

**MANUAL**  
**DE**  
**ISTORIA ARTEI**

**DE**  
**G. OPRESCU**

Profesor la Universitatea din București

**Vol. II**  
**BAROCUL ȘI SECOLUL AL XVIII-lea**  
**EDIȚIA II-a**



**BUCUREȘTI**  
**EDITURA „UNIVERSUL”, STR. BREZOIANU 23—25**

II 361752

35

11 11 57

RECEIVED BY THