în locul unde este lipită coloana. deasupra căreia vine să proptească piciorul arcului ogival. Coloana interioară este deci menținută în loc prin forța de rezistență a zidului, dublat de arcul de sprijin. În porțiunile unde forța de împingere era mai mare, se recurge la două sau chiar trei arcuri de sprijin, unul peste altul, poate nu numai ca o precauțiune, spre a mări rezistența, dar și pentru a da acestei părți un caracter mai monumental și a o înfrumuseța.

Unde se vede mai clar decât oriunde rolul acestor stâlpi și al arcurilor de sprijin este la catedrala din Beauvais (Fig. 141). Această minunată construcție, neterminată, reprezintă cel mai îndrăzneț efort făcut de arhitectura gotică, pentru a suprima zidul și pentru a duce la înălțimi prodigioase interiorul unei biserici. Este o clădire relativ târzie, dacă o comparăm cu cele mari din „Ile de France“ și din Nordul Franței (ridicată la finele sec. XIII-lea, ea se surpă și se reconstruește apoi la începutul sec. XIV-lea). Locuitorii din Beauvais au năzuit să aibă cea mai încăpătoare și mai impunătoare biserică din Apusul Europei. Bolta a fost aruncată la o înălțime de 47 metri, parcă în ciuda gravitației. De aceea nicăeri nu s'a putut ajunge, ca aici, la efecte mai impresionante de ușurință aeriană a construcției.

De altfel, ea nu a putut fi terminată. Legile naturii au fost mai puternice decât știința și îndrăzneala arhitecților. Dar ei nu s'au lăsat învinși; surpată odată, bolta a fost refăcută. Admirabil exemplu de tenacitate și încredere care, chiar atunci când sunt învinse — cum a fost aici cazul — deșteaptă în noi o admirație

fără rezervă. În interiorul catedralei, înălțată astfel la o distanță amețitoare, a fost construit în mijloc un stâlp imens, care susține acoperișul.

Atunci când arhitecții și-au dat seama de avantajile de ordin decorativ pe care le puteau trage din elementele exterioare ale bisericii, au început să le împodobească, să zidească mici turnulețe deasupra lor. La Chartres, de pildă, ele au fost încă decorate cu firide, în care au fost așezate statui. Acest avantaj



Fig. 140. — Catedrala din Reims
(după Propyl. VII. p. 219)

n'a fost simțit dela început, când, din contră, contraforții și arcurile de sprijin erau pe cât posibil mascate: o soluție intermediară, timidă, greoaie și foarte puțin comodă. Totuși, la urmă, când arcurile au căpătat un caracter mai franc, prin aceasta chiar s'a făcut posibilă boltirea elegantă a navelor laterale.

O biserică gotică, din acest punct de vedere, apare ca o clădire ale cărei toate punctele de sprijin sunt în exteriorul ei. A fost comparată din această pricină cu un animal, al cărui schelet este așezat la exterior, ca la crustacee. Spațiul dinăuntru este un spațiu golit, care nu se mai sprijină pe nimic, căci toate punctele de susținere și de rezistență se găsesc în afara clădirii. Astfel, zidurile fiind ușurate, ele au devenit aproape inutile, nu mai au funcție arhi-

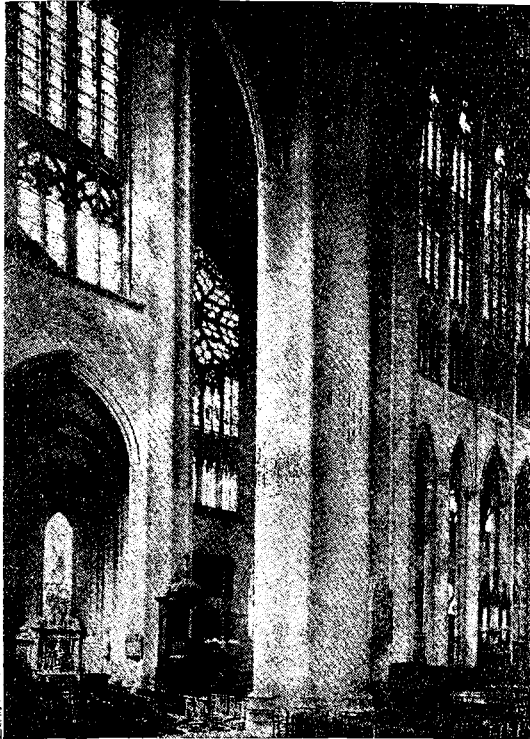


Fig. 141. — *Catedrala din Beauvais*
(după Propyl. VII, p. 224)

tectonică, sunt simple despărțituri. Teoretic ele pot să dispară, să fie transformate în ferestre, adică într'un izvor de lumină și de aer pentru cei din interiorul bisericii. Aceasta s'a și întâmplat în practică, căci din ce în ce mai mult, asistăm la o suprimare a zidurilor. Biserica devine un schelet, o carcasă de drugi solizi și elastici, între care sunt prinse sticlele vitrourilor. Așa este cea minune dela mijlocul secolului al XIII-lea, „La Sainte Chapelle“ din Paris, clădire a lui Ludovic cel Sfânt, în realitate un chivot admirabil, o raclă de sticle colorate. (Fig. 142). Nu numai ferestrele sunt considerabil lărgite; dar și, ori unde în arhitectura romanică se găseau pereți, ei sunt goliți de zidărie și înlocuiți cu geamuri. Deasupra ușilor dela intrare vom avea astfel acele roze colosale, ale căror petale imense de sticle multicolore, sunt prinse în niște rame minunat sculptate. Ele vor lua câteodată înfățișarea roșii, ceace a permis unor artiști să reprezinte în ele Roata Norocului, o temă des întâlnită în simbolică Evului Mediu.

Intr'o catedrală gotică suporturile vor lua adesea forma unor coloane. Ele vor urma aceeași tendință de a se înălța, de a deveni mai elegante ca înfățișare, pe care o constatăm la toate elementele clădirilor. Stâlpii cei mari, cei care mărginesc nava centrală, nu mai sunt rotunzi; în realitate ei reprezintă un fascicol compus din stâlpul primitiv, pe cari se sprijină etajul superior, și din nenumăratele coloane și colonete pe care vin să se așeze sus, capătul arcurilor gotice, și care se continuă apoi până la baza stâlpului principal. Toate împreună constituie acel mănunchiu fasciculat, care uneori se oprește la capi-

teul coloanelor, dar care alteori poate să meargă până în josul coloanei, adică să atingă pământul.

Nu se știe precis unde s'a inventat și când a fost întrebuințat pentru prima dată arcul ogival. Se crede că a fost descoperit în Normandia, ori în Ile de France. Ori care ar fi originea lui, el a fost perfecționat în Picardia și în Ile de France, unde arhitecții pornind dela el, au tras toate consecințele posibile în legătură cu construcția. Avantagiile lui însă nu s'au impus dela început sau, mai drept vorbind, rezultatul final a fost priceput numai după o serie de încercări timide, de experiențe arhitectonice repetate. Acest lucru apare clar din analiza monumentelor, ridicate la finele sec. al XII-lea și începutul sec. XIII-lea, în ordinea lor cronologică.

Spuneam mai sus că arhitecții încearcă cu timpul să tragă avantajii de ordin ornamental din necesități de ordin funcțional. Ei au început astfel să împodobească stâlpii și arcurile de susținere și să-i facă să contribuie la impresia maiestooasă, pe care o producea clădirea. Un efect minunat din acest punct de vedere se observă în corul și absida catedralei din Coutances (Fig. 143), unde stâlpii ce despart altarul de deambulatoriu sunt încărcăți de sculpturi, formând ca un fel de imens zid „a jour“ la capătul catedralei.

E natural ca tradiția, în practica constructorilor, să fi fost puternică și să nu permită dintr'odată și fără rezistențe înlocuirea unor proceduri prin altele, cu totul deosebite. Nu vom fi deci surprinși constatând că, în epoca de tranziție dela romanic la gotic, arhitecții au opus oarecare rezistență la adoptarea noutăților, de care vorbeam mai sus. Ele trebuiau, mai întâiu, să fie încercate prin experimentare, iar experiența cerea răbdare și timp. Din această pricină, întâlnim uneori construcții care, în anume din părțile lor, urmează tot spiritul romanic, dar care au fost terminate în stil gotic. Așa era clădirea celebră, unde pentru prima dată s'a experimentat în mare introducerea arcului ogival, bazilica Saint-Denis, construită la mijlocul sec. al XII-lea. De altfel, acest fenomen este destul de frecvent în arhitectură, mai ales atunci când construirea unei clădiri durează mai mult. (Un exemplu de toți cunoscut este, ceva mai târziu, palatul Dogilor).

Notre-Dame din Paris este ceva mai nouă. Nava ei este de la sfârșitul sec. al XII-lea, iar fațada din prima jumătate a secolului al XIII-lea. S'ar putea vorbi de ea ca de o biserică gotică, la care încă mai persistă câteva

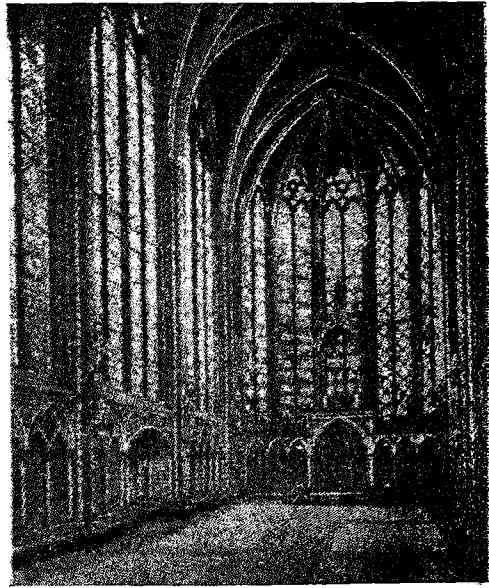


Fig. 142. — La S-te Chapelle (Paris)
(după Aubert p. 338)

amintiri romanice. În felul în care este realizată fațada (Fig. 144) avem un exemplu celebru de armonia pe care o reclamau constructorii și publicul timpului, de la o clădire de mari dimensiuni și de importanța catedralei din capitala Regatului. Pătratul imens, format din cele trei etaje, i s'a adăugat exact jumătatea lui, pentru a se ajunge la înălțimea turnurilor (care nu sunt terminate). Acest pătrat este divizat, de sus în jos și de dreapta la stânga, în trei mari despărțiri. Prestigiul cifrei trei, în arhitectura Evului Mediu, este cunoscut. Trei etaje: ușile, de la intrare și galeria regilor, care formează împreună un etaj; etajul al doilea, constând din balustrada de deasupra galeriei și din roză; — etajul al treilea, colona. Deasupra etajelor se înalță

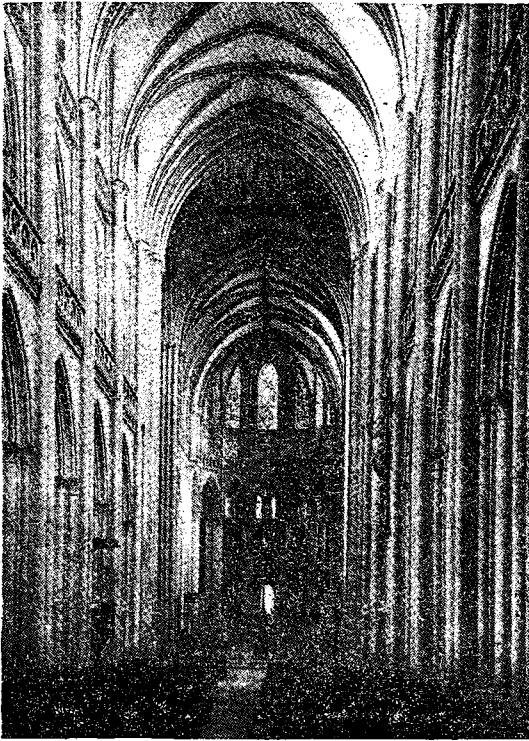


Fig. 143. — Corul catedralei din Coutances
(duçă Propyl. VII. p. 230)

turnurile. Dela dreapta la stânga, iarăși o împărțire în trei diviziuni, la fiecare corespunzând o ușe de intrare.

Interiorul acestei catedrale este demn de exteriorul ei. El dă impresia imensității, deși proporțiile clădirii nu sunt excesive. (Fig. 145). Și aici avem tot trei etaje: primul până la înălțimea arcadelor, sprijinite pe coloane. Colonele care vin de la etajele superioare se opresc deasupra capitelului, așa în cât stâlpii de jos nu sunt fasciculați, ca la alte catedrale. Al doilea etaj este format de un triforiu, îndărătul căruia sunt tribune, căci Notre-Dame din Paris este una din ultimele mari clădiri, în care s'au mai construit tribune.

Triforiul este acea balustradă de la al doilea etaj, așezată în fața unui zid străbătut de ferestre, adică în fața unor vitralii, când este luminat direct. Deasupra triforiului sunt ferestrele navei centrale. Ele constituie al treilea etaj.

Cea de la Reims, tot așa de celebră, este printre ultimele catedrale mari franceze. A fost zidită în secolul al XIII-lea. Trebuie să ne-o chipuim ca pe unul din acele eforturi supreme ale unei întregi nații ca să atingă un ideal, care nu este cel al unui artist singular sau al unei clase sociale, ci aspirația unui întreg popor.

Portalul ei, este cel mai frumos din toată arta gotică. (Fig. 146). Obicnuit se vorbește de o dantelă de piatră. Definiția nu este exactă, fiindcă nu traduce precis ceea ce simțim în fața acestei minuni. Noțiunea de dantelă cuprinde în sine ideea unui lucru mărunț, pe câtă vreme, cu toată ornamenta-

rea extrem de variată și de bogată, impresia care se desprinde din fațada catedralei este cea de măreție, de grandoare neînchipuită. Un detaliu caracteristic: timpanul ușii centrale a fost înlocuit printr'o roză, așa încât, în realitate, avem două roze suprapuse: cea mare, la etajul al doilea, și o alta, deasupra portalului.

Exemplele acestea s'ar putea multiplica. Catedrala de la Amiens (Biblia de piatră, cum a numit-o Ruskin), cea de la Le Mans, cu splendidul ei căpătâiu oriental, cea din Laon, din Bourges, sunt tot atât de cunoscute, mărgăritare, fiecare, ale arhitecturii franceze. O zicătoare spunea că portalul de la Reims, interiorul de la Amiens, absida de la Notre Dame și turnurile de la Laon sunt cele mai desăvârșite

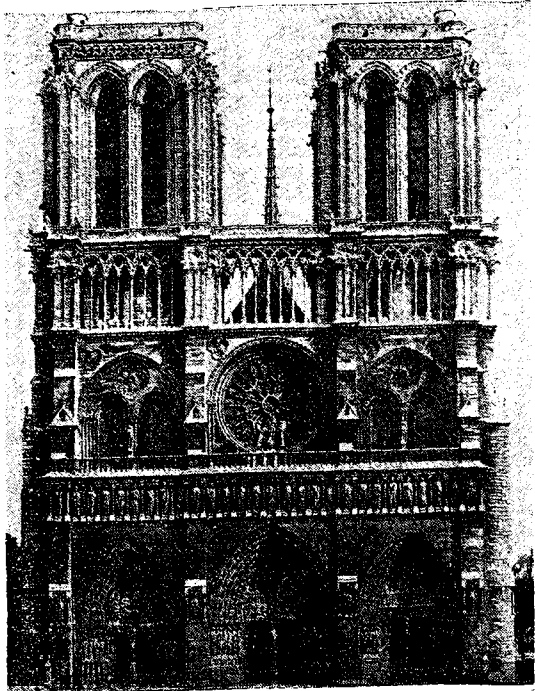


Fig. 144. — N. D. din Paris
(după Propyl. VII. pl. V).



Fig. 145. — N. D. din Paris (interiorul)
(după Propyl. VII. p. 207)

producții ale geniului francez, în Evul Mediu.

Această arhitectură a radiat, s'a propagat și a putut să ajungă la întinderea pe care a cunoscut-o în Evul Mediu, favorizată de anumite condiții de ordin politic și social. Arhitectura romanică era o artă călugărească. Autorii de planuri și constructorii ieșeau de multe ori din sânul mănăstirilor și lucrau pentru abații fundațiilor religioase. Abatele, adică starețul, era șeful instituției, căruia i se supuneau toți călugării. El dicta legi nu numai în mănăstirea pe care o conducea, dar și în cele care aparțineau aceluiași ordin, de multe ori semănate pe tot întinsul Europei occidentale. Oamenii însă, evoluează. Spiritul lor se mai luminează, iar ideea de

libertate și de demnitate omenească face progrese din ce în ce mai mari. Comunele, adică aglomerările de cetățeni, de burghezi (de la *bourg*), ajung să însemneze ceva, în complexul de fenomene curioase ale Evului Mediu. Alături de comune, se mai ridică puterea regală și, cu ea, cea a clerului mirean — nu a ordinelor religioase, ci a preoților de mir și a episcopilor. Din această pricină, bisericile importante ce se clădesc nu mai sunt abații, sunt catedrale, adică locașuri în care se găsește o cathedra, un tron episcopal.

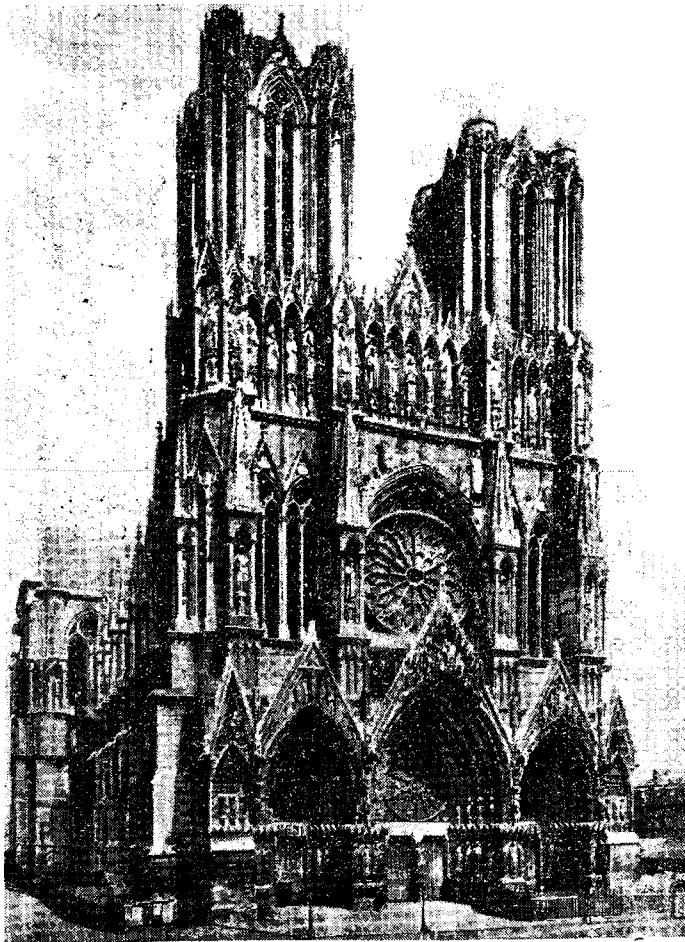


Fig. 146. — Fațada catedralei dela Reims
(dudă Aubert. I. p. 335)

Importanța pe care o câștigă clerul mirean, regii, în opoziție cu feudalitatea, comunele, în opoziție cu seniorii locali, face ca arhitectura să fie apreciată din ce în ce mai mult. Fiecare comună dorește să-și aibă biserica-catedrală și toți, dela mic la mare, oferă sprijinul lor moral și material pen-

tru zidirea ei. Asistăm la un entuziasm și la o râvnă pentru construcții, cum rareori a cunoscut omenirea.

Evident, o clădire de asemenea proporții necesită pentru desăvârșirea ei, zeci și uneori sute de ani. Se întâmplă câteodată ca entuziasmul primitiv să se mai răcească, ca intervenția unui războiu sau a unei calamități publice să sece izvorul financiar al locuitorilor. Incepute într'un tempo repede, catedralele se termină adesea într'un tempo mai lent, ori nu se termină de loc, rămânând până azi fără turnuri ori fără fațadă. Ele sunt însă dovada unui efort colectiv cum n'a mai cunoscut omenirea de atunci încolo.

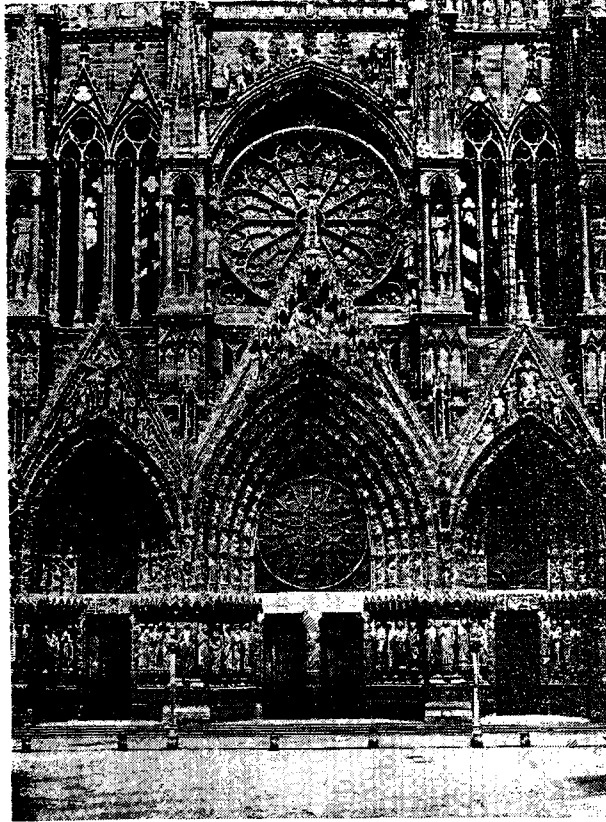


Fig. 146 bis. — Portalul catedralei din Reims
(după Propyl. VII. pl. VII)

Alături de clădirile religioase, comunele doresc să ridice construcții comunale, adică primării, hale, turnuri de foc sau pentru anunțarea primejdiilor, așa numite „beffrois“. Aceste construcții, ca și catedralele, se vor ridica numeroase și splendide, mărturie a unor timpuri de adevărat simț al solidarității comunale. Tot atunci orașele se fortifică, zidind fortărețe și turnuri militare în jurul lor.

Nu voi intra în detalii; s'a observat sper că ceea ce ne-a interesat în expunerea dezvoltării arhitecturii gotice, n'a fost să prezentăm această arhitectură grupată pe țări (diferențele de la o țară la alta fiind mai mici de cât asemănarea), ci să aruncăm o privire generală asupra evoluției ei, așa încât să fim în stare să interpretăm o construcție gotică și spiritul în care a fost concepută.

Un exemplu celebru de arhitectură civilă din această vreme sunt halele dela Ypres, zidite în secolul al XIII-lea, distruse în mare parte în războiul din 1914 și refăcute astăzi. (Fig. 147). Sunt o clădire comunală de proporții imense. La mijloc, se înalță turnul „le beffroi”. Aici se întruneau corporațiile, era locul comun al tuturor celor care constituiau „comuna”; restul clădirii este împărțit în două etaje: primul, constând din niște arcade deasupra cărora se găsesc ferestre, terminate în arc frânt, cel de al

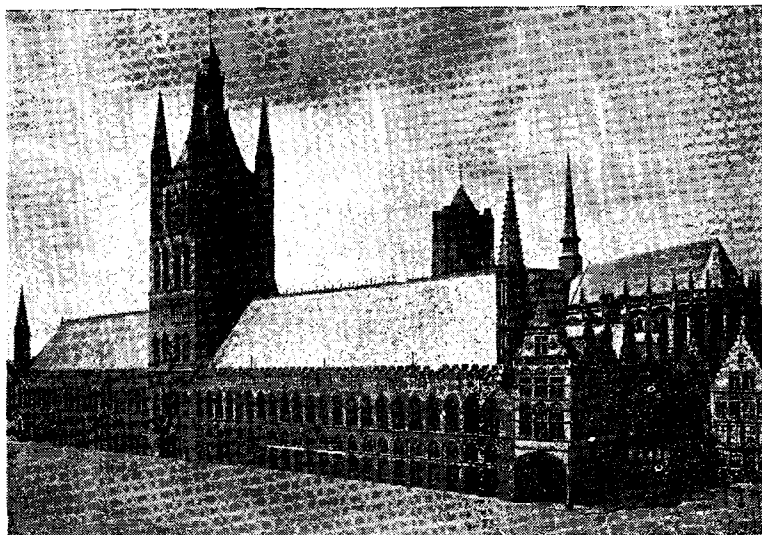


Fig. 147. — Halele din Ypres (Belgia)

(după Propyl. VII. p. 177)

doilea, ornat de asemenea cu ferestre, de proporții mai impunătoare, care se termină tot în arc frânt. Clădirea ne dă o idee de puterea la care ajunsese administrația municipală în unele din orașele Apusului Europei, mai ales în Flandra, în Nordul Franței, în Italia și în Germania.

Stilul gotic, așa cum l-am analizat, capătă o dezvoltare bogată și variată în Franța, în primul rând, de unde se răspândește în mai toate țările Apusului. În Germania, el apare ceva mai târziu, tot așa și în Spania. În Spania, forma sub care se prezintă este de o bogăție luxuriantă, plină cu fel de fel de ornamente. Din Franța, el se întinde în Anglia, unde de asemenea cunoaște o perioadă de mare înflorire. În Italia el are mai puțină importanță. Italienii se mențin mai mult timp în tradiția romanică, iar tranziția de la Evul Mediu la timpul modern, al Renașterii, se face la ei mai repede și într-o epocă mai veche, relativ, decât la celelalte popoare.

Sculptura

Adoptarea arcului ogival ca element fundamental al construcției are ca consecință transformarea completă a normelor arhitecturale din epoca romanică. Am constatat aceasta în capitolul precedent, când am urmărit evoluția stilului gotic de la primele lui manifestări, când ogiva apare ca un element de consolidare, aproape întâmplător, până la întrebuițarea ei conștientă și sistematică, la Saint Denis mai întâiu, când ea se prezintă, cum spune Focillon, ca „armătura unui stil“, apoi la acea mare mulțime de splendide construcții, ceva mai târziu. Am analizat apoi înlănțuirea neîntreruptă de inovații îndrăznețe și toate consecințele lor în arhitectură, inovații care se întind la tot Occidentul și persistă timp de mai multe secole.

Plastica, a trebuit și ea să se adapteze noilor concepții arhitectonice. Vechiul sistem romanic de ornamentare nu mai putea dăinui. Perioada de adaptare însă, de armonizare a ornamentului plastic și a sculpturii, cu clădirile realizate conform principiului ogival, durează ceva mai mult. Asistăm astfel la o fază de tranziție, în care ornamentarea și plastica sunt în multe locuri încă inspirate de spiritul romanic, pe când zidirea este conformă legilor structurii ogivale.

Trecerea în sculptură de la un stil la altul, de la romanic la gotic, se face ea oare printr'o transformare lentă, sau printr'o desfacere bruscă, adică printr'o ruptură evidentă de trecut? La această întrebare, de o deosebită importanță, e greu de dat un răspuns precis. Putem afirma însă că, după regiuni și împrejurări, se poate vorbi când de unul, când de altul din aceste moduri. Chiar la sfârșitul secolului al XII-lea, puteam observa anume simptome care nu mai cadrau în totul cu sistemul romanic, așa cum l-am definit în capitolele noastre anterioare. De altfel, orice sistem, oricât de puternic și de perfect încheșat, este destinat să slăbească și să se modifice, atunci când interpretarea legilor lui nu mai pornește de la o nevoie lăuntrică, activă, ci se reazemă numai pe o obicinuiță exterioară, adică este, mai mult sau mai puțin, rezultatul unei rutine.

Generațiile de la finele sec. al XII-lea și începutul sec. al XIII-lea nu mai înțeleg, ori numai apreciază, formele rigide, inflexibile, abstracte, care păreau că desconsideră principial orice plăcere a simțurilor, forme create și impuse de sculptura romanică. Să nu uităm însă că pretutindeni, dar mai ales în Franța (fiindcă nicăeri stilul gotic nu a avut o dezvoltare mai logică și mai armonioasă ca în această țară), erau regiuni în care locuitorii erau mai simțitori la plastică, adică mai înclinați la aprecierea unei opere caracterizată prin relief și volum. Statua, considerată ca ornament sau ca obiect în sine, le vorbea mai ales prin masa și prin silueta ei, prin felul în care se armonizau și se raportau între ele diferitele ei părți, prin jocul variat al porțiunilor luminate și al celor rămase în umbră. De aceia artiștii, chiar atunci când sunt încă dominați de spiritul romanic, încearcă să aprofundeze temele de la care se inspiră, să le vadă din ce în ce mai plastic, să sugereze cât mai des cea de a treia dimensiune. Asistăm astfel la un fenomen ciudat și în aparență în contradicție cu principiile romanice: Trupul uman începe să se desprindă de zidul sau de coloana cu care se confundase până atunci, capătă o individualitate proprie. Viața și natura, cu aspectele lor variate, se impun atenției artiștilor. Idealul romanic începe să apară ca ceva prea uscat, prea țepăn, prea abstract. Figurile și draperiile tind să semene cu cele din viața reală,

Bazilica de la Saint Denis a lui Suger este șantierul în care inițiativele deschizătoare de drumuri ale artiștilor din această vreme ajung să se concretizeze. Unul după altul ei se liberează de constrângerile impuse de trecut. Iar portalul unei biserici devine locul potrivit, unde să se manifeste de preferință caracterele artei noi. Sculptorii și publicul își amintesc de vechile teme și de simbolurile antice ale bisericii. Ei se decid să amestece Vechiul cu Noul Testament, imaginează pe primul cu personagiile lui, ca premergător al celui de al doilea, un fel de prefață grandioasă a lui: este ceea ce s'a numit „Prefigurarea Noului Testament“, una din sursele de inspirație cele mai frecvente în sculptura gotică.

Timpanul, statuile dela intrare, se animează și încep să povestească, ceea ce nu se mai întâmplase în tot timpul epocii romanice. Personagiile, chiar atunci când sunt izolate, adică când sunt așezate înaintea unui stâlp sau a unei coloane, formează între ele grupe, care participă la o acțiune comună. Se naște astfel un contact între figurile învecinate. Ingerul Bunei Vestiri și Fecioara, în episodul Bunei Vestiri, Sf. Elisabeta și Fecioara în cel

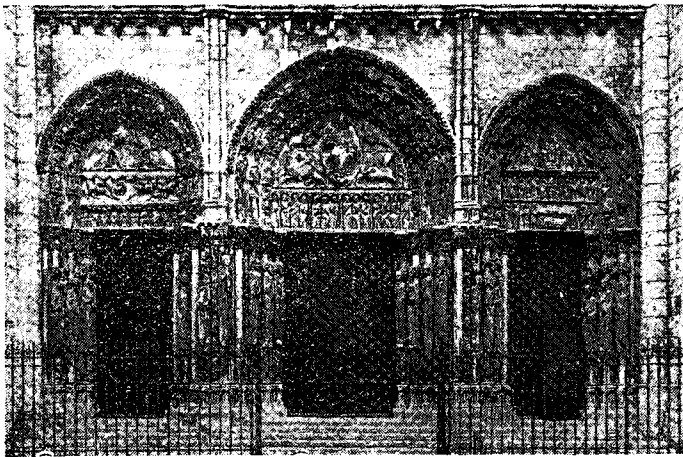


Fig. 148. — Portalul Vest de la Chartres
(după Propyl. VI. p. 507)

al Întâlnirii lor, se înclină între ele, parcă-și vorbesc. Creștinul, când intră în biserică, este întâmpinat de la ușa de patriarhi, de profeți, de sibile, de personagiile Vechiului Testament, care îl primesc, îl învață, îi netezesc calea inițiatiei, îi prevestesc apariția Mântuitorului, a cărui imagine va apare, inundată de lumină, pe altarul bisericii. Cortegiul acesta venerabil,

mărește emoția cu care credinciosul pășește în locașul Domnului.

Puțin în urmă, la aceste personaje, respectate în toată creștinătatea, se asociază sfinți locali, martiri, episcopi beatificați. Iar în soclul pe care se ridică statuile, la picioarele lor, artiștii nu uită să nareze, în medalioane de proporții mici și în basso-reliefuri, scene din viața acestor sfinți. Ceva și mai târziu, simplii muritori, personajii profane, se amestecă cu personagiile divine: Regii și Reginele, curtenii, nobilii, donatorii.

În același timp, în câmpul basso-reliefurilor vor intra subiecte din viața de toate zilele. Artiștii ne vor înfățișa ocupațiile principale ale locuitorilor, în calendare cu diversele luni ale anului, în zodii, în lupta vițiilor cu virtuțile și chiar întâmplări lumești. Biserica devine din nou o carte deschisă, plină de învățături, de povestiri minunate, unele edificatoare, altele numai distrac-

tive, altele chiar ironice, sărate și pipărate. Meșteșugul săpătorului în piatră se face mai precis, mai plăcut; el cearcă să evoce o stofă moale și catifelată, un păr mătășos, grația unui surâs, un gest, naiv ori drăgălaș, frăgezimea cărnii, relieful mușchilor sub cutele hainei. Dela începutul epocii gotice până la sfârșitul ei, asistăm la o curiozitate crescândă și pasionată pentru adevăr, la o nevoie de a reda viața în toată varietatea ei. În fond, pentru acești oameni se pune exact aceeași problemă care se pusese și pentru lumea și arta antică. Nu se poate vorbi încă de o Renaștere, mai ales dacă concepem acest curent ca un complement al unui sentiment umanistic, dar se poate spune că omul Evului Mediu, rămânând în credința și în simțirea lui profund creștin și cu mentalitatea particulară a celor din această vreme, dorește să ajungă la exprimarea lumii externe, așa cum Grecul și Latinul, în credința și cu sentimentul lor, cu totul deosebite, o făcuse în antichitate. Cu alte cuvinte, ceea ce omul Evului Mediu cere anticului, atunci când își aduce aminte de arta acestuia, este să-i arăte prin ce metodă, adică prin ce procedee, spirituale și manuale, a reușit să pună stăpânire pe lume și să exprime ceea ce cade sub simțuri. Este în fond ceva analog cu încercarea, făcută de Sf. Toma din Aquino, de a adapta principiile lui Aristotel credinței creștine și de a pune astfel de acord credința cu tradiția clasică și cu rațiunea.

Determinant pentru viitorul plastice gotice este faptul că sculptorii își impun un dublu scop: utilizarea figurii umane, interpretată realist, în decorarea bisericii; realizarea unei idei monumentale în epitafe, adică în pietrele de mormânt, ce devin din ce în ce mai frecvente. Totuși, este ceva ce nu trebuie pierdut din vedere: Latinii din Apus sunt conduși de un atât de mare optimism în viață, iar credința lor este nuanțată de atâta idealitate, încât ei își interzic aproape să introducă moartea în realizările lor plastice. Moartea, după ei, este numai un moment trecător, care desparte viața pământească de cea eternă, de dincolo de mormânt. Și, după cum ceea ce este urit și respingător în viață nu trebuie să determine ideea pe care ne-o facem despre existența omului, tot astfel moartea este gonită din preocupările și deci din reprezentările lor plastice.

Nu tot așa este cazul cu Germanii. Aceștia sunt un neam mai mistic, simțind nevoia să mediteze asupra sfârșitului, asupra momentului acesta inevitabil și teribil, dar totuși real, asupra a tot ce este rău și necruțător pe lume



Fig. 149. — Fragment din portalul de Vest de la Chartres

(după Propyl. VI, p. 508)

Astfel, în țările germanice vom asista la un mai mare interes pentru cazurile bizare și tipurile puternic individualizate; pentru cece este excepțional și chiar monstruos în lume; pentru suferință și gesturile care o exprimă. De aici provin, mai ales spre sfârșitul Evului Mediu, toate acele tipuri de călăi și de mulțimi insultătoare în episoadele Patimei, de femei care se jelesc, cu figuri contractate și contorsionate de durere, de fecioare nebune animate de mișcări dezordonate, de Christoși concepuți ca „Oameni ai durerilor“.

Acestea sunt cele câteva considerații de ordin general, care trebuiesc luate în seamă, înainte de a intra în analiza propriu zisă a operelor de artă plastică din această epocă.

Să începem analiza noastră cu o capodoperă: Portalul regal al catedralei de la Chartres. (Fig. 148 și 149). Datează de la sfârșitul secolului al XII-lea și e decorat de așa numitele statui-coloane care, prin aspectul lor și prin funcția ce îndeplinesc, țin încă de arta și concepția romanică, cum se vede. Totuși, chiar în ele se simt germeii unor aspirații, ce nu se mai pot mulțumi cu rigiditatea și ieratismul de până acum al reprezentării umane. Statuele acestea nu se mai pot confunda cu coloana. La drept vorbind sunt exterioare ei și, după cum spune Focillon, dau impresia „că intră în coloană“, nu că ies din ea. Apoi — deși proporțiile lor sunt mult prelungite peste normal, — ceea ce s'a lungit în ele nu este bustul, — partea de sus a trupului a rămas aproape normală, — ci partea de la mijloc în jos. Afară de aceasta, coloanele lângă care sunt așezate primesc o bogată ornamentație, care nu mai este de loc în legătură cu un caracter funcțional. Simțim că, încă din această vreme, au apărut elemente noi, care, mai curând sau mai târziu, vor modifica profund ideea sculptorilor.

Tot la Chartres, ceva mai târziu, în prima jumătate a secolului al



Fig. 150. — *Le Beau Dieu d'Amiens*
(după Propyl. VII. pl. XX)

XIII-lea, în portalul de la Sud, apar figuri care înseamnă un pas mai departe în evoluția plastice gotice. Un sfânt militar, Sfântul Teodor, și-a părăsit poza întâlnită în statuele de mai înainte, a căpătat ceva mai multă grație, o mai mare libertate de mișcare. Și, pentru ca să se dovedească că artistul care l-a conceput nu mai ține exclusiv la caracterul funcțional al sculpturii, spre deosebire de statuele anterioare, el face impresia că nu mai este perfect în echilibru pe soclul care îl poartă.

Prima statuie, în întregime gotică, este așa numitul „Le beau Dieu”, din catedrala din Amiens (Fig. 150). El datează din prima jumătate a secolului al XIII-lea. Artistul, deși a dat figurei trăsături severe, totuși, în felul în care a drapat-o, adică în armonia cutelor vestmântului, în mișcarea pe care a imprimat-o mâinilor, n'a mai păstrat nimic din spiritul romanic.

Am afirmat că statuele portalurilor părăsesc pozițiile lor fixe; că privirea lor, care până atunci se pierdea în infinit, începe să se plece asupra credincioșilor, care trec pe lângă picioarele lor. S'ar zice că între ele se schițează dialoguri, că au nevoie să-și comunice gândurile. Așa este cazul cu grupul celebru în lumea întreagă, din portalul de Vest al catedralei dela Reims (Fig. 151). El reprezintă „întâlnirea Mariei cu Elisabeta” și datează din prima jumătate a secolului al XIII-lea. Mai mult decât în operele analizate până acum, aici se vede năzuința artistului de a da figurilor o înfățișare reală plină de farmec și demnitate. În acest scop el nu ezită să studieze statuele antice care nu erau rare în Franța de atunci, să le împrumute detaliile de care avea nevoie, mai ales felul așa de nobil de drapare. Astfel, și Fecioara, și Sf-ta Elisabeta par niște matroane romane, admirabil învăluite în voalurile și vestmintele lor, amintind de statuele greco-romane din bună epocă.

Contactul cu viața, dorința artistului de a exprima ceea ce vede, ceea ce constată în jurul său, apare până și în figurile din timpanul de deasupra ușilor. În locul imaginii teribile și monotone, din pricina deseii ei repetiții, a Mântuitorului în mandorlă sau ca judecător suprem, înconjurat de emblemele celor patru Evangheliști, avem figura blândă, a Fecioarei sau a lui Christos, ori povestiri din viața sfinților, adesea concepute sub formă anecdotică. În ele se vede clar dorința sculptorului de a executa, cu tot talentul de care era capabil, cu toate calitățile de practician pe care le poseda, o scenă cât mai atractivă, cu un episod sau altul din ocupațiile vieții de toate zilele.

Încetul cu încetul sculptura îmbrățișează nu numai Vechiul Testament, nu numai scenele oarecum clasice, pe care oricine le pricepea fără multă



Fig. 151. — *Întâlnirea (Fecioara și Elisabeta)*
(Reims)

(după Propyl. VI. p. 518)

greutate, din viața Mântuitorului: Ea nu ezită să introducă chiar sfinți mai obscuri, cum este, tot la Reims, un sfânt Dionisie, unii zic S-tul Nicaise, între doi îngeri, dintre care unul este faimosul „Inger care surâde”, considerat de toți istoricii de artă ca una din cele mai strălucite realizări ale artei din toate vremurile (Fig. 152).

Astfel, vom întâlni în plastica gotică subiecte din Vechiul Testament, scene din Noul Testament, cuprinzând chiar episoade până atunci mai rar reprezentate, și scene din viața sfinților. În sfârșit, artistul merge și mai departe și ne reprezintă, în medalioanele sculptate pe soclul statuelor, când anume episoade din viața profeților sau a personagiilor religioase secundare, când scene luate chiar din viața de toate zilele. Așa este faimosul calendar, cu diversele ocupații ale țaranului în decursul anului. El constituie un element cu totul nou, pe care nu l-ar fi putut concepe și realiza un artist ce se supunea principiilor artei romanice.

Dar, s'ar putea spune, calendarul reprezintă totuși o temă de un interes universal, deci ușor de priceput de oricine, și amintind acțiuni, deci exemple



Fig. 152. — S-tul Dionisie și Ingerii (Catedrala din Reims)
(după Propyl. VII. p. 366)

utile pentru toți cei care intrau în biserică. Artistul nu se oprește aici. El nu se dă în lături dela exprimarea unor motive cu totul episodice, din viața de toate zilele. Este cazul la „Notre-Dame de Paris“, unde, în medalion, sunt sugerate momente din viața studenților din Evul Mediu, sau în alte catedrale alegorii personificând artele liberale, lupta vițiilor cu virtuțile ori subiecte grotești, alunecând uneori spre obscenitate.

Cu toată varietatea temelor și cu toate nesfârșitele atitudini ale artiștilor în imaginarea și în realizarea lor, există câteva subiecte mai importante, care se bucură de favoarea publicului și care se transmit fără întrerupere dela o epocă la alta, în tot decursul perioadei gotice. Așa este „Madona cu pruncul în brațe“. Una din cele mai splendide realizări ale acestui motiv este cunoscută sub numele de „La Vierge dorée“ (Fig. 153). Așezată la mijlocul por-

ței „aurite“ a catedralei din Amiens, statua este executată cam la 1288. Fecioara a încetat să mai fie regina maiestoașă, imobilă și distantă, pe care o întâlneam în epoca romanică, privind fix înaintea ei, cu niște ochi mari și disproporționați. Ea a căpătat grație, dulceață, tandrețe, o simțim aproape nu numai de copilul căruia îi surăde în chip atât de gingaș, dar de toată umanitatea. Este o mamă tânără, cu toate sentimentele de care poate să fie animată o femeie cu primul ei copil în brațe. Tipul acesta de Madonă, cu surăsul ei sincer, cu gestul așa de fermecător, rezultat din aplecarea nișel spre dreapta a capului, se va propaga în toată arta franceză, se va transmite chiar la arta popoarelor vecine.

Cu timpul însă, pentru a se mări mai mult impresia de dulceață, Madona se va îndoi de mijloc, va curba unul din șolduri. În chipul acesta statua: în loc să fie verticală, va avea o dublă axă, una pentru partea de sus a trupului și alta pentru jumătatea de jos. Din această frângere a mijlocului, la dreapta sau la stânga, va rezulta o atitudine încă și mai grațioasă, poate chiar cochetă care va împinge pe unii sculptori la un tip manierat, afectat chiar, de Madonă.

Când artiștii au devenit absolut conștienți de ceea ce doresc și stăpâni pe idealul lor, pe mijloacele lor de expresie, atunci au produs una dintre cele mai mărețe realizări artistice din câte cunoaște arta: fațada principală a catedralei dela Reims (Fig. 146 bis). Este cel mai desăvârșit exemplu de plastică gotică. Pe socluri, care par împodobite cu o pânză drapată, ce se întinde de-a curmezișul fațadei, se ridică diferite statui de sfinți, la dreapta și la stânga ușilor de la intrare, executate în sec. XIII. Timpanele porților au fost golite și înlocuite cu vitraliuri. Reliefulile, care ar fi trebuit să apară aici, au fost ridicate deasupra ușilor, sub pinacul: la mijloc. Incoronarea Fecioarei, la locul de cinste, de vreme ce catedrala era ei consacrată; la stânga, Răstignirea Mântuitorului; la dreapta, o scenă din viața Sfântului Remi, unul din Patronii orașului. În etajul al doilea, golurile domină. Centrul lui e ocupat de o roză gigantică, un vitraliu fermecător. Mai sus este etajul numit galeria Regilor, din



Fig. 153. — *La Vierge Dorée*
(Amiens)

(după Propyl. VII. pl. XXIII)

pricină că aici apar monarhii care făcuseră gloria Franței. Amintirea lor se cuvenea să fie perpetuată în această biserică, care servea la consacrarea și ungerea lor cu Sfântul Mir. Incoronând totul, se înălțau turnurile.

Odată cu pătrunderea în artă a persoanelor reale, istorice, ne putem aștepta ca stilul sculptorilor să se modifice, ca artiștii să dorească a realiza adevărate portrete. Curând vor ajunge la o operă admirabilă, portretul lui Carol al V-lea, care se pare că s'ar datori lui **André Beauneveu**, în orice caz datând din a doua jumătate a secolului XIV-lea (Fig. 154).

După 1380, în sfârșit, în Burgundia, întâlnim opera energetică și monumentală în aspectele și năzuințele ei, pe care o inaugurează **Claes Sluter**, artist venit acolo din Nord, dintr-una din provinciile pe care le stăpâneau atunci



Fig. 154. — Statuă lui Carol V (fragment)
(după Foc. Art d'Oc. pl. XLII)

în viață nu ne scutește de a fi egali cu cei umili, în fața morții. Una din cele mai impresionante realizări în acest gen este mormântul lui Filip Pot, din Burgundia, (finele sec. XV), care se găsește astăzi la Luvru. Opt persoane (des pleureurs), a căror față este acoperită cu o glugă, așa încât nu li se pot vedea trăsăturile, poartă armoriile conetabilului Filip Pot, îl jelesc și duc pe umerii lor, în armură, ca „gisant“, adică culcat pe lespeda mormântului, pe răposat (Fig. 156).

puternicii Duci de Burgundia. De la acest sculptor ne-a rămas puținul lui Moise (Fig. 155) și alte câteva lucrări. Probabil tot el concepe și o admirabilă imagine a Madonei, drapată în chipul cel mai bogat, impunătoare, cu toate că proporțiile ei nu sunt excesiv de mari, așezată la intrarea bisericii Chartreuse de Champmol, pe care Ducii burgunzi o edificaseră alături de Dijon, ca să le servească de capelă funerară. Autorul studiului asupra sculpturii medievale din colecția germană: Propyläen, consideră acest portal, conceput și executat de Claes Sluter, ca al treilea moment important din evoluția artei gotice, primul fiind „La porte dorée“ dela Amiens, al doilea portalul catedralei dela Reims.

În același timp vedem arta statuară adoptând și în Franța temele, pe care în introducerea noastră le consideram mai frecvente în țările nordice: pietrele funerare. Ele proclamă faptul că toți suntem muritori și că cea mai înaltă și mai incontestabilă putere

În Germania, conform temperamentului locuitorilor, trebuie să ne așteptăm la un chip mai dramatic, mai neliniștit de a concepe sculptura. Acest lucru ne întâmpină în multe opere de artă, între care și în portalul catedralei din Magdeburg. El datează dela finele sec. al XII-lea și reprezintă pe Fecioarele nebune. Cunoaștem parabola: Fecioarele nebune, care și-au pierdut lampa, plâng cu gesturi teatral disperate. Artistul n'a ezitat să exagereze la maximum atitudinea acestor figuri, să dea o înfățișare forțată fizionomiei lor (Fig. 157).

Cu totul altfel sunt însă statuetele ce decorează catedralele din Bamberg și Naumburg, unde sculpturi, tot așa de prețioase, ca cele din catedralele franceze, în figura Cavalerului din primul monument, în cea a contesei Uta, din cel de al doilea, ating înalte culmi ale artei statuare.

Deși atunci, când un artist caută să reprezinte pe piatra mormântală, în Franța, portretul mortului, el evită să amintească ceva din grozăvia morții, și-l imaginează tânăr încă, la vârsta de 33 ani, la care a murit Mântuitorul, și cu sentimentul de mulțumire, cu care se va prezenta în fața tronului ceresc, în ziua judecării din urmă, în Germania, din pricina caracterului mai pasionat al acestui popor, mai impresionabil și mai aprig, artistul recurge la imaginea directă a morții, cum sunt statuetele funerare ale lui Wolfhard von Rot, din catedrala din Augsburg, executată la anul 1302 (Fig. 158) și cea a lui Otto von Wolfskehl, din catedrala din Würzburg.

Din acest contact cu realitatea, sub cele mai teribile ale ei aspecte, artiștii germani capătă nu numai o preferință pentru astfel de subiecte, dar și un fel de ascuțime pătrunzătoare a simțurilor, care îi face apti în prinderea trăsăturilor mai simptomatice din fizionomia umană, în momentul când suntem sub imperiul unor sentimente paroxistice.

Însfârșit — și acestea sunt ultimele noastre exemple de sculptură gotică germană, — artiștii încep să rafineze aspectul Fecioarei, o apropiere din ce în ce de înfățișarea unei tinere mame, îi atribue anume nuanțe de cochetărie, anume gesturi manierate și grațioase. Ei o reprezintă când ridicând delicat mâna, când aplecând capul, când cu un zâmbet fermecător adresat în același timp copilului din poală și privitorului.



Fig. 155. — Claës Sluter: Puțul lui Moise
(după Foc. Art d'Oc. pl. LIII)

Toate aceste artificii sunt adoptate de artist ca să intereseze pe credincios. Din această tendință vor ieși nenumărate „schöne Marien“, foarte cunoscute în istoria artei germane și executate în timpul celor din urmă decenii ale Evului Mediu, de pildă Madona de Veit Stoss din Muzeul Germanic, din Nürnberg, către 1500.

În Italia, după cum ne amintim — de altfel această trăsătură îi este comună cu regiunea Nordului Europei și în special cu Germania — arta romanică este ceva mai persistentă. Ea se întinde cu mult peste epoca în care acest stil va dispărea în Franța, de exemplu, deși nicăieri poate el n'a fost mai înfloritor și mai variat ca aspect, ca în această ultimă țară. Pe de altă parte, caracterele distinctive pe care le-am constatat atunci când am analizat sculptura romanică franceză, nu sunt toate valabile și pentru sculptura de dincolo de Alpi. Aci forma, aspectul exterior al operei, joacă un rol esențial.

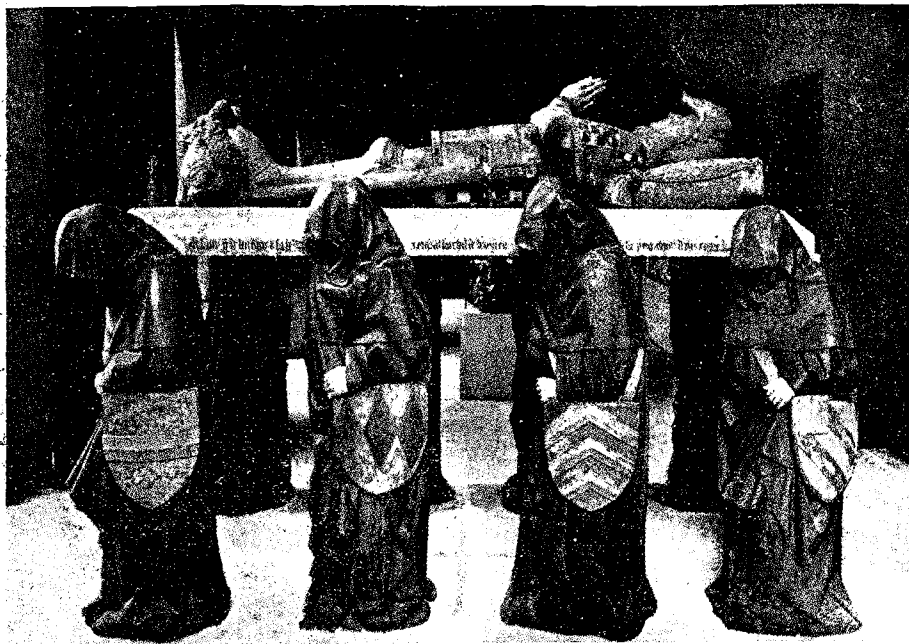


Fig. 156. — Mormântul lui Philippe Pot. (Luvru)
(după Foc. Foc. Art d'Oc. pl. LIV)

Faptul că Italia fusese o țară de educație artistică clasică, adică unde arta greco-romană se răspândise în regiuni cu mult mai întinse decât în restul Europei, pătrunsesse până în cele mai depărtate localități, și avusese o persistentă și o viabilitate care n'au echivalent în nici una din celelalte regiuni ale Europei din Apus, face ca între Italia din orice vreme și antichitate să existe înrudiri ce nu se întâlnesc aiurea. Această constatare este adevărată și pentru o perioadă relativ târzie, cum ar fi cea în care înfloresc stilul romanic. Latura abstractă, schematică, stilizarea severă pe care le-am întâlnit în romanicul francez, nu sunt tot așa de vizibile în cel italian. Aici remis-

cețele clasice împiedicau pe artist să se separe cu totul de viață ; operele lui nu puteau deveni simboale, simple cifre și formule. Totuși, și în Italia, la începutul secolului al XIII-lea, arta romanică își pierduse puterea ei de viață, intensitatea ei creatoare. Asistăm la o perioadă în care formele de imitație singure se transmit dela un artist la altul. Dar, tocmai în această vreme constatăm și primele simptome ale artei gotice, cu tendințele ei realiste, adică cu revenirea ei la observația directă și la apropierea de lumea înconjurătoare.

Trebue să facem o mică paranteză și să explicăm ce se înțelege prin cuvintele, așa de des întrebuințate, de „realism“ și „artă realistă“. Ele se aplică obicuințit producățiilor care tind la reproducerea fidelă a naturii. De fapt însă acest înțeles este incomplet, căci numai foarte puține școli se mulțumesc cu o simplă și exactă copiere a realității vii. Artistul adevărat adaogă totdeauna ceva personal, ceva care îi este propriu și care n'ar exista în afără de dânsul. Când nu pune nimic dela sine, opera lui nu mai interesează. Ceeace isbește în arta adevărată — și acest lucru corespunde mai ales epitetului de realist —, nu este calitatea de copie desăvârșită a modelului din natură, ci mai de grabă gradul de receptivitate, frăgezimea de sentiment cu care un artist a redat impresiile sale sincere în fața naturii sau a modelului viu. Pentru un astfel de artist opera nu este nici odată o simplă reproducere, ușurată încă prin întrebuințarea unor formule, mai mult sau mai puțin eficace; ea este o expresie nouă și, dacă se poate, inedită a unei senzații puternice în contact cu viața. Opera de artă veritabilă este totdeauna actuală: ea aparține, evident, timpului ei, dar va fi înțeleasă și apreciată în toate timpurile. Deci, ceea ce caracterizează epocile în care se vorbește de o „întoarcere la natură“, nu este redarea fotografică, mecanică am zice astăzi, a realității, cât puțința pentru noi de a constata vibrația artistului în atingere cu lumea exterioară, încercarea de a exprima sincer, imediat și cu mijloace proprii reacția pe care o deșteaptă în el viața și natura.

Iată, prin urmare, două feluri de a se realiza ale unui artist realist, căci s'ar putea întâmpla ca el să nu reușească să ajungă la o copie fidelă a naturii, ba chiar să nu tindă la ea, și să rămână totuși un realist. Este cazul când el

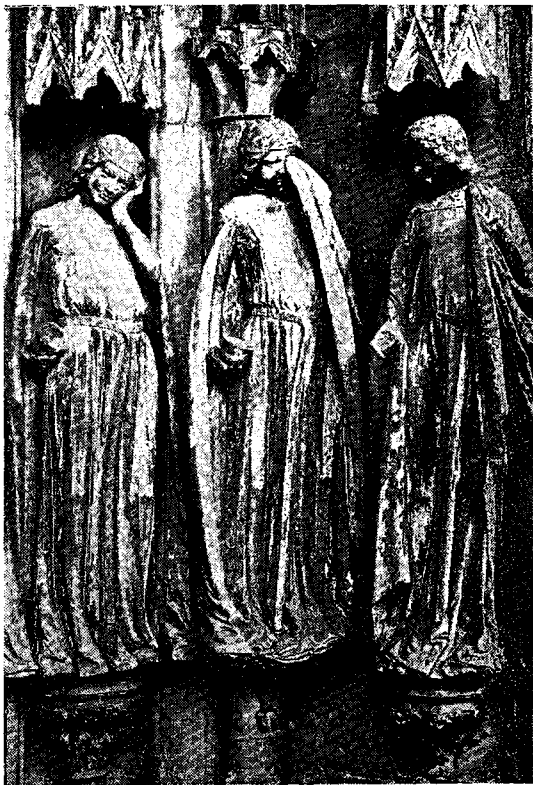


Fig. 157. — *Fecioarele nebune*
(*Domul din Magdeburg*)

(după Propyl. VII. p. 394)

nu stăpânește complet mijloacele de expresie ale artei sale, cum se întâmplă adesea cu un primitiv, fără ca prin aceasta să înceteze de a fi considerat printre realiști, din pricina silințelor ce-și dă să reînnoiască și să lărgască domeniul artei, prin revenirea la senzația directă. Departe de a reproduce o lecție învățată pe dinafară, el va da atunci impresia că-și dă în deosebi osteneala să exprime o nuanță de sentiment, ori un aspect al vieții, pe care alții, înaintea lui, nu le-au observat, ori au neglijat să le redea. Din această pricină artiștii neliniștiți și iscoditori, chiar atunci când sunt neîndemânateci, în lupta lor pentru a ajunge să se exteriorizeze, ne atrag și ne invită să-i studiem, mai mult decât alții, care se mărginesc să reproducă, o dată mai mult, un model strein, ajuns aproape stereotip.

Așa trebuie să imaginăm sculptorii italieni dela începutul epocii gotice. Pentru propagarea unui curent de întinerire a artei, momentul istoric era nu se poate mai priincios. În Italia, în această vreme, se dezvoltaseră comunele. Cetățile italiene ies de sub stăpânirea nobililor și a bisericii. Ele trăesc o viață proprie, activă, caracterizată printr'un amor propriu regional, care este una

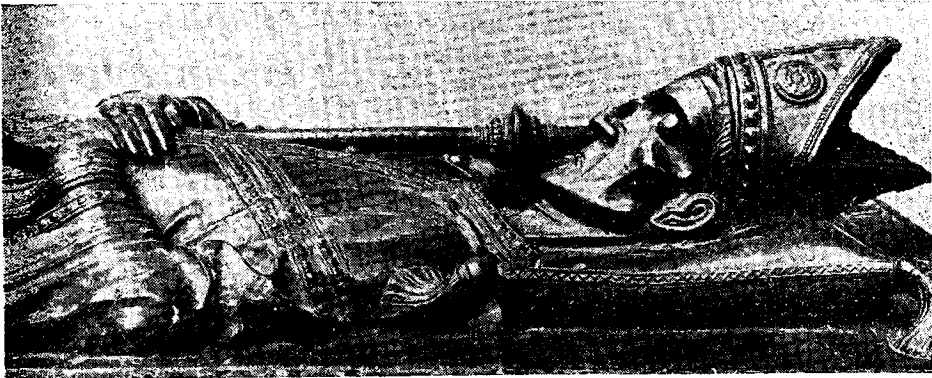


Fig. 158. — Mormântul lui Wolhart von Rot (Domul din Augsburg)
(după Propyl. VII. p. 418)

din trăsăturile dominante în temperamentul italian de totdeauna. Situația aceasta duce la dezvoltarea vieții cetățenești, la dorința de a înfrumuseța ceea ce este al tutului, de a întări orașele, de a le îmbogăți. Și ce lucru mai util, mai impunător și mai demn de a atrage admirația vecinului, poate chiar invidia lui, decât ridicarea unor biserici frumoase, a unor palate comunale, a unor fântâni publice, a unor morminte chiar, în cinstea fiilor celebri ai cetății? Din aceste pricini asistăm la o excepțională înflorire a artei, bazată pe situația socială ieșită din dezvoltarea comunelor italienești. Acest lucru nu trebuie uitat, când judecăm evoluția stilurilor în această regiune.

Artistul care reprezintă cel mai evident, în această epocă, o abatere de la arta trecutului și dorința să îndrepte sculptura spre o cale nouă, prin întoarcerea spre realitate și prin înclinarea către idealul și metodele artei antice, este **Giovanni Pisano** († după 1314). El este fiul lui Niccolò Pisano, simțitor și acesta la atracția artei vechi, pe care o cunoscuse în Sudul Italiei. Mai târziu, Niccolò fusese însărcinat de Sienzezi să sculpteze un amvon pentru catedrala orașului. La efectuarea acestei opere, este constatată că îl ajutase și fiul său. Este prima manifestație a tânărului Giovanni (câtre 1269). De atunci el

desfășoară o activitate creatoare care se întinde până către 1314, adică între sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea, sau, după cum obișnuiesc Italienii să denumească secolele, în duecento și în trecento. Ea se poate urmări la Pisa și la Pistoia, unde el lasă ca mărturie eterne ale talentului său două amvonuri, apoi într'un oarecare număr de statui ale Madonei, din care cea mai cunoscută este relativ arhaică, din prima perioadă a activității sale: Madona în Catedrala din Prato (executată între 1270—1280).

Dar mult mai caracteristice sunt operele sale de mai târziu, amvonul din Pisa, de pildă, în care întâlnim o splendidă alegorie a Virtuților, executată între 1302—1311. (Fig. 160). O primă constatare în această operă: un sentiment

personal în observarea și redarea naturii. Nu e greu să ghicim cât de mișcat a fost artistul în fața vieții, ce osteneală își da ca volumele, proporțiile unei figuri, aspectul suprafețelor (stofă, piele, păr) să fie tradus cât mai exact în marmoră. Iar, dacă ne oprim la una din aceste femei, la cea din mijloc, care reprezintă Forța, vom descoperi poate stângăcii, dar în același timp o înțelegere uimitoare pentru ce este dramatic, sever, plastic în sculptură, o putere neobișnuită de a sugera aceste calități. Rare ori în decursul Evului Mediu s'a putut întâlni un temperament de sculptor mai viguros ca la acest artist, mai bucuros să evoce jocul și aspectul musculaturii, tăria unui trup puternic, ori chiar grația formelor juvenile. Se simte la el o plăcere deosebită la contactul cu lumea reală, dar și o însușire rară pentru o grupare armonioasă, pentru un raport expresiv între masele sculpturale. Nu mai puțin interesantă este figura din dreapta de femeie goală. Artă italienească nu se ferește de reprezentarea nudului, ce intimida celelalte școli. Intr'o țară de

Sud, trupul gol se vedea des în natură. Apoi, poate și din cauza amintirii artei antice și a unei vechi tradiții, sculptorii se credeau obligați să interpreteze nudul mai des de cum o făceau reprezentanții școalelor nordice.

De altfel e necesar poate să atrag atenția asupra unei alte trăsături a talentului lui Giovanni Pisano. Ca mulți artiști ai acestei vremi, el are cunoștințe precise despre antichitate, despre idealul Grecilor și al Romanilor, despre literatura veche. Aceste cunoștințe se deosebesc fundamental de cele care vor deveni un bun obicei al oamenilor din vremea Renașterii. Totuși,



Fig. 159. — Veit Stoss: *Salutarea angelică*
(*Buna Vestire*) (Nürnberg)

(după Propyl. VII. p. 439)

gândindu-ne la Dante și la cei din jurul marelui poet, ne vom da seama de felul în care înțelege și interpretează un creștin adevărat, din secolul al XIII-lea, lumea așa de total deosebită, care era antichitatea. Nu e mai puțin adevărat însă că, transformate de aceste spirite profund religioase, înțelese deci altfel de cum le înțelegem noi, noțiunile antichității se răspândiseră în anume cercuri, existau ca un bun spiritual al epocii. De atunci încolo ele se adăogă la fondul cunoștințelor, încep să coloreze cultura oamenilor.

Amvonul din biserica S-tul Andrei din Pistoia, destinat ca loc pentru predică, este conceput ca un mic foișor, susținut pe mai mulți stâlpi, care la rândul lor se sprjină pe animale simbolice. (Fig. 161). In partea de jos a lui, mai găsim încă reminiscențe din stilul romanic. Unde însă aceste reminiscențe au dispărut cu totul, este în felul cum sunt interpretate figurile din grupurile



Fig. 160. — *Giov. Pisano : Amvonul din Pisa (Virtuțile)*
(după Propyl. VII. p. 445)



Fig. 161. — *Giov. Pisano : Amvonul din Pistoia*
(după Propyl. VII. p. 444)

care decorează de jur împrejur balustrada, în scenele luate din viața Mântuitorului, sculptate pe fețele acestei balustrade.

Una din ele reprezintă „Nașterea Mântuitorului” (Fig. 162). Pentru ori cine este cât de puțin familiarizat cu arta antichității, mai ales cu cea decadentă imperială, se vede numai decât legătura dintre opera lui Giovanni Pisano și modelele romane, sarcofagiile, de la care s'a inspirat. In sarcofagii, pe cele trei fețe și uneori chiar pe toate patru, se găsea un învălmășag de figuri, o confuziune de corpuri, de oameni și de animale, așa că nici o părticică a suprafeței nu mai era lăsată liberă. Perspectiva era o calitate de care nu se interesau artiștii, urmând ca privitorul să așeze cu imaginația acele figuri în ordinea și la distanța la care ele trebuiau să se prezinte în natură. Același

lucru îl observăm și aici: o abundență excesivă de trupuri în cele mai neașteptate atitudini, dar care nu e vătămătoare impresiei ansamblului. Între cele monumentale ale Sibilelor și Profeților, la colțuri, despărțind între ele diversele suprafețe sculptate, apare Nașterea Mântuitorului. Artistul a căutat să rennoiască această temă, până la el una din cele curente ale iconografiei artei creștine. Fecioara constituie centrul acestei compoziții. Poziția pe care i-a dat-o, puțin exagerată prin încovoierea trupului, este menită să atragă mai mult privirile asupra ei. De jur împrejur forfotesc celelalte figuri, tocmai în vederea intensificării sentimentului dramatic: femeile care pregătesc scăldătoarea, bătrânul din stânga (S-tul Iosif), îngerii și femeile care asistaseră la naștere, animalele care se amestecă cu oamenii, etc. Și în Italia ne găsim deci în fața unei lumi noi, logică, reală, a unui alt fel de a o interpreta, care nu mai are nimic comun cu cel romanic.

Contemporan cu Giovanni, și el elev al lui Niccolò Pisano, este **Arnolfo di Cambio**, poate ceva mai tânăr. Născut către 1240, activitatea lui se întinde



Fig. 162. — Giov. Pisano: Nașterea lui Isus
(din Amvonul Catedralei din Pistoia)

(după Propyl, VII. p. 446)

într'a doua jumătate a secolului al XIII-lea, oprindu-se către 1301. Printre operele mai importante pe care ni le-a lăsat, este un mormânt al cardinalului de Braje, din biserica San Domenico din Orvieto (Fig. 163). Felul în care este conceput acest mormânt devine în viitor de regulă, ori de câte ori se va executa un monument funerar. Multă vreme aceste opere, din ce în ce mai frecvente în Italia, nu vor avea altă înfățișare: jos mortul, în atitudine de „gisant“; deasupra lui o tablă cu o inscripție, lângă care se găsesc figuri de sfinți sau de virtuți. Iar sus, pe un tron, o imagine a sfintei Fecioare, naturală, grațioasă, duioasă și compătimitoare.

Andrea Pisano, face parte dintr'o generație mai tânără. El se va produce mai ales către mijlocul secolului al XIV-lea (cu începere de pe la 1347), când

va conduce atelierul, important pentru dezvoltarea artei italiene, de pe lângă catedrala din Orvieto. Mai înainte de a fi chemat în acest oraș — astăzi fără prea multă însemnătate, dar pe atunci sediul unei episcopii celebre, — artistul lucrează la Florența. Acolo, la Baptisteriu, el fusese însărcinat, să execute două porți în bronz. Pentru aceasta se inspirase din legenda Sf-tului Ioan Botezătorul, cum se cuvenea pentru un baptisteriu. Intr'un chenar, care mai amintește vechea tradiție, el introduce scene concepute într'un spirit mai modern.

Când ne vom ocupa de Giotto, vom vedea influența pe care sculptura a avut-o asupra acestui întemeietor al picturii italienești. Dar și el, la rândul lui, a lăsat urme în sculptorii care au venit după el, între alții asupra lui Andrea Pisano. Giotto arătase contemporanilor că se pot obține efecte mult

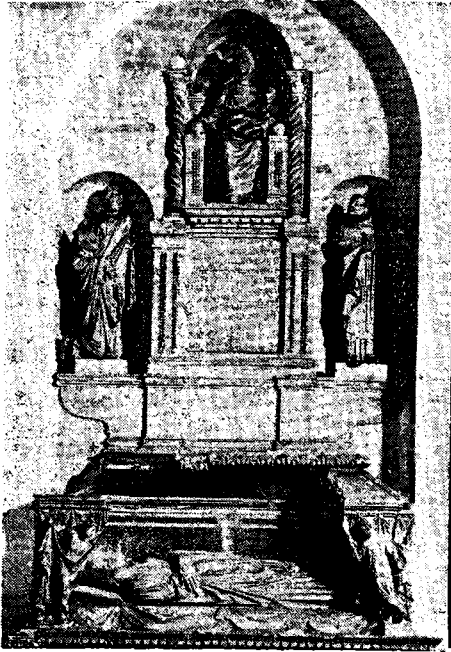


Fig. 163. — Arnolfo di Cambio:
Monument funerar
(după Propyl. VII. p. 450)



Fig. 164. — Andrea Pisano;
Porțile Baptisteriului din Florența
(fragment) (după Propyl. VII. 457)

mai dramatice atunci când, din viața unui sfânt sau a Mântuitorului, se aleg numai scene capitale, de toți cunoscute, ce se petrec între un număr mic de personaje. A concentra acțiunea în câteva momente esențiale și a proiecta o lumină puternică asupra actorilor principali, iată unul din principiile cele mai rodnice introduse de Giotto în arta italiană. Același lucru îl întâlnim și aci (Fig. 164). Intr'un cadru ornamental care amintește trecutul (o figură geometrică lobată), el așează câteva personaje clar conturate, simple în mișcarea lor, însă just observate, dând cu adevărat impresia vieții, ca în această întâlnire.

Dar acolo unde importanța lui Andrea Pisano apare cu adevărata ei va-

Joare, unde el face figură de novator, este în opera pe care o săvârșește mai târziu, în decorația în bronz din fațada domului din Orvieto. În această din urmă lucrare despărțământul rigid, compartimentarea arhaică dispar. Tot panoul, de dimensiuni destul de importante, este conceput ca o suprafață în care ornamentele florale circulă. Între aceste despărțituri, mult mai suuple, mai fluide, se obțin câmpurile pe care le vor ocupa scenele mai importante. Ele povestesc istoria mântuirii omului, de când el a fost gonit din Paradis, până în momentul în care, prin sacrificiul lui Christos, s'a dobândit iertarea noastră de păcate. În ele figurile capătă un relief plastic, nu se mai confundă cu fondul, cum am văzut când am examinat porți în bronz, din epoca romanică.

Printre aceste scene, una din cele mai frumoase este această Intâlnire (Fig. 165). O tandrețe, un avânt duios se remarcă între cele două femei, care pornesc una spre alta. Artistul s'a liberat de toate dificultățile tehnice și este în stare să reprezinte cu succes un puternic sentiment omenesc, să deștepte în noi emoția caldă, pe care a resimțit-o el însuși.

Paralel cu această tendință, din care ies opere, în care notele dominante sunt: forța, monumentalitatea, severitatea unei figuri robuste, poate puțin cam prea masive, există un alt curent în sculptura italienească, care se dezvoltă mai ales la Pisa și care culminează într'o reprezentare lirică, grațioasă, aproape sentimentală a figurilor. Este cazul cu Madonele lui Nino Pisano, copilul lui Andrea Pisano.



Fig. 165. — *Andrea Pisano: Fragment din ușa Domului din Orvieto*
(după Propyl. VII. p. 453)

Pictura Gotică

Din cele spuse despre sculptura gotică; mai ales despre cea italiană, se poate deduce că această artă precede renașterea picturii, chiar contribuie la reînvierea acestei arte. În vremea în care sculptorii executau opere așa de importante — cum au fost cele analizate în capitolul precedent —, pictura rămăsese o artă de rețete și de formule, în care concepțiile vechi erau încă a tot puternice. Aceste concepții vechi erau deosebite, după regiuni. În Italia ele erau în legătură cu Bizanțul. De aceea, în cea mai mare parte a Peninsulei, pictura reprezenta figuri în linii dure, aproape brutale, cu o privire fixă, neomenească. Între aceste linii, trase cu vigoare, ce serveau de contur, pictorul intervenea cu tonuri plate. De departe imaginea îți dădea impresia unui smalt

de proporții colosale. Icoanele în smalt erau de altminteri foarte frecvente în această vreme. Stilul lor nu este departe de stilul icoanelor greco-bizantine, răspândite și în Italia și copiate de artiștii locali. Această pictură dăinuiește multă vreme, fiindcă se bucură de favoarea publicului.

În același timp în care în Italia se continuă cu o producere în serie, s'ar zice astăzi, a imaginilor sfinte, având caracterele de care vorbeam mai sus, în Franța, asistăm la acea transformare a principiilor arhitecturii, care deosebește o construcție romanică, de una gotică. De unde clădirile în stil romanic se prezentau sub o formă masivă, cu imense suprafețe goale, oferind un câmp propice dezvoltării frescelor, pereți și bolți în care se puteau reprezenta personaje multiple de dimensiuni vaste, în cele gotice, pereții sunt aproape suprimați, bolțile sunt fragmentate, iar ferestrele lărgite. Din această pricină în Franța, pictura decorativă murală va suferi o mare decadentă. Ea va fi înlocuită adesea cu vitralii, care sunt tablouri în sticlă colorată, tablouri însă, care n'au ca scop de a evoca o imagine precisă, în stare să vorbească inteligenții și închipuirei noastre, așa cum făcea pictura murală, ci care tind în primul rând să ne încante ochiul, să ne satisfacă imaginația și prin aceasta chiar să ne transpună într-o situație mai favorabilă, pentru a simți latura mistică a liturghiei catolice.

În Italia, din contra, arhitectura conservă caracterul ei din epocile precedente. Suprafețele întinse n'au fost reduse. Pictura murală nu numai că va continua să existe, dar se va desvolta, va suferi o reînnoire și aceasta în primul rând grație procedului frescei. Cel mai însemnat reprezentant al picturii în această vreme, omul care a regenerat arta, punându-se mai ales în serviciul decorației murale, este Giotto. Opera lui constituie unul din momentele culminante, nu numai în arta gotică, dar în artă, în genere. Un alt punct culminant al picturii medievale este atins ceva mai târziu, la finele secolului al XIV-lea, cu miniatura franceză. Și mai târziu și ceva mai la Nord, la sfârșitul epocii gotice, se va desvolta pictura flamandă. Giotto în Italia, miniatura franceză și școala flamandă, formează cele trei momente supreme din istoria picturii gotice, în jurul cărora se concentrează și se rânduiește toată dezvoltarea ei. Fiecare din aceste momente reprezintă un progres față de trecut, un pas mai departe spre acele concepții și atitudini ale spiritului, care vor caracteriza marea mișcare a Renașterii, din sec. al XVI-lea. Trecerea de la finele Evului Mediu la acest debut al timpurilor moderne nu se face în mod brusc, ci pe îndelete. Epoca intermediară, una din cele mai însemnate, cu îndrăznelile ei, cu avânturile ei, cu nevoile ei de a nu se depărta cu totul și de o dată de vechea tradiție, va forma introducerea la partea doua a Manualului nostru, după ce vom fi lămurit în ce constă valoarea celor trei momente importante ale picturii gotice.

Singurul mare nume printre pictorii ce s'au ilustrat în prima perioadă a epocii gotice, este cel al lui **Giotto di Bondone**. În arta acestui maestru se îndeplinește trecerea de la concepția mai veche, așa cum am constatat-o în capitolul consacrat stilului romanic, la cea gotică, mai rodnică, mai umană, mai capabilă de a se desvolta, de a-și îmbogăți conținutul. Apariția lui coincide cu ceea ce am numit cel dintâi moment culminant în pictura gotică, îl determină chiar.

▼ Să analizăm puțin rolul acestei mari personalități și raportul ei cu arta de până atunci a Italiei. Mai pretutindeni se adoptase acolo metoda de a picta greco-bizantină. De la o vreme aspectul sfinților și mai ales cel al Madonelor,

inerte, teribile în imobilitatea lor, începe să fie simțit ca ceva neuman, mult prea sever și contrar sensibilității italienești. Încă din sec. al XIII-lea se întâlnesc artiști care încearcă să reacționeze în contra acestui fel de a prezenta imaginile sfinte. **Cavallini**, pe care l'am cunoscut ca mozaist, păstrând totuși vechile teme și pornind dela același sentiment ca și înaintașii lui, caută să dea tablourilor ceva mai multă viață, să pună suflet și chiar drăgălășie în figurile, până atunci țepene și severe. Incercarea lui ar fi rămas însă un fenomen izolat, fără influență asupra dezvoltării viitoare a picturii, dacă n'ar fi apărut, la sfârșitul secolului, un artist cu o personalitate mult mai înaltă, capabil să se impună timpului și să schimbe drumul artei.

Apariția lui Giotto, ori cât de strălucită, nu poate fi însă tratată ca ceva izolat; ea trebuie pusă în legătură cu un fenomen cultural și moral de o însemnătate mult mai vastă, cu franciscanismul. Sfântul **Francisc din Assisi**, suflet candid, inimă caldă, poet blând și duios, în singurătatea chiliei sale de călugăr își face despre creștinism aproximativ ideea pe care și-o făceau despre credință primii adepții ai lui Isus, și prin aceasta revoluționează catolicismul. El își simte din nou legături cu natura, cu tot ce respiră și se bucură de viață, dela plante și animale, până la oamenii cei mai umiliți, săracii, și cei care trăesc în lumea celor oropsiți, pe care i-a iubit în deosebi Christos. Prin simpla manifestare a sentimentelor sale el reușește să schimbe sufletul oamenilor, impulsurile și reacțiunile lor, ale unora față de ceilalți. Invățătura Sf-tului Francisc a avut asupra contemporanilor un efect miraculos. El reînvie primele timpuri ale creștinismului și isbutește să readucă printre oameni dragostea, căldura inimii pe care Isus o răspândise printre discipolii lui, în jurul Ierusalimului și pe malul lacurilor din Palestina.

Pentruca să povestească pe zidurile bisericilor viața acestui sfânt, pe care mulți îl cunoscuse și-l văzuse trăind, pentru ca să atingă scopul îndoit, de a fi exact și de a produce o adevărată înălțare a sufletului, artistul este nevoit să recurgă la o alegere și la o interpretare a temelor, să ia o atitudine în fața naturii, pe care n'o cunoscuse nici unul din înaintașii lui. Problema care se punea pentru Giotto era deci cum să evoace prezentul, pe contemporanii săi, în chip veridic, și în același timp să le dea un prestigiu, legat până atunci numai de scenele care se petrecuseră undeva, departe, în epocile glorioase, dar foarte vagi ale începuturilor creștinismului.

Din nevoia aceasta se naște un stil nou. Iar interpretul acestui stil este, natural, Giotto (1266—1337). El este chemat mai întâiu să decoreze basilica, cu două etaje, ridicată pe mormântul Sf-tului Francisc, la Assisi. Aici el intenționa să povestească însăși viața sfântului. La găsirea normelor pentruca să producă maximul de emoție în privitor, el a fost ajutat de creațiile lui Niccolò și Giovanni Pisano, sculptorii de care ne-am ocupat în capitolul precedent. La originile picturii giottesce întâlnim deci o puternică influență a sculpturii. Ceva mai târziu, la rândul său, și Giotto va influența sculptura ce va veni după dânsul, ceea ce va da o deosebită unitate producției artistice.

În adevăr, el călătorise aproape în toată Italia, fusese la Roma, la Padova, evident la Assisi, se întorsese pe urmă la Florența. Il întâlnim chiar la Napoli și la Messina. El este astfel, nu numai creatorul unui nou fel de a înțelege arta, dar, prin multiplele sale contacte, el are posibilitatea să transmită și altora punctul său de vedere, să semene germenii unei alte doctrine, decât cea bazată pe tradiția bizantină. Pe urmele lui vor înflori cele mai multe școli de pictură din Italia.

Operele lui mai cunoscute, cele considerate ca absolut autentice, sunt executate în basilica superioară a Sf-tului Francisc din Assisi și în capela dell'Arena din Padova. I se atribuie, cu mai puțină probabilitate și alte lucrări, (S-ta Croce, din Florența), dar despre acestea nu ne vom ocupa.

Giotto concepe personagiile dintr'o scenă religioasă sub forma de figuri bine definite, masive, pline, drapate în vestminte lungi și ample, însă armonioase, așa încât să simțim sub cutele hainei trupul cald și robust. N'a mai rămas nimic în figurile lui din acele cute romanice, înțepenate, complicate, pe care le pictau artiștii în vederea decorației, și care nu puteau fi rezultatul unei observații a naturii. Așa se prezintă de pildă admirabila figură a fecioarei, din Judecata din urmă, în capela dell'Arena, în Padova sau cea de la Uffizi. (Fig. 166). O femeie de proporții monumentale, cu o figură de o seriozitate impunătoare. Se simte bine în realizarea ei influența ideilor plastice ale lui Giovanni Pisano.

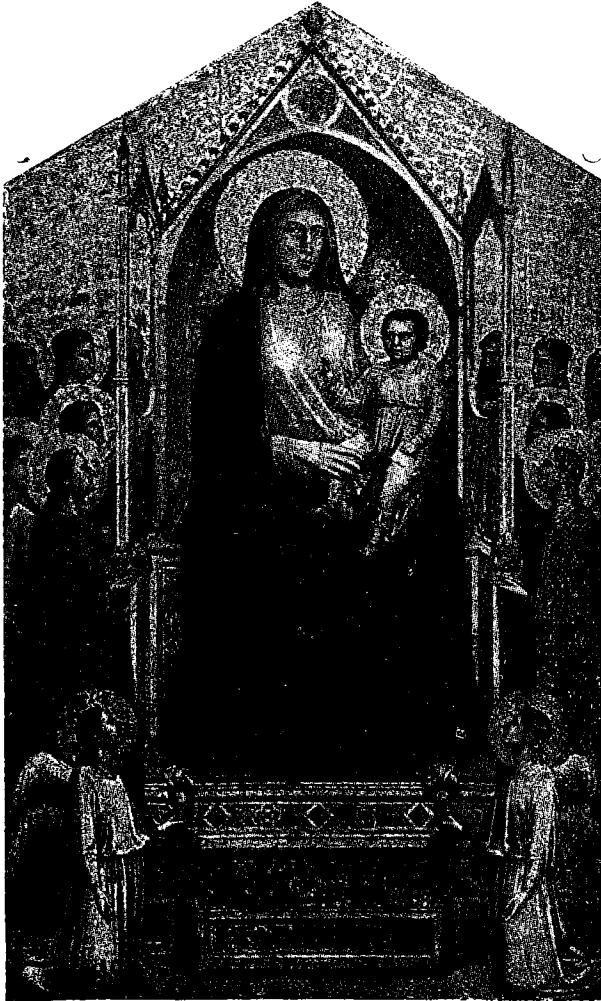


Fig. 166. — Giotto : *Fecioara tronând* (Florența).
(după Propyl. VII, pl. XXXVIII)

S'a spus de unii că Giotto este un realist. Epitetul acesta este justificat în sensul că trăsăturile, pe care le dă personagiilor din compozițiile sale, sunt observate după natură, adică individualizează o figură. El însă știe să aleagă, adică să elimine tot ce nu contribuie în chip direct la impresia de grandoare, de demnitate și de divin, pe care vrea s'o deștepte în noi, prin creațiile sale. Din natura înconjurătoare, interior de cameră sau peisaj, el nu oprește decât numai

atâtea amănunte câte sunt necesare, nu ca să dea aspectul real al mediului în care se petrece o scenă, ci numai ca să sugereze acest mediu. Știm însă că nimic nu e mai contrar realismului decât tocmai acest fel de artă prin sugerare. Giotto, ca și van Eyck, ceva mai târziu, sunt deosebiți de acei realiști

care se pierde în detalii și pe care viața îi copleșește. Epitetul ce le convine este mai degrabă cel de admirabili poeți.

O altă compoziție tot așa de celebră, din ciclul vieții lui Christos, tot din capela „dell’Arena” (Padova), este „Învierea lui Lazăr” (Fig. 167). Când o scenă necesită un mare număr de personaje, Giotto se mulțumește să aleagă numai câteva din ele, adică să restrângă acțiunea la actorii principali. Totuși, pe când în arta trecutului, atunci când era reprezentat un grup, nu se executau cu atenție decât 2—3 figuri, pe planul întâiu, și se puneau peste ele capete rotunde sau aureole de sfinți, cam la întâmplare, ca să ne dea impresia mulțimii, la Giotto acest procedeu naiv și înșelător a dispărut. Fiecare din personaje este tratat individual, iar atitudinea lui, expresia feței, sunt reflexul sentimentului de care este stăpânit. În același timp peisajul nu conține de cât strict elementele care să-i confere un anumit caracter, fără nici un detaliu de prisos.

Paralel cu arta lui Giotto, nouă, dramatică, răscolind în noi sentimente adânci și atingând coarde pe care nimeni nu le atinsese până la dânsul, la Siena înflorește **Simone Martini** (1284—1344), alături de **Lippo Memmi**, ceva mai tânăr. Împreună ei execută o operă încântătoare, o „Bună Vestire”, azi la Uffizi, în Florența (Fig. 168). Sf. Fecioară este imaginată ca o tânără fată, candidă și sfioasă, înfricoșată de apariția îngerului și de ceea ce-i va anunța. Ingerul, îngenunchiind în fața ei, îi spune faimoasele cuvinte: „Bucură-te Mario, cea plină de daruri. Tu ești destinată să porți în pânțele Tale pe Mântuitorul”. La auzul acestei solii, prima mișcare a Fecioarei este de apărare, de neîncredere. Artistul a redat minunat sentimentul de sfială, aproape de frică, cu care Fecioara primește mesajul divin.

Pe lângă această frumoasă invenție de ordin psihologic, ce ne isbește în acest tablou este delicateța culorilor, de altminteri una din caracteristicile școlii seneze. Compoziția este încă pe fond de aur, așa cum se obișnuia în trecut, dar monotonia fondului este întreruptă prin silueta câtorva heruvimi sus și a altor câteva figuri. Deși imaginea îngerului și cea a Fecioarei se desprind pe fondul de aur, sunt totuși câteva elemente, care ne arată că ne găsim în interiorul unei camere. Așa, de exemplu, vasul cu flori, așezat între Fecioară și Arhanghelul Binevestitor și chiar tronul în care este așezată Maria, amândouă cât se poate de decorative.

Dacă comparăm o operă ca aceasta, cu toată seducțiunea și delicateța ei și cu tot farmecul coloritului, cu una din lucrările lui Giotto, se vede dife-



Fig. 167. — Giotto : Învierea lui Lazăr
(după Propyl. VII, p. 524)

rența dintre temperamentele Florentinilor și cele ale Sienezilor, și de ce parte este superioritatea incontestabilă. Giotto sintetizează și concentrează : reținând numai ce este expresiv, ajunge la un rezultat dramatic; Sienezii sunt mai ales simțitori la accentele de dulceață și de suavitate, într'o scenă sau într'o figură.

În pictura italiană de aci înainte vom întâlni ambele aceste curente. Ele merg paralel și au fiecare partizanii lor. Din când în când însă se și contopesc, așa încât ne este dificil uneori să ne dăm seama, dacă în realitate avem aface cu o operă a unui Giottesco, cum au fost numiți elevii lui Giotto, sau cu o operă sieneză.

Acestea ar fi curentele mai importante, care se dezvoltă în pictura gotică italiană, în timp ce în Franța se prepară calea spre acele admirabile serii de manuscrise înluminate, ce vor constitui cel de al doilea moment culminant al picturii gotice.

Dar, înainte de a studia această aleasă manifestare de artă, e necesar poate să ne oprim o clipă asupra unor fenomene ce ne vor ajuta să o înțelegem. Spre sfârșitul Evului Mediu constatăm ceva surprinzător, implicând o schimbare fundamentală în felul de a concepe arta al oamenilor din acea vreme și, mai ales, în felul de a prețui diferitele lucrări artistice în ierarhia lor. Astfel, de unde mai înainte exista credința în superioritatea arhitecturii, spre sfârșitul sec. al XIV-lea și începutul sec. al XV-lea arhitectura cedează locul ce-l ocupase altor producții, considerate până atunci ca ajutoare ale arhitecturii, și mai ales picturii. Când zicem pictură, nu înțelegem însă numai pictura propriu zisă, așa cum ea se concepe astăzi, ci mai de grabă arta care își bazează efectele sale pe culoare, ori cum s'ar prezenta ea, și cuprinzând **mozaicul, vitraliul, tapiseria, miniatura, bine înțeles pictura pe panouri și cea decorativă murală**, adică cele două genuri, echivalând cu formele sub care mai ales înțelegem astăzi acest termen.

Deci, arhitectura cedează din ce în ce terenul pe care îl ocupase în epoca anterioară. „L'ordre monumental sera détruit par l'ordre pittoresque“, cum spune Focillon în studiul său asupra Artei de Occident (Evul Mediu). Iată o primă constatare. O a doua: până aici, adică până către sfârșitul sec. XIV-lea, pictura și celelalte arte ale culorii au fost așezate aproape exclusiv pe plan decorativ. Artiștii nu se interesează de cea de a treia dimensiune, nu simt nevoia de a da iluzia adâncimii. Scenele pe care le execută, oricare ar fi motivul, fie că era vorba de o operă de caracter narativ sau de un subiect didactic, adică destinat să convingă despre ceva, cum era cea mai mare parte din temele luate din Biblie, aveau ca scop să umple în chip plăcut o suprafață. El nu intenționează să evoce nimic dincolo de cele două dimensiuni. Îndărătul personajilor de pe planul întâiu, adică a actorilor scenei, spațiul nu importă. De aceea găsim în toate operele lor un fond de aur, ori o suprafață dintr'o singură culoare, însă ornamentată. Adâncimea, pentru cei mai mulți dintre pictori, nu prezintă nici un interes. De altfel, ei n'ar fi capabili s'o sugereze.

Evident, când e vorba de un vitraliu, lucrul s'ar părea foarte natural. Vitraliul e în realitate o operă care nu există, decât în momentul în care e străbătută de razele soarelui. Având îndărătul lui o perdea neagră, el nu s'ar deosebi cu nimic de o suprafață obscură. Prin aceasta chiar autorii lui renunță la adâncime, fiindcă ori ce tentativă de a o exprima ar turbura efectul luminos, s'ar confunda chiar cu el. Mai târziu, e adevărat, începând

din sec. XVI-lea, s'au făcut vitralii care sunt adevărate tablouri și care se supun legilor perspectivei, însă, față de cele din sec. XII, XIII și XIV, vitraliile acestea reprezintă o perioadă de decadență, în care acest mozaic de sticlă își pierde adevărata sa rațiune de a fi.

Dar nu numai în vitraliu, care e prin esența lui o piesă decorativă, bazată pe spațiul cu două dimensiuni, dar chiar și în pictură întâlneam aceeași lipsă de interes pentru redarea adâncimei. Chiar la Giotto, spațiul nu e decât sugerat. Niciodată artistul nu face efortul necesar, — tehnic și intelectual — ca să ne evoace în chip precis a treia dimensiune, așa cum ea se întâlnește în natură. E adevărat că figurile giotteschi au greutate și volum; că ele sunt concepute după normele plastice ale artei statuare. Dar, în afară de aceste carac-



Fig. 168. — *Martini și Memmi. Buna Vestire (Uffizi)*

(după Foc. Art d'Oc. pl. XLVII)

tere — care la Giotto și pentru timpul lui constituie o inovație îndrăzneță — restul, redarea mediului ambiant, pornind dela un punct de vedere naturalist, și pe Giotto și pe ceilalți contemporani îi lasă aproape nesimțitori.

La finele sec. al XIV-lea totuși, și în special în miniatura franceză, lumea înconjurătoare începe de o dată să preocupe publicul. Mediul, în care se petrece o scenă, nu le mai este deloc indiferent. Iluzia optică năzuește din ce în ce mai mult să se substituie punctului de vedere decorativ, singurul valabil pentru arta de mai înainte.

Această însușire constituie trăsătura fundamentală pe care o întâlnim în arta franceză, în deosebi. Ea nu apare în vitralii, bine înțeles, dar o vom

găsi în miniaturi. Astfel, pe măsură ce înaintăm către sfârșitul Evului Mediu, această artă va deveni mai realistă, se va apropia de viață, va lua o atitudine obiectivă față de tema reprezentată. Miniatura va dobândi, în chipul acesta, un rol important. Va fi — am putea zice — în tot decursul secolelor al XIV și al XV „arta”, prin excelență. Din motive politice și din împrejurări sociale, și arhitectura, și sculptura vor suferi o stagnare. Suntem în mijlocul războiului de 100 de ani, între Franța și Anglia, un războiu cu streinul, complicat cu un teribil războiu civil ceea ce ne explică de ce se construște așa de puțin.

Pe de altă parte, prin însuși faptul că arhitectura gotică suprimase mare parte din pereți și lărgise deschizăturile prin care intra lumina în interiorul bisericii, spațiul rezervat până atunci picturii murale se restrânge, până ajunge să fie aproape suprimat, ca la Sainte Chapelle, de pildă. Pereții se înlocuiesc cu vitralii ori, în anume împrejurări, se acoperă cu tapiserii, care au asupra picturii murale avantajul de a fi portative. În schimb, nimic nu împiedică să se execute miniaturi, de aceea miniatura va fi arta spre care merge preferința Francezilor, din această vreme.

Situația socială favorizează și ea o asemenea artă. Marii seniori, îmbogățiți, doritori să trăiască o viață luxoașă, conformă cu aptitudinile lor spirituale și cu mijloacele lor materiale, renunță la traiul pe care-l cunoscuseră înaintașii lor. Asistăm la transformări surprinzătoare și fără precedent în analele Evului Mediu. Se înalță uneori clădiri de locuit, dar mai ales se transformă și se împodobesc cele existente. Viața oferă nenumărate prilejuri de serbări, de reuniuni sociale, la care plăcerile intelectuale nu lipsesc. De altfel, e un fenomen observat de multe ori: epocile de mari perturbări, chiar de nenorociri publice, sunt însoțite sau urmate de o perioadă de relaxare a moravurilor, de fel de fel de distracții, cam fără frâu, la care participă toate clasele sociale. Cam în aceeași situație se găsesc oamenii din Apusul Europei la sfârșitul sec. al XIV-lea și la începutul sec. al XV-lea. Individualități puternice și ambițioase ies la lumină și țin să joace rolul de mecenați. Aceste individualități sunt recrutate adesea chiar dintre membrii familiei regale franceze. Foarte puternice, aceste rude ale Regelui, unchiul lui, sunt stăpâni pe domenii nesfârșite. Unul dintre cei mai înalți nobili de atunci, Ducele Jean de Berry, este fratele regelui Carol V al Franței și unchiul lui Carol al VI-lea. El și cu frații lui dau în această perioadă tonul vieții de curte. Fiecare din ei are o „bibliotecă”, adică o bibliotecă, în care strânge manuscrise importante, împodobite sau nu cu miniaturi. Așa încât în Franța sec. al XIV-lea și în cea a sec. al XV-lea, asistăm la o dezvoltare a cărții de lux, a cărții „miniaturate” (de unde cuvântul „miniatură”), unică în analele artei.

Astfel de cărți aparțin acum la două categorii deosebite: unele sunt destinate mănăstirilor și servesc la slujba religioasă, cum ar fi: evangheliarele, antifonarele, sermonarele, etc.; altele sunt destinate distracției, ori sunt utile vieții spirituale și au atunci un conținut tot religios.

Cele mai prețioase sunt cele aparținând celei de a doua categorii, fiindcă dese ori un particular avea mai multe mijloace și mai mult interes să aibă pentru sine o carte bogat împodobită. Multe sunt așa numitele *livres d'heures*, în care erau scrise și ilustrate rugăciunile importante ce trebuiesc spuse în fiecare zi; altele sunt cine știe ce traduceri din latinește sau grecește. Aici, în aceste opere de mici dimensiuni, trebuie căutată expresie talentului celor mai mari artiști ai vremii.

Sunt efectuate în diferite centre, unde se formaseră mai multe școli, ca și mai înainte, pe vremea Carolingienilor: la Paris, în legătură cu curtea regală; în orașul Tours, școală de o foarte mare importanță din pricina unui artist excepțional, a lui **Jean Fouquet**; la Dijon, unde era curtea ducelui Burgundei; în sfârșit, la reședința ducelui de Berry.

În mai toate aceste ilustrații se observă anume caractere, care le deosebesc de miniaturile precedente și de cele care vor urma. De altfel, în epocile ulterioare celei de care ne ocupăm, moda miniaturii declină foarte repede. Descoperirea tiparului și a gravurei în metal și în lemn au avut o influență dezastruoasă asupra acestei arte, pe care o fac aproape să dispară. Caracterele miniaturii franceze îi vin, unele, dela contactul cu pictura sieneză, apreciată și de clasele nobile, și de artiști. Pictura sieneză, prin grația și dulceața ei, prin farmecul coloritului se bucură de o favoare extraordinară în tot Apusul Europei, ajunge un gen internațional. Influența ei trece la Boemi, la Austriaci, la Francezi, chiar la Englezi și Germani. La Francezi găsește însă terenul cel mai prielnic. Astfel, pornind dela anume sugestii venite prin școala sieneză, școala de miniatură franceză se ridică la o însemnătate proprie, câștigă caractere care o individualizează și fac din ea o expresie extrem de strălucită a timpului. Figurile devin mai lungi, ca ori de câte ori grația predomină într'o epocă, de unde necesitatea unor mișcări onduioase, a unor conture șerpuitoare, de altfel ca și în sculptură. Și tipul fizic se apropie de cel sienez, pe trăsăturile căruia am observat o oarecare melancolie. Culorile vor fi alese printre cele mai luminoase și mai dulci, mai fragede și mai transparente. Astfel, școala franceză de miniatură devine în curând cea mai renumită din Europa. Ea se găsește menționată chiar de Dante, care vorbește de splendoarea Franței din acest punct de vedere. Asistăm la nașterea unui „stil internațional“ în Apusul Europei, având punctul de plecare în producția franceză.

Iată deci o categorie întreagă de opere de artă prin care se va semnala în deosebi această țară. Dar nu e singura. Mai întâlnim acolo o altă categorie de tablouri, cele pe panouri de lemn. Și ea e destul de veche în Franța. E de observat că termenul de „tablou“ înseamnă pictură pe o scândură de lemn. Azi cuvântul se întrebuințează fără deosebire pentru toate operele pictate, fie ele executate pe lemn, fie pe pânză sau pe carton. Aplicat acestora din urmă el este însă impropriu. La finele Evului Mediu însă „tablourile“ sunt adevărate tablouri, adică sânt toate executate pe scânduri de lemn.

Autorii unor astfel de tablouri, „Primitivii francezi“, n'au fost cercetați și cunoscuți de cât în ultimul timp. Până prin 1904, când s'a ținut prima expoziție de pictură portativă medievală, și streinii, și Francezii considerau începuturile picturii în Franța ca fără însemnătate. Astăzi însă s'a ajuns la o concluzie contrară. S'au determinat astfel câteva școli importante, care merită să fie puse alături de ceea ce Evul Mediu a produs mai bun și mai desăvârșit în acest domeniu, în alte regiuni. Operile sânt mai toate anonime. Așa că se știe centrul unde ele au fost executate. Unul din aceste centre se găsea în Sudul Franței, în Provence, având ramificații atât la Aix-en-Provence, cât mai ales la Avignon, pe atunci reședința Papiilor. Acolo, în legătură cu Italia și mai ales cu Siena, s'a dezvoltat o strălucită școală franceză. Pictorii care s'au produs în acel oraș au dat la lumină opere considerate printre cele mai bune, efectuate în acea epocă. Numele lor, din nefericire, în afară de rare cazuri, n'au putut fi determinate.

În afară de Aix-en-Provence și de Avignon, un alt centru important pentru pictură era la Tours, pe malul Loirei, în capitala Tourainei, unde se vorbește cea mai frumoasă limbă franceză și unde totdeauna a existat o viață intens culturală. Șeful acestei școale este **Jean Fouquet**, personalitate extraordinară, în acelaș timp un mare miniaturist și un portretist strălucit, pictor de curte al regelui Carol VII. Cu Fouquet, ajungem însă până în a doua jumătate a sec. XV, fiindcă el trăiește dela 1415 sau 1417 până către 1481. Ne apropiem deci de epoca propriu zisă a Renașterii.

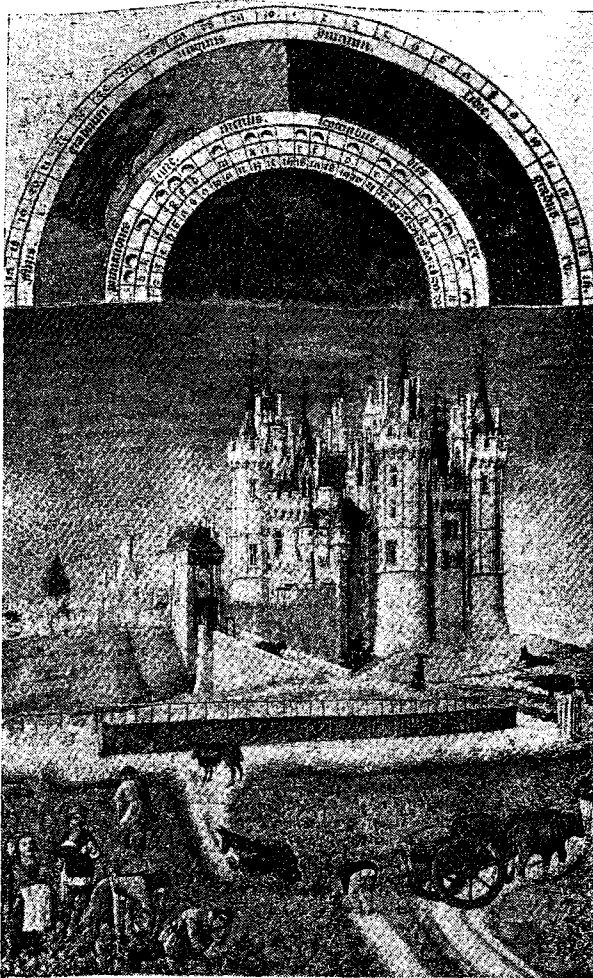


Fig. 169. — *Frații de Limbourg: Luna Septembrie*
(după Michel, vol. V, pl. II)

Vom începe cu miniatură. Este genul cel mai înfloritor, cel în care se găesc cei mai mulți pictori de seamă în această vreme. Franța ține fruntea în ramura miniaturii, iar producția ei e cerută până departe, în toată Europa occidentală, contribuind astfel la crearea unui stil ce se întinde în tot Apusul. Sunt totuși câteva nume care trebuiesc menționate: unul e cel al lui **André Beauneveu**, altul cel al lui **Jean Pucelle**. Mai însemnați însă de cât acești sunt **frații de Limbourg**, care au executat miniaturi pentru ducele de Berry; dar cel mai mare din toți este incontestabil **Jean Fouquet**.

tate a sec. XV, fiindcă el trăiește dela 1415 sau 1417 până către 1481. Ne apropiem deci de epoca propriu zisă a Renașterii.

Aceasta, în foarte sumar, ar fi evoluția artei franceze ce se servește de culoare, în epoca gotică, artă manifestată în patru categorii de opere: în vitralii, în tapiserii, care sunt ca și niște picturi mobile, necesare într-o vreme când oamenii călătoresc foarte multe și vor să aibă în acelaș timp în cursul călătoriei un anumit confort și anume plăceri estetice, **miniatura**, o artă esențial aristocratică, și **pictura pe panouri de lemn**, din care ne-au rămas atât tablouri religioase, de o mare însemnătate, cât și portrete remarcabile. Vom mărgini exemplele asupra cărora vom îndrepta analiza noastră la pictura propriu zisă și la miniatură.

Vom începe cu miniatură. Este genul cel mai înfloritor, cel în care se găesc cei mai mulți pictori de seamă în această vreme. Franța ține fruntea în ramura miniaturii, iar producția ei e cerută până departe, în toată Europa occidentală, contribuind astfel

Intre aceste miniaturi sunt câteva foarte cunoscute, care pot fi considerate ca adevărate capodopere ale genului. Printre ele sunt așa numitele „*Les très riches heures du duc de Berry*“, operă tocmai a fraților de Limbourg, trei la număr. Ei au executat în această carte de rugăciuni o serie de scene, unele pe pagina întreagă, altele mai mici, servind când de litere inițiale, când de ornamente într'o parte sau alta a paginei. Printre cele în plină pagină se admiră mai ales reprezentarea lunilor anului: *Le Calendrier*. Tema Calendarului se bucură de mare favoare în Evul Mediu. Ne aducem aminte că ea apărea până și în sculptura catedralelor. Era un mijloc sugestiv de a aminti, celui care privea o sculptură sau o carte de rugăciuni, însemnătatea, din pricina operațiilor agricole ce se efectuau atunci, a fiecărei luni a anului.

În pagina consacrată lunii Septembrie (Fig. 169), pe primul plan se reprezintă culesul viilor. Asistăm la scene extrem de pitorești, fiindcă artistul ne introduce în viața de toate zilele a locuitorilor epocii. Am trecut de faza în care pictura era o simplă decorație pe două dimensiuni. Aici autorul tinde nu numai să reprezinte adâncimea, adică realitatea cu noțiunea de profunzime, până la linia orizontului, ci și o scenă aievea, una din cele pe care o puteam perfect controla, grație experienței. De altfel, această tendință realistă e mai veche în miniatură decât în pictura propriu zisă.

În fund, sub semnul zodiacului, care încoronează partea de sus a paginei, apare castelul din Saumur, una din splendidele proprietăți ale Ducelui, pentru care se pregătea manuscrisul. Detaliile arhitecturii sunt exacte până în cele mai mici amănunte. În fața clădirii, dincoace de un gard, se întinde via, în care lucrători, în costumele vremii, sunt prinși la munca strângerei recoltei. Unii taie ciorchinii, alții îi transportă cu căruța, alții mai ciugulesc câteva boabe. Totul e viu și sugestiv, pictat în cele mai delicate culori.



Fig. 170. — *Jean Fouquet : Heures d'Etienne Chevalier.*

(după Michel. VIII. p. 726).

„Ori cât ar fi de mare autorul faimoaselor „Très riches Heures“, reputația lui nu atinge pe cea de care s'a bucurat, și în vremea lui, dar mai ales în vremea noastră, un artist ceva mai recent: **Jean Fouquet din Tours**. El a lăsat câteva din cele mai frumos înluminate manuscrite din Franța și poate din lume, printre altele *Le Livre d'Heures d'Etienne Chevalier* și miniaturile ilustrând *Les antiquités judaïques*, de Josephus Flavius.

În *Le Livre d'Heures d'Etienne Chevalier* scenele cele mai reușite sunt consacrate Patimei lui Isus. Să ne oprim la una din ele: Cristos purtându-și crucea. Ea e concepută cu mult simț pentru aranjarea și gruparea unor personaje numeroase, și animată de un sentiment dramatic, exprimat cu multă putere. În fața noastră, incontestabil, și cu toate proporțiile reduse, e opera unui maestru. În partea de jos artistul a reprezentat pe meseriașul, care-a făurit cuele cu care-a fost ținut pe cruce Mântuitorul, detaliu inspirat de o legendă, circulând cu privire la Patima Mântuitorului. Sau încă scena de-

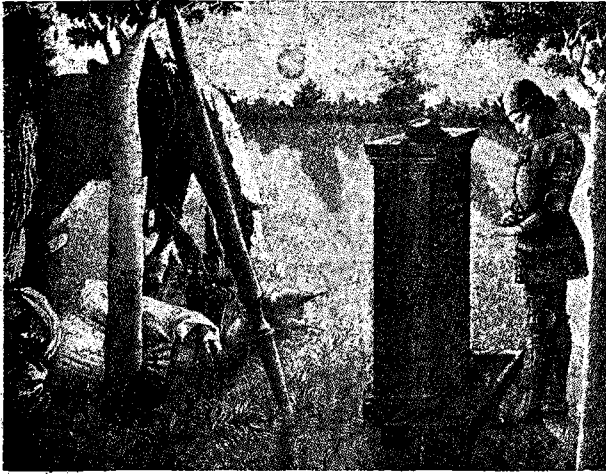


Fig. 171. — Anonim: *Coeur d'amour épris*.
(după Michel VIII, p. 711).

de modern în ce privește distribuirea luminei, în cât ne amintește preocupările pictorilor din secolul trecut pentru a reda efectele atmosferice. Simțim parcă aburul dimineții ridicându-se de pe câmpie, umbrele prelungite produse de razele soarelui, dimineța, atunci când el e jos, pe orizont. Este sigur că sensibilitatea pictorului ce a produs această excelentă operă este identică cu cea a oamenilor din vremea noastră. Tot ce rămăsese încă medieval în arta miniaturei a dispărut. (Fig. 171).

Trecând acum la pictura pe panouri, cea mai veche operă, de prin 1360, e portretul regelui Franței, Jean le Bon, executat în Anglia, în timpul captivității sale. E făcut în profil, fiindcă era mai ușor de redat, și pe fond de aur. E considerat ca cea mai veche lucrare pe panou de lemn, din Franța (Fig. 172).

Mai importantă, o adevărată capodoperă, din nefericire anonimă, este așa numita: *la Pietà d'Avignon*. Deși foarte studiată, a fost totuși imposibil criticilor să-i determine autorul. Reprezintă Coborârea de pe Cruce, cu ter-

licioasă, un tablou de interior sugestiv și plin de poezie, în care se reprezintă nașterea lui Ioan Botezătorul (Fig. 170). În timp ce mama acestuia îngropată printre perne, se odihnește după durerile facerei, Fecioara Maria, cu Ioan pe genunchi, îl mângâie, visătoare, până ce alte două femei îi pregătesc scaldătoarea.

O altă pagină de manuscris, dintr'o carte celebră în Evul mediu, *le Coeur d'amour épris*, este opera unui necunoscut. Detaliile n'au perfecțiunea operelor lui Fouquet sau a fraților de Limbourg. Ea surprinde însă printr'un sentiment așa

menul italianesc o „Pietă“. În stânga se găsește donatorul, o persoană bisericească, participând de departe la scena principală. Compoziția, în linii simple, dar totuși echilibrată, e văzută cu un sentiment plastic extraordinar. Fiecare din figuri dă impresia că e sculptată. Mai ales imaginea lui Christos se impune prin francheța desenului, prin viziunea tragică concentrată în trăsăturile dure-roase ale feței, în îndoitura trupului, ca un arc, care determină tot caracterul compoziției. Deși un primitiv, artistul a știut să exprime jalea pe figurile importante: a Mariei, a Mariei Magdalena, a Sf-tului Ioan. O operă de așa de rară calitate merită evident să stea alături de tot ce secolul în care ea a văzut lumina avea mai înalt (Fig. 173).

Portretul lui Jouvenel des Ursins, opera lui Jean Fouquet, ca dată ne scoate cu totul din Evul Mediu.

Îndărătul acestui personaj se găsește chiar o decorație în stilul Renașterii. În această a doua jumătate a sec. al XV-lea apar pretutindeni elementele premergătoare ale noului stil; totuși, mai ales dacă ținem seamă și de miniaturile acestui artist, este evident că el n'a încetat cu totul de a fi un om al Evului Mediu. El întrunește astfel calitățile a două stiluri și prin aceasta arta lui devine cu atât mai prețioasă de studiat. (Fig. 174).

În jurul școalei lui Fouquet se grupează câțiva pictori, poate elevi ai acestuia, printre care și autorul unui admirabil portret, cunoscut sub numele de **l'Homme au verre de vin** (Fig. 175). Uneori acest pictor e numit „maestrul din 1456“, după data unei alte opere, datată, evident tot de mâna lui.

Pictorul care a fost în stare să pătrundă cu atâta ascuțime fizionomia curioasă, cu ceva maladiiv în ea, a modelului, să desineze cu atâta perfecție detaliile, să-i imprime atâta viață în figură, era de sigur un artist cu enorme calități și cu vastă experiență.

Cel de al treilea moment culminant în pictura gotică e reprezentat de **școala flamandă**. Printr'un concurs de împrejurări fericite, dar neobicinuite, în această școală se întâlnesc două calități, rareori împreunate: aceea de a poseda însușiri caracteristice și cu totul tipice, după care să se poată cu ușurință recunoaște, adică capabile de a defini un stil, comun mai tuturor reprezentanților ei; apoi aceea, mai rară încă, de a fi dat naștere la câteva



Fig. 172. — Anonim: Portretul Regelui Jean le Bon.

(după Michel. V. p. III).

personalități dintre cele mai strălucite și mai dotate, din câte cunoaște arta sec. al XV-lea, personalități, care, alături de însușirile proprii școalei lor, dau dovadă de daruri nu numai excepționale, ci unice în arta vremii.

Școala aceasta mai are încă meritul de a fi descoperit, sau cel puțin de a fi întrebuințat sistematic, și de a fi perfecționat apoi două elemente, menite să revoluționeze arta picturii: lemnul ca suport și uleiul ca mediu purtător al culorii, în locul temperei și al frescei.

Tabloul pe lemn se deosebește de celelalte suporturi, prin faptul că e portativ, e independent de arhitectură, adică nu face corp cu ea, și se poate lipsi de ajutorul sculpturii. Totuși uneori, e drept ceva mai rar, detalii sculp-



Fig. 173. — Anonim: *La Pietà d'Avignon* (Luvru).

(după Foc. Art d'Oc. pl. LXI).

tate sunt asociate cu panourile pictate. Însă pentru epoca de care ne ocupăm și pentru regiunea de care ne interesăm acum, acest amănunt e cu totul excepțional. Este adevărat că și miniatura îndeplinea calitățile de mai sus. Și ea era portativă, și ea era independentă de arhitectură. Însă, pe când miniatura era executată pe suprafețe reduse, se păstra în dulapuri și nu se adresa decât câtorva persoane, fiind o artă cu totul intimă, tabloul pe lemn înlocuiește și pictura murală, putând fi așezat într'o biserică sau într'un local public, unde să fie văzut și admirat de mari mulțimi de oameni, de populația întregă a unei cetăți, de cetele pelerinilor.

Tabloul de lemn s'a bucurat repede de favoarea publicului. În realitate el ținea un loc intermediar între pictura murală și cea pe pergament, a miniaturii. Pentru această epocă, cel puțin, pictura pe planșete de lemn nu se executa direct pe suprafața lemnului. Această suprafață era pregătită ca să primească compoziția pictată. Astfel, obișnuit, peste lemn se așternea un strat subțire de gips, amestecat cu apă și clei. Suprafața albă a gipsului amintea întrucâtva suprafața poroasă a peretelui, pe care în trecut se pictau tablourile murale. Din această pricină pictorii n'au impresia că au părăsit cu totul vechea lor practică, atunci când treceau la lucru pe bucăți de lemn. Dela miniatură ea păstrase caracterul intim și întrebuițarea aurului ca fond, cel puțin în epoca arhaică a ei. Cărând însă, după ce pictura pe panoul de lemn se generalizează, fondul de aur va fi suprimat încetul cu încetul și înlocuit cu un fond care se apropie mai mult de realitate: fie interiorul unei camere sau al unei biserici, fie o vedere din natură, adică un colț de peisaj. Am întâlnit și în Italia tablouri pe panouri de lemn; acolo însă ele erau mai de grabă în legătură cu icoanele bizantine, pe câtă vreme aici, în Flandra, tabloul are părți comune cu miniatura. În Italia el se va resimți de originea sa bizantină, după cum în Flandra îi vor rămâne ecouri de la miniatură.

În ce privește uleiul ca mediu, adică ca disolvant și purtător al culorii, multă vreme s'a crezut că inventatorul procedurii ar fi Jan van Eyck. Acest lucru îl afirmase Giorgio Vasari, în **Viețile pictorilor**, de unde trecuse, fără ca chestiunea să fie cercetată mai de aproape — în toate tratatele de istoria artei. Astăzi, — când suntem ceva mai bine informați,

— se știe că pictura în ulei fusese practică (e drept în chip sporadic) și înainte de van Eyck. Se găsesc, de exemplu, în conturile Ducilor de Burgundia sume care-au fost plătite pictorilor pentru lucrări în ulei, mai înainte ca van Eyck să fi ajuns să-și impună autoritatea în pictura occidentală. Ceea ce este însă adevărat în afirmația lui Vasari este că în Flandra și în special de van Eyck a fost practică mai sistematic pictura în ulei și că el a perfecționat-o în așa fel, încât ea a devenit de o întrebuițare curentă de atunci încolo.

De ce oare vechea și încercata tradiție a picturii în „tempera“ să fie părăsită pentru pictura în ulei? Iată întrebarea ce ne vine firesc în minte. Pen-



Fig. 174. — Jean Fouquet: *Jouvenel des Ursins*.
(după la Peinture au Louvre, par l'illustration, p. 15).

trucă uleiul oferea avantaje incontestabile. Astfel, tonurile rămâneau aproape neschimbate, spre deosebire de ceea ce se întâmplă cu celelalte tehnice, și se dovedeau mai rezistente, fiindcă apa, adică umiditatea nu le poate altera. Apoi, cu culoarea în ulei se pot obține nuanțe transparente și strălucitoare în același timp, cum nu se obțin cu alte feluri de a picta. Există încă, în natura



Fig. 175. — Anonim: *L'homme au verre de vin*. (Luvru).
(după Michel, VIII. pl. IX).

uscă pe pensulă, cum se întâmplă cu celelalte medii; ea este mai rezistentă, mai onctuoasă și permite, după chipul în care e purtată pensula, să se obțină efecte și uneori detalii imposibil de obținut alt fel.

Iată deci pentru ce pictura în ulei, practică de deosebire de Flamanzi, în orice caz perfecționată de ei, s'a răspândit repede în mai toată Europa occidentală.

picturii în ulei, posibilitatea de a da fondului, adică orizontului, într'un tablou, o profunzime și o claritate, pe care cu greu ar putea-o cineva obține în alt chip.

Iată câteva din avantajele, pe care le oferea pictura în ulei. Mai era încă ceva: știm că, atunci când se pictează „al fresco“, e aproape imposibil să se revină asupra unei greșeli; corecturile, reluările, ceea ce în franceză se cheamă „des repentirs“, sunt rare în pictura în frescă. În pictura în ulei ele sunt însă posibile. Se poate pune un strat de culoare peste o altă culoare, fără teamă că stratul cel vechi va străbate vreodată prin cel nou. (În realitate însă, astăzi, după o experiență mai îndelungată, se știe că lucrul acesta nu e cu totul adevărat. Cu timpul, culoarea cea veche va ieși prin culoarea de deasupra și o va altera). Apoi, culoarea în ulei nu se

Cum am putea defini caracterele picturii flamande? Mai întâiu ea prezintă însușiri pitorești, adică bazate pe culoare și pe efectele de lumină, mai mult decât pe desen. Artiștii — și bine înțeles și publicul căruia se adresau operele de artă — admiră mai ales frumusețea, limpezimea și strălucirea unui ton, armonia coloritului și știința gradării luminii, adică felul de a o distribui într-o scenă, pe obiecte, pe o persoană sau pe un grup de persoane, în raport cu poziția lor în spațiu, adică față de focarul de unde vine lumina, sau de distanța la care se găsesc obiectele și figurile. Căci există o perspectivă a luminii, un grad de intensitate a culorii varind cu distanța, la care Flamanzii au fost mai simțitori decât alte școli.

Prin Flamanzii, în realitate nu înțelegem numai pictorii care s'au dezvoltat în acea parte a Țărilor de Jos, cunoscută sub numele de Flandra; la școala flamandă aparțin și artiștii care se găsesc în regiuni vecine cu Flandra, adică în Olanda. Cu alte cuvinte, școala flamandă, cel puțin până în secolul al XVI-lea, înglobează pe toți artiștii din Țările-de-Jos, în întregime. Numai de la finele secolului al XVI-lea înainte se poate vorbi de o pictură din Olanda, despărțită de cea din Belgia de mai târziu, adică de cea din Flandra propriu zisă: una căreia aparțin mai de grabă provinciile protestante, și alta, Belgia, cele rămase catolice.

Mai mult decât atât: în secolul al XIV-lea, la sfârșitul lui, și în secolul al XV-lea, de școala flamandă ține și tot Nord-Estul Franței. Din pricina împrejurărilor politice, Țările-de-Jos, împreună cu Nord-Estul Franței, constituiau domeniile familiei de Burgundia, una din cele mai puternice dinastii segnoriale din Franța. Există astfel o așa de mare legătură politică, economică și socială între aceste părți ale Europei, încât toate trei constituie strălucita școală flamandă.

Subiectele tratate vor fi, ca pretutindeni, în primul rând cele religioase. Dar și în acest domeniu vom întâlni oarecare trăsături care deosebesc această școală de restul școalelor occidentale: Scenele tratate sunt deseori străbătute de un spirit realist și puse în legătură cu viața zilnică, vor prezenta prin urmare un caracter de intimitate, care le va apropia de pictura de „genre”. Apoi, realitatea, adică observația directă, strictă și obiectivă a naturii, va fi una din trăsăturile lor distinctive. Alături însă de scenele religioase, se vor întâlni aici relativ numeroase portrete. Totuși portretele, chiar atunci când astăzi ne apar în muzee ca opere izolate, în realitate s'au dezvoltat din imaginea donatorului, care însoțea scena religioasă ori forma cu aceasta un diptic. Donatorul uneori era așezat într'un colț al tabloului și se găsea alături de un sfânt patron, care-l recomanda lui Isus sau Fecioarei; alte ori se prezenta izolat de restul tabloului, forma — cu alte cuvinte — un tablou în sine. Mergându-se mai departe pe această cale s'a ajuns la diptici portative, compuse din două volesturi: de o parte tabloul religios, iar de cealaltă parte portretul celui care voia să fie sub protecția Fecioarei sau a Sfântului. Astăzi însă, când operele de artă s'au desmembrat, când de exemplu o parte dintr'un diptic a intrat într'un muzeu și altă parte în alt muzeu, deseori întâlnim portrete de mărime naturală care au aerul de a fi fost independente, făcute într'un spirit modern, dar care în realitate nu sunt decât imaginea donatorului, adică o parte dintr'un tablou religios.

Școala flamandă se naște la sfârșitul sec. al XIV-lea, în timpul cel mai glorios al dinastiei de Burgundia. De aceea multă vreme Dijonul, capitala Ducilor, e locul de predilecție, unde se întâlnesc maeștri veniți din toate părțile

Flandrei. Dar nu numai aici se găsesc artiști flamanzi: în alte regiuni ale Franței nordice și chiar la Paris aflăm pictori veniți din Țările de Jos, întrebuințați de ducii de Berry sau de Rege, pentru miniaturi și tablouri. În realitate ne găsim într'o epocă în care s'a putut vorbi de un **stil internațional**, prezintând caractere comune în întregul Apus, mai toate derivate din arta franceză, adică în mare parte ieșite din stilul care domnea la curtea Regilor Franței, căci, cu tot războiul de 100 ani, prestigiul acestor suverani era enorm.

Grație faptului că una sau alta din personalitățile artistice flamande se ridică la o mare însemnătate în secolul al XV-lea, la rândul lor Flamanzii influențează arta din Europa occidentală. Jan Van Eyck, de pildă, a călătorit

în peninsula Iberică și acolo a lăsat urme neșterse ale influenței sale asupra artei spaniole și portugheze, care se găseau tocmai în epoca lor de formație. Prin **Rogier van der Weyden**, pictura flamandă a inspirat Germania. În sfârșit, prin anume opere spiritul flamand a pătruns până și în Italia. Așa încât prestigiul școlii, mărit încă de strălucirea câtorva nume mari, se întinde până departe în Apusul Europei.

Cel mai vechiu pictor flamand, despre care se poate vorbi cu oare care certitudine, artist cu o fizionomie proprie și ale cărui opere s'au păstrat și sunt databile, este **Melchior Broederlam**. Trăiește pe lângă Curtea ducilor Burgundiei, așa încât el aparține în același timp școlii franceze și celei flamande.

Opera sa capitală, păstrată în admirabile condiții, este altarul pe care l-a executat pentru unul din ducii Burgundiei, azi în muzeul din Dijon. El se poate data: 1399. Aparține deci ultimilor ani ai secolului al XIV-lea. Ce este remarcabil în el, e să vedem felul în care viața de toate zilele, sub aspectele ei familiare, și peisajul realist caută să pătrundă în arta pictorilor nordici. În panoul din mijloc,



Fig. 176. — **Broederlam** :
Fuga în Egipt

(după Sterling : Les Primitifs. p. 35).

care reprezintă Fuga în Egipt, Broederlam și-a dat osteneala să evoce un peisaj stâncos. Este o vedere din imaginație, bazată însă pe observația din natură și poate pe reminiscențe. În același timp însă el s'a inspirat de la viața zilnică, de la detalii văzute în jurul său. Atât Fecioara, cât mai ales Sf. Iosif, sunt arătați cu tipul, mișcările și înfățișarea contemporanilor, a oamenilor de condiție modestă. Astfel, Sf. Iosif e prins tocmai în momentul în care trage o dușcă, — cum se zice popular — ca să mai prindă putere. Trăsăturile acestea familiare, aproape vulgare, caracterizează chipul în care se va desvolta uneori arta flamandă. (Fig. 176).

Dacă Broederlam putea fi revendicat și de Francezi, cu Jan van Eyck intrăm însă în domeniul de artă flamandă bine delimitată. La începutul secolului al XV-lea, caracterele cele mai elocvente ale școalei erau nu numai fixate, dar strălucit puse în valoare de către unul din cei mai mari pictori pe care i-a cunoscut omenirea, tocmai de acest Jan van Eyck.

Se vorbește obicinuît, în Tratatetele de Istoria Artei, de „frații van Eyck“, de Hubert și Jan. Opera lor capitală, din catedrala Saint Bavon din Gand, **Altarul Mielului Mistic**, conține o inscripție din care s'ar deduce că, început de Hubert van Eyck, — „cel mai mare pictor din vremea lui“, — altarul a fost sfârșit de fratele lui, Jan. Astăzi însă istoricii de artă nu mai acordă atâta crezare acestel inscripții. Mulți o consideră apocrifă, așa încât numele lui Hubert van Eyck — de care de altfel nu se mai leagă nicio altă operă sigură — e din ce în ce mai mult pus la îndoială. Jan van Eyck ar rămâne deci singurul autor al celebrului poliptic. În ce ne privește nu vom intra mai de aproape în detaliile discuțiilor asupra acestei probleme, până acum încă nelămurită.

Polipticul poartă numele de Altarul Mielului mistic și este inspirat din Apocalips. El e destinat să glorifice pe Mântuitorul care s'a jertfit și care, sub formă de miel, s'a lăsat înjunghiat pentru salvarea neamului omenesc, apoi pe cei doi sfinți Ioan, Evanghelistul și Botezătorul. Se știe azi că această catedrală, Sf. Bavon, era pusă atunci sub protecția sfinților Ioan, ceea ce explică rolul lor în poliptic. Altarul a fost terminat la 1432, după ce Jan van Eyck făcuse o călătorie în Portugalia, unde lăsase urme adânci despre influența sa. Deși azi se găsește la Gand, el fusese lucrat la Bruges, unde pictorul se



Fig. 177. — van Eyck: Altarul Mielului mistic (închis)

(după Propyl. VII. pl. XL).



stabilise în 1430. Oraşul Bruges, împreună cu Gand și Dijon, erau cele mai însemnate centre culturale și urbane ale Ducilor de Burgundia.

Jan van Eyck moare la 1441, după ce lăsase o serie importantă de tablouri, printre care admirabile portrete. El ne apare azi ca unul din ultimii



Fig. 178. — J. van Eyck. Portret de bărbat
(muzeul Brukenthal, Sibiu).

mari pictori medievali, adică la care elemente însemnate de tradiție gotică s'au păstrat neștirbite. Din repertoriul Evului Mediu îi vine, de pildă, acea temă a Mântuitorului sub formă apocaliptică. Autorul ei se bucură însă și de reputația de a fi un mare rânduitor de figuri într'o compoziție, așa încât, fie care personajiu apare admirabil pus în valoare, într'un tot bine echilibrat, ceea ce este o calitate mai modernă. Apoi, el știe să imprime maestrate și grandoare unui personajiu, și prin felul în care îl drapă: draparea în cute multiple și bogate e făcută într'un așa de nobil stil, încât pretutindeni ea lasă o puternică impresie. Pe lângă toate aceste însușiri se mai spune despre el că este un mare realist. Nu un

realist în sensul vulgar al cuvântului, adică un pictor care reproduce ad litteram și fără discernământ orice detaliu din natură, ci care alege și știe să supună ceace vede la un control inteligent. Alegând, el observă atât în natura înanimată, cât și în persoana umană, trăsăturile caracteristice, adică cele în stare să dea impresia vieții, să creeze o atmosferă. El reușește astfel să realizeze o artă nobilă, sugestivă, perfectă din punctul de vedere al execuției, originală și vie, unică în istoria picturii.

Melchior Broederlam se găsea la frontiera dintre școala franceză și școala flamandă; el poate fi revendicat, și de unii, și de alții, cu tot atâta dreptate Jan van Eyck este însă șeful școlii flamande și cel mai mare reprezentant al ei, un artist de geniu, la începutul unei extrem de interesante perioade.

Altarul Mielului mistic e un poliptic, adică o operă compusă dintr'o serie de numeroase obloane (voleuri) care se pot deschide sau închide, după împrejurări. Inchis, el prezintă o Bună Vestire, sub două Sibile și doi Profeți, iar mai jos, în „grisaille“, pe cei doi Sfinți Ion: Botezătorul și Evanghelistul, protectorii catedralei din Gand; la dreapta și la stânga lor sunt donatorul și soția lui, cei care comandaseră altarul.

Altarul deschis, natural că dimensiunile lui se vor lărgi, fiindcă va cuprinde întreaga suprafață mijlocie, adunată cu cea a celor două aripi. În partea de sus sunt pictate o serie de figuri de mărime supranaturală, foarte impunătoare, de proporții și de stil deosebite de figurile de mai jos, în care apare ceva, în compoziție și în tratare, în legătură cu stilul miniaturilor. De aceea se crede, fără să se poată dovedi cu siguranță acest lucru, că frații van Eyck, — dacă admitem această dualitate, — s'au pregătit pentru pictura în stil mare prin miniatură. Lor li se atribuie un volum celebru de miniaturi *Les Heures de Turin*, azi distrus de un incendiu.

Tocmai din pricina contrastului între măreția figurilor de sus, care amintesc portaturile catedrelor, și scenele mai mărunte, văzute cu un ochiu de miniaturist, din partea de jos a altarului, s'a putut critica ansamblul acestei opere, nu destul de unitară (Fig. 177).

În mijloc, sus, se găsește Dumnezeu-Tatăl, cu coroana papală pe cap, având la dreapta pe Fecioara Maria și la stânga pe Ion Botezătorul. La margine sunt grupuri de îngeri muzicanți, unii cântând în cor, alții ascultând la un cântăreț din organ, iar în părțile extreme, Adam și Eva, goi și rușinați, care prin păcatul lor sunt la originea nenorocirii neamului omenesc, spălat apoi prin vărsarea sângelui lui Christos. De aceia centrul tabloului, panoul cel mai însemnat din registrul de jos, reprezintă tocmai triumful Mielului, după sacrificiul Mântuitorului.

Jan van Eyck este și un neîntrecut pictor de portrete, unul din cei mai mari pe care-i cunoaște istoria. Figuri izolate — mai adesea — sau în grup, într'o comunitate admirabilă de sentiment, ca soții Arnolfini (Galeria Națională din Londra), nimeni n'a reușit vre-o dată să evoce viața fizică și cea sufletească cu intensitatea cu care le-a evocat acest genial Flamand. Un portret individual se găsește în țară la noi, la Muzeul Brukenthal din Sibiu. El reprezintă pe un bărbat cu o scufie albastră. (Fig. 178).

Dar nici unul din aceste portrete nu atinge perfecția supraumană pe care o întâlnim în imaginea soției însăși a pictorului, azi în Muzeul din Bruges-



Fig. 179. — J. van Eyck: Soția artistului (după Propyl. VII. p. 553).

Ochii inteligenți și nițel ironici, gura, trăsăturile feței tinerei femei sunt, din punct de vedere al interesului picturii, exact pe același plan cu stofa



Fig. 180. — Van der Weyden ;
Coborîrea de pe Cruce. [Escorial].
(după Propyl. VI, p. 559).

sea mai strălucită decât cea exterioră. În acel moment el încetează însă de a mai fi un realist, intră în domeniul idealismului. El se servește astfel de elemente reale pentru a-și construi domeniul lui de mister și de poezie. (Fig. 179).

Jan Van Eyck lasă elevi și imitatori, oameni plini de veleități, dar de parte de a se putea confunda, chiar pentru un ochiu neexperimentat, cu puterea de pătrundere a fizionomiilor, și cu acel dar suveran și irezistibil de a evoca viața, al maestrului. Școalei lui se alătură o alta, ieșită din învățătura lui Rogier van der Weyden sau, pe numele său vallon, de la Pasture, și el un pictor mare, ceva mai tânăr ca Van Eyck (moare în 1464). Mai mult desinator de cât colorist, Rogier cunoscuse și Italia, pe care o vizitase în 1450. El inaugurează oare cum acel pelerinaj, pe care mulți nor-

plisată ce-i acoperă capul, cu blana ce bordează gulerul hainei, cu toate acele detalii cochete din îmbrăcăminte. În acest sens van Eyck e un realist. Tot ce e, în afară de el, tot ce există, prezintă pentru el un interes prodigios. Spre deosebire de alți artiști, care dela o vreme, când au pictat de mai multe ori același motiv, simt un fel de oboseală și se adresează mai mult memoriei decât observației imediate și atente, van Eyck totdeauna ascultă de impresia prezentă, venită dela lumea exterioră. Din aceste elemente el își constituie o lume a lui, realizată până la limita perfecțiunii, ade-



Fig. 181. — Hugo van der Goes : Altarul Portinari
după Propyl. VII, p. 564).

dici se cred obligați să-l facă în ținuturile italiene și corporațiilor de pictori, a căror reputație pătrunsese până în orașele flamande. El vine astfel în atingere cu unii reprezentanți de seamă ai comerțului ori culturii italiene, al căror portret îl lasă. În acest contact cu Italia stă poate secretul influenței pe care Rogier o exercită, nu numai în propria sa țară, asupra unui elev talentat cum a fost **Hans Memling**, dar și asupra pictorilor germani din valea Rinului, în special asupra lui **Ștefan Lochner** (1400—1451). **Konrad Witz** (1400-1446 ori 47), Elvețianul, format și el în legătură cu arta Țărilor de Jos, este capabil să se susțină influențelor și să inaugureze, la Rinul de Sus, o artă a cărei însușiri fundamentale este printre primele ce sugerează volumul și relieful formelor. Lângă van Eyck, lângă van der Weyden, poate mai sus de cât acesta, cea de a treia mare figură a picturii flamande este **Hugo van der Goes**, cel care a știut mai bine de cât oricare altul să evoace idea de dramă, de puternic conflict sufletesc, în această artă a primitivilor Flamanzi.

Fire ciudată, cum se simte din ce a pătruns până la noi din opera acestuia



Fig. 182. — H. van der Goes: Adorația Magilor

(după Réau, I. p. 3.5).

maestru, olandezul van der Goes se pare că înnebunește spre finele vieții și moare într-o mănăstire, lăsând după el câteva capodopere, de vaste proporții.

Opera capitală a lui Rogier van der Weyden se găsește la Escorial, în Spania, și reprezintă Coborîrea de pe cruce. Este evident că intențiile artistului îl apropie mult mai mult de un sculptor, decât pe un van Eyck de pildă. La rigoare s'ar putea chiar vorbi de anume influențe, pe care pictorul le deține dela Claes Sluter, autorul Puțului lui Moise, de care am vorbit cu altă ocazie.

În opera lui Rogier van der Weyden mai întâlnim încă un element de patos, de emoție ce se cheltuește în gesturi, care era absent în opera lui Jan van Eyck. Oricare din personajele din această scenă e o mărturie despre această

afirmație: Fecioara, Sf. Ion, una din femeile din fund, care asistă la scenă și care abia își stăpânește durerea, Magdalena care-și frânge mâinile de groază, toți și toate se întrec să-și exteriorizeze sentimentele. E o notă nouă, care va avea o mare influență asupra artei Europei, asupra artei nordice în special (Fig. 180).



Fig. 183. — Konrad Witz: *Buna Vestire*
(după Propyl. VII. p. 592).

c înțelegere pentru sugerarea reliefului pe care n'am mai întâlnit-o în așa grad în arta medievală. Fiecare obiect e însoțit de umbra lui proiectată pe ziduri, pe podele, așa ca să simțim că el se ridică în aer, că-l putem apuca cu mâna, că nu e o simplă pată plăcută, de culoare.

La un nivel, poate mai puțin ridicat, de cât cel al lui Jan van Eyck, Rogier și Hugo van der Goes, Witz aduce o notă originală în acest sfârșit al Evului Mediu, atât de variat și de interesant.

După ei, ne așteaptă Renașterea și cu studiul ei începem cea de a doua parte a primului volum al Manualului nostru.

RENAȘTEREA

Introducere

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

Mulți simțeau nevoia unei schimbări de orizont în artă, dar le-ar fi fost greu să spună cum. Ca în toate vremurile de mari prefaceri spirituale n'a rămas însă de cât ceea ce era cu adevărat nou și util, ceea ce putea fi pus cu folos în serviciul unui ideal, care se presimte la finele Evului Mediu, dar care nu e complet lămurit de cât la finele secolului XV-lea. Ce elemente compuneau acest ideal? Dorința de a se apropia cât mai mult de realitate și de a o înfățișa cât mai conform cu doctrinele ce ar rezulta din familiarizarea cu arta antică; cunoașterea omului, fizic și moral, în trupul și acțiunile lui, urmare a pornirilor sufletești, în ce fiecare din noi ar e mai individual; înfățișarea persoanei umane, nu într'un mediu abstract, în afară de timp și spațiu, ci în mediul înconjurător normal, cu toate detaliile lui infinit variate; ajungerea la o sugerare a celei de a treia dimensiuni, adică bazarea impresiei produse asupra privitorului, nu pe decorativ, ci pe plastic, nu pe o suprafață frumos armonizată, în liniile și tonurile ce o compun, ci pe iluzia că totul e redat conform naturii și legilor optice.

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

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

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

S'a întâmplat însă cu acest fenomen ceea ce se întâmplă de multe ori atunci când se studiază neevolutiv și cam sumar un curent oarecare: s'a confundat momentul suprem al acestei stări de spirit și al operelor de artă care-l caracterizează, cu începuturile. Nu s'a ținut îndeajuns seama că pentru a ajunge la însușirile pe care le constatăm în momentul în care Renașterea și-a ajuns plinul și desăvârșirea, a trecut printr'o perioadă de formație, care s'ar putea întâmpla să fie diferită, în orice caz să nu corespundă exact cu imaginea pe care ne-o facem atunci când analizăm produsele ei supreme. Și altfel, concluziile la care am ajuns cercetând momentul cel mai înalt al acestei perioade artistice, una din cele mai bine caracterizate și mai înalte din istoria artei, s'au aplicat și la perioada anterioară, cea de pregătire. Iar însușirile ce constatam atunci au fost considerate ca apărute aproape toate dintru început, fixe și definitive. De aceea s'a putut vorbi de o ruptură, către începutul secolului al XV-lea, între Evul Mediu și Renaștere.

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

Spuneam că în noțiunea de „Renaștere“ este implicată ideea unei întoarceri spre arta trecutului, spre cea clasică greco-romană. Ne aducem aminte că am asistat, chiar înainte de Renașterea propriu zisă, la câteva manifestări care constituiau simptome interesante pentru cine vroia să cunoască pulsul artistic italian. La Capua, în Sec. XIII, pe de o parte, pe de alta de către Niccolò Pisano, se făcuseră încercări de a se da o nouă înfățișare sculpturii, în subiectele și spiritul ei, la contactul cu operele rămase dela strămoșii Romani. Apoi, în alt domeniu, și acela tot atât de interesant, am asistat la tentativa lui Pietro Cavallini de a insufla mozaicului din vremea sa ceva din monumentalitatea, din seninătatea antică, din forma armonioasă și plină a artei clasice. Se citează o imagine a lui Christ, care a putut fi comparată chiar cu un Jupiter Olimpian.

Dar aceste simptome, interesante însă sporadice, n'au avut urmări. Ele arată cel mult că exista în poporul italian o neliniște latentă, și că alături de manifestările oficiale — cele care corespundeau cu dorința generală a opiniei publice, ceva trăia în sufletul unor artiști, care nu putea fi satisfăcut prin

producția curentă. Acest ceva misterios, care va ajunge la o completă exprimare numai la finele sec. al XV-lea și începutul sec. al XVI-lea, era destul de viguros, pentru ca atunci când circumstanțele vor fi favorabile să se impună ca un irezistibil ideal artistic. De altfel, multe împrejurări contribuie în Italia ca acest fenomen să se producă mai de grabă decât în alte părți în Europa. Mai întâiu, puține erau regiunile așa de impregnate de clasicism, așa de pline de amintiri ale lumii antice, ca Italia și Grecia. Grecia însă, în această vreme nu poate conta. Ea e supusă Turcilor, se află într'o stare așa de mizerabilă, că deabea își poate menține existența. Chiar comparată cu alte provincii bizantine, viața ei culturală e cu totul redusă, aproape inexistentă.

Italia apoi și Italienii aparțineau așa numitei lumi mediteraneene, erau animați de spiritul care trăește la toate popoarele din jurul acestei mări fericite, albastră și scaldată de soare. La toate aceste neamuri omul, sufletul și corpul lui, interesează mai mult decât orice alt subiect. Iar această înclinare nu se putea să nu se apropie de felul de a simți și de a se realiza al lumii vechi.

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

Grecia bizantină, cu care Italia avea continue legături; Grecii învățați din Constantinopol, după cucerirea acestui oraș de către Turci, au luat o parte vie la propagarea ideilor umaniste. Și mai înainte de cucerirea capitalei Imperiului de Răsărit, dar mai ales după căderea ei în mâinile Turcilor, mulți învățați, care nu pierduseră contactul cu literatura și filosofia antică, posesori, mai ales, ai unor manuscripte originale de autori vechi, s'au refugiat în Italia, s'au stabilit acolo, în primul rând la Florența, unde-au întemeiat o nouă „Academiă” și unde-au fost protejați de principii și de potențați. Astfel, prin răspândirea clasicilor Greci, ei au transformat complet ideile oamenilor din Apus, mai ales cele ale Italienilor, au îmbogățit cu noțiuni cultura acestora, începând de prin secolul al XV-lea.

Se crede în genere — și această idee este în mare parte exagerată dacă nu complet eronată, după cum eronată era ideea că Renașterea n'a variat, că ea a rămas aceeași dela începutul până la sfârșitul ei, — că artiștii Renașterii au dorit să „copieze”, adică să refacă cu mijloace moderne modelele pe care le primiseră dela Greci (până la oarecare punct), dar mai ales dela Romani, căci multă vreme arta grecească n'a fost cunoscută în Italia decât prin interpretări romane ale frumoaselor originale grecești. Este însă demonstrat: copiii, ca să reușească operația lor — și cu cât reproducerea sunt mai perfecte, cu atât legea este mai exactă — trebuie să stăpânească o îndemnare tehnică fără greș și să fie lipsiți de acel interes pasionat, viu, de acea reacție proprie

și irezistibilă în fața operei ce execută. Cu alte cuvinte, când copiază, ei trebuie să aibă o îndemânare tehnică impecabilă și să-și interzică de a simți ceva prin ei, mulțumindu-se să redea, aproape ad litteram, modelul ce au în fața ochilor. Ori, în realitate, artiștii ce pregătesc Renașterea se prezintă cu calități tocmai contrare: ei sunt adesea imperfecti tehnicieni, însă oameni care, gândindu-se pentru prima dată liber, în fața naturii și a omului, n'au alt gând decât să pătrundă cât mai adânc în cunoașterea acestor teme, cu o vioiciune de reacții pe care n'o puteau avea ultimele perioade ale Evului Mediu și pe care n'o va mai avea perioada de mai târziu, epoca post-rafaelită. De aceea, a face din artiștii Renașterii simpli copişti ai antichității, este a nu-i înțelege și a le face o nedreptate, a-i considera lipsiți de calitățile lor cele mai evidente.

Este drept că atunci când se găsesc în prezența producției antice ei o consideră cu o admirație fără margini, dar nu ca pe un model destinat să fie copiat în mod pasiv, ci ca pe o sursă de învățături, care să le servească pentru a se regăsi pe ei înșiși și a-și croi singuri drumul. În fața problemelor estetice, care se puneau pentru oamenii Renașterii, antichitatea le arată cum să rezolve dificultățile. Cu alte cuvinte, opera antică este pentru ei o lecție prețioasă în ce privește metoda de care să se servească pentru a se exprima în chip complet, pentru a-și exterioriza simțirea și gândurile. Modelul antic se găsea, așa zicând, pe o linie paralelă cu cea pe care trebuia s'o urmeze ei înșiși, pentru ca să ajungă în chip sincer și original, dar servindu-se de experiența marilor lor înaintași, să dea viață simțirii lor, inspirației lor, în fața onului și a naturii.

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

QUATTROCENTO

Sculptura.

În nici o ramură de activitate artistică legătura dintre antichitate și secolul al XV-lea nu este mai strânsă decât în sculptură și arhitectură. În domeniul picturii însă lucrurile se petrec altfel, mai ales la început. Pictura va prezenta atunci un caracter franc de tranziție și, în multe privințe, va continua Evul Mediu. Mai întâi, de la cine s'ar fi putut inspira? Pictura antică era în sec. al XV-lea prea puțin cunoscută. Ceeace rămăsese de la cei vechi dispăruse de-alungul secolelor, iar descoperirile senzaționale, cele care să ne pună în fața unor decorații murale directe, ca la Pompei și Herculaneum, nu se vor face de cât târziu, la mijlocul secolului al XVIII-lea. De aceea pictorii când vor să împrăspăteze arta lor, în afară de acele inovații pe care le fac în urma unor studii speciale, cum ar fi perspectiva, clar-obscurul, cunoașterea anatomiei, sunt nevoiți să introducă, în domeniul propriei lor arte, observațiile pe care le făcuseră din contactul cu cealaltă artă, cu sculptura veche. De aici atitudinea de statui a multora din personagiile lor; de aici atenția pe care o dau draperiilor; de aici chiar copiarea directă, fără nici un fel de rezervă, a unor figuri sau a unor grupe statuare celebre, și introducerea lor în tablourile timpului, ca la Mantegna, de pildă.

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

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

Aici, în bassoreliefurile de bronz ale Baptisteriului, apar pentru prima dată semnele precursorare ale stilului Renașterii: pe de o parte inspirația spri-

1) Cf. Introducerea lui W. von Bode la vol. VIII din Colecția Propyläen, p. 9.

jinită pe realizările artei antice; pe de altă parte urmărirea cât mai fidelă a naturii, scoaterea în relief a trăsăturilor individuale, adică aceea ce obișnuit se numește realism.

Înțelegere pentru principiile și stilul antichității și o puternică tendință realistă sunt cele două trăsături dominante în sculptura primelor decenii din Quattrocento. Aceste caractere însă, mai ales primul, le-am constatat ocazional și în studiul nostru asupra Evului Mediu, după cum știm. Către mijlocul secolului XIII-lea, am văzut apărând un curent de reînnoire a artei timpului, al cărui punct culminant coincidea cu domnia Impăratului Frederic al II-lea, la curtea italiană a acestuia. El avea ca centru orașul Capua și se inspira în deosebi de la resturile antice găsite nu departe de acel oraș. L'am considerat atunci ca un fel de primă fază a Renașterii. L'am întâlnit continuat de Niccolò Pisano și de Giovanni, fiul acestuia, în opere pe care de asemenea le-am analizat. Astfel, apropierea sculpturii de arta antică nu este un lucru cu desăvârșire nou. Curentul a fost însă între-

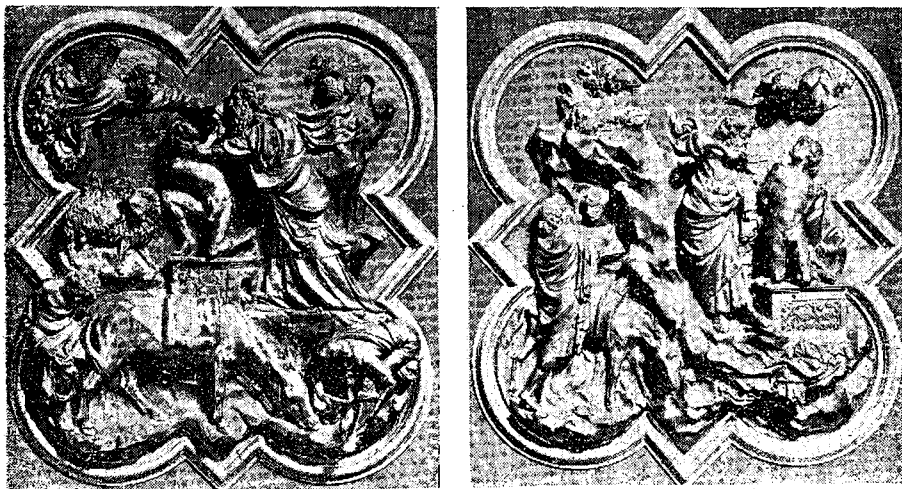


Fig. 184. — Brunellesco și Ghiberti: Tema concursului din 1401
(Sacrificiul lui Abraham)

(după Propyl. VIII. p. 187).

rupt brusc. Imprejurările nu erau favorabile. O înclinare voluntară și conștientă spre clasicism, pornită din dorința de a se inspira cât mai mult de la formele și formulele antice, acum se arată mai întâiu, după o pregătire care avusese loc, nu numai pe terenul artei, ci și pe cel al ideilor generale.

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

La **Brunellesco** (Fig. 184) (de altfel și la Ghiberti), forma spațiului care trebuia să fie ocupat de bassorelief este încă gotică: un câmp cu înfățișarea unui trifoi cu patru foi. Este cadrul care așa de des închide ornamentele din fațadele catedralelor, o suprafață destul de neregulată, deci cu atât mai greu de umplut în chip natural.

Brunellesco reprezintă pe Abraham în momentul în care, voind să împlinească cuțitul în gâtul fiului său Isaac, este oprit, printr'un gest brusc, de un inger. Jos sunt două personaje secundare și un măgar. Personajul din stânga este interesant, pentru că, în executarea lui, artistul s'a inspirat de la antichitate. Îi cunoaștem modelul: este cunoscuta statuie „le tireur d'épine”. Deosebirea este că tânărul, așezat pe o piatră ca să-și scoată spinul din talpa piciorului, este gol la cei vechi, însă îmbrăcat, la Brunellesco, cu un vestmânt care îl drapează.

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

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

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

După terminarea porților de la Nord, corporațiile industriașilor și negustorilor florentini, mulțumite de rezultat, l-au însărcinat tot pe Ghiberti cu executarea porților de la Răsărit ale Baptisteriului. Aci sculptorul a avut mai multă libertate de cât în opera precedentă. De altfel, ideile estetice evoluaseră mult în interval. Forma spațiului de ornat, care în lucrarea precedentă era încă medievală, a fost înlocuită cu patrulaterul — un cadru mai clasic — care se succed, pe două șiruri verticale. (Fig. 185). Ele sunt ocupate de subiecte luate tot din Vechiul Testament. De jur împrejur, bassoreliefurile sunt înconjurate de o bandă, adică de un fel de cadru, în care apar medaloane, delicat sculptate, și firizi, în care sunt statui mitite. Perfectia execuției acestor ornamente, fidelitatea cu care este imitată natura, fantezia cu care sunt găsite temele, totul este așa de remarcabil, încât Michel Angelo obicinuia să spună de aceste porți, că ele ar merita să fie ușile Paradisului.

La marginile exterioare, tot ca un fel de cadru, sunt ornamente florale sau din regnul animal, unele în relief mai mic, altele în relief mai pronunțat. Aci se constată, odată mai mult, fertilitatea invenției lui Ghiberti. Toți, pentru mulți cunoscători și, între alții, pentru Bode, autorul introdu-

cerei la volumul din colecția Propyläen, consacrat „Pre-Renașterii“ (Frührenaissance), porțile de la Nord, adică cele dintâiu executate, par mai personale și deci mai însemnate, prin influența pe care o vor avea asupra dezvoltării sculpturii. Bode nu vede cu ochi buni multiplicitatea până la oboseală a personajilor, în bassoreliefurile mai recente. I se pare chiar că artistul n'a putut evita o oarecare confuzie, că spiritul lui, inventiv în ce privește figurile, n'are destulă claritate în compoziție, nu ajunge s'o facă așa de expresivă, ca în celelalte porți.

Poate că explicația acestui defect trebuie căutată în faptul că sculptorul este un artist de tranziție. În el persistă reminiscențe puternice de artă gotică, alături de simptome prevestitoare ale artei celei noi. În prima operă elementul gotic era mai pronunțat. În porțile de la Răsărit elementul modern, în legătură cu arta antică, predomină și incurcă, poate, până la oarecare

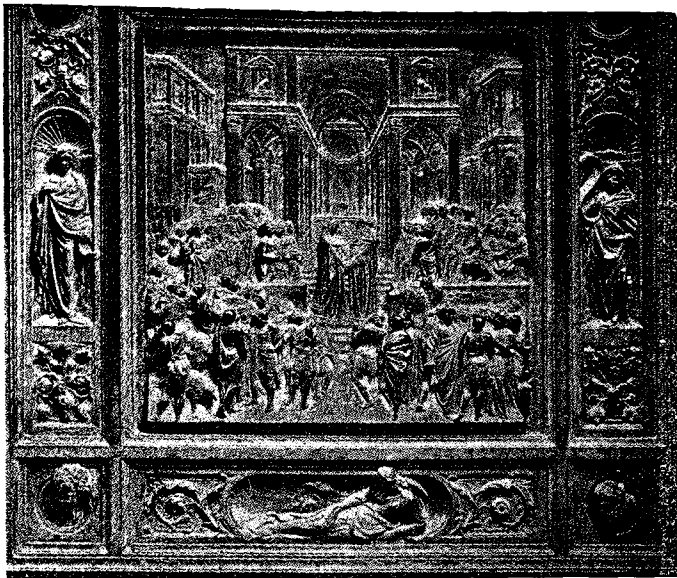


Fig. 185. — Ghiberti: Porțile de Est ale Baptistereiului.
(Fragment)

(după Aubert, II, p. 9).

punct, puterea de creație a artistului, a cărui educație inițială stânjenea efortul de a se acomoda vremurilor mai noi.

Aceleiași categorii de spirite aparține un alt important sculptor, **Iacopo della Quercia**, concurentul sienez pentru porțile Baptistereiului, și el învins de Ghiberti. Trăește de la 1374 până la 1438. Spre deosebire de Ghiberti, natură echilibrată, sigură pe sine, Iacopo este unul din acei artiști, care nu se simt bine nicăeri, care își petrec viața ins-

truindu-se și cercetând și care, ca să-și astâmpere neliniștea lor iscoditoare, au găsit remediul în călătorii. În unul din aceste drumuri, fără să se poată preciza documentar când și cum, se presupune că el a venit în contact cu artiști aparținând grupului nordic, adică artei burgundo-flamandă. Urme și ecouri, mai ales din opera foarte cunoscutului sculptor Claes Sluter, se simt în cea a lui della Quercia. Sculptura Flamandului, de un realism așa de pronunțat, bazat pe forță și expresie, având încă atâtea legături cu arta gotică, din Nord-Estul Franței, a deșteptat simpatie în Italia și a lăsat urme în opera lui. Cu cât înaintează în viață, cum era natural, el pare însă să renunțe la ceea ce-i venea din trecut și să se lase mai pătruns de farmecul idealului

Renășterii. Din acest punct de vedere evoluția lui este logică și pe aceeași linie cu cea a lui Ghiberti.

Din opera sa, variată și numeroasă, ne vom opri la două lucrări, un monument funerar și un bassorelief. Monumentul Ilariei del Carretto se găsește în mijlocul catedralei din Lucca, oraș vecin cu Florența (Fig. 186), și se bucură de o reputație universală. Artistul ne învederează aci nu conflictul, ci coexistența armonică a celor două tendințe, în care se reflectează, pe de o parte trecutul, pe de alta prezentul, a moștenirii Evului Mediu și a premonițiilor timpurilor celor nouă. Poziția acestei figuri mortuare „gisante” este încă medievală, ca și draperia în cute largi și grele care o acoperă de toate părțile. Unde însă sentimentul cel modern își face apariția, este în felul în care sunt tratate fața și mâinile personajului, în dragostea, în bucuria chiar, pe care artistul le încearcă la redarea frăgezimei particulare a pielii, a trăsăturilor fine ale morții. Același lucru se observă și în geniile care poartă de jur împrejurul piedestalului acestui mormânt o grea ghirlandă de fructe, copiată după vre-o ruină de monument roman, și ea un element antichizant.

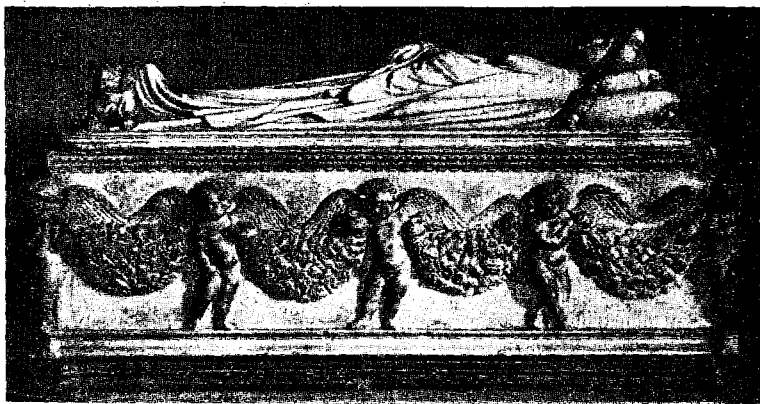


Fig. 186. — Della Quercia : Monument funerar
(după Propyl. VIII. p. 178)

Ceva mai târziu, i se comandă artistului, de orașul Bologna, să execute porțile de bronz ale bisericii Sf. Petroniu. În această lucrare prevalează mai ales amintirea antichității (Fig. 187), ca, de pildă, în Creația lui Adam. Dacă am compara-o cu bassorelieful lui Ghiberti, am constata deosebiri mari, rezultate nu numai din diferențele de temperament ale celor doi sculptori, căci ele nu-s proprii numai lor, ci se pot urmări și la alți artiști, ci din cauze mai profunde și mai generale de cât simplele nepotriviri de fire. În această perioadă de formare a stilurilor, la tot pasul întâlnim două atitudini: pe de o parte a celor ce tind spre o individualizare a imaginilor mergând până la portret, văzut uneori cu o înțelegere deosebită pentru grație, dintr'un sentiment de simpatie pentru figurile care le întrupează, grație colorată adesea de o ușoară tristețe melancolică; pe de altă parte a celor care văd în om mai ales trăsăturile generale, tipice oarecum și impersonale, comune unei întregi categorii de indivizi. În redarea acestor forme idealizate, artiștii se vor servi de o tehnică mai sumară, care nu va intra în prea multe detalii. Aceste figuri, repre-

zintând oarecum omenirea în genere și nu pe un om individual, vor purta înscrise în ele o demnitate, o gravitate, o pasiune aproape tragică uneori, ceea ce va face pe mulți cercetători să le prefere celor dintâi. Prin această exagerare a „generalului omenesc”, prin acest sens al monumentalului și al tragicului, della Quercia anunță pe Michel Angelo. În arta predecesorului său, Michel Angelo va găsi o parte din elementele componente ale concepției sale virile. Cu geniul său extraordinar, el le va accentua, le va intensifica, le va duce până la limita supremă, la care a fost vreodată unui om dat să ajungă în domeniul sculpturii; pentru prima dată ele au fost însă simțite de della Quercia, cum se vede din acest relief.

În sfârșit, un al patrulea artist interesant din această epocă de tranziție este **Antonio Pisano** numit și **Pisanello**. Deși trăește de la 1397—1455, deci aproximativ în aceiași vreme cu ceilalți, el este mai legat decât ei de secolul



Fig. 187. — Della Quercia : Adam.
(după Propyl. VIII. p. 182).

precedent. Este un mare călător, și-i găsim urma la curțile multor suverani ai timpului. Ocaziunea nu-i lipsește deci de a veni în atingere cu arta Nordului unde, după cum știm, înflorea miniatură pe pergament, și tapiseria, adică scenele de mari proporții, țesute din lână și mătase. În Nord, cu deosebire în orașele Tournai și Arras, tapiseria ajunsese la o mare înflorire. Bucățile în care se reprezentau scene de vânatoare, ori subiecte luate din istoria veche, din Noul și Vechiul Testament, sunt de multe ori imaginat pe un fond de frunze și flori, așa numitele „verdures”. Pisanello este așa de sedus de acest stil decorativ încât, ca pictor, de multe ori el așează un astfel de fond cu ramuri, cu fluturi și insecte, îndărătul portretelor pe care le prezintă.

Dar nu ca pictor ne interesează acum Pisanello, ci ca sculptor-medailleur, ca topitor în bronz. Medailleur devine Pisanello numai spre sfârșitul vieții, după 1438, atunci când Împăratul Bizanțului, Ion Paleologul, face o vizită ducelui Florenței, în vederea unei acțiuni comune în contra Turcilor, care amenințau din ce în ce mai mult Constantinopolul. Pisanello văzuse la curtea ducilor Burgundiei imagini rotunde în metal, care reprezentau potrete în miniatură de personaje celebre. Pe de altă parte, medalia, ca atare, exista. Ea era un obiect rar, dar exista, în mare parte ca o imitare a plăcilor cu figuri de împărați sau de consuli și chiar a monedelor antice. El decide să se consacre în deosebi acestui gen. În bucăți de bronz sau chiar de aur uneori, ceva mai mari decât monedele obicinuite (mărgând până pe la 10 cm. în diametru), pe o parte reprezintă

figura celui pe care vrea să-l celebreze, iar pe cealaltă, pe dosul, adică pe reversul medaliei, compune o scenă, fie în legătură cu un fapt cunoscut din viața personajului reprezentat, fie o alegorie, fie o simplă deviză. Când el redă numai figura este evident mai puțin novator, decât atunci când imaginează compozițiile ornamentale, pe care le destină reversului medaliilor sale.

Fig. 188 reproduce câteva din medaliile lui Pisanello. În adevăr, dacă examinăm prima dintre ele, reprezentând pe Lionello d'Este, cu un leu și un amoraș, pe revers, în partea în care este reprezentat chipul prințului, cu toată arta de portretist a lui Pisanello, nu vedem un stil deosebit de cel al imaginilor pe care le-am fi putut întâlni în sec. XIV-lea. Fără îndoială, este mai mult accent în figura, conturată cu atâta precizie; o energie care, cu toate



Fig. 188. — Pisanello: Medaliu.

(după Propyl. VIII. p. 173).

proporțiile minime ale portretului, îi dau o înfățișare statuară. În cealaltă parte însă, simțim numai decât pe artistul original, pe omul Renașterii, mai în legătură cu un stil, sprijinit pe cel al clasicilor.

Aceiași remarcă dacă trecem la cea de a doua medalie, reprezentând pe Malatesta. Pe reversul medaliei observăm pe Sft. Eustațiu, în momentul în care îi apare crucea pe care este răstignit Mântuitorul. Alături de el se găsește calul de pe care tocmai a descălecat. Într'un spațiu de câțiva centimetri pătrați, artistul a reușit să ne dea trăsăturile esențiale ale unei scene complicate, cu toată vigoarea și grandoarea unei mari compoziții decorative. Talentul lui deosebit se vede și din felul în care a știut să umple, natural, fără nici un

fel de sforțare aparentă, spațiul rotund al medaliei. Iar „racursiul” calului văzut din dos, de un desen așa de îndrăzneț, așa de nou pentru vremea în care a fost executat, rămâne până azi un lucru demn de mare admirație.

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

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

Il putem considera ca pe cea mai înaltă figură florentină, în domeniul sculpturii, din prima jumătate a secolului. A trăit de la 1386 până la 1466 și este cunoscut în istorie după un diminutiv al numelui său de botez, întrebuițat de familie și de prieteni, cu o nuanță de mângâiere: Se numea Donato, de unde Donatello, micul Donato. Acest nume i-a rămas artistului pentru toată viața și cu el și-a semnat chiar unele din operele sale.

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

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

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

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

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

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

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

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

Din această pricină cariera lui Donatello poate fi împărțită în două perioade distincte: prima, în care el este mai ales un cioplitor în marmoră, în materia dură, de culoare deschisă; a doua, în care el se servește de bronz, adică

în care lucrează modelele sale în pământ moale, pentruca, mai târziu, ele să fie turnate, fie de el, fie de ajutoarele sale.

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

Donatello este abundent și variat în producția sa.

El purcede totdeauna dela contactul cu realitatea, pe care o interpretează în chipul cel mai naturalist posibil. Poate aceasta este principala cauză că s'a putut spune despre el că vine în contradicție cu arta antică. Cum, în arta veche, mai ales în cea grecească a secolului V, se poate vorbi de anume tipuri ideale, bazate pe „interpretări” și „idealizări” ale vieții, și nu de o exprimare imediată a ei, această definiție nu mai convenea lui Donatello. Se uită însă arta greacă care precedase epoca lui Phidias și arta romană a portretului.

Câte odată el merge atât de departe în redarea individualului, a detaliilor cele mai specifice și mai elocvente, încât unele din operele sale apar ca adevărate șarje. El împinge anume trăsături așa de puternic, le subliniază prin accente așa de aspre, încât, — mai ales atunci când e vorba de o scenă animată de sentimente dramatice, cum ar fi de exemplu o Pietă, Coborârea de pe Cruce, sau Punerea în mormânt — fețele personajilor din jurul trupului Mântuitorului, dacă n'ar fi grandoarea compoziției, ascuțimea și adevărul observației gesturilor, noblețea draperiilor, ne-ar da impresia unor adevărate caricaturi.

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

Pentru Or. S. Michele și firizile care ornau Domul s'au comandat, lui Donatello și altor artiști, câteva statui de sfinți, unli în picioare, alții șezând jos.

Cea mai cunoscută dintre ele este cea de la Or San Michele, a Sfântului Gheorghe (Fig. 189). Figurile din nișe, șezând, nu se desprindeau destul de peretele înconjurător. Ele formau parcă trecerea de la un înalt relief la o statuie „en ronde bosse”, adică putând să fie văzută de toate părțile. Donatello, la început este încă stânjenit în libertatea sa. De la statua șezând, el trece cu timpul la statua în picioare, dar așezată tot într'o firidă, adică profilându-se pe un fond mai întunecos, decorat cu ornamente. Așa se prezintă și Sf-tul Gheorghe. Astăzi însă, el a fost trecut în Muzeul Național din Florența, iar în locul operei originale, în firida inițială, a fost pusă o copie în bronz. Ea se prezintă adică în altă condiție de cât cea sub care era în momentul în care ieșise din mâna lui Donatello.

Sfântul, un tânăr energic, mândru, gata de luptă, e pregătit să-și înfrunte



Fig. 189. — Donatello : Sft. George.
(după Propyl. VIII. p. 208).



Fig. 190. — Donatello : David.
(după Propyl. VII. p. 203).

dușmanii. E drapat simplu; pe de-asupra armurei, o manta scurtă, înodată în față și căzându-i în spate, îi lasă liber, vizibil de departe, splendidul lui trup tânăr de soldat.

Autorii francezi care s'au ocupat de Donatello au fost izbiți de sentimentul identic, chiar de asemănarea fizică a expresiei feței dintre această operă și unele din statuetele portalului de la Chartres, mai ales un Sfânt Teodor. Este o probă mai mult că Donatello, în această fază a carierei sale, nu uită

cu totul trecutul, cel puțin acel trecut care se sprijinea, fie și în chip sumar, pe o tradiție antică.

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

Printre lucrările mai cunoscute și mai reușite din această perioadă este și un David (Fig. 190). Invingătorul lui Goliath, tânăr, gol, ca să fie mai sprinten la luptă, cu forme de o delicateță aproape feminină, fusese executat ca să încoroneze o fântână. Mai târziu el a trecut într'unul din muzeele florentine. În acest trup, personificare a adolescenței plină de grație și de



Fig. 191. — *Donatello: Salome.*
(după Michel, VI. p. 561).

voioșie, victorioasă în luptă cu obstacolele, Donatello s'a inspirat de la natură, însă nu s'a mărginit numai să copieze. El a adăugat, la ceea ce-i oferea viața, o gingășie pe care nu am întâlnit-o până acum în nici una din operele sale și care cu atât mai puțin se întâlnește în realitatea zilnică. La picioarele lui David se găsesc armele lui Goliath și capul uriașului, pe care tânărul păstor îl doborîse cu praștia. Este interesant să comparăm aspectul lucios, moale și catifelat ca o epidermă de femeie, al bronzului, atunci când se sugerează frăgezimea trupului de adolescent, și, din contra, asprimea metalului, rugozitatea lui, din armele și capul lui Goliath. Dacă ne oprim un moment atenția asupra oricărei părți din corpul lui David, ne vom da seama că artistul nu a lăsat nimic la voia întâmplării.

Nici o părțică din suprafața statuei nu este indiferentă. Examineate cu instrumente măritoare, mai ales dacă la acest examen vizual am adăuga un examen tactil, am descoperi reliefuri fine, care se simt la pipăire, dar se remarcă mai greu cu ochiul, acele „accidente” de pe suprafața pielii veritabile a unui corp omenesc, mărturie a puterii de observație a artistului și a dragostei lui de adevăr.

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

L'am văzut până acum pe artist ca sculptor de figuri, pentru decorarea

exterioară a unei construcții monumentale. Statuele erau așezate însă în așa fel, încât să facă parte oarecum din arhitectură. Deși sculptură în „rondebosse”, ea nu putea să fie privită de cât din față. L'am văzut apoi, cu David, trecând la acea sculptură care, prin destinația ei, prin locul în care era așezată, putea să fie văzută din toate părțile. Mai târziu el este tentat de basorelief, cea mai dificilă de realizat, poate, dintre ramurile sculpturii. Donatello și aici a învins pe deplin dificultatea.

Printre primele sale lucrări în basorelief și-a ales un episod din legenda Sft. Ioan Botezătorul (Fig. 191): momentul în care Herod primește din mâna călăului capul tăiat al Botezătorului. Relieful era destinat să decoreze cristelnița Catedralei din Siena. Este o operă lămuritoare pentru arta Renașterii, dar în același timp caracteristică pentru acest însemnat moment din viața lui Donatello, când el începe să se intereseze de sculpura narativă, îndeplinind oarecum rolul tabloului pictat.

Scena apare într'un fond de arhitectură, ce se desfășoară în așa fel, ca să învedereze cunoștințe și preocupări de perspectivă. Dincolo de sala în care se ține banchetul se văd alte săli, care se prelungesc printre cele trei arcade cintrate, ce formează peretele localului în care era ospățul. Ilu-

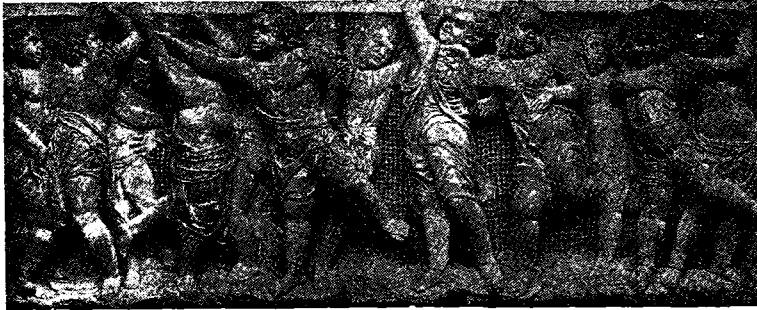


Fig. 192. — Donatello: *Cantoria*. (Florența).
(după Propyl. VIII, p. 215).

zia succesiunii sălilor, adică a distanței dintre ele și spectatori, este obținută numai prin imperceptibile diferențe de relief și prin siguranța desenului. Personagiile principale, pe planul întâi, formează o massă compactă, sunt ieșite parcă din volumul bronzului. Un relief al lui Ghiberti, ne aducem aminte — și aici se vedea deosebirea dintre ei — dădea impresia că figurile erau adăugate fondului, ulterioare lui, erau prin urmare mult mai pitoresc văzute. La Donatello totul e mai sculptural. Simțim cum autorul, preocupat de volum și de massă, plăsmuște din materia pe care o are în față un bloc unitar, în care fiecare parte aderă cu putere la celelalte, și formează cu ele un tot indivizibil.

Dacă trecem mai departe și examinăm atitudinile persoanelor, evident de mici dimensiuni, găsim aceeași expresie de viață intensă, pe care o constatăm și în statuele mari. Călăul aduce capul și-l prezintă. Mai întâiu, gestul de groază a lui Herod. Alături de soția acestuia, persoana cea mai interesată la dispariția Botezătorului, Herodiada. Este singura care și-a păstrat calmul. La dreapta, unul din invitați se retrage înspăimântat. El formează un grup cu ceilalți, un pâlcc separat, care lasă liber restul compoziției, pentru a pune

în valoare motivul principal: prezentarea către Herod a capului lui Ioan. În colțul din stânga, câțiva copii fug și ei, cuprinși de groază.

De aci încolo relieful devine unul din modurile de expresie favorite ale lui Donatello. Cel mai cunoscut, în această tehnică, este faimoasa tribună a cântăreților: Cantoria, din Domul din Florența, astăzi în muzeul Domului. (Fig. 192). Afirmăm adineauri că Donatello consideră mozaicul ca pe un fond deosebit de favorabil pentru punerea în valoare, prin contrast, a figurilor sculptate, într-o singură culoare, cea a pietrei sau cea a bronzului. De aceea el imaginează îndărătul figurilor de Putti un fond de mozaic de aur, pe care aceștia se desprind în siluetă. Mișcările agitate ale copiilor robuști ca niște mici Herculi, sunt ca o explozie de bucurie. De la un capăt la altul al tribunei, în toate atitudinile, una mai expresivă și mai conformă cu vârsta și cu nerăbdarea lor vioaie decât alta, ei formează ca o horă, un tumult de mișcare și de grație.

Dar punctul culminant al carierei sale Donatello l-a atins, atunci când, mergând la Padova pentru o comandă (1443—1455), a fost însărcinat să execute atât o statuie călare, a unui condotier celebru, Gattamelata, cât și altarul

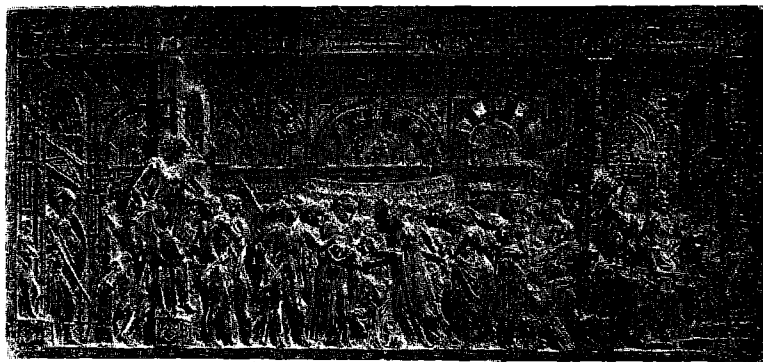


Fig. 193. — Donatello: Bassorelief din altarul S-tului Antoniu,
(după Fropyl. VIII. p. 221).

pentru unul din locurile de pelerinaj cele mai venerabile din Italia și din lume: bazilica Sfântului Antoniu

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

Lucrarea arhitecturală fiind sfârșită, artistul a executat altarul de bronz, care se compune dintr-o statuie a Fecioarei, din câteva statui de sfinți, și, de jur împrejur, din bassoreliefuluri de proporții însemnate, în care se celebrează minunile Sfântului. Unul din ele povestește cum o femeie, acuzată pe nedrept de adulter de către bărbatul ei, rugându-se la Sfânt, acesta face ca pruncul nou născut al acuzatei să vorbească și să mărturisească despre nevinovăția mamei sale (Fig. 193).

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

Bassoreliefurile altarului Sf-tului Antoniu din Padova formează unul din momentele însemnate ale artei sec. al XV-lea. Ele vor servi de model, nu numai sculptorilor, chiar atunci când temperamentul lor nu va fi în totul asemănător cu cel, înclinat spre expresia dramatică, a lui Donatello, ci și

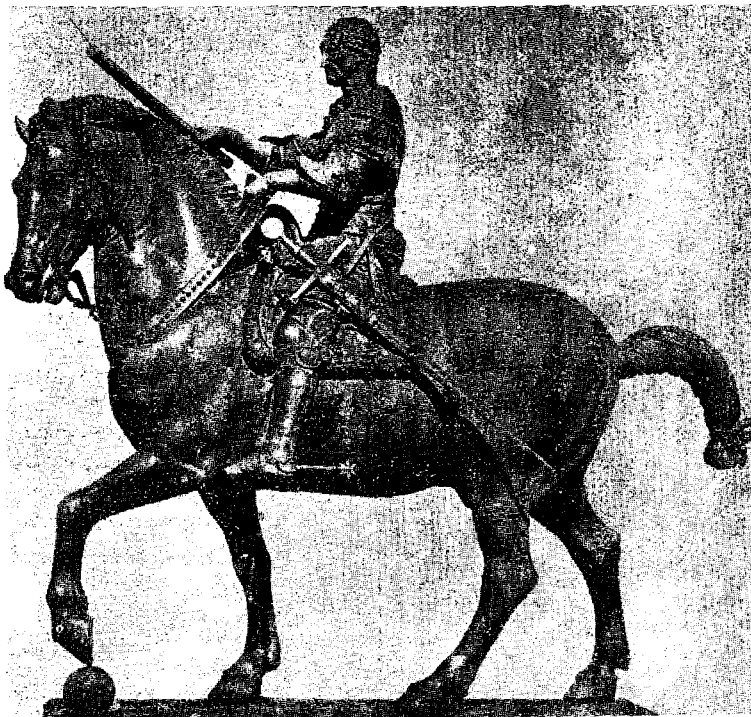


Fig. 194. — Donatello: *Gattamelata*.
(după Propyl. VIII, p. 223).

pictorilor. Rafael însuși, vom vedea, când va avea să reprezinte scene cu multiple personaje, cum va fi cazul în decorațiile murale din camerele Vaticanului, își va aduce aminte de compoziția, de aranjamentul, de gruparea figurilor din aceste opere.

Gattamelata este una din primele, dacă nu prima statuie equestră de mare valoare în Italia. Dela Marcu Aureliu, de bronz aurit, astăzi în piața Capitoliului la Roma, nu se mai pomenise o statuie atât de reușită ca aceasta. În câteva monumente funerare s'au întâlnit, ce e drept, și mai înainte statui

călare, mai ales în Veneția. Ele însă erau sau în jumătate de relief sau, când erau în „ronde-bosse“, așezate lângă un perete, pe care se desprindeau, și ce e mai important, erau departe de a echivala ca semnificație artistică, opera lui Donatello, destinată să decoreze piața dinaintea bisericii Sfântului Anton, la Padova. (Fig. 194).

Ca'lul este conceput tot ca unul din acele animale greoaie, însă puternice, cu musculatura solidă și bine desenată, cum le vom întâlni adesea în arta Renașterii, și cum apăreau între altele în tablourile lui Uccello. Ce este neîntrecut și ce trebuia să fie astfel, date fiind tocmai calitățile de observator și de practicant incomparabil ale lui Donatello, este figura călărețului. Ea este în același timp impunătoare, marțială și plină de simplitate. Gattamelata este



Fig. 195. — Luca della Robbia: Madona.
(după Propyl. VIII. p. 236).

apoi așezat în șea în chip atât de natural, încât compoziția oferă un echilibru perfect, un tot armonios, ori de unde ar fi privită. Nici un detaliu inutil n'a preocupat pe artist, oricât ar fi părut de bine venit. Statua, trebuind să fie văzută de departe, totul este conceput în planuri mari. Până și buclele părului sunt cât se poate de larg tratate.

Donatello își petrece o parte din ultimii ani ai vieții și ai activității sale la Padova. După ce rămâne aproape 12 ani în acest oraș, se întoarce din nou la Florența, unde este însărcinat cu o comandă importantă. Bătrân acum, el găsește în patria sa o atmosferă schimbată. Din ce în ce mai mult sculptorii sunt atrași spre grațios, spre dulce și gingaș, iar rezultatul pornirilor lor este o artă cu totul opusă celei severe și atât de bărbătești, pe care o iubea și o practicase bătrânul maestru.

Această tendință este în mare parte efectul succesului de care se bucura atunci la Florența un artist aproape contemporan cu Donatello, **Luca della Robbia**. Trăiește dela 1400 ia 1482. Mai mult decât Donatello, el se simte un ucenic al artei antice: dar, atunci când își asimilează antichitatea, el nu are în vedere atât metodele de observație și felul de a se exprima, în care deveniseră neîntrecuți cei vechi, ci mai de grabă acel spirit de armonie și de măsură, acea perfecție exterioară, care este unul din caracterele izbitoare ale artei celor vechi, dar nu singurul. Deci, observarea naturii, cu tendința de a nu reține din ea decât aceea ce este plăcut, în vederea unei opere elegantă, dragălașe, din care adică să fie exclusă violența și pasiunea, acea notă dramatică, turbu-

rătoare de spirit, pe care am întâlnit-o în arta lui Donatello, iată cum se prezintă sculptura lui della Robbia.

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

Sculptura din acest centru artistic nu se poate deci menține multă vreme în regiunile înalte, unde o ridicase Donatello. Fusesse nevoie de toată vigoarea, de toată acea flacără interioară care purifică, de o viziune severă și de un ideal nobil, pentru ca să se obțină stilul atât de personal din operele acestuia. Sentimentul acestui artist, mai ales în lucrările dela începutul carierii sale, pare încă împregnat de sensibilitate gotică; arta antică însă — arta clasică — îi deschide orizonturi, îi pune la îndemână o metodă, adică un mijloc eficace, pentru a se apropia de natură. Astfel cu timpul arta lui se amplifică, prin renunțarea la anume detalii, fără a pierde nimic din adâncimea psihologică și din caracterul expresiv la care, din primul moment, tinsese artistul.

Dar Donatello este un moment unic în arta florentină. Ezitând între stilul lui Donatello și cel al lui Ghiberti, luând câte ceva de la amândoi și mai mult încă de la cei vechi, mai duios, mai dulce, mai sentimental, Luca della Robbia a produs opere de un echilibru, de o armonie, de o linie desăvârșită. Intr'un fel nici el nu-și neagă originea sa florentină, căci face dovada acelui spirit iscoditor, aplecat spre găsirea unor tehnice neîncercate, din care vor ieși noi senzații în artă, și care nu lipsește nici unuia din artiștii mari, născuți în acel oraș. Prin întrebuițarea unei materii

care să se supună, mai bine decât piatra, voinței artistului, dar care totuși să aibă duritatea marmorei, fără nimic din răceala și din monocromia ei, el își face un nume admirat printre sculptorii sec. al XV-lea. Teracota smălțuită, cu strălucirea ei multicoloră, era tot așa de potrivită să reprezinte figura, ca și toate acele motive, fructe și flori, de o bogăție luxuriantă, din care della Robbia și urmașii lui direcți își vor face o specialitate.

Cu plecarea lui Donatello la Padova, nimic nu se mai opune la Florența direcției care pune tot accentul pe gingășie și pe grație. În același timp preocupările de „materie”, ca în toate epocile manieriste, devin precumpănitoare, pentru ca la rândul ei, materia să determine tehnica. Spre sfârșitul secolu-

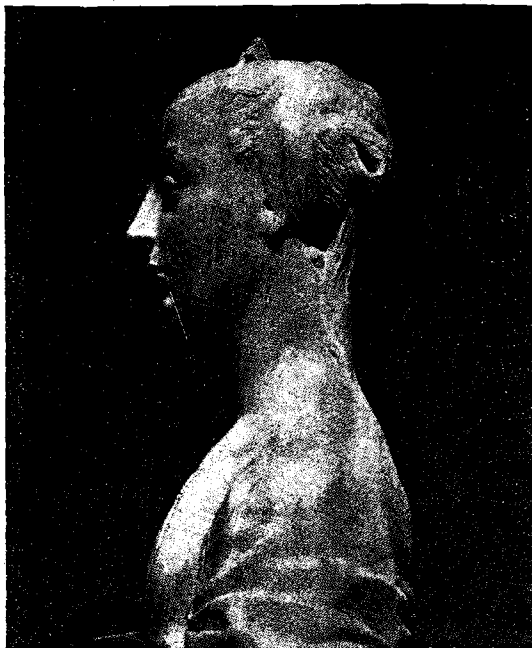


Fig. 196. — *Desiderio*: Bust.
(după Propyl. VIII. pl. XVIII).

lui, rafinamentul de execuție al operilor devine așa de mare, încât ele pot rivaliza, din acest punct de vedere, cu ori care altă mare epocă din istoria artei. Dar, în această goană după perfecție, ceva din căldura inspirației se pierde. **Desiderio da Settignano** (1428—1464), **Antonio Rossellino** (1427—1478), **Benedetto da Majano** (1442—1497), **Mino da Fiesole** (1431—1484) sunt reprezentanții celebri ai acestui curent. Ei sunt produsul învățături lui della Robbia, desvoltăți sub influența lui. În opera lor vom întâlni adesea teme pe care le-am întâlnit și în operele predecesorilor, cu atât mai mult cu cât ele erau oarecum impuse de client sau de comunitatea religioasă care făcea

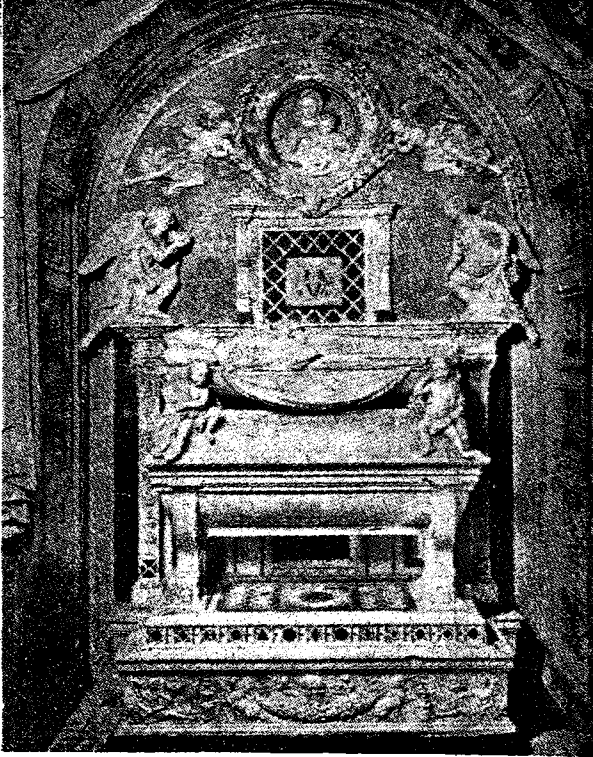


Fig. 197. — Rossellino: Monumentul Cardinalului de Portugalia.

(după Propyl. VIII. p. 387).

comanda : statui cu subiect religios, destinate capelelor bisericilor, morminte pentru personajii importante, busturi și portrete. Suntem însă departe de arta gravă și concentrată a unui Donatello. Grația și suavitatea domnesc pretutindeni, chiar acolo unde ele n'ar prea fi potrivite.

În opera artiștilor anteriori portretul era mai degrabă o excepție. Am văzut-o la același Donatello. El devine din contră forma de predilecție a acestor patru sculptori. Asistăm în decursul secolului XV, spre finele lui, la o schimbare a gustului, având ca urmare răspândirea imaginii individuale. Fenomenul acesta se întâlnește atât la Florența, cât și în alte orașe din Italia, ba chiar în restul Europei apusene.

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

Toți patru sculptorii, citați mai sus, se remarcă prin gingășia, prin blândețea, prin dulceața pe care o imprimă unei fizionomii, în piatră, în marmoră sau în „terra-cotta”. Este de așteptat deci ca portretele ce ies din mâna lor să aibă ca subiect, în primul rând, acele persoane la care există în mod natural asemenea însușiri. Ei vor fi mai ales portrețiști de femei, de copii sau de bărbați tineri. Geniul și darurile lor, nu numai că-i îndeamnă să aleagă de preferință astfel de modele, dar îi fac să introducă chiar și în fizionomie, în care ele nu formau trăsăturile dominante, cum ar fi în cele bărbătești, de militari ori de magistrați civili, calități de suavitate, de grație, de melancolie.

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

Cu o față albă, atinsă cu puțină culoare în luminile ochilor și pe vestmânt, pe un fond albastru, înconjurat de ghirlande multicolore de flori și fructe, într'o arhitectură care este și ea concepută în vederea jocului de tonuri și care se prelungește oarecum, cu mozaicurile de pe pedestal, Luca della Robbia isbutește să obțină ansambluri decorative de cel mai fericit efect. Astăzi

multe din operele sale se găsesc în muzee, adică au fost luate din mediul pentru care fuseseră create. Din această pricină ele nu mai produc efectul pe care îl produceau în locul unde fuseseră așezate. Culoarea poate uneori să ni se pară chiar prea stridentă, evident din pricina luminei din muzeu, care este alta de cât lumina dintr'o biserică. În realitate însă, ori de câte ori aceste sculpturi au rămas în locul lor primitiv, adică în penumbra unei capele, impresia pe care ne-o fac este din cele mai fericite. (Fig. 195).

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

Desiderio da Settignano este mai ales un portretist. (Fig. 196). Un exemplu reprezentativ pentru arta lui este un bust de femeie, la Florența, în muzeul Național. Este o sculptură în marmoră. Ne aducem aminte că la Donatello marmora a jucat un rol predilect, însă de scurtă durată, mai ales în prima



Fig. 198. — *Da Majano: Filippo Strozzi.*
(după Propyl. VIII. p. 397).

fază a activității sale. Natură energică, iscoditoare, el nu se împăca cu efectele facile, pe care un artist le putea mai ales obține într'o astfel de materie. Preferința lui Donatello, în epoca activității sale mature, în culmea talentului său atât de personal, merge mai de grabă către bronz. Desiderio însă rămâne credincios marmorei. Este o materie conformă înclinării firei sale mai feminine. El ajunge la imagini care întrunesc toate calitățile posibile de dulceață în aspect și de perfecție în execuție. Ne simțim pătrunși de sentimentul de bunătațe și de distincțiune melancolică al acestei femei, în figura căreia moda timpului de a purta părul, aduce o notă de grațioasă ciudățenie.

De Antonio Rossellino vom alege spre examinare monumentul funerar din biserica San Miniato, destinat unui cardinal de Portugalia, mort și îngropat la Florența (Fig. 197). Subiectul se potrivește mai puțin ca cel precedent pentru punerea în valoare a unor calități de sentiment.



Fig. 199. — Mino: Alexo di Luca.
(după Propyl. VIII. p. 403).

Se pot totuși observa și aici, în medalionul de deasupra, spre pildă, cu bustul Fecioarei, în grupul de îngeri care susțin medalionul de formă rotundă (un „tondo“) și în ceilalți doi îngeri care veghează trupul cardinalului, însușirile de care vorbeam, și care sunt acum unanim apreciate la Florența. Când a fost necesar însă să se reprezinte imaginea însăși a mortului, artistul a găsit destulă vigoare și destul nerv ca să redea figura. Totul apare în proporții bine echilibrate, după un plan în care elementele tradiționale și cele ale prezentului intră în proporție armonioasă. Așa, de pildă, motivele care formează partea decorativă a monumentului sunt direct luate din repertoriul clasic. Și ornamentele dinnăuntru arcaei, și cele din fereastra așezată deasupra statuei gigantului și dedesubtul medalionului Fecioarei,

și sarcofagiul, totul este inspirat de stilul antic, ca și, de altfel, admirabila friză dela baza monumentului.

Bustul lui Fillippo Strozzi, de Benedetto da Majano este în teracotă (Fig. 198). El face parte din colecțiile muzeului Kaiser-Friedrich dela Berlin. Spuneam că în toată această perioadă, chiar atunci când artiștii au prin firea lor o aplecare spre gingaș și duios, spre trăsăturile delicate și dulci ale unei figuri, ei nu se depărtează totuși de natură. Caracteristica vremii este menținerea în contact direct cu viața. Bustul lui Strozzi ne dă o probă mai mult despre adevărul acestei afirmații. Tratat cu o admirabilă simplitate de factură, el este viu și de sigur foarte asemănător. Este greu să ne închipuim o

observație mai adânc dusă, decât în figura gânditoare și nițel îndurerată a acestui tânăr.

Tot din colecția muzeului dela Berlin vom lua un exemplu pentru arta lui Minc da Fiesole. Nu este o simplă întâmplare că atâtea lucrări ale Renașterii italiene sunt azi în celebrul muzeu german. Unul din directorii lui, W. von Bode, mare critic, mare istoric de artă, își făcuse o specialitate din această epocă. Având destule mijloace materiale la dispoziția sa, cunoscând perfect de bine Italia, el a izbutit să descopere și să cumpere pentru muzeul pe care îl conducea, o colecție de opere din secolele al XV-lea și al XVI-lea cum sunt puține pe lume. Ea constă nu numai din sculpturi de mari dimensiuni, cu totul reprezentative, dar și din bronzuri mai mici, nu mai puțin interesante, în care acele tendințe antichizante, proprii Renașterii, apar cu o impetuositate pe care n'o întâlnim totdeauna în portrete.

Portretul lui Alexo di Luca (Fig. 199) este inspirat, incontestabil, de busturile romane. Artistul a încercat chiar să-i dea un costum, care să se apropie de cele ce apăreau în statuele din vremea Imperiului, din care se găseau

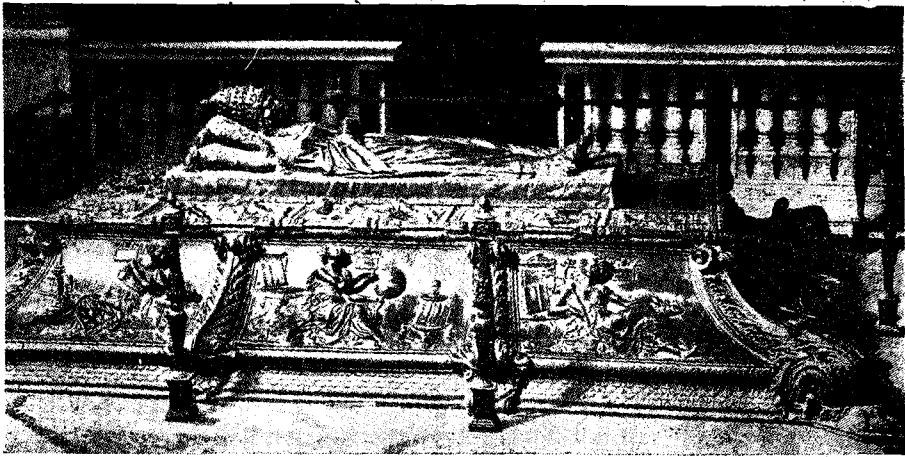


Fig. 200. — Pollajuolo: Mormântul lui Sixt IV.
(după Propyl. VIII. p. 407).

destule specimene în Italia. Poate că modelul unei astfel de lucrări a fost ales de autorul lui și pentru un alt motiv. Romanii se arătaseră în portrete interpreți originali și surprinzător de înțelegători ai realității. În acest domeniu, singurul poate, alături de sculptura decorativă în serviciul arhitecturii, ei au izbutit să egaleze pe măestrii lor greci. Ei nu ajung niciodată să aibă libertatea de execuție, gustul și măsura pe care au avut-o Grecii în sculptura monumentală; totuși, prin darul de observatori cinstiți și pricepuți, prin atenția pe care o dau naturii, prin copierea fidelă a detaliilor caracteristice, Romanii ajung să ne ofere busturi, în care se observă remarcabile calități. Este exact ceea ce constatăm și în opera lui Mino.

Arta florentină, pornită în această direcție, este amenințată de la o vreme să decadă într'un manierism dulceag, care nu se potrivea nici cu temperamentul poporului toscan, nici cu începuturile promițătoare ale sculpturii din Quattrocento. Dela expresia duioasă și delicată, însă susținută de remarca-

bile calități de observație și execuție, a elevilor direcți ai lui della Robbia, se ajunsese la un fel de drăgălășenie superficială și stereotipă, la o „poză”, de cel mai banal efect, cu atât mai mult cu cât atitudinile și gesturile, prin însăși generalizarea lor, devin ceva comun.

Spre norocul sculpturii florentine, în mijlocul decadenței apar doi mari artiști, cu totul deosebiți de felul în care înțelegeau arta contemporanii lor. Pentru ei singuri ea devine din nou o expresie a forței. Nu se mai mulțumesc cu avantajile pe care le oferea materialul obicinuit, de care se serveau cei mai mulți dintră confrății lor, adică marmora sau teracota, fie ea chiar smălțuită: ei sunt din nou atrași de



Fig. 201. — Verrocchio: David
(după Propyl. VIII. p. 418).

bronz, în care pasiunea sentimentului, admirația pentru un trup athletic, vigoarea, sunt mai ușor redade. Acești doi artiști sunt **Antonio Pollajuolo** și **Andrea del Verrocchio**. Amândoi sunt în același timp sculptori și pictori. Ne vom ocupa acum de opera lor plastică, rezervându-ne să revenim, când vom vorbi de pictura florentină după 1450, la lucrările lor pictate.

Principalele lor opere sunt produse în a doua jumătate a secolului XV-lea. Antonio Pollajuolo trăește de la 1429—1498, adică până în pragul secolului al XVI-lea, iar Verrocchio dela 1436—1488.

Monumentul funerar în bronz, al papei Sixt IV, din biserica Sf-tului Petru din Roma, este una din sculpturile importante ale lui Pollajuolo. În această operă putem distinge două părți distincte: Statua și restul monumentului, adică soclul pe care statua este așezată. În statua Papei, Pollajuolo a arătat însușiri care-l apropie de arta viguroasă, pătrunzătoare, virilă a lui Donatello. Il simțim aparținând aceleiași clase de artiști. Nimic din moliciunea, din drăgălășenia pe care am întâlnit-o la artiștii precedenți. Nici o concesie spre a-și atrage simpatia privitorului și spre a-i măguli ochiul. Sculptorul se

mulțumește să fie exact, ducând această calitate chiar până la o aparență de uscăciune, cum se vede din detaliile care apar atât în figură, cât și în costumul Papei. (Fig. 200).

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

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

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

În David, Verrocchio este donatellian ca spirit: aceeași formă plâpândă, nervoasă, spiritualizată oarecum, făcută să vorbească inteligenței și desconsiderând aprobarea publicului comun. (Fig. 201). Trupul de efeb ne atrage prin dulceața feței, prin gracilitatea membrelor, deși el n'are nimic comun cu busturile de femei și copii, plătite și oarecum pasive, pe care le-am analizat ceva mai sus. La el, din contră, totul este spirit și energie stăpânită. Nervii încordați sunt gata să se destindă; mușchii, deloc voluminoși, totuși apariți sub pielea fină, par ca de oțel. Prin desenul mâinilor și al membrelor inferioare, el pare o ființă de o esență superioară, o chintesență aristocratică de agilitate și curaj. Figura schițează unul din acele surâsuri complexe, aproape echivoce, ca în tipurile pictate de Leonardo da Vinci, de altminteri elevul lui Verrocchio. Prin această trăsătură, David devine imaginea mai de grabă



Fig. 202. — Verrocchio: Colleoni.

(după Propyl. VIII. p. p. 410).

a unui intelectual subtil ce va învinge cu capul, de cât cea a păstorului, care va doborî cu forța pe uriașul și brutalul Goliath.

Unde însă arta lui Verrocchio se înalță până la culmi care nu mai fuseseră atinse decât de Donatello, este când ne dă statua călare a lui Colleoni, unul din condotierii italieni cei mai cunoscuți ai timpului, statue care se găsește astăzi alături de biserica San Giovanni e Paolo din Veneția. Împreună cu statua lui Gattamelata, ea este considerată ca una din operele italiene capitale și se bucură de o faimă universală (Fig. 202).

Arhitectura

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

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

Ceea ce se schimbă și se înlocuiește mai ușor sunt ornamentele. Aproape pe neașteptate vedem apărând motive, inspirate de fragmentele rămase de la construcțiile romane. Le întâlnim sau sub forma de „grotești”, sau sub forme inspirate de plante și de flori de tot felul, simple sau combinate cu animale, ca în cadrul Baptisteriului din Florența, de pildă. Coloana, care este și ea un membru esențial al arhitecturii clasice, în același timp ornament și element de susținere, tinde să se substituie stâlpilor. Pilastrii de asemenea, sunt din ce în ce mai răspândiți, iar capitulele lor vor căpăta o formă și un volum, care le apropie de cele din arta antică. Vor aparține adesea, chiar în aceeași clădire, la mai multe ordine: Doric, care se va numi și toscan în Italia (atunci când este fără caneluri, deci mai simplu), ionic, corintian și compozit.

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

Printre artiștii care se remarcă în această vreme, nu puțini ar merita să fie menționați. Nu putem însă intra în detalii prea amănunțite. Ne vom mulțumi cu câteva nume, ale autorilor monumentelor mai caracteristice și mai demonstrative, pentru însușirile pe care am încercat să le definesc. Primul este **Filippo Brunellesco**, pe care l-am întâlnit și ca sculptor. Artist de tranziție, el primise o educație gotică, dar cunoaște ideile noi și simpatizează cu ele. Caracterul acesta trebuie reținut. Opera sa cea mai cunoscută este Domul din Florența, Santa Maria del Fiore, și mai ales cupola. Planul primitiv al bisericii se datorește nu lui, ci lui Arnolfo di Cambio. Brunellesco însă l'a executat și, executându-l, l'a modificat în principiu și elementele lui, dându-i alte proporții și un aspect mai grandios. (Fig. 203).



Fig. 203. — *Brunellesco*: Domul din Florența.
(după Michel VI. p. 471).

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

San Lorenzo, din Florența, tot opera lui Brunellesco, este pe-a întregul desenat, conceput și construit sub influența principiilor și gustului Renașterei. (Fig. 204). Coloanele au înlocuit stâlpii. Ele prezintă o sveltețe, o eleganță, pe care n'am mai întâlnit-o până acum. Capitelurile sunt frumos sculptate, asemănătoare cu cele ale templelor clasice. Arcadele, care despart nava centrală de cele laterale, se sprijină numai pe aceste coloane. Trebuia deci, ca greutatea să fie proporționată cu puterea lor de rezistență. Spre a nu le încărca peste măsură, biserica nu este boltită, ci acoperită cu un plafon drept, de lemn sculptat și aurit.

Nava principală este mărginită astfel de o serie de arcuri, care cad pe un cub așezat deasupra capitelului. Cubul poate să fie considerat ca un element imprumutat arhitecturii clasice, ca un fel de rest de intablament, un fragment din grinda orizontală, care obicinuît se așeza direct pe capitelurile coloanelor. Arhitectura clasică preferă acest sistem, grație căruia greutatea coperișului apasă nu pe puncte izolate, ci pe întreaga grindă, care la rândul ei transmite greutatea capitelurilor tuturilor coloanelor, formând cu ele un unghiu



Fig. 204. — Brunellesco: San Lorenzo
(Florența).
(după Propyl. VIII. pl. XI).

drept. Evul Mediu prefera însă arcul, a cărui extremitate atinge capitelul coloanelor sau al stâlpilor, fără nimic între ele. Brunellesco adoptă un sistem intermediar, în care, din intablament, nu mai rămâne decât cubul de deasupra capitelului.

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

Un alt mare arhitect al sec. al XV-lea este Leon Battista Alberti (1404—1472). Cu multiplele sale talente de arhitect, de pictor, de muzicant și de poet, el unește spiritul unui foarte subtil cercetător și teoretician, atât în domeniul arhitecturii propriu zise, cât și în domeniul artei, în genere. (Studiile sale asupra Perspectivei sunt celebre). Alberti a fost invitat de Sigismondo Malatesta să transforme o mică biserică, Sf. Francisco, din Rimini, într'un templu dedicat memoriei iubitei sale moarte, Isotta. Templul Ma-

latestian mai avea încă menirea să amintească respectul, pe care Malatesta îl purta oamenilor de litere și artiștilor timpului său, ale căror morminte se găseau, unele în interiorul, altele la exteriorul bisericii.

Alberti a conceput fațada (Fig. 205), care nu-i deplin terminată, ca un arc de triumf. Este aplicația unui stil, importat din antichitatea romană, la o biserică creștină. Trei arcade, despărțite între ele prin coloane canelate, prinse jumătate în zid, decorează intrarea. Cu toate proporțiile reduse ale monumentului, ea produce o impresie de nobleță, pe care nici o altă ornamentare n'ar fi putut-o da. Spațiul plin, la dreapta și la stânga ușei, era destinat să cuprindă niște firizi, în care să intre mormintele lui Malatesta și cel al Isottei. Astăzi însă cele două părți laterale au fost astupate cu zid, ceea ce turbură puțin impresia generală a fațadei.

Malatesta, respectuos față de oamenii Renașterii, erudiți, umaniști, artiști, a căutat să-i asocieze, pe cei care fuseseră primiți la curtea lui, îi aduseseră lui plăcere și strălucire curței, cu amintirea dureroasă pe care o păstra iubitei sale. De o parte și de alta a templului, la exterior, sub arcadele dela dreapta și dela stânga, a pus să se construiască niște firide, ca niște mici capele. În fiecare din ele e așezat mormântul unui erudit din acea vreme, exemplu elocvent despre respectul pe care acești Italiani — care în viața de toate zilele erau uneori războinici fără scrupule ori de o cruzime bestială, omorându-și unii frații, alții nevestele, — îl acordau manifestațiilor artistice și de cultură.

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

Ar trebui să începem examenul nostru cu Roma. Reședința Papilor este însă în epoca aceasta un oraș aproape pustiu. Șefii bisericii fuseseră transportați de regii Franței la Avignon, unde rămăseseră aproximativ un secol. Mai târziu numai, spre sfârșitul sec. XIV-lea și începutul sec. XV, după întoarcerea Papilor (1377), asistăm la o deșteptare a vieții culturale romane. Orașul etern revine pe încetul la importanța de altă dată. Clădirile, deși părăsire, deseori ruinate,

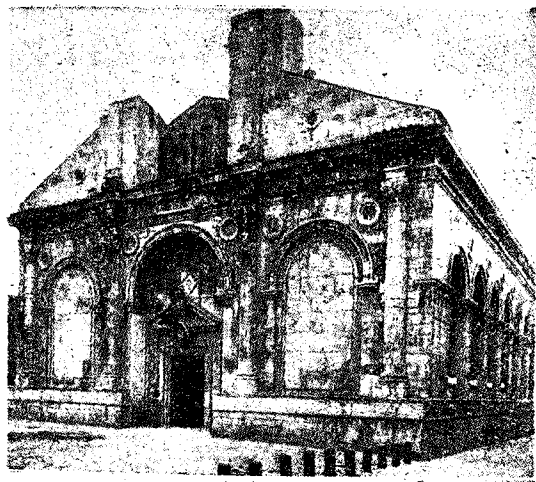


Fig. 205. — Alberti: Templul lui Malatesta.

• (după Propyl. VIII. p. 282).

te, au păstrat un aspect impunător. Ele însă n'au între ele nici un fel de legătură. Multe datează din antichitate. Altele au fost construite fără un plan unitar, în secolele următoare. Mai toate au suferit enorm în timpul absenței Papilor, așa că aspectul general al orașului ar fi comparabil cu cel prezentat de o cetate a antichității, de curând desgropată. Papa Niculae V (1447—1455) este primul pontifex dintre cei întorși la Roma care se gândeste să dea orașului de reședință vechea lui splendoare. Pentru aceasta are nevoie, credea el, să reclădească mai întâiu bazilica Sfântului Petru. Se și oprește la un proiect, pe care îl concepe după un plan impunător, pentru executarea căruia se adresează lui Leon Battista Alberti. Alberti, florentin, avea mereu înaintea minții cupola maiestooasă a catedralei din orașul său natal. Consideră deci necesar ca și noua bazilică papală să fie încoronată de o cupolă. cel puțin tot așa de impunătoare ca cea de la Sta Maria del Fiore.

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

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

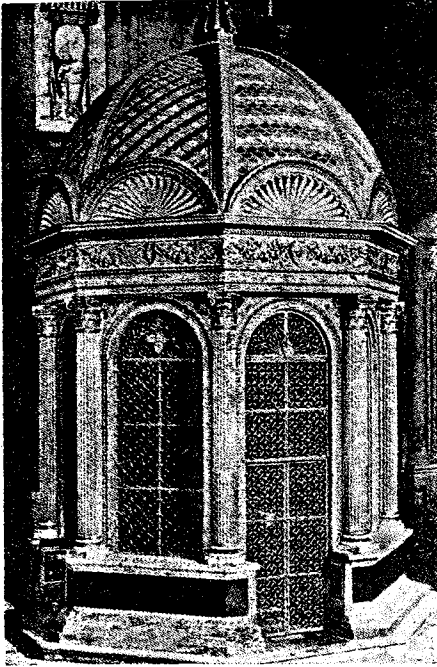


Fig. 206. — *Matteo Civitali: Tempietto.*
(după Michel. VI. p. 500).

Alături de Roma, orașele în care vor înflori școli arhitectonice de seamă sunt Veneția și Milano. Ambele erau centre bogate prin comerțul și industria lor. Ele se dezvoltă repede și au nevoie de multe și mari clădiri. Este natural ca în fiecare din ele să apară o școală arhitecturală care, împrumutând anume elemente de la arta antică, evoluează totuși conform necesităților și cerințelor gustului și condițiilor climatice locale.

Alături de Roma, orașele în care vor înflori școli arhitectonice de seamă sunt Veneția și Milano. Ambele erau centre bogate prin comerțul și industria lor. Ele se dezvoltă repede și au nevoie de multe și mari clădiri. Este natural ca în fiecare din ele să apară o școală arhitecturală care, împrumutând anume elemente de la arta antică, evoluează totuși conform necesităților și cerințelor gustului și condițiilor climatice locale.

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

Începute în stil gotic, ele trebuiau continuate în același spirit, sau, cel puțin, fără prea evidente discrepanțe. Chiar atunci când restul Italiei se găsește sub influența antichității, când stilul secolului trecut devine mai mult sau mai puțin un anacronism, unitatea care trebuia să domnească în aceste imense clădiri reclamă menținerea elementelor gotice, sau dacă nu, modificarea lor în așa fel, încât să nu se schimbe cu totul aspectul și planul inițial al construcției. De aceea asistăm la o opoziție, care se simte pas cu pas și pe

măsură ce lucrările înaintază, între tendințele artiștilor mai tineri, de a introduce ideile care le sunt scumpe, și între tradiția trecutului, care determinase planul și aspectul primitiv al zidirei. Ceea ce exista nu se poate ușor schimba; deci, ca să nu se strice unitatea, noutățile trebuiau introduse cu băgare de seamă și oarecum pe furiș. Totuși, pe măsură ce lucrurile înaintază, vedem strecurându-se ornamente de tip clasic, idei în legătură cu proporția camerilor, cu distribuția lor, cu forma ferestrelor sau a ușilor, mai ales la palatul Dogilor, incontestabil datorite spiritului nou.

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

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

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

Nu departe de Florența, se găsea orașul Lucca, constituind un fel de colonie culturală a marelui cetățuie toscane, dar care știuse totuși să prelucreze ceea ce luase împrumut, să-i dea o formă destul de independentă. Aci găsim o

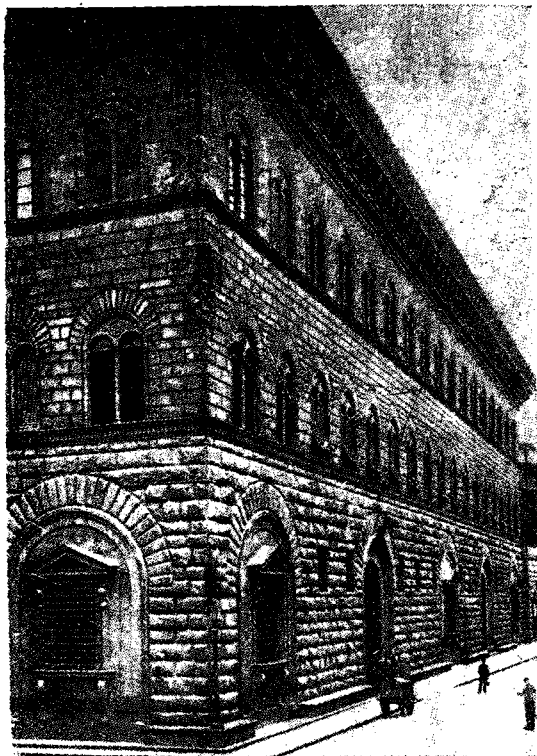


Fig. 207. — Michelozzo : Palazzo Medici.
(după Propyl. VIII. p. 274).

construcție, mică prin proporțiile ei, dar foarte semnificativă, așa numitul Tempietto, imaginat de **Matteo Civitali** (Fig. 206) și servind de capelă pentru păstrarea sfintelor moaște, în catedrala orașului. Planul poligonal la o clădire este destul de neobicinuit, deci cu atât mai interesant. Alături de construcțiile mari, analizate în trecut, în genere de forma crucei sau de plan bazilical, destinate cultului, cele mai mici, poligonale, sunt destinate să conțină relicve de sfinți sau să servească de capele mortuare particulare pentru familiile distinse. Așa și aici.

În Tempietto ceea ce izbește este proporția admirabilă a dimensiunilor,

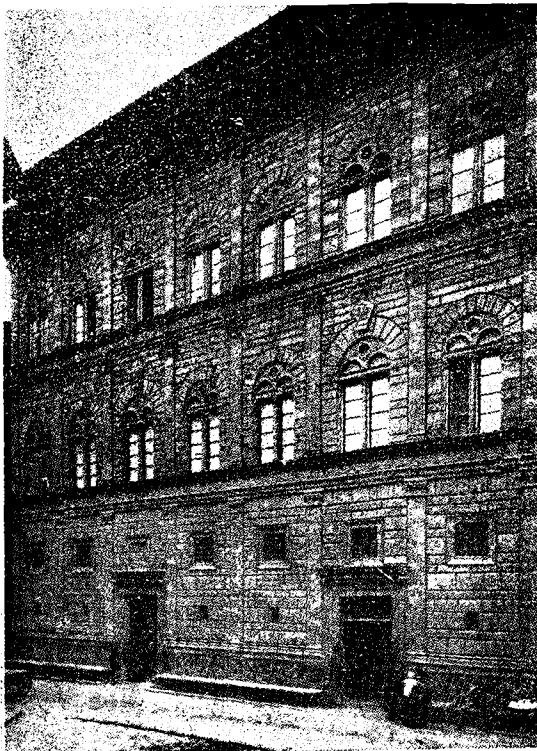


Fig. 208. — L. B. Alberti: Palazzo Rucellai.
(Florența)
(după Proșyl. VIII. p. 281)

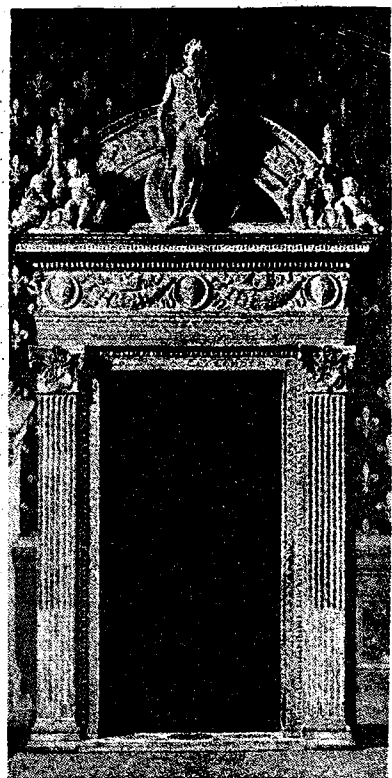


Fig. 209. — Ben. da Majano
Ușă în Palazzo Vecchio
(după Michel VI, 501)

felul armonios în care acoperișul se comportă față de partea de jos a construcției. Este vorba de o cupolă, împărțită în segmente, încoronând prisma formată de zidurile capelei. Diferitele fețe ale prisme au formă de arcuri, adică de deschizături, unele mergând până la pământ, ca niște porți, altele alternând cu primele și oprindu-se deasupra pământului, formând ferestrele. Există prin urmare opt deschizături: 4 uși și 4 ferestre. Între ele, la locul unde se întretaie pereții și formează muchii, sunt așezate semicoloane lipite de zid, canelate și cu admirabile capiteluri.

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

Afirmăm adineauri că, în arhitectura florentină a celei de a doua jumătăți a sec. al XV-lea, apare o tendință către exuberanță, care o face mai puțin plăcută decât arhitectura primei jumătăți a secolului. Totuși, lăsând la o parte exteriorul monumentelor, în care găsim obicinuit acest defect, și examinând mai ales decorațiile interioare, constatăm, chiar în acea vreme, remarcabile rezultate, de un bun gust incontestabil, urmărirea unor combinații reușite de elemente clasice. Palatele ridicate la începutul secolului, aspre și puțin prietenoase în afară, având un caracter dur, tocmai din pricina necesității de a servi ca loc de refugiu și de apărare în caz de mișcări de stradă (cf. Fig. 207 și 208, ultimul cu un oare care exces de ornamentație), oferă la interior, ca o

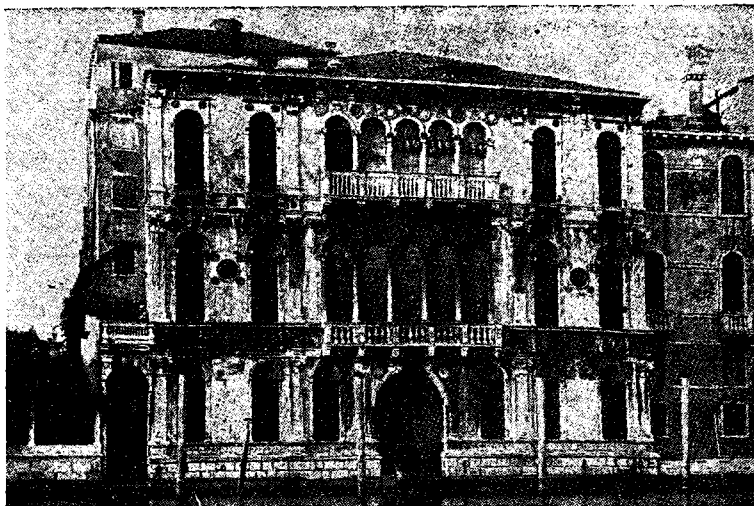


Fig. 210. — Palatul Manzoni (la Canal Grande).

compensație, admirabile ansambluri decorative, pline de grație și de fantezie. Așa de pildă o ușă din Palazzo Vecchio, la Florența (Fig. 209). Ea este opera unui mare sculptor, a lui Benedetto da Majano, care era uneori și arhitect. Deschizătura ușii este încadrată, la dreapta și la stânga, de pilaștrii canelați, iar sus de un intablament, cu o friză de ghirlande, susținută de medalioane decorative. Printre motive se pot vedea cartușe cu „crinii roșii”, emblema Florenței, și, la mijloc, o cruce; deasupra, un fronton cu o statuă a Sfântului Ioan Botezătorul și cu copilași, „Putti”, (temă care va lua o mare desvoltare în arta florentină, de unde va trece în arta întregii Italii, în secolul al XV-lea și în cele următoare).

Să ne întorcem acum la Veneția. Orașul oferă un mediu fizic și moral cu totul diferit de cel florentin. Imprejurările în care trăiau cele două cetăți erau profund deosebite. Florența era un centru de viață politică intensă, plin de

revoluții și de agitații, iar Toscanii un popor cu un temperament aprig și neliniștit. Din această pricină clădirile lor civile, private și publice, reflectează situația politică din decursul secolului al XV-lea. La Veneția, din contră, e pace, siguranță. Oamenii n'au nevoie să se baricadeze în casă. Construcțiile sunt aproape deschise, străbătute de nenumărate uși și ferestre, între care apar balcoane sculptate, dând spre canale. Totul respiră o mulțumire, o sete de viață, o liniște pe care n'o întâlnim în aceeași măsură nicăeri în Italia. Clădirile civile vor lua deci un alt aspect de cât cel pe care-l aveau la Florența.

Palatul Manzoni, la Canal Grande (Fig. 210), este poate opera unui arhitect lombard, Tullio Lombardo. Elementele de care s'a servit acesta sunt cam

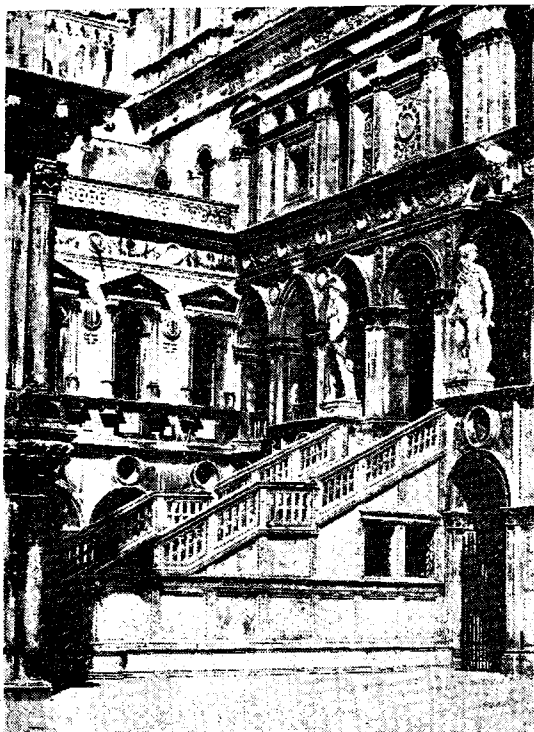


Fig. 211. — Scara Gigantilor în Palatul Dogilor.
(după Aubert. II. p. 7).

tot cele de care dispuneau în Veneția arhitecții secolului trecut, e drept cu ceva adaosuri, conforme ideilor mai noi. O astfel de fațadă, la prima vedere, nu se deosebește prea mult în compoziția ei, de fațadele epocii gotice venețiene; dar dacă o examinăm mai în detaliu, observăm totuși capiteluri, pilaștri lipiți de zid, apoi, dedesubtul ferestrelor primului etaj, frize cu motive decorative luate din antichitate. Ele sunt întrebuințate însă cu atâta măsură și discrețiune, încât parcă se ascund, ca să nu supere pe privitor.

Și aici, ca în mai toate palatele venețiene, ceea ce impresionează este ritmul spațiilor pline și al celor goale, în succesiunea lor, ritm care se încheie într'o formulă mult deosebită de cea pe care am întâlnit-o la palatele florentine. Acolo, părțile pline formau suprafețe cu mult mai întinse, pe câtă vreme aci raportul este inversat. Pe de altă parte, nicăeri într'o fațadă italiană nu întâlnim mai multă atracție pentru policromie. Plăci rotunde de piatră de diferite culori au fost încrustate

pretutindeni, în zid, deasupra ferestrelor dela balcoane, ca și în pereții ce despart ferestrele, așa încât toate împreună ajung să producă impresia unui covor oriental.

Bine înțeles că, alături de clădirile particulare, asistăm la continuarea lucrărilor la monumentele publice, mai ales la Palatul Dogilor (Fig. 211), cum și la edificarea sau transformarea unui mare număr de biserici sau de fundații religioase. Printre ele se găsește faimoasa Scuola di San Rocco (Fig. 212), a cărei fațadă, excesiv de pitorească, contrastează cu oricare din clădirile flo-

rentine, chiar cu cele pe care le-am considerat ca foarte ornamentate. Este evident că această construcție se adresează unor alte temperamente. Fantezie bogată, dar condusă de bun gust și de spirit de ordine, sens pentru combinații pitorești, pentru acorduri de culori variate, iată ce ne izbește aici. Singura parte, care ar putea să provoace o obiecțiune, este cea de jos, unde au fost imaginate bassoreliefuluri în perspectivă, ceea ce strică oarecum armonia ansamblului. De unde la monumentele analizate până acum era de regulă o simetrie desăvârșită, aici simetria a fost cu intenție evitată. Accentul este pus pe partea din stânga, ceea ce cauzează un fel de dezechilibru al întregii construcții. Dacă însă examinăm detaliile, fiecare din ele își găsește justificarea în anume ornamente clasice. Așa sunt coloanele, frizele, pilaștrii, toate elemente întrebuițate și de cei vechi.

La Milano arhitecții și constructorii sunt mai toți ocupați cu sfârșirea

Domului, pentru care s'au cheltuit sume enorme. Un popor de săpători în piatră, de meșteri de tot soiul, de sculptori și de arhitecți, a găsit aici întrebuițare în mai tot decursul secolului XV-lea. Nu departe de Milano, la așa numita Certosa din Pavia (Fig. 213) arhitecții au găsit prilej de mai multă libertate decât colegii lor din Milano. Și aci influența gotică n'a încetat cu totul. Nu îndrăznesc să rupă brusc cu trecutul. În partea de jos, în primul etaj care este și cel mai vechiu, se observă acest stil hibrid, acea combinație de elemente gotice cu elemente ale Renașterii. Gotice sunt, de pildă, toate firizile unde sunt așezate statuetele de sfinți, pe când la ferestre, cu ornamentele lor, și la ușă s'au adoptat forme și motive care aparțin Renașterii.

Despărțirea bisericii în nave este marcată la exterior, scandată am putea zice, de stâlpii care se continuă dela baza clădirei, până la acoperiș. Dealungul lor sunt firizi nenumărate, pline cu statui de sfinți, concepute, executate și însoțite de ornamente, fidele mai degrabă stilului gotic. Totuși, la ușa din mijloc, la intrare, întâlnim elemente pseudo-antice, coloane geminate, un arc care amintește de arcurile de triumf. De asemenea, forma ferestrelor este clasică, deși ele sunt despărțite în două părți prin colonete fin lucrate, în spirit gotic. Ansamblul este însă așa de bogat, amestecul între elementul gotic și cel împrumutat dela arta clasică este așa de bine dozat, încât cu toată bogăția excesivă a detaliilor și fantezia nesfârșită a temelor, el nu supără.

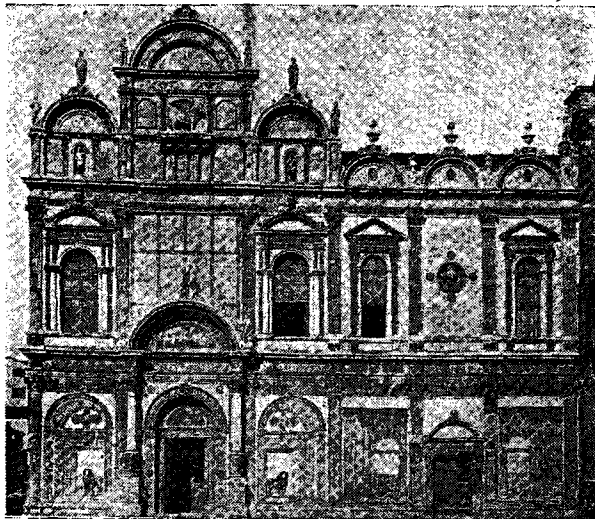


Fig. 212. — Scuola di San Rocco (Veneția).
(după Michel. III. 505).

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

Insfârșit, ca un ultim exemplu de arhitectură a sec. al XV-lea, luat de data aceasta din construcții laice, poate fi citat Palatul Consiliului din Verona,



Fig. 213. — *Certosa di Pavia*

(după Michel VI. p. 507)

opera unui arhitect călugăr, Fra Giocondo. A fost executat în 1476. Fațada apare și aici surzătoare, veselă, așa cum era obișnuit în monumentele venețiene. Deasupra unui portic compus dintr'o serie de arcuri larg deschise, despărțite prin frumoase coloane, a fost construit un etaj împărțit în patru secțiuni, prin pilaștrii ornamentați. Fiecare despărțitură cuprinde o fereastră geminată, cu un fronton circular. Pe pilaștri sunt sculptate ornamente grotești. La dreapta și la stânga lor sunt motive în piatră policromă, ca niște mozaicuri, încastrate în zid.

Pornind de la clădirile florentine, severe, care ne dau impresia unor fortărețe și a unor ascunzători, în care aparatul, adică piatra de construcție, este săpată

intenționat în chip grosolan — (așa numitul aparat rustic) — ajungem astfel la palatul veronez sau venețian, în care toată fațada se prezintă ca o dantelă sau ca un covor. Elementul pitoresc este încă accentuat prin policromia provenită din întrebuițarea materialului de diferite culori sau a pietrelor al căror grăunte este așa de deosebit, în cât lustruite, ele primesc și resping în mod deosebit lumina și produc ca niște ape, care de departe dau impresia unui ornament.

Pictura

Școala Florentină.

Diferența dintre arta gotică și cea nouă, a Renașterii, se remarcă la Florența mai ușor în sculptură, decât în alte arte. Cele două tendințe în plastică sunt lămurit despărțite, am spus-o, prin data la care s'au comandat lui Ghiberti Porțile Baptisteriului. În pictură însă, această separație e multă vreme mai puțin bătaoară la ochi. Aci evoluția e mai lentă, trecerea dela un stil

la altul se face mai pe nesimțite. În fond, în unele centre, până la finele chiar al secolului XV, spiritul gotic nu dispăruse cu totul.

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

Când ne-am ocupat de Giotto, am văzut rolul pe care acest maestru, care-și consacrase cea mai mare parte a activității sale reprezentării vieții și acțiunilor Sfântului Francisc din Assisi, l-a avut asupra contemporanilor săi italieni și asupra dezvoltării artei în întreaga lume a Apusului. Urmașii lui însă, cei formați la școala sa, nu mai posedă acele calități dramatice remarcabile, viziunea majestuoasă pe care am constatat-o la maestru, nici acea sobrietate impunătoare. Ei se lasă robiți din ce în ce de o regretabilă tendință narativă. Pe pereții sanctualelor, în frescă, ei povestesc cu nenumărate detalii episoade mai importante din viața diversilor sfinți, a Sf-tului Francisc mai ales, cel mai popular dintre toți, sau încă din viața Fecioarei sau a Mântuitorului. Reiau astfel temele eterne ale creștinismului, dar oarecum învățate pe din-afară, departe de adevărata și stricta observație a vieții. Ei pierd astfel calitatea cea mai elocventă pe care am întâlnit-o la Giotto. Fără să se preocupe de realitate, cu o lipsă de emoție și de sinceritate evidentă, acești epigoni vor reprezenta scene cu multiple personaje, în fel de fel de atitudini, silindu-se să placă printr'un exces de grație, de manierism dulceag, astăzi aproape insuportabil. Deseori, atunci când este vorba de a exprima un sentiment mai puternic, ei exagerează atitudinile și gesturile, copiind cele văzute la personajele din misterele dramatice, care se bucură în tot Apusul de o mare popularitate. Deci la Giottești, urmașii marelui maestru, așa de cinstit observator al naturei, constatăm cu timpul două defecte izbitoare, obicinuite în epocile de decadentă: manierismul și teatralul.

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

O însușire caracteristică a Florentinului de atunci și de totdeauna este nevoia lui de a nu despărți, în realizarea artistică, inteligența de sentiment: de a considera opera artistică ca o interpretare și nu ca o copie a lumii exterioare. Exemplul sculpturii nu era inutil în găsirea unor metode noi pentru atingerea acestui scop. Această artă, sub forma ei regenerată, precedase pictura, câștigase avantaje evidente asupra acesteia, în studiul pentru redarea cât mai fidelă a omului și a vieții, a omului fizic în proporțiile lui, în mișcările și atitudinile lui, a celui moral în raport cu sentimentele ce se inten-

ționa să se deștepte în privitor, cu cele de care era animat în compoziție. De aci pornesc pentru pictorii italieni și în special pentru cei florentini o serie de studii îndreptate în mai multe direcții.

Redarea fidelă a nudului și prinderea mișcărilor expresive ale persoanelor, ambele bazate pe o observație anatomică exactă, este o primă preocupare a acestor artiști. Evocarea celei de a treia dimensiuni, a volumului, este o altă preocupare a lor. Apoi, o a treia preocupare, este introducerea perspectivei lineare într'o compoziție, crearea iluziei că figurile și obiectele reprezentate sunt fiecare la locul lor, adică la distanța la care se găsesc în natură, față de cele din primul plan. Este de observat că această știință nouă, marea descoperire a sec. al XV-lea, perspectiva lineară, va detrona perspectiva montantă, adică cea care creează iluzia depărtării prin suprapunerea figurilor în înălțime. Ea va interesa atât de mult pe artiștii florentini sau din alte centre, încât multă vreme ea va fi scopul principal al tablourilor lor. În sfârșit, introducerea peisagiului în compoziție, adică suprimarea fondului neutru și cu totul convențional, — aur, culoare unitară sau presărată la intervale regulate de anume ornamente, — și înlocuirea lui cu o vedere din natură, este cea de a patra preocupare a pictorilor. În chipul acesta peretele ce mărginea în trecut ori ce tablou va dispărea și prin această spărtură vor intra lumina, aerul, munții, apele, cerul cu norii, tot ce poate constitui un decor într'o compoziție.

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

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

Cu această rezervă să pășim la analiza câtorva pictori mai însemnați din prima jumătate a sec. XV-lea, acei care fac trecerea dela pictura gotică, la pictura Renașterii propriu zisă. Ca și la sculptori și la arhitecți, și la ei se mai întâlnesc urmele estetice trecutului; prin opera lor grăbesc însă tocmai transformarea care va duce la adevărata Renaștere.

Cel mai însemnat dintre toți, nu atât prin calitatea exterioară a operii lui, nici prin cantitatea tablourilor produse, ci prin spiritul de care era animat, prin idealul lui și prin energia cu care caută să-l impună, este **Masaccio**, pe

adevăratul lui nume Tommaso Guidi, numit cu un nume de alintare Masaccio. Are o viață scurtă, dela 1400—1428, dar puțini sunt pictorii din acea vreme, a căror operă să fi lăsat mai adânci urme în arta contemporanilor.

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

Dar cu frescele din capela Brancacci, de la Santa Maria del Carmine din Florența, asistăm la un progres evident. Ele ne dau măsura vigoarei și simțului plastic al artistului, contribuția sa, revoluționară, la arta Quattrocentului. Să ne oprim la cea reprezentând pe Adam și Eva (Fig. 214). Se crede că figurile din dreapta sunt ale profesorului lui Masaccio, ale lui Masolino, pe când cele din stânga sunt sigur ale lui Masaccio. Avem deci ocazie să comparăm producția lor. Cele din dreapta au păstrat ceva din sveltețea, dar și din impersonalul personagiilor întâlnite în arta Evului Mediu, până în inluminurile manuscrisurilor; în stânga însă ne izbesc trupurile viguroase, aproape rustice, inspirate direct după natură. Adam, cu toate imperfecțiunile corpului lui, imperfecții care sunt spre gloria simțului realist al pictorului, este un bărbat vânjos, muncit, care trăește în fața noastră; Eva, din contra, este suavă, fină, cu porții delicate, cu o piele catifelată. Amândoi sunt văzuți mergând, în momentul în care sunt goniți din Paradis. Iată deci o problemă nouă ce intră în arta monumentală, aceea de a reprezenta personajii în mărime naturală, în mișcare. Adam înaintând, pășește sănătos pe pământ, ia parcă în stăpânire terenul pe care îl parcurge, își implântă puternic picioarele pe solul care, de aici înainte, îi va da hrana, în sudoarea frunței. Un alt detaliu izbitor este elocvența gesturilor, trăsăturile figurei lor pline de desoperare, în momentul când părăsesc Raiul și sunt conștienți de viitorul ce-i așteaptă. Rușinați, ei își dau parcă seama pentru prima dată de goliciunea trupului lor.



Fig. 214.— Masaccio: Adam și Eva.
(după Schneider, I. pl. XVIII).

În biserica Santa Maria del Carmine Masaccio a mai executat o serie de fresci, reprezentând istoria Sfântului Petru.

Una din cele mai frumoase din ciclul acesta este cea intitulată : Plata tributului. (Fig. 215). În mijloc se găsește Mântuitorul, de un tip serios și nobil. Maiestatea se citește pe figura și în toată atitudinea lui. Aceleași aprecieri se pot face despre oricare dintre celelalte personaje, despre cel din dreapta — de pildă — care după tradiție ar fi chiar portretul pictorului.

Tot în legătură cu tendința lui Masaccio de a rămâne credincios observației, de a particulariza până la portret diferitele personaje, este și felul așa de exact în care este văzută anatomia. Omul întors cu spatele este cineva din popor. Comparat cu ceilalți el are vigoarea celor dela țară, cu formele trupului deformate de muncă. Notă nouă, puternic realistă, în arta italiană.

Viața florentină, sub diversele ei aspecte, începe să intre în artă, pe măsură ce pictorii devin mai veridici. În dorința lor de a fi exacti și obiectivi, ei nu ezită să se inspire de la mediul înconjurător. Țărani, burghezi, nobili din



Fig. 215. — Masaccio : Plata Tributului.
(după Schneider, I, pl. XIX).

Florența sau din împrejurimile orașului, toți sunt luați de model de către pictori. Așa este cazul cu acest țaran sdravăn, mușculos, adevărat, tocmai fiindcă formele lui sunt mai puțin armonioase, mai puțin perfecte de cât la celelalte personaje.

Un alt pictor din Quattrocento florentin, mai renumit de cât Masaccio, mai dotat poate să creeze opere de înaltă frumusețe, care să farneze, dar a cărui valoare ca educator și ca novator este hotărât mai mică, este **Fra Angelico**, „fratele îngeresc”. „Frate”, — fiindcă era călugăr, — „îngeresc”, fiindcă pictura lui era parcă ieșită din mâna unui înger. Adevăratul

lui nume era însă Giovanni da Fiesole. E numit, chiar din timpul vieții, când „Fra Angelico”, când „Beato Angelico”, adică „fericitul frate îngeresc”, ceea ce ne arată trecerea și afecția de care se bucura pe lângă contemporani.

A trăit de la 1387 până la 1455. A avut prin urmare o viață mult mai lungă decât Masaccio. Este dominican, adică face parte din ordinul însemnat între toate, care va da atâți predicatori vestiți bisericii catolice. Din pricină că mănăstirea căreia aparținea fusese în neînțelegere cu autoritățile florentine, el și cu toți ceilalți călugări, sunt nevoiți să părăsească orașul și să pribegească, până ce se stabilesc la Cortona. După vre-o 10 ani de exil, călugării se întorc însă în patrie, și Fra Angelico lucrează mai întâiu la Fiesole, apoi la mănăstirea Sf. Marcu din Florența. Deși mai în vârstă decât Masaccio, deși sensibilitatea și temperamentul său erau evident deosebite, el având o natură

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

Fra Angelico este în primul rând un „giottesco“, nu trebuie să uităm; el păstrează astfel încă multe legături cu trecutul. De aci înfățișarea oarecum arhaizantă a multora dintre tablourile sale, până în momentul în care este chemat la Roma, de Papa, ca să contribuie la decorarea pereților Vaticanului.

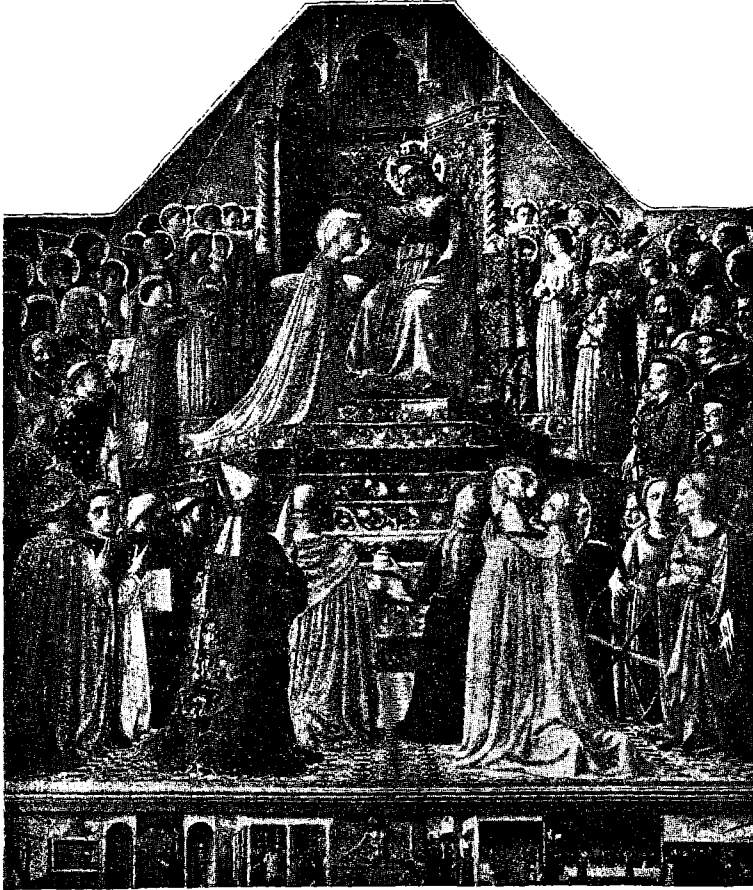


Fig. 216. — *Fra Angelico: Incoronarea Mariei.*

(după Propyl. VIII. p. 249).

Aci el execută frescele din capela Sfinților Ștefan și Laurențiu, poate capo d'operile vieții sale. Comparate cu producțiile anterioare, ele denotă o vigoare și o maturitate, la care pictorul ajunsese numai grație cunoașterii operei lui Masaccio, la Florența, și a lui Cavallini, la Roma.

Una dintre lucrările sale cele mai prețuite, gloria muzeului Luvru, este Incoronarea Fecioarei. (Fig. 216). Fra Angelico a executat-o pe un panou de

lemn, destinat unui altar și compus dintr'un corp principal, poligonal, și dintr'o „predelă“.

Se numește „predelă“ partea de jos a unui altar, cu mici imagini din viața unui sfânt, din viața lui Christos, sau completând scena din panoul principal. Așezate unele lângă altele, ele sunt lucrate cu minuțiozitatea pe care o întâlnim obicnuit în miniaturi. Aceste predele, frecvente în tablourile din Evul Mediu și de la începutul Renașterii, au și ele tendința să dispară, atunci când artiștii se mai modernizează. Prezența lor într'o lucrare este încă o probă de spiritul arhaizant al pictorului.

Pe un tron măreț, sub un baldachin, Christos ca Impărat are în fața lui,



Fig. 217. — *Fra Angelico: Papa Sixtus al II-lea.*
(după Propyl. VIII, p. 251).

pe niște trepte de marmoră, pe Fecioara Maria, sub aspectul unei tinere fete, cu toată grația tinereții și a inocenței. Modestă, ea își pleacă fruntea să fie încoronată, în timp ce cetele îngerești, în jurul lor, ridică un concert de slavă. La picioarele tronului sunt strânși sfinții și sfințele mai însemnate din martirologia catolică.

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

Nu vom întâlni însă aci acea latură plastică, pe care am scos-o în evidență cu laude în arta lui Masaccio. Nici bărbații, nici femeile n'au nimic din relieful statuelor. Dar dacă luăm

fiecare figură în parte și o analizăm, observăm alte calități, mai seducătoare poate: candoarea bunătății, o inocență într'adevăr paradizică, farmec și blândețe, imprimate pe fețele fiecăreia.

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

Cea mai frumoasă scenă pictată de Fra Angelico este însă cea, în frescă, din Vatican, și reprezentând pe Papa Sixtus II oferind Sfântului Laurentiu tezaurul bisericii Sf-tului Petru, pentru ca să fie împărțit la săraci (Fig. 217). În această operă, mai ales în stânga, în figurile celor doi soldați, observăm un sens al monumentalității neobișnuit la acest artist.

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



Fig. 218. — Uccello: Bătălie.

(după Propyl. VIII, p. 252).

acum, Uccello reprezintă la Florența un pas mai mult în vederea introducerii în artă a acelor note moderne, de care a fost vorba în capitolele precedente.

Dintre operele rămase, cea mai bine păstrată până astăzi este Bătălia, de la National Gallery din Londra. Împreună cu o altă scenă, similară, de la Luvru și cu o a treia din muzeul din Florența, ele formau un fel de triptic, în una din sălile palatului familiei Medici, din Florența. În fiecare din ele se poate urmări dorința pictorului de a pune ordine într'o compoziție plină de un însemnat număr de personaje, toate sub imperiul unor sentimente tumultuoase — adică într'o scenă de bătălie —, și de a arăta cât de bine stăpâna legile perspectivei, adică ale acelei științe, care ajută pe pictori să sugereze că persoanele și lucrurile se găsesc la distanțe deosebite unele de altele, prin

diminuarea dimensiunilor lor și a intensității culorii vestmintelor, atunci când sunt depărtate de planul prim al unui tablou.

În scena aceasta, de foarte mari dimensiuni (Fig. 218), Uccello a izbutit să rezolve strălucit problemele ce-și propusese. Sacrifică culoarea, ce e drept, deși în realitate tonalitatea generală, brună, azi patinată de atâtea sute de ani, și de loc antipatică, convine minunat sentimentului pe care caută să-l deștepte în privitor. Cea mai frumoasă figură este cea din mijloc, adică generalul, cu bastonul de comandant în mână, pe un cal alb. Calul pare nițel de lemn, e adevărat; artistul nu era destul de familiarizat cu această temă. dar vălmașagul luptei, scandat de lemnul lăncilor, mișcarea vijelioasă a steagurilor sunt



Fig. 219. — *Filippo Lippi: S-tul Ștefan.*

(după Propyl. VIII, p. 258).

minunat redacte. O notă arhaică o formează ornamentele în aur și în relief de pe hamuri.

* * *

În capitolul precedent ne-am ocupat de pictura florentină în prima jumătate a sec. XV-lea, a lui „Quattrocento”, dacă întrebuițăm denumirea italiană pentru această perioadă. Am văzut cum, treptat, treptat, se ajunge la un stil, care însumează rezultatele a numeroase experiențe și constatări, obținute de diverși artiști în vederea unei cât mai fidele apropieri de natură, o sinteză adoptată apoi de toți artiștii următori. Progresele pe care le face atunci pictura sunt în același timp de ordin intelectual, de ordin estetic și de ordin practic. De altfel, și în acest din urmă domeniu, adică în cel al tehnicii, Florentinii nu sunt niște simpli empirici: la ei rolul spiritului nu se poate nici odată uita, chiar atunci când este vorba de determinarea unor norme practice.

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

Filippo Lippi, călugăr, de unde denumirea de Fra, frate, este un personaj ciudat, plin de contradicții, ducând o viață cu cele mai neașteptate peripeții, dar nu rară în vremea Renașterii. Trăește, nu se știe bine, de la 1406 sau 1409, până la 1469. Se destină ordinilor călugărești, dar temperament impulsiv, nu se împacă cu regulile stricte ale mănăstirii. Seduce o călugăriță cu care fuge în lume, se căsătorește cu ea, intră în nenumărate aventuri, care, din fericire, nu se traduc de loc în arta lui, decât poate prin mai mult accent, printr'un interes mai viu pentru scene populare, înspirate de viața florentină.

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

Din opera destul de vastă a acestui artist vom analiza câteva lucrări mai însemnate ¹⁾.

Să începem cu fresca din catedrala din Prato, ce reprezintă punerea în coșciug a Sft. Ștefan (Fig. 219). Lippi ezită între Fra Angelico și Masaccio, am spus-o. În această operă, remarcabilă mai ales prin armonia compoziției, se simte în deosebi influența lui Masaccio. Fiecare din figurile tratate este sculp-

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

turală și învăluită de aer. Se constată încă o precizie în redarea trăsăturilor personajilor, care merge până la exactitatea unui portret.

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

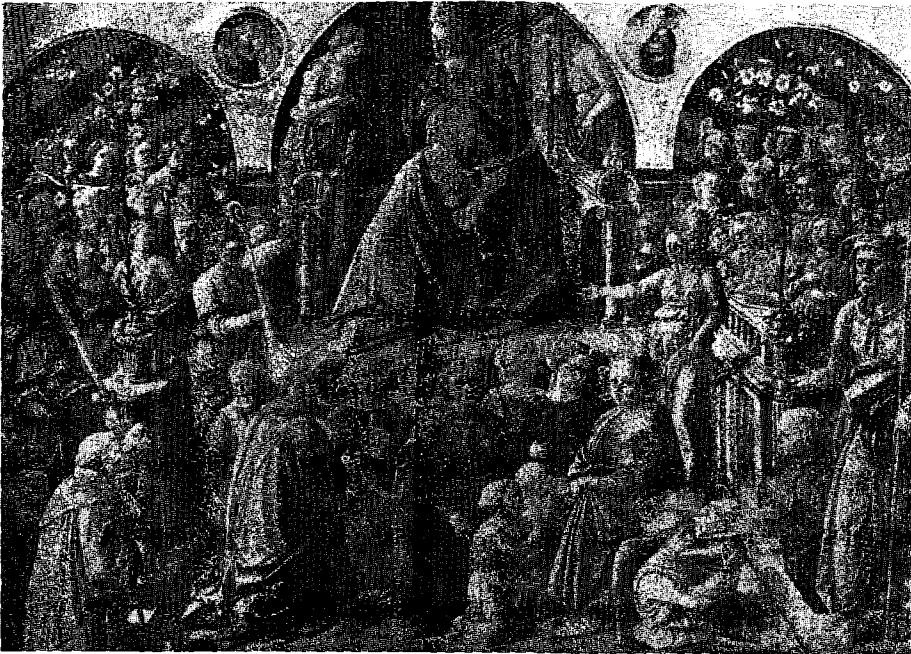


Fig. 220. — *Filippo Lippi: Incoronarea Mariei*

(după Propyl. VIII. p. 259).

Trăsătura aceasta se întâlnește și în arta lui F. Lippi. Personagiile din Fig. 219 sunt cu siguranță portrete de contemporani. În ce privește compoziția, ea este deosebit de ingenioasă. Într'un interior de biserică, în care recunoaștem ornamentele dragi Renașterii, sunt grupați, la dreapta și la stânga, bărbați și femei, lăsând între ei, la mijloc, un spațiu gol. Aici, ca un motiv izolat, deosebit de important, trupul Sfântului. Evident că acest spațiu gol a fost lăsat anume, pentru ca toată atenția noastră să se îndrepte într'acolo. La picioarele mortului, în genunchi sau trântite jos, pentru a nu se ridica în compoziție mai sus decât acesta și a turbura astfel calmul spațiului din mijloc, sunt câteva femei, cu acele fețe, des întâlnite în arta lui Giotto, apoi, după moartea acestuia, la Masaccio. Într'o altă operă, și ea bucurându-se de un mare pres-

tigiu, în *Incoronarea Fecioarei, Lippi* ne apare sub un alt aspect, ca un moștenitor al tradiției lui *Fra Angelico*. Același sentiment de blândete, de dragoste, de puritate, ne izbește și în această lucrare, azi la muzeul *Uffizi*, din *Florența* (Fig. 220).

S'a presupus că ea ar reda o scenă, văzută aievea de călugăr. Ar putea să fie ceea ce în francezește se chiamă „*Une prise de voile*” — adică ceremonia catolică la intrarea în călugărie a unei fete tinere. În adevăr, *Fecioara*



Fig. 221. — *Ben. Gozzoli: Regii Magi (fragment)*.

(după *Foc. Art d'Oc. pl. LXVIII*).

Maria este reprezentată în atitudinea, cu sfiala și cu evlavia cu care o tânără călugăriță se prezintă la altar pentru ca să-și primească voalul, simbolul trecerii ei de la viața laică, la cea monastică, a căsătoriei ei cu *Christos*. De jur împrejur, cete de îngeri, de sfinți și de sfinte, într'o compoziție, obișnuită în secolul al XV-lea și chiar în arta anterioară. Ce este remarcabil în acest

tablou, pe lângă sentimentul adânc de cucernicie, asemănător cu cel din operele lui Fra Angelico, este faptul că Lippi se pricepe ca dintr'o scenă cu multiple personaje, în atitudini felurite, după temperamentul fiecăruia, să facă o operă unitară, deși soluția problemei nu era ușoară, din pricină că tabloul era compus din trei corpuri deosebite.

Alături de Lippi, printre artiștii — nu arhaizani, fiindcă aceasta ar presupune din partea lor dorința puțin afectată de a se întoarce la trecut, — ci



Fig. 222. - Pollajuolo : S-tul Sebastian.

(după Propyl. VIII, p. 412).

mai degrabă arhaici, în legătură spirituală cu ceea ce a fost, este și **Benozzo Gozzoli**. El trăiește de la 1420—1498. Partea cea mai însemnată a activității sale se va întinde, și la el, asupra celei de a doua jumătăți a secolului XV-lea. Viața lui se petrece simplă, fără peripeții de roman ca la Filippo Lippi.

Să reținem din ea două detalii semnificative: artistul a fost o vreme colaborator al lui Fra Angelico, și a exercitat meseria de pictor, nu numai în Florența, dar și în Pisa (după 1469), cea cu coloritul deschis și atât de dulce.

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

Intr'o serie de fresci celebre, executate între 1459—1463 pentru familia Medici, în palatul chiar al acestei familii (palat care astăzi poartă numele de Riccardi), Gozzoli a pictat un cortegiu al Regilor Magi, mergând să se închine lui Christos. Nu este o simplă întâmplare că pictorul a ales acest subiect. El permitea imaginației sale setoasă de miraculos, ca cea a unui copil, și multumită ori de câte ori se prezintă ocazia de a picta costume pompoase, figuri numeroase, de toate vârstele, desfășurări de cortegii bogate, să vagabondeze și să evoce o adunare nobilă, strălucită prin varietatea și bogăția hainelor de mătase, brodate cu aur și pietre scumpe.

În 1439 Ion Paleologul, Împăratul Constantinopolului, vizitase Florența. El venea cu tot prestigiul legat atunci de numele și de rolul Împăratului de Răsărit. Cu toate că ne găsim într'o epocă de decădere a Bizanțului, persoana Împăratului deșteaptă o imensă curiozitate. Impresia produsă de acest fapt extraordinar a fost multă vreme comentată de toți acei care au avut norocul să asiste la primirea monarhului în zidurile Florenței. Printre ei se găsea probabil și Gozzoli, ca adolescent. Pentru ce să alege atunci la cine știe ce picturi din trecut, ca să-și găsească modele pentru redarea pompei Împăraților care vin să se închine Pruncului, când el posedă amintirea, poate și unele note luate la fața locului, vizitei unui Împărat veritabil? S'a mărginit astfel în această Adorație să redea, pur și simplu, intrarea lui Ion Paleologul la Florența, iar de cealaltă parte a frescei, cortegiul Medicișilor, ieșiți întru întâmpinarea lui. (Fig. 221).

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

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

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

Probabil în urma unui contact cu arta flamandă, artistul ajunsese la concluzia că nordicii, prin felul lor de a picta, când servindu-se de ulei, când de

ulei însoțit de verniu, izbutiseră să schimbe aspectul culorilor, să le dea profunzime și strălucire. De aceea și el se hotărăște să adopte tehnica flamandă.

Astfel, într'un tablou ca Martiriul S-tului Sebastian (Fig. 222) care se găsește la Londra, la Galeria Națională, și care este considerat ca una din cele mai importante opere din această epocă; la Florența, ori aiurea, pe unde se mai află tablouri semnate de el, ne interesează în același timp ca un mare desenator — ceea ce nu este de loc surprinzător pentru un florentin —, dar și ca un admirabil armonizator de tonuri. Dela un desenator, dela un statuar-desenator cum era el, vin toate calitățile pe care le întâlnim în nudurile ori în personagiile îmbrăcate sau jumătate goale, destul de numeroase, din această operă. Nu sunt nudurile, perfecte în aparență, de proporții artificial armonioase, dar adesea lipsite de viață, pe care unii artiști, în dorința de a imita



Fig. 223. — Verrocchio: *Botezul Domnului*.
(după Propyi. VIII. p. 426).

antichitatea, le introduc cu sila în operele lor; Pollajuolo pornește de la observarea strictă, e atent la toate detaliile, deci și la toate imperfecțiunile din natură. Ori-care din figurile acestea, vădește mulțumirea artistului venit în contact cu viața, cu liniile ei aspre, fiindcă într'adevăr e ceva aspru, ceva sec, în conturul lui Pollajuolo. De altfel, prin acest detaliu el trădează faptul că era sculptor și „orfèvre”.

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

Celălalt artist, tot așa de bogat dotat, este Verrocchio. Și pe el îl cunoaștem. Mai însemnat ca sculptor, el are totuși o mare influență asupra dezvoltării picturii, din pricina simpatiei ce a știut să inspire unui mare număr de tineri discipoli, între alții lui Leonardo da Vinci. Iar dacă Botticelli nu i-a fost un elev di-

rect, — aceasta nu se știe sigur, — în orice caz, în manifestările sale din tinerete el stă deasemenea sub semnul lui Verrocchio.

Cea mai cunoscută dintre operele lui reprezintă Botezul Mântuitorului și se găsește la Uffizi. Este celebră, nu numai pentru frumusețea ei, dar mai ales pentru că se presupune că provine dintr'o colaborare a lui Leonardo, elevul, cu Verrocchio, maestrul. (Fig. 223). Se pare că îngerul din stânga, fermecător ca înfățișare și mai enigmatic ca psihologie, este lucrat de Leonardo, pe câtă vreme tot restul tabloului ar fi de Verrocchio. În această operă vedem, odată mai mult, cum un sculptor, chiar în pictură, își trădează preferințele

pentru relief. Și Christos, și figura mai athletică a lui Ion Botezătorul, par mai de grabă niște statui, decât personaje pictate.

Tabloul acesta, în istoria desvoltării picturii are și o altă importanță. Lucrat în tempera, se pare că este acoperit pe deasupra cu o suprafață subțire de culoare, disolvată în ulei, care intervine ca un fel de „glasiu”. Este ceea ce îi dă o frăgezime și o profunzime mai mare. Un exemplu mai mult că Florentinii, neîndrăznind să adopte dintr’odată tehnica nouă, bazată pe ulei, caută să o asocieze cu procedurile tradiționale cu care, atât artiștii cât și publicul, erau mai familiarizați.

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

Epocile de civilizație rafinată, cum trebuie să fi fost Renașterea florentină în a doua jumătate a secolului al XV-lea, sunt favorabile artiștilor de temperament mai original, iscoditori și meditativi, pe care practica pură și simplă a artei, așa cum o cunoscuseră predecesorii, partea de pur meșteșug sigur, nu-i mai satisface. Oamenii ca Botticelli sunt totdeauna în căutarea a ceva nou; poate nu a unei tehnice ne mai încercate, fiindcă tehnica era considerată satisfăcătoare în acea vreme, ci a exprimării unor stări sufletești rare și complexe, provenite tocmai din întâlnirea unei firi mai ciudate, cu manifestările unei epoci de înaltă cultură și de prea mare satisfacție materială.

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



Fig. 224. — Ghirlandajo: Nașterea Fecioarei.
(după Schneider. I. pl. 23).

ducă la o unitate în care creștinismul și păgânismul să formeze un fel de sinteză superioară.

Multă vreme el se lasă condus de impulsul interior și ne dă opere în care transpiră dubla lui natură. Dela o vreme însă, și într'un moment în care nu ajunsese încă la un perfect echilibru, el vine în contact cu Savonarola. Teribilul călugăr, suflet aspru de la țară, om chinuit de muștrări de conștiință, revoltat de disoluția în care vede trăind și complăcându-se societatea de o rafinare culturală și materială cum nu mai cunoscuse istoria din vremurile vechi Rome, — considerând că prin vocea lui vorbește cerul, se năpustește cu o impetuozitate sălbatecă asupra contimporanilor și le impută în imprecății și



Fig. 225. — Ghirlandajo: Bunicul.

(după Propyl. VIII. 438)

cuvântări de o violență nemaipomenită, felul de viață, atât de puțin creștinesc, pe care îl duceau. Botticelli este mișcat de elocvența pătimașă a călugărului, usturând ca un biciu, dar mergând la inima tuturor celor chinuiți de nevoia unei regenerări morale. Astfel ajunge el, spre sfârșitul vieții, să se convingă că toată activitatea sa artistică de până atunci fusese un blasfem adus divinității și că, prin opera sa, nu făcuse de cât să-și piardă sufletul. Se citează că, în incendiile publice, atunci când se puneau pe rug operele de artă, după cum propovăduise Savonarola și discipolii acestuia, de multe ori locuitorii Florenței puteau vedea pe artist ducându-și singur la distrugere propriile sale lucrări. Din această cauză în a doua parte a vieții sale, adică după 1500, acesta se mărginește, în primul rând, să redea numai scene din Noul Testament, care nu sunt în contradicție cu o înțelegere oricât de severă a religiei — adică momente din Patima lui Christos. El renunță apoi la tot ceea ce fă-

cuse farmecul artei lui de mai înainte: la reprezentarea nudului și la plăcerea senzuală produsă de culoare. Tablourile din urmă, care sunt într'o flagrantă contradicție cu cele dela început, sunt întunecate, severe, de o tonalitate brună verzuie, aproape monocrome, interesante numai fiindcă ele oglindesc starea sufletească a unui artist de valoarea lui Botticelli și o explică.

Ghirlandajo povestește în frescă, pe pereții bisericii S-ta Maria Novella din Florența, istoria vieții Sf-tului Ion Botezătorul. Mai mult ca oricare dintre predecesorii săi, el introduce în diversele opere, cu subiecte din Noul sau din Vechiul Testament, scene din viața florentină de toate zilele. În Nașterea

S-tului, (Fig. 224) Ghirlandajo copiază ad litteram o scenă de lăhuzie, într'una din familiile bogate din Florența. Contemporanii puteau chiar să pună oarecare nume sub persoanele reprezentate. În contactul din ce în ce mai strâns dintre artiști și realitate, toate expresiile vieții interesează. Unii pictori mai ingenioși își fac un fel de specialitate din a prezenta persoane mișcându-se, adică în trecere dela un moment la altul. René Schneider, în „Istoria picturii italiene”, definește aceste motive ca o dorință a artiștilor mai moderni de a sugera „devenirea” — „il fieri”. Un exemplu caracteristic despre această tendință, îl avem chiar în fresca lui Ghirlandajo, în personagiul din dreapta, acea frumoasă purtătoare de fructe, înaintând ușor și grațios, într'o mișcare care amintește dansul. Este de așteptat deci, ca figura dansând, prin excelență, adică „Salomea”, să apară deseori la acești artiști.

Ghirlandajo a fost și un renumit portretist, cum se vede dintr'o operă celebră: „Bunicul și nepotul”, care se găsește la Luvru. (Fig. 225). Ce probă mai convingătoare de cât acest tablou de faptul că Italienii de atunci, nu numai că nu se dau în lături dela redarea realului, în cele mai precise detalii ale lui, dar le caută de predilecție? Cine ar putea da o mărturie mai evidentă despre dragostea pentru adevăr, decât Ghirlandajo cu acest portret? De altfel, bătrânul cu nasul îmbujorat are atâta bunătate în figură și atâta inteligență în privire, încât, prin aceste două trăsături, el răscumpără fizicul lui.

Un alt portret, dar de femeie, nobil și fermecător, se găsește în America în colecția Morgan (Fig. 226). Și portretul de adineauri, și cel de acum, ne arată că genul acesta a pătruns din ce în ce mai mult în moravurile epocii. După ce pictorii ajung să reprezinte grupe de personaje, așa cum oricine putea să le întâlnească pe străzile Florenței, ei se opresc acum la figuri izolate, și le arată fără nici un alt scop decât pentru plăcerea de a da naștere la o fizionomie interesantă sau numai veridică. De la personagiile în picioare, ei trec la reprezentarea bustului sau chiar a capului numai. De altfel, la această formă de tablou ei au fost conduși, între altele, de influența altor arte — și aici rolul lui Pisanello, gravorul în medalii, nu se poate tăgădui, — sau de cea a portretelor flamande, răspândite în Italia și anterioare în timp, față de aceste portrete italiene.

Botticelli, la începutul carierei sale, este influențat de arta măștrilor



Fig. 226. — Ghirlandajo: Portret
(după Propyl. VIII. p. 439).

care l-au precedat, de profesorul său Lippi, dar mai ales de Verrocchio și de Pollajuolo. Comparând o alegorie, ca Vitejia, (Fig. 227) cu opere similare ale celor doi maeștrii, observăm o mare asemănare, atât în felul în care figura este înțeleasă, cât și în tratarea detaliilor. Cu alte cuvinte Botticelli, când



Fig. 227. — Botticelli: Vitejia.
(după Propyl. VIII. p. 444).

imaginează alegoria Vitejiei, astăzi la Uffizi, nu este încă de tot personal. Costumul încărcat până la bizarerie, în care este îmbrăcată femeia cu fața serioasă, tronul pe care este așezată, curios ca formă și ornamentație, nu-s simple chestiuni de detaliu. În bogăția greoaie a ornamentelor se vede dragostea lui Botticelli pentru liniile agitate, pentru acele forme caracterizate ca „baroce” de istorici. De pe acum se remarcă nu știu ce nobile melancolie în privirea și atitudinea personajului botticellian.

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

Când un cavaler se lupta în arenă, cum se luptase principele, el avea înaintea ochilor imaginea unei femei, în numele căreia își combătea adversarul, căreia îi făcea, dacă ieșea învingător, omagiul victoriei. În cazul lui Giuliano de Medici, persoana pentru care se lupta era una din nobilele de frunte ale Florenței, Simonetta Vespucci, de care

principele era amoretat. El moare însă asasinat, cum am spus, la câțiva ani după acest „tournoi”. Dar și ea pierde de o boală grea, puțină vreme după anul când avusese loc serbară. Sfârșitul tragic al celor doi tineri a impresionat toată Florența. S'a crezut atunci nimerit să se immortalizeze, prin câteva opere, și evenimentul în sine, și persoanele care au jucat rolul principal.

Intr'o colecție particulară din Berlin se găsea, în momentul în care Bode publica textul introductiv la volumul din „Propyläen” consacrat artei Renaș-

tereii, un portret al Simonettei (Fig. 228). El are importanță nu numai pentru că reprezintă pe ființa care se găsește la originea unor opere însemnate ale lui Botticelli, ci și pentru faptul că ea întrupează oarecum idealul fizic al femeii, la acest artist. Profilul fin, trăsăturile delicate, un ten palid, aproape diafan, o distincție aristocratică și o înfățișare morbidă, sunt elementele esențiale ale tipului botticellian. Aceasta pentru cap. Pentru trup, un alt tablou îi întrupează idealul, un studiu pentru faimoasa Naștere a Venerei, operă inspirată



Fig. 228. — Botticelli: Simonetta.
(după Propyl. VIII. p. 445).



Fig. 229. — Botticelli: Venus.
(după Propyl. VIII. pl. XXIII).

tocmai de episodul de care vorbeam mai sus, ca și nu mai puțin faimosul tablou Primăvara, tot din Florența, și Marte și Venus, din Galeria Națională din Londra. Capul Venerei este aproape același cu cel din opera precedentă, având întipărit în trăsături calitatea pe care Italianul o numește „Morbidezza”. Nu mai puțin interesantă este linia conturului, așa de armonioasă și de elegantă, în care artistul înscrie trupul zeiței. Cu toate că aici el o reprezintă absolut goală — alte dăți o va reprezenta îmbrăcată —, se poate vorbi

de ea ca de o imagine castă. Botticelli știe să împreune castitatea cu nudul, fenomen destul de rar în artă. (Fig. 229).

Compoziția cea mai cunoscută a pictorului este însă Primăvara, dela Galeria Uffizi. Ea a fost deopotrivă admirată de contemporani, ca și de generațiile venite mai târziu, întocmai ca și Nașterea Venerei. Ea este însă mult mai bine conservată de cât aceasta din urmă. Primăvara este imaginată ca o scenă complexă, aproape ca un fel de balet. În grădinile Venerei (personajul din centru, făcând un gest ca și când ar da tactul și ar conduce armonia grupurilor din jurul ei), se desfășoară o scenă de o mare nobleță. Printre portocali încărcăți de fructe, Venera are la dreapta ei cele trei Grații, care dan-



Fig. 230. — Botticelli: *Magnificat*.
(după Michel VI. p. 678).

sează — în ele vom recunoaște odată mai mult tipul așa de delicat și fin al femeii lui Botticelli — și pe Mercur; în stânga, Primăvara, Flora și Zefirul. Dintre toate aceste figuri, cele mai admirate sunt Primăvara și Venera, atât de cast drapate, înfășurate în lungi rochii, care se ridică până deasupra pieptului și le acoperă în întregime brațele. Nu se știe ce a vrut Botticelli să spună cu această compoziție. Se crede că era în legătură cu serbările de la curtea Mediceilor și că ilustrează niște poezii ocazionale ale lui Poliziano, poet de curte. În stanțe răsunătoare acesta celebrase victoria principelui

și iubirea lui. Pictorul vine și încarnează în câteva personaje alegorice toate faptele povestite de poet.

Botticelli a lăsat un număr însemnat de tablouri rotunde, opere care în italienește se numesc „tondi”. Nu este el inventatorul genului: L'am întâlnit în sculptură la începutul sec. al XV-lea, de unde a trecut, prin imitație, în pictură. Felul acesta greu, de a concentra într'o suprafață rotundă o scenă, nu e la îndemâna multora. El presupune învingerea unor greutăți în compoziție, de care nu oricine era capabil. Botticelli ne-a lăsat câteva foarte reușite tablouri de acest gen. (Fig. 230).

Sunt mai ales două lucruri de observat în acest *Magnificat*: întâiu, că artistul, din pricina formei pe care trebuia s'o dea tabloului, concentrează toate figurile în centrul lui. De aici dificultatea compoziției. Botticelli a ieșit admirabil din această dificultate. Nu avem nici un moment impresia că atitudinea persoanelor este silită și nenaturală, că ele intră cu forța în suprafața rotundă. Din contră, în toată compoziția domnește o libertate care ne sur-

prinde. Al doilea — și acest lucru ține de temperamentul, adică de psihologia lui Botticelli —, el imaginează pe Fecioara, nu ca pe o mamă fericită, ci ca pe o mamă care, cunoscând dinainte tragicul sfârșit al copilului ei, se întristează în momentul în care, ca prunc inocent, ea îl vede zglobiu și jucându-se pe genunchii ei.

Botticelli a fost încă și un admirabil freschist. Intre altele, el a reprezentat pe vaste spații, într'un palat aparținând familiei Tornabuoni, dar care mai



Fig. 231. — Botticelli: Frescă din vila Lemmi
(fragment).

(după la Peinture au Louvre, par l'illustration, p. 45).

târziu, în sec. al XIX-lea, a trecut în posesia doctorului Lemmi, mai multe compoziții. Din pricina posesorului din urmă al palatului, frescilele sunt cunoscute în istoria artei ca aparținând Villei Lemmi. Două din ele, cele care s'au păstrat mai bine, sunt la muzeul Luvru.

Din nou întâlnim aceeași nesiguranță în ce privește explicarea subiectului. Se presupune că cea din Fig. 231 reprezintă pe mireasă, înaintea căreia vin virtuțile, cu daruri: subiect care învederează încă odată frecvența de atunci a tablourilor alegorice.

Școala umbriană

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

Acolo unde nu există curți princiare și nici tirani, adică condotieri, consiliile municipale burgheze, adică reprezentanții cetățenilor, conduc destinele cetății. Ei iau rolul de protectori ai artei, pe care în alte state îl aveau, familiile mari și bogate. Prin urmare, nu e de mirare că în Italia secolului al XV-lea, alături de Florența, să se găsească și alte numeroase școli de artă.

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

Este bine înțeles că atunci când școlile sunt învecinate cu Florența, vom găsi între ele și arta florentină mai multe puncte comune, decât atunci când e vorba de școli cu totul îndepărtate. Oricât de mult ar fi călătorit oamenii în această vreme, nu putem să ne închipuim relațiuni tot așa de frecvente între — să zicem — Sudul Italiei și Florența, ca între Umbria și Florența, de pildă, care erau vecine.

Umbria este o provincie săracă, dar pitorească. Aici se găseau două centre însemnate: la Urbino și la Perugia. În amândouă se dezvoltă însemnate școli de pictură. În ele se vor împreuna ecouri ale artei florentine, cu ecouri ale unei alte școli, aproape tot așa de importante, din Nordul Italiei, de la Padova. Dar și Umbria, la rândul ei, va servi de canal și de trăsătură de uniune între școalele din Italia nordică și școala din Roma, care, fără să fi avut o existență proprie foarte însemnată în această vreme are totuși valoarea ei. În adevăr, Papii, cu toată autoritatea, cu toată energia, și cu toate mijloacele materiale care le stau la dispoziție, caută să favorizeze în orașul lor de reședință crearea unui centru artistic. Pentru aceasta, ei fac apel la artiștii din provinciile mai mult sau mai puțin învecinate, îi chiamă la Roma, unde caută să-i pună în contact cu ucenici romani, supraveghează de aproape și încurajează pe toți cei care se destinau picturii.

Primul mare artist umbrian, o figură importantă, formând legătura între școala toscană și cea umbriană propriu zisă, este **Piero della Francesca** sau **Piero dei Franceschi**. A trăit cam de pe la 1420 (nu se cunoaște exact anul nașterii) până la 1492. Era fiul unor oameni cu stare, copil de negustori. A

primit o educație îngrijită, adică toată învățătura pe care o căpăta atunci cine voia și putea să se cultive. S'a simțit aplecat, în același timp, către pictură și către partea teoretică a artei. Teoria artelor se îndrepta, în acea vreme, spre cercetări legate de tehnica picturală și spre cele privitoare la redarea naturii



Fig. 232. — Domenico Veneziano: Portret.
(după Propyl. VIII. pl. IX).

prin perspectivă. Piero della Francesca a făcut studii practice și a publicat tratate privind ambele chestiuni.

El a fost elevul și aproape contemporanul unui pictor, care a jucat un rol însemnat în arta acestor vremuri, mai mult sau mai puțin nomad; Dome-

nico Veneziano. Dela el ne-a rămas o serie de portrete — dintre cele mai frumoase pe care le cunoaște secolul al XV-lea, importante prin suavitatea ce se citește în figuri, și prin calitățile de strălucire și luminozitate ale culorii, — și compoziții religioase, din care una — *Madona cu Fruncul* — s'ar părea că se află în colecția regală de la Sinaia. Câteva din aceste portrete au fost redată autorului lor veritabil numai în timpul nostru fiindcă multă vreme au trecut drept opere ale lui Piero della Francesca. Acest colorist și acest luminist a avut mare influență asupra contemporanului său, căruia îi transmite aceste calități, la care el adaugă altele proprii, unele ca urmare a admirației pentru Masaccio și pentru arta lui puternică prin plasticitatea ei, altele cu totul originale.

Este apoi aproape sigur, deducând după anume elemente ale peisagiului lui Piero della Francesca, că el a cunoscut și pe artiștii flamanzi. Tocmai la curtea din Urbino se găsea atunci, pe la 1475, un celebru pictor din acea regiune: Justus din Gand. În contact cu acesta, della Francesca, deși om în vârstă, a înțeles rolul pe care Flamanzii îl acordau peisagiului — acea legătură tainică între compoziție, între personagiile ei și fondul în care ea se desfășoară, — cum și practica nouă încă, în care Italienii nu ajunseseră destul de versați, a picturii în ulei. Piero della Francesca este printre acei care asociază în lucrările lor tempera cu uleiul, acesta sub forma mai ales de „glaciuri” superficiale.

Pentru a ne da seama de legătura dintre Domenico Veneziano și Piero della Francesca vom examina mai întâi o lucrare a primului, un portret. (Fig. 232). Artistul a așezat figura de profil, cum se întâmplă adesea la primitivi. S'a servit de o simplă linie delicată, care urmărește de aproape particularitățile construcției feței, evocând tot ce era mai individual în acea fizionomie de femeie, fără să recurgă la vre-o umbră, la vre-un detaliu care ar fi îngreuiat portretul. În chipul acesta el obține o puritate și o suavitate de expresie, cu totul excepționale. Același spirit îl vom regăsi, câteva secole mai târziu, în unele din desaturile lui Ingres, mare admirator al Prerafaeliților. Tipul acesta femeesc e candid, dar inteligent, poate chiar spiritual, de o vioiciune care se stăpânește, cu acele însușiri pe care Francezul le rezumă în cuvântul „espiègle”. La această impresie contribuie poate și felul ciudat în care tânăra persoană este pieptănată, precum și forma bonetului de pe cap. În vremea în care frumusețea feminină era dependentă și de un gât subțire și mlădios — un gât de lebedă — pentru ca să ajungă să dea o astfel de înfățișare figurei, ceafa se purta de multe ori rasă, iar talia rochiei se ridica în față aproape până la bărbie, în timp ce se cobora în spate printr'un adânc decolteu. Astfel se accentua și mai mult delicateța și sveltețea gâtului.

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

Același fel de a trata culoarea, aceeași calitate de francheță a tonurilor o vom întâlni și în operele lui della Francesca, de pildă în *Fecioara adorând pe Isus*, (Fig. 233) din Galeria Națională din Londra. Este un tablou de dimensiuni potrivite pe un fond albastru deschis, ca și în portretul precedent; deschisă încă e — un gris palid-albăstrui — toată porțiunea, albă în fotografie,

din primul plan. Singurele părți mai intens colorate sunt petele de teren, de un brun aproape negru, și mantaua Fecioarei. Restul este tratat în tonuri potolite, însă transparente și vii. Cu aceste nuanțe pictorul reușește să ne dea o impresie de fericire, așa cum se cuvenea într-o scenă ca cea reprezentată. Ne găsim nu în fața unei Fecioare, presimțind moartea și suferințele Mântuitorului și întristându-se de mai înainte, ca la Botticelli, ci în fața unei mame fericite, care, cunoscând divinitatea pruncului nou născut, se închină voioasă înaintea lui, în timp ce îngerii întonează un „aleluia”, într'un concert divin. Alături, foarte simplu, într'o poză firească, Sft. Iosif conversează cu alte două persoane. Văzută cu atâta simplitate și naturaleță scena ia un caracter aproape idilic.



Fig. 233. — P. della Francesca :
Modona adorând pe Isus. (Londra).
(după Michel, VI. p. 703).



Fig. 234. — P. della Francesca :
Viziunea lui Constantin.
(după Michel, VI. p. 707).

Același sentiment de fericire nevinovată îl vom regăsi în multe opere ale pictorului; îl moștenise poate de la înaintași, de la suavul Fra Angelico, ori de la Benozzo Gozzoli. Și Piero povestește ușor și cu savoare teme vechi, familiare. Ceea ce este nou este aspectul monumental, liniștea pe care o dă uneori figurilor. Fiecare din ele se impune prin ceva serios și nobil, prin calmul și seninătatea ei. În același timp, ele se rotunjesc, aerul le înconjoară din toate părțile, le face să apară în fața noastră cu volumul lor nestirbit. Artistul se pricepe deci minunat să pună în valoare înfățișarea lor plastică.

Aceasta se remarcă mai ales în decorațiile pe care Piero le-a executat pentru biserica San Francisco din Arezzo, unul din ansamblurile murale cele

mai renumite din Italia. Sunt consacrate istoriei Sfintei Cruci și transpun în pictură o legendă cunoscută din „La Légende dorée” a lui Iacob din Voragine, pe care credincioșii din această vreme o cunoșteau cu toții. Sfânta Cruce, simbol apărut la începutul umanității, străbate secolele până se răstignește pe ea Mântuitorul, dispăre, și este regăsită de Sf-ții Constantin și Elena. Această



Fig. 235. — Melozzo : Frescă în Vatican.
(după Schneider, pl. XXXIII).

legendă e pictată de della Francesca cu acel sens al simplității, al nobleței și al adevăratei măreții, care-l caracterizează în deosebi. Să ne oprim la unul din episoade : Viziunea lui Constantin, în ajunul luptei cu Maxențiu (Fig. 234). Scena se petrece noaptea, deci la lumina artificială. Este una dintre primele tentative cu adevărat reușite de a ne da o compoziție, sub lumina palidă a nopții.

Criticii de artă spun că Rafael, când a reprezentat Liberarea din carceră a Sfântului Petru — tot o scenă nocturnă, — s'a inspirat de la fresca lui Piero della Francesca. Trebuie să reținem deci această încercare ca pe unul din elementele cu adevă-

rat originale în arta sec. al XV-lea.

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

la Roma de Papa Sixt al IV-lea, ca să execute unele lucrări, pe care acesta le proiectase în orașul său de reședință.

Între operele rămase acolo de la acest pictor este și fresca — pe atunci în bibliotecă, astăzi în pinacoteca Vaticanului, — reprezentând momentul în care Papa, înconjurat de nepoți și de curte, acordă prefectului — adică directorului bibliotecii — decretul de numire (Fig. 235). În această operă faimoasă regăsim multe din calitățile de colorist ale lui della Francesca, însă fără sentimentul candid, fără emoțivitatea acestuia. Constatăm însă o știință egală în privința perspectivei, statura plastică a figurilor și o admirabilă gamă de culori, care s'a păstrat până astăzi cu o frăgezime de nedescris. Pentru cine a văzut-o în original, grupul personajilor din stânga, hainele lor splendide, nu se pot ușor uita. Ea ar putea din acest punct de vedere rivaliza cu cele mai frumoase opere executate în aceeași tehnică, din câte s'au făcut în Roma, excepând numai pe cele ale lui Rafael și Michel Angelo.

Tot Melozzo a executat, în afară de compoziția majestoasă cu Înălțarea la Cer, pentru biserica S-ților Apostoli din Roma, o serie de alegorii în care a căutat să simbolizeze protecția pe care principii de Urbino o acordau literelor și artelor, la curtea lor. Fiecare femeie — au rămas vre-o patru din decorația primitivă — simbolizează o știință oarecare. În aceste subiecte pictorul pare preocupat de

a crea o atmosferă misterioasă în jurul personajilor și un colorit mai subtil de cât la contemporanii sau la înaintașii lui. (Fig. 236).

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



Fig. 236. — Melozzo da Forlì: Alegorie.
(după Propyl, VIII. p. 313).

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



Fig. 237. — Signorelli: *Flagelația*.
(după *Klassiker der Kunst*, p. 4).

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

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

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

Loretto, altele în cea din Orvieto, ori la Monte Oliveto Maggiore, în Capela Sixtină din Roma și în alte câteva localități. Tablourile în ulei sau pe panouri de lemn destinate altarelor sau devoțiunii particularilor, s'au păstrat și ele în mare număr. În afară de cel de la Londra care, în anume privințe, este una din operele capitale ale artistului, s'au mai conservat și altele; în alte muzee. În sfârșit, el a produs portrete și tablouri mitologice. Ca la toți artiștii Renașterii fantezia lui, când se lasă sedusă de fabulele mitologice, tratate în sentiment păgănesc, când de scenele religioase, profund simțite. Vom analiza câteva exemple din fiecare categorie. Să începem cu unul religios: Flagelația, de la Galeria Brera din Milano (Fig. 237). Este un tablou pe lemn, mic, însă plin de remarcabile calități. Latura savanță a geniului lui Signorelli se poate admira aici mai mult poate decât darul său de povestitor. Tema flagelației era cunoscută. Nici Signorelli nu cere că s'o reînnoiască, în afară poate de faptul că, în fundul tabloului, adică în sala în care se presupune că se petrece scena, el a introdus o serie de bassoreliefuli, ca să facă dovada imaginației sale de pictor și a înțelegerii, de care era foarte mândru, pentru arta clasică. Desenul nudului este impecabil; dar și din punct de vedere al culorii tabloul nu este indiferent. Signorelli știe să creeze o armonie fină, bazată pe note gris, combinate cu roșu și cu alb, care face din el una din operele cu adevărat reușite printre cele pictate în ulei.

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

vedea în reproducție), (Fig. 238) e bazată pe un acord de un brun închis, existent până și în carnația personajului reprezentat, un roșu intens și negru. S'ar putea zice că întreaga lucrare este rezultatul acordului a numai trei note, pe care artistul știe să le combine admirabil: brun, roșu și negru. La dreapta și la stânga figurii principale, Signorelli a reprezentat nuduri. Sunt poate scene în legătură cu viața personajului, sau, mai probabil, alegorii — fiindcă ne găsim într'o epocă în care acest fel aluziv de a interpreta viața este foarte la modă, în orice caz, caracteristic pentru Signorelli,

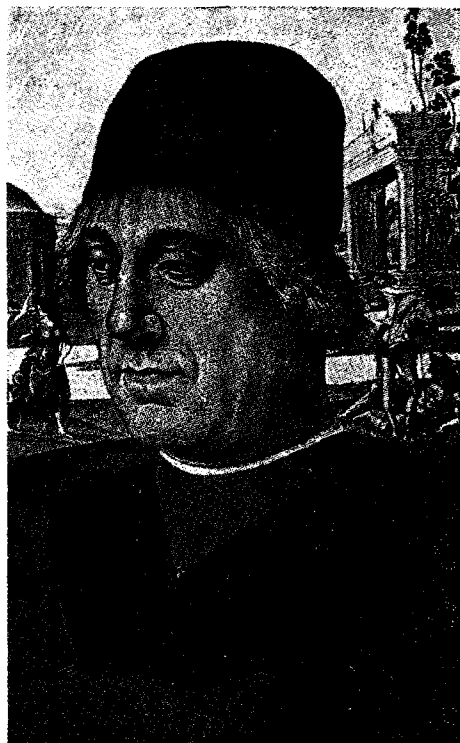


Fig. 238. — Signorelli: Portret.
(după Propyl. VIII, pl. XIII).

care nu pierde nici o ocazie ca să ne arate că nu este indiferent la amintirea antichității, la toată învățătura pe care umanismul o introdusese în Italia de atunci: ruine, basso-reliefuli, trupuri goale, simboale mai mult sau mai puțin în legătură directă cu antichitatea.

O astfel de alegorie, pe bază mitologică, la fel de sculptural concepută, este tabloul cunoscut sub sumele de Pan (Fig. 239). Se crede, fără să se poată afirma în mod precis, că datează din tinerețea pictorului. El reprezintă curtea zeului. Zeul însuși, sub chipul unui satir tânăr cu picioare de țap, cu capul înconjurat de plete abundente și împodobite cu o semilună, este în mijloc; în jurul lui sunt păstori și păstorite, care se întrec în cântece: ocazie pentru artist să ne arate îndemânarea lui în evocarea trupurilor goale de bărbat și de femeie.

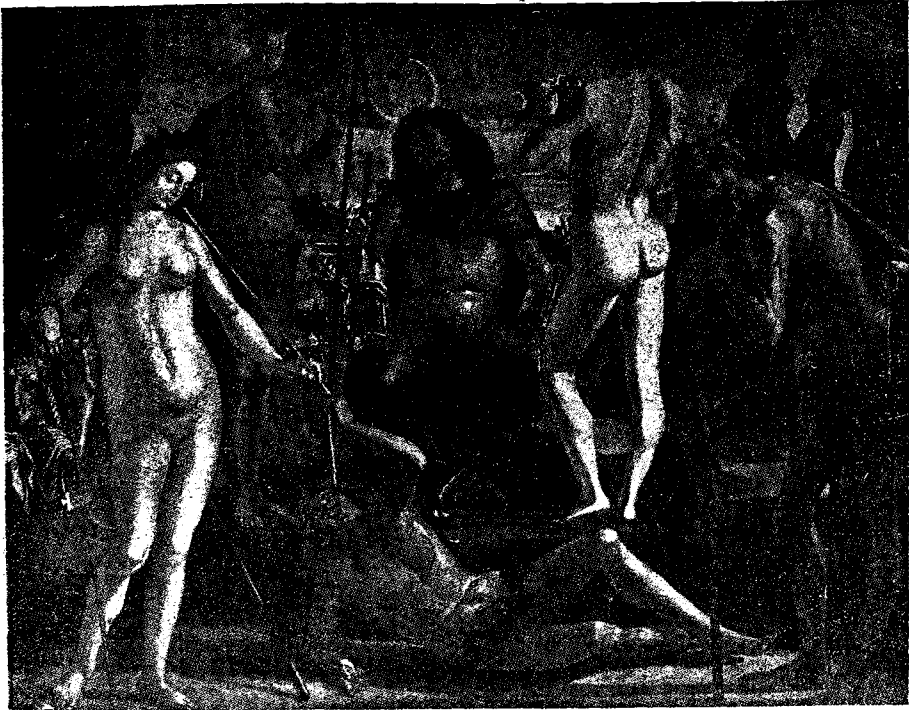


Fig. 239. — Signorelli : Pan.

(după Propyl. VIII. p. 320).

În stânga, mai ales, o tânără fată, frumoasă ca o statuă — desinată în așa chip, încât ne face chiar impresia că a fost copiată după o operă antică, — în dreapta, întors cu spatele, un păstor. Între ei, culcat pe spate, un alt trup de tânăr, de adolescent, dela care se va inspira poate mai târziu Caravaggio, când ne va reda pe Bacchus, opera care face admirația celor ce vizitează muzeul din Frankfurt pe Main. Alături de aceste tipuri de statură omenească în plină vigoare, avem, ca un contrast, și nuduri de păstori îmbătrâniți.

În compoziția aceasta, care ne-am aștepta să fie inspirată de un sentiment de veselie, de exuberanță tinerească, artistul, dus de temperamentul lui

de visător, a pus din contra, o melancolie, o seriozitate, în contradicere cu un astfel de subiect. El însă s'a priceput să le împletească așa de bine între notele celorlalte, încât nu par de loc deplasate. Zeul este visător, pare că meditează. Păstorița care cântă, chiar și păstorul sunt de asemenea duși pe gânduri. O atare tratare ne arată cât de deosebit de cel al adevăratei antichități păgânești este sentimentul cu care oamenii Renașterii concepeau une ori astfel de subiecte

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

Orvieto este un oraș celebru pentru viile lui, nu prea departe de Roma, așezat pe o înălțime și posedând una din bisericile faimoase ale Evului Mediu. Toată din marmoră de diferite culori, având la exterior și în interior ornamente de bronz, ea prezintă o fațadă de o polichromie aproape orientală. În această biserică, la dreapta, se găsește o capelă, pe care ctitorul ei o dorea printre cele mai frumoase din Italia. Pentru decorarea ei el a invitat mai întâiu pe Perugino care, copleșit de comenzi, n'a putut să-l satisfacă. Am putea zice: cu atât mai bine, căci adresându-se apoi lui Signorelli, acesta a consimțit să picteze, pe cele patru ziduri și pe restul capelei, câteva din scenele cele mai impunătoare ale Judecății de Apoi și anume: Invățătura lui Antichrist, care va preceda Judecata de Apoi, Invierea morților, Infernul și Paradisul (Fig. 240).

Evident că în asemenea subiecte un temperament focos și dramatic cum era Signorelli, era în largul lui. Pornește dela Divina Comedie a lui Dante și ca un omagiu adus poetului, printre ornamentele ce încadrează pereții, execută

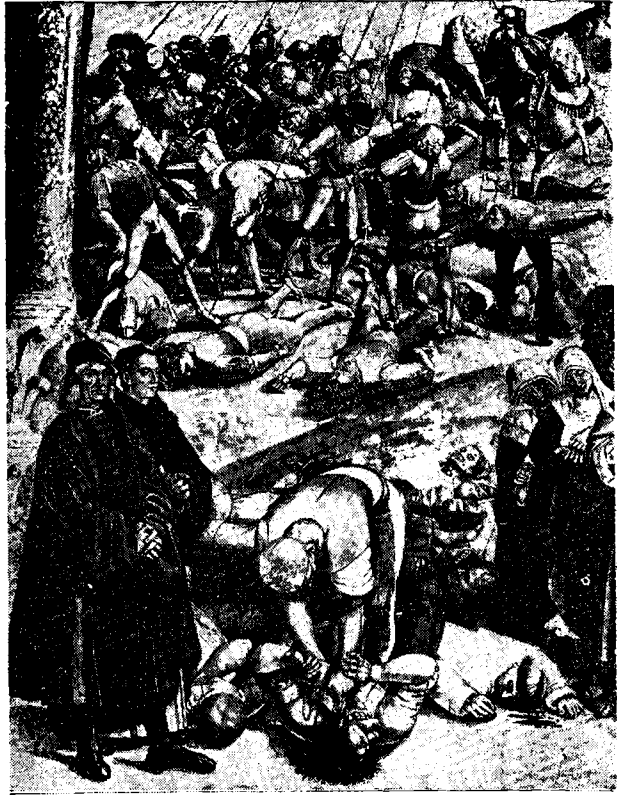


Fig. 240. — Signorelli: *Antichrist* (fragment).

(după *Klassiker der kunst*, p. 92).

portretul poetului și pe cel al lui Virgil, printre medaliaoane cu scene din Divina Comedie.

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

În frescele din capela dela Orvieto sunt imaginate scene care permit artistului să pună în acțiune nenumărate figuri omenești. Să analizăm una din ele: Invățătura lui Antichrist. Dușmanul creștinismului, ridicat pe o estradă și având sfătuitoar pe diavol, îndeamnă mulțimea să urmeze cele mai rele porniri, adică să se comporte exact contrar de cum o sfătuia creștinismul. Anume grupuri ilustrează efectul acestei învățături. Sunt acolo crime și alte păcate grele, în evocarea cărora talentul lui Signorelli este cât se poate de potrivit.

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

* * *

În celălalt teritoriu al Umbriei, spre Sud, școlile locale formate în secolul al XV-lea sunt mai de grabă în legătură cu arta sineză. Atât artiștii sudici, de care ne vom ocupa acum, cât și cei nordici, de care a fost vorba în cele precedente, au meritul de a forma o grupă de pictori interesantă de studiat. Marea înălțime artistică la care ajunseseră, numărul lor însemnat față de dimensiunile modeste ale provinciei natale, pitorească dar neproductivă, ne oferind nici una din resursele materiale ale provinciilor vecine, totul face ca ei, pentru a putea trăi, pe măsură ce ajung la celebritate printre compatrioții lor, să se expatrieze, unii în mod definitiv, alții temporar, adică cu reveniri din când în când în patrie.

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

atitudinii încântătoare, teme de toți înțelese, adică tot ceea ce poate să placă ochiului, fără ca să ceară prea mare încordare de atenție ori de imaginație, iată ce oferea arta lui. Cea mai însemnată dintre aceste compoziții este Sf-ta Caterina (Fig. 241). Reprezintă scena disputei Sfintei cu învățați din timpul ei și victoria asupra lor, în fața împăratului Maximin.

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

Arcul de triumf, în fund, este reproducerea exactă a faimosului arc de triumf al lui Constantin, din Roma. În peisagiul care, prin grația liniilor, e mai degrabă umbrian decât roman, cu coline armonios ondulate, cu copaci al căror frunziș sărac este văzut în detaliile lui delicate, cu ramuri printr care se zărește un cer luminos și palid, Pinturicchio a imaginat o scenă cu multe personaje. Sfânta Caterina se pare că poartă trăsăturile Lucrezziei Borgia, fiica Papei. De jur împrejurul ei, cavaleri — în costume bogate și pitorești, mai mult sau mai puțin orientale, adică de un Orient de



Fig. 241. — Pinturicchio: *Sf-ta Caterina*.
(după Schneider, I. pl. XXXV)

fantezie — și curteni, în fața ei Împăratul. Sunt tot atâtea pretexte pentru pictor ca să ne înfățișeze o feerie de culori scilpitoare. În această sete după lux și bogăție, pornind de la o concepție sensuală a artei, Pinturicchio nu se sfiște să execute în relief anume ornamente, să combine adică două arte: stucul și pictura. Relieful de stuc era apoi colorat și aurit. Această tehnică marea încă impresia de splendoare, pe care el dorea s'o deștepe în privitor. Fără să fie proprie acestui artist, căci o mai văzusem la unii primitivi, ea este relativ rară.

Decorațiile din apartamentele Borgia nu sunt azi într'o prea bună stare de conservare. Mai bine păstrate sunt decorațiile pe care tot Pinturicchio le-a executat pentru biblioteca Domului din Siena. Una din ele reprezintă pe Papa Calist III, impunând, cum se zice cu termenul consacrat, lui Enea Sylviu Piccolomini, pălăria de cardinal (Fig. 242). Pornind dela o scenă în care toate figurile sunt redade naturalist, poate direct copiate din viață, într'un bogat

decor de stilul Renașterii, artistul, ca un excelent povestitor, ne dă impresia că scena se petrece în fața noastră, ca o frântură din viața de toate zilele. Printre persoanele în costume pitorești din fundul scenei, se găsește chiar pictorul.

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

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

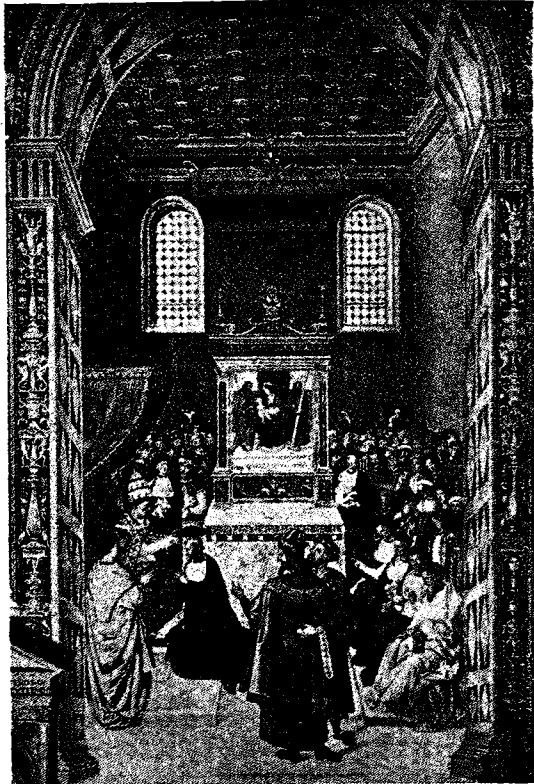


Fig. 242. — *Pinturicchio: Papa Calist II.*
(după Propyl. VIII. p. 503)

Perugino este o fire precoce. De altminteri, precocitatea pictorilor și a sculptorilor nu trebuie să ne surprindă în această epocă. De multe ori ea este mai mult aparentă decât reală. Considerăm în genere precoce pe artistul care, la o vârstă când contemporanii noștri n'au produs nici o operă de seamă, se găsește în posesia unei tehnice desăvârșite și e în stare să ne dea lucrări remarcabile. Aceasta provine însă adesea din faptul că pe atunci cariera artelor se începea la o etate mai fragedă decât azi. Mulți intrau ca ucenici pe lângă alți maeștri, la 12—13 ani, așa încât nu e tocmai surprinzător dacă la 19—20 de ani, adică după o perioadă de formație de 6—7 ani, pot produce opere însemnate.

L'am văzut pe Pinturicchio, ca să se facă cunoscut, îndreptându-se spre Roma. Perugino, pentru același motiv, merge la Florența, unde se înscrie în corporația pictorilor. De altfel, el studiasse în orașul acela. În marele centru toscan se strâneau nu numai artiștii ieșiți din școala locală, dar

toți acei pe care dorința de glorie îi îndemna să se afirme în cel mai strălucit centru artistic. Alături de Perugino se găseau acolo numeroși alți pictori, aparținând și altor provincii de cât Toscanei.

De aci el merge la Roma, unde, până la apariția lui Rafael, alături de Pinturicchio și poate mai mult decât acesta, este cel mai apreciat dintre pictorii decoratori de ziduri. Lui i se încredințează între altele o parte din frescele din capela Sixtină, a căror execuție durează de la 1481—1483. Câteva din compozițiile cele mai prețuite din acest ansamblu, de pe pereții laterali,

(plafonul, mai recent, este de Michel Angelo) sunt opera lui Perugino. Chiar pe peretele, pe care Michel Angelo va reprezenta, ceva mai târziu, Judecata din urmă, se găseau alte trei compoziții mari de primul, distruse, pentru a face loc frescei celui de al doilea.

La Roma, artistul își câștigă atâta reputație încât, în momentul în care Florentinii doresc să decoreze Palazzo Vecchio, din capitala lor, fac apel tot la el. Perugino deține favoarea publicului, fiindcă calitățile sale, ca și cele ale lui Pinturicchio, se impun ușor gustului mulțimilor. Se remarcă mai ales printr'o suavitățe, care face din el pictorul religios prin excelență al timpului său. Clarobscurul și l-a însușit poate de la Leonardo da Vinci, cu care a fost tovarăș de atelier la Verrocchio. În compoziții simetrice, pline de o tandreță care vorbește inimii, el oferă trăsăturile atractive ale unei arte manierate,



Fig. 243. — Perugino : Frescă în Sirtina.

(după Frotyl. VIII. p. 505).

aproape decadente. Aceste trăsături nu aparțin numai lui. La sfârșitul secolului al XV-lea asistăm în arta italiană la un fenomen de decadență, înainte de suprema înflorire a primei jumătăți a lui Cinquecento, provenit dintr'o hipersensibilitate a artiștilor, reală sau afectată, cum se întâmplă adesea după epocile de mare expansiune a artei, de lupte, de afirmare. Această decadență, această „morbidezza”, am întâlnit-o și în opera lui Botticelli. Ea însă se împreună la acest artist cu o simțire mai adâncă, cu oare care bizarerie chiar, care o făcea interesantă de studiat. Decadența, la Perugino, este de o natură mai lirică, mai suavă, deci mai aproape de sentimentalitate. Acestor caractere lesne perceptibile de public, cum și faptul că el pregătește pe Rafael, că imprimă acestui geniu câteva din însușirile sale cele mai fermecătoare, în timpul tinereții, se datorește marea importanță în artă a acestui pictor.

Una din frescele din capela Sixtină, cea în care Perugino a reprezentat pe Isus încredințând lui Petru cheile Raiului, e considerată de mulți critici ca cea mai importantă dintre compozițiile care decorează acest sanctuar celebru, în perioada anterioară lui Michelangelo. (Fig. 243). Este adevărat că personagiile au încă ceva țepăn în mișcare și atitudine. În felul în care este prezentată grupa de oameni, care înaintează încet și aproape inconștient, este încă multă nai-vitate. Dar, dacă examinăm fiecare figură în parte, ne dăm seama de darul prețios al artistului de a prinde, în fiecare din ele, un portret viu. Incontestabil că îndărătul primului plan, dincolo de personagiile din fața noastră, este un spațiu gol care supără, după care apar alte personaje, în fund, cu mișcări de automate. Dar, trecând peste acest defect, templul și celelalte două clădiri arhitectonice sunt așezate în compoziție cu o mare îndemănare, dând impresia unui decor vast și ar-



Fig. 244. — Perugino :
Viziunea Sfântului Bernard.
(după Propyl. VIII. p. 507).



Fig. 245. — Perugino :
Arhanghelul Mihail.
(după Propyl. VIII. p. 508).

monios. De altfel, această scenă a inspirat unul din tablourile delicioase ale lui Rafael : Logodna Fecioarei, de la Muzeul Brera.

Perugino a fost atât de solicitat de amatori și a avut o producție atât de abundentă, încât adesea el e nevoit a încredința comenzile, în total sau în

parte, unora dintre elevi. Alteori însă el a lucrat singur. Sunt tablourile cele mai reușite și deci cele mai căutate. Așa este Viziunea Sfântului Bernard, de la München. (Fig. 244). Compoziția este simetrică: Trei personaje în dreapta și trei în stânga. În mijloc însă, ca și acele pauze în muzică, care sunt cu atât mai expresive, cu cât vin la timp mai oportun, este un spațiu gol, neocupat de nici o figură: pe deasupra pupitrului Sfântului, apare unul din acele peisagii umbriene, în redarea cărora pictorul era așa de meșter, ușor, luminos, încântător. Dar această notă delicioasă, nu e singura în acest tablou. Perugino știe să sugereze delicatetea trăsăturilor unei femei, ovalul regulat al feței, armonia gesturilor ei puțin oboșite.

Perugino este încă un mare desenator cum se vede din oricare din compozițiile sale. Ca să terminăm cu lucrările lui mai de seamă, am ales încă un tablou, unul în care se vede în deosebi ceea ce bătrânul maestru a transmis elevului său genial, lui Rafael. (Fig. 245).

Școala Padovană

După această schiță a picturii umbriene, care ne conduce de la începuturile școlii, — către mijlocul sec. al XV-lea, — până în pragul sec. al XVI-lea, adică până în plină Renaștere, să ne întoarcem la o altă grupă de artiști, din aceeași perioadă, la cei din orașul Padova. Ne aducem aminte că într-una din bisericile din acest oraș, la Madona dell'Arena, Giotto lăsase urmașilor o splendidă lecție, de cum se cuvine să fie concepută și executată o pictură în frescă, mai ales atunci când ea este destinată, într-o succesiune de scene, să povestească viața unui același personaj. Acest lucru nu putea să rămână fără urmări. Pictorii din Padova au avut astfel sub ochi, încă din sec. XIV, un model desăvârșit.

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

Dar n'am terminat: prezența în Padova a operei lui Donatello, executată pentru basilica Sfântului Antonio, nu putea rămânea nici ea fără urmări. Când am vorbit de viața acestui artist, am accentuat rolul imens pe care-l are, atât pentru evoluția de mai târziu a sculpturii, cât și pentru cea a artei în genere, opera pe care marele Florentin a săvârșit-o pentru altarul principal din biserica sfântului: statua și scenele în basso-relief, în care povestea minunilor patronului basilicii. Mai ales acestea din urmă, basso-reliefurile, întrucât prin compoziția și forma lor se apropiau de operele pictate, au servit de punct de plecare, la multe compoziții de pictori.

Intr'un astfel de mediu, la începutul secolului al XV-lea, un artist puțin însemnat dacă ar fi să-l judecăm numai după opera produsă, Squarcione, deschide un atelier, în care se grăbesc să vină tineri din toate provinciile vecine.

Ceeace făcuse faima acestui maestru nu era talentul lui de artist, ci cunoștințele sale generale, bazate pe antichitate, pasiunea pe care o arăta pentru rămașițele artei trecutului, râvna cu care colecționa tot ce se putea găsi, provenind din epoca de glorie a artei clasice romane.

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

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

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

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

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

Dintre scenele mai bine păstrate, ne vom opri, ca la un exemplu caracteristic al artei lui Mantegna, la una din cele privitoare la viața Sfântului Iacob. De altfel, ea fiind mai bine conservată, se poate și mai ușor studia.

Celelalte, de pe peretele opus, consacrate vieții Sfântului Cristofor, au dispărut azi aproape în întregime.

Sfântul Iacob merge spre locul unde trebuia să primească martiriul (Fig. 246). Este o compoziție tipică despre maniera în frescă a lui Mantegna, de pasiunea pe care el o pune în tot ce era marcat de tradiție clasică, sub specie romană. Perspectiva, pentru motive picturale, poate și pentru a ne inveda cunoștințele remarcabile ale pictorului, nu este cea obicinuită. Persoanele și obiectele par văzute de jos în sus, pe când decorul apare văzut de sus în jos.

În fața unui arc de triumf, — din execuția cărui se vede cât de remarcabil stăpânește artistul toate amănuntele specifice artei romane, — se petrece scena principală. Personajii-le sunt văzute cu relieful unor statui, sub influența lui Donatello. Admirația pictorului pentru înaltașul lui merge așa de departe, încât, în mijloc, lângă piciorul arcului de triumf, el a reprezentat un tânăr soldat roman, exact în atitudinea Sfântului George de la Or San Michele. Partea însemnată a compoziției este însă grupul compus din sfânt, așa de nobil, așa de simplu și așa de uman, care, în drum spre martiriu, binecuvântează pe unul din cei care primise deja învățătura creștină și care îngenunche în fața lui. Figurile



Fig. 246. — Mantegna: S-tul Iacob.

(după Propyl VIII, p. 325).

din primul plan sunt văzute, fiecare, într'un relief intens și just, cu atât de pătrunzătoare observație realistă, încât ele ne apar ca niște statui, e drept, modelate în cele mai mici amănunte și, totuși, cu toată individualitatea persoanelor vii. Ele sunt redată în proporții mari, unele ocupând cu trupul lor aproape jumătate înălțimea. Pentru ca să evite disproporția, pen-

tru ca aceste persoane să nu izbească în chip nenatural prin volumul și prin dimensiunile lor, artistul are grije, în genere, să le alăture de părți impo-



Fig. 247. — Mantegna : Altarul de la San Zeno (fragment).

zante de arhitectură. de proporții încă și mai grandioase.

Cam în vremea în care sfârșește decorația Capelei Eremitani, poate înainte chiar de a fi terminat-o cu totul, fiindcă datele nu pot totdeauna fi controlate, Mantegna face cunoștința familiei Bellini, a bătrânului și a celor doi tineri. Ei aveau o soră cu care Mantegna se căsătorește. De aci încolo numele lui va fi mereu asociat cu cel al cumnaților. Tocmai din această cauză el este nevoit să rupă cu Squarcione, dușman și rival al pictorilor venețieni, și să treacă — cum s'ar zice — în tabăra inamicilor. Acest lucru nu este fără urmări în cariera lui Mantegna. El era atunci o personalitate formată, un pictor remarcabil dotat, și ceea ce e mai rar, un intelectual printre artiști. Totuși, Venețienii aduceau cu ei o înțelegere pentru grație, pentru partea gingașă dintr'o făptură umană și, lucru mai important, un simț pentru culoare, pe care Mantegna nu le posedea. Din contactul

acestor trei tineri va rezulta un stil mai complex, compus în realitate din elemente aduse și de unii și de alții, stil pe care multă vreme îl vor im-

părtăși în așa fel, încât cel mai talentat dintre frații Bellini — Giovanni — va căpăta ceva din calitățile de observator al fizionomiilor, de desenator obiectiv, pătrunzător și puțin uscat al lui Mantegna, atras de însușirile plastice într'o figură, în timp ce acesta își va apropia ceva din tendințele sensual coloristice ale Venetienilor, iar operele lor se vor confunda adesea.

Din această perioadă datează altarul principal al bisericii San Zeno, din Verona. Opera trecea și trece drept una dintre cele mai însemnate din secolul al XV-lea. De aceea, atunci când Napoleon a cucerit Italia și când a luat, în urma tratatelor, multe din tablourile artiștilor italieni, a adus în Franța și această lucrare. Ea se compune dintr'un triptic formând un corp principal și dintr'o predelă cu trei tablouri de mici dimensiuni. (Fig. 247). Când a fost înapoiată, după înfrângerea lui Napoleon, ea a fost trimisă fără predele, care astăzi se găsesc, cea din mijloc la Luvru, celelalte două la muzeul din Tours. Așa că pe altarul bisericii San Zeno, predela originală a fost înlocuită astăzi cu o copie.

În acest altar tânărul artist realizează idealul pe care-l primise de la Squarcione: o Madonă tânără, nobilă, într'un decor bogat, cât se poate de frumos, de intens ca culoare. Fecioara are la dreapta și la stânga un grup de sfinți. În această lucrare, care multă vreme va servi de

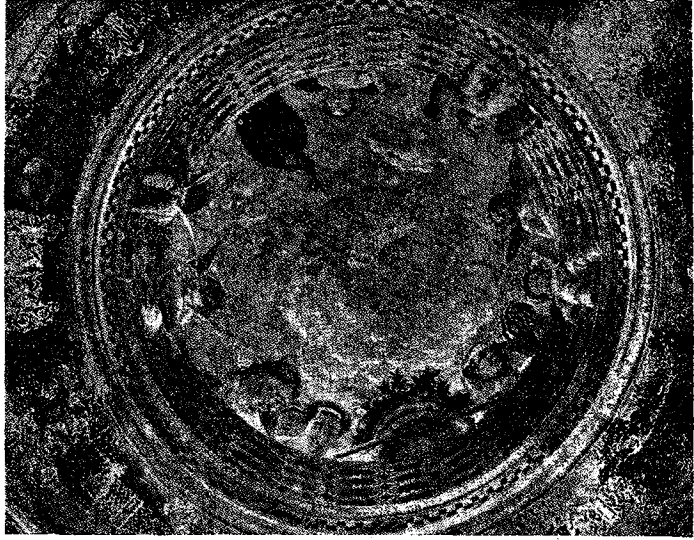


Fig. 248. — Mantegna: Plafon.

(Michel III. p. 732).

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

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

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

La Mantua, acesta nu este numai pictorul curței, artistul favorit al ducelui; el este un fel de supra-intendent al monumentelor, primește o leafă fixă și se ocupă cu fel de fel de însărcinări, din care unele n'au aface cu arta. Dar maestrul a găsit timp destul ca să lucreze și să lase în acest oraș opere nemuritoare, între altele, în interiorul palatului, decorația unor săli, din care una poartă numele: „Camera degli Sposi” — salonul căsătoriților. În ea, artistul a reprezentat mai întâiu familia Ducelui. Deasupra, el a imaginat un plafon

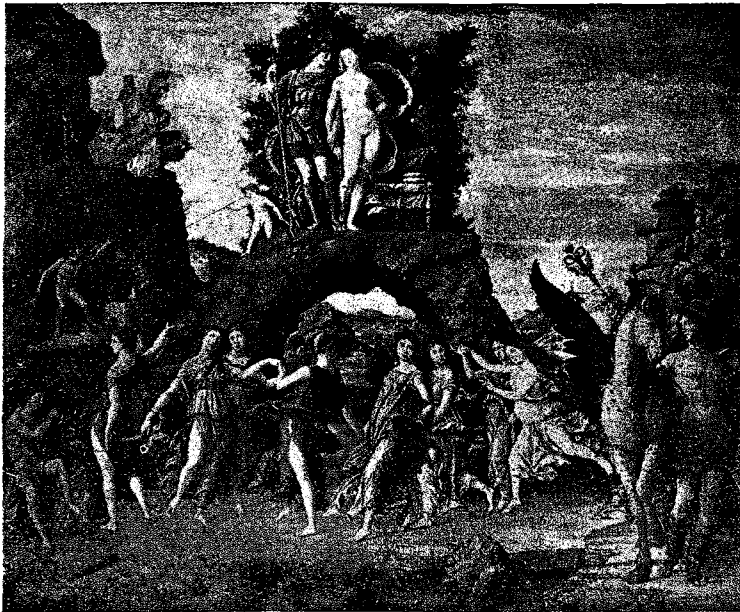


Fig. 249. — Mantegna : Parnasul.

(după Propyl. VIII. p. 339).

rotund ca o cupolă, în mijloc cu un spațiu liber ca o deschizătură, prin care să dea iluzia că se vede cerul. Pentru a mări încă această iluzie, în mijloc el pictează un cer cu nori, iar de jur împrejur o balustradă, înconjurată în perspectivă plafonantă, de îngeri și de personaje. Asistăm deci la o tentativă care va avea mare influență asupra decorațiilor încăperilor de mai târziu și care ne duce în ultima analiză la sublimele fresci ale lui Veronese. Aci se află însă punctul lor de plecare. Mantegna nu putea să aibă, el începătorul, libertatea pe care o va avea cu o sută de ani mai târziu Venetianul; însă în această tentativă, el are poate mai mare merit decât urmașul său, prin faptul că este un inițiator. (Fig. 248).

Pentru Isabela d'Este, protectoare a științelor și a artelor, care a strâns în jurul ei literați, pictori, sculptori și muzicanți, Mantegna a executat o serie de compoziții, unele care trebuiau să servească ca plăci încrustate în anume mobile din apartamentele principesei, iar altele pentru decorarea pereților. Cea mai reușită din toate este reprezentarea Parnasului, care se găsește astăzi la Luvru, și care ocupa unul din pereții camerei principesei. Nu este de mari dimensiuni, dar este un exemplu perfect de felul cum Mantegna, la sfârșitul carierei, știe să unească înțelegerea antichității cu un sentiment de plăcere adâncă la contactul cu viața, așa cum se cuvenea unui pictor al „Renașterei”. Artiști mari, cum a fost Poussin, — și el animat de același ideal, — aveau pentru această lucrare o admirație fără rezervă. (Fig. 249).

În sfârșit, nu putem termina această scurtă biografie a lui Mantegna, fără a ne opri asupra unei faze extrem de valoroase a talentului său, cea de gravor.



Fig. 250. — Mantegna : Punerea în Mormânt.

(după Propyl. VIII. pl. XV).

A executat o serie numeroasă de planșe, considerate azi printre cele mai bune gravuri cu dălțița din arta italiană. Pentru ca să înțelegem cât de sculptural concepea el o scenă, cât preț punea pe redarea volumelor, ce dar extraordinar avea de a evoca relieful, să ne oprim puțin și să examinăm pe cea reprezentând Punerea în mormânt. Toate liniile de care s'a servit artistul sunt expresive, toate contribuie a ne pune în evidență starea de spirit a fiecărui personaj. Sentimentul ce stă la baza compoziției este sever și dramatic, accentuat până și prin natura peisagiului ce servește de cadru. (Fig. 250).

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

Scoala Venețiană.

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

Încă de la început o constatare interesantă: Deși la toți vecinii Veneției curente și doctrinele antice vor fi pătruns adânc în tradiția atelierelor, acolo vom găsi încă predominând stilul și practicele bizantine, adică un ideal mai arhaic, iar mozaicul va avea încă multă vreme admiratori. Unii artiști, servindu-se de această tehnică, vor completa decorația bazei San Marco. Alții, în tempera, ne vor da tablouri de aspect bătrânesc, de gust jumătate gotic, jumătate orient-al-bizantin. Ei vor continua să-și prezinte lucrările într'un cadru sculptat, aurit, gotic, cu fel de fel de ornamente asemenea celor din secolul trecut. De aur este și fondul, simplu sau gofrat, pe care se profilează scena reprezentată. Giotto care lăsase la capela „dell'Arena” decorațiile lui prestigioase, decorații care impuseseră același stil mai la tot Nordul Italiei, nu are de cât o slabă influență la Veneția. Radierea artei sale se oprește la porțile acestui oraș, care, precum știm, este ocupat să clădească un palat monumental: reședința Dogilor. Pentru acoperirea zidurilor acestei clădiri imense, Venețienii recurg la pictori decoratori. Pentru astfel de opere tehnica obi-cinuită era cea a frescei; dar ea fusese până atunci destul de puțin practică la Veneția, care, cum am văzut, prefera mozaicul sau pictura în tempera. Cei care au direcția lucrărilor palatului fac atunci apel la câțiva streini.

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

Antonello da Messina se naște cam la 1430 (nu se cunoaște precis data) la Messina și moare tot în acel oraș, la 1479. Viața lui este înconjurată de atâta nesiguranță, încât până astăzi nu se știe precis căror împrejurări se datorește faptul că el a practicat într'un chip așa de desăvârșit pictura în ulei, spre deosebire de cea mai mare parte a artiștilor italieni contemporani, rămași credincioși temperei. S'a crezut că el ar fi făcut o călătorie în Țările-de-Jos. Astăzi însă această ipoteză este părăsită. Contactul lui cu pictura flamandă, adică cu acei pictori care înaintea tuturor și mai bine decât ceilalți cunoșteau întrebuințarea uleiului, n'a fost neapărat necesar în Flandra; s'a putut face la Napoli, unde, ca și în Flandra, stăpâneau atunci Spaniolii.

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

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

Alături de picturile murale, Antonello își câștigă un mare renume mai ales ca portretist, am spus-o. Mulți îl consideră astăzi cel mai mare practician al Italiei în acest domeniu, pe deoparte fiindcă, elev al Flamanzilor, el aduce în observația figurei umane calitățile de care dase dovadă această școală: atenție în constatarea diferențelor individuale, exactitate în desen, dorința de a cunoaște până în adâncuri sufletul modelului; pe de alta, din pricina că, la aceste calități intelectuale și de desenator, tot sub influența Flamanzilor el adaugă calitățile inerente practicei picturii în ulei, adică acea strălucire, acea căldură și acea transparență, proprii acestui procedeu. Antonello posedă toate aceste însușiri și încă altele, care îi veneau dela neamul său: noblețe, grație, un chip simplu și impunător de a prezenta imaginea omului.

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

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

Gustul pentru ele era foarte vechiu și data dinainte de creștinism. El a fost însă mult favorizat de răspândirea acestei religii. Mozaicul dispare însă din restul Italiei, către veacul al XV-lea; se păstrează totuși în alte regiuni ale Europei, de pildă în Orientul mijlociu și la Bizanț. Dar Veneția, poarta Orientului din punct de vedere al relațiilor Europei occidentale cu Bizanțul, conservă încă multă vreme această tehnică. Chiar în secolul al XV-lea, Biserica din San Marco, care trebuia să fie de sus până jos îmbrăcată în această scânteietoare podoabă, nu fusese cu totul terminată. Ea continuă să ocupe o școală de mozaiști însemnați. Nu e de mirare ca la Murano să se păstreze

astfel tradiția acestei tehnice și să se constate încă în sec. al XV-lea ateliere de pregătire pentru mozaiști. Antonio Vivarini se formează în acest mediu.

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

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

A doua dinastie de pictori, a cărei importanță în istoria artei venețiene întrece cu mult pe cea a familiei Vivarini, este familia Bellini. Ea e compusă din tatăl, **Iacopo Bellini** și din cei doi fii: **Gentile și Giovanni**. Nu știm precis de când și până când trăește bătrânul. Ne-au rămas prea puține detalii cu privire la biografia sa. Se presupune că a cunoscut Florența și că acolo și-a fortificat anume însușiri, a prins anume trăsături ale unui ideal, care nu se potrivea de loc cu idealul venețian de mai înainte. S'ar putea spune despre el că posedă unul din acele spirite care, sub influența ideilor noi, începe să simtă că ceva plutea în aer, care nu va fi fără consecință în viitor și că, dacă Veneția vrea să-și mențină un rol de frunte în evoluția artei, trebuie să se modifice și ea, adică să se modernizeze.

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

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

Cei doi fii ai lui Iacopo, Gentile și Giovanni, se nasc la scurt interval unul de altul: primul la 1429, celălalt la 1430. Cel mai mare moare însă la 1507 iar ce de al doilea la 1512. Faptul că era așa de puțină diferență de la

nașterea unuia până la nașterea celuilalt, a făcut să se creadă că cel de al doilea fiu nu era copil legitim, ci numai înfiat.

Gentile Bellini, mai în vârstă, este la început mai cunoscut decât fratele său Giovanni care, spre deosebire de mulți artiști ai acestei epoci, nu este o natură precoce. Gentile, considerat deci la Veneția ca unul din cei mai mari pictori ai vremii, atunci când Sultanul Mahomed II, la 1479, se adresează orașului — cu care avea legături politice și comerciale — și îi cere pe cel mai bun artist ca să-i facă portretul, el este în grabă expedit la Constantinopol. Acolo el execută un portret al Impăratului otoman, care se găsește



Fig. 251. — *Gentile da Fabriano: Regii Magi.*

(după Propyl, VIII. p. 165)

astăzi în Galeria Națională din Londra. În felul în care pictorul concepe figura Sultanului, este evidentă amintirea miniaturii persane. E probabil că europeanul dorind să dea Sultanului o imagine, care să nu se deosebească prea mult de cele asiatiche, cu care era obișnuit, s'a oprit la un compromis între felul occidental de a picta o figură — așa cum apărea în operele lui Antonello da Messina — și miniaturile persane ale epocii.

Acest contact al lui Gentile Bellini cu Orientul va avea mari urmări asupra artei venețiene. Orașul era făcut, mai mult ca oricare altul al Italiei, să tragă învățături din ceea ce se făcea în Orient. Nu mă gândesc numai la arta bizantină, ci dincolo de Bizanț, adică la acele produse pe care Turcii au putut să le aducă cu ei, după cucerirea Constantinopolului. Pe de altă parte,

în afară de legătura reală dintre Veneția și Orient, mai era încă ceva care făcea pe locuitorii lagunei mai simțitori la aceea ce un oriental aprecia înainte de orice: culorea, lumina și impresia de materie bogată, în opera de artă. Laguna însăși, din pricina climatului, din pricina aerului care o înconjoară, e o veșnică feerie pentru ochi. Orientul va fortifica în Venețian ideea că opera de artă este mai ales o desfătare a simțurilor, un fel de sărbătoare a văzului. Gentile Bellini va aduce cu el din Constantinopol acest fel de a considera un tablou, apoi nenumărate teme izolate, personajii, costume, peisagii chiar, de care se va servi în operele de mai târziu.

Puțin în urmă, Gentile este invitat să execute câteva decorațiuni murale pentru așa numitele „scuole”. Veneția secolului al XV-lea este unul din orașele cele mai bogate din lume. Bogăția locuitorilor nu servea numai pentru satisfacerea unor plăceri materiale, ci și pentru unele nevoi intelectuale și artistice. Poate niciodată după căderea Imperiului Roman viața



Fig. 252. — Pisanello : S-tul George.

(după Propyl. IX. 217)

n'a fost mai fastuoasă, mai ușoară, mai rafinată decât în Veneția secolului al XV-lea și al XVI-lea. De multe ori pe an orașul întreg lua aparența unei serbări admirabil aranjate, la care participa toată populația. Corporațiile meseriașilor, înstărite și influente, contribuiau la întreținerea acestei stări de spirit. Ele se întreceau între ele, care să decoreze cu tablouri de mai mari maestri sălile unde obicnuit se întruneau, ca să hotărască asupra unor interese de breaslă și chiar asupra unor interese generale ce priveau viața municipală. Aceste săli purtau numele de scuole, iar după biserica lângă care funcționau, deveneau „Scuola di San Marco”, „scuola di San Rocco”, „scuola di San Stefano” sau „di San Giovanni Evangelista”, etc. Gentile da Bellini ca și un alt contemporan, Gentile da Fabriano au fost adesea însărcinați cu executarea decorației unor astfel de încăperi. (Fig. 251).

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

Din frescele executate de Pisanello pentru Veneția, n'a mai rămas nimic; în schimb s'au păstrat cele din Verona, una în biserica San Fermo, alta în biserica S-ta Anastasia. Ultima este caracteristică pentru stilul acestui artist original: jumătate feerie, jumătate realitate; feerie prin liberul curs lăsat imaginației; realitate prin nenumăratele detalii din viață, observate și prezintate, tocmai ca să creeze iluzia că tot ce se vede în compoziție a existat cu adevărat. Într'un câmp accidentat, îndărătul căruia se ridică o colină pe care



Fig. 253. — Pisanello: Costume.
(după Michel, VI, p. 631).

mărească iluzia că ne aflăm în fața unei scene reale, în stânga, într'o spânzătoare, două cadavre se leagănă în vânt. (Fig. 252).

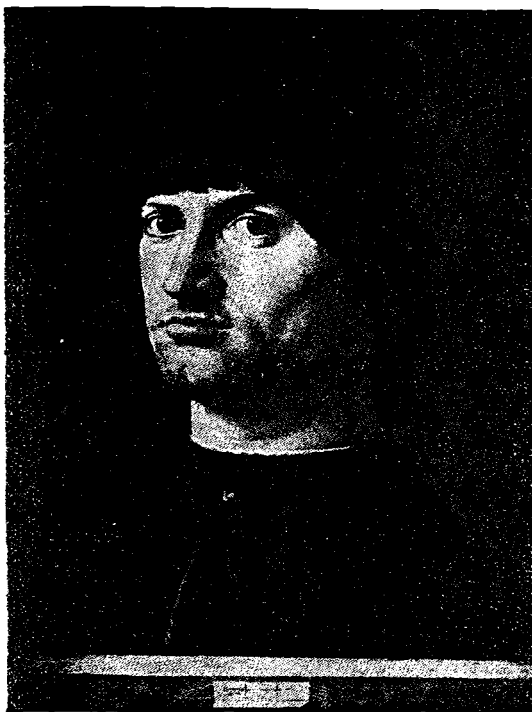


Fig. 254. — Antonello da Messina: Condotierul.
(după Propyl. VIII, p. 566).

se profilează un oraș fantastic, vedem un cavaler, pe Sft. Gheorghe, cu un picior în scară, gata să încalece. Lângă el se află princesa, scăpată miraculos de la moarte. Ea este într'un costum bizar, complicat, somptuos, cum se cuvine unei princese orientale. Trebuie relevat că Pisanello a avut un talent minunat pentru aranjarea vestmintelor contemporanilor săi. Pe marele pictor de animale îl regăsim în racursiul calului princesei, văzut direct din față și în cel al Sfântului, văzut din spate, cum și în căinii, berbecule și celelalte vietăți, unul din fragmentele cele mai interesante, mai vii din toată compoziția, poate și pentru că e mai bine păstrat. Ca un detaliu pitoresc, făcut să

Am spus că Pisanello este foarte preocupat de îmbrăcămintea personajilor sale. Un studiu, pentru detalii de costum, se găsește la Luvru. Reprezintă o nobilă damă în manta de Curte și un tânăr senior, din cei mai eleganți (Fig. 253).

Condotierul lui Antonello da Messina este printre cele mai cunoscute portrete din lume. Se găsește la Luvru și a fost executat cam prin 1475, adică curând după ce prezența lui Antonello a fost semnalată la Veneția. În el apar înaltele și rarele calități de portretist ale pictorului. În general Antonello n'a pictat decât figuri de bărbați și mai totdeauna le-a prezentat cam de trei sferturi, întoarse puțin spre stânga. S'a oprit la redarea capului și a părții de sus a bustului. Costumul avea pentru el o mică importanță. Tot așa era cazul și cu pictorii flamanzi, dela care s'a inspirat. Să ne gândim, bunăoară, la Roger și la Memling. Ce interesa pe artist era figura. Asupra ei sau, mai drept, asupra acelor părți își concentra atenția,

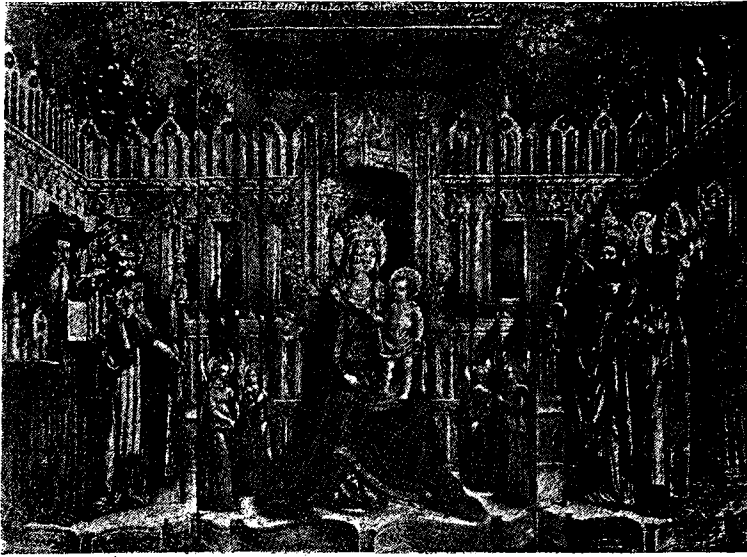


Fig. 255. — *Vivarini și d'Allemania: Fecioara și Sfinții.*

(după Michel. VI p. 625).

care constituiau esențialul din aspectul fizic și psihologic al modelului: ochii cu privirea, desenul nasului și al gurei, forma exactă a ovalului feței. Astfel ajunge Antonello la o imagine de o intensitate de viață care n'a fost de nimeni întrecută. Omul acesta energic și disprețuitor, cu privirea ascuțită ca un burghiu și cu cicatrici pe obraz, ne urmărește parcă cu privirea și nu-l mai putem uita. În faimoasa galerie de la Luvru, cunoscută sub numele de „La galerie au bord de l'eau”, unde sunt strânse numeroase capo-d'opere ale picturii italiene, abundente în acest muzeu, opera lui Antonello, portretul unui contemporan al artistului pe care nici măcar nu-l cunoaștem, este una din acelea care au turburat mai mult imaginația tuturor celor care s'au ocupat de această perioadă (Fig. 254).

Un tablou de el, cu subiect religios, interesant prin data lui, dar departe de a se putea compara cu Condottierul dela Luvru, se găsește în Muzeul Brukenthal, din Sibiu.

Fecioara cu sfinții (Fig. 255) a ieșit din colaborarea lui Antonio Vivarini cu Giovanni d'Allemannia. Se găsește în Academia de Belle Arte din Veneția și este o compoziție de mari proporții. Haosul, lipsa de unitate, forfoteala de personaje, așezate la întâmplare, fără ordine și fără claritate din operele obicinuite ale primitivilor venețieni, a făcut loc unei scene închegate, în care se simt anume principii, anume fire conducătoare.

Fecioara este pe un tron, într'un costum foarte bogat. Indărățul ei un zid de marmoră, roză și albă, îngrădește o grădină cu pomi și boschete de flori, dela care nu se văd decât vârfulurile, așa cum întâlnim uneori în opere germane din această epocă, mai ales la școala Rhenană. De o parte și de alta a tronului, sunt figurile impunătoare, severe, aproape rebarbative, ale sfinților, îmbrăcați în admirabile odăjdii și cu mitre pe cap. O lucrare ca aceasta reprezintă un progres față de epoca anterioară; dar ea este încă prea plină de reminiscențe arhaice, prea supusă tradiției vechi venețiene, pentru ca s'o putem considera pe același plan cu lucrările caracterizând Renașterea, ale artiștilor, mai ales florentini, contemporani.

Gentile Bellini în Portretul lui Mohamet al II-lea dovedește o mare știință a desenului și cum am spus, dorința de a se apropia de maniera portretelor orientale. Figura este prezentată într'un cadru de ornamente, sus de stilul Renașterii, iar jos, luate din arta orientală. (Fig. 256).



Fig. 256. — *Gent. Bellini: Mahomet II.*
(după Schneider pl. XLIV).

Tot așa de mare portretist s'a dovedit Gentile Bellini și într'un tablou reprezentând pe regina Ciprului, Catherina Cornaro. Lucrarea se găsește azi la muzeul din Budapesta. Am avut adesea ocazia să vizitez acest muzeu, făcut cu mijloace bănești cu mult superioare celor pe care le-a sacrificat țara noastră, în același scop. Spre deosebire de ce se petrecea la noi, cei care au condus în trecut destinele Ungariei, buni patrioți, cu grije de stat, și-au dat seama că un popor are obligații culturale, uneori mai mari decât altele de o natură mai concretă, au bătut chiar monedă din dragostea lor pentru cultură, în lupta pe care au dus-o și o duc contra celor de alt neam. Noi am procedat altfel, din nenorocire.

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

Ilustrația No. 257, făcea parte din ultima serie; azi se găsește la muzeul Brera din Milan. În reprezentarea predicii Sfântului Marcu, la Alexandria, Gentile s'a servit de schițele pe care le adusese cu el din Orient, cel puțin în ce privește costumele, căci decorul este o imagine a Veneției însăși, cu biserica sfântului Marcu în fund. Într'un Orient jumătate de fantazie, jumătate inspirat de Veneția timpului său, el a reprezentat o scenă cu o mulțime nenumărată de persoane, cele mai multe în costume orientale sau în costume modificate de artist, însă după detaliile pe care le observase la cei din Constantinopol.

Stilul, cărui aparține acest tablou, găsisese la Veneția multă înțelegere în public. Locuitorii sunt bucuroși ca pe un perete, chiar atunci când se reprezintă o temă luată din viața unui sfânt, care prin urmare se petrece într'un

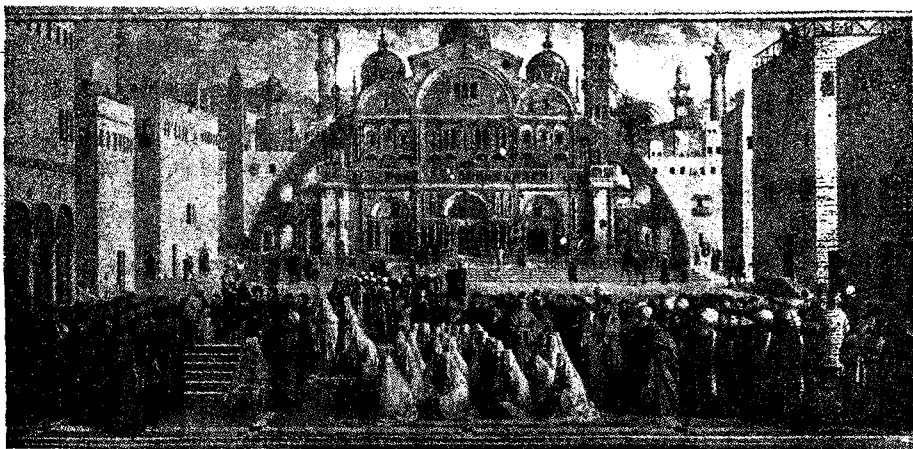


Fig. 257. — *Gentile Bellini : Predica S-tului Marcu.*

(după Propyl. VIII. p. 553).

ținut îndepărtat, să se facă apel la amintirile lor, adică la ceva real, la înfățișarea vieții venețiene, așa cum ea se putea zilnic observa. Case, străzi cunoscute, canale, chiar personajii, pe care unul sau altul putea să le întâlnească în piețele orașului sau în adunări, apar în aceste scene. Cu această operă Gentile Bellini deschide calea unui gen de tablouri de caracter local și narativ, care vor forma o categorie importantă în pictura venețiană a secolului al XVI-lea.

Giovanni Bellini sau Giambellino cum îl numeau contemporanii (1430—1512), este un artist mai considerat azi decât fratele său mai mare. Se dezvoltă pe îndelete, căci nu este o natură precoce, cum am mai spus. La formarea lui iau parte multe elemente care se topesc într'o doctrină unitară: lecțiile tatălui, anume principii decurgând din curentele noi care preocupă atât pe artiștii timpului și a căror stăpânire îi face atât de mândri, adică:

perspectiva, clar-obscurul, studiul anatomiei, al peisagiului; contactul cu Mantegna, cumnatul său. Cei doi tineri se înțeleg și se stimează reciproc. Ei își descoperă o atitudine comună în fața artei, căci amândoi au foarte mare admirație pentru Donatello, pe care-l studiază în Altarul Sfântului Antoniu de la Padova și, cel puțin la început, văd pictura sub forma unor scene cât mai plastice posibil. Odată mai mult, suntem nevoiți să constatăm marele răsunset pe care Donatello l-a avut asupra dezvoltării artei timpului său, nu numai asupra sculpturii, ceea ce ar fi fost natural, dar încă și asupra picturii.

Simpatia dintre cei doi artiști, Giovanni Bellini și Mantegna, era așa de mare, spiritul în care ei concepeau o operă de artă, sentimentul cu care o executau, atât de asemănătoare, încât multe din o-



Fig. 258. — *Giov. Bellini: Madona*
(după *Klassiker-der-Kunst*, p. 402).



Fig. 259. — *Giov. Bellini: Pietà*.
(după *Propyl.* VIII, pl. XXXVII).

perele lor se confundă. Adeșea un tablou care în trecut era atribuit lui Bellini, va fi atribuit azi lui Mantegna și invers, atunci când un document de arhivă, necunoscut, vine să arunce o rază de lumină nouă asupra activității lor. Chiar și în desenele celor doi cumnați reșăsim aceeași concepție a formei, aceeași insistență pentru a pune în evidență latura sculpturală într-o compoziție.

Printre temele tratate de amândoi artiștii cele mai frecvente erau Madonele (Fig. 258) și Christos mort, susținut de îngeri uneori, de Fecioară și de Sfântul Ion alte ori. Giovanni Bellini, în reprezentarea Madonei a evoluat cu timpul, așa în cât de la o vreme se depărtează de Mantegna. În Madona din Galeria Carrara din Bergamo, Giambellino este încă foarte aproape de acesta. A păstrat

un contur sever, tăios, deci precis și mai puțin atrăgător. Dacă nu figurile, cel puțin cutele vestimentelor sunt angulare, ghemuite și fără amploare. Ca fond al tabloului, se servește când de aur, ca o imitație a icoanelor bizantine care circulau atunci la Veneția, când de un simplu fond negru, în scurt un procedeu arhaic.

Tot așa într'o Pietă din Kaiser-Friedrich Museum. Fie că s'a oprit la această reprezentare, sau alta, mai celebră, de la Brera, artistul a păstrat



Fig. 260. — *Giov. Bellini: Sacra Conversazione.*
(după *Klassiker der Kunst*, p. 170)

bloul destinat primitiv bisericii San Zaccaria este până astăzi în același sanctuar. Madona a încetat de a mai fi izolată și separată de ceilalți sfinți. Toate figurile se găsesc sub un acoperământ, strânse în jurul personajului principal, la ale cărui picioare — ca un element care unește împreună aceste persoane și le dă un rost comun, o unitate de simțire, — se găsesc îngeri muzicanți. Intro-

aceleași caractere grave, același sentiment plastic amintind de grupurile sculptate. El rămâne deci aproape de pictura pe care o practica, în aceeași vreme, Mantegna, (Fig. 259)

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

Madona cu Sfinți (Fig. 260) este un exemplu faimos de cel de al doilea fel de a concepe această temă. Ta-

ducerea îngerilor muzicanți este o idee a cărei origine nu aparține lui Giovanni Bellini. El a știut însă s'o utilizeze așa de ingenios, în cât să producă prin ea o emoție puternică de gingășie melancolică asupra privitorului.

Giovanni Bellini ajunge să-și purifice arta din ce în ce mai mult, să facă mai vii temele pe care le tratează, mai umane, prin introducerea unui element nou: peisagiul, ca fond al tablourilor. Artistul este astfel un novator, nu numai prin execuție, care ne depășește de tot ce constatasem în tablourile venețiene anterioare, sau prin acea grupare a figurilor în compoziție, prin acel sentiment care pune ca o unitate de



Fig. 261. — G. Bellini: *Transfigurația*.



Fig. 262. — *Giov. Bellini: Dogele Loredano.*
(după Propyl. VIII, pl. XXXVIII).

acțiune într'o lucrare de mai mari dimensiuni, ci și prin rolul pe care îl acordă peisagiului. Natura neanimată ia un loc din ce în ce mai important în picturile maestrului. Am observat acest lucru și la Mantegna. Frescele din Padova ne arătau o identică înclinare, spre a pune de acord decorul în care se petrece o scenă, cu scena însăși, cu acțiunile eroilor. În pictura venetiană însă, peisagiul era până atunci ceva excepțional. Artiștii nu se gândiseră încă la avantajile pe care un pictor le poate trage din faptul că sentimentul pe care dorește să-l deștepte în privitor, nedepinzând exclusiv de persoanele puse în acțiune ci și de aspectul decorului în mijlocul căruia se găsesc, deci de concordanța lui cu scena reprezentată, acel pictor nu poate lăsa la voia întâmplării decorul. Ci este precum obligat să fixeze cadrul acțiunii Bellini a înțeles aceasta.

În *Transfigurație*, în *Christ pe Muntele Măslinilor* care se găsește la Galeria Națională din

Londra — în trecut doresc să atrag atenția asupra bogăției cu totul excepționale în tablouri italienești, a colecției din Londra —, vedem aplicat acest principiu. Personagiile sunt diseminate într'un spațiu vast. Caracterul peisagiului este apoi ales în deplin acord cu sentimentul patetic și tragic, pe care pictorul vrea să-l producă, prin subiectul lui: Christos suferind în preajma morții, unul din momentele cele mai dureroase ale patimei Mântuitorului. (Fig. 261).

Ca portret iscălit de Giovanni Bellini vom alege un singur exemplu, însă strălucit: Dogele Loredano, (Fig. 262), demn de a fi pus alături de cele mai bune opere ale lui Antonello. Nimic inutil și nimic neglijat în redarea acestei figuri nobile, autoritare, inteligente. În sala în care este expusă, tot la Galeria Națională la Londra, deși ea se învecinează cu pânze considerabile, nici una nu ne atrage ca ea în mod așa de imperios privirea

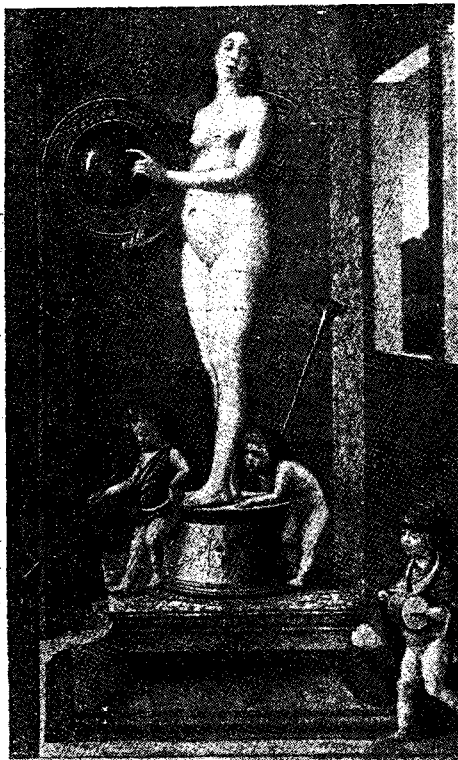


Fig. 263. — *Giov. Bellini: Alegorie.*
(după *Klassiker der Kunst*, p. 94).

În sfârșit, Giovanni Bellini este un novator în arta venețiană și pe un alt tărâm. El ne reprezintă nudul — nudul nu ca o personificare în legătură cu cine știe ce legendă rămasă din antichitate, ci într'un sentiment cu totul profan, mai aproape de noi, mai uman. Este vorba de o serie de alegorii, care se găsesc la Academia din Veneția. Sunt în total cinci lucrări. Ne vom opri la una din ele. (Fig. 263).

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

Dar, alături de curentul creat de acest artist, oricât de vast ar fi el, ori câte repercusiuni ar avea asupra celor de după el, mai este loc încă pentru altă concepție picturală. Ea este personificată de **Vittore Carpaccio**. Carpaccio

este un artist a cărui biografie nu este încă destul de bine cunoscută. Se știe că era de bună familie și că ar fi trăit de pe la 1455—1525. Viața și activitatea sa ne duc dincolo de anul în care moare Giovanni Bellini. Ele împieteză asupra secolului al XVI-lea.

Carpaccio, ca mulți Venețieni, avea o dragoste și o înțelegere deosebită pentru tot ce venea din Orient: costume, stoffe și bijuterii, armonii de culori calde și răsunătoare. Toate aceste lucruri găseau în el un admirator sincer,

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

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

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

pentru a desfășura un lux uimitor, tot în secolul al XVI-lea corporațiile meseriașilor ajung să fie din ce în ce mai puternice. Ele sunt organizate în societăți închise, cu legile lor, cu normele lor, și chiar cu o anumită putere în stat. Aceste organizații de meseriași se strâneau la zile fixe pe lângă biserică, în cartierele unde meseria era mai ales exercitată. Intocmai ca la noi, ceva mai târziu, prin secolul al XVIII-lea, și în orașele italiene, deci și în Veneția, tăbăcarii de exemplu locuiau un anumit cartier, ca și croitorii, cismarii sau acei care lucrau oțelul și fierul, etc. În fiecare cartier însă era o biserică, o parohie, de care ținea corporația. În localurile lor de întrunire, mai ales atunci când asociația ajungea la oarecare însemnătate și când fondurile creșteau, se simțea nevoia de decorări, de o împodobire a sediului. Pentru aceasta președintele sau starostele se adresa la artiștii cei mai mari ai timpului. Așa

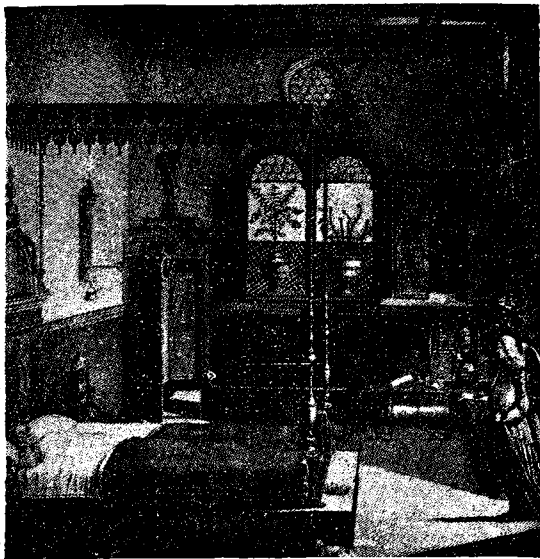


Fig. 264. — Carpaccio: Camera S-tei Ursula
(după Propyl. VIII, pl. XL).

s'a întâmplat ca Vittore Carpaccio să fie însărcinat mai întâi să decoreze scula Sfintei Ursula, apoi alte localuri similare.

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

Pentru realizarea scenelor tratate, Carpaccio a pornit de la Viețile Sfinților, culegere care circula mai ales în redacțiunea lui Iacob de Voragine, cunoscută în toată Europa occidentală. Evident, fiecare dintre membrii corporațiilor, mai în curent cu întâmplările minunate de cum suntem noi, azi, putea



Fig. 265. — Carpaccio : Inmormântarea S-tei Ursula.
(după Propyl. VIII, p 56).

state acest amestec al Orientului cu Veneția, în care deslușiau de multe ori peisagii familiare și pe cei mai cunoscuți dintre contemporanii lor.

Camera Sfintei Ursula, de pildă (Fig. 264), în care ea va primi pe mesagerul divin, în realitate este cea a unei Venețiene de bună familie, din sec. al XV-ea. Nimic nu este uitat din ceea ce mobila și orna o astfel de încăpere. Totul este pictat cu un sentiment de dragoste, cu o emoție tandră care fac din acest episod al vieții Sfintei o operă nepieritoare. Ceva poate din spiritul intim al nordicilor, mai ales al Flamanzilor, s'a strecurat și în această lucrare.

să urmărească cu ușurință, pe ziduri, povestirea minunată și edificatoare. Multe din scenele pictate de Carpaccio, aici și în alte opere, se petreceau în ținuturi depărtate, în Palestina, în Egipt, sau în Orientul mai apropiat. Era necesar ca el să evoce aspectul locurilor, pe care sfântul era considerat că le-a străbătut. Pentru aceasta, se foloseau adesea modele din cărțile de călătorie, în care se găseau uneori gravuri în lemn după desene luate la fața locului. Deci, pe de o parte viețile sfinților din Jacques de Voragine, pe de altă parte cărțile de călătorie ale artiștilor nordici, iată izvoarele de inspirație ale lui Carpaccio. Pornind dela aceste elemente așa de puțin precise, el știe să clădească admirabile poeme, în care sfântul de care vorbește devine un personaj, ce trăiește într'un mediu, inspirat când de cărțile de călătorie, când de mediul venețian. Evident, contemporanii lui erau mai încântați chiar decât noi să con-

Ea este încă executată cu un sens al culorii, care chiar și în arta venețiană era neobicinuit.

Tot așa la Inmormântarea Sfintei (Fig. 265). Pe un pat, așa cum se ducea mortul pe acea vreme, condusă de episcopi și de canonici, Sfânta este purtată în spre o clădire, deasupra căreia, la intrare, se poate citi cuvântul Ursula. Peisagiul în mijlocul căruia se petrece scena este luat din împrejurimile Veneției. Dar, nu chiar o imagine a orașului maritim, ci a aceluia teritoriu care face legătura cu uscatul, în spre drumul care duce la Padova, bunăoară. De aceea, aci nu apar nici arhitectura așa de caracteristică a orașului, nici vre-o vedere de pe canale, nici gondolierii, ci numai tipuri de Venețieni, în splendidele lor costume din acea vreme.

În același timp, Carpaccio nu renunță la tablourile religioase destinate altarelor. Intocmai ca și Giovanni Bellini, el se simte atras de reprezentarea Sfințelor Conversațiuni. Are însă nevoie de a introduce ceva care să lege între ele personagiile. Am spus în cele de mai înainte, când am vorbit de Giovanni Bellini, că acest ceva, care dă unitatea de sentiment compoziției, era de foarte multe ori muzica. De aici prezența îngerilor muzicanți pe treptele tronului Fecioarei. Carpaccio ia și el aceeași temă și, într'o scenă care se găsește azi la Academia din Veneția, el așează la picioarele Fecioarei trei îngeri, dintre care unul, poate cel mai gingaș dintre toți, este de toți cunoscut.

Acest neîntrecut observator al realității, cu un simț atât de iscoditor și cu atât talent pentru a descoperi și a pune în evidență episoadele însemnate din viața zilnică a concetățenilor săi, s'a interesat nu numai de Veneția oficială și publică, de aspectul străzilor, de canale și piețe, de cortegii de înalți demnitari: el a pătruns uneori în case și ne-a redat tablouri de interior. Aceste case nu sunt neapărat locuințe onorabile, ci și localuri de petrecere, căci așa era Veneția de atunci. Astfel, el ne-a lăsat și un interior locuit de două curtezane (Fig. 266).

Cine cunoaște viața italiană din această epocă știe rolul pe care aceste femei, cam în afara societății, l'au jucat, între altele, și pentru propagarea cul-



Fig. 266. — Carpaccio: Curtezanele.
(după Propyl. VIII. p. 572)

turii. Ele trebuiau să atragă bărbații, nu numai prin frumusețea lor fizică, nu numai prin costumul lor bogat, nu numai prin farmecul lor, dar și prin plăcerea ce se desprindea din conversația lor, adică prin cultura și cunoștințele lor. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în epocile mai tardive, fără să exceptăm timpul nostru, curtezanele sunt dintre cele mai culte femei ale timpului, femei cu care artiștii, cu care chiar poeții, nu disprețuiesc să aibă legături intelectuale, oricât de ciudată s'ar părea o astfel de expresiune, când este vorba de o atare categorie profesională. Carpaccio ne-a redat în acest tablou unul din aspectele oarecum ascunse ale vieții orașului, pe care pictorii nu îndrăzniseră să-l trateze până atunci. Din acest punct de vedere el este un precursor al multora dintre artiștii cei mai moderni, impresionisții sau alții, al unui Manet, al unui Degas, al unui Lautrec mai ales, care s'au arătat, în secolul al XIX-lea, interesați în deosebi de mediul acesta, trăind în afara societății oneste.

În timp ce pictura venețiană își urmează cursul ei regulat și se îndreaptă spre o artă din ce în ce mai calmă și mai senină, conformă geniului propriu orașului, se găsesc încă câțiva pictori care rămân credincioși vechilor doctrine, care nu concep altfel meșteșugul de cât ca o artă de primitiv, cum am întâlnit-o la originea școlii. Printre aceștia sunt și **Carlo și Vittore Crivelli**, frați a căror manieră este aproape identică și a căror operă se confundă de multe ori. Dar, fiindcă câteva din lucrările mai însemnate sunt iscălite numai de unul din ei, de Carlo, istoricii au avut o tendință să atribue acestuia toate operele însemnate, iscălite sau nu. În chipul acesta celălalt frate a fost frustrat de o parte de merit.

Ajungem astfel, în Veneția, la începutul secolului al XVI-lea. Constatăm atunci, la moartea lui Giovanni Bellini, o școală de pictori voluptuoși și sensuali, al căror element important de acțiune este mai ales culoarea. Cam în aceeași epocă am părăsit Florența, într'o stare de decadentă relativă. Deci, pentru Veneția, arta lui Giovanni Bellini reprezintă, nu un sfârșit de capitol, ci începutul unei ere noi; pentru Florența, cel mai puțin ce se poate spune, este că asistăm la o perioadă de stagnare.

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

Arhitectura.

Am părăsit studiul arhitecturii italiene la finele secolului al XV-lea. În fond, va trece încă multă vreme până ce arhitecții vor utiliza curent toate resursele oferite de stilul nou al Renașterii. Deosebiri între Gotic și Renaștere, erau așa de fundamentale, posibilitățile de combinații și de variație a elementelor nou introduse așa de nelimitate, încât evoluția se face pe încetul, mai lent decât în orice altă perioadă. De altfel, centrul artistic încetase de a mai fi la Florența; el se strămută la Roma. Odată cu restabilirea importanței orașului de reședință al Papilor, fără ca în Florența să fi încetat cu totul construirea clădirilor mari, viața artistică acolo, în mare parte și din pricina evenimentelor politice, trece pe un plan secundar. Ca ritm de activitate și ca intensitate, chiar ca înflorire culturală și artistică comparat cu ce se petrece la Roma, nu mai poate fi asemănare între acest oraș și Florența. Aici, în Roma, se fac experiențele cele mai strălucite și mai concludente, și poate încă în Veneția care, și în cursul secolului al XVI-lea, continuă să aibă o situație politică deosebită de restul Italiei și să joace un mare rol. Este drept, că mulți dintre arhitecții care se vor semnala, atât la Roma cât și la Veneția, vor fi deseori streini în aceste centre și vor aparține Toscanei, Umbriei sau altor provincii. În chip indirect, spiritul toscan nu-și pierde deci cu totul influența.

Prima mare personalitate printre arhitecții sfârșitului secolului al XV-lea și începutului secolului al XVI-lea este **Donato Bramante** (1448—1514), un um-

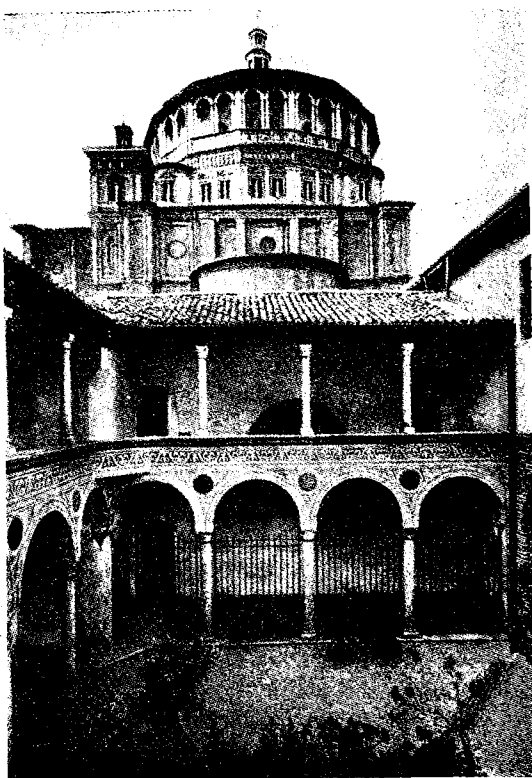


Fig. 267. — Bramante: *S-ta Maria delle Grazie (Milano)*.

(după Propyl. IX, p. 300).

brian, format pe lângă strălucita curte din Urbino. Ajunsesse la oarecare notorietate în patria sa, când este invitat la Milano spre a decora cu fresce unele monumente. Desvoltarea lui ca pictor s'a făcut mai ales sub influența lui Mantegna și a lui Piero della Francesca. Domeniul în care se manifestă de preferință și cu deosebit succes este însă arhitectura. Sub acest aspect îl vom examina acuma.

În Milano, Bramante a fost însărcinat mai întâiu, nu să construiască, ci să modifice câteva monumente clădite în epocile anterioare. A început cu biserica San Satiro și cu sacristia de pe lângă acest sanctuar. A continuat apoi cu faimoasa biserică Sfânta Maria „delle Grazie”, unde se găsește fresca lui Leonardo:

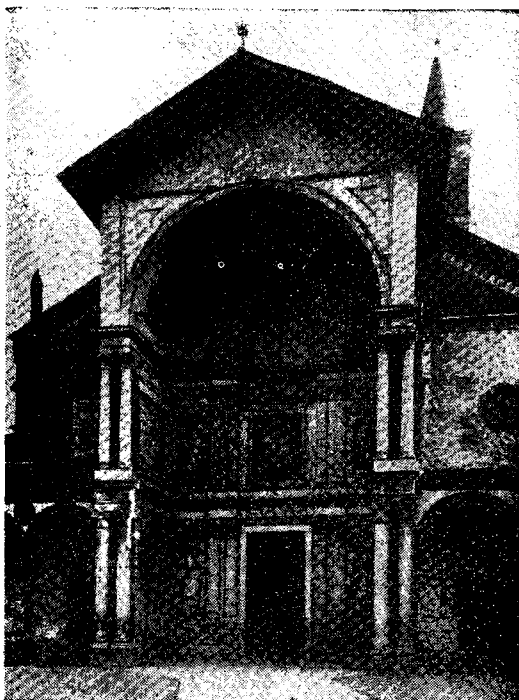


Fig. 268. — Bramante: Biserica din Abbiate Grasso.

(după Propyl. IX. p. 380).

Marele artist este unul din acei care concep arhitectura mai ales sub semnul grandoarei; însușirile sale capitale sunt puterea și monumentalitatea formelor, sub o înfățișare simplă și bine ordonată, care să se impună de la distanță. Conform acestor principii s'a efectuat fațada bisericii din Abbiate Grasso. (Fig. 268). Aici, pentru prima dată, își dă Bramante măsura talentului său. Imaginează fațada ca un enorm arc triumfal, ieșit puternic în relief față de restul bisericii. La dreapta și la stânga așează două coloane geminate, suprapuse, iar sus, un foarte elegant arc simplu, în plin cintru. Prin această deschizătură enormă, adâncă, plină de umbră, el dă întregii fațade un aspect

Cina cea de taină. Încă de atunci se pot remarca în Bramante câteva din calitățile prin care va deveni mai târziu celebru. Mai întâiu, o concepție de colorist în arhitectură, însușire cu totul originală în această vreme, cum se vede mai ales examinând partea de sus a celei de a doua construcții. (Fig. 267). Contrar ideilor florentine răspândite în mai tot Nordul Italiei, el a renunțat la spațiile întinse de zid și a decorat, destul de discret de altminteri, tot ce se putea decora, creind astfel un contrast între părțile în relief, luminate, și golurile, adică petele de umbră.

Dela carecarea distanță, acest joc de alb și negru făcea să vibreze în chipul cel mai plăcut aspectul exterior al monumentului. Elementele de care Bramante se servește aici sunt împrumutate repertoriului Renașterii, dar planul monumentului rămâne, bine înțeles, cel vechiu.

Dar nu în aceste detalii pitorești trebuie căutată trăsătura majoră a geniului lui Bramante.

majestuos, dar și ceva misterios. Efectul este mărit prin faptul că partea centrală a fațadei, care se întinde, este bogat ornamentată, pe când cele două aripi din afara arcului triumfal sunt simple și fără podoabe.

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

Clădirea era destinată să comemoreze locul în care, după tradiție, Sfântul Petru Apostolul, primul episcop al Romei, suferise martiriului. Monumentul, așa cum apare astăzi, este izolat. Bramante l'a conceput însă ca un element central dintr'un ansamblu de mari proporții, având de jur împrejurul lui alte clădiri, cu fațadele ornate de arcade și care ar fi dat spre curtea, în mijlocul căreia se găsea Tempietto. Așa cum se prezintă, el pune și rezolvă în mic probleme, ale căror soluții vor fi utilizate curând de către autorul lui într'o construcție infinit mai importantă, cea mai însemnată poate pe care au cunoscut-o timpurile moderne: biserica Sfântului Petru din Roma. (Fig. 269).



Fig. 269. — Bramante : Tempietto.
(după Propyl. IX, p. XLI).

Mai înainte de a i se încredința planul faimoasei biserici, Bramante a fost utilizat de Papi la construirea unor aripi din palatul lor de reședință, la Vatican. Arhitectul care dăse probe de gust și mai ales de însușiri de majestate, calitate pe care Papii o credeau indispensabilă bisericii ce plănuiau, este considerat ca cel mai indicat ca să i se încredințeze construcția monumentului celui mai venerabil al catolicismului. Planul primitiv al bazilicii, (Fig. 270) n'a fost executat întocmai. Clădirea, începută la 1506, n'a fost terminată decât peste mai bine de 100 ani. După moartea lui Bramante, în 1514, Rafael a fost însărcinat cu desăvârșirea planului și cu supravegherea execuției. Iar după moartea timpurie a acestuia, i-a luat locul mai întâiu Antonio da Sangallo, apoi Michel Angelo. Dar nici acesta n'a trăit ca s'o vadă

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

Concepția primitivă a planului a rămas însă aceea pe care a fixat-o Bramante. Acesta a imaginat basilica (cea mai mare din toată creștinătatea, ocupând cam 21.000 m²) pe planul unei cruci cu brațele egale, având în mijloc o cupolă gigantică. În rezumat, Sfântul Petru se poate reduce deci la forma instrumentului de turură al Mântuitorului, înscris într'un patrat și încoronat, la încrucișarea brațelor, de o cupolă gigantică. Ca să realizeze un interior, în care să apară perspective cu colțuri pitorești, Bramante a grupat în unghiuri niște săli mai mici, la rândul lor acoperite de cupole. În cele patru colțuri ale planului el concepușe apoi niște turnuri înalte, prismatice. Astfel, coperișul oferea în mijloc o cupolă colosală, în jurul căreia apăreau alte patru cupole mai mici, iar la colțuri, cele

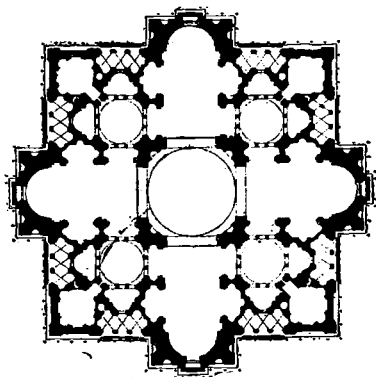


Fig. 270. — Bramante: Planul bazilicii S-tului Petru. (după Propyl. IX, p. 396)

patru turnuri, cu câte patru fețe fiecare.

Construcția e începută, cum am spus, în 1506. Planul suferă însă modificări succesive, până la aspectul actual, care este cel pe care i-l-a dat Michel Angelo. Acesta, respectuos față de Bramante, s'a ferit să altereze liniile mari, adică sensul și spiritul planului primitiv. (Fig. 271). Planul său pornește dela aceeași imagine de cruce cu patru laturi, dar cu oarecare simplificări. Multe din coridoarele și unghiurile, intrând sau ieșind, din planul primitiv, au dispărut. Biserica se reduce la o cupolă măreață, susținută pe patru stâlpi. În fiecare parte, acolo unde se termină brațele crucii, se construiește o absidă, iar la colțurile pătratului, ca și la Bramante, sunt patru cupole mai mici și mai scunde. Intre brațele crucii au dispărut aproape unghiurile pătratului, cele care susțineau cele patru turnuri, fiindcă ieșeau prea mult afară și complicau planul primitiv. Astfel brațele crucii par acum unite între ele prin linii drepte, formând laturile unui romb, și purtând fiecare la mijloc o proeminență de zidărie, deasupra căreia se ridică o cupolă mică, tot ca în planul lui Bramante. Construcția astfel simplificată câștigă în forță și monumentalitate, deși pierde poate în pitoresc. În planul lui Bramante cupola părea mai ușoară, pe câtă vreme aici ea dă o impresie puternică de masivitate.

Bramante ajunsese la planul acesta, — care s'a păstrat, cu toate modificările ulterioare, tocmai fiindcă el provenea de la un constructor extrem

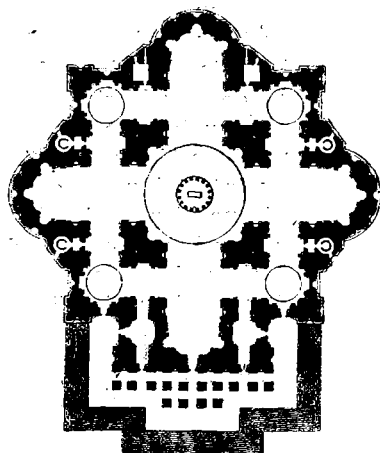


Fig. 271. — Michel Angelo: Planul Bazilicii S-tului Petru. (după Propyl. IX, p. 397).

de experimentat, — fiindcă studiase tot ce se clădise în arta Nordului Italiei, ca și felul de a construi al Evului Mediu. El își adusese aminte de San Vitale, de cupola lui minunată, a cărei calotă, de mai mici dimensiuni, este drept, era așa de îndrăzneț suspendată în aer și sprijinită pe patru stâlpi giganti. Faptul că el nu pierduse de loc contactul cu construcțiile mari ale Evului Mediu, îl ajută să-și imagineze acea cupolă formidabilă de 42 metri în diametru, susținută în aer la o înălțime vertiginoasă.

Michel Angelo rămâne la planul acesta, dar îl face și mai îndrăzneț. Pentru el biserica Sfântului Petru, în partea ei esențială, cea care să izbească, în primul rând, ochiul și spiritul, trebuie să fie cupola. Toate elementele celelalte, care ar fi turburat atenția privitorului, turnurile, celelalte patru cupole, ori le suprimă, ori le reduce la proporții neînsemnate. Și, după cum spun mai toți istoricii de artă, nici o construcție umană nu-ți dă în același timp impresia de îndrăzneală și de perfecție ca basilica S-tului Petru. Michei

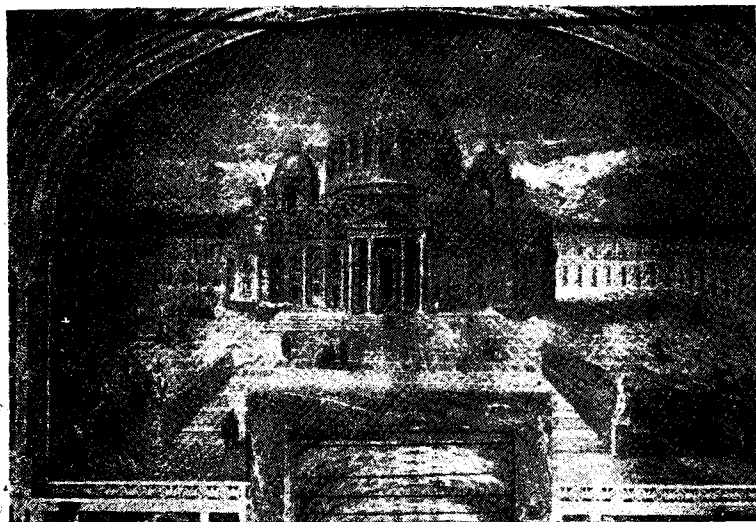


Fig. 272. — Fațada Bazilicei S-tului Petru (proiectul lui Michel Angelo).

(după Propyl. IX, p. 398).

Angelo nu se mulțumește cu o simplă calotă sferică; el o înalță deasupra unui tambur masiv, care și el va contribui să producă impresia de înălțare prodigioasă spre cer, iar în vârf, îi pune un turn laternă, care o mai înalță la exterior cu mai mulți metri.

San Pietro, așa cum se prezintă astăzi, mai ales atunci când este văzut din piața din fața lui, nu mai are aspectul din secolul al XVI-lea. (Fig. 272). Maderna, la începutul secolului al XVII, i-a așezat înaintea un vestibul imens, lucrare foarte reușită când este analizată separat, însă care vatămă restului construcției, fiindcă maschează fațada primitivă și ne împiedică să vedem cupola. Prin acest vestibul, Maderna a anihilat tocmai impresia la care Michel Angelo ținea mai mult, aceea de grandoare, de îndrăzneală și de avânt către cer, prin dimensiunea și forma cupolei. Sfântul Petru însă, așa

cum îl concepușe marele artist, apare într'o frescă care se găsește într'una din sălile bibliotecii Vaticanului. Fațada era deci mult mai simplă, nu avea decât un portic cu patru coloane și un fronton, care lăsa vizibil tot restul monumentului, așa încât fațada și cupola apăreau ca un tot și în toată splendoarea lor.

Interiorul bisericii, la care din 1506 până astăzi se tot lucrează neconținut — fiindcă un monument de așa importanță este ceva care trăește zi de zi și care are nevoie să fie mereu întreținut, — este de o bogăție neînchipuită. Pereții, ca și celelalte părți ale bisericii, sunt acoperiți cu marmorele cele mai rare. Poate pentru gustul nostru modern atâta bogăție să constituie o slăbiciune; nu ne putem împiedica de a gândi că nici Bramante, nici Michel Angelo, n'au putut dori ca monumentul acesta să fie așa de indiscret împodobit; el era destinat să impresioneze numai prin volum și prin

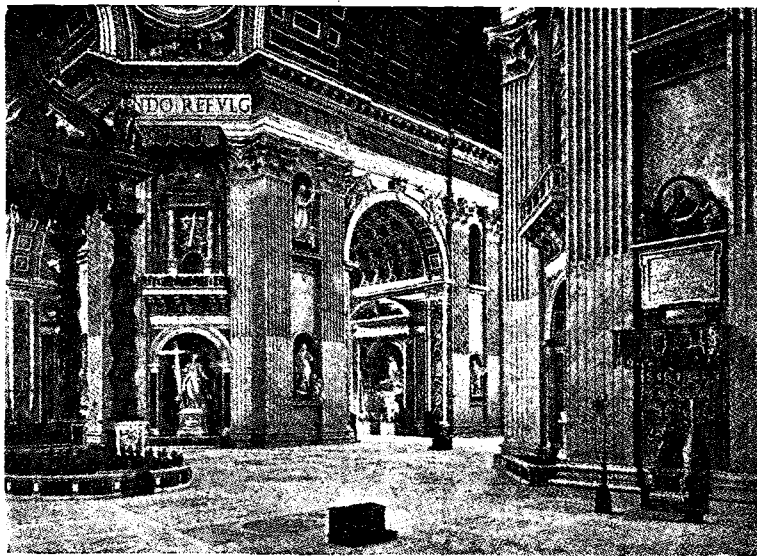


Fig. 273. — Interiorul Bazilicii S-tului Petru din Roma.

(după Michel. VII, p. 11).

linii. Totuși, sunt oameni pe cari tocmai această bogăție îi încântă. (Fig. 273).

La moartea lui Michel Angelo biserica era gata până la baza cupolei. Planurile erau însă terminate și cel care a continuat lucrarea nu a făcut decât să le realizeze.

Turnulețul-lanternă de deasupra cupolei, care ar fi suficient de puternic ca să orneze cine știe ce construcție monumentală, din pricina proporției bisericii, într'o vedere generală, (Fig. 274) apare ca ceva foarte delicat. În fundul pieței, în față, este vestibulul lui Maderna: Construcție impunătoare, care însă împiedică pe privitor, atunci când se găsește chiar în piața S-tului Petru, să-și dea seama de frumusețea și de proporțiile întregului. La dreapta se ridică palatul Vaticanului, adică locuința Papii, iar de jur împrejur — operă splendidă, de care avem să ne ocupăm când vom vorbi de arta

barocă, — faimoasa colonadă a lui Bernini. Ea cuprinde imensa piață ca între două brațe de marmoră. Prin ea întreaga suprafață devine un fel de vestibul, adică un pronaos al bisericii, necesar mai ales în zilele de mari pelegrinajii, când se găesc la Roma sute de mii de credincioși.

Un alt mare arhitect al acestei perioade este **Baldassare Peruzzi** (1481—1537). Printre lucrările sale importante, în afară de faimoasa vilă *Farnesina*, care cum vom vedea, când ne vom ocupa de Rafael, este în mare parte decorată de aceasta, se citează *Palazzo Massimi alle colonne* (Fig. 275). Problema propusă arhitectului, pe care el a rezolvat-o în chip magistral, era

să construiască o fațadă la o casă așezată pe o linie curbă. La începutul secolului al XVI-lea, Roma era în multe privințe un oraș încă medieval,

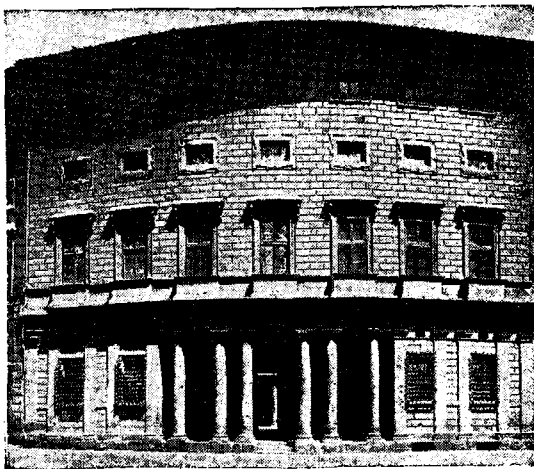


Fig. 275. — Peruzzi: *Palazzo Massimi*.
(după Propyl. IX, p. 403).

cu străzi strâmte și întortochiate. Peruzzi a luat ca trăsătură distinctivă a planului său, tocmai faptul că zidirea este așezată în arc, și nu pe o linie dreaptă. Coloanele toscane și fațada simplă, armonioasă și impunătoare, sunt pe o linie curbă.

Indărătul acestei fațade, așa de nobilă, dar săracă în ornamente, în care pietrele sunt aparente, se ascunde însă la interior o bogată podoabă, cu elementele cele mai variate ale stilului Renașterii. Iată, de exemplu, cum apare curtea acestui monument. (Fig. 276). Coridorul, luminat, la dreapta, e ieșirea la stradă. Odată întrați în curte, deasupra, la etaj, vedem o loje, iar dedesubtul ei un portic. Co-

loanele porticului sunt toscane. Loja este acoperită cu un plafon de lemn, sculptat și aurit. De jur împrejurul curței sunt cornișe, de un profil elegant

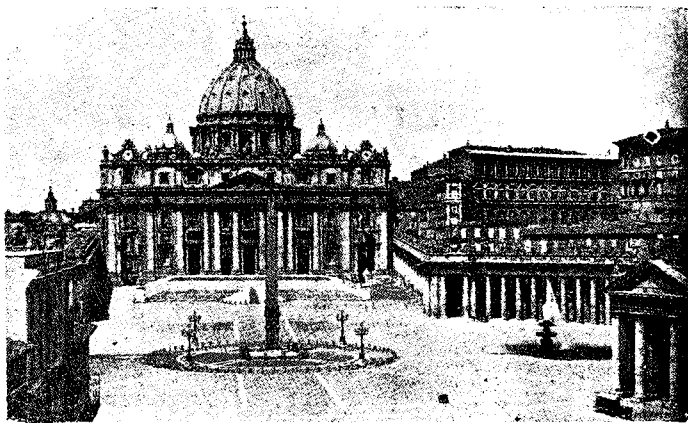


Fig. 274. — *Piața S-tului Petru (Roma)*
(după Michel, VII, p. 41)

și sever; din distanță în distanță, zidul prezintă încrustate fragmente de sculptură antică sau de sculptură a Renașterii, inspirată de antici.

Am spus că, la moartea sa, Bramante

a recomandat ca continuator al Bisericii Sft. Petru pe Rafael, care a avut de colaboratori pe doi arhitecți încercați, pe **Giuliano da Sangallo** (1445—1516) și pe nepotul acestuia, **Antonio** (1480—1546). Antonio este încă autorul planului superbului palat Farnese, azi ambasada franceză, una din cele mai renumite clădiri civile din Roma. (Fig. 277).

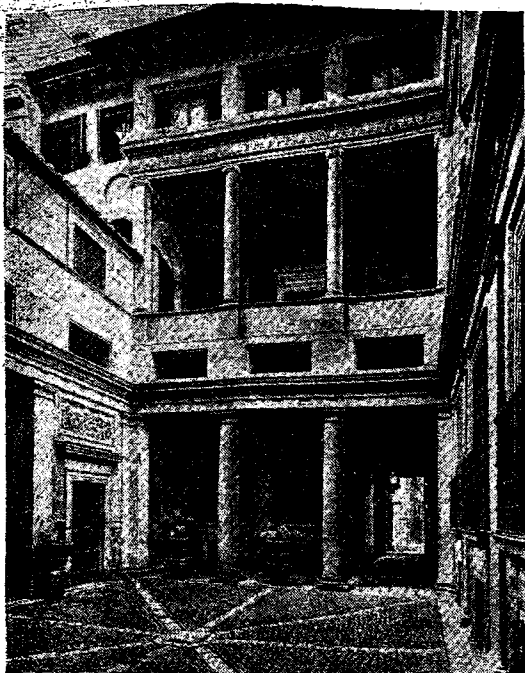


Fig. 276. — Peruzzi: Palazzo Massimi

(curtea)

(după Propyl. IX, pl. XLIII).

scandea suprafața, de altfel excesiv de simplă, ornată numai de câteva profiluri, însă adânc săpate, puternice, ca să impresioneze de departe și să creeze acele dungii de umbră, de care are nevoie arhitectul pentru a rupe monotonia clădirii. Cele două etaje de jos sunt ale lui Sangallo (parterul și primul etaj); cel de al doilea a fost adăugat de Michel Angelo, care a continuat lucrarea lăsată întreruptă de predecesorul său.

Curtea interioară nu e cu nimic mai pre jos: un portic, compus dintr'o succesiune de stâlpi, în fața cărora se găsește, la fiecare, câte o jumătate de coloană lipită, adică „anga-

Ca o trăsătură caracteristică a palatelor din această epocă și chiar de mai târziu, la Roma, — deși ele au toate un aspect monumental (căci Romanii n'au pierdut niciodată buna tradiție a construcției), — numărul etajelor este mai redus decât în orice alt mare centru urban. Astfel, construcția aceasta, a cărei înălțime ar atinge într'un oraș modern de astăzi al VI-lea sau al VII-lea etaj, nu posedă decât un parter și două etaje. Totul este conceput pe spații vaste, care se armonizează între ele. Ferestrele importante și largi, însă proporționate cu dimensiunile fațadei, se succed într'un ritm solemn. Ele

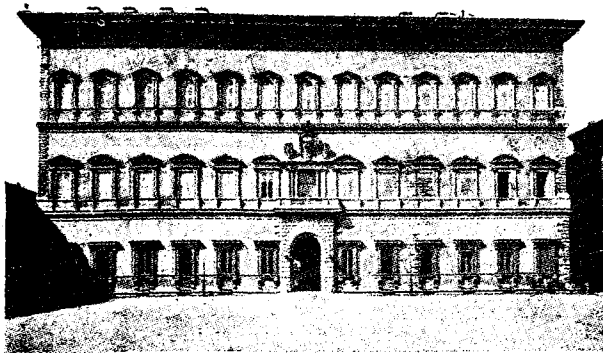


Fig. 277. — da Sangallo: Pal. Farnese.

(după Propyl. IX, p. 406).

jată”, iar deasupra, o puternică cornișe. Coloanele de jos sunt toscane, cele de deasupra lor sunt ionice, iar în al doilea etaj pilaștrii, ce au înlocuit coloanele, sunt corintieni.

Dese ori arhitectii timpului întrebunțează în aceeași clădire două sau trei ordine, adică două sau trei stiluri: jos pe cele mai simple, iar mai sus, cu cât înaintăm la etajele superioare, cu atât capitellurile devin mai înflorite, de ordin ionic mai întâiu, apoi corintian. Și aici etajul de sus este tot opera lui Michelangelo. Curtea palatului Farnese constituie și ea unul din cele mai perfecte ansambluri pe care le oferă Roma.

Tot Michelangelo este arhitectul care a refăcut piața Capitoliului din Roma adică piața Primăriei orașului. Primăria exista în fundul pieței (Fig. 279). Michelangelo trebuia să reguleze această piață, care era mai înaltă decât terenurile înconjurătoare, și s'o lege cu părțile de jos ale orașului, vecine cu ea. În acest scop el a executat



Fig. 279. — Michelangelo: Capitoliul (Roma).

(după Propyl. IX, p. 414).

adică al Primarului Romei. Ele au câte o colonadă, adică un portic cu coloane

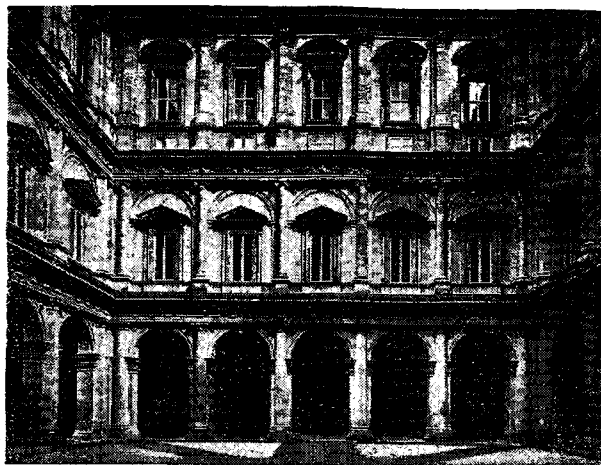


Fig. 278. — A. da Sangallo: Curtea Palatului Farnese (Roma).

(după Propyl. IX, p. 413).

scara gigantică și cele două corpuri de clădiri, la dreapta și la stânga corpului central. Scopul lui era să ducă privirea celui care se găsește în fața Capitoliului spre construcția principală. Din pricina efectului de perspectivă, minunat realizat, piața, care este de mici proporții, dă iluzia că e mult mai vastă. La dreapta și la stânga sunt cele două palate, unul muzeu, altul palatul Guvernatorului,

foarte puternice, însă foarte simple, ca să nu se distragă atenția privitorului de la mijlocul ansamblului. Scara clădirii centrale este desenată chiar de Michelangelo. Tot el a dispus să se așeze în piață statuia lui Marcu Aureliu, rămasă din antichitate.

În timp ce la Roma Michelangelo, Rafael, familia da Sangallo ori Peruzzi zideau impunătoare palate, în Nordul Italiei la Verona, la Piacenza, la Veneția, se dezvoltă un stil, care este propriu acestor regiuni, mai împodobit, mai pitoresc decât la Roma, poate și din pricină că în regiunile acestea, mai ales în Veneția, clima era mai ușoară, oamenii simțeau mai mult nevoia de balcoane ca să iasă la aer, de jocuri de umbră și de lumină. Printre cei mai mari arhitecți ai regiunii acesteia nord-estice a Italiei, trebuie să menționăm pe

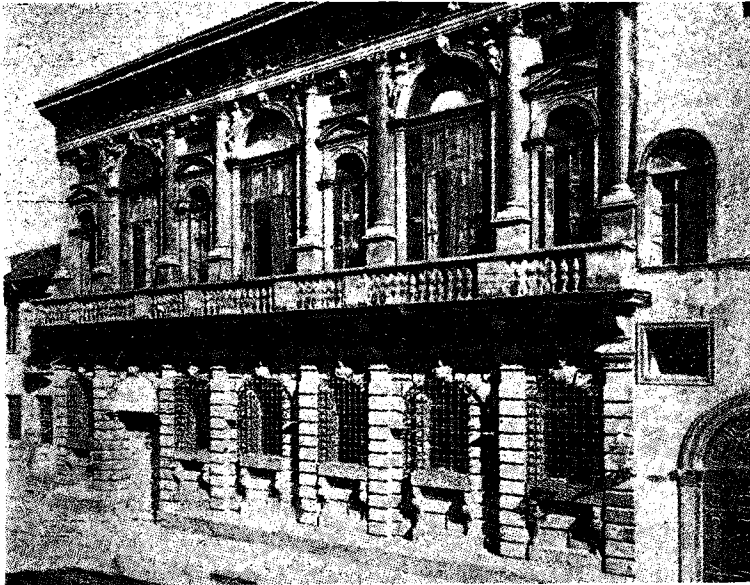


Fig. 280. — Sarminele : Palazzo Bevilacqua.

(după Propyl. IX. p. 436).

Michele Sammichele (1481—1559) care trăiește mai ales la Verona, dar care execută lucrări și în afară de acest oraș, la Veneția de pildă. El a zidit Palazzo Bevilacqua al Corso pe una din străzile principale ale Veronei (Fig. 280). Toată clădirea nu are decât un parter și un singur etaj și totuși rămâne foarte impunătoare. Arhitectul s'a servit în primul etaj, cel mai important, de coloane canelate și de coloane torse (răsucite). Fațada este mult mai ornamentată decât la clădirile pe care le-am examinat până acum. Spre deosebire de acestea, ea este încă prevăzută cu un balcon, al cărui rost este tocmai să mai înalțe etajul de sus și prin aceasta să mărească în aparență proporțiile clădirii.

Tot Sammichele a executat planul unuia din palatele cele mai admirate din Veneția, pe Canal Grande: Palazzo Grimani. (Fig. 281). În Veneția clădirile sunt concepute, mai ales în ce privește fațadele, ca o succesiune de deschizături largi, prin care să intre aerul și lumina. De aceea aceste fațade constă la

drept vorbind numai din ferestre, separate între ele prin coloane. În acest palat se consideră ca foarte unitară și armonioasă mai ales partea de jos, vestibulul, care conduce dela canal spre interiorul palatului.

Le Venetia însă cel mai mare arhitect al timpului era considerat **Iacopo Sansovino** (1486—1570). Se bucura în patria lui de o reputație egală cu cea a lui Tițian. De altfel ei sunt aproape contemporani și locuiesc acolo până la adânci bătrâneți. Capod'opera acestui arhitect este Biblioteca San Marco, din Piazzeta, în fața palatului Dogilor. Într'un spațiu relativ restrâns, între Piața San Marco și apă, sunt grupate câteva din minunile arhitecturii: Palatul Dogilor, biserica San Marco, Campanile și biblioteca San Marco. (Fig. 282).

Sansovino a căutat să realizeze un ritm contrar celui din palatul Dogilor, de vis-à-vis. Acea-

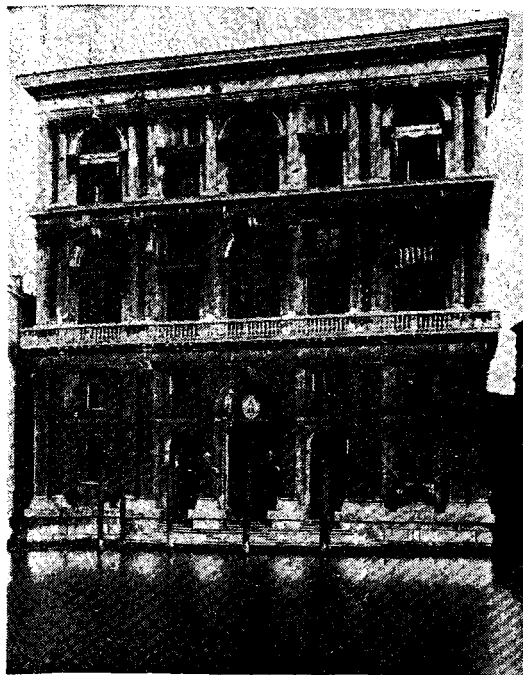


Fig. 291. — *Sammichele*: *Palazzo Grimani*.
(după Propyl. IX. p. 432).

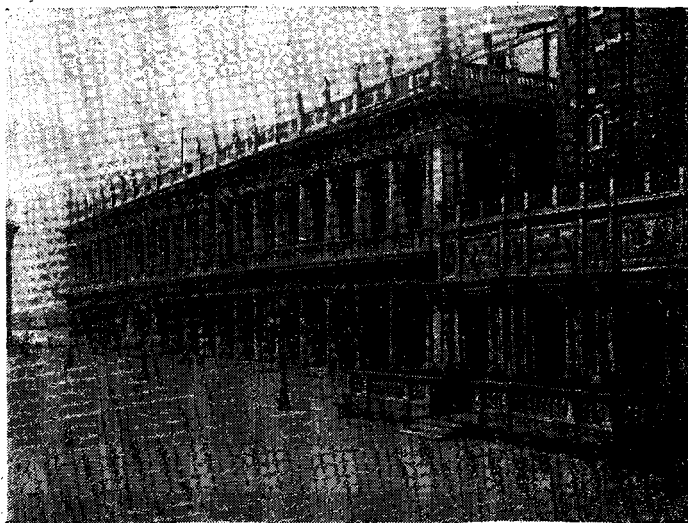


Fig. 282. — *Sansovino*: *Biblioteca San Marco*.
(după Propyl. IX, pl. XLIV).

sta, clădire deschisă în partea de jos, cu un portic, avea celălalt etaj de aspect masiv și fără alte goluri de cât ferestrele care, în afară de cele din mijloc, sunt relativ puțin ornate. Planul lui Sansovino, duce la o clădire numai ferestre, numai aer, numai lumină, un pavilion deschis pe malul mării. Printr'o admirabilă friză și prin atica din partea de sus, așa de

armonioasă și de pitorească, el a înălțat primul etaj, căci altfel se temea ca opera lui să nu pară prea scundă și cam meschină, față de palatul Dogilor.

Un alt mare nume de arhitect, pronunțat totdeauna cu respect, în această epocă și în secolele următoare, este cel al lui **Andrea Palladio** (1518—1580). Este considerat ca cel care a știut mai bine dintre Italiani să profite de lecția clasică. Localitatea în care își desfășoară activitatea este un mic oraș, Vicenza. A început să se facă cunoscut îmbrăcând cu ornamente de stil nou o veche clădire gotică (Basilica). Nu avea deci libertatea să conceapă nici forma, nici măcar ritmul ornamentelor, căci totul depindea de părțile componente ale mo-



Fig. 283. — Palladio: Palazzo Valmarana (Vicenza).

(după Propyl. IX. p. 435)

fațade, cu patru portice ornate cu frontoane, ca niște intrări de temple antice. Palladio este, dintre toți constructorii epocii, cel care se servește mai ingenios de elementele inspirate de la arta veche. De altfel, el este încă unul din cei mai inteligenți teoreticieni ai vremii. Ne-a lăsat mai multe opere scrise despre arhitectură, între care *Quattro libri dell'Architettura*, operă capitală, cu un puternic răsădit asupra dezvoltării arhitecturii în sec. al XVI-lea și în secolul următor.

umentului vechiu. El a reușit însă să-i dea o înfățișare impunătoare și să-și facă astfel un nume, care a atras asupra lui atenția.

Dar talentul și știința sa, hrănite de antichitate, au găsit ocazia să se manifeste mai ales într-o serie importantă de vile, adică de palate la țară, între Vicenza și Veneția, și de locuințe somptuoase în oraș. Una din aceste locuințe este palatul Valmarana din Vicenza. Clădirea se găsește azi într-o stare destul de precară; a păstrat totuși aerul ei de grandoare. Pilaștrii ce o împodobesc pornesc de jos și, continuându-se prin două etaje (ordin colosal), primesc sus capitele corintiene. Deasupra fațadei se află cornișa, extrem de pronunțată, și un alt etaj. Palladio știe apoi minunat să se servească de sculptură, pe care o așează între ferestre și o armonizează cu elementele arhitectonice, pentru decorarea fațadei (Fig. 283).

Printre vile, foarte cunoscută este vila Rotonda, de lângă Vicenza (Fig. 284). În jurul unor săli acoperite de o calotă sferică, arhitectul a imaginat patru

San Giorgio Maggiore, din Veneția, este tot opera lui Palladio. Fațada este o adevărată fațadă clasică, nu una pitorească, cum întâlnim adesea la

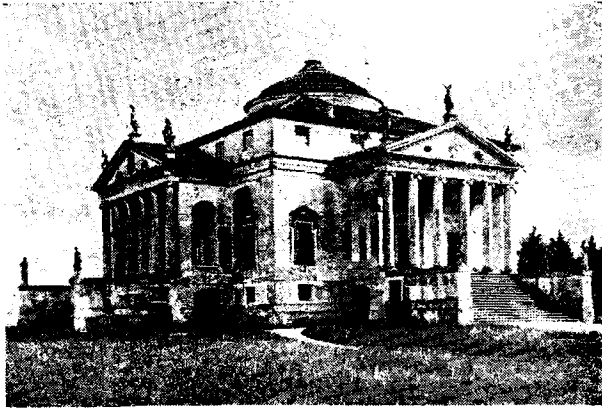


Fig. 284. — Palladio: Villa rotonda.
(după Fropyi. IX. p. 440).

constructorii venețieni, de altfel ca și biserica il Rēdentore, tot creațiune palladiană. Ambele sunt renumite prn simplitatea, prin logica și armonia

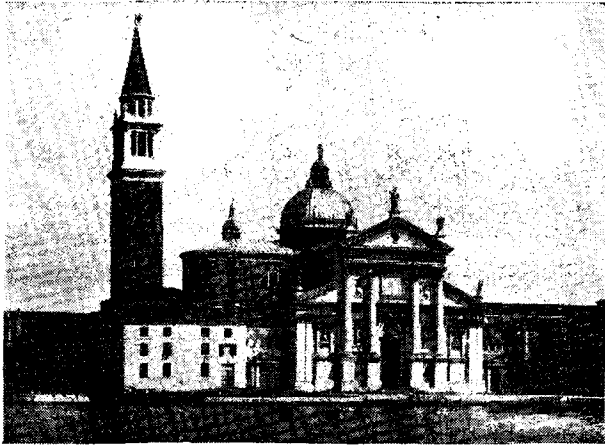


Fig. 285. — Palladio: San Giorgio Maggiore.
(după Propyl. IX, 441).

lor. De pildă, chiar în fațadă, se pot citi cu claritate despărțirile construcției, adică cum nava centrală se separă de năvile laterale și până la ce înălțime ajunge fiecare din ele. (Fig. 285)).

Pictura.

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

Leonardo este cel mai în vârstă în această nemuritoare trinitate. Este unul din acele spirite care pun stăpânire pe o epocă, o frământă, o transformă o silesc să i se spună, îi propun idealuri, o ajută să le atingă, îi oferă modele și dispar lăsând asupra ei pecetea neștearsă a geniului lor. Totuși, dacă ne-am închipui pe da Vinci ca pe una din acele naturi orgolioase, dominatoare, pline de energie și de statornicie în idei, nimic n'ar fi mai departe de firea adevărată a acestuia. El are una din acele naturi complexe, subtile, (ondoyante, cum spune Francezul), iscoditoare, curioase de mister, spirit în același timp vast și adânc, mereu preocupat de fel de fel de probleme și în căutarea soluțiilor lor. Dacă am cerca să trecem în revistă figurile cele mai strălucite pe care le oferă nu numai arta, dar intelectualitatea omenească în genere, puțini sunt acei care să se poată măsura cu el. Nu este reprezentantul unei țări, nici măcar al unei epoci. El aparține, ca un exemplu de-a pururi viu, istoriei dezvoltării inteligenței umane. Și totuși, nimeni mai bine ca el nu întruchipează imaginea omului multilateral al Renașterii, a epocii pe care Germanii o numesc „Hoch Renaissance”, a preocupărilor acesteia în ce aveau ele mai înalt, mai variat, mai dezinteresat, dar și mai general și mai etern omenesc.

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

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

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

A trăit prima parte a vieții în Florența. În această perioadă a produs

puțin sau, în orice caz, ceea ce a produs nu ni s'a păstrat. De altfel, o observație preliminară: rare ori artist mai scrupulos decât Leonardo și rare ori, după o perioadă de activitate așa de intensă ca a sa, cineva să lase mai puține opere. Tablourile sale sunt astăzi în posesia unui foarte mic număr de muzee. Bine înțeles, unele din lucrările de care pomenesc contemporanii s'au pierdut. Acestea sunt însă puțin numeroase. Leonardo era mult prea admirat încă din timpul vieții sale, pentru ca ori cine posedă o operă de mâna sa, să nu o păstreze cu atâta sfințenie, încât să putem urmări astăzi fără greutate soarta multor lucrări, din momentul în care ele au părăsit atelierul pictorului, până în zilele noastre. El ne-a lăsat în schimb multe deseneuri. Dintre picturi câteva au rămas neterminate și anume două foarte însemnate: una la Galeria Uffizi din Florența, o Adorație a Magilor, alta la Pinacoteca Vaticanului, un Sfânt Ieronim. Aceste două tablouri ne dau posibilitatea să analizăm de aproape felul în care Leonardo conducea o pictură, din momentul în care o concepea și așternea primele linii ale compoziției, până când o considera sfârșită.

De altfel, acest om scrupulos, pentru care perfecția devenia un scop tangibil, păstra la el ani de-arândul operele începute, revenea asupra lor, schimba unele detalii, mai ștergea altele, mai înainte de a se decide să le considere că sunt gata, adică demne să treacă din atelier, în cabinetul unui amator. Afară de aceasta, fiecărui operă mai însemnată era pregătită prin nenumărate studii. Din fericire, multe din ele ne sunt cunoscute din deseneuri intrate în colecțiile de artă din Apus, unele în Italia și în Franța — fiindcă maestrul moare ca pictor al lui Francisc I, regele Franței, într'un castel lângă Amboise, — altele în diferite alte colecții celebre, mai ales în Anglia: la Windsor, la British Museum, sau la Oxford.

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

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

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

Totuși, desenatorul acesta superb, nu se mulțumește numai cu linii. Conturul are nevoie să fie înconjurat, crede el, de o atmosferă, de ceea ce francezul numește „une enveloppe”. Acest lucru îl obține, foarte adese ori, prin jocul umbrelor și al luminilor. El consideră că figura umană, fiindcă acest motiv îl preocupă în primul rând, atunci când este interpretată de un artist, e necesar să apară cu relieful ei, cu raporturile exacte dintre volumele ei, exprimate prin repartiția precisă a petelor de umbră și a celor de

lumină. Volumele nu trebuiesc însă văzute ca niște forme geometrice uscate, ci învălitate, scăldate în aer și lumină, iar trecerile de la un volum la altul îndulcite, voalate. E bine însă ca întreaga figură să fie modelată în așa fel, încât calitățile izbitoare ale imaginii rezultate să fie grația, suavitatea, candoarea; iar persoana să ne apară ca o ființă supra-omenească. Cu această idee pornește Leonardo, atunci când execută o compoziție în care reprezintă pe Fecioara, sau vre-o altă figură tânără. Iar realizarea concepției sale o obține printr'un desen de o siguranță neînchipuită și prin umbre ușoare, modelând forma și topind trecerile de la reliefuri la părțile plate în chip atât de dulce, încât lucrările sale, desen sau pictură, sunt capodopere de ceea ce se numește un clar-obscur.



Fig. 286. — Leonardo: Desen

faciliteze înțelegerea, și nici de cum ieșit din dragostea senzuală pentru culoare, așa cum o vom constata la alți artiști. Este natural deci în aceste condiții ca să alegem exemplele noastre din opera artistului tot atât de bucuros dintre desenele, ca dintre lucrările pictate. Am putea să începem cu un desen celebru, care se găsește la Luvru și reprezintă Adorația Magilor, subiect dese ori tratat de Leonardo. Unul din tablouri — încă neterminat — se găsește la Galeria Uffizi, la Florența, am spus-o. Poate că desenul e un studiu în vederea lui,

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

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

În orice caz o compoziție cu un număr însemnat de persoane: în mijloc, *Madona cu Pruncul*, iar de jur împrejur — versiune frecventă la Florența (Botticelli) — nenumărate alte figuri. Ele sunt desenate după o metodă, pe care avem s'o întâlnim și la alți artiști ai Renașterii, mai ales la Rafael și la Michelangelo. Trupurile sunt goale, pentru ca pictorul să-și dea seama de adevărul mișcărei, de poziția firească a fiecărui mușchiu, dată fiind atitudinea ce-i imprimă. Când vine și îmbracă mai în urmă aceste personaje, el e sigur că nu va mai exista nici o nepotrivire între forma corpului, atitudinea lui, și draperie. Dar acest desen, foarte șters, ar fi dat o palidă reproducere. Mi s'a părut util deci să mă opresc la alt exemplu, tot atât de magistral tratat, însă mai ușor de reprodus. (Fig. 286).

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

Leonardo era capabil să realizeze la perfecție, în câteva trăsături, ori ce temă ce-și propunea, după natură sau din imaginație. Dar ceea ce-l interesa în deosebi, era să cunoască omul, să-l stăpânească, să-l aibă la îndemână, în memorie și în vârful pensulei. Cunoașterea desăvârșită a trăsăturilor fizionomiei, modificate atunci când sentimente puternice le animă, este baza oricărei reprezentări exacte a vieții. Ca să ajungă să-și însușiască acest repertoriu de forme, Leonardo nu studiază numai tipurile normale, ci încă și pe cele anormale ori de-a dreptul monstruoase. Excepția îi confirmă și-l ajută să înțeleagă regula.

Caricaturizând, el își dă seama în ce fel trebuie să exagereze, pe care din detaliile feței noastre să-l accentueze, pentru ca să obțină mai multă expresivitate. Excitate în fugă, din câteva trăsături de pană sau de vârf de argint, procede de care artistul se slujea adesea, pe marginea unuia din manuscrisele sale, maestrul a desenat o serie de figuri groțesti de pildă un conciliabul de tipuri sinistre. (Fig. 287). S'ar putea zice că fiecare figură este imaginată ca să simbolizeze o patimă josnică. Pentru cine are în memorie un tablou, cum ar fi de pildă *Christos în mijlocul celor care îl insultă*, de Jeronimus Bosch, este interesant să compare ideea și realizarea ei la acest pictor nordic, cu cele ale lui Leonardo. Și acesta porcede cam din același spirit, dar ajunge la un tot desăvârșit și mai unitar. Astfel, oricât s'ar părea de ciudată această apro-



Fig. 287. — Leonardo: Caricaturi.
(după *Klassiker der Kunst*, p. 226).

piere, dar fiecare din figurile din desen ne aduce aminte de anume statui romane, de anume busturi de senatori sau împărați. De aceea, scopul lui Leonardo creînd aceste imagini, era să ajungă să completeze ceea ce oferea natura, studiînd variațiile survenite pe o figură, prin accentuarea unei trăsături sau alteia, în detrimentul totului.

Din prima epocă a artistului opera cea mai prețuită este *La Vierge aux rochers*, care se găsește la



Fig. 288. — *La Vierge aux rochers*.
(după *Klassiker der Kunst*, p. 20).

Luvru. O replică a ei, poate tot de Leonardo, alții zic de unul din elevi și corectată numai de maestru, se află în Galeria Națională din Londra. Cele două tablouri sunt așa de asemănătoare, încât până astăzi Englezii susțin că tabloul lor este originalul, iar Francezii, mai cu dreptate, că cel dela Luvru. În această *Vierge aux rochers* Leonardo ilustrează o legendă despre întâlnirea în pădure, pe când erau copii, a lui Christos și a Sfântului Ion Botezătorul. Subiectul nu are mare importanță. Ce este important este că idealul lui Leonardo începe să se precizeze. El capătă o formă de la care acesta nu se va abate mult în tot timpul carierei sale. Acest ideal se desemnează pe deoparte în tipul figurii *Fecioarei*, pe de altă parte în figura *îngerului*, de la spatele lui Ion. Aceste două figuri, și cea femeiască și cea a îngerului, se aseamănă foarte mult. Una din preocupările lui Leonardo era să ajungă la un tip uman, la care calitățile fizice femeiești să se topească cu cele pe care le admirăm într'un chip bărbătesc, în acea fază a vieții,

când trupul și sufletul lui sunt în formație, când trăsăturile adolescenței n'au dispărut cu totul, deși încep să apară cele ale bărbăției. Din aceste două caractere — cel al bărbatului tânăr, al adolescentului, și cel al femeii — el tinde să formeze un tip unic, ideal și complet, care să împreune, contopindu-le, și fru-

museștea unuia, și frumuseștea celuilalt dintre sexe. Este bine înțeles că Leonardo nu putea să meargă așa de departe, încât să suprime într-o figură tot ceea ce constituie caracterul esențial al bărbatului sau cel al femeii; dar acest lucru fiind admis, el caută ca ovalul feței, forma și privirea ochilor, desenul gurei, forma și conturul membrilor, frăgezimea pielii, să fie aproape identice la unul ca și la celălalt. (Fig. 288).

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



Fig. 289 — Leonardo : *Cina cea de taină.*

(după *Klassiker der Kunst*, p. 27).

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

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

În 1483 el cere, prin faimoasa scrisoare la care făceam mai sus aluzie, să fie admis ca inginer și artist de curte, pe lângă Lodovico Moro, tiranul și stăpânitorul Milanului. Acest dictator, fastuos și inteligent, dorea să ridice o statuie părintelui său, Francesco Sforza. La pregătirea acestei lucrări monu-

mentale, cu care Leonardo dorea să dăruiască Italia, statue demnă de a sta alături de cele ale lui Gattamelata și Colleone, el a lucrat câțiva ani în sir.

În interval însă, el a mai terminat și o altă compoziție, pe care contemporanii o considerau ca o operă capitală în cariera sa de pictor: Cina cea de taină, pe zidul refectoriului, adică al sălii de mâncare, în mănăstirea Santa Maria delle Grazie, din Milano. (Fig. 289).

Cina cea de taină inspirase în trecut mulți artiști italieni, începând cu Giotto. Leonardo dorește să-i dea un caracter altul, decât cel ce se cunoștea până atunci. Mai întâiu, el consideră că lucrarea, așezată în sala de mâncare,



Fig. 290. — Leonardo: Isabella d'Este.
(după *Klassiker der Kunst*, p. 275).

pe fața fiecăruia, după temperamentul său, era tocmai cea ce căuta Leonardo. În imaginea expresiei figurilor, fiecare în legătură cu cele douăsprezece temperamente variate al celor doisprezece Apostoli, el se învederează ca un maestru inimitabil, adânc văzător, adevărat, cu o bogată experiență psihologică.

Intr'un prim studiu, Sfântul Ioan, ucenicul cel mai iubit al Mântuitorului, era arătat precipitându-se spre dânsul, aplecându-și capul pe pieptul lui. Leonardo și-a dat seama că gestul acesta ar fi prea sentimental, prea feminin. El

trebuie să dea impresia că reprezintă o scenă ce se petrece aievea în locul ce apare ca o prelungire a sălii însăși, ca și cum refectoriul acestei mănăstiri s'ar întinde mai departe, în partea din fund a lui, unde s'ar găsi așezată masa, la care iau loc Christos și cei 12 Apostoli. Apoi, el consideră că nu este bine ca o parte dintre Apostoli să întoarcă spatele privitorului, oricât ar fi fost de naturală această dispoziție. Leonardo sacrifică verosimilul pentru anume nevoi de ordin estetic și prezintă compoziția cu toate figurile văzute din față. După obiceiul lui, schițează o mulțime de studii pentru fiecare dintre figuri, pentru Christos în special și pentru Sfântul Ioan. Ce dorea să reprezinte era, nu momentul în care Mântuitorul rupea pâinea, instituind prin aceasta taina cuminecăturii, ci momentul în care declară discipolilor: „Adevăr, adevăr zic vouă, unul dintre voi mă va vinde”.

De aci mișcarea violentă, de protestare, de care sunt animate figurile. Redarea în mod plastic și convingător a acestui sentiment viguros, oglindit deosebit

a imaginat atunci pe Christos singur, aureolat de lumina uneia din ferestrele din spatele său. Contrar tradiției picturale, nici unul din Apostoli nu are nimb. Singur Christos are capul înconjurat de raze, și nu cu acea formă de cerc, niței convențională, pe care o găsim în toate tablourile, ci ca o lumină emanând din peisagiul lombard, clar și delicat, care se întinde dincolo de sală și se vede prin fereastră. Apostolii, în patru grupe, fiecare de câte trei, sunt legați între ei printr'un fel de linie armonioasă, ondulând, care se întinde de la o parte la alta a compoziției.

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

Din pricina aceasta, în orice întreprindere el n'are alt scop decât să se informeze, să ajungă să-și dea seama despre toate. În afară de aceasta, în execuția unei opere de artă el evită să urmeze drumul bătut de înaintașii lui. Ce-l pasionează, ce-l excită și-i atâță puterea creatoare, este să afle lucruri noi și să ne convingă și pe noi, despre ele, prin mijloace ne mai încercate. De aceea, renunțând la frescă, care fusese totuși experimentată de nenumărate ori și care își făcuse dovada, el, iscoditor cum era, imaginează o nouă tehnică bazată pe procedee recomandate de cei vechi, din antichitate, în care era vorba de o combinație de ulei, cu ceară și cu unele rezine. Efectul a fost că Cina n'a rezistat timpului și s'a stricat puțin



Fig. 291. — Leonardo: Căminul cu S-ta Ana.

(după *Klassiker der Kunst*, p. 208).

vre ne după ce fusese terminată. Din nenorocire, și zidul pe care a fost aplicată s'a umplut de umezeală, iar pictura, nu destu' de aderentă, s'a desprins, s'a exfoliat. Atacată de aer la suprafață, de umezeală și de toate transformările chimice care se operau în zid, pe dedesubt, culorea a început să se coajească. Prin 1908 a fost restaurată într'o oarecare măsură. Astăzi însă ea nu mai este decât o umbră a ceea ce a fost.

Când se prăbușește guvernul lui Lodovico Moro, sub loviturile Francezilor, în timpul domniei lui Ludovic al XII-lea, Leonardo părăsește pe fostul lui protector și cere să fie primit ca artist și inginer al curții, de către învingătorul acestuia, de regele Franței. Pentru noi, cei de azi, s'ar părea inadmisibil ca



Fig. 292. — Leonardo: Gioconda.

unul din supușii tiranului Milanului, iubit de acesta, ajutat de el și care până atunci îl servise cu credință, să ceară, în minutul chiar în care seniorul său este răsturnat, să intre în serviciul inamicilor. Dar nu trebuie să apreciem lucrurile acestea cu sentimentele noastre moderne. De altfel, mai aproape de timpurile noastre, atitudinea lui Goethe nu este mult diferită de cea a lui Leonardo. Acești oameni, pentru care esențialul pe lume era puțința de a se realiza, se gândeau foarte puțin la împrejurări de ordin sentimental politic. Regele Franței însă, nu-l poate satisface, cu toată marea admirație pe care a arătat-o pentru operele lui Leonardo, în special pentru Cina cea de taină.

Leonardo intră atunci în serviciul Isabelei d'Este, la Mantua. Acolo i se cere să execute portretul Princesei, pentru care face un studiu, un desen extraordinar de veridic, care se găsește astăzi la Luvru (Fig. 290). De aci el se duce la Roma, dar numai pentru puțină vreme, și apoi se stabilește din nou la Florența.

Acolo el strânge în jurul său câțiva discipoli și întreprinde câteva opere însemnate, între care un carton, în mărime naturală, pentru o reprezentare a Sfintei Ana, a Fecioarei, a Mântuitorului și a Sfântului Ion (Fig. 291). Aici, mai mult decât în oricare din lucrările anterioare, ne putem da seama de idealul artistic al lui Leonardo. El ajunsese atunci la un stadiu, în care orice dificultate de expresie, de ordin material, nu mai exista pentru el. Poate să se exprime fără reticențe și fără greș, adică să realizeze întotdeauna echivalentul absolut al ideii care-l stăpânește. Astfel ajunge el să realizeze figu-

rile din această compoziție, care sunt printre cele mai perfecte pe care le-a produs arta italiană.

Tot din această epocă există faimosul portret al Monei Lisa del Giocondo, astăzi la Luvru. (Fig. 292). Este un tablou, la executarea căruia Leonardo a pierdut câțiva ani. Inceput pe la anul 1502, el n'a fost terminat decât la anul 1506. Dacă este o operă pe lume, în jurul căreia s'au împletit legende, s'au făcut poezii, s'au creat romane, este de sigur faimosul portret al Giocondei. De altfel, încă de când trăia artistul, Vasari, între alții, ne povestește fel de fel de detalii, mai mult sau mai puțin imaginare, în legătură cu el.

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

Ea a fost cumpărată de Regele Francisc I și dusă în Franța. A fost expusă mai întâi la Fontainebleau, în Palat, apoi în colecțiile regale, de unde a trecut în Muzeul Luvru. Este astfel una dintre operele lui Leonardo, a cărei istorie se poate urmări de la început, adică din momentul în care a părăsit atelierul artistului, până astăzi.

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

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

La sfârșitul vieții, Leonardo ne-a lăsat un portret al său, în sanguină. El se găsește la muzeul din Torino. Sunt trăsăturile în ultima fază a vieții, a acestui bărbat providențial, unul din geniile cele mai puternice pe care le-a cunoscut lumea. Este destul să privim acest cap, pentru ca să ne dăm seama de toată adâncimea, de înălțimea gândirii, de complexitatea spiritului său. El pare mai bătrân decât cum trebuie să fi fost în realitate, dată fiind vârsta

sa. Desenul și forma gurii s'au modificat în așa fel, încât par să exprime o amărăciune, o decepție puternică. Ochii, sub sprâncenele stufoase, sunt pătrunzători, buni și triști. Părul și barba care înconjoară toată fața, dau ceva venerabil fizionomiei, apropie pe Leonardo de una din acele figuri de neuitat, pe care le vom întâlni la Michelangelo: un Moise, sau unul din patriarhii Sixtinei, care știu toate, care cunosc toate, care și-au dat seama de tot tragicul destinului omenesc. Așa a trebuit să apară Leonardo către 1519, anul morții sale. Regele Franței se pare că l'a asistat în ultimele momente, l'a îmbrățișat și a dat ordin să fie înmormântat cu cele mai mari onoruri.



Fig. 293. — Leonardo : Autoportret.

Leonardo avea două mari calități pentru a fi un excelent profesor: spiritul său iscoditor, care nu se mulțumea niciodată cu aparențele și căuta să ajungă în miezul lucrurilor, apoi farmecul său personal, atracțiunea irezistibilă pe care o exercita asupra tuturor celor cu cari venea în contact. Această atracțiune decurgea din firea sa enigmatică, din distincția, din blândețea caracterului său, din lărgimea vederilor, din înțelegerea iertătoare pentru tot ce era omenesc. Dar, o personalitate așa de covârșitoare, prin aceasta chiar devenea primejdioasă pentru cine ajungea în contact cu ea. Felul său de a vedea, nobil și înalt, prestigiul artei sale, originalitatea concepțiilor, se insinuiază în spiritul și în factura elevilor, îi stăpânesc, la unii transformă chiar cu totul personalitatea. Astfel, trecând în revistă pe cei mai mulți dintre elevii săi, sau pe cei care i s'au proclamat discipoli, suntem mirați de asemănarea dintre ei, de trăsăturile comune care se întâlnesc la toți. În realitate, fiecare nu e de cât un ecou, o umbră, o imagine văzută în oglindă, a ma-

estrului. Evident, unul sau altul din cei care erau mai talentați, a putut să se ridice de câteva ori, până la exprimarea unui punct de vedere ceva mai personal. În genere însă — și toți câți au vizitat muzeele străine au fost izbiți de aceasta — e foarte mare asemănare între ei. Vecinătatea și învățătura lui Leonardo le-a fost hotărât defavorabilă, cum se întâmplă de altfel de multe ori, când o personalitate prea puternică vine în contact prelungit cu naturi mai slabe. Ea anihilează aproape, sterilizează talentele celorlalți. Cei mai cunoscuți elevi ai lui da Vinci sunt: Ambrogio da Predis, Andrea Solario, Ber-

nardino Luini, cel mai cunoscut dintre ei, și Sodoma, acesta nu un elev direct, ci un discipol și admirator al maestrului. Ei constituie în sec. al XVI-lea ceea ce s'a numit școala lombardă.

Toscan, ca și Leonardo da Vinci, este încă **Michel Angelo**, ca și acesta una din gloriile cele mai curate ale artei mondiale. Leonardo da Vinci e însă o fire meditativă, cercetătoare, aproape indiferentă la ceea ce ar trebui să-l atingă în mod direct. Michel Angelo este un suflet pasionat și plin de foc, luând parte afectivă la toate evenimentele mari ale timpului, înclinat spre o interpretare pesimistă a vieții, convins de fatalitatea care apasă asupra omului și silindu-se să devină interpretul tragic al acestei suferințe. E un solitar, poate fiind că nu se simte bine între ceilalți oameni, dar mai probabil din orgoliu. De o energie neînfrântă, violent și tăcut în același timp, explodând numai rare ori și făcând atunci să tremure la accentele sale de mânie pe cei care veneau în contact cu dânsul, disprețuește onorurile și măririle lumești, și tratează chiar și pe cei mari, pe Papa și pe cardinalii cu care meseria sa îl punea în contact, cu o independență care ne uimește și ne umple de admirație. Este poet, arhitect și pictor, însă se consideră el însuși mai ales un sculptor. Proclamă acest lucru și îl pune în evidență ori de câte ori are ocaziunea s'o facă, nu numai fiindcă prin sculptură el consideră că se poate exprima mai direct și mai liber, dar fiindcă ori care ar fi arta de care se servește — în afară bine înțeles, de poezie, — el este în primul rând un geniu plastic, sculptural. Trăește 88 de ani, de la 1475—1564 și prin aceasta umple aproape un secol cu numele lui. Lasă o urmă neștearsă asupra artei, nu numai din pricina personalității sale titanice, dar și pentru că născut aproape odată cu cei mari ai Renașterii, el supraviețuește aproape tuturor, cu excepția lui Tițian. Prin el, centrul vieții artistice se strămută la Roma, de unde — în afară de Veneția care are o existență aparte și aproape nu se lasă influențată de nici o altă școală, în secolul al XVI-lea — ea radiază asupra Italiei, asupra lumii întregi.

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

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

În vremea în care Michel Angelo se dezvoltă, în care începe să practice sculptura, el e martor la Florența la mișcarea lui Savonarola. Călugărul cu suflet de văpaie, dictatorul vieții morale florentine este o natură tot așa de violentă și de înfrigurată ca și Michel Angelo. Amândoi sunt nemulțumiți de ceea ce văd, indignați de societatea în mijlocul căreia trăiesc, însetoși de dreptate și de egalitate între oameni. Savonarola tună și fulgeră în contra vieții destrăbălate, în contra plăcerilor, în contra aplecărilor spre sensualism și spre păgânism ale contemporanilor. El deșteaptă în poporul de jos, în tineret mai ales, o reacțiune așa de vie, încât la un moment, devine stăpânul orașului. Michel Angelo este și el sub impresia cuvintelor de foc ale teribilului predicator. La celelalte influențe care contribuie la formarea și la cristalizarea însușirilor sale, nu trebuie deci uitată nici învățătura lui Savonarola.

Michel Angelo, pentru ca să-și exprime ideile pesimiste, se servește de trupul omenesc. Il consideră capabil să conțină toate pasiunile și să le exteriorizeze în chipul cel mai elocvent, sub mâna unui artist destoinic. Cu fiecare mișcare profundă a sufletului, corpul reacționează, mușchii vibrează, se încordează sau se întind, până la limita peste care o formă omenească s'ar frânge, s'ar nimici, figura se crispează, privirea fulgeră. Din pricina aceasta, niciodată poate mai mult decât în arta lui Michel Angelo, n'a existat o imagine mai convingătoare a omului fizic receptacul al tuturilor pornirilor sufletești. Frumos și puternic ca un atlet antic, el ne produce, în același timp, convingerea că stăpânește imense forțe sufletești latente, gata să izbucnească. Din acest punct

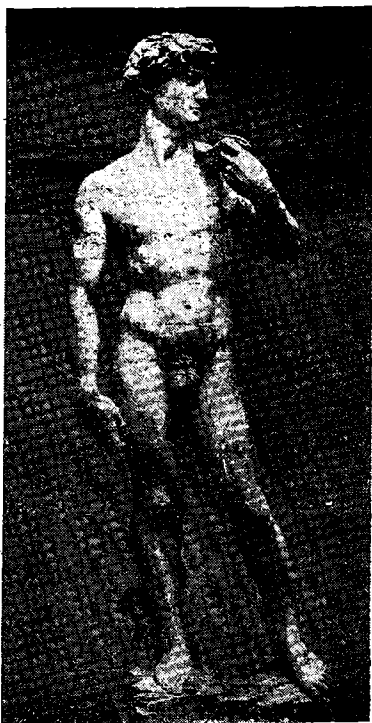


Fig. 294.—Michel Angelo : David.
(după Propyl. IX, p. 482).

de vedere arta sa se deosebește cu totul de arta clasică greco-romană, cel puțin de cea din marile epoci. Este caracteristică din acest punct de vedere o formulă, pe care unul din cei care ne-au raportat conversațiunile sale cu Michel Angelo, ne-o dă cu privire la ideia pe care artistul și-o făcea despre om, despre rolul trupului uman într'o operă de artă. El consideră că omul trebuie să fie totdeauna figurat astfel, încât atitudinea lui să corespundă unei flăcări care palpită, care-i veșnic în mișcare, care tinde să se înalțe în sus. În adevăr, dacă analizăm o bună parte din lucrările sale sculpturale, vedem câtă analogie există între viața aceia stăpânită, însă clocotitoare și teribilă, a figurilor lui Michel Angelo, și între ideia de flăcără, de ceva viu și consumându-se pe sine însuși, palpitând, mereu în mișcare. Deasupra trupurilor acestora chinuite, pline de mușchiulaturi eroice, ce stau să se frângă, el așează în genere un cap care se remarcă prin gravitate, prin tristețea lui adâncă și îndurerată. Fiecare din figurile create de genialul sculptor pare conștientă de seriozitatea vieții, de fatalitatea ce apasă asupra omului, o cunosc, se resemnează să o suporte.

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

Originea lui David, din Florența, colosul reprezentând pe tânărul păstor, învingătorul lui Goliath, are o poveste semnificativă pentru Michel Angelo și pentru operele sale în genere. De multă vreme exista în curtea Domului un

bloc imens de marmoră, pe care un sculptor din trecut îl adusese acolo, dar pe care îl lăsase neatins, după ce-i dase câteva lovituri de daltă. Statul, senioria florentină, pun la dispoziția lui Michelangelo acest bloc enorm, cu condiția ca acesta să facă din el o operă de artă. Michelangelo schițează atunci pe David, nu pe învingătorul care se întoarce de la lupta contra uriașului, ținând de păr capul tăiat al lui Goliath, ca Donatello și Verrochio, ci pe luptătorul care își apreciază rivalul, îl măsoară cu privirea, pentruca să vadă cum trebuie să-l atace și unde să-l pălească. Trup de atlet tânăr, frumos, dar neamintind cu nimic proporțiile antice căci, în același timp, el e extraordinar de veridic. Fiecare parte pare copiată după natură, mulată și mărită după un model fericit găsit. Sculptorul a pus accentul mai ales pe trei părți din această statuie: pe figura eroului și în deosebi pe privirea lui, apoi pe cele două mâini, cea cu piatra și cea cu praștia. (Fig. 294).

În prima parte a activității sale, în perioada de formație, Michelangelo studiasse și operele grafice ale artiștilor nordici, am spus-o. Mai târziu el cunoaște pe Apollo de Belvedere. În faimoasa Pietă, de la S-tul Petru din Roma, deși ea poartă pecetea originalității într'un grad așa de înalt, autorul ei este totuși influențat de concepția nordică în ce privește draperia Fecioarei, de Apollo de Belvedere în ce privește proporțiile și sentimentul cu care este tratat corpul Mântuitorului. Compoziția este în formă de piramidă, trupul Fecioarei având rolul principal, formând adică baza puternică,

prin stofa amplă ce se revarsă în jurul ei. Piramida este tăiată transversal de linia orizontală, însă mișcătoare ca o undă, a trupului Mântuitorului. Fecioara este tânără, abea ceva mai în vârstă decât fiul ei, și într'o stare de durere stăpânită. Desperarea ei este imensă, însă mândria ei o oprește să plângă și să se lamenteze, ca în figurile multor înaintași, a unui Crivelli spre pildă. Este prea nobilă și prea aristocratică ca să-și arate în public sentimentele ei adânci. Iar trupul Mântuitorului se prezintă ca unul din lucrurile cele mai emoționante din arta lui Michelangelo, tocmai prin măsura, prin dis-



Fig. 295. — Michelangelo: Pietă.

creștia și prin grația — lucru rar în arta lui — puse în această figură. (Fig. 295).

La Florența, între 1501—1505, Michel Angelo primește comanda de a efectua pentru Dom pe cei 12 Apostoli. Această comandă n'a fost executată. Artistul nu a avut vreme s'o întreprindă. Din ea însă există numai o singură statuă: Matei. Nu este sfârșită, dar e o operă care aruncă o lumină vie asupra metodei de lucru și a resurselor de inspirație ale lui Michel Angelo, deci e bine să o analizăm (Fig. 296). Artistul lua un bloc de marmoră, în care erau oarecum ascunse figura, alitudinea trupului, a membrelor, întreaga statue ce proiecta. Pe măsură ce da cu dalta, el desvelea forma, o libera, ca și când ea ar fi fost închisă de toate părțile într'un fel de coajă superficială, pe care el o depărta încetul cu încetul. Evident, de multe ori el făcea schițe mai înainte



Fig. 296. — Michel Angelo : Matei. (după Propyl. IX, p. 465).

de a începe să sculpteze, însă schițele acelea nu erau decât indicii foarte vagi, sugestii, care la tot pasul puteau fi influențate de forma particulară a pietrei, de accidentele ce artistul întâlnea în ea. Blocul de marmoră din fața lui îl excita, îi exalta închipuirea și forța creatoare. O operă ca S-tul Matei ne dovedește că o potrivire adâncă și misterioasă exista între blocul de piatră și artist, care nu făcea astfel decât să desprindă din materie forma pe care ea o conținea virtual. De altfel, mai aproape de noi, Rodin, marele sculptor francez, proceda exact la fel.

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

Fel de fel de greutăți se ridicau, care împiedicau pe artist să-și termine opera. De patru, de cinci ori el e nevoit să schimbe planul. De altfel, Iuliu al II-lea moare în 1513 și chestiunea mormântului devine o afacere de desbătut între artist și moștenitorii aceluia. Nu putem intra aici în dealii, care ne-ar duce prea departe, însă, la un moment dat, când el avea totă dorința de a se achita de însărcinare și de a continua execuția monumentului, în urma intrigilor lui Bramante, arhitectul Sfântului Petru, care se temea ca monumentul imens, așezat în mijlocul bisericii, să nu atragă singur privirile, Papa ordonă lui Michel Angelo (în 1508) să decoreze Capela Sixtină și-i poruncește să renunțe deocamdată la mormânt.

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

Un sclav (Fig. 297) trebuia să formeze o figură decorativă pentru unul din pilaștrii. Erau mai multe figuri, însă numai două au fost terminate: acest sclav, împreună cu un altul care se găsește tot la Luvru, și care apare într-o fază de execuție ceva mai puțin înaintată. Primul reprezintă pe învinsul, pe care temperamentul său pasiv îl invită la renunțare, la supunere, la resemnare. În loc să se revolte în contra violenței, el cedează ei și pier. Celălalt, din contră, natură mai aprigă, își încordează toți mușchii ca să rupă lanțurile care îl țin legat, în timp ce fulgeră pe inamic cu privirea.

Una din figurile principale ale mormântului era statua lui Moise, care în opera definitivă a luat locul central. Moise este oarecum imaginea chiar a



Fig. 297. — Michel Angelo:
Un sclav.



Fig. 298. — Michel Angelo: *Moise*
(după Propyl. IX. pl. XLVII).

lui Michel Angelo, nu portretul lui fizic, însă cel sufletesc. Patriarhul este închipuit în momentul în care, dându-și seama că poporul se închină vițelului de aur, este gata să se ridice și să-l certe, cu un gest de mânie. Este printre lucrările cu adevărat grandioase, pe care le cunoaște arta. Privind-o, pricepem remarcă unui cunoscut critic care spunea: dacă din mormântul lui Iuliu al II-lea n'ar fi rămas decât această singură figură, el tot ar fi însemnat una din operele capitale ale artei. (Fig. 298).

Mormântul Medicișilor din Florența joacă aproximativ același rol în viața



Fig. 299. — Michel Angelo : Lorenzo Medici
(după Propyl. IX, p. 473).

lui Michel Angelo, ca și cel al Papei, din Roma. Artistul este silit la fel de fel de concesiuni, la tractațiuni care-i amărăsc viața, la amânări, în definitiv nu poate nimic întreprinde în liniște. Așa cum se prezintă astăzi, el este neterminat: O capelă în care, într'o firidă conține statua lui Lorenzo de Medici, având în față o altă firidă cu cea a lui Giuliano de Medici, iar la dreapta și la stânga fiecăruia, câte două din cele patru statui celebre, reprezentând momentele mai însemnate ale zilei: Amurgul, Dimineața (Aurora) Amiaza și Noaptea (Fig. 299).

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

În această capelă se găsește figura Noaptei, celebră în lumea întreagă.

Michel Angelo însuși a lăsat despre ea patru versuri, pline de o adâncă melancolie. Noaptea este imaginată în opoziție cu „Aurora”. Aurora era o fată tânără, cu formele pline, cu multă frăgezime în trupul ei. Noaptea este o femeie mai trecută, cu mușchii destinși, cu linia trupului obosită. Exprimă însă ceva atât de desăvârșit în compoziție și în atitudine, ceva atât de dureros, în cât ea trece drept una din capodoperele lui Michel Angelo. (Fig. 300).

Între 1508 și 1512 artistul este însărcinat de Papă cu decorarea tavanului Capelei Sixtine. El proiectează la început, invoacă ne-



Fig. 300. — Michel Angelo : Noaptea.
(după Propyl. IX, p. 473).

voia de a lucra la mausoleu, obiectează că nu este pictor, dar Papa nu vrea să cedeze. La început, Michel Angelo imaginase alt plan, însă în urmă își schimbă gândul și ajunge la decorația actuală, una din cele mai maiestuoase și mai bogate în urmări din tot secolul al XVI-lea. Ea va determina în viitor linia după care se va desvolta ornamentarea plafoanelor.

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

Una din scenele cele mai cunoscute este Crearea lui Adam. Dumnezeu este imaginat în mijlocul unui vârtej. Omul, abia făcut din lut, este atins de Atot-puternicul cu degetele și în chipul acesta chemat la viață. Adam este considerat ca una din cele mai perfecte întrupări ale bărbatului, din câte sunt în artă, egal în perfecțiunea lui cu unul dintre tinerii goi, pe care-l reproducem în figura 302.

În triumphiurile de deasupra ferestrelor, Michel Angelo așează Sibilele. Cea mai grațioasă dintre toate, cea mai femeie dintre ele — femeie, cu rezerva pe care trebuie s'o avem totdeauna în fața unei figuri de Michel Angelo, în care orice trup are ceva din forța și din musculatura bărbatului — este Sibila Libică (Fig. 301).

În sfârșit, la vre-o 30 de ani distanță după terminarea Plafonului Capelei, Papa Paul al III-lea îl însărcinează pe Michel Angelo să decoreze peretele care rămăsese gol până atunci. El se oprește, ca subiect, la Judecata din urmă, tribunalul final, în care Christos judecător, adică pedepsitor al păcătoșilor, apare în mijlocul întregului neam omenesc sculat din morminte. În partea de



Fig. 301. — Michel Angelo: Sibila Libică (studiu).

sus, într'un fel de vifor, de-a dreapta și de-a stânga tronului lui Christ, sunt îngerii purtând instrumentele pasiunii. Este mărturia care îndreptățește pe Christos să fie sever cu umanitatea. În mijloc, Christos, care ar putea fi — cum s'a zis — un fel de „Jupiter tonans”. Alături de el, Maica Domnului, suavă, nevinovată, timidă, căutând să intervină în favoarea celor prea aspru pedepsiți. Sus de tot, fericiții, iar jos păcătoșii, unii înviați, stând în fața tronului ceresc, alți atunci eșind din morminte. Asistăm la un fel de cascadă ne mai pomenită de trupuri omenesti, imaginate și desenate în toate pozițiile, sub toate aspectele și sub toate înfățișările, cu racursiurile cele mai îndrăsnețe, pe care le cunoaște arta. (Fig. 303).



Fig. 302. — Michel Angelo: *Un Ignoto*
(Sirtina)
(după Propyl. IV, p. 144).

Michel Angelo era un geniu solitar, care evita societatea oamenilor. El își crease o lume a lui, aproape fără legătură cu lumea reală, în mijlocul căreia trăia, dela care se inspira, pe care căuta s'o exprime în operele sale. De aceea e greu să concepem o natură mai profund deosebită ca aceasta, decât cea a lui **Rafael Sanzio**. Pe când cel dintâi era un caracter violent, aproape ursuz, mândru și distant, un izolat, o excepție în orașul în care crea operele sale, cel de-al doilea era plin de seducție, răspândind în jurul lui simpatie, sociabil, vesel, fericit. Mediul înconjurător nu numai că nu îndepărtează pe Rafael de la gândurile sale, dar în anume momente ale vieții avem parcă impresia că-l inspiră, că-l poartă, că-i face creația mai ușoară și mai promptă. Era foarte simțitor la dragostea celor din jurul său, o primea cu plăcere, o aștepta, o căuta oarecum și apoi o întorcea celor dela care ea venise, sub formă de opere nemuritoare. Pe cât de concentrat în

gândurile sale era Michel Angelo, iubind singurătatea, ca să-și păstreze firea curată, oarecum virgină de orice atingeri exterioare, pe atât Rafael era deschis influențelor de tot felul, succesive, ori chiar simultane. Dă impresia celei mai complete armonii și celei mai mari unități spirituale și de ideal. Și totuși, rari sunt artiștii la care să se poată simți, la care să se poată dovedi chiar ecouri venite din afară, mai multiple și mai variate. Aceasta fiind adevărul, rămânem cu atât mai uimiți să constatăm că operele sale au ceva atât de personal, o așa de mare forță de persuasiune, în cât caracterul lor apare cu totul original, și nu se poate cu nimic confunda.

Aci stă secretul acestui mare geniu. El este în stare să cuprindă în sufletul său toate aceste multiple amintiri; după ce însă asimilase ceea ce primise de aiurea, el pune peste tot **marca personalității sale și se prezintă într'o formă, care-i este absolut personală.** După cum ne spune Delacroix, într'o formulă admirabilă, Rafael împrumută din toate părțile, în decursul vieții sale întregi. Dar, împrumutând, el parcă nu face altceva, decât să ia înapoi un bun care-i aparține, într'atât tot ce primește de aiurea se potrivește cu firea sa. Astfel, putem afirma fără exagerare că aspirațiile și toate căuceririle picturii Renașterii se întănesc în Rafael. El constituie sinteza supremă a acestei mișcări prodigioase și devine oarecum figura ei cea mai reprezentativă. În el neliniștea iscoditoare a unora, avântul plin de credință al altora, panteismul și sensualitatea păgână a unei a treia categorii se îmbină în chip natural. În el asperitățile și nepotrivirile acestor tendințe se armonizează, iar opera sa apare ca un fruct delicios și matur al tuturor acelor operații, care au procedat venirea sa și care au necesitat poate o sută de ani de frământări și de experiențe pe terenul artei.

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

S'ar părea chiar că și moartea lui timpurie a fost, la urma urmei, pentru numele pe care îl va lăsa posterității, un avantaj mai mult. Ea l'a scutit



Fig. 303. — Michel Angelo : Judecata de Apoi (fragment).

chiar și de cele mai mici atingeri ale slăbiciunii, a dispărut în momentul în care ajunsese în culmea gloriei, așa că nimănui nu i-a fost dat să vadă declinul lui Rafael.

Evident, când îi comparăm viața cu cea a unui Rembrandt, a unui Tintoretto, a unui Michel Angelo, a unui Tițian, când ne amintim că aceste genii au dat poate cele mai mișcătoare opere ale lor în ultimii ani ai existenței, putem regreta, firește, faptul că Rafael s'a stins așa de curând. Fără voia noastră ne punem întrebarea ce ar fi putut să devină un artist așa de dotat, dacă ar fi atins limitele vieții aceloră? Dar nu e mai puțin adevărat că alături de geniile cu o formație mai tardivă, cum sunt cele de care am vorbit mai sus, sunt și altele, mult mai precoce, care, întocmai ca acei copaci atinși de germeni maladivi pe care nimeni nu-i vede, se grăbesc să-și dea roadele cât mai re-



Fig. 304. — Rafael: *Visul Cavalerului*.
(după Focillon, Raphael, p. 13).

pede, ating culmea maturității la o perioadă relativ tânără și dispar tot așa de iute cum au apărut, lăsând în sufletele noastre o puternică nostalgie. Rafael aparține, după toate probabilitățile, acestei ultime categorii. Trebuie deci să considerăm sfârșitul lui, lamentabil din punct de vedere uman, ca încă un element de noroc în cariera artistului, fiindcă astfel el și-a prezervat de decadentă opera întregă, dispărând tocmai în momentul în care ea ajunsese cea mai înaltă a lui expresie.

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

Se formează sub disciplina tatălui său, un adevărat artist al Renașterii, adică capabil să se ocupe nu numai cu meșteșugul zugrăvitului, dar și să

pede, ating culmea maturității la o perioadă relativ tânără și dispar tot așa de iute cum au apărut, lăsând în sufletele noastre o puternică nostalgie. Rafael aparține, după toate probabilitățile, acestei ultime categorii. Trebuie deci să considerăm sfârșitul lui, lamentabil din punct de vedere uman, ca încă un element de noroc în cariera artistului, fiindcă astfel el și-a prezervat de decadentă opera întregă, dispărând tocmai în momentul în care ea ajunsese cea mai înaltă a lui expresie.

S'a născut la 1483 și se stinge la 1520. Este umbrian și se formează mai întâiu în Perugia. Când ne-am ocupat de școala desvoltată în această provincie, școală însemnată, vecină cu cea

aprecieze o poezie, să guste un text clasic, să se intereseze de o doctrină filosofică. Multe din aceste calități vor trece asupra fiului. Tatăl moare însă curând și Rafael, la vârsta de 11 ani, rămâne orfan și, așa zicând, fără conducător. Intră atunci în atelierul unui elev al lui Francia (un artist bolonez desul de influențat de Venețieni) apoi, ceva mai târziu, în atelierul chiar al lui Perugino. Mai înainte însă de a fi luat un contact direct cu acest artist, mai înainte deci de 1500, el ne dă prima lui operă, datată, la 17 ani, *Visul Cavalerului*, astăzi la Galeria Națională din Londra (Fig. 304).

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

Dacă această operă ne învederează un aspect al sufletului artistului, o alta, aproape contemporană: *Cele trei Grații*, ne desvăluie un alt aspect al lui tot atât de semnificativ, anume sensulitate păgână, acea înțelegere deosebită pentru frumusețea unui corp femeesc plin, pentru o atitudine, pentru ceea ce Focillon numește în monografia sa despre Rafael „poezia formei”, exprimată prin linie, prin mișcare, prin arabescul grafic al unei compoziții desăvârșite. În pragul vieții Rafael posedă toată adâncimea artei clasice, al cărui echivalent în pictură îl constituie o astfel de compoziție.

Dar lucrarea cea mai importantă din această perioadă este *Logodna Sfintei Fecioare*, *Lo Sposalizio*, de la Muzeul Brera din Milano. Tot ceea ce artistul își asimilase din contactul cu Perugino, cam la vârsta de 22 ani, tot ce el știa și putea, se deduce din această operă. (Fig. 305). Tablouri mai mult sau mai puțin asemănătoare întâlnisem în arta înaintașilor, între alții la Perugino.



Fig. 305. — Rafael: *Logodna Fecioarei*.
(după Propyl. 1X, p. 153).

însuși, în decorațiile de jos ale Capelei Sixtine, și la Pinturicchio, în Santa Maria în Aracoeli. Compoziția este bazată pe o grupare a personajilor în fața tabloului, pe planul întâiu, lăsând îndărătul lor un spațiu liber, destul de vast, dominat și mărginit la orizont de o frumoasă construcție arhitectonică. Să nu pierdem din vedere că ne găsim în vremea în care creațiile lui Bramante, în deosebi Tempietto, (din 1502) au impresionat puternic pe contemporani. Ce este interesant însă la acest tablou, în afară de armonia compoziției — care se întâlnește și în lucrările lui Perugino, — este seninătatea, o atmosferă de pace, de liniște divină.

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

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

Rafael, de atunci celebru în provincia sa, căutat, încărcat de comenzi, își dă repede seama de tot ce-i lipsește, comparat cu aceste genii. Vasari ne spune că începând dela această dată, dela 1504, el începe să studieze „ca un elev“. La însușirile pe care le posedă și care nu puteau să aibă o prea mare trecere în Florența, el caută să adauge pe de o parte știința unora, pe de altă parte acea neliniște, care face pe un artist ca Leonardo să nu se mulțumească cu aparența lucrurilor, să treacă dincolo de aspectul lor exterior și să pătrundă în fundul sufletului omenesc, spre a descoperi acolo secretul existențelor. Rafael studiază mai întâi și înțelege, adoptă și imitează: imitează când arta lui Leonardo, când pe cea a lui Michel Angelo, sau caută să le contopească pe amândouă. Este preocupat ca din toate curentele artistice ale timpului să-și formeze o estetică nouă. Ea nu poate fi eclecticismul, cum ar fi tentați să creadă unii, ci ceva mai adânc, mai substanțial decât acel amestec superficial de crâmpene de doctrină pe care-l vom întâlni în secolul următor, la naturi mai slabe, în școala boloneză. Eclecticismul se mulțumește să ia din dreapta și din stânga, cu răceală, cu oare care șiretenie, calități exterioare și de multe ori nepotrivite, să le împreune spre a ajunge la un lucru perfect în teorie, rezultat din armonizarea contrastelor, dar lipsit de viață, în realitate. Rafael

convins de superioritatea înaintașilor lui, caută să-și asimileze ceea ce-i lipsea, cercetează cu pasiune lucrările lor și nu ia din ele decât ceea ce convine temperamentului său.

În această epocă el dă naștere la multe din faimoasele lui Madone, adică la acel tip de femeie în același timp grațios, tânăr și plin, care să reprezinte pe Fecioară la vârsta când a născut pe Christos, dar care să redea și sentimentul maternității, nedeslipit de ideea pe care ne-o facem despre Maica Domnului. Printre ele trebuiesc în deosebi semnalate : La Belle Jardinière, de la Luvru, și Madonna im Grünen, din Viena.

Tipul acestor Madone a ajuns să fie ceva propriu lui Rafael, o creație nemuritoare a geniului lui. El îl obținuse după ce trecuse prin multe încercări, după ce studiasse operele lui Perugin, sau chiar pe cele ale lui Leonardo, le transformase, le confruntase. Formele sunt ample, dar totuși pline de gingășie și dulceață. Intreaga lor făptură respiră suavitate, candoare, tandreță. Compoziția este de cele mai multe ori în formă piramidală. Madona constituie, cu capul ei, vârful piramidei. Baza piramidei este încă amplificată prin faldu-rile draperiei largi și bogate. Apoi, de o parte și alta, pentru o mai mare soliditate, Christos sau Sfântul Ion Botezătorul, ca prunci, sau alte ori alte personaje, susțin oare cum piramida. (Fig. 306).

Desenul lui Rafael a fost totdeauna asemănat, prin plăcerea pe care ne-o produce, prin arabescul elegant al liniilor, prin curbele lui armonioase, cu o melodie muzicală. Culoarea însă, dacă o comparăm mai ales cu cea a Venețienilor, este mai puțin reușită și uneori chiar strigătoare. El nu ajunsese încă, cel puțin atunci, să stăpânească armonia tonurilor, să deprindă sentimentul venețian pentru combinarea fericită a unor acorduri. În anume compoziții vom întâlni chiar oarecare stridențe, din acest punct de vedere.

În vremea contactului lui cu marii pictori florentini, în lovitura puternică ce o primește dela aceștia, simțim parcă o oprire a fluxului vital al artistului. Din pricina teamei, la descoperirea atâtor lucruri esențiale pentru arta lui, pe care nu le stăpânește încă, a sentimentului lipsurilor educației lui de bază, îl simțim intimidat și retractat. Este însă o fază trecătoare. Rafael se smulge acestor impresii și în curând ajunge să domine în chip absolut toate mijloacele ce le oferea pictura, ca, de pildă, în Madona Ansidaei (Fig. 307), un fel de sacra conversazione, azi la Galeria Națională din Londra.

Fecioara Maria, pe tron, păstrând tipul caracteristic pentru Madonele lui Rafael, are în dreapta și în stânga doi sfinți. Grație contactului artistului cu arta



Fig. 306. — Rafael: *La Belle Jardinière*.
(după Propyl. IX, pl. XII)

lui Michelangelo, aceste figuri încep să capete alte proporții și altă înfățișare decât până atunci. La dobândirea acestui sens al monumentalității, l-a ajutat pe Rafael și Fra Bartolomeo, tot un toscan. Fra Bartolomeo, natură severă, fusese atras de însușirile unei arte despuiată de ori și ce element de seducție. Este destul să ne amintim că el se numără printre adepții lui Savonarola. Această pictură, simplificată și purificată, îl ajută pe Rafael să atingă în compoziții mai multă expresivitate și mai multă maiestate, calități pe care nu le-ar fi putut găsi la Perugino.

În mulțimea artiștilor enormi, care populau atunci orașul Florența, Rafael nu ajunge să se impună. El se deosebește prea mult ca temperament de

cei de acolo. Dacă n'ar fi părăsit acest centru, poate că n'ar fi isbutit să devină decât un pictor admirabil al grației, și nimic mai mult. Ori cât ar fi de important farmecul, acel sentiment „peruginesc” pe care l-am întâlnit în prima fază a operei lui Rafael, el este însă departe de a rezuma totalitatea darurilor artistului. Norocul lui — împrejurările l-au servit în totdeauna — face ca Papa Iuliu al II-lea să aibă nevoie de un pictor pentru executarea planurilor lui mărețe. El face apel la Rafael. Acesta vine la Roma. De o dată se deschide înaintea sa posibilitatea nesfârșită de a se exprima, de a juca un mare rol pe o scenă într'adevăr mondială.

Papa era muncit de gândul de a da o expresie plastică tendinței lui de a crea un imperia-
lism calotic, care să pornească din Roma și care să cuprindă toată lumea cunoscută în acea vreme. Rafael i se pare omul în stare de a realiza un astfel de plan. Recomandația lui Bramante — un compatriot al lui Rafael — poate n'a fost streină de această alegere. În orice caz, Papa do-



Fig. 307.—Rafael: *Madona Ansidei*.
(după Focillon : Raphael, p. 22).

vedește o perspicacitate care ne uimește, atunci când dintre toți artiștii mari pe care îi poseda Italia timpului, el încredințează acestui tânăr cu înfățișare feciorelnică, care nu se remarcase decât poate prin opere mai mult grațioase, mai mult seducătoare decât puternice, decorarea Stanțelor Vaticanului.

În contact cu Roma, Rafael se simte un alt om. Arta veche completează ceia ce lipsea geniului său, acea idee de grandoare, de armonie liniștită și nobilă, trăsătura fundamentală a sculpturii antice. Deci, transformat de ceea ce învățase în Florența, îmbogățit spiritual de contactul cu vechea

Romă, Rafael se crede capabil de a acoperi cu fresci — adică într'o tehnică, pe care o mânuise foarte puțin până atunci — zidurile imense ale sălilor Vaticanului.

I se cerea să reprezinte în scene, care să se completeze unele cu altel, **triumful bisericii creștine**. Iată-l deci obligat să înfățișeze, în decorații murale de mari proporții, idei aproape abstracte. Rafael își dă seama că abstracțiile pure, alegoriile, nu pot interesa pe privitor. Ele trebuiesc sprijinite pe contactul material cu viața. Și astfel, în compoziții incomparabile, în care pentru prima dată el ne dă măsura geniului său, ilustrează o serie de evenimente, care toate contribuieră să întărească ideea puterii fără margini a catolicismului. Una din ele înfățișează Triumful religiei în Stanza de la Segnatura Dar cea mai cunoscută dintre ele este, fără îndoială, Școala din Atena. (Fig. 308).

Alături de decorațiunile de pe zid, în aceeași sală, mai erau decorații pe plafond și în partea de jos (dedesubtul compozițiilor mari), scene, alegorii ori personaje, care completează și lămureau pe cele de mari dimensiuni. Așa, de pildă, în Camera Semnăturii el a așezat într'o lunetă reprezentarea Puterii, a Adevărului și a Moderațiunii. Am ales-o, ca să ne dăm seama de calitatea într'adevăr unică pe lume a artistului întru mânăuirea liniilor armonioase. Toată scenă face impresia unui val care se întinde, se mlădiază, se curge legănându-se, pornește dintr'o parte, din stânga, și se oprește în dreapta, după ce în curbele cele mai grațioase, a parcurs toată suprafața. Fiecare din figurile acestea



Fig. 308. — Rafael: Școala din Atena
(după Hermann Grimm : Raffael, p 241).

luate individual, este o perfecțiune de eleganță și de echilibru. Iar toate împreună ajung să formeze o linie de o armonie divină, fiindcă nu există alt epitet pentru a exprima plinătatea mulțumirii noastre. Suntem în adevăr la limita dintre arte, acolo unde muzica se confundă cu pictura, în care pictură aspiră să ne dea impresia muzicii. (Fig. 309).

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

nător decât cum se prezintă grupul curtenilor în *Messa* din Bolsena, bunăoară. (Fig. 310). Insușirile de proporție, de simplitate, de măreție, de noblețe, de grație, amestecate toate la un loc, prezente în lucrările anterioare, sunt accentuate printr'un sentiment al realității, care în nici o frescă nu este așa de evident ca aci. Grupul este format din tot atâtea admirabile portrete, care pot să șează alături de cele mai strălucite imagini ale omului pe care le cunoște, nu numai Renașterea Italiană, ci pictura universală. Cele mai frumoase efigii lăsate de Țițian, de Rembrandt sau Velasquez, cele mai reușite producții ale lui Rafael însuși, nu pot să întrecă impresia lăsată de grupul celor patru curteni. Pe de altă parte, fresca se găsește, astăzi încă, într'o stare admirabilă de conservare, așa încât aspectul ei actual nu e cu nimic mai pre jos decât în momentul în care fusese terminată de pictor.

Pe măsura ce execută aceste fresce, artistul e din ce în ce mai interesat, nu de corpul omenesc acoperit de draperii, nu de statura maestruoasă a demnitarilor sau a părinților bisericeii, de odăjdiile lor de stoffe scumpe, ci de



Fig. 309. — *Rafael: Alegorie. (Vatican)*

(după Focillon : Raphaël, p. 44).

trupul însuși, de aspectul lui solid și plastic, de arhitectura lui, de calitatea epidemiei. Și astfel, într'o lucrare cum ar fi *Incendiul mahalalei Borgo*, el pictează o admirabilă purtătoare de apă, înfăptuire ideală a trupului femeiesc, alături de câțiva tineri, ideal al trupului bărbătesc (Fig. 311). Este echivalentul figurilor sublime pe care le-am întâlnit în opera lui Michel Angelo, atunci când am vorbit de personagiile care decorau plafonul Capelei Sixtine, de Sibile și de adolescenții goi.

O dată ajuns să înțeleagă și să realizeze tipul ideal de frumusețe al bărbatului și al femeiei, bazate tocmai pe observația naturii, Rafael le va introduce în opera sa, ori de câte ori vrea să exprime o alegorie sau o scenă mitologică. În afară de camerile Vaticanului, lucrarea sa de căpetenie ca decorație murală este executată la Villa Farnesina, pentru bancherul Chiggi: Povestea lui Psyche și Triumful Galateei.

Impodobirea Stanzelor, cartoanele pentru niște tapiserii destinate să decoreze unele săli din Vatican, comandate de Papă, au avut un atât de deplin succes, încât Rafael este însărcinat — e drept, de Papa următor, de Leon al X-lea — să decoreze și terasa și loggia care dau din palat în spre curtea San Damaso. Pentru acest ansamblu ornamental, Rafael se inspiră dela pictura decorativă antică, dela așa numitele grotești, combinații de fel de fel de elemente amuzante: flori, fructe, măști, figuri mitologice. Ele închid meda-lioane de mici dimensiuni, în care se povestește Biblia și istoria lui Isus Christos, adică Noul și Vechiul Testament.

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

Ca portretist Rafael ne-a lăsat lucrări prodigioase. Printre ele, nici una nu atinge valoarea portretului lui Castiglione, (Fig. 312) capodoperă neîntrecută poate nici chiar de Rembrandt. Se găsește astăzi la muzeul Luvru.

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



Fig. 310. — Rafael: *Messa din Bolsena* (fragment)
(după Hermann Grimm : Raffael, p. 369)

Rafael moare la 1520. Cu el se naște școala romană. Este semnificativ faptul, că dintre toate orașele mari ale Italiei, singură Capitala Papilor nu fusese în stare să întemeieze o școală de pictură originală și de sine stătătoare. Transportându-se la Roma, efectuând marile decorații de care am vorbit, el devine întemeietorul unei școale noi, care vine să completeze celelalte manifestări ale artei italiene și care chiar ajunge pentru viitorime să capete mai mare importanță decât toate celelalte, cu excepția Veneției. Michel Angelo, ce e drept, prin opera lui, nu puțin a contribuit în cea de a doua jumătate a secolului, să mențină și să întărească prestigiul, lăsat moștenire Romei, de Rafael.

În studiile precedente ne-am ocupat de acei măștri, a căror operă constituie cel mai bogat și mai strălucit patrimoniu al epocii cunoscută sub numele de Renaștere. Totuși, fiecărui din ei îi lipsea poate tocmai acea calitate, care

în ideile noastre despre Renaștere juca rolul cel mai însemnat. N'am întâlnit la nici unul, cu excepția poate a lui Rafael, acel sentiment păgân de voluptate, de sensualitate naivă, care caracteriza pe artistul grec și pe imitatorul său roman. Leonardo era un pictor prea intelectual, prea preocupat de idei, prea doritor să pătrundă în ce este ascuns dincolo de aparența și de suprafața lucrurilor, pentru ca să se lase dus de bucuria simțurilor. Avea apoi o natură mult prea rezervată, mult prea insensibilă la o anume atracție a materiei, pentru ca să facă loc și sensualității în opera sa. Michelangelo este simțitor la forță, la pasiune, la vajnicul conflict din anume firi, în care puteri și sentimente contrarii nu ajung niciodată să se împace. Rafael



Fig. 311. — Rafael : Incendiul din Borgo.
(după Hermann Grimm : Raffael, p. 317).

era dintre toți cel care s'ar apropia mai mult de acea concepție, cel care și-a dat mai bine seama de efectul delectabil al artei, prin subiect ca și prin execuție. El însă este atent și la alte probleme, care par să-l intereseze mai mult: la o armonie deplină, în opera de artă, calmă și senină, la ritmul divin al formelor umane, luate individual, când e vorba de o singură figură, sau înăuntrul unei compoziții de vaste proporții.

Cel care dintre toți răspunde mai bine la noțiunea de om al Renașterii sub imperiul artei păgânești, este însă **Correggio**. Este contemporanul celorlalți, deși avea mai tânăr. Moare totuși la o vârstă la care unii dintre ei, cum era Michelangelo, mai aveau încă mulți ani de trăit. Deși face parte dintr'o generație ulterioară celei eroice a Renașterii, îl putem foarte bine

număra printre tovarășii ei de luptă. El profită de ceea ce ceilalți aduseseră. fie care, ca note noi în arta italiană, strânge și topește elementele de inspirație venite de la ei și, în același timp, adaugă ceva dela el. Nu vom găsi în operele lui nici acea înălțime de cugetare, sau acea adâncime tragică de sentiment, pe care le-am constatat la un Leonardo sau la un Michelangelo; vom întâlni însă în ele expresia unei aptitudini de a simți tot ce este fermecător, tot ce este delicat, tot ce este atrăgător în lume, cu nervii mai mult de cât cu inteligența.

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

Se naște deci la 1494, dintr'o familie de mici burghezi. Își face primele studii la Mantua, cunoaște deci opera decorativă a lui Mantegna. Mantegna este, de sigur, un mare maestru și un excelent model, însă sever, rigid, absolut contrar firei lui Correggio. El i-ar fi putut arăta cum se compune un tablou, cum se pot grupa personagiile, cum se cuvine să fie desenată, prezentată, drapată o figură, pentru ca să devie un element expresiv. Dar aceasta numai nu-l satisface pe tânărul pictor. Calitățile la care aspiră reprezintă mai degrabă ceva contrar. El ar dori ca într'o lucrare să nu apară unghiuri care să turbure frumusețea unui contur, așa cum întâlneam la Mantegna; să nu se vadă detalii prea contrastate, ori cute multiple, mergând în toate direcțiile, în draperii. Din contră, ceea ce-l preocupă este cum să îmbrace elegant o figură, sau goală, s'o facă să radieze prin strălucirea carnației ei, s'o înconjoare de o dulce atmosferă, cum să niveleze asperitățile posibile, să facă să dispară tot ce este contrast supărător pentru ochi, să dea acea „enveloppe“, adică să facă aerul să circule blând în jurul ei. S'a servit pentru aceasta mai ales de clar-obscur.

Când am vorbit de arta lui Leonardo, am scos în relief darurile acestui geniu, progresele pe care le-a determinat în picătură, accentuând diferența dintre umbră și lumină, nu ca un contrast și ca un conflict între ele, ci ca însușire a două elemente care se completează, ca și în viață, care există deci și care formează limitele extreme între care sunt cuprinse celelalte valori ce determină forma și reliefurile figurei, ale trupului uman, gol sau îmbrăcat. Cu ajutorul tranzițiilor de la umbra cea mai intensă, la lumina cea mai puternică, pe care, în genere, le evită, și pe una și pe cealaltă, ca prea brutale, ei exprimă formele umane, ca și aerul ce le înconjoară. Correggio a mers și mai



Fig. 312. — *Rafael : Castiglione.*
(după Schneider, I. pl. LXII).

deparie. Era fără îndoială un mai dotat pictor, adică mînuitor al culorilor decât cum era Leonardo, cu toată superioritatea geniului acestuia. Correggio, posedând ca un dar rar acest mijloc de expresie, a isbutit să arate prin clar-obscur tot ceea ce făcea atractivă suprafața lucrurilor și a ființelor și ceea ce ne place în ea: luciul sidefos și catifelatul pielii, puful ușor de pe orice epidermă, care dă impresia de dulceață, de moliciune, de delicateță.

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

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

Opera lui se compune dintr'o serie de lucrări, unele cu subiect religios, executate de prin 1517 până către sfârșitul vieții, altele de caracter mural-decorativ, din care cele mai importante sunt destinate pentru cupola baptisteriului San Giovanni Evangelista și pentru Domul din Parma. În sfârșit, către finele vieții, el produce o serie de tablouri mitologice, păgânești, în care își exprimă tocmai sensualitatea de nuanță antică, care se adoaă, grație lui, ca o notă de completare la pictura din sec. XVI-lea.



Fig. 313. — Correggio : Altar.
(după Propyl. IX, p. 369).

Primul tablou care se poate data cu oarecare certitudine a fost executat către 1514, adică când Correggio avea vârsta de aproape 20 de ani. El se află la Dresda și are ca subiect pe Madona cu Sfinți. Să ne oprim puțin asupra lui. Este de proporții însemnate. Ceva din felul de a compune a lui Giorgione se

simte și în această operă. Din contra, dacă analizăm fiecare figură în parte, pe Ioan Botezătorul, de pildă, în ele întâlnim ecoul artei lui Leonardo da Vinci și a elevilor acestuia, ceva din Precursorul de la Luvru sau alt personaj leonardesc. Correggio a știut totuși, chiar de atunci, să îmbine aceste sugestii, să le topească și să facă o lucrare unitară.

Dela început chiar observăm două trăsături în arta sa: pe de o parte delicatețea, suavitatea — accentuez — cu o nuanță sensuală, pe care el o pune în figurile femești, chiar în figura Madonei sau în figura Sfintei care se găsește la picioarele tronului: pe de altă parte — și acest lucru se va intensifica cu timpul — atitudini mult mai mișcate decât cum am întâlnit la pictorii de Sacre Conversațiuni, de până atunci (Fig. 313).

Dar punctul cel mai înalt al carierei sale l-a atins Correggio atunci când a executat lucrări de pictură murală. A început să se manifeste în acest gen, care cerea dela cine îl practica o viziune și o tehnică specială, executând la Parma, pentru o stareță, Donna Giovanna Piacenza, fata unui bogat patrician piacentin, o decorație care trebuia să transforme o sală „le parloir”, într'un fel de grădină de iarnă. Correggio a imaginat pentru bolta care acoperea sala o decorație inspirată de la grottești. Loggile lui Rafael erau decorate în același gen, după cum ne amintim. Deasupra căminului el a destinat o scenă mai importantă, luată din viața Dianei. Iar în plafon și-a închipuit o boltă, de care atârnă fructe și flori, străbătută în toate



Fig. 314. — Correggio: Loggia S-tei Caterina (Luvru).

direcțiile de ramuri de viță. Vegetația luxuriantă lăsa totuși câteva găuri, câteva lunete, prin care apărea cerul și prin care se vedeau îngerași, singuri sau în grupe de câte doi. Jos, la marginea boltei, a pus o altă serie de decorații, care trebuiau să imite ornamente în stuc, în „trompe l'oeil”. Fantazia pictorului, grația și spontaneitatea cu care se achită de această sarcină, l'au făcut în curând celebru. Nimeni în această epocă n'ar fi fost în stare să picteze trupuri de copii mai veridice, mai plăpânde, mai dolofane și mai gingașe, decât Correggio în această lucrare. Orcât de frumoasă ar fi, ea însă nu ne poate face nici măcar să bănuim valoarea și excelența tablourilor murale de mai târziu.

Tot în această vreme, prin 1519, el a executat un tablou religios, care în opera sa se arată ca un fel de Auroră anunțătoare a unei zile radioase: este la Luvru și reprezintă Căsătoria mistică a Sfintei Caterina. O soră a pictorului, Caterina, se măritase tocmai atunci, iar tabloul constituia darul de nuntă al fratelui. (Fig. 314).

În ea se manifestă însușirile cu adevărat unice ale pictorului. Tabloul nu ne invită să medităm, cum ar fi făcut o lucrare de Leonardo: el nu ne agită nici nu ne frământă, ca o lucrare a lui Michel Angelo. Ritmul compoziției este plăcut, însă el nu se poate compara cu ritmul suveran pe care îl întâlneam la Rafael. Totuși, poate că nici unul din acești maștrii n'ar fi fost în stare să ne dea o lucrare care să meargă la inimă, cum a reușit s'o facă Correggio. Aci apare în toată splendoarea modelul lui prin clar-obscur, metoda de a răs-pândi pe fața și pe trupul persoanelor acea dulceață, acea lumină fermecătoare și suavitatea plină de tandrețe, caracteristice artei lui Correggio. Tipurile sunt apoi alese de o drăgălășie fără seamăn. Facultatea de a simți plăcerea, impresionabilitatea pentru tot ce era grație de femei se vede aici mai bine ca oriunde. Este evident că dragostea de a picta trece dincolo de mulțumirea pe care în mod natural trebuia s'o simtă orice artist pentru redarea unui trup femeesc. Până și în figura Mântuitorului apare satisfacția, căldura cu care pictorul mângâie, așa zicând, acel corp delicat de copil. Tabloul este exact cât trebuie de creștin ca să poată să figureze într'o biserică, dar nu mai mult. Iar Sft. Sebastian, în fund, în mână cu o săgeată, singurul semn după care putem ghici că e vorba de un martir creștin, în realitate amintește mai de grabă o figură mitologică, un Satir, un Bacchus, un Apollo, așa încât prezența lui într'un tablou religios este aproape o inadvertență, dar extrem de seducătoare. Pictorul însă a știut să se oprească exact la limita de unde tabloul lui religios ar fi încetat de a mai fi o lucrare de pietate, pentru ca să devină o sursă de gânduri turburi de voluptate.

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

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

Dar Correggio nu s'a mulțumit cu stilul predecesorilor lui: el imaginează bolta bisericii ca un spațiu infinit, prin care cei din năuntru comunică cu bolta cerească: o spărtură imensă pe unde intră aerul, norii și lumina. Pentru ca să evoce cortegiul fericiților, care se înalță din locul unde este zidită

biserica și merg spre Paradis, el a recurs la toate descoperirile picturii, făcute pas cu pas și pe care înaintașii lui le practicase cu mult mai multă timiditate. Așa este întrebuintarea aproape exclusivă a racursiului și perspectivei plafonante. Pentru ca să producă senzația fizică că bolta bisericii a dispărut; că vedem apărând cerul, populat de ființe supranaturale, îngeri sburând, Christos înălțându-se, Apostolii uimiți, privind de jur împrejurul unei balustrade de nori, la Înălțarea Mântuitorului, evident că artistul nu se putea servi numai de procedeele înaintașilor. Ii trebuia ceva nou. Așa el a pus în practică ultimele cuceriri ale picturii, mai ales perspectiva plafonantă. Și se întâmplă lucrul acesta extraordinar, că pictorul care s'a servit pentru prima dată siste-



Fig. 315. — Correggio: Cupola baptisteriului, Parma.

(după Propyl. IX, p. 374).

matic de aceste procedee ale științei picturale, este și cel care le duce până la ultimele limite la care se putea ajunge. Astfel, toți marii artiști decoratori de mai târziu, cu toate că vin după Correggio, cu toate că vor profita de greselele artei pe alte tărâmuri, sunt departe de a stăpâni în același grad știința, cu care Correggio evocase spațiile infinite. Nici Veronese, nici Tiepolo, după el, nu-l vor întrece. Privit de jos, un astfel de subiect ne dă întra'devăr

impresia unui vârtej de nori și de figuri, care se avântă spre cer, la înălțimi infinite. (Fig. 315).

Dar punctul culminant al artei lui Correggio și, după unii, punctul culminant al picturii murale de totdeauna, este atins în Cupola Domnului din Parma. Domul era de dimensiuni mai mari decât Baptisteriul San Giovanni. Correggio, care își pusese în practică teoriile și își cunoștea posibilitățile, în această lucrare năzuește să ajungă și mai departe. Imaginează să reprezinte momentul în care Fecioara, după moarte, se înalță la cer, unde este primită de Christos. În mijlocul cupolei el pune figura Mântuitorului, iar de jur împrejur un adevărat roi de îngeri. Nu se văd decât fragmente nenumărate de persoane, din fiecare figură nu apar decât porțiuni printre nori delicați, drăgerii care sunt parcă absorbite de o putere contrală și ridicate la înălțimi prodigioase, totul într'un uragan fără nume. Niciodată până atunci arta nu dase o impresie de avânt irezistibil spre cer, de proporțiile celui din această

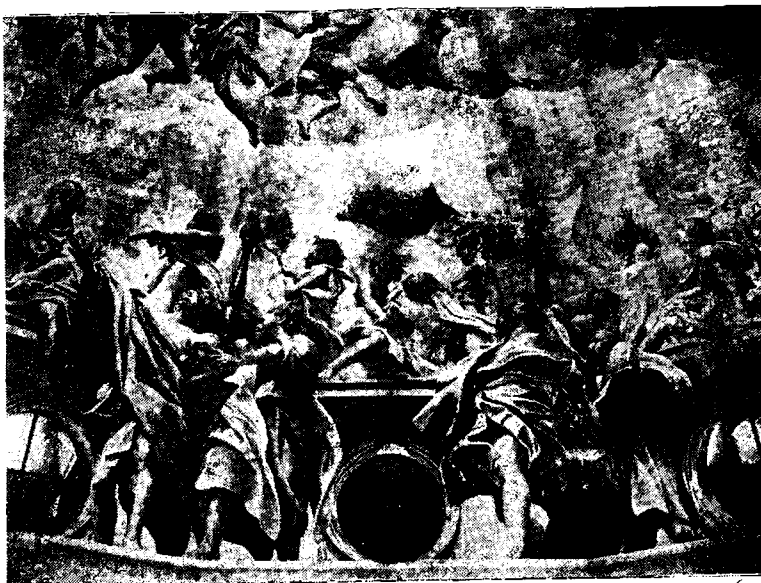


Fig. 316. — Correggio: Plafonul Domului din Parma (fragment).
(după *Klassiker der Kunst*, p. 103).

lucrare. Unul din autorii germani care se ocupă de ea (Paul Schubring) își închipue impresia celor care pentru prima dată au văzut-o, atunci când schelele au căzut și când decorațiunea a apărut în toată măreția ei înaintea credincioșilor, ca pe cea pe care au avut-o primi auditori a lui Tristan și Isolda: ceva inefabil, ne mai simțit de neamul omenesc, a trebuit să străbată atunci sufletele.

Inelul format de cetele îngerești, de miriadele de îngeri care însoțesc sborul Fecioarei, este întrerupt de nori, iar de jur împrejur sunt alte figuri așezate în mod simetric, de o parte și de alta a unor lunete, făcute tocmai ca să proiecteze lumina asupra decorațiunii (Fig. 316). La colțuri, în trompe, de proporții uriașe, sunt sfinții patroni ai orașului Parma.

Acest ansamblu maiestos este punctul de plecare al tuturor decorațiilor de biserică, destul de numeroase, dela sfârșitul sec. XVI-lea încoace. Construcțiile din această vreme sunt sub influența Contra-reformei. Știm că, din pricina primejdiei care amenința catolicismul ca urmare a Reformei lui Luther, Papa, cardinalii și șefii bisericii, se gândesc la o eliminare din sânul ei a tot ce dăduse prilej de critică în organizația cultului și viața zilnică a credincioșilor. Această mișcare este cunoscută sub numele de Contra-reformă. Printre efectele imediate ale reacțiunii este și crearea ordinului Iezuiților. Noul ordin prosperă foarte repede, ajunge o mare putere, ceea ce-i permite să zidească enorm de mult. Cele mai numeroase din bisericile lui, între altele Gesu și Sant Ignazio din Roma au plafoane, în care se vede aceeași tendință de a reprezenta imensitatea cerului și în care mii de figuri circulă, zboară, se avântă spre Paradis. Correggio este la originea acestui stil, care va ajunge în secolul XVIII-ea, cu G. B. Tiepolo, la apogeul lui.

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

Și în privința luminatului unui tablou, Correggio este un inovator. În opera numită noaptea, din Muzeul din Dresda, (Fig. 317) el caută să studieze și să redea efectul pe care un izvor de lumină, — în cazul de față provenind dela Christos de curând născut, — îl produce noaptea, adică efectele de ecleraj de care o lumină centrală și artificială, străbătând întunericul nopții, le

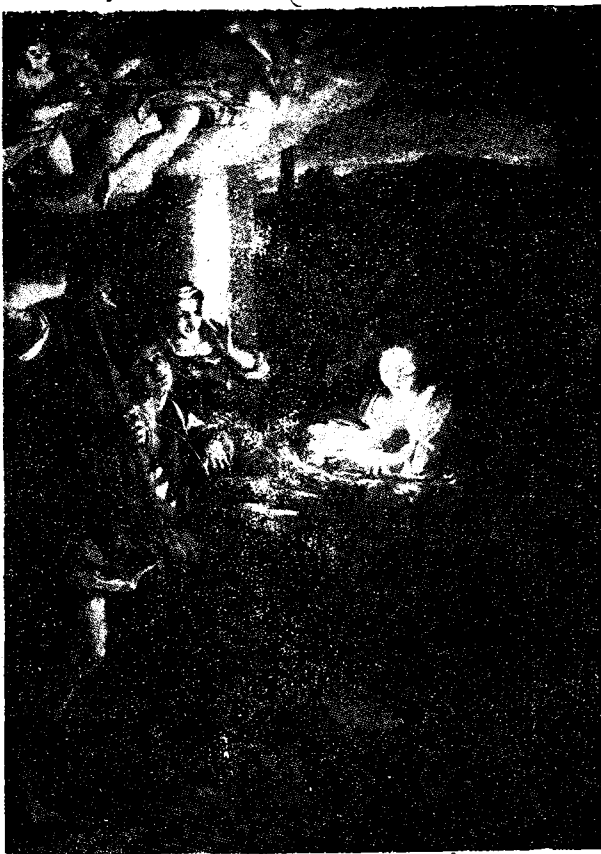


Fig. 317. — Correggio: Noaptea.

(după Propyl. IX. p. 271).

aruncă pe fețele privitorilor. Este exact problema de care va fi mai ales preocupat Rembrandt, ca și Caravaggio în sec. XVII-lea, problemă la care aceștia au adus atât de interesante contribuții, și care constituie unul din elementele esențiale de atracțiune ale artei lor asupra noastră. Și din acest punct de vedere, Correggio se găsește la originea unei tendințe importante. Câteva încercări de a reda efectele luminei artificiale în întuneric nu lipseau nici înainte de Correggio, între altele în stanțele lui Rafael, ca de pildă cea în care Sfi. Petru este reprezentat în carceră. Tabloul lui Correggio este însă o soluțiune mai reușită și mai conformă gustului modern.



Fig 318. — Correggio: *Jupiter și Antiope*
(după Aubert, II. p. 31).

italiene. Din cauza bogățiilor acumulate prin comerț, ea poate să continue să trăiască o viață de fast și de plăceri și să încurajeze producția industriilor de lux de tot felul. Este de așteptat ca și pictura și celelalte arte să se desvolte în aceeași măsură și să ia astfel o mare amploare, beneficiind de o asemenea situație. Mai mult încă, spre deosebire de alte școale italiene, aici mai ales se practică acea pictură de colorisți, care va avea cea mai puternică influență asupra producției artei europene din veacurile următoare.

În ultima parte a vieții sale Correggio a executat o serie de tablouri mitologice pentru curtea din Mantua. Ele se găsesc astăzi răspândite în mai multe muzee. Ne mai fiind legat de sentimentul creștin, ne mai temându-se de revolta pe care o putea deștepta în sufletul unuia sau altuia o interpretare prea riscată, prea sensuală, prea păgână a unei scene religioase, Correggio se găsește în largul lui de astă dată. Tot ce putem să ne închipuim mai plin de avânt tineresc, de satisfacție sensuală, aproape animalică; este concentrat în aceste lucrări. Ne vom opri la cea mai renumită dintre ele, la Antiope de la Luvru, cea mai bine păstrată, omagiu regesc adus corpului și grației feminine. (Fig. 318).

Correggio moare la o vârstă foarte tânără, la 40 de ani. N'a avut propriu zis școlari, însă Permgiano, din Parma, s'a inspirat din opera lui și se poate considera ca un discipol.

Tabloul artei italiene în sec. al XVI-lea ar fi foarte incomplet, dacă nu am consacra un capitol din acest manual școlii venețiene. Veneția Renașterii deține un rol politic capital printre cetățile și stăruțele

Școala romană, cu Rafael și Michel Angelo, prin calitățile de stil pe care aceștia le introduseseră, va avea imitatori în tot Apusul, curând după secolul al XVI-lea. Doctrina celor din Roma se bazează, în primul rând, pe grandezza formei și pe armonia compoziției. În fond însă, această concepție apelează mai degrabă la inteligența artiștilor, decât la calitățile lor de sensibilitate, ori chiar la simțurile lor. Din această pricină, cu toate că Rafael și Michel Angelo au fost modelele la care artiștii viitorului au revenit în neenumărate rânduri, totuși, tocmai din pricina acestor înalte principii mai degrabă raționale, cei care s-au izbutit să ne dea opere însemnate, pornind dela asemenea norme estetice, au fost puțin numeroși.

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

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

Această însușire se pune în genere în legătură cu mediul geografic și cu împrejurările de tot felul în care a crescut și s'a dezvoltat cetatea din lagună. Evident, este în această explicație mult adevăr, fără să putem pretinde că ea singură ne dă cheia problemei. Aci, în lagună, lumina are o calitate rară, pe care n'o întâlnim nicăeri aiurea, nici chiar în celelalte orașe ale Italiei. Sunt nuanțe de culoare și, ca o consecință, aspecte ale orașului, de o frumusețe aproape ireală, în acest loc binecuvântat, jumătate mare, jumătate uscat, adevărată cetate de vis. O cetate de vis prin arhitectura ei reflectată de pretutindeni în apa care se mișcă; cetate de vis prin armonia de tonuri delicate, într'o continuă vibrație, care distruge conturile și le înlocuiește cu un fel de tremurare perpetuă a petelor de culoare. Locuitorii, crescuți în acest mediu, au ajuns să se deprindă să trăiască o viață mai voluptuoasă, de cât restul lumii, și să se bucure de ea cu toate simțurile, nu numai cu cel vizual. Așa se explică de ce întâlnim aici, mai ales în epoca Renașterii, serbări în care demnitarii înalți ai Republicii, în cap cu Dogele, urmați de toată populația, în costume bogate, parcurg puținele străzi sau piața San Marco, în lung și în larg, sau, în gondole, canalele, fără să mai vorbim de baleturi, de concerte sau de alte petreceri. Dragostea pentru cortegii somptuoase, pentru muzică și banchete, pentru stoffele splendid colorate,

unele venite din Orient, altele lucrate aici, pentru covoarele din Persia și Asia Mică, pentru smalțuri și mozaicuri — în epoca veche — este un lucru adânc simptomatic. Prin acest spectacol ochiul Venețianului se obișnuiește cu o anumită armonie de culori, o cere, și tot ea îl face capabil să înțeleagă — mai mult decât pe ceilalți locuitori ai Italiei — o operă de artă, în care accentul se pune tocmai pe colorit. Această tendință apare dintru început. Ea se poate urmări pas cu pas în progresul ei, care își atinge culmea atunci când Veneția se găsește în epoca cea mai strălucită, adică la începutul sec. al XVI-lea.

Culoarea însă nu este singura calitate pe care o întâlnim în lucrările Venețienilor. Ea se bazează, ia rându-i, pe o cunoștință exactă a desenului, pe o posesiune completă a formelor. Desenul este însă la ei altfel conceput. Chiar la cei foarte mari, la un Tițian, el nu apare niciodată pe primul plan, cum se întâmplă la un Michel Angelo, pentru a compara două genii de egală mărime, ci este întru câtva ascuns, făcând loc, ca să ne impresioneze, la acea armonie caldă a tonurilor.

Intr'unul din capitolele trecute am făcut o scurtă analiză a școalei venețiene primitive. Am văzut — cu acea ocazie — că în Veneția arta Renașterii se dezvoltă mai cu întârziere de cât în celelalte regiuni, cu siguranță mult mai târziu decât la Florența. Maestrii venețieni rămân multă vreme fideli unor practici și unor principii mai arhaice. În orice caz, înainte de perioada de mare înflorire de care ne vom ocupa acum, și care începe cu Giorgione, ei se pot împărți în trei categorii: unii, care au păstrat un contact mai strâns cu arta orientală. I-am văzut dezvoltându-se la Murano, continuând un curent de aparență gotică, până către sfârșitul secolului al XV-lea și culminând în arta unui Crivelli. Forma la ei este destul de angulară și cam înțepenită, așa cum apărea de multe ori și în tablourile gotice. Tonurile au însă, chiar de atunci, toate calitățile admirabilei dispoziții venețiene, cu acele nuanțe adânci și limpezi de smalț, cu căldura unor acorduri în care verdele, roșul și foarte mult aur sunt notele dominante.

Alături de această școală arhaizantă, dacă o comparăm cu restul Italiei, întâlnim școala ieșită din atelierul familiei Bellini. Jacopo, Gentile și Giovanni, nu sunt de loc insensibili la ceea ce se petrece în jurul lor. Ei au luat contact cu școlile importante italiene, mai ales cu cele din vecinătate și, în primul rând, cu cea de la Verona, din preajma marelui Mantegna. Tot în legătură cu Mantegna și tot prin acesta, familia Bellini primește câteva din cunoștințele inspirate de arheologie, deci în raport direct cu Renașterea propriu zisă. Ca și la Mantegna, această cunoaștere a antichității se traduce printr'un spirit care obligă formele antice să se adapteze, mai mult sau mai puțin, concepției gotice. Întâlnim deci și la familia Bellini, ca și la Mantegna, un tip de umanitate, din care lipsesc încă admirabilele forme majestuoase și ample, pe care le constatăm în școala romană. Perfectunea desenului este tot așa de mare, ca la oricare alt artist, trupurile însă n'au ajuns la acel echilibru plin, fermecător, înrudit cu cel al artei grecești, pe care îl vom constata la Rafael, la elevii și emulii acestuia. Omul este ceva mai uscat și mai osos, chiar decât în școala florentină. Spiritul nou, al Renașterii, derivând din asimilarea idealurilor grecești clasice sau ale antichității romane, nu și făcuse încă apariția la Veneția. Și una și cealaltă din aceste două școli venețiene păstrează încă destule legături cu trecutul, pentru ca să nu le putem considera în întregime moderne.

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

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

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

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

Este, într’un fel, șeful școlii venețiene, dar e strein de acest oraș. Faptul acesta îl împiedică să candideze pentru comenzile publice în vederea decorării bisericilor. În epoca de care ne ocupăm legile corporației pictorilor erau așa de severe, încât era nevoie să îndeplinești multiple condiții ca să poți participa la un astfel de concurs. Din această pricină în opera lui Giorgione, cea produsă în Veneția, — adică cea de când se stabilește în acest oraș, de pe la 1495 înainte — se întâlnesc puține tablouri cu conținut religios, și mult mai multe lucrări profane, destinate amatorilor. Prin ele și grație însușirilor sale, el determină în școala venețiană câteva din caracterele ei cele mai pregnante, mai ales chipul în care se vor trata scenele profane și, în primul rând, introduce în compoziții corpul femeesc gol. Fatalitatea a făcut ca multe dintre lucrările lui să dispară. Una dintre cele prețuite de contemporani, o pictură decorativă exterioară la așa numitul „Fondaco dei Tedeschi”, adică depozitul german de mărfuri din Veneția, întreprinsă de Giorgione cu ajutorul tânărului Tițian, elevul lui, imitatorul și colaboratorul lui pe acea vreme, a dispărut în întregime. Astăzi nu ne este cunoscută decât din câteva mediocre gravuri. Din restul operelor ce-i erau atribuite, multe îi sunt astăzi contestate. Din această cauză ne găsim în fața așa numitei „probleme a lui Giorgione”. Artistul care a avut o influență hotărâtoare și a determinat calitățile esențiale ale picturii venețiene, nu se consideră autorul sigur de cât al unui mic număr de tablouri. Situația în care se găsește, din acest punct de vedere, a fost pricina că unii însemnați istorici în artă îi neagă influența de care vorbește Vasari. Detronându-l, așa zicând, de pe pedestalul pe care îl așezase acest biograf al artiștilor vremii sale și, după el, mai toți istoricii de artă, până în vremea noastră, ei fac ca Giorgione să-și importă gloria cu Ti-

țian și cu Sebastian del Piombo, colaboratorii lui. Așa se prezintă „problema Giorgione” pentru unul din criticii francezi de azi, pentru Louis Hourticq.

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

Una din ele poartă titlul: *Cei trei filosofi* și este azi în Muzeul din Viena (Fig. 319). Dela început ne izbește o mare deosebire față de tablourile contemporanilor, ale unui Giovanni Bellini, de pildă, de spirit, dacă nu de execuție. Personagiile au între ele mai multă legătură. Mișcărilor lor, atitudinea lor, sunt mai libere, mai naturale. Peisagiul, în sfârșit, ocupă în tablou un loc

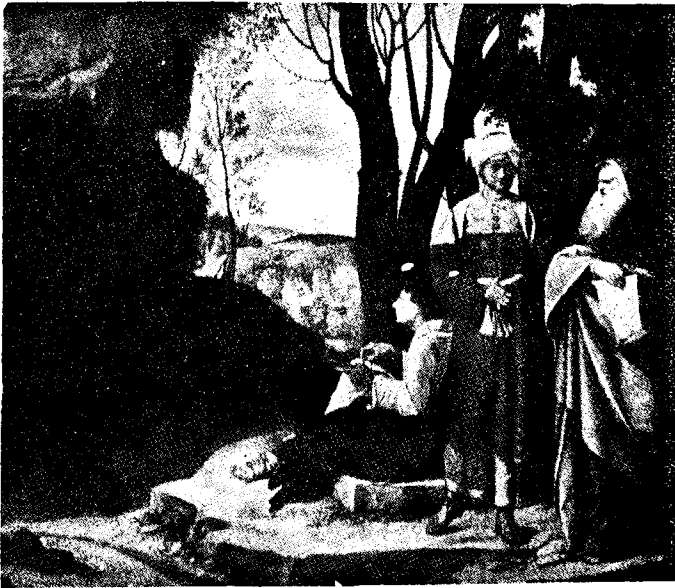


Fig. 319. — *Giorgione : Cei trei filosofi*
(după Propyl. IX. p. 292).

și mai important. Distribuind cu pricepere atât părțile luminate, cât și pe cele întunecate, el obține iluzia unei mai mari adâncimi. La stânga, în forma unor culise de teatru, așează niște stânci, puternic umbrite; la dreapta, îndeplinind cam același rol, niște copaci viguroși, tot atât de întunecați. Între stânci și copaci, un spațiu deschis, un fel de fereastră prin care îndreaptă privirea de sus în jos, asupra unor dealuri acoperite de vegetație, printre care apar clădiri, „fabrici”. Tot ce e luminat se află între cele două culise întunecate. Prin aceasta ne dă senzația unei mari adâncimi, accentuată încă prin faptul că planul întâiu este și el clar, pe fondul umbrat al stâncilor și al arborilor. Scena se prelungește astfel atât în față, în direcția privitorului, cât și în spate, spre „fabricile”, cum se numesc construcțiile într’un decor, din fondul peisagiului.

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

și mai important. Distribuind cu pricepere atât părțile luminate, cât și pe cele întunecate, el obține iluzia unei mai mari adâncimi. La stânga, în forma unor culise de teatru, așează niște stânci, puternic umbrite; la dreapta, îndeplinind cam același rol, niște copaci viguroși, tot atât de întunecați. Între stânci și copaci, un spațiu deschis, un fel de fereastră prin care îndreaptă privirea de sus în jos, asupra unor dealuri acoperite de vegetație, printre care

Dar Giorgione este un novator, nu numai în pictura profană, în cea narativ-profană — fiindcă, foarte probabil, Cei trei filosofi sunt ilustrația unui episod pe care noi nu-l mai înțelegem, — ci și în pictura religioasă. Pala de la Castel Franco, o Sacra Conversazione, este una din rarele lucrări destinate bisericilor. Reprezintă pe Madona, între Sfântul Francisc și Sfântul Liberale. Novator? Din ce pricină? Fiindcă și aci el rupe cu trecutul. Știm că așa numitele Sacre Conversațiuni din arta anterioară, ori cât ar fi fost ele de reușite din punct de vedere pictural, se prezentau totuși încă s'ângaciu. Scena se petrecea totdeauna într'un spațiu închis de stofe sau de arhitectură. Giorgione, fără să renunțe cu totul la arhitectură, așează personagiile în așa fel, încât de deasupra îngrădirii cu stofe, din jurul Madonei, se întrezărește un peisagiu încântător. Madona, obișnuit așezată în mijlocul sfinților, aici este izolată. Impresia superiorității ei asupra celorlalți este intensificată prin locul pe care i-l destină pictorul în compoziție. Tronul ei, mai sus decât nivelul celorlalți, ne arată că ea este de o esență superioară, chiar comparată cu sfinții de la picioarele ei.

Tipul sfântului Francisc nu e nou: l-am mai întâlnit și aiurea. Sfântul Liberale este însă una din invențiile lui Giorgione. Acest tânăr ostaș, îmbrăcat în fier, pe care mulți l-au considerat ca un auto-portret al artistului, prezintă trăsături de o distincție fizică și de o duioșie rară. În jurul lor o atmosferă de seninătate, de pace; avem impresia că ne găsim departe de lumea obicinuită. Aci domnește liniștea eternă, unde nimic nu se agită, nici chiar stofa steagului pe care îl poartă sfântul. Lucrarea a fost foarte apreciată de contemporani. (Fig. 320).



Fig. 320. — Giorgione: Altar
(după Propyl. IX. p. 290).

Dar opera cea mai valoroasă a lui Giorgione, considerată până astăzi ca unul din tablourile capitale ale artei italiene, este *Tempesta* (Fig. 321). Ne aflăm din nou în fața unei aventuri sau a unei legende ilustrate de pictor și necunoscută nouă. S'au încercat fel de fel de explicații pentru această femeie tânără, jumătate goală, care alăptează un copil, în fața unui tânăr așa de

asemănător cu sfântul Liberale, din tabloul precedent. Ce rost are apoi apa, admirabil redată, ori peisagiul, unul din cele mai veridice și mai evocatoare, pe care le-a produs pictura Renașterii? Dar oricare ar fi sensul acestui tablou, ce ne interesează este prospețimea și noutatea lui. Pentru prima dată în Italia întâlnim un peisagiu reprezentat nu ca decor, ca ceva ireal și fără însemnătate, ci ca o parte esențială a tabloului, un fragment de natură, în toate detaliile lui. Deasupra unei porțiuni de teren, scăldată de ape și acoperită de o puternică vegetație, printre care se zăresc fortificațiile orașului Castel Franco, se boltește un cer străbătut de nori de furtună, din care ies fulgere. Lumina lividă, care cade asupra întregului subiect și-i dă o înfățișare tragică, contrastul dintre fondul tabloului și frumusețea femeii și, mai ales, distincția și eleganța tânărului îmbrăcat în haine roșii, este ceva cu totul nou. Se simte o notă pe care, oricât ar fi fost de mari artiștii pe care i-am analizat, n'o poseda încă



Fig. 321. — *Giorgione : Tempesta*
(după Michel, VII. p. 434).

arta italiană. Tabloul este la Academia din Veneția.

Concertul câmpenesc este tabloul de la care pornește Hourticq în compania lui, la care făceam mai sus aluzie, cu scopul de a răpi lui Giorgione cele mai celebre lucrări ale sale și a le trece lui Tițian. Hourticq își închipuie că există multă asemănare între felul în care este concepută compoziția, între tipurile mai ales ale celor doi bărbați și cele din operele de tinerețe ale lui Tițian. Istoricii de artă n'au acceptat însă ipotezele criticului francez, așa încât rămânem la vechea opinie și considerăm această pânză ca una din lucrările capitale ale lui Giorgione. (Fig. 322).

Aici, mai ales, ne izbește armonia culorilor, ceace din nefericire nu se poate vedea într'o reproducție în negru, și forma desăvârșită, demnă de cei antici, a corpului omenesc, mai ales al celui feminin. Giorgione îl iubește amplu, cu liniile conturului rotunde și alunecoase, adică deosebite de cele întâlnite în tablourile anterioare, în care forma avea adesea ceva angular și oarecum meschin. Felul în care artistul știe să mânuiască clar-obscurul, e iarăș o notă nouă în arta venețiană. Vasari spune că Giorgione a cunoscut câteva lucrări ale lui Leonardo. Ele au putut avea influență asupra lui, fiindcă l-au determinat, pe de o parte să admită clar-obscurul ca unul din procedeele indispensabile artei, iar pe de altă parte l-au îndemnat să dea întregului tablou tonalitatea profundă și acel „sfumato” — spune Vasari — care se întâlnește în operele lui Leonardo.

Că Giorgione era familiarizat cu practicarea clar-obscurului se poate observa în figura, mai ales, a celui de al doilea tânăr, văzut din față, și în profilul femeii întoarsă cu spatele spre noi.

Contestată de unii critici, probabil pe nedrept, este și așa numita Venus dela Dresda. Ea se găsea neterminată în atelierul pictorului, la moartea lui. Tițian a fost însărcinat s'o sfârșească, cel puțin așa ne spune Vasari. De altfel, admirația lui Tițian pentru această operă a fost așa de mare, încât ea este adesea reluată, numai cu mici modificări, în multe din operele acestuia, cu subiect similar. (Fig. 323).

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

Școala Venețiană datorește maestrului dela Castel Franco impulsul tendințelor care o animă și o re-

înoiesc. Și, deși unii dintre criticii actuali au încercat, la lumina numai a faptelor așa cum ele se prezintă astăzi, adică după aproape cinci secole dela nașterea lui Giorgione, să conteste afirmațiile așa de admira-tive și de hotărâte ale lui Vasari, aproape un contemporan, cred totuși că trebuie să rămânem la vechea tradiție și să considerăm rolul acestui artist ca decisiv pentru formarea strălucitei școli venețiene. Menținem deci părerea după care Giorgione este artistul care determină în mare parte caracterele fundamentale ale



Fig. 322. — Giorgione : *Concert câmpenesc.*
(după Michel, VII, p. 436).

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

Palma Vecchio sau **cel bătrân**, numit așa spre deosebire de un nepot al artistului, tot pictor, mai tânăr, trăește dela 1480 până la 1528. Este deci un contemporan al lui Giorgione. În el, în Tițian, cel puțin în prima epocă a activității sale, în Bonifazio Veronese dei Pittati, în Sebastian del Piombo, în Lorenzo Lotto, se pot recunoaște incontestabile caractere giorgionești. Ele ccnstitue deci trăsăturile dominante ale mai tutulor operelor mari venețiene din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Este bine înțeles că artiștii cu o

personalitate puternică, cum este Tițian, curând reușesc, nu să înlăture această influență, care se poate considera ca o binefacere, ci s'o adapteze așa de bine propriului lor temperament, încât ea să ne apară ca topită în trăsăturile artei lor. La ceilalți, la Palma Vecchio, la Sebastian del Piombo, această asimilare întârzie. Moștenirea giorgionescă rămâne mereu vizibilă. Sunt artiști de a doua mână, pe care personalitatea puternică a înaintașului îi copleșise.

Palma este un elev — ca și Giorgione — al lui Giovanni Bellini. Încă dela început el este însă atras de opera condiscipolului său. De fel era din Bergamo. Se stabilește însă la Veneția și ajunge acolo, în scurtă vreme, să devie un pictor cunoscut și apreciat. Dacă punem alături una din lucrările lui Palma de oricare din operele importante ale lui Giorgione, vom vedea și ce apropie, și ce deosebete pe acești doi maeștri. Comune sunt tendințele și spiritul, adică intențiile; diferită este însă realizarea. Armonia, sensualitatea rafinată, eleganța supremă a lui Giorgione, care apăreau mai ales într'un tablou cum era Venus, se materializează în opera lui Palma, coboară cu o treaptă mai jos, aproape se vulgarizează. Pictorul acesta este evident stăpânul

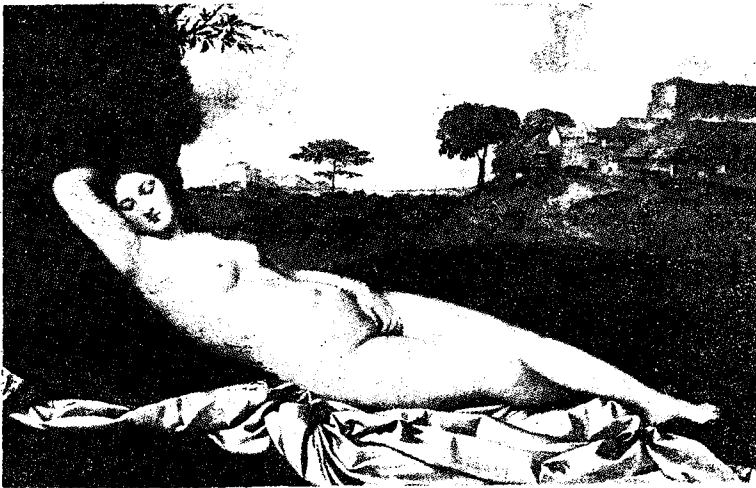


Fig. 323. — Giorgione : Venus
(după Propyl. IX, pl. XXIX).

unui meșteșug artistic din cele mai sigure. El știe să aștearnă solid culorile și să le armonizeze într'un chip tot așa de plăcut ca și Giorgione. Dar tipurile sale, subiectul, compoziția tabloului au ceva comun, în afară de rare excepții. Ne găsim în mijlocul unei lumi identică cu lumea noastră obișnuită, cu defectele și lipsurile ei; ne-am depărtat de zeii și de zeițele cu trup de om ale lui Giorgione, de personagiile, de o atât de nobilă distincție, care se delectează în acel Concert champêtre, de toți considerat ca una dintre minunile școlii venețiene.

Acolo unde deosebirea de calitate între acești doi maeștri apare mai evidentă este tocmai în tabloul tratând același subiect ca și Giorgione, o Venus care, ca și cea de mai sus, este tot la Dresda. Să ne amintim un moment forma divină, seninătatea, maestatea cămă din trupul Venerii lui Giorgione !

(Fig. 324). Poziția este aproape aceeași. Probabil că amatorii fuseseră așa de vrăjiți de nouitatea compoziției, încât ea începe să fie căutată, devine frecvență. O vom întâlni de mai multe ori chiar și la Tițian. Ce deosebire însă între Palma și înaintașul său! La Giorgione ea dormia, și o pace cerească era imprimată în trăsăturile feței, în liniile trupului sculptural și așa de admirabil proporționat. Aici avem de a face cu o simplă muritoare, trează, decentă, aproape castă, cu toată poziția în care este reprezentată, însă femeie de rând, cu defectele, cu impulsurile și nerăbdările ei. În ce privește însă celelalte părți ale tabloului, peisagiul, compoziția, execuția chiar, Palma este un admirabil continuator al lui Giorgione.

În Sfânta Barbara, Palma este mai personală. (Fig. 325). Aci se vede că el știe să drapeze un personaj și să-i dea demnitate și grandoare. Atitudinea sfintei este nobilă. Totuși, dacă am compara tipul fizic, chiar dintr'un tablou atât de reușit, cu tipul fizic giorgionesc, am simțit că ceea ce era amplu și junonian la unul, la celălalt a devenit masiv, s'a îngrășat, s'a vulgarizat. Deși toată arta Renașterii, în Veneția, ca și la Roma, la Tițian, la Giorgione, la Pafael, la Michel Angelo nu admite decât formele pline, „la grande forme”, înrudită cu cea a statuelor grecești din secolul V-lea, Palma trece dincolo de această plinătate armonioasă, ca să cadă în masivitate. Bărbații și mai ales femeile au la el ceva greoi, bine hrănit, placid și lipsit de inteligență în înfățișarea lor.



Fig. 324. — Palma: Venus.
(după Propyl. IX, p. 308).

Palma e autorul a o mare mulțime de tablouri religioase, reprezentând, după obicei, Sfânta Familie sau temele, foarte frecvente în pictura venețiană, a Adorației Magilor sau a Păstorilor. Să ne oprim la una dintre acestea. (Fig. 326).

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

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

Dar, cel mai fertil și mai strălucit dintre Venețieni, dominatorul școalei este **Tiziano Vecellio**. Trăește aproape un secol, vârsta patriarhilor, dacă știrile cu privire la anul nașterii sale, pe care le-a dat singur, sunt exacte și desinteresate. Totuși, se presupune azi că el a încercat să se îmbătrânească puțin în scrisoarea către Carol Quintul, de unde acele date sunt luate, ca să-l înduioșeze și să obțină dela Impărat o pensiuie mai substanțială. În orice caz maestrul atinge cel puțin 90 de ani. Este născut în Dolomiți, la munte, în Piave di Cadore, și va purta toată viața amintirea nostalgică a peisagiului natal.



Fig. 325. — Palma : S-ta Barbara
(după Propyl. IX. p. 302).

La Tițian singur, mai ales din pricină că trăește o viață atât de îndelungată și poate astfel să evolueze până ajunge la cea mai elocventă expresie a artei sale, se întâlnește nota plină, acel summum al școalei venețiene, care o face egală celor mai strălucitoare perioade din istoria artei. Giorgione fusese o măreață promisiune. Viețuise însă puțin, nu-și putuse da măsura. Cei care vin după el, realizează ceva, însă arta lor nu are nici calitatea, nici distincțiunea artei giorgionești. Singur Tițian, tot așa de dotat ca și înaintașul și maestrul său, natură regală ca și a acestuia, are norocul să trăiască o viață îndelungată, care-i permite să înfăptuiască tot ce-și propusese. Fertil, el a lăsat sute și mii de opere, a știut să nu îmbătrânească, să pară vecinic în căutarea unei note noi. Cel din urmă tablou al lui, o Pietă, din Academia de Belle Arte din Veneția, destinat să-i fie pus deasupra mormântului, dovedește că până în cel din urmă moment, a simțit viața cu o putere tinerească, unică în istoria artei, și și-a păstrat mâna, tot așa de capabilă să execute ceace-i comanda spiritul, ca și în trecut

Trăește dela 1476 sau 77 până la 1576. A avut o viață din care n'au lipsit cele mai variate satisfacții. Și toate i-au mers în plin. S'a bucurat de prietenia celor mai însemnați bărbați din epoca sa, a locuit în Veneția într'una din epocile cele mai înalte ale istoriei republicei, a fost legat cu prinți, cu capi ai bisericei și cu suveranii epocii, a călătorit, a cunoscut Germania și a fost primit la diverse curți italiene (a fost în contact

cu Ducii de Ferrara, de Mantua, de Urbino) și la cea a lui Carol Quintul. Nimic din ce poate să exalteze spiritul și să îmboldească imaginația unui artist, nu i-a lipsit. Toate aceste împrejurări l-au ajutat în creație, au făcut din ea una din cele mai depline expresii ale spiritului omenesc.

La început este și el sub influența lui Giorgione; așa în frescele dela Padova, din Scuola S-tului Anton, așa încă în tabloul din Galeria Borghese din Roma, cunoscut sub numele de Amor profan și amor sacru. Trebuie să repet, ceea ce am spus și cu privire la unele opere ale lui Giorgione, că aceste titluri nu corespund cu intențiile autorului. Și aici, pictorul a reprezentat o scenă, al cărui înțeles ne scapă asăzi. S'a inspirat, probabil, dela cine știe ce motiv mitologic, uitat de noi. În orice caz, așa cum este, în afară de orice considerație de interpretare, încă dela începutul carierei sale, dela 1512. (Tițian n'are precocitatea lui Rafael) ne dă una din acele opere, care consttue o dată în istoria unei școli. (Fig. 327).

În dreapta este o femeie goală, probabil Venus care, cu toate că nu se depărtează prea mult de caracterele giorgionesti, are ceva nobil și cast, particular lui Tițian. În stânga, tot pe marginea sarcofagiului antic transformat în fântână, șeade o altă femeie, tot atât de frumoasă, însă îmbrăcată într'o rochie albă, cu o cingătoare purpurie. Ele par să converseze. Amorași, în jurul lor, și tufişuri de flori. În fund, un peisagiu venețian, așa cum vom întâlni adeseori în arta secolului al XVI-lea.



Fig. 326. — Palma Vecchio: Adorația Păstorilor
(după Propyl. IX. p. 305)

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

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

Artistului i se cerea să reprezinte Înălțarea Fecioarei. El imaginează această scenă ca pe un vârtej, care poartă personajul principal, pe Fecioara, până la jumătatea drumului între locul unde ea este așteptată de Dumnezeu și locul unde au rămas ucenicii. Era un început de ceea ce se numește pers-

pectiva plafonantă. Soluția la care se oprise Tițian are să fie întrecută cu timpul de Correggio, la Veneția chiar, de Veronese, dar opera aceasta deschide drumuri noi pentru arta venețiană.

Tițian devine astfel reprezentantul cel mai de seamă al acestei școli. Numele lui se impune ori de câte ori administrația publică sau particulari însemnați doresc să obțină colaborarea unui artist pentru decorarea unei biserici sau a unei clădiri, Gloria artistului nu se oprește la fruntariile provinciei natale, ci trece mult mai departe. Astfel, Ducele Alfons de Ferrara, unul din mecenații cunoscuți în această vreme, bărbatul faimoasei Lucreția Borgia, dorind să aibă tablouri de mâna maestrului venețian, îl însărcinează să decoreze un *studio*, cum se numea atunci, adică o sală care să servească pentru recepții și ca birou de lucru al Ducelui. Operile pe care Ducele le așteaptă de la Tițian nu sunt, bine înțeles, ilustrațiuni ale vreunei scene din Evanghelie sau din Vechiul Testament. În plină perioadă a Renașterii, el dorește scene vesele, de inspirație păgână și cât mai libere. Se comandă lui Tițian câteva subiecte, dictate chiar de Duce, după ce consultase pe unii dintre poeții săi de curte.

Tițian însă, după obiceiul artiștilor, nu-și prea ține cuvântul dat. Ori de



Fig. 327. — Tițian : Amorul profan și amorul sacru.

câte ori fixează o dată pentru terminarea operelor comandate, sorocul trece fără ca el să-și fi ținut făgăduiala. Pretextele nu lipseau. Din această pricină Ducele se supără, își pierde răbdarea, trimite scrisori, uneori destul de aspre, cu amenințări, interesante pentru istoria moravurilor, constituind în același timp un izvor important pentru cunoașterea activității lui Tițian. Din când în când, pentru ca să mai liniștească pe Duce, Tițian expediază câte o lucrare, pictură sau desen. Ea are menirea să imblânzească pe cel supărat din pricina întârzierii. Așa sunt anume portrete, anume schițe religioase. Acest procedeu era familiar lui Tițian. El îl practică, în împrejurări aproape identice, cu ducele de Mantua. Se pare că chiar faimosul portret, astăzi la Luvru, cunoscut sub numele de „l'Homme au gant“, a avut menirea să facă așteptarea ducelui de Mantua mai puțin lungă, într-o vreme când acesta, ca și Ducele de Ferrara, era furios pe pictor.

Însfârșit, după repetate intervenții ale ducelui, când mai delicate, când mai brutale, Tițian se prezintă la Ferrara, cu cele trei lucrări comandate. Ele sunt astăzi împărțite: două în muzeul Prado din Madrid, iar cea de a treia în Galeria Națională din Londra. (Fig. 329).

Au fost câțeva vreme, până la începutul secolului al XVII-lea, păstrate în Italia și s'au bucurat de o mare faimă printre artiști și cunoscători. Unul dintre Papi le-a dăruit atunci, pe două dintre ele, cele care se găsesc astăzi la Madrid, regelui Spaniei. Tristețea produsă la plecarea lor a fost atât de mare, încât se povestește că Domenichino, văzându-le părăsind Italia, a plâns. Aceste trei lucrări, a căror valoare nu se poate în de ajuns lăuda, stau la originea unui stil nou, care va fi imitat în decursul secolului al XVII-lea și XVIII-lea, și care va conduce, în arta franceză, la opera lui Poussin, în cea flamandă la Rubens și, prin acesta, la Watteau.

Una figurează momentul în care Ariadna, părăsită de Tezeu, vede apărându-i Bacchus. Zeul, atras de plânsetele ei, vine s'o consoleze. El intră în scenă, într'un car tras de pantere, înconjurat de tot cortegiul său de bacante și satiri. Ariadna, sur-



Fig. 328. — *Titian : Assunta. (fragment).*
(după *Klassiker der Kunst*).



Fig. 329. — *Titian : Bacchus și Ariadna.*
(după *Klassiker der Kunst* p. 41).

prinsă, intimidată, schițează un gest de apărare care o face și mai atrăgătoare, și se face că fugе. Deși ea este unul din personagiile principale, artistul a așezat-o în stânga tabloului, la o parte. Între ea și grupul din dreapta a imaginat însă puternice legături. Astfel, ochiul nostru spre ea se îndreaptă, fiindcă toată mimica celorlalte figuri și privirea lor o desemnează și ne conduc într'acolo.

Tot ce există ca sensua-litate păgână — și acest epitet caracterizează mai bine ca orice sentimentul de care a fost inspirat Titian — și-a găsit expresia în aceste trei

tablouri. Culoarea lor a rămas până astăzi, cu toată patina ocazionată de vreme, un model pe care îl consultă cei ce doresc să dea unei picturi maximum de prospețime și de farmec coloristic. Acest efect al culorii nu este obținut cu nuanțe nenumărate și prea vii; câteva tonuri sunt de ajuns. Ele însă sunt alese și combinate, după principii pe care le mai întâlnim în covoarele orientale, unde câteva culori, puține la număr, sunt suficiente ca să dea cea mai deplină satisfacție ochiului și acea impresie de bogăție și de variație a nuanțelor, caracteristică acestor lucrări.

Ca să ne dăm seama de elasticitatea spiritului lui Tițian, de multiplicitatea temelor sale de inspirație, într'un moment dat, este suficient să amintesc că tabloul pe care l-am examinat, considerat ca un fel de chintesență a elementului păgân și sensul din Renaștere, este contemporan cu Punerea în Mormânt dela Luvru, în care este atinsă una din culmile pateticului, în arta religioasă. (Fig. 330). Tițian a reprezentat de nenumărate ori pe Mân-



Fig. 330. — Tițian : Punerea în Mormânt.

(după Aubert II, p. 36).

tuitorul și Pățimirea acestuia. Există lucrări însemnate, unele de proporții mai mari, altele mai modeste, în diverse muzee. Astfel la München, la Luvru, la Viena, la Prado, se găsesc tablouri cu scene luate din Evanghelie și din Pățimirea lui Christos. Niciodată însă artistul n'a fost stăpânit de o emoție dramatică așa de intensă, ca în această Coborâre în Mormânt. Fiecare dintre personajii este un model de expresivitate, începând cu Christos, care pare că se odihnește dormind și că se lasă în voia celor care îl poartă. Artistul, conștient de greutatea de a reda fața lui divină, după săvârșirea sacrificiului, l-a lăsat intenționat în umbră. Durerea Fecioarei este apoi alta decât cea a Magdalenei, care pare că-și reține un strigăt, alta decât durerea bărbătească și mută imprimată pe fizionomia celui care ține picioarele cadavrului. Sfântul Ioan sfâșiat, nu știe cum să se împartă între Christos, pe care ar vrea să-l poarte

în brațe, și între Fecioară, căreia ar vrea să-i vie în ajutor, în momentul în care de disperare, ea este pe punctul de a-și pierde cunoștința. Culoarea a păstrat aceeași strălucire calmă și adâncă, cu toate că tonurile sunt oarecum în surdină, fără vioiciunea și veselia din operele de inspirație păgână.

Importanța lui Tițian crește din ce în ce. Către 1540 el este însărcinat cu decorarea peretelui unei **scuole**. El își alege ca subiect **Prezentarea Fecioarei la templu**. (Fig. 331). În Academia din Veneția, această operă se găsește astăzi exact la locul pentru care fusese executată. Dacă comparăm acest fel de pictură cu o operă asemănătoare, ca sentiment și ca intenție, de pildă cu tablourile lui Carpaccio din legenda Sfintei Ursula, vedem tot progresul pe care arta narativă venețiană îl făcuse. Și aici Fecioara este arătată ca participând la viața orașului, în mediu familiar oricărui dintre privitori. Există însă mai multă libertate, mai multă naturalitate. Nou este apoi rolul important pe care îl ocupă într-o pictură arhitectura. De altfel, tendința de a o introduce într'o

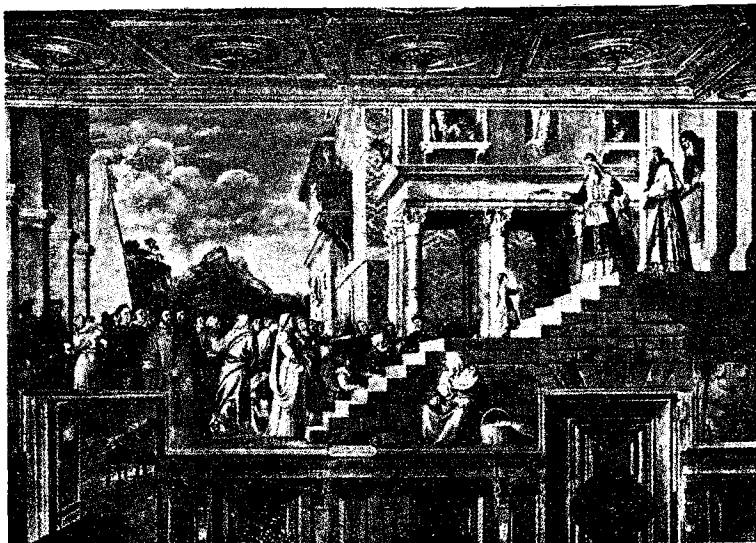


Fig. 331. — *Tițian: Prezentarea Fecioarei la Templu.*
(după *Klassiker der Kunst*, p. 69).

scenă narativă, de a-i da un loc principal, de a o constitui ca fond al tabloului, nu este proprie lui Tițian, fiindcă am întâlnit-o la toți pictorii din generația trecută. Să reținem însă vigoarea cu care sunt imaginate detaliile construcțiilor. Când vom vorbi de Veronese vom vedea că la acesta elementele arhitectonice se înmulțesc, ocupă o parte din ce în ce mai însemnată în operă, fi dau o strălucire și o maiestate fără seamăn. Totuși dacă comparăm felul în care un decor arhitectonic este imaginat de Veronese, vedem că la acesta clădirile grămădite în perspective uimitoare, țin mai mult de ceea ce am putea numi un decor de teatru, de „scenografie”, sunt mai ireale, mai accesorii decât cum ne apar în **Prezentarea la templu** a lui Tițian.

Către 1546, acesta întreprinde o călătorie la Roma pentruca să facă **portretul Papei Paul III**, din familia Farnese, și a câtorva din nepoții acestuia.

Cu Papa întâmplarea făcuse să se întâlnească mai înainte, la una din curțile protectorilor săi. Rezultatul acestei călătorii, în timpul căreia Tițian avusese ocazia să admire compozițiile lui Rafael, din Vatican, și, poate, să discute cu Michel Angelo, sunt câteva portrete între care unul cu adevărat uimitor. Ne apare ca una din acele imagini care, odată văzute, ne urmăresc zile și săptămâni întregi. (Fig. 332). Tot ce se poate închipui ca sentiment complex în sufletul tulbure, perfid și temător al Papei, este pus în evidență pe fizionomia lui. La dreapta și la stânga se găsesc nepoții. Avem impresia că ceva sinistru se urzește între acești oameni, care se spionează reciproc și par capabili de orice. De altfel, în secolul al XVI-lea italianesc, în familiile cele mari și mai ales



Fig. 332. — Tițian : Papa Paul III-lea și nepoții.
(după Propyl. IX, p. 338).

Ea denotă aceeași căldură de sentiment dacă nu aceeași siguranță a mânei, ca și în tablourile anterioare. Există totuși o doesebire. De unde tonul obicinuit, nota de bază, în jurul căreia se creau acordurile de culoare din operele anterioare, era o combinație de roșu și de aur, ca într'un apus de soare venețian, spre sfârșitul vieții sale, cu mult înainte de a executa această Pietă, nota dominantă este mai de grabă un gris argintiu, armonizat cu albastru. Această schimbare a făcut pe critici să despartă activitatea lui Tițian în două perioade distincte: perioada de aur și cea de argint.

în cele papale, nu era rar ca unchiul să cadă victima nepoților și invers. Otrava și pumnalul de multe ori au fost soluția unei situații complicate. Portretul Papei este un fel de simbol viu, o realizare concretă a acestei stări de spirit. Se găsește azi la Neapole.

Ultimul tablou al lui Tițian este astăzi la Academia din Veneția. El reprezintă o Pietă, destinată de pictor bisericii unde era să fie înmormântat. (Fig. 333). Chiar dacă admitem o eroare voluntară sau nu, atunci când se calculează vârsta artistului, adică chiar dacă suntem nevoiți să apropiem puțin data nașterii sale, în orice caz, în vremea când executa această operă, dacă nu avea 99 cum ar rezulta din socotelele lui, din faimoasa corespondență cu Carol Quintul, ar trebui totuși să aibă peste 90 de ani. Este deci opera unui aproape centenar.

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

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

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

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

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

Veronese vine la Veneția către 1553. Încă dela început i se dă să execute câteva compoziții în palatul Dogilor. De altfel, toată pictura decorativă din această clădire este strâns legată de numele său și de cel a lui Tintoretto. Atât după incendiul dela 1574, cât și după cel din 1577, Veronese este însărcinat cu însemnate comenzi; iar rezultatul este că până astăzi sălile importante sunt mai toate pline de vaste picturi, ieșite din mâna sa.

Dar nici pictura religioasă nu-i este streină. Astfel, el primește să picteze fie **pale** (Pala este tabloul important care îmbracă un altar), fie în-



Fig. 333. — *Tițian: Pietă.*

(după Propyl. IX, p. 344)

tregul interior al bisericii, cum va fi cazul la San Sebastiano sau la Santa Caterina. Vom lua câteva exemple din fiecare categorie.

În *Madona cu sfinți* (Fig. 334), artistul apare în stăpânirea tuturor resurselor artei sale excepționale. *Madona*, așezată mai sus de cât restul sfinților care o înconjoară, urmează exemplul dat de Giorgione și continuat de Tițian în altarul casei Pesaro, din biserica dei Frari. Veronese s'a oprit cam tot la aceeași poziție, urmând o compoziție ce devenise tradițională. Nu aici trebuie deci căutată valoarea tabloului, ci în strălucirea și dulceața culorilor.



Fig. 334. — Veronese: *Madona* (Accademia din Veneția).

De la primele lucrări, pictorul se arătase inimitabil mănuitor al tonurilor, egal cu Tițian și totuși diferit de el, lăsând să domine acele armonii argintii, care nu apar la Tițian, de cât în faza din urmă a vieții.

Veronese este atât de robit de viața luxoasă și scânteitoare a Veneției vremei sale, în cât chiar tablourile sfinte nu sunt de multe ori decât un pretext ca să ne facă să asistăm la banchete și serbări, cu femei frumoase în rochii de brocard, strălucind de bijuterii și pietre scumpe, cu bărbați, tineri și frumoși, nu mai puțin eleganți, în mijlocul unui popor de oameni de serviciu, și a unei mulțimi pestrițe de câini, de pisici, de păsuni, de papagali, imagine a unei vieți materiale dusă până la paroxismul ei, totul admirabil desenat, îmbrăcat în splendide culori.

Cel mai celebru din toate aceste banchete somptuoase este așa numita *Cina dela Levi*, astăzi în Academia din Veneția. Opera aceasta, împreună cu *Nunta dela Cana*, la Luvru, și cu *Cina la Simon Fariseul* (Fig. 335). (Turin) sunt de dimensiuni colosale și cele mai renumite tablouri de Veronese, în care să se fi prezentat

festivități din viața contemporană a Veneției, sub pretextul scenelor din viața Mântuitorului. Spuneam că arhitectura ne dă, mai mult sau mai puțin, impresia unui decor de teatru. Aceasta este, cred, ceace se poate spune despre clădirile care se zăresc printre acele coloane, care împart în grupe personagiile și care scandează așa de elegant tabloul. De altfel, pictura, cu furnicarul ei

de oameni, cu sentimentul cam prea lumesc, care a inspirat-o, a provocat câteva neplăceri lui Veronese, din partea Inchiziției. Acuzat de a fi introdus scene care nu cadrează cu Sfintele Scripturi și care constituiesc o profanare, el a fost obligat să se apere și să corijeze părțile încriminate.

Așa se termină perioada propriu zisă a Renașterii în școala venețiană, ca o splendidă apoteoză, pornită dintr'un sentiment de bucurie, de satisfacție aristocratică și rafinată, servită de unul din cele mai complete talente de



Fig. 335. — Veronese: *Cina de la Simon Fariseul.*

pictor pe care le cunoaște arta. Tintoretto, mai neliniștit, mai dramatic, mai „neconformist” în ce privește și alegerea temelor, și înțelegerea lor, și, mai ales, tratarea lor, va trebui așezat printre primele genii ale Barocului, alături de Michel Angelo. Rolul lor va fi nu numai să rezumeze trecutul, în ce avea mai nepieritor, dar să arunce, cu puteri ne mai încercate până la el, arta pe drumuri noi.

RENAȘTEREA ÎN AFARA DE ITALIA

Arhitectura în Germania, Anglia și Franța.

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

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

Ar fi naiv și contrar unei judecăți de istoric să credem că ceea ce într-o țară sau alta constituie fenomenul complex al Renașterii s'a îndeplinit brusc, fără nici un fel de pregătire. Atitudinea spirituală, din care a ieșit în literatură Umanismul și în artă Renașterea, presupune prefaceri așa de mari în felul de a simți și de a gândi al oamenilor, față de cel al generațiilor precedente, încât, pentru îndeplinirea lor, a fost nevoie de o lungă, uneori de o foarte lungă perioadă de lentă preparație. Însă, în țările mai sus pomenite, la care putem să adăogăm — ecou mai îndepărtat — și alte regiuni din Centrul și Răsăritul Europei, în primul rând Polonia și Ungaria), terenul era mai puțin favorabil decât în Italia, pentru o astfel de transformare. Însăși rasa și mediul fizic, proprii acelei țări, înlesneau producerea unor forme culturale, perfect caracterizate și bogate în consecințe, cum erau cele pe care le-am întâlnit în secolele al XV-lea și al XVI-lea.

Dacă, lăsând la o parte, pentru un moment, ceea ce știm cu privire la Italia, ne întoarcem ochii spre operele din vremea Renașterii în celelalte țări din Apusul Europei, caracterele lor sunt mai puțin tranșate, criteriile care stau la originea lor mai puțin clare, de cum erau cele din Peninsula. Acolo, în acele țări care cunoscuseră în Evul Mediu o civilizație înfloritoare, poate chiar mai strălucită decât cea italiană — mă gândesc în primul rând la Franța și chiar la Germania imperială, — Renașterea nu se prezintă numai ca o întoarcere la felul de a gândi și de a simți al celor vechi, ca o doctrină bazată pe estetica și chiar pe filosofia greco-romană. În Nordul și Apusul Europei, printre trăsăturile noi, care se disting în producția artistică a sfârșitului sec. al XV-lea și începutul sec. al XVI-lea, unele vin, ce e drept, din același fond prestigios al clasicității, altele însă sunt o urmare a vechilor

tradiții locale, încă viabile, încă destul de viguroase; iar altele, în sfârșit, sunt împrumutate de-a dreptul din Italia, deci contaminate de acele forme de clasicism, pe care le-au elaborat spiritul și mentalitatea locuitorilor acelei regiuni, dar nu absolut identice cu cele ale antichității. Astfel, la aceste popoare, la mai toate, Renașterea ia oarecum înfățișarea unei „Renașteri a Renașterii“ după expresia fericită a lui Gustav Glück, din introducerea volumului consacrat acestei perioade în colecția Propilăelor, a unei Renașteri bazată nu cu totul pe antichitate, ci și pe Renașterea italiană. Italienii singuri ar avea astfel dreptul să considere „Renașterea“ ca pe o întoarcere nemijlocită la spiritul antic, ca pe o reînviere a lui, printr'un proces unic în lume.

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

Situația politică a Europei în sec. al XVI-lea are și ea o influență pronunțată asupra formelor de expresie artistică, în arhitectură, în sculptură ca și în pictură. Asistăm atunci la o înflorire a orașelor, la o mișcare de rezistență a lor față de nobilimea care le stăpânise până atunci, în unele locuri față chiar de puterea regală. În același timp, marii feudali, cei aparținând vechilor familii, care turburaseră societatea Evului Mediu cu certurile, cu luptele, cu ambițiile și cu prădăciunile lor, învinși de regalitate, slăbesc și tind să dispară. Importanța lor scade în măsura în care se ridică o noblețe mijlocie, care n'a mai păstrat nimic din aroganța și brutalitatea feudalității din trecut. Elementul burghez se emancipează și el, prin muncă și prin o avere, agonisită cu destulă dificultate. Negustorii și bancherii încep să fie altfel considerați ca până atunci. Reforma, în sfârșit, care dusese la suprimarea imaginilor sfinte din Biserici și care acordă un rol capital predicii în timpul slujbei religioase, va avea și ea o mare înrâurire asupra planului și arhitecturii construcțiilor destinate cultului, asupra obiectelor sacre, din țările unde mișcarea de liberare față de catolicism fusese primită. Iată o serie de cauze care nu puțin vor influența asupra formelor pe care le iau pictura, sculptura și arhitectura în diversele țări ale Apusului.

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

Iată ce era necesar să nu pierdem din vedere, fie și sub o formă succintă, înainte de a păși la studiul artei Renașterii europene, în afară de

Italia. Ne vom ocupa mai întâiu de arhitectură. Ne amintim de rolul important jucat de această artă în timpul Evului mediu. Cu Renașterea, acest rol slăbește. Arhitectura își cedează locul sculpturii și picturii. Cele două mijloace de expresie, subordonate până atunci artei construcției, se despart acum de ea, capătă o viață independentă. Clădirile religioase de mari proporții se împuținează în sec. al XV-lea. Acele imense catedrale pe care le-am văzut ridicându-se în decursul secolelor trecute, și la care generații întregi lucraser zeci de ani, nu se mai zidesc. În rarele dăți când orașele importante se mai gândesc la vaste construcții, se face apel tot la vechile norme de a zidi, la planuri similare și chiar la metodele de lucru ale Evului Mediu. Iar atunci când se dorește ceva nou, pentru a se ajunge la un acord cu ideile estetice ale timpului, arhitecții se vor mulțumi să aplice, ca un fel de înveliș exterior, motive de ale Renașterii pe construcții eminamente gotice.

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

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

În Germania vom întâlni, prin urmare, clădiri mult mai variate și, atunci când este vorba de arhitectura civilă, mult mai pitorești și mai fantaziste, decât în Italia și Franța, unde exista o mai mare unitate de stil. Arhi-

tecții se preocupă mai puțin de simetria, adică de concordanța și de armonia detaliilor, de ceea ce s'ar numi unitatea de stil, de cum era cazul la arhitecții italieni. Aici trebuie poate căutată originea liniilor așa de neașteptate ale clădirilor în stilul Renașterii din Germania, și chiar din unele regiuni ale Franței de Nord, coperișurile înalte și disproporționate, bravând canonul clasic, abundența de turnuri și de turnulețe, scările sucite ca interiorul unei case de melc, pinaculurile, etc. Aceste nenumărate „accidente” în suprafața fațadelor vor influența, la rândul lor, distribuirea luminei. Departe de a sublinia conturul rigid și nobil al cornișelor și al elementelor de susținere (coloane și pilaștrii), ca în arhitectura italiană, umbra și lumina se vor juca printre nenumăratele ornamente, așezate fără o necesitate logică, în pete mici dar abundente, ne vor da impresia unei fine dantele, care acoperă întreaga fațadă.

Aceste clădiri vor servi, mai ales, de locuințe nobleței mijlocii, care câștigă în importanță, sau chiar nobleței înalte, pe care împrejurările poli-

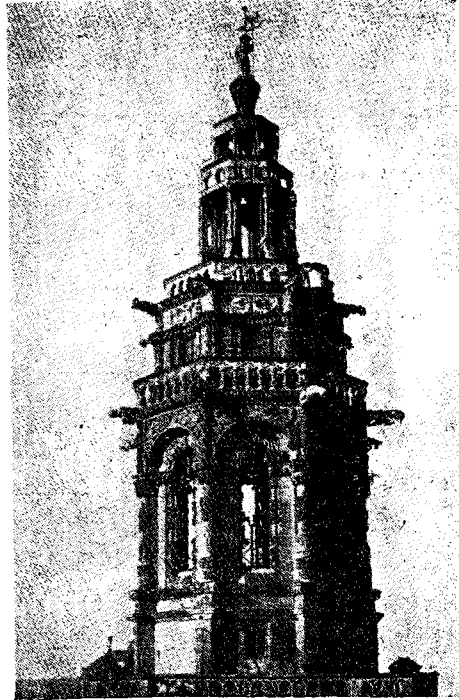


Fig. 336. — Turnul S-tului Kilian (Heilbronn).
(după Propyl. X. p. 488).

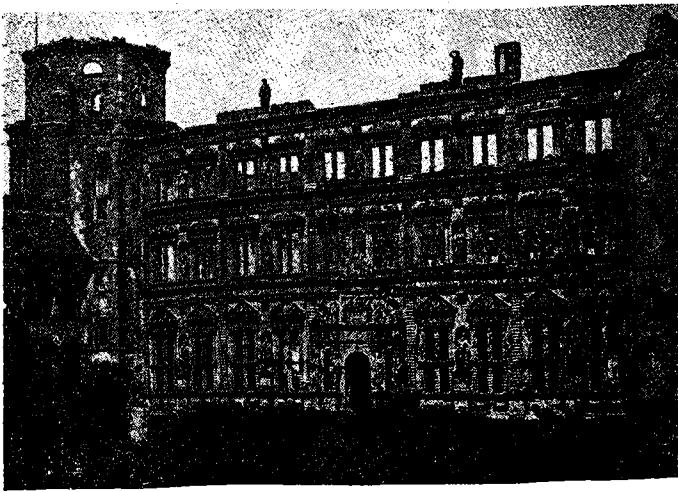


Fig. 337. — Castelul din Heidelberg.
(după Propyl. X, pl. XL)

tice o silesc să se stabilească în orașe, și să renunțe la castelele ei întărite, de pe înălțimi. Ele vor fi încă palate comunale, case ale corporațiilor de meseriași, reședințe ale unor burghezi sau meșteri.

Să analizăm câteva specimene de astfel de monumente, începând cu cele **germane**. Turnul bisericii Sfântului Kilian din Heilbronn constituie

un exemplu isbitor de amestecul tradiției gotice cu unele inovații moderne. A fost construit în prima treime a sec. al XVI-lea. Este gotic în înfățișare, în proporții, în ce privește locul unde se găsesc așezate ornamentele, clasic însă prin natura motivelor întrebuintate. (Fig. 336) Arhitectul, fără a renunța la normele secolului trecut, caută să le împace cu o ornamentică după gustul generației pentru care ridică monumentul. Decorația apare astfel ca un placaj în stilul Renașterii, aplicat pe scheletul gotic al bisericii.

Mai semnificative decât clădirile religioase sunt însă construcțiile civile. Printre ele, cea mai strălucită era de sigur Castelul din Heidelberg, distrus în parte în timpul războaielor lui Ludovic al XIV-lea în Germania. Castelul, o masă imensă de zidărie, n'a fost ridicat deodată, ci succesiv, fiecare elector



Fig. 338. — *Primăria din Görlitz.*
(după Propyl. X. p. 495).

adăogând o aripă operei înaintașilor. Cea mai veche parte este cea din vremea lui Ottheinrich (Fig. 337). Datează de la mijlocul sec. al XVI-lea. Ornamentarea este însă ceva mai târzie, de la finele aceluiași secol. Deși motivele decorației aparțin perioadei Renașterii, distribuția lor, abundența lor excesivă, amintesc goticul „flamboyant”, atât de puternic și cu o viață atât de lungă în Germania.

Primăriile orașelor se vor bucura de atenția deosebită a locuitorilor, îmbogățiți prin comerț și industrie. Ca din pământ, în cele mai multe centre urbane se ridică clădiri impunătoare: bunul comun al cetățenilor. În orgoliul lor, aceștia le doresc vaste, solide, din materiale nobile, împodobite pe dinafară și pe dinăuntru. Ele sunt mai ales pitorești. Linia este adesea întreruptă de detalii neprevăzute, animată de o mișcare plină de fantezie, șerpuind printre ornamente luate din regnul vegetal, sau printre figuri de caracter grotesc. Mai niciodată nu întâlnim suprafețe întinse, neornamentate; zidurile sunt tăiate de scări, exterioare și interioare, de turnuri, de coșuri care se înalță cu mult deasupra coperișului, de balconașe. Așa este Primăria din Görlitz (Silezia) (Fig. 338) o clădire compozită, la înălțarea căreia au contribuit mai multe generații. Astfel, tribuna și scara sunt de la începutul sec. al XVI-lea, pe când coloana și statua Dreptății de la finele aceluiași secol. În perete au rămas încă unele mărturii ale secolului trecut, de vreme ce armoriile fixate în dreapta sunt ale lui Matei Corvin, iar mica ușă dedesuptul lor poartă caracterele gotice ale ușilor și ferestrelor noastre din vremea lui Ștefan cel Mare. Decorația acea-

sta este tipică prin complexitatea ei, prin pitorescul atâtor elemente disparate juxtapuse și totuși armonizate.

O casă este imaginea concretă a rangului pe care stăpânul ei dorește să-l ocupe în ierarhia socială și în stima concetățenilor. Familiile patriciene, ieșite mai ales din rândul negustorilor și al meseriașilor de lux, țin să apară cu toată demnitatea, să impresioneze pe trecător. De aceea locuințele lor se ridică îndrăznețe, încărcate de fel de fel de sculpturi, până la statua simbolică care-i încoronează vârful. Pilaștri, console, balcoane sculptate, ghirlande de fructe, conchilii, piramide, statui alegorice, nimic n'a fost neglijat din cece putea să înfrumusețeze fațada unei strălucite locuințe. Așa este casa Familiei Peller, ridicată către 1600; ea face tranziția către barocul german. (Fig. 339).

În Anglia persistența stilului gotic, chiar atunci când se vor face împrumuturi din tezaurul ornamental al Renașterii, este mai îndelungată decât chiar în Germania. Acest detaliu nu trebuie să ne mire la un popor la care, până astăzi, tradiția se bucură de un



Fig. 339 — Casa Peller.
(după Propyl. X. pl. XLIII).



Fig. 340. — Hampton Court.
(după Propyl. X. p. 52)

respect unanim. Printre clădirile reprezentative, ridicate în sec. al XVI-lea, cu mult cea mai importantă este castelul Hampton Court, din împrejurimile Londrei (Fig. 340). A fost început de cardinalul Wolsey și terminat pe un plan mult mai vast de regele Henric al VIII-lea, către 1530. Ne găsim deci în perioada în care Renașterea nu făcuse în Anglia decât o timidă apariție. Și as-

pectul general, și planul clădirii, și ornamentația acestei impunătoare și pitorești construcții, au rămas gotice. Forma multor ferestre însă s'a schimbat: ele sunt largi și dreptunghiulare, ca în Renaștere. Castelul, foarte restaurat și mărit prin adăugiri ulterioare, a păstrat totuși, mult din poezia primitivă.

Pentru cine dorește însă să-și dea seama de avântul pe care-l ia arhitectura engleză în această perioadă, care corespunde cu domnia unuia din cei mai mari regi, Henric al VIII-lea, o vizită în cele două orașe universitare: Oxford și Cambridge, este indispensabilă. Aici s'au ridicat acele construcții, care până azi fac uimirea streinilor, construcții destinate studenților celor două universități și constituind colegiile. Printre ele biblioteca din Oxford: Bodleian Library, ocupă un loc de frunte. (Fig. 341).

A fost zidită la finele sec. al XVI-lea și începutul sec. al XVII-lea, adică mai de grabă în Baroc, însă fără nimic din caracterele acestui stil, păstrând, din con-

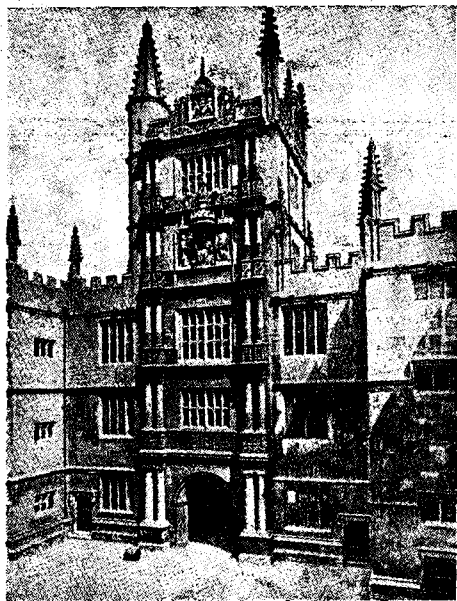


Fig. 341. — Bodleian Library.
(după Propyl. X. p. 530).

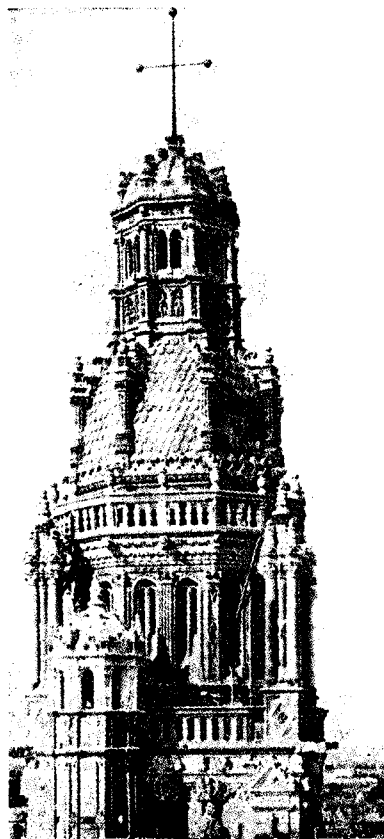


Fig. 342. — Turnul Catedralei
din Tours,
(după Propyl. X. p. 535).

tră, intactă tradiția Renașterii, așa cum ea a fost înțeleasă în Anglia. Linia generală, coperișul, aripile laterale sunt încă gotice, după planul unui arhitect la care se citește simpatie pentru formele acestui stil și cu o vădită tendință arhaizantă. În mijlocul clădirii însă, deasupra porții de intrare, s'au întrebuițat din belșug și cu multă pricepere coloane, cornișe și balcoane de

stilul Renașterii. Și aici abundența ornamentelor, unele motive chiar, ne apar ca un ecou din goticul „flamboyant”.

Dacă trecem la **arhitectura franceză** din aceeași perioadă, găsim un și mai bogat material de studiu. Biserici s'au clădit și aici puține, clădiri publice însă nenumerate.

În primul rând trebuie să semnalăm palatele și reședințele regale, ale unei curți căreia îi plăcea să călătorească, care începuse să simtă nevoia confortului și cea a unui mediu, a unei atmosfere, din care, după exemplul Italiei, arta trebuia să nu lipsească. Așa sunt o serie de palate, începând cu cel de la Fontainebleau și sfârșind cu cele din Touraina de pe valea Loirei,

fără să mai vorbim de reședința din Paris, Palatul Luvrului.

Touraina rămâne regiunea celor mai frumoase realizări din domeniul

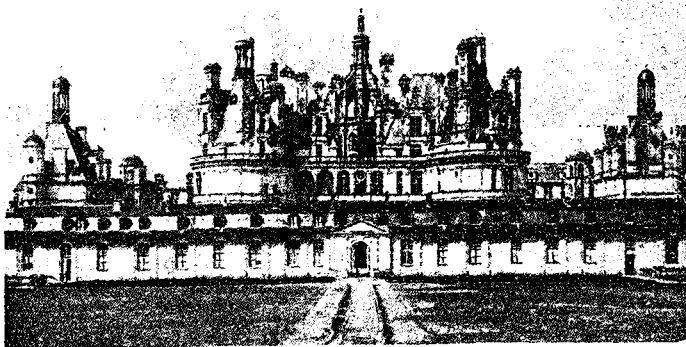


Fig. 344. — Castelul Chambord.

(după Propyl. X. p. 543).

nul. stilul acesta, mai ales comparat cu ceea ce am întâlnit în Germania și Anglia, apare ca mult mai evoluat. (Fig. 342).

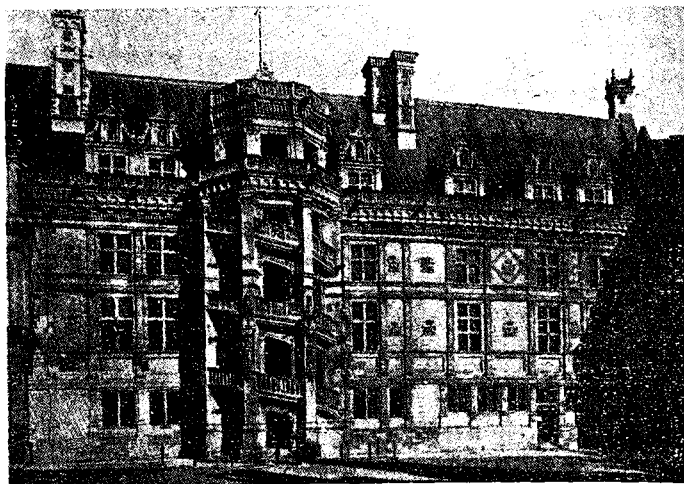


Fig. 343. — Castelul din Blois.

(după Propyl. X. p. 541)

Renașterii franceze. Tours, capitala acestei vesele provincii, numără câteva specimene interesante de arhitectură religioasă, cum ar fi turnul de Nord al catedralei, de exemplu. Ca și la turnul bisericii S-tului Kilian, arhitectul Renașterii a fixat o strălucită îmbrăcăminte în stilul cel nou, peste un schelet arhitectonic gotic. Pentru anul 1505, când este construit tur-

Dar, cele mai caracteristice construcții în stilul Renașterii franceze sunt castelele, printre care cel de la Blois (fig. 343); mai ales fațada din spre curte a aripei de Nord, zidită de Francisc I, la începutul sec. al XVI-lea, se bucura de o mare reputație. În masa impozantă a coperișului, peste care se ridică coșuri de sobă monumentale — detaliu specific arhitecturii franceze —, în raportul dintre acest coperiș și restul clădirii, se ghicește aceeași dorință a arhitectului, pe care am întâlnit-o și la Germani, de a accentua latura pitorească a construcției. Dar aici se opresc asemănările cu arhitectura germană, asemănări de sentiment, mai mult decât de realizare. Restul clădirii este mai

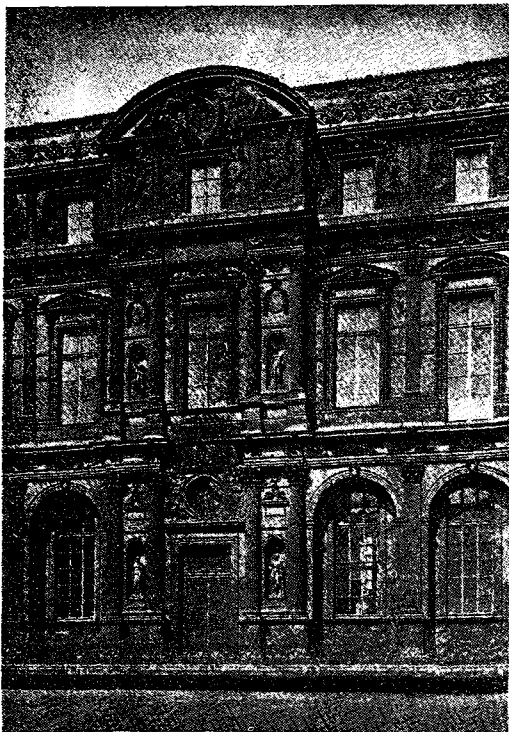


Fig. 345. — O fațadă a Luvrului.
(după Propyl. X. pl. XLV).

scumpă arhitecților francezi, devine aici aproape un principiu conducător. Cea mai înaltă dintre ele încoronează turnul central, către care se îndreaptă o scară tot așa de monumentală ca și la Blois, însă interioară, formând așa zicând axa centrală a întregului castel. (Fig. 344).

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

ferestrele, și a spațiilor pline, pereții (pe care apare „salamanca”, armoaria lui Francisc I), de cât cum constatase în Germania, la Heidelberg, bunăoară. Pitoresc încă este și corpul scării, desprins puternic de restul fațadei. Deși, la interior, acest membru arhitectonic nu se deosebete de ceace întâlnim în sec. XV-lea, adică de o scară în interiorul unui turn de catedrală, de pildă, exteriorul este cu totul diferit; el e vesel, aerat, prin faptul că pereții sunt străbătuți de enorme deschizături à jour.

Castelul din Chambord este cam din aceeași epocă cu cel precedent și tot așa de vast. Era destinat să fie un pavilion de vânătoare. Peste un corp, în care predomină liniile calme, orizontale, conform principiilor celor mai autentice ale esteticii Renașterii, se ridică cel mai agitat și mai accidentat acoperiș, profilându-se pe cer ca silueta unui întreg oraș medieval, din care nu lipsesc totuși unele detalii ale Renașterii.

Intrebuințarea lanternei à jour,

lieni, ai vremii. Italienii, cei ce răspund la invitație, vor fi mai ales întrebuințați la decorarea interioară a sălilor, pe când constructorii clădirilor vor fi mai toți francezi. Printre ei cei mai renumiți sunt Pierre Lescot și Jean Goujon, autorii unei splendide aripi a Luvrului, cel din urmă cunoscut mai ales ca sculptor. Lui se datorește decorarea frontonului rotund de deasupra ferestrei centrale, din fațada palatului ce dă spre una din curțile interioare. Din tot ce-am analizat până acum Luvrul este, hotărît, clădirea cea mai maiestuoasă și mai conformă geniului clasic, așa cum el s'a manifestat în Renașterea franceză. Toate elementele de care s'au servit arhitecții ne sunt cunoscute: sunt cele care apăreau în construcțiile antice, pe care le-am întâlnit apoi la Italieni. Aici însă ele sunt întrebuințate într'alt chip, într'un alt ritm, în alt spirit, lăsând să predomine mai ales grația, calitatea de căpetenie a geniului francez, grația și un calm suveran, ieșit din perfecta armonie a detaliilor. (Fig. 345).

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

Sculptura Renașterii în Germania și Franța.

Am făcut în paragraful precedent o afirmație, pe care trebuie s'o avem mereu prezentă, când judecăm arta Renașterii: arhitectura încetează de a mai domina sculptura și pictura, de a mai supune cerințelor sale particulare celelalte forme de artă. Și sculptura, și pictura capătă o viață de sine stătătoare. Iar cei care se vor consacra lor, cu sentimentul viu al libertății de curând câștigate, se vor comporta adesea ca oameni lipsiți de măsură. De aceea multe din operele lor păcătuiesc printr'un exces de înflorire, înfățișează figuri și grupe animate de mișcări violente, desordonate, aproape frenetice. S'ar zice că autorii lor, cel puțin în Germania, țin mai mult la expresie și la un efect dramatic, chiar teatral, decât la armonie și echilibru. Dar aceasta este o veche însușire germanică, care nu ne poate mira.

Ca material, sculptorii se vor servi deseori de lemn, adesea colorat și aurit, tot o moștenire a Evului Mediu. Nu vor disprețui nici piatra, de orice fel: marmora, de la cea mai fină, excelentă pentru operele în care apăreau ca teme femeia și copilul, până la cea cu grăunte mai grosolan, ori chiar calcarul, pentru figurile de dimensiuni importante, destinate să decoreze construcțiile ori parcurile. În Germania se mai întrebuințează și gresia, de culoare gris-verzue. Bine înțeles, bronzul nu-și pierde nimic din vechea sa reputație.

Statuele, cele mai multe, aparțin încă artei de inspirație religioasă. Ele ornează altarele, singure sau asociate cu pictura, sub forma de figuri votive, de stațiuni al Crucii, de calvare, prin cimitire sau locuri de pelerinaj, de monumente la morminte reale sau la cenotafuri, când vor fi așezate fie orizon-

tal, pe lespedea mormântului, fie vertical, în perete, singure sau însoțite de anume inscripții. În sfârșit, sculpturi mai aflăm în mobilierul religios: la amvoane, la bănci și la strane, la candelabre, la jubeuri ca de pildă, pentru a cita pe cel mai frumos din Franța, la biserica Sf. Etienne du Mont, din Paris.

Alături de sculptura religioasă, sculptura civilă devine tot mai frecventă: ca decorație în clădirile ce se ridică numeroase și impozante; ca plastică monumentală în jurul fântânilor, la răspântii sau în piețele publice; sau încă, fenomen nou, care merită să fie salutat cu simpatie și care va avea o mare înrăurire asupra evoluției ulterioare, ca obiecte de artă propriu zise, pentru delectarea ochiului, prin locuințele oamenilor cu stare.

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

De altminteri, dacă este să ne oprim o clipă asupra acestor considerații, este de observat că Germanii au cunoscut totdeauna atracția acestor doi poli. În monumentele cu adevărat semnificative ale artei lor, unii artiști se îndreaptă, cu toată energia de care sunt capabili și cu o mare îndemănare tehnică, într'o direcție, alții în direcția contrară. Nu s'ar putea totuși spune că cele două curente se opun hotărît unul altuia, sau că ele s'ar găsi în antagonism. Ele coexistă simultan, se corectează și se completează reciproc. Mai mult încă: aflăm uneori personalități, și nu printre cele neînsemnate, care se lasă deopotrivă ademenite de amândouă și în manifestările cărora putem lămuri succesiv sau chiar simultan două stiluri. Așa a fost cazul lui Dürer, de pildă, care a produs Apocalipsa, dar și Cele Patru Temperamente; așa a fost cazul lui Goethe, autorul lui Götz von Berlichingen, dar și autorul Ifigeniei. Ce să mai zicem de Faust, în care găsim simultan ambele aspirații? Schiller, și el, aparține aceleiași familii spirituale.

Aceste lămuriri privesc în special Germania. Țările de Jos, care în pictură vor avea un rol din cele mai strălucite, în plastică sunt departe de a oferi producții de valoare. Aceste regiuni vor avea însă cu Italia un contact mai strâns de cum l-au avut alte țări nordice. Romanismul, adică influența tira-

nică a Romei, în Olanda și în Flandra e o modă persistentă, care va lăsa în sculptură urme adânci, ca și în pictură de altminteri. De altfel, mai toată plastică ieșită din mâna artiștilor acelor regiuni este de caracter ornamental, destinată pe de o parte bisericilor de tip iezuit, care se înalță numeroase în teritoriul rămas credincios Romei; localurilor primăriilor sau altor zidiri civile, în Olanda despărțită de Roma, pe de altă parte.

Și Franța se interesează de aproape de arta italiană. Cele două țări erau vecine, iar legătura dintre ele cât se poate de strânsă. Prin campaniile militare, pe care le întreprind regii Franței în Peninsula, ei cunosc de aproape focarele strălucite, unde se dezvoltase Renașterea, și pe artiștii care dădeau acolo tonul. Geloși de ce văzuseră la curțile princiale italiene, ei se întorc în patrie doritori să determine și în Franța o mișcare culturală analoagă. Vin încărcăți de fel de fel de tablouri, de statui și de manuscrise, însoțiți, cum a fost cazul lui Francisc I, de pictori și sculptori, pe care îi utilizează la construcțiile ce întreprind, mai ales la Fontainebleau. Opinia publică nu opune nici o rezistență acestei invazii pacifice de streini, așa încât stilul cel nou, adus de dincolo din Alpi, se răspândește cu ușurință.

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

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

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

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

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

Veit Stoss trăește de la 1447 până la 1533. Prima parte a vieții și-o petrece la Nürnberg. De la 1477 până la 1496 se stabilește însă în Polonia, la Cracovia, unde între altele execută unul din cele mai renumite altare ale

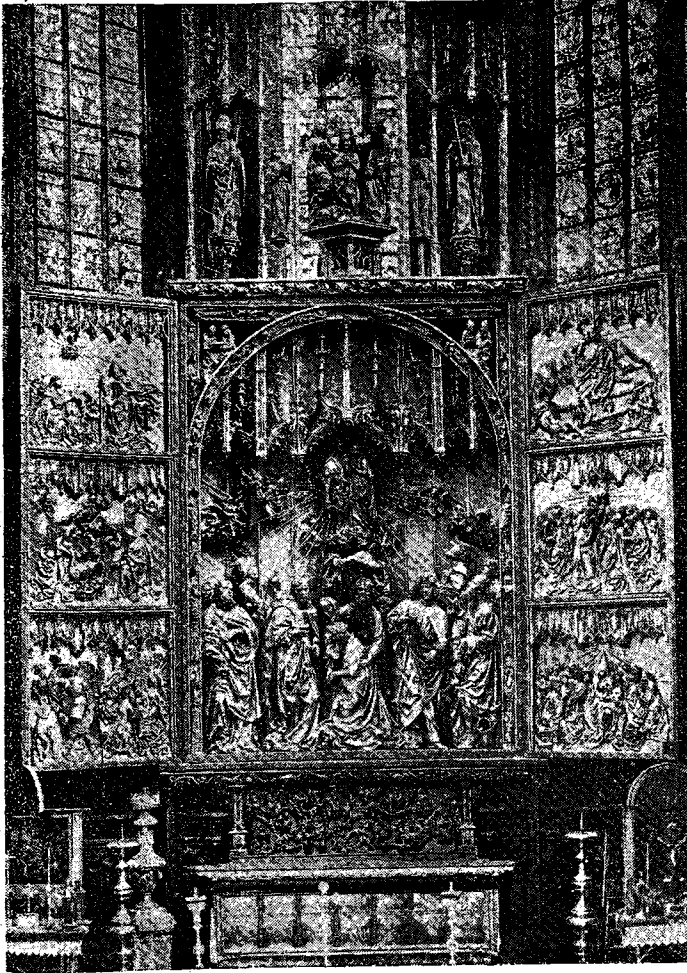


Fig. 346. — Veit Stoss : Altarul din Cracovia.
(după Propyl. X p. 393).

timpului, pentru biserica Fecioarei, din acel oraș. La câțiva ani după terminarea acestei opere el se întoarce în orașul natal, unde și moare. În 1504 el mai fusese nevoit să se expatrieze odată, din pricina unor încurcături grave cu justiția din Nürnberg. Doi din fiii săi vor trăi în Ardeal, din care pricină s'a crezut că Veit Stoss însuși a lucrat, după întoarcerea sa din Polonia sau în timpul exilului său, prin părțile noastre.

Altarul din Biserica Mariei (Cracovia), se compune dintr'un grup central, reprezentând Înălțarea la cer a Fecioarei, din două rânduri de voleuri, unele fixe, altele mobile, dintr'o predelă, cu arborile lui Ieseu și dintr'un încoronământ, cu Incoronarea

rea Fecioarei, între doi sfinți. Voleurile sunt decorate cu scene din viața Mântuitorului și a Maicei sale. Totul are o înălțime de aproximativ 13 metri. (Fig. 346). Este una din acele opere impunătoare, cum vom întâlni adesea în bisericile germane din sec. al XVI-lea. Este evident că autorul

ei aparține categoriei de sculptori, pe care i-am caracterizat de baroci ai goticului. Ceea ce urmărește, printr'o compoziție plină de mișcare, însă executată cu o cunoaștere desăvârșită a felului de a sculpta lemnul, este să ne prezinte o succesiune de scene pitorești, populate de personaje numeroase, drapate în vestimente bogate, în care Noul Testament, ca în Misterele teatrale ale timpului, este divizat în motive de un puternic dramatism, ca să se imprime în memoria privitorului.

Pentru a ne da seama de aceasta, este util să examinăm măcar una din figurile importante, pe cea a Sfântului Ioan, din grupul central, de pildă (Fig. 347).

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

Peter Vischer (1460—1529) este una din gloriile Nürnbergului, alături de Albrecht Dürer. Era fiul unui topitor în bronz, deci de mic copil familiarizat cu arta grea și plină de surprize a transpunerii unor modele de pământ sau ceară, într'un material cu mult mai rezistent. În asemenea condiții nu este de mirare că materia în care el se exprimă de preferință este bronzul. A lăsat multe opere importante, printre care se cuvine să cităm mai ales două: Chivotul în care se păstrează moaștele Sfântului Sebaldus, din biserica cu același nume, din Nürnberg, și figurile de la mormântul Împăratului Maximilian, din Biserica Curții, în Innsbruck. Prima din aceste opere este executată în colaborare cu fiii săi. (Fig. 348).



Fig. 347. — Veit Stoss: S-tul Ioan
(după Propyl. X. p. 394).

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

Ca operă de mari dimensiuni, cea mai remarcabilă este statua Regelui Arthur al Angliei, ce decorează mormântul de care am vorbit mai sus. Aici se pot admira, nu numai înaltele calități de statuar ale lui Peter Vischer, cunoștințele sale anatomice, darul de a prezenta o figură așa de solid plantată, finețea daltei sale în execuția ornamentelor de pe platoșa regelui, ci și o mare pătrundere sufletească. Prin această ultimă însușire el a știut imprima figurii acea demnitate, acea forță hotărâtă și calmă cu care se prezintă (Fig. 349).

Dar Vischer nu s'a mărginit să execute câteva din statuetele cele mai sem-

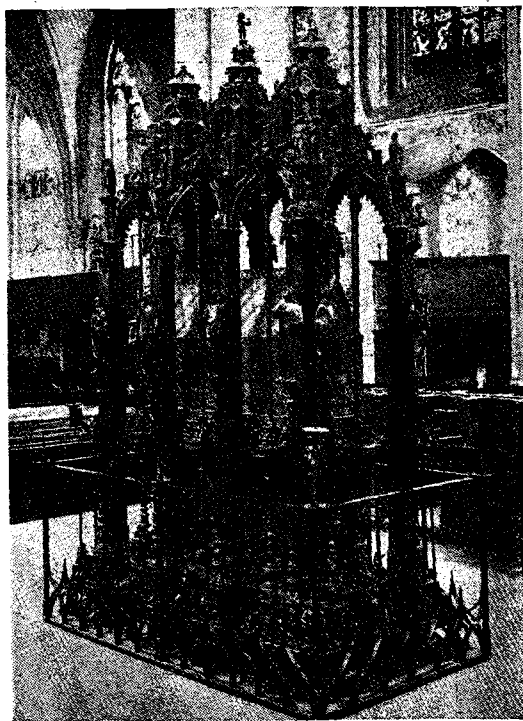


Fig. 348. — P. Vischer: *Sebaldusgrab*.
(după Propyl. X. p. 400).



Fig. 349. — Peter Vischer: *Regele Arthur*.
(după Propyl. X. pl. XXXI).

nificative din tot sec. al XVI-lea; el a format o școală și o tradiție. Fiii săi, care îl ajutaseră cel puțin în realizarea mormântului S-tului Sebaldus, duc mai departe învățătura primită și largesc baza lor de inspirație, introducând multe elemente luate direct din antichitate. Intreg acest grup ar aparține deci celei de a doua tendințe din arta germană, pe care o semnalăm. Un exemplu convingător desparte tezaurul din care urmașii lui Peter Vischer își aleg motivele, este fântâna lui Apollo, din curtea primăriei din Nürnberg, opera lui Hans Vischer (Fig. 350). Totul în această lucrare arată că

Sculptura franceză din sec. al XVI-lea crează o serie de opere de cea mai mare valoare, deși nu așa de variate cum le-am întâlnit în Germania. Și **Michel Colombe**, dar mai ales **Jean Goujon** și **Germain Pilon** lasă lucrări cu nimic inferioare celor ce au văzut atunci lumina în Italia. Ei își asimilase complet teoriile cele noi, în parte tot sub influența Italiei, însă se pricepe așa de bine să îmbine stilul și caracterul formelor venite de acolo, cu vechi și tradiționale calități franceze de grație și de voluptate, încât statuele ce execută au rămas până astăzi exemplare desăvârșite ale geniului francez. Căci, departe de a fi o haină de împrumut, clasicismul era în Franța o doctrină în acord cu forme și cu idei familiare, și publicului, și artistului. De aici unitatea de sentiment, care găsește un puternic ecou în sufletul tu-



Fig. 351. — *Riemenschneider: Adam.*
(după Propyl. X. p. 419).



Fig. 352. — *Richier: Monumentul lui René de Chalons.*
(după Propyl. X. p. 467).

tulor, pregătită de umaniști și întreținută de operele antice descoperite în solul francez sau aduse, împreună cu opere ale Renașterii italiene, de cei care se întorceau din Italia.

Totuși, în unele centre provinciale, mai depărtate de orașele mari, unde nu pătrunsese decât cu timiditate estetica Renașterii, sculptorii și, în genere, orice artist sunt refractari la inovații. Așa e cazul lui **Ligier Richier**, din orașul de Nord-Est, St. Mihiel.

În Mormântul lui René de Chalons din Bar-le-Duc, (Fig. 352), se resimte, puternică, groaza de moarte, comună oamenilor de la finele Evului Mediu, înainte de apariția ideilor Renașterii. Se cunoaște frecvența reprezentărilor dansurilor macabre, a schelelor care amintesc la tot pasul muritorilor cât de aproape le este ora fatală. Ligier Richier a reluat vechea temă și i-a dat o vigoare nouă: mortul, adică cadavrul, acoperit de carnea lui în descompunere, își smulge inima și o oferă, ca prinos, divinității. Îndărătul scheletului, ca un contrast, artistul a imaginat o bogată draperie, deasupra căreia a fixat armele defunctului.

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

Două sunt mai ales operele ce-l fac nemuritor: Statua Dianei și Nimfele din Fântâna Inocenților. Prima, decora, se pare.

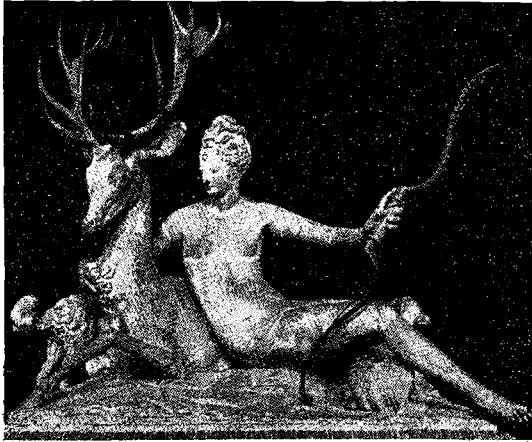


Fig. 353. — J. Goujon: *Diana*.
(după Propyl. X. p. 475).



Fig. 354. — J. Goujon: *Nimfele izvoarelor*.
(după Propyl. X. pl. XXXIX).

una din porțile castelului Dianei de Poitiers, iubita regelui Henric II. (Fig. 353). Este o temă direct inspirată de arta clasică, la care însă execuția, sensibilă și sfârșită până în cele mai mici detalii, și proporțiile trupului sunt în legătură directă cu tradiția franceză, așa cum ea se elaborează, chiar atunci, de către școala de la Fontainebleau, sub direcția lui Primaticcio. Coafura, complicată și savantă, ne duce la desenele lui Leonardo și Verrochio.

Nici una însă din operele lui Goujon nu atinge grația și perfecțiunea detaliilor Nimfelor de la Fântâna Inocenților (Paris). (Fig. 354). Erau opt la



Fig. 355. — Germ. Pilon: Mormântul lui Henric II-lea.
(după Propyl. X. p. 475).

al II-lea, mort în împrejurări tragice. Arhitectura ansamblului amintește pe cea, pe care frații Giusti Betti o imaginaseră pentru mormântul părinților lui Francisc I, tot în biserica St. Denis, și o impuseseră oarecum gustului francez. Stilul Renașterii e mai evoluat și mai simplu de cum îl întâlnisem în trecut. De aici provine impresia de nobleță a acestui monument (Fig. 355). Dar cece face din el un exemplar unic al Renașterii franceze sunt statuetele de bronz și de

număr și destinate să orneze, împreună cu alte motive care simbolizau căderea apelor și răcoarea umedă a pădurilor, o construcție ridicată pentru primirea Regelui, cu ocazia unei vizite a lui în capitală. Construcția primitivă a fost însă dărâmată, iar bassoreliefurile au fost regrupate, mult mai târziu, în jurul unei fântâni, care există până astăzi. Cu drept cuvânt figurile tinere, șui și mlădioase, pe care le mulează draperiile umede, au fost considerate ca începutul unui stil nou în Franța, stil care se va continua în tot timpul sec. al XVII și XVIII, până la revenirea neoclasicismului.

Germain Pilon este mai tânăr decât Jean Goujon. Se naște în 1536 și moare în 1590. Activitatea sa se va desfășura deci în cea de a doua jumătate a secolului. A fost însărcinat de Caterina de Medicis, care îl aprecia în deosebi, să execute în Bazilica de la St. Denis, mormântul ei și al lui Henric



Fig. 356. — Pilon: Statua Cancelarului de Birague (fragment).

(după Aubert. II. p. 47).

marmoră și bassoreliefurile ce-l decorează. Cei doi suverani, conform tradiției, sunt arătați o dată vii, îngenunchiați deasupra lespedei, care servește de coperiș, în hainele lor de la încoronare, și a doua oară, dedesupt, ca „gisants“.

În grupul ultim se remarcă tendințele realiste ale lui Germain Pilon, însușire care face din el, natural, unul din marii portretiști ai vremii, cum se vede din statua cancelarului de Birague (Luvru). (Fig. 356), în care psihologia modelului este prinsă cu atâta perspicace precizie. Opera sa capitală e însă considerată a fi grupul Celor trei Grații, destinat să poarte urna, în care era pusă inima lui Henric II (Luvru). (Fig. 357).



Fig. : 57. — Germain Pilon :
Cele trei Grații.

Pictura în afară de Italia în epoca Renașterii

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

Sunt de făcut însă două observații preliminare. Oricât de mare ar fi valoarea acestor pictori, influența lor nu se exercită dincolo de solul natal. Singurii care au fost urmați și imitați, într'o oarecare măsură, sunt Dürer — autorul gravurilor mai mult chiar decât cel al compozițiilor pictate, — și Holbein. Acesta însă numai după ce încetează de a fi un artist național și devine unul din acei maestri călători și internaționali, cum întâlnim câțiva chiar atunci, în lumea italiană, și cum vom întâlni și mai mulți, în Flandra, în secolul următor. Apoi, — și această a doua constatare ne va da cheia acelei înfloriri prodigioase a gravurii și a ilustrației de carte, bazată tot pe gravură — toată arta germană este aproape exclusiv o expresie a desenului. Culoarea, chiar atunci când este originală și strălucitoare, cum ar fi cazul la Grünewald, la Altdorfer, la Pacher, va fi considerată de pictorii din această regiune ca un element ajutător, niciodată ca principala însușire a unui tablou. Adesea chiar ea va fi un simplu coloriaj, întins în pete subțiri peste un tablou, după ce compoziția executată într'o nuanță monocromă sau în „grisaille“, era terminată în toate detaliile ei.

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

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

Dacă ceea ce interesează pe German nu este neapărat viața obiectivă, așa cum ea se constată în realitate, ci ideea, pe care ne-o facem despre viață, idee care poate varia dela om la om, înțelegem cât de vast și necontrolabil devine domeniul artei, în care, din moment ce e sinceră și onest exprimată, orice expresie se poate justifica. Cel mai neașteptat, mai straniu punct de vedere, cele mai ciudate interpretări ale naturii și ale omului, care nu pot avea altă explicație rațională decât că reprezintă o proiectare a personalității artistului într'un anumit moment, totul devine o temă capabilă de a reține atenția acestuia și pe cea a privitorului.

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

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

Iar dacă un Mathias Grünewald, un Altdorfer isbutesc să treacă peste această primă fază a coloritului și să creeze opere în care se simte o voință și o puțință de expresie și prin tonuri, ei sunt interesante excepțiuni în această școală, în care primatul este ținut de desen și de operele bazate pe expresivitatea liniei.

Și acum să analizăm pe scurt opera câtorva pictori mai semnificativi. Bine înțeles ne vom opri mai întâiu la **Albrecht Dürer** (1471—1528). Este fiul unui German din Ungaria, venit și stabilit la Nürnberg. Multă vreme faimoasa cetate din Franconia atrage, prin comerțul, industria și dezvoltarea ei culturală, pe conaționali care se născuse dincolo de limitele de atunci

ale patriei germane. Burghezia din acel oraș, adică patricienii și meșterii care fabricau obiecte utile, foarte căutate, sau de lux, celebre în tot Apusul, era primitoare și deschisă. Bătrânul Dürer practica și el o meserie de lux fiind giuvaergiu: Goldschmied. Detaliu interesant de cunoscut căci ceva din stilul complicat și încărcat, particular ornamentației obținută cu dalta în obiectele de aur, se va observa de multe ori și în arta minuțioasă și pusă pe decorativ, din primele deseneuri și lucrări grafice ale lui Dürer. Către 1486, la vârsta la care cineva începe să se gândească la pregătirea pentru o carieră, tânărul Dürer se hotărăște să devie pictor și intră în atelierul lui Michael Wolgemut. Artist serios, acesta împărtășește genialului său elev tot ce știa, adică meșteșugul picturii, în toate amănunțele lui. El însă nu este în stare să-i ocupe și spiritul, adică imaginația, care era atrasă de un alt artist, mult mai mare, de Martin Schongauer, pe care Dürer îl știa din gravuri și îl prețuia mai mult ca pe dascălul său. Ca să ajungă până la acest pictor predilect și ca să se familiarizeze și cu opera altor contemporani, Dürer întreprinde o călătorie prin Vestul Germaniei, apoi în Flandra, poate și în Elveția, la Bâle, între 1490 și 1494. Dar, în acest interval Schongauer murise și Dürer se întoarce în orașul natal fără să fi cunoscut personal pe marele gravor, predecesorul său, căruia îi va păstra însă toată viața un sentiment de adâncă pietate.

Dürer este mai ales un desenator, unul din cei mai prodigioși și mai originali mănuitori a liniei. El are un stil propriu, ca duct și ca fel de a realiza o figură, încă de la vârsta de 13 ani, de când sunt datate primele sale lucrări cunoscute. De atunci se pot determina caracterele esențiale ale manierei sale, care se vor accentua pe măsură ce experiența și îndemânarea sporesc. Se însoară și pornește apoi din nou în călătorie, după obiceiul vremii, când relațiile dintre oamenii care aparțineau aceleiași meserii erau atât de frecvente și când nimeni nu se considera un maestru, până nu se familiarizase cu toate aspectele unei practice artistice. Il vedem curând în nordul Italiei, în Veneția. Este instructiv să constatăm, cum am făcut-o și în alte împrejurări, tăria raporturilor ce uneau atunci Veneția cu ținuturile de la Nordul Alpilor, în special cu regiunea comercială de la Dunăre și Rin.

Dürer este puternic atras de școala care începea atunci să prospereze în orașul lagunelor — tot atât de cunoscut prin bogăția sa, ca și prin strălucirea culturii, — oraș în care Giovanni Bellini, Giambellino, era pictorul cel mai prețuit. Stilul acestuia, plastic, aproape sculptural, alături de cel al lui Mantegna, cu care de altfel avea atâtea însușiri comune, vor exercita o vizibilă influență asupra idealului tânărului German. Lor le datorează Dürer primul contact cu Renașterea, acele preocupări de formă și de frumusețe plastică, așa de streine până atunci de geniul nordic. Ele se vor fixa în amintirea lui, îl vor urmări în decursul întregii sale activități, vor da o înfățișare nouă tablourilor sale ulterioare, în care de multe ori nevoia unei armonizări a contrariilor, a omului ce fusese până la contactul cu Italia și a celui ce ar fi dorit să devie după acest contact, și dificultatea acelei armonizări, apar cu o evidență impresionantă, aproape dureroasă.

Transformat de experiența venețiană, Dürer se întoarce din nou la Nürnberg, devine un pictor căutat, atât de clientela bogată a orașului, cât și de numeroși elevi. Convins de avantajile ideilor noi, el intră în relații de prietenie strânsă cu umaniștii, destul de numeroși, din acea regiune,

schimbă cu ei idei, se pasionează pentru tot ce-i poate îmbogăți mintea și preciza ideile estetice, adaugă cunoștințe peste cunoștințe, face studii și cercetări, se instruește, notează ce vede și ce simte, scrie și discută, încât se poate spune fără exagerare că el stă în centrul vieții intelectuale a activului oraș. Aspectul teoretic al artei, justificarea ei estetică și rațională, îl preocupă mai toată viața. De aceea îl vom vedea uneori gata să-și compună opera din imaginație, ca o aplicare a unor principii teoretice, ca o deducție a unui sir de raționamente, aproape ca o demonstrație a unor adevăruri abstracte.

La un alt pictor, mai puțin dotat, o astfel de tendință ar fi dat desigur rezultate seci și neplăcute. Opera de artă ar fi părut o rece și impersonală, poate penibilă aplicație a unor idei teoretice. Pe Dürer, deplina cunoaștere a naturii, simțul obiectiv, forma particulară a geniului său, pentru care transcrierea grafică a lumii nu avea secret, fantezia, instinctul decorativ, sensibilitatea la ce este misterios și plin de poezie, l'au salvat. Lucrările sale, chiar atunci când par mai degrabă fructul unei înlănțuriri de judecăți, decât ieșite dintr'un entuziasm sincer, — cum sunt mai ales cele în care apare nudul — ne vor interesa, ne vor mișca chiar.

Între 1505 și 1507 Dürer merge din nou la Veneția. Era atunci un om matur, cu o personalitate bine definită, stăpân pe un mare talent, decât care nici un altul nu se ridicase mai sus în Germania timpului, sigur pe sine, deplin format. Prima atingere cu arta italiană, sudică, latină, îl neliniștise. Fără să stea mult la gânduri, el plătește tributul său de admirație, adoptând câteva din aspectele prin care lumea italiană se manifestase în artă.

În fond, el rămăsese însă un **gotic**, cu puternice rădăcini în trecutul poporului său. Nu destul însă ca să se poată sustrage cu totul cântecului sirenei italiene. De aceea, când și când, vedem la el nostalgia acelei forme de civilizație, pe care o presimțise în prima sa călătorie venețiană. Pentru a doua oară, acum pentru timp mai îndelungat, el suferă prestigiul contactului cu mediul sudic. O aspirație spre un anume fel de compoziție, mai simplă, mai logică, mai echilibrată, spre un tip de frumusețe mai calmă, mai plastică, mai nobilă, se remarcă în operele sale din acea vreme. Unele sunt deadreptul traducerea prin mijloace



Fig. 358. — Albrecht Dürer: Autoportret.
(după Propyl. X. p. 129).

germane, cu toate calitățile de desinator și de scrutator de suflete, care-i erau proprii, a unor teme curat venețiene, cum era acea splendidă Madonă distribuind coroane de trandafiri, pictată pentru colonia germană din Veneția, azi în muzeul din Praga.

De astă dată influența Italiei fu mai persistentă. Ea va da o tonalitate „Renaissance“ întregii activități de mai târziu a maestrului. Nu este oare curios să constatăm, ca de astă dată la Dürer, cât de puternic atrăgea Sudul, luminos și plin de soare, pe toți marii reprezentanți ai germanismului? Goethe, va suferi aceeași fascinație, Schiller deasemenea.

Totdeauna preocupat să vadă și să cunoască oameni și locuri noi, Dürer va întreprinde spre sfârșitul vieții un drum, triumfal din pricina renumelui de care se bucura atunci, în Țările de Jos. Ne va lăsa chiar un ziar al evenimentelor mai însemnate la care asistase între 1520 și 1521. Moare în 1528.



Fig. 359. — Dürer : Rosenkranzfest.

(după *Klassiker der Kunst*, p. 29).

Marele pictor, în timpul său a împărțit cu Holbein gloria de a fi considerat ca cea mai înaltă expresie a geniului național. Noi, cei de azi, am ratificat judecata contemporanilor. Și unul, și altul, au lăsat o moștenire, în care se pot distinge, nu numai însușirile cele mai caracteristice ale unui mare neam, dar încă cele care nu se întâlnesc decât în personalitățile excepționale ale umanității. Lucrările lor sunt tablouri germane, de sigur, dar mai ales expresia unor talente derane de a figura în grupul celor puțini, cu care se mândrește arta picturii. Am completat însă întrucâtva judecata contemporanilor: am așezat alături de cei doi corifei, pe același înalt pie-

destal, pe Grünewald, pe care epoca sa, fără să-l ignoreze, nu-l considera cu același sentiment de admirație, ca pe Dürer și pe Holbein.

De fapt, era un mare contrast între primii doi. **Holbein** este omul vremii sale într'o mai mare măsură decât Dürer, cu hotărîre, cu liniște, cu seninătate, fără nici o rezervă și fără niciuna din acele lupte interioare, care totdeauna lasă un fond tulbure și plin de amărăciune în sufletul artiștilor. Sincer și candid, Hans Holbein este omul Renașterii, poate și pentru că Hans Holbein cel Bătrân, părintele său, atins el însuși de învățătura cea nouă, îl pregătise ca să o considere ca o formă logică și necesară a picturii



Fig. 360. — Dürer: *S-ta Treime*.

(după Propyl X, p. 123).

timpului său. S'a născut la Augsburg, în 1497, și a murit la Londra, unde se stabilise, în 1543. În timpul relativ scurt al activității sale s'a consacrat mai ales portretului. În acest gen el a lăsat o serie de capodopere și reputația unuia dintre cei mai adânci și mai abili interpreți ai omului.

Faptul că se naște la Augsburg, că moare la Londra, unde se stabilise pe la 1526 și unde ajunsese „pictor regius“, la curtea lui Henric al VIII-lea, (la 1536), că înainte de a se fixa în Anglia el petrecuse o parte a vieții sale la Basel, în Elveția, unde îl găsim încă de la vârsta de 18 ani, că se abătuse chiar prin Nordul Italiei, unde admirase pictura Lombardă, ieșită din

școala lui Leonardo, ne arată la Holbein o concepție de viață cu totul alta decât la contemporanii săi germani, toți stăpâniți de un strâmt sentiment național, care-i ținea legați de țară, căruia îi rămăneau atașați chiar atunci când nevoile meseriei lor îi obligau să călătorească. În peregrinațiile sale, Holbein cunoaște pe câțiva din cei mai remarcabili reprezentanți ai culturii vremii, cu care se leagă printr'o inalterabilă prietenie, rămasă celebră. Astfel el este unul din familiarii lui Erasm și ai lui Thomas Morus; acesta, de altfel, îi facilitează stabilirea în Anglia, unde se bucura de mare trecere.

Viața neobicinuită pe care Holbein o duce, atitudinea sa aproape indiferentă față de țara din care ieșise, ideile sale despre rolul artei și al artis-

tului, despre raportul lor cu mediul înconjurător, totul ne arată că avem aface cu un spirit nou. Holbein încetează de a fi un „German“. Ca și Erasm, prietenul său olandez, el se consideră mai degrabă un „European“, aparținând aceluia cerc internațional care, pe deasupra frontierelor, era câștigat de ideile umanismului. Merge acolo unde gloria îl cheamă și uneori interesul, și-și acomodează stilul după gustul amatorilor cărora se adresează. Pentru prima dată un pictor este aproape indiferent la subiect, preocupat mai numai de felul de a-l exprima. Ce-l interesează este să producă o operă cât mai bună, mai demnă de el, să-și pună în evidență toate darurile sale, de care este perfect conștient. Acest German din sec. al XVI-lea, anticipând asupra timpului său, este în fond un partizan al teoriei: artă pentru artă.

Era și el un splendid desenator, dar altfel decât Dürer. Iși

interzice imaginației sale să joace vreun rol în realizarea unei opere. Nu pictează decât ceea ce vede, însă vede tot, cu o ascuțime, cu o siguranță, cu o perfecțiune și cu o economie de mijloace, incomparabile, ori cu cine l-am măsura. Se formase în atelierul părintelui său, alături de un frate, Ambrosiu, el însuși un bun portretist, prea curând dispărut. Holbein bătrânul își învățase copiii să observe o fizionomie, s'o analizeze, s'o prindă în notele ei caracteristice, mai ales s'o așeze în cadru cu toată naturalețea, s'o picteze într'o materie prețioasă și rară, inalterabilă, care și-a păstrat până astăzi transparența și strălucirea. Oricare din portrete, mai ales cele ale lui Hans, cel mai tânăr dintre frați, este înțeles de la început fără urmă de „poză“, fără acea afectare, pe care o întâlnim chiar și în producția celor mai mari portrețiști. De multe ori figura apare în mediul care-i este familiar, ca la



Fig. 361. — Dürer: Maximilian.
(după Propyl. X. p. 126).

Degas în vremea noastră, așa încât impresia de realitate, de viață, până la iluzie, până la halucinație chiar, este completă.

Holbein a executat, la început mai ales, în timpul șederii sale la Basel, și tablouri religioase. Ele sunt, ca desen și ca puritate de forme, excelente, dar fără acea latură de neliniște, de expresivitate căutată, profund germanică, după cum o dovedesc lucrările lui Dürer ori Grünewald. Sunt desăvârșite opere de artă, pe care autorul lor, temperament echilibrat și fericit, le picta cu un sentiment de mulțumire, poate cu bucuria executantului care nu simte nici un fel de dificultate când își transpune impresiile. Cu excepția a două tablouri foarte cunoscute: *Christ în Mormânt* și *portretul familiei Artistului*, ele par lipsite de emoția din operele celorlalți doi corifei ai artei germane. Poate și din pricina faptului că Holbein este unul din rarele exemple din istoria artei la care echilibrul este absolut între dorința și puțința executantului. Nimic în tablourile sau desaturile sale nu rămâne dincoace de ceea ce artistul și-a propus să exprime. Orice greutate este învinsă cu o ușurință, de care se văd extrem de rare cazuri în istoria picturii.

Să examinăm acum câteva din lucrările acestor doi artiști. Autoportretul lui Dürer, din 1484, este opera unui copil, un desen, în care se ghicește promisiunea unui talent din cele mai strălucite (Fig. 358) pe care le-a cunoscut lumea. Tendința germanică la „expresiv” este evidentă. Suntem isbiți apoi de preferința pe care o acordă artistul, aici și aiurea, formelor angulare (desenul mânilor, de pildă, a figurei, al cultelor hainei), cu evitarea liniilor curbe, mai îndulcitoare. Opera se salvează însă prin sinceritatea ei, prin emoția ce-o inspiră, prin siguranța liniei, în acea perfectă redare a realității. Cine ar putea crede că ea este ieșită din mâna unui băiat de treisprezece ani?



Fig. 362. — Dürer: *Apostoli*. (*Cele patru Temperamente*)
(după Propyl. X. p. 127),

Încă dela începutul carierei sale, două sunt subiectele care-l pasionează, în afară de portret: tabloul religios, care depindea însă, spre a lua ființă, de cererea unui client, — biserică, comunitate religioasă ori simplu particular, — și studiile de nud, pentru a ajunge să-și lămurească sie-și problema așa de chinuitoare a canonului unui trup omenesc, după concepția germanică și după cea — pe care Dürer însuși o consideră superioară — a Italianilor.

Multe sunt exemplele de tablouri religioase din tinerețea lui Dürer. Ne



Fig. 363. — Dürer: *Cavalerii Apocalipsei*.
(după Propyl. 1907)

țian, au mai ieșit alte câteva lucrări, mai ales Adam și Eva, azi la Prado, pe care o putem considera ca o încercare de a determina adevăratele proporții, **canonul** trupului bărbatului și femeii. Aceași dorință de a „convinge”, printr’un exemplu concret și înfăptuit, apare și în gravura cu același subiect. Dar cea mai cunoscută și mai de conținut religios este S-ta Treime, din Viena. (Fig. 360). Este din 1491 și reprezintă cetele sfinților adorând Trinitatea. Un amestec al noilor de subiecte patetice, cum întâlnim în genere la Germani, cu stăruința, caracterizat prin forme ample, monumentale, este evident în această gravură. Compoziția este una din cele mai nobile din toată arta germană. Conținutul este mai puțin reușit. Cu toată

vom opri la două din cele mai cunoscute: Rosenkranzfest și S-ta Treime. Primul este executat pentru compatrioții artistului stabiliți la Veneția. (Fig. 359). În el Dürer se silește să împreune, într’o armonie superioară, însușirile sale germanice, cu ceea-ce-și apropiase din contactul cu Veneția, adică darul de a citi într’o fizionomie și de a individualiza, ce-i venea din ereditatea sa nordică, cu o prezentare mai elegantă a compoziției, cu personajii mai bine proporționate, cu anume detalii încântătoare, cum ar fi îngerul muzicant de la picioarele tronului Madonei, și mai ales, cu un colorit cald și luminos, în care să domine roșul și aurul brocardelor, urmare a experienței italiene. Într’un colț se reprezintă pe sine, semn evident de mulțumire pentru o lucrare, în care intenționa să cuprindă un fel de crez al convingerilor sale estetice din acea perioadă.

Din preocupări identice de armonizare a ideilor trecute, cu

cele câștigate în mediul vene-

țian Adam și Eva, azi la Prado,

de a determina adevăratele pro-

porții, **canonul** trupului bărbatului și femeii.

Aceași dorință de a „con-

vinge”, printr’un exemplu concret și înfăptuit,

apare și în gravura cu același subiect.

Dar cea mai cunoscută și mai de conținut religios este S-ta

Treime, din Viena. (Fig. 360). Este din 1491 și reprezintă cetele sfinților

adorând Trinitatea. Un amestec al noilor de subiecte patetice, cum întâlnim

în genere la Germani, cu stăruința, caracterizat prin forme ample,

monumentale, este evident în această gravură. Compoziția este una din cele

mai nobile din toată arta germană. Conținutul este mai puțin reușit. Cu toată

dorința de a egala strălucirea tonurilor Venețienilor, Dürer n'a realizat decât acorduri strigătoare, în care roșul, albastru și verdele, departe de a se armoniza, se combat și desorganizează armonia coloritului.

Ca și în lucrarea precedentă, Dürer s'a prezentat într'un colț al tabloului.

Ca portretist Dürer egalează pe cei mai mari. Bustul Impăratului, protectorul artistului, în mantie roșie de purpură, ținând în mână o rodie simbolică, cu multiple grăunțe, este pe drept considerat ca una din gloriile Muzeului din Viena și ale artei germane. În ea se remarcă nu numai perfecția unei execuții neîntrecute și darul suprauman de observație, ci și emoția omului în fața semenului său, atunci când acesta este ajuns pe cea mai înaltă treaptă a lumii și-și merită locul. (Fig. 361).

Dar nici una dintre operele lui Dürer, ori cât ar fi de perfectă, nu atinge limitele la care a putut să-și înalțe arta în Cele patru Temperamente. Este una din ultimele lucrări ale maestrului, sinteză supremă a ideilor care îl stăpâneau după contactul cu Italia. Aici, în această operă din 1526, azi la München, artistul ne-a dat cea mai puternică a sa creație, în care preferința pentru ce este expresiv și cea pentru forma monumentală; cea pentru o figură individualizată la extrem, ca și dragostea pentru draperiile cele mai nobile au găsit expresia lor sublimă. Nimic nu turbură admirația noastră în această operă unică, în care până și coloritul — lucru rar la Dürer — se găsește la nivelul concepției. (Fig. 362).

Tăria lui Dürer consta mai ales în perfecția desenului, am spus-o, în siguranța, în expresivitatea liniei. De aceea nicăeri el nu se impune mai mult admirației noastre, ca în studiile în cretă, în cărbune sau în cerneală. Uneori ele sunt executate în vederea unei compoziții ce va fi mai târziu pictată; alteori n'au alt scop decât a fixa o fizionomie, o scenă din natură, o atitudine. Desenurile sale, de curând publicate, umple mai multe volume. Nu mai puțin importante, din acelaș punct de vedere, sunt și, evident, gravurile, cele în lemn, în aramă cu dăltița și în apă tare. Din're cele în lemn nici unele n'au atins prestigiul Apocalipsei, operă de tinerețe, executată în 1498, adică la 27 de ani. În ea Dürer, goticul, ne întâmpină cu toată vigoarea tinereții sale, cu o putere de evocare prodigioasă. De aceea, ele sunt considerate ca una



Fig. 364. — Dürer: *Melancholia*.

(după Propyl. X. p. 163).

din cele mai complete realizări ale geniului său. În proporțiile reduse ale unei foi de hârtie, paginile Apocalipsei au grandoarea unui altar de catedrală sau a unei pagini superbe de inspirație religioasă pe zidul unei biserici. (Fig. 363).

Melancolia, operă tot așa de admirată, este gravată în aramă; subiect patetic și misterios, care se pretează la fel de fel de interpretări. Durer imaginează în ea, se pare, — ca și Goethe în tipul doctorului Faust — o tânără



Fig. 365. — Holbein: Erasm.
(după Propyl. X. p. 243).

persoană care, după ce a cunoscut tot ce se poate ști și a făcut ocolul complet al cunoștințelor omenești, ajunge la concluzia că totul este un desăvârșit mister. De aci desperarea, „melancolia” ei. Mai optimist ca Goethe, Durer lasă să străbată la orizont ca o stea, o rază de lumină sub un curcubeu. (Fig. 364).

După ce executase, în tinerețe, câteva tablouri religioase, printre care se cuvine a menționa *Madona Burgmeistrului Meier*, azi la Darmstadt, și *Cristos în Mormânt*, Holbein își face o specialitate, cu care ajunge curând celebru în tot Apusul, din portret.

Prieten intim cu Erasm din Rotterdam, el ne-a lăsat de mai multe ori portretul acestuia. Un model superior și un exemplar remarcabil printre intelectualii timpului și-a găsit astfel un interpret demn de el. (Fig. 365). Ceeace isbește în această operă este simplitatea cu care este

concepută, fidelitatea artistului în fața celui portretizat. Figura lui Erasm încetează astfel de a fi imaginea unei anume persoane, câștigă o valoare universală, devine parcă simbolul însuși al intelectualului.

În portretul lui Georg Gisze, (Fig. 366) perfecția execuției atinge punctul culminant nu numai în opera lui Holbein, dar poate în evoluția genului. Artistul și-a propus să evoace, cu o putere de convingere suverană, nu numai înfățișarea acestui celebru negustor, dar și mediul în care el își petrecea viața. O bogăție de detalii prodigioasă ne întâmpină pretutindeni, nenumărate obiecte de natură moartă, în redarea cărora Holbein a pus tot talentul său inegalabil. Evident, modelul era mai puțin interesant decât Erasm, de aceea el ne răscolește mai puțin gândurile decât bustul marelui umanist, ne dă însă posibilitatea să ne concentrăm atenția mai mult asupra autorului.

De o perfecțiune extremă este și portretul Reginei Jane Seymour, soția și una din victimele lui Henric al VIII (Fig. 367). Numărul lucrărilor de o egală importanță, răspândite prin muzeele engleze, germane, elvețiene și ita-

liene ar putea fi astfel multiplicat. În această privință ori spre care ne-am îndrepta atenția, putem fi siguri că ne găsim în fața unei capodopere, fie că e vorba de un tablou pictat, fie că e vorba de un desen. (Fig. 368).

Nimic mai deosebit de arta liniștită și echilibrată a unui Holbein și chiar de cea atât de lirică, de profund germanică a unui Dürer, decât opera lui **Mathias Grünewald**, pe adevăratul său nume Mathis Gothardt-Neithardt. Este cel mai cu temperament dintre pictorii germani, un colorist strălucit între toți acei desenatori, și una din personalitățile, cu care se mândrește arta nordică a secolului al XVI-lea. În același timp, el ne oferă multe probleme de lămurit, unele rămase până astăzi fără o soluție satisfăcătoare, deci încă un element de atracție.

Nici unul din artiștii, contemporanii săi, nu i-se se poate compara ca putere de imaginație, ca sens al misterului, ca dar de a plăsmui o lume fantastică, în care detalii de un realism crud, sunt întrebuințate exclusiv spre a justifica și a face plauzibile creațiile închipuirii sale. Tablourile sigure ce ne-au rămas de la dânsul tratează sau teme patetice, pline de emoție umană, cum ar fi Răstignirea sau Punerea în mormânt, sau scene de inspirație fantastică, în care natura și elementele, omul și animalul, prin formele lor, prin coloritul lor, prin liniile compoziției în care sunt



Fig. 366. — Holbein: Portretul lui Gize.
(după Propyl. X. p. 246).

imaginați, ne transportă într'o lume pe dea'ntregul plăsmuită, în contradicere cu legile firei. Iar minunea cea mare este că această lume, care nu există decât în creerul de vizionar al pictorului, ne apare, în bogăția ei haotică, în ritmul ei sălbatec, în coloritul ei straniu, cu o evidență mai impunătoare, decât ar fi imaginea universului, așa cum îl cunosc simțurile noastre.

Grünewald, adică Mathis Gothardt a reintrat în istoria artei de puțină vreme. Este adevărat că unii din contemporanii săi, puțini la număr, l'au prețuit îndeajuns și, în admirația lor, l'au pus pe o treaptă cu Dürer și cu Holbein. El însă contrazicea prea mult gustul comun și preferințele publicului, pentru a rămâne multă vreme la locul de cinste în care-l așezase favoarea câtorva cunoscători. Este uitat cu totul, pierdut din vedere de istorici, și „descoperit” numai în secolul al XIX-lea. Biografia sa prezintă încă multe puncte obscure, iar opera sa este departe de a fi complet cunoscută.¹⁾ O parte a ei a fost

1) De curând, W. W. Zülch a publicat asupra lui Grünewald un studiu impunător, în care ni se dau ultimele date sigure asupra artistului. W. W. Zülch: Der historische Grünewald, München, 1938.

însă suficient studiată, pentru a duce la concluzia că pictorul trebuie considerat ca una din cele mai mari figuri ale artei germane din toate timpurile.

Grünewald, în secolul Renașterii, a rămas gotic, complet gotic, iremediabil gotic. Gotică îi este simțirea, gotică înțelegerea și preferința pentru ce este sguduitor în viață, gotică ideea pe care și-o face despre mediul ce ne înconjoară, despre forțele ascunse ale naturii, ce ne pândesc din toate păr-



Fig. 367. — Holbein: Jane Seymour.
(după Propyl. X. p. 251).

chiar comparat cu cel al unui Dürer. Este însă cu totul deosebit de al acestuia, cu o singură excepție: cel în care Dürer a reprezentat pe bătrâna sa mamă, mai simplu, mai grav, deci mai liric, cu un pronunțat caracter monumental și exprimat prin trăsături decise și energice. Avem apoi convingerea că Grünewald, în concepțiile sale nu este niciodată stânjenit de anume teorii, așa cum era uneori cazul cu Dürer. Din contra, arta sa dă impresia impulsivității, a unei sincerități brutale. Ea este, desigur, condusă de inteligență, însă cu ceva năvalnic, aproape exploziv, în felul său de a fi, care captivează puternic pe unii, dar care poate fi insuportabil altora. Este ca și cum omul întreg, cu cele mai ascunse cute ale sufletului său, cu credințele, cu avânturile, poate cu terorii sale ar apare în fața noastră. Nimeni n'ă trecut indiferent, de pildă, în fața altarului din Isenheim (la Colmar, în Alsacia), operă uriașă, în care toate aspectele artei lui Grünewald își găsesc cea mai elocventă

țile, despre amestecul de miraculos și de realitate în lumea noastră, despre om, despre forma lui în artă, despre acțiunile lui, despre vestmântul ce-l acopere.

A produs puțin sau, mai exact, mare parte din lucrările sale nu le mai cunoaștem azi sau n'au ajuns până la noi. Este semnalat în plină activitate între 1503 și 1528. Ignorăm anul nașterii sale. S'ar putea ca el să fie născut către 1460, în Würzburg. În 1485 se găsea ca maestru în Aschaffenburg, la curtea prințului-episcop de Mainz. Apoi în Seligenstadt, tot în slujba episcopului de Mainz. Către 1509—1511 la Isenheim, o mică localitate din Alsacia, el lucrează faimosul altar, opera sa capitală. Mai târziu apare din nou la Aschaffenburg apoi la Mainz, tot pe lângă curtea arhiepiscopală a Electorului Albrecht de Brandenburg, la Frankfurt și aiurea. Moare în 1528, în Halle.

Am vorbit de el ca de un colorist. Ar fi o greșeală să credem că desenul său este inferior,

expresie, în care însușirea sa de colorist, mai ales, a realizat minuni. A fost executat pentru o biserică de sat, o mănăstire a Antoniților, într'o localitate în care pictorul se retrăsese între 1509 și 1511, căci, natură solitară, el fuge de centrele mari. Poate de aceea și avem așa de puține știri despre dânsul.

Altarul este compus din părți sculptate și din obloane pictate. Amestecul de sculptură și de pictură este ceva des întâlnit în arta germană a acestor vremuri, un caracter arhaic păstrat din trecut. Totuși, contribuția sculptorului a fost aici mai neînsemnată ca de obicei. Iar pictura în loc să ocupe numai două volesti mobile, pe ambele fețe, aici ocupă patru. Mijlocul altarului, unde se găsea statua S-tului Anton, căruia îi era dedicată opera, nu apărea decât numai după ce toate patru obloanele erau deschise. Când altarul era complet

închis, așa cum el se prezenta cea mai mare parte a anului, scena care se vedea era Răstignirea, ce se întindea pe suprafața ambelor volesti. Tema, o știm, era destul de frecventă în arta germană: Nicăeri însă, ea n'a luat o așa de tragică intensitate. (Fig. 369). Grünewald pornește adesea de la o reprezentare brutală a vieții, redată în cele mai autentice ale ei detalii, am spus-o. El își închipue pe Christos ca om, și ca om el apare în fața noastră după ce fusese biciuit și chinuit, bătut în cue și răstignit. Brațele crucei se îndoaie sub greutatea lui, capul îi cade, greu, pe piept, mâinile țintuite i s'au crispat în spasmul agoniei; iar sub povara trupului, picioarele, și ele pironite, au cedat: carnea s'a sfâșiat, oasele s'au dislocat, răniile s'au umflat și au învinețit. Intregul trup e plin de pete de sânge închegat și de vânățăi, de un colorit violet verzui. Imaginea aceasta îngrozitoare a Omului-Dumnezeu, se desprinde pe un fond întunecos, albastru verzui, aproape negru. La picioarele crucei, plastic redați, într'o



Fig. 368. — Holbein: Portret.
(după Propyl, X. pl. XX).

compoziție asimetrică, Fecioara, Ioan și Maria Magdalena de o parte, Ioan Botezătorul, singur, de cealaltă. Acesta anunță credincioșilor desăvârșirea sacrificiului pentru care venise Mântuitorul. Ceilalți sunt sub povara durerii celei mai copleșitoare, cu nervii zdrobiți, cu fețele ofilite și tumefiate de plâns, cu trupurile încordate de suferință, ca niște arcuri.

Nici odată poate actul tragic al Patimei n'a găsit o expresie mai umană, de un realism mai sguditor.

Când uşile altarului sunt deschise se vede Invierea. Imaginaţia lui Grünewald în domeniul miraculosului şi inefabilului este tot aşa de grandioasă ca şi în domeniul pateticului. Invierea Mântuitorului ne apare cu adevărat ca o acţiune care contrazice legile firei, ca o puternică explozie de lumină, care asvârle în înaltul cerului trupul imaterial, ţesut din raze colorate, al celui sculat din morţi. Singurul lucru ce atârnă mai greu, care se desprinde cu dificultate de pământ şi prezintă oarecare substanţă, este giulgiul în care fusese înfăşurat mortul. În jurul capului şi al braţelor, un curcubeu. Jos, alături de piatra mormântului, lumea reală: soldaţii care păzeau, unii dormind, alţii speriaţi de vedenia ce-i fulgeră. Intre felul cum este lucrată figura soldatului de pe planul prim şi cea a Mântuitorului, este toată

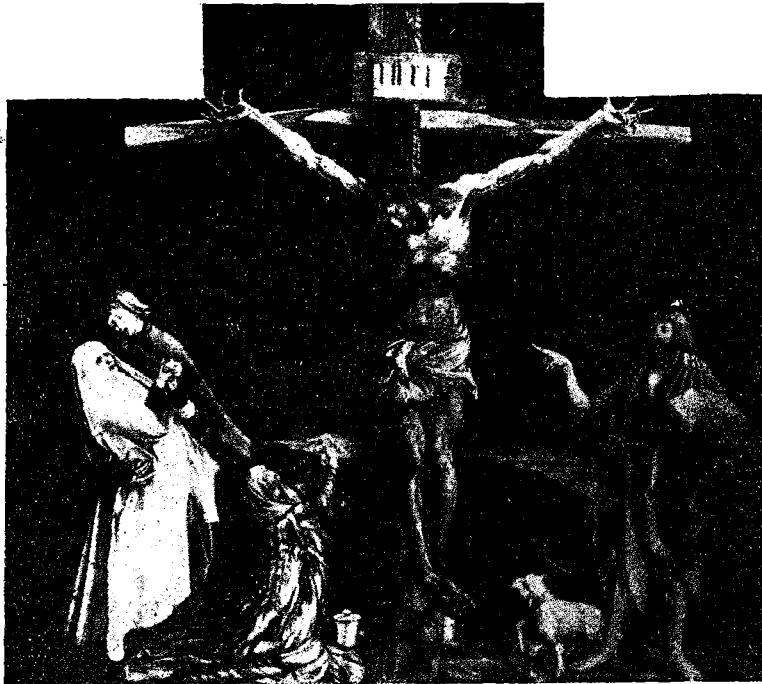


Fig. 369. — Grünewald : Răstignirea.

(după Aubert, II. p. 63).

diferenţa ce există între o persoană veridică, cu toate însuşirile sale concrete, şi imaginea impalpabilă şi eterică a Dumnezeirii. (Fig. 370).

Pe un voley este reprezentat S-tul Anton, în deşert, înconjurat de demonii care îl tentează. Grünewald este mai tânăr ca Jeronimus Bosch. Opere de ale acestuia erau cunoscute, înainte de a se executa altarul din Isenheim. Este propabil că Grünewald văzuse, dacă nu picturi, cel puţin gravuri după lucrările pictorului din Țările de Jos. Aşa se explică animalele fantastice, ieşite ca din iad, care se văd şi la unul şi la altul. În genere însă, tablourile lui Bosch sunt de mici dimensiuni, pe când aici fiecare făptură, cu oribilele ei detalii, apare ca într'un vis rău, aproape în mărime naturală. Sfântul dispăre în mijlocul acestui vârtej. Incapabil să reziste, el se lasă târât de

acei monștri hidoși, pe când sus, în cer, într'un fel de cerc de lumină, îl veghează Dumnezeu. (Fig. 371).

Trecând în revistă puține din lucrările celor trei corifei ai artei germane, am putut constata că, chiar acolo unde peisagiul dobândise un rol mai de seamă, cum ar fi în unele desene și gravuri de Dürer sau în Tentația Sfântului Anton, de Grünewald, el era conceput numai ca fond de decor. La Dürer, această impresie era cu atât mai vie, cu cât adesea exista o nepotrivire între figura sau figurile centrale, și colțul de natură sau interiorul care le servea de mediu. După cum nimerit se exprimă Gustav Glück în introducerea volumului la care ne-am raportat adesea în această parte a manualului nostru, în tablourile lui Dürer persoanele erau „în fața naturii” și nu „în mijlocul ei”.



Fig. 370. — Grünewald: *Invierea.*
(după Propyl. X. p. 187).



Fig. 371. — Grünewald: *Tentația S-tului Anton.*
(după Propyl. X. p. 189).

Grație răspândirii operelor italiene, afară din Italia, a contactului pe care și unii pictori nordici îl au cu teoriile și cu realizările mai evoluate ale unor maeștri din Peninsulă, se obține și în Germania că persoanele să se încorporeze decorului ce le înconjoară. Acest progres, această trăsătură „modernă” își face apariția în regiunea de-alungul Dunării, prin Bavaria și Austria (în Tirol), cu ramificații în Elveția. S'ar putea chiar afirma că primul pictor care se interesează de peisagiu cu un sentiment de înțelegere

și de dragoste, comparabil cu cel al nostru, este **Konrad Witz**, despre care ne-am ocupat în altă parte a manualului. În tablourile sale, azi în muzeele din Geneva și Basel, Witz copiază cu fidelitate natura, o redă, ca în operele consacrate vieții Sfântului Petru, cu cea precizie de primitiv, cu toate detaliile mediului în care trăește.

O înțelegere mai poetică a naturii, un sentiment mai tandru față de ea, aproape panteist, nu întâlnim decât ceva mai târziu (Witz murise în 1447), la **Albrecht Altdorfer**, (1480—1538). Se născuse la Regensburg. Ca numeroși alți contemporani, el întrunește cele mai variate aptitudini: e pictor, arhitect, desenator, gravor în lemn și în aramă. El însă este mai ales un poet. Simte natura, misterul pădurei, al vieții care circulă în milioanele de arbori, în ierba câmpului, în isvoare, în norii cerului, ca nimeni altul în țara lui. Pentru el singurătatea nu este niciodată pustie. Oriunde ar fi, el se consideră înconjurat de alte ființe, cele pe care le-a imaginat fantezia germană în nu-



Fig. 372. — *Albrecht Altdorfer*:
Invierea.

meroasele și plăcutele Märchen, cu princese și cavaleri, cu pitici și cu animale fantastice, cu Sfinți ieșiți să apere ori să salveze fete de Impărat dela moarte. El n'are nici adâncimea, nici neliniștea lui Grünewald, dar, cu un temperament mai superficial, mai optimist, el are o imaginație tot așa de fertilă, și, în tablouri de mici dimensiuni, un evident ochiu de colorist. Se servește de o gamă destul de redusă, cunoaște însă toate proprietățile și toate resursele tonurilor pe care le adoptă: un verde brun, un roșu aprins, de culoarea sângelui proaspăt, un galben auriu, înlocuit uneori cu aurul veritabil. Printre maeștrii de a doua categorie, el ține locul principal. În plus, într'o școală în care farmecul este o calitate rară, dacă nu una aproape necunoscută, Altdorfer poate inspira o mare atracție.

Lucrarea sa de căpetenie este tot un altar, executat pentru biserica din Sankt Florian, sat de lângă Linz. Ca și în cazul altarului Sfântului Anton din Isenheim, este vorba de una din acele opere monumentale ca proporții, în care sculptorul, pictorul și aurarul aveau fiecare partea sa de contribuție. Ele se înalță în bisericile germane din acea vreme și pătrund uneori până dincolo de hotarele politice ale țării, în Polonia, în Ungaria sau chiar în Ardealul nostru.

Vom analiza unul din velleurile acestui altar, reprezentând, ca și mai sus, la Grünewald, Invierea lui Christos (Fig. 372). La Altdorfer scena are mai multe personaje. Pe lângă aceasta, ea se petrece în mijlocul naturii, demnă de minunea care se săvârșește. Christos, zămislit din lumină, se oprește și se uită la soldații ce-l păzeau, înainte de a-și lua sborul la cer. Deasupra sa, o largă pată strălucitoare, în care par să se rotească curcubeie, ca o

poartă deschisă a Paradisului, gata să-l primească. De aici și din persoana Mântuitorului se revarsă raze, care se opresc pe armurile celor ce străjuiau mormântul. Este mai puțin grandioasă și mai puțin neprevăzută decât în Invierea prodigioasă a lui Grünewald, dar mai multă înțelegere pentru tainele naturii și un tot atât de minunat dar de a evoca miracolul firei prin culoare.

S-tul Gheorghe este un tablou de mici dimensiuni. (Fig. 373). Reprezintă momentul în care Sfântul omoară balaurul. În realitate, figura sfântului și imaginea balaurului se pierd prin desişul arborilor. Tabloul pare un imn închinat în cinstea unei păduri fermecate, de aur și de aramă, care se înalță în fața noastră cu imensitatea și cu misterele ei. Perfect de exactă ca redare, ea păstrează totuși prestigiul lucrurilor nepătrunse, formând cu adevărat cadrul unei acțiuni supraumane, cum era isprava Sfântului.

Lângă artiștii menționați până acum, nu putem uita pe **Lucas Cranach**. Este un pictor de o fertilitate uimitoare, autorul a sute de tablouri. Se naște în 1472 la Kronach, în Franconia (de unde îi și vine numele) și moare în 1533, la Weimar. Călătorește mult, ca și Dürer și Grünewald, frecventează pe umaniști, e în legătură cu persoanele importante din vremea Reformei, în special cu Luther, a cărui figură, a lui și a soției, o pictează în nenumărate rânduri. Dar, din acele contacte el nu păstrează mai nimic, decât numai o mulțumire de sine cam naivă și o încredere oarbă în puterile sale. Nici un fel de neliniște, nimic din îndoiala care, mereu atârnată și mereu iscoditoare, este de multe ori la baza unor opere durabile. În această epocă de frământări, Cranach își păstrează calmul și pictează, uneori cu un fel de rafinament echivoc, nudurile sale feminine, alteleori cu o platitudine burgheză, însă cu un meșteșug încercat (ceea ce salvează cea mai mare parte a operelor) scene biblice, scene mitologice, localizate în Germania timpului, portrete sau tablouri istorice.

Ca om el era destul de puțin interesant. Ca pictor, este foarte dotat, având, în plus, și o excelentă formație. Se oprește la Wittenberg, localitate celebră în istoria Luteranismului, unde, de la 1505 înainte, ajunge pictor de curte al lui Frederic cel Înțelept al Saxoniei, unul din primii principii germani partizani ai Reformei. Cranach ne-a lăsat de mai multe ori portretul ilustrului său protector. De la 1552 se stabilește la Weimar, unde moare, un an mai târziu. În ultimii ani ai șederii sale în Wittenberg, el se găsește în capul unui important atelier, cu numeroși elevi. De aici pornește mulțime mare de tablouri, replici și copii după lucrările șefului, în toate părțile Germaniei. Aceasta este principala cauză a dificultății pe care o avem astăzi de a determina operele adevărat autentice și de a le deosebi de replicile de atelier. În două rânduri el este ales primar al orașului, ceea ce arată că se bucura de un mare prestigiu printre concetățenii săi.

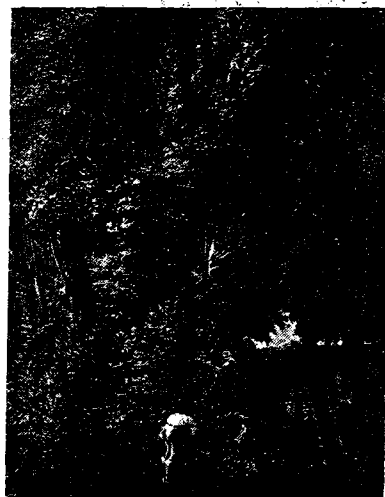


Fig. 373. — Altdorfer: S-tul George.

Cunoscând biografia artistului, nu este greu să înțelegem pentru ce lucrările de la începutul carerei sale sunt superioare celor de mai târziu. În primele găsim frumoase calități de desenator, atent la tot ce este caracteristic într-o fizionomie și capabil de expresivitate, pe lângă un foarte onest meșteșug de pictor. După crearea atelierului, ca să prindă comenzilor, el pictează oricum; uneori se mulțumește, se zice, să iscălească lucrările elevilor săi. Sub semnătura sau marca sa distinctivă, un balaur într'aripat, ele sunt răspândite azi în toate muzeele lumii.

O Fugă în Egipt, de la Berlin, trece drept capodopera lui Cranach, printre scenele inspirate de Evanghelie. (Fig. 374). Sentimentul cu care este concepută compoziția, latura ei idilică, frăgezimea tonurilor, exactitatea



Fig. 374. — Cranach : Fuga în Egipt.
(după Propyl. X. pl. XVI).

peisagiului, distribuția luminei, totul este armonios în acest tablou. El ne încântă și ne emoționează ca unul din acele cântece de Crăciun, ca și ele naiv și înduioșător. Până și nepotrivirea dintre peisagiul germanic, caracterizat prin prezența brazilor și a mestecenilor, și titlul acestei scene, care ar trebui să se petreacă în Egipt, prin naivitatea ei este un element mai mult de atracție.

Dacă asupra onora din lucrările lui Cranach, mai ales asupra celor din ultima perioadă s'ar putea face rezerve, asupra portretelor sale, cei mai mulți critici n'au avut decât cuvinte de laudă. În fața unei imagini ca cea a lui Johannes Scheuring (Muzeul din Bruxelles), înțelegem cât de îndreptățită este această atitudine: desen impecabil, pătrundere a psihologiei personajului, așezare în cadru originală și interesantă, colorit viu și natural, mare îndemănare în redarea diferenței dintre

diversele materii ce compun costumul, execuție magistrală. (Fig. 375).

Cranach a lăsat încă o serie de desene, mai ales portrete, prin care se impune în ochii adevăraților amatori. Ca mulți alți artiști germani, el a consacrat o parte din activitatea sa gravurei în aramă, gravurei în lemn și, ca o consecință, ilustrației de carte. Numele său este adesea citat alături de

cel al lui Dürer, căci nici unul dintre compatrioții acestuia nu se ridică mai sus în acest gen, care a cunoscut în Germania secolului al XV-lea și al XVI-lea o așa de prodigioasă înflorire.

* * *

Pictura, în vremea Renașterii, în Țările de Jos nu este nici ea cu totul independentă de evenimentele istorice. Separația politică, mai întâiu, din ce în ce mai accentuată, dintre Olanda și Flandra, adică dintre Țările de Jos nordice și sudice, cele din care va lua naștere, mai târziu, Regatul Belgiei, va lăsa urme în evoluția artei. Importanța, apoi, pe care, grație Habsburgilor, o capătă Anversul, devenit un mare centru industrial și comercial, mai ales un mare port, și luând de aici încolo locul ocupat în secolele trecute de orașul Bruges, acum decăzut și sărăcit, este al doilea eveniment ce înrăurește pictura. Căci, știut este că artiștii se îndreaptă, în genere, acolo unde situația materială a amatorilor le oferă perspective mai favorabile de viitor. Rezultatul este că în curând va apare la Anvers o importantă școală de pictură, de unde vor porni altare mici și mari, a căror execuție ajunsese o adevărată industrie, în toată lumea catolică occidentală, până în Spania, și mai departe până în Scandinavia și Polonia.

Dacă comparăm situația artistică întâlnită în Germania, acum de tot recentă în memoria noastră, cu cea din Țările de Jos, de la prima aruncătură de ochi observăm câteva deosebiri isbitoare. Nivelul publicului obicinuit este mai ridicat și interesul pentru operele de artă mai mare aici, decât între Rin și Vistula. Faptul că Flandra cunoscuse în trecut o așa de bogată și variată expansiune a artei, că existaseră acolo personalități viguroase, că pe

solul ei se produsese câteva din experiențele cele mai fertile în urmări din secolul al XV-lea, avea o mare importanță. În primul rând toți pictorii din această țară știu să se servească de culoare, au moștenit ceva din execuția impecabilă a secolului al XV-lea, care până astăzi face admirația cunoscătorilor. Totuși, deși nivelul general este ridicat, lipsesc individualitățile cu adevărat originale, cele care dau tonul unei epoci, cele de valoarea unui Dürer, a unui Grünewald, a unui Holbein. De aici dificultatea prezentării unor artiști cu adevărat semnificativi, într'o epocă bogată în opere de artă, dar, cu excepția lui Brueghel, săracă în personalități de primul plan.



Fig. 375. — Cranach: *Scheuring*.
(după Propyl. X. p. 221).

În alegerea pe care o voi face, nu mă voi preocupa exclusiv de valoarea unei opere, ci, în primul rând, de noutatea unei tendințe, comparativ cu secolul trecut. S'ar putea astfel ca un artist de a doua mână să merite atenția noastră mai mult decât un altul mai important, însă mai tradiționalist, numai fiindcă în lucrările lui găsim punctul de plecare al unor aspirații, care se vor desvolta cu timpul și vor contribui mai târziu la nașterea unor opere capitale.

Dacă acum trecem în revistă caracterele generale ale picturii Țărilor de Jos în vremea Renașterii, iată ce observăm. Față de situația din deceniile anterioare, o evidentă eliberare de autoritatea bisericii. Artiștii nu mai așteaptă cuvântul de ordine exclusiv de la instituțiile eclesiastice, care continuă totuși să le comande opere. Ei se supun și sentimentului lor propriu, lasă să transpire când și când oarecare detalii lumești în tablourile lor. Pe măsură ce arta evoluează, vom întâlni chiar o predilecție deosebită pentru pictura de moravuri. Pe această tendință de a reprezenta adevărul lumii contemporanilor, se va greșa chiar tabloul satiric, ieșit din dorința de a biciui defectele, spre a le îndrepta, dar și din ironia îngăduitoare, dar conștientă de slăbiciunile omenești.

În Țările de Jos influența italiană se va simți mai tare decât în Germania. Ea este în primul rând efectul contactului, prin călătorii, al artiștilor flamanzi cu țara de dincolo de Alpi. Dürer și alți câțiva pictori germani, pe care i-am văzut coborând pasurile munților și ajungând până la Veneția uneori și mai departe, sunt animați de aceeași dorință de a cunoaște manifestările confrăților lor din Italia. Numărul lor rămâne însă redus printre Germani, în timp ce, la Flamanzi, fenomenul acesta este frecvent. Influența Italiei este încă întărită prin gravurile de tot felul, răspândite în atelierelor nordice și servind de model. Grupuri întregi de gravori, în cap cu Marc-Antonio Raimondi, nu fac decât să răspândească, în alb și negru, tablouri, compoziții, deseneuri ale măștrilor Renașterii, ale lui Rafael mai ales. Ele sunt astfel propuse spre meditație, poate spre imitație, artiștilor din Țările de Jos și de aiurea. Frumoasele compoziții suprem echilibrate, poezia unei atitudini, știința perspectivei, bogăția și bunul gust al ornamentelor arhitectonice, care nu lipseau din lucrările nici unuia din marii Italiani ai secolului al XVI-lea, sunt puse astfel la îndemâna celorlalți, formează obiectul studiului celor ce se destinau picturii.

La această tendință italianizantă, care răspunde așa de bine cerințelor vremii, contribuie și rolul curților domnitoare din Țările de Jos, înrudite cu cele din Italia și din Spania, atinse și ele de influența Romei. Curțile flamande, compuse din reprezentanți sau din rude ale suveranilor spanioli din Casa de Habsburg, urmând la rândul lor unor rude ale casei de Burgundia, înrudită cu Spania, caută să se modeleze, în ce privește tonul, după moravurile și felul de viață, după ceea ce se petrecea în palatele italiene, unde artiștii sau reprezentanții umanismului se bucurau de o așa de mare și sinceră favoare. Ca o consecință a contactului cu Italia se va produce o lărgire a domeniului, din care pictorii își alegeau teme. Vom întâlni de aici încolo subiecte mitologice, alegoria și, subsidiar, nudul.

O altă trăsătură specifică artiștilor Țărilor de Jos, este apariția încă de atunci a specializării lor în vederea unei anumite categorii de subiecte, marginalizarea fiecăruia din ei la teme, pe care cât trăesc nu încetează de a le trata.

Arta secolelor trecute le lăsase o puternică și sănătoasă tradiție în ce privește știința execuției. Publicul este deprins să nu admire, decât ceea ce adevărat atingea limitele desăvârșirii tehnice. Toți cei incapabili să realizeze un tablou după vechile și încercatele formule ale trecutului sunt evitați de clienți. De aici nevoia pictorilor de a fi severi unii cu alții și severi chiar cu ei înșiși. În aceste condiții, specializarea fiecăruia în vederea unei practice cât mai oneste și mai desăvârșite, se prezintă ca o soluție normală și inevitabilă. În domeniul vast al picturii se vor crea compartimente, pe care le vor ocupa, unii sau alții, aproape exclusiv, dar pe care le vor domina în mod complet, spre cea mai mare mulțumire a publicului amator. Unii vor rămâne pictori de subiecte religioase, alții portretiști, c a treia categorie peisagisti. alții, în sfârșit, interpreți ai scenelor de moravuri sau ai motivelor de natură moartă. Cu cât ne apropiem de sfârșitul secolului, separațiile acestea se vor multiplica, vor deveni mai clare și mai tranșante.

În studiul operelor rămase din sec. al XVI-lea, intervine un factor, care îngreuiază mult cercetarea lor, întâlnit și aiurea, dar nicăieri cu atâta intensitate: distrugerea imaginilor sfinte, ca urmare a certelor religioase. O mare porțiune a Țărilor de Jos, Provinciile Unite, adică Olanda de mai târziu, îmbrățișează Reforma, sub forma ei calvinistă. Urmarea acestei conversiuni este revolta credincioșilor contra imaginilor sfinte și distrugerea acestora ori de câte ori era posibil. Așa a pierit tot ce rămăsese din secolele precedente, nu numai în Olanda propriu zisă, dar și în Belgia, până când catolicismul se impune din nou, victorios, pe teritoriul flamand. Rarele exemplare care au supraviețuit mișcării iconoclaste nu ne pot da de cât o slabă idee de bogăția și de valoarea operelor dispărute. N'au rămas decât numai acele lucrări care, tratând subiecte profane — închip cu totul excepțional —, au putut astfel scăpa de furia distrugătorilor. De aceea, în studiul picturii din această perioadă, exemplele noastre nu vor putea fi luate de cât din opera Flamanzilor, care astfel vor da impresia falsă că sunt mai numeroși și mai importanți decât Olandezii.

Hieronymus Bosch este inventatorul unui nou gen de motive, deosebit de tot ceea ce se produsese mai înainte, gen a cărui faimă trece dincolo de fruntariile țării sale și se impune generațiilor următoare. Iată de ce mi se pare nimerit să-l menționăm. Născut, nu se știe bine când, la Hertogenbosch (Bois-le-Comte), o localitate care în vremea aceea ținea de Brabant iar azi aparține Olandei, apare în documente prin 1488, deci cam pe la sfârșitul secolului al XV-lea. Moare, în același oraș, la 1516. Este un pictor profund foarte original, unic aproape în istoria artei, cu care singur Brueghel, mai ales în tablourile sale din tinerețe, s'ar putea compara.

Era probabil un om superstițios, ca mulți alții, într'o vreme, în care credința era puternică, dar amestecată cu fel de fel de urme și de amintiri păgânești, cum e adesea cazul la oamenii din popor. Ideile mulțimei au influențat pe acest artist, nu numai în ce privește temele de la care s'a inspirat, dar și în ce privește imaginea însăși, pe care și-o face despre persoanele ce populează scenele. Dracul, de pildă, este unul din eroii principali ai compozițiilor sale, văzut sub toate aspectele imaginabile, el și ajutoarele lui, înțeles nu numai ca element al răului, ca simbol al pieirii omului, ca eternul ducător în ispită. ci și ca o forță subtilă, ca un simbol al ironiei inteligente, făcut mai mult să înșele prin puterea ingeniozității sale, decât

prin forța sa destructivă. O imagine similară a diavolului apare uneori în snoavele noastre. De multe ori asistăm astfel la un fel de întrecere în istețime, între el și victimele lui, întrecere din care nu totdeauna diavolul iese învingător. Aceeași concepție despre geniul răului, fantezist și ironist, o găsim uneori și la Bosch. Mai întâlnim la el o închipuire a iadului, care nu este fără analogie tot cu cea a oamenilor simpli. De aici provine în multe din tablourile sale, cu tot aspectul lor teribil. o nuanță destul de optimistă, colorată cu puțină satiră, ca de la cineva care-și oferă sie-și spectacolul slăbiciunilor omenești.



Fig. 376. — Hier. Bosch : Isus purtând crucea.
(după Propyl. X. p. 270).

Dar aceste teme ar fi putut găsi o mediocră realizare, cum este adesea cazul în operele populare ieșite dintr'o concepție identică, dacă Bosch n'ar fi fost dotat cu o vie imaginație, una din cele mai strălucite și mai fertile pe care le cunoaște arta. El mai are încă un rar talent de povestitor, tot ca oamenii din popor, însușire foarte prețuită și adesea întâlnită în Flandra, unde se născuse, după cum știm, Till Eulenspiegel. Dacă mai adăogăm influența teatrului medieval, a misterelor, asupra felului cum Bosch își divide câmpul compozițiilor și își concepe decorul, avem un tablou destul de complet al elementelor ce compun genul pe care-l adoptă. Dar, toți acești factori n'ar însemna nimic fără o execuție strălucită, un colorit inimitabil, o știință desăvârșită a desenului, un simț profund pentru tot ce trăește și o cunoaștere completă a tuturor fapturilor pământului, pe care pe toate le întâlnim în arta lui Bosch. A executat mai ales tablouri religioase, pe care însă le-a interpretat altfel decât înaintașii săi, spre marea satisfacere a unor clienți iluștri de atunci, cum era Regele Spaniei, și a criticilor de

azi care apreciază originalitatea mai presus de ori ce altă calitate.

A executat fel de fel de subiecte, unul mai bizar ca altul, luate din cărțile sfinte ori sugerate de înțelepciunea populară, cum era, de pildă, ilustrarea unor proverbe sau a unor zicători. Atunci este poate mai interesant

ca ori când. Fantezia sa creatoare produce scene după scene, toate luate din viața zilnică, observate cu humour, pline de cele mai neașteptate „trouvailles”, cu un talent de expunere neîntrecut. Așa este Danțul macabru, ori enigmatică „Căruță cu fân”, pe care nimeni n'a știut-o lămuri.

Exemplul la care ne vom opri este poate mai puțin caracteristic, se înțelege însă mai ușor. Este luat din patina Mântuitorului: Christos purtându-și crucea, opera în care apare un furnicar de oameni, fiecare cu păcatele și cu tarele lui sufletești, înscrise pe figură, în contrast cu figura dureroasă a Mântuitorului. (Fig. 376).

Quentin Metsys sau **Massys** este ceva mai tânăr decât Bosch, cu o viziune normală despre lume, deci mai gustat decât acesta de o clientelă aristocratică și burgheză. Este șeful școlii din Anvers. S'a născut la Louvain în 1466 și a murit la Anvers în 1530. În Louvain, în timpul tinereții, cunoscuse și studiasse opere însemnate din secolul al XV-lea. Se formase deci la o bună școală, conformă vechei și admirabilei tradiții flamande. Mai târziu se stabilește la Anvers, unde se face repede cunoscut. Apreciat de un cerc de intelectuali și de umaniști, așa cum fusese Dürer la Nürnberg, el începe să ocupe un loc de frunte printre locuitorii celebrului port comercial. Umaniștii îl îndeamnă spre Italia, către care îl atrăgea încă dispoziția particulară a spiritului său. Astfel Massys este printre primii artiști flamanzi, la care se simte ecoul artei Renașterii.

Fondează un atelier, unde se grămădesc elevii veniți din toate părțile, atelier ajuns în curând celebru prin altarele care se executau acolo, și care erau apoi expediate în tot Apusul. Asistăm la unul din acele fenomene ciudate, care nu-s rare în arta secolului al XVI-lea; comenzile devin atât de numeroase, încât Massys nu mai poate pridi lucrul. Își asociază atunci ajutoare, pe care le conduce, așa cum s'ar face într'o fabrică. Iar prețul operei variază cu partea, mai mult sau mai puțin importantă, pe care a luat-o măestrul însuși asupra sa, în săvârșirea tablourilor. Așa se explică numărul mare de altare ce umple Europa catolică, venite multe dela Anvers, unele ieșite chiar din atelierul lui Massys, altele din atelierile rivale. Câteva din ele sunt sigur de mâna celebrului pictor. Ele au ajuns până la noi și merită să fie considerate printre cele mai importante opere ale vremii. Massys este un pictor serios, servit de o severă conștiință profesională, un temperament de credincios. El n'are nimic din viziunea, din emoția febrilă, pentru noi turburătoare, a unui Grünewald. Își îndeplinește cu scrupulozitate obligațiile sale de creștin și rămâne apoi mulțumit, senin, gata să execute una din acele mari scene religioase, în care optimismul firei sale, bunătatea, echilibrul sufletesc își găsesc expresia. De la Italiani i-a plăcut mai ales felul în care Leonardo se servea de clar obscur, spre a pune pe figuri un aer de bunătate, spre a le imprima grație și melancolie. Natura sa duioasă se remarcă și în paletă, compusă din tonuri blonde, lucru excepțional pe atunci în arta flamandă, în care întâlneam mai degrabă un colorit cald și viguros. Massys este și un bun portreist.

Când se vorbește de opera lui, se citează mai ales două tablouri: unul la Anvers: Lamentația în jurul cadavrului Mântuitorului, altul la Bruxelles: Familia Sfintei Ana. Ne vom opri la aceasta din urmă (Fig. 377). Constituia partea centrală a unui enorm triptic și este o operă de maturitate, sub semnul Renașterii. Figurile se apropie de idealul clasic, gesturile lor sunt potolite,

un sentiment de ordine, care merge până la o simetrie puțin supărătoare, a făcut loc tumultului din alte tablouri de Massys. Totul este încadrat de o arhitectură bogată, în stilul Renașterii. Influența Italiei, adică a lui Leonardo, se simte în suavitățile figurilor, în draperiile lor armonioase, în ciudățenia costumelor, în peisagiul ce apare îndărătul celor trei arcade.

Toți acești artiști, la care am putea adăuga numele lui Jan Gossaert Mabuse, celebru portretist, și pe cel al lui Joachim de Patinier, peisagist deschizător de drumuri noi în artă, pălesc înaintea lui **Peter Brueghel cel Bătrân**, cunoscut și ca „Brueghel al țăranilor” (Bauernbruegel), cu excepția singură a lui Bosch.

Opera acestui pictor, una din cele mai originale, mai bizare, mai dense, mai suculente și fără îndoială mai perfecte ca execuție din câte cunoaște istoria, rămâne un fenomen izolat, aproape de neînțeles, în vremea apariției sale. Ea ridică și azi o mulțime de probleme, în lămurirea cărora nu putem

intra. Ne vom mărgini să fixăm, în linii mari, locul artistului printre ceilalți pictori contemporani.

Este o natură complexă, în care un cercetător amator de analize ar putea descoperi pe lângă ecouri puternice ale trecutului, preocupări ale prezentului și presimțiri de viitor, aproape în proporții egale. Astfel, după temperamente și împrejurări, dreptate au și cei care îl consideră ca pe ultimul gotic, și cei care îl pun în fruntea adevăraților novatori ai Renașterii, în patria sa. Se naște în Olanda. Nu e singura dată când constatăm că mulți artiști, născuți în provinciile nordice ale Țărilor de Jos, ajung la o mare și meritată reputație, trec mai târziu în Flandra și intră în serviciul curțiilor suverane din acea provincie. Ei fac legătura între Țările de



Fig. 377. — Massys: *Familia S-tei Ana*.
(după Propyl. X, p. 287).

Jos nordice și cele sudice. Așa este și cazul lui Brueghel.

Nu se cunoaște exact data nașterii sale. Se presupune că ar fi în 1526. Moare la 1569, relativ tânăr, căci n'ar fi avut atunci decât vârsta de 43 de ani. Opera sa este surprinzător de bogată pentru o așa de scurtă existență. El tratează cu multă dragoste subiecte „de genre”, luate din viața țăranilor, (de unde îi vine și numele de Bauernbruegel) ori subiecte bizare, sinistre uneori, de o fantezie demnă de Hieronymus Bosch, și pornind de la cine știe ce acțiune ce se petrece în iad.

Nu se știe dacă fără influența lui Bosch el ar fi găsit singur ultima categorie de teme. Fapt este că, în tinerețea sa, Brueghel a fost angajat de un edi-

tor să graveze, spre a fi răspândite în public, opere din cele mai cunoscute ale lui Bosch, adică tocmai cele în care apăreau figurate ființele monstruoase, care vor reapare uneori și la Brueghel. Era cel mai bun prilej pentru tânărul pictor, nu numai să se familiarizeze cu o concepție și cu o manieră de a picta pentru care își simțea o mare atracție, dar și să le studieze cu deamănuntul, să se pătrundă de sensul lor, să se identifice oarecum cu spiritul în care fusesse imaginate.

Călătorește în Franța și în Italia. Spre deosebire de ceilalți contemporani, pentru care o călătorie la Roma sau într'alt oraș italianesc era de cele mai multe ori urmată de o renunțare, cel puțin vremelnică, la propria lor natură, la aspectul, poate uneori cam aspru, de Flamand, spre a adopta idealurile, adesea sub o formă supărător de „manierată”, școalelor italiene, în deosebi a celei romane (de aici numele de „romaniști” care se da acestor artiști), Brueghel rămâne el însuși, mai dârz ca oricând. O singură concesie face și el: este tributul său de recunoștință, plătit artei și naturii Italiei. El, locuitorul unor ținuturi plate, lipsite aproape de relief, devine adesea un peisagist al vederilor muntoase, al stâncilor, al pădurilor de brazi, al zărilor albăstruie, care nu se întâlneau mai nici odată în patria sa. De altfel, peisagiul devine elementul major în tablourile sale, el ori figura umană, de multe ori izolată, însă de mari proporții, plastic văzută, cu ceva monumental în înfățișare.

Toate aceste însușiri ale artei lui Brueghel au ceva modern în ele, care contrastează cu un fel arhaic de a interpreta, expresia figurilor, costumele, accesoriile unei scene, care contrastează încă mai mult cu gama de culori, strălucitoare și vie ca la un primitiv, cu felul în care compune un tablou, în aparență indiferent la oricare lege valabilă în arta italiană. Nimic mai plăcut, de pildă, și nimic mai instructiv pentru un amator de expresie psihologică, decât variația tipurilor ce apar în tablourile acestui artist: gesturile lor, atitudinea lor, toate profund adevărate, umane, veridice și impunându-se prin sinceritatea lor.

Brueghel lucrează mai mult în Anvers. Este atras de fel de fel de subiecte, oarecum contrazicând ceea ce spusese mai sus despre arta flamandă, în care asistăm la o separație a genurilor, la o specializare, dușă uneori foarte departe, a pictorilor. Dar, deși Brueghel tratează teme felurite, el nu înfrânge această lege decât în aparență. În adevăr, el se supune condițiilor fiecărui gen, conformându-se exact tuturor normelor ce-i determină caracterul. Totuși, în opera lui nu se poate nega o predilecție pentru pictura de moravuri.

Ca exemplu de operă de caracter bizar, cu un puternic colorit medieval, vom menționa Căderea îngerilor (Fig. 378), din muzeul din Bruxelles, în care Brueghel se prezintă ca un continuator al lui Bosch, exagărând chiar trăsăturile ce constituiau originalitatea acestuia. Brueghel a reprezentat momentul victoriei Arhanghelului Mihail asupra îngerilor rebeli, aliații lui Lucifer. Toate vietățile pe care o imaginație bolnăvicioasă de inventivă și le poate închipui, și-au dat aici întâlnire. Printre ele, înarmați cu sabia pusă în serviciul Domnului, apar suavele figuri ale îngerilor, îmbrăcați în lungi vestminte de culori deschise, și conduși de Mihail, în armură. De sus, din azurul luminos al cerului, avalanșa genilor rele este precipitată în întunericul iadului. Se aude parcă sgomotul bătăliei, strigătele fioroase, ieșite din piepturile tuturor acestor monștri.

Fantezia artistului ne-ar lăsa reci, dacă ea, ca și la Bosch, n'ar fi servită de observația cea mai precisă în redarea tuturor fragmentelor ce compun, ca



Fig. 278. — Brueghel: *Căderea Ingerilor.*

(după Propyl. X. p. 333).

pe niște jucării mecanice desăvârșite, acele trupuri hidoase, amestec și combinații de părți, împrumutate la toate speciile animale și vegetale ale pământului.

Tot atât de original tratat este și Triumful morții subiect prin excelență medieval, medieval realizat, producând în noi un sentiment puternic de groază, față de ceea ce ne așteaptă în Viața de Apoi. (Fig. 379). Concepția pare ieșită dintr'o imaginație bolnavă, plină

de vedenii sinistre, tragice, înfricoșătoare. Ea e tratată însă cu minuțiozitate, cu un sens al realității și cu o cunoaștere a tuturor aspectelor posibilului, care

face din fiecare fragment o imagine vie, ce se fixează în memorie pentru totdeauna. Se găsește la Madrid, în Muzeul Prado. Provine din colecția Regilor Spaniei, deopotrivă fascinați de Brueghel și de Bosch.

Intr'un peisajiu imens, deasupra căruia se ridică fumul și flăcările incendiilor, Brueghel concentrează nenumărate scene, spre a învedera atotputernicia morții. Intre ele fel de



Fig. 379. — Brueghel: *Triumful Morții.*

(după Propyl. X. p. 337).

fel de instrumente de pedeapsă și de supliciu. Nici o categorie de oameni, nici

o vârstă nu-s cruțate. Toți sunt egali în fața ei. Alergând de colo până colo, grăbite ca să-și îndeplinească macabra lor menire, scheletele se amestecă printre grupuri de oameni vii, conduc cetele nenumărate ale celor meniți pieirei. Intr'un colț, izolându-se de restul lumii, trăind numai pentru ei, doi amorezați. Dar și pe ei îi pândește moartea. Intr'un minut vor cădea pradă ei.

Peisagiul ținea aici un loc important ; nu încetase însă de a fi „un decor”. Brueghel l-a tratat încă și pentru el însuși, într'un sentiment modern, ca o temă care n'avea nevoie de nimic altceva pentru ca să ne impresioneze. Către 1565, adică puțină vreme înaintea morței, el a pictat o serie de tablouri, simbolizând lunile anului. Tema nu era nouă. Ne aducem aminte că de multă vreme, chiar în Evul Mediu, la intrarea catedralelor sau în foile calendarelor manuscrise, artiștii erau tentați să reprezinte, prin colțuri din natură, prin ocupații agricole caracteristice, anotimpurile ori lunile anului.

În Februarie, (Fig. 380), tablou care se găsește la Viena împreună cu alte câteva, printre cele mai bune ce ne-au rămas dela Brueghel, pictorul a voit să redea o scenă de vânătoare, ocupația de predilecție a nobililor, în acea lună. Dar grupul vânătorilor și al câinilor, sau al celor care pârlesc

porcul (eveniment care avea loc tot cam în aceeași epocă), nu țin decât colțul stâng al compoziției. Tot restul este un vast peisagiu, sub cerul plumburiu, sub ceața și mantia de zăpadă a iernei. Niciodată până atunci un aspect al naturii nu fusese mai exact și mai mișcător interpretat. Și, ca vedere de iarnă, ea n'a fost egalată până astăzi. Impresioniștii, în secolul al XIX-lea, care aveau o predilecție pentru astfel de teme, în coloritul lor

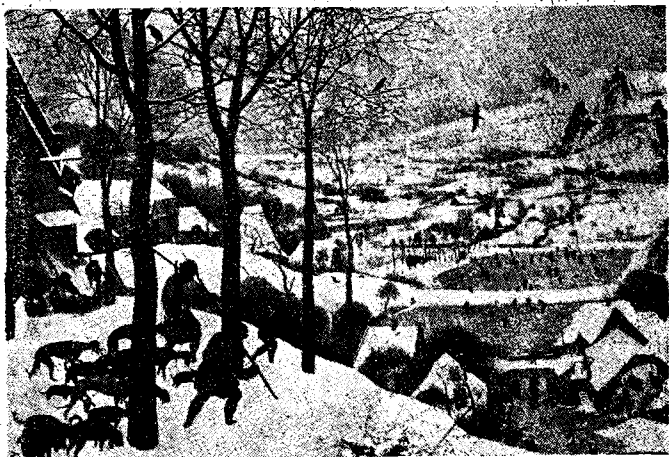


Fig. 380. — Brueghel; Februarie.

(după Propyl. X. p. 339).

subtil, au putut da sclipirea zăpezei roze, sub soarele rece de Februarie, umbrele grele, albastre sau violete, aerul ce circulă. Ei n'au fost în stare să ne facă să simțim așa direct atmosfera iernei, frigul din aer, ceea ce am putea numi senzația imediată, impresia fizică a acestui anotimp, ca și poezia depărtărilor care se pierd în neguri.

Ceea ce mărește farmecul acestei scene este că ea pare aproape monocromă, tot tabloul fiind tratat în griuri, nuanțate cu o subtilitate, cu un sens al valorilor, demne de cel mai modern artist. În același timp, desenul, net, aproape dur, intrând în toate amănunțele (grupul de arbori de pildă, în care se pot număra cele mai mici rămurele), devine mai larg, mai sintetic, se estompează, cu cât ne depărtăm spre orizont.

Ideea noastră despre Brueghel n'ar fi completă, dacă n'am analiza și un exemplar din cealaltă categorie de opere, pornite dela subiecte din viața brutală a țăranilor flamanzi.

Nunta țărănească se găsește tot la Muzeul din Viena, așa de bogat în excelente tablouri ale artistului.

* * *

După scurta noastră privire asupra picturilor din Țările de Jos, ne mai rămâne să spunem câteva cuvinte despre dezvoltarea aceleiași arte în Franța. Această țară jucase un rol important, poate cel mai mare, în arta Evului Mediu. De aici porniseră, mai ales atunci când arhitectura condiționa oarecum



Fig. 381. — *Jean Clouet: Francisc I.*
(după la Peinture au Louvre, par l'Illustration, p. 38).

toate celelalte arte, mișcările și curentele, care se răspândeau apoi ca niște valuri pe tot întinsul Apusului. Aici se făcuseră experiențele cele mai bogate în consecințe, se rezolvaseră câteva din problemele esențiale, în evoluția arhitecturii medievale. În secolul al XVI-lea însă rolul Franței pare diminuat față de trecut, mai ales în domeniul picturii.

Trecând în revistă operele produse de pictorii secolului al XVI-lea, observăm trei tendințe principale: una bazată pe un curent venit din Flandra, ceace nu ne poate surprinde; alta în legătură cu Italia, ceace de asemenea este în logica lucrurilor; o a treia, reprezentând ultimul aspect al vechilor tradiții de școală, din Franța Evului Mediu.

Nimic mai natural decât o influență flamandă la pictorii din anume regiuni ale Franței, când ne aducem aminte de raporturile strânse între Țările de Jos și ducatul Burgundiei, nu mai departe decât în secolul al XV-lea. Cel de al doilea curent, cel italian, se

explică prin războaiele Regilor francezi în Italia și prezența artiștilor din Peninsula, chemați la curtea lui Francisc I, ca să decoreze castelul dela Fontainebleau. Acolo, în jurul reședinței regale, cu îngăduirea și protecția Regelui, se fondează acea școală, care va avea o parte însemnată în evoluția picturii și artelor decorative franceze, cunoscută sub numele de Școala dela Fontainebleau. Deosebită de Italia, dar saturată de influența italiană, această școală va juca un rol eminent în perioada de tranziție, până ce Franța, în secolul

al XVII-lea, va fi în stăpânirea unui viguros ideal național și va poseda un grup de artiști capabili să-l realizeze.

În jurul orașului Avignon, o știm, pe valea Ronului, se fixase unul din centrele importante de pictură franceză. Tradițiile acestui centru nu dispar în întregime și nici de odată. Ele se continuă încă o bună bucată de vreme și se manifestă printr'o înfățișare cam arhaică a operilor produse în acea regiune, în secolul al XVI-lea. Același lucru se poate spune de școala dela Tours, unde persistă amintirea lui Jean Fouquet. Din aceste regiuni pornește cea de a treia tendință, semnalată mai sus.

Pictorii francezi din secolul al XVI-lea nu se pot compara cu numele glorioase, pe care le-am întâlnit în Germania sau în Țările de Jos. Dar nici nu ne pot fi indiferenți, căci ei anunță una din școlile cele mai strălucite ale secolului următor. Multe din operele lor n'au ajuns până la noi, între altele din pricina vandalismelor războaielor religioase. Cele care ne-au parvenit nu s'au totdeauna identificate. Astfel, unul din pictorii cei mai serioși ai vremii, până azi este cunoscut ca „le Maître de Moulins”. Prin comparație cu această lucrare importantă s'au adăugat operei sale alte câteva tablouri, așa încât, puțin câte puțin, fizionomia sa artistică a ajuns să se definească, deși încă nu știm cu precizie nimic despre existența pictorului.

Tabloul după care este cunoscut în istoria artei este în catedrala din Moulins, am spus-o. Tot atât de renumită este însă și o Naștere a Domnului, pictată către 1480, pentru cardinalul Rollin, al cărui portret, ca donator, se găsește în dreapta, și care este azi în Muzeul din Autun. Ce impresionează în această operă, a cărei execuție, ceva cam arhaică, amintește ceva din grandoarea unui Hugo van der Goes, este

o prospețime de sentiment, a candoare, o dulceață de primitiv, unită cu o curioasă meșteșugului de a picta cu adevărat magistrală, calități ce nu exclud ascuțimea observației și un dar rar de a citi în suflete. Ca un detaliu mișcător se poate observa că Rollin, cardinalul, a ținut să figureze în această operă închinată Fecioarei, alături de câinele său favorit.



Fig. 382. — François Clouet: Elisabeta.
Regina Franței.

(după la Peinture au Louvre, par l'illustration p. 51).

La Maître de Moulins aparține prin tendințele sale mai degrabă secolului al XV-lea, deși prezența sa este semnalată și în primii ani ai secolului următor. El este însă o excepție. Favoarea publicului este acordată mai ales pictorilor grupați în jurul școlii dela Fontainebleau și, într'o mai largă măsură, portrețiștilor. Asistăm atunci la fondarea mai multor ateliere de pictori și de desenatori, care produc nenumărate opere de mici dimensiuni, portative, îndeplinind rolul miniaturilor în acuarelă și în guașe din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea sau cel al fotografiilor de azi. Ceeace li se cere acestor artiști este mai ales asemănarea, dar și o perfecție în execuție, la care publicul de atunci era simțitor și pe care era în stare s'o aprecieze. Așa sunt, mai ales, ca să nu mai vorbim decât de pictori, cei doi **Clouet**: **Jean**, format în Flandra pe lângă Mabuse, devenit apoi pictor de curte al lui Francisc I, și mort la



Fig. 383. — Corneille de Lyon: Portret de bărbat.

(după la Peinture au Louvre, par l'Illustration, p. 48).

Carol al IX-lea (Fig. 382), imagine tot de mici proporții, încântătoare prin candoarea personajului, prin bogăția costumului, care contrastează cu simplitatea trăsăturilor. Fața, de o inocență copilărească, cu ochi spirituali, e redată aproape fără umbre. Într'un colț, se văd mâinile delicates. Acest fragment singur e suficient ca să ne convingă despre calitatea rară, despre distincția naturală a modelului.

Paris în 1540, și fiul său **Francisc**, numit **Jehannet**, născut la Tours în 1522, devenit la rândul său pictor al Regelui, și mort la Paris în 1572; așa este încă **Corneille de Lyon**, olandez de origine (născut la Haga), stabilit la Lyon, personaj destul de puțin cunoscut, care a lăsat o serie de portrete de mici dimensiuni, admirabil desenate, grațioase și delicates prin colorit. Figura se desprinde în genere, ca și la ceilalți doi, pe un fond uni, de un verde palid, de cel mai frumos efect.

Pentru a ne da seama de însușirile acestor portrețiști de un gen cu totul special, celebri în vremea lor și admirați fără rezervă până azi, vom examina de la fiecare câte o lucrare.

De Jean Clouet: Regele Francisc (Fig. 381), portret care amintește, în mai mici dimensiuni, preciziunea și farmecul coloritului unui Mabuse, poate mai puțin convențional decât lucrările acestuia.

De Francisc Clouet: un portret al Reginei Elisabeta, soția lui

De Corneille de Lyon vom alege un Portret de bărbat (Fig. 383). Maniera artistului este mai virilă, mai energică, decât a celor doi Clouet, chiar în lucrări de mai mici dimensiuni. El însă nu înțelegea altfel un portret. Și pentru el, ceea ce conta era evocarea cât mai veidică a unei fizionomii, printr'o artă a cărei principale calități erau probitatea desenului și armonia coloritului.

* * *

Cu această scurtă privire asupra efectelor Renașterii în țările din Apusul Europei, în afară de Italia, cel de al doilea mare capitol al manualului nostru e terminat. Ideile estetice și formele artei vor evolua, vor trece pe nesimțite dela echilibrul și măsura clasică, așa cum le înțelesese Renașterea, la excesele și teatralul Barocului. Impulsii în această ultimă direcție nu vor lipsi nici chiar în epoca așa de stăpână pe sine, la care ne-am oprit în ultima parte a studiului nostru. Naturi prometeice, cum era cea a lui Michel Angelo, temperamente dramatice, ca cel al lui Tintoretto, care stă la limita celor două epoce și pe care am preferat să-l înglobăm printre baroci, sensibilități lirice și duioase, ca cea a lui Correggio se vor simți stânjenite de unele constrângeri și nu numai vor reacționa, își vor găsi un drum propriu spre o cât mai sinceră și mai completă manifestare, dar vor atrage și pe alții în urma lor, vor determina în mare parte mișcarea, care va culmina în secolul următor în arta unui Bernini.

Din acest punct de vedere, pentru cine urmărește evoluța artei din secolul al XVI-lea, până la jumătatea secolului al XVIII-lea, linia este continuă, fără hiat, fără o întrerupere. Chiar și firele cele mai independente, un Caravaggio, un Rembrandt, prin ceea ce scapă genialității lor incomparabile, aparțin cu totul vremii lor. E drept însă că ceea ce contează în producția lor este tocmai ceea ce decurge din această genialitate. Cu totul altfel se prezentau lucrurile la trecerea dela gotic la Renaștere. Pentru cine privea de departe și mai de deasupra, ruptura era evidentă. O lume murea, o alta tânără, robustă, stăpână pe sine, armonioasă îi lua locul. Și totuși, am văzut-o, și atunci trecerea se face mai brusc, dar fără salturi. În Italia, aiurea, am asistat la indoeli, la lupte, la talente în care trecutul gotic și prezentul clasic se înfruntau cu șanse egale. Erau poate cei mai interesați dintre artiștii pe care i-am studiat. Căci este în firea omului, chiar a celui mai independent, o nostalgie a lucrurilor trecute, la care nimeni nu se poate sustrage cu totul, și care dă o culoare melancolică celor mai îndrăznețe încercări.

BIBLIOGRAFIE SUMARA

LUCRĂRI GENERALE.

Histoire de l'art, publicată sub direcția lui André Michel, Paris, 1905 și urm.
Propyläen Kunstgeschichte, Propyläen Verlag, Berlin, 1923—1926.

Nouvelle histoire universelle de l'art, publicată sub direcția lui Marcel Aubert,
Paris, 1923.

Richard Hamann: Geschichte der Kunst, Berlin, 1933.

Histoire universelle des arts, publicată sub direcția lui Louis Réau, Paris, 1934.

Henri Focillon: Art d'Occident, Paris, 1938.

René Schneider: L'Art français, Moyen Age, Renaissance, Paris, 1922.

Louis Réau și Gustave Cohen: L'art du Moyen Age et la civilisation française.
Paris, 1935.

Adolfo Venturi: Storia dell'Arte Italiana, Milano, 1901 și urm.

Pietro Toesca: Storia dell'Arte Italiana, Turin, 1927.

G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, 1923—1927

ARTA PREROMANICĂ.

J. Strzygowski: Altai, Iran und Völkerwanderung, Leipzig, 1917.

Rostovtsev: Iranians and Greeks in South-Russia, Londra, 1923.

J. Puig i Cadafalch: Le premier art roman, Paris, 1928.

F. Deshoulières: Au debut de l'art roman, les églises du XIe siècle en France,
Paris, 1929.

L. Bréhier: L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane, Paris,
1930.

J. Puig i Cadafalch: La Geografia i els orogens del primer art romanic, Bar-
celona, 1930.

R. Hinks: Carolingian art, a study of early medieval painting and sculpture
in Western Europe, Londra, 1935.

ARTA ROMANICĂ.

A. K. Porter: Lombard architecture, 3 vol., Newhaven, 1918.

A. K. Porter: Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, 10 vol., Bos-
ton, 1923.

E. Panowski: Die Deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts, 2 vol.,
München, 1924.

- C. Ricci: Romanische Baukunst in Italien, Stuttgart, 1925.
 E. Mâle: L'Art religieux du XIIe. siècle en France, Paris, 1928.
 A. K. Porter: Spanish romanesque sculpture, Paris, 1928.
 P. Deschamps: La sculpture française à l'époque romane, Paris, 1930.
 M. Aubert: L'Art français à l'époque romane, Paris, 1930—1933.
 J. Baltrusaitis: La stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris, 1931.
 H. Focillon: L'Art des sculpteurs romans, Paris, 1931.
 F. Mercier: Les primitifs français. La peinture clunysienne, Paris, 1932.
 M. Gomez-Moreno: El arte romanico espanol, Madrid, 1934.
 A. W. Clapham: English romanesque architecture after the Conquest, Oxford, 1934.
 H. Focillon: Peintures romanes des églises de France, Paris, 1938.

ARTA GOTICĂ.

- L. Réau: Les primitifs allemands, Paris, 1910.
 E. Mâle: L'Art religieux du XIII-e siècle en France, Paris, 1919.
 M. Friedländer: Von Eyck bis Bruegel, Berlin, 1921.
 A. L. Mayer: Mittelalterliche Plastik in Spanien, München, 1922.
 A. L. Mayer: Geschichte der Spanischen Malerei, Leipzig, 1922.
 M. Friedländer: Die Altniederländische Malerei, 8 vol., Berlin, 1924—1930.
 R. de Lasteyrie: L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique, 2 vol., Paris, 1926.
 H. Fierens-Gevaert: Histoire de la peinture flamande, 3 vol., Paris, 1927—1930.
 G. Rouchès: La peinture espagnole, Le Moyen-Age. Paris, 1928.
 E. Mâle: L'Art religieux de la fin du Moyen-Âge en France, ed. 4a., Paris, 1931.
 Louise Lefrançois-Pillon: Les sculpteurs du XIIIe siècle, Paris, 1931.
 P. Vitry: Michel Colombe et la sculpture française de son temps, Paris, 1931.
 P. A. Lemoisne: La peinture française à l'époque gothique. Paris, 1931.

ARTA RENĂȘTERII

- Jakob Burkhardt: Geschichte der Renaissance in Italien, 1867.
 H. Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin, 1889.
 W. Bode: Die italienische Plastik, Berlin, 1902.
 H. Wölfflin: L'Art classique: initiation au génie de la Renaissance italienne, Paris, 1911.
 C. Ricci: L'Architecture italienne au XVIe siècle, Paris, 1912.
 L. Venturi: Giorgione e il Giorgionismo, Venetia, 1913.
 Fr. Winckler: Die Altniederländische Malerei, Berlin, 1914.
 E. Cecchi: Les peintres siennois, Paris, 1918.
 R. van Marle: The development of the Italian schools of painting, Haga, 1923—1928, 10 vol.
 B. Berenson: Les peintres italiens de la Renaissance, 4 vol., Paris 1926.
 M. Rey: Artistes et monuments de la Renaissance en France, Paris, 1929.
 R. Schneider: La peinture italienne, 2 vol., Paris, 1929—1931.

Louis Hautecoeur: Les primitifs italiens, Paris, 1931.

Fr. Winckler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Berlin, 1936—1939, 4. vol.

W. Zülch: Der historische Grünewald, München, 1938.

ARTA CREȘTINĂ PRIMITIVĂ ȘI ARTA BIZANTINĂ.

L. Bréhier: L'Art byzantin, Paris, 1924.

Ch. Diehl: L'Art chrétien primitif et l'art byzantin, Paris, 1925

Ch. Diehl: Manuel d'art byzantin, 2 vol., Paris, 1925—1926

O. Dalton: East Christian Art, Oxford, 1925.

J. Ebersolt: La Miniature byzantine, Paris, 1926.

P. Muratoff: La peinture byzantine, Paris, 1928.

K. Weitzmann: Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts.
Berlin, 1935.

TABLA DE MATERII

	Pag.
Prescurtările întrebuițate	4
Introducere	5
Partea I. Evul Mediu,	
Trecerea de la arta clasică la cea veche creștină și cauzele care deter- mină această schimbare	9
Elementele ce contribuie la formarea noului concept de artă	13
Originea temelor din arta barbarilor; spiritul în care sunt ele executate.	
Artă scită, artă sarmată	20
Efectele noilor curente în arta primelor secole	25
Artă Merovingiană	35
Artă Carolingiană :	
Caractere generale	45
Arhitectura	49
Pictura sub diversele ei forme, sculptura și artele minore	62
✧ Artă Bizantină	79
Arhitectura, Sculptura și Pictura	81
Artă maură din Spania	111
✧ Artă romanică	117
Arhitectura	118
Sculptura	132
Pictura	143
✧ Artă gotică :	
Arhitectura	155
Sculptura	167
Pictura	183
✧ Partea II-a. Renașterea.	
Introducere	207
Quattrocento	
Sculptura	211
Arhitectura	234
Pictura :	
a) Școala Florentină	244
b) Școala Umbriană	266
c) Școala Padovană	281
d) Școala Venețiană	288

	<u>Pag.</u>
Cinquecento	
Arhitectura 305
Pictura 313
Leonardo 318
Michel Angelo 329
Rafael 336
Correggio 346
Veneția 354
Renașterea în afară de Italia	
Arhitectura în Germania, Anglia și Franța 374
Sculptura Renașterei în Germania și Franța 383
Pictura în afară de Italia, în epoca Renașterei 394
Bibliografie 427

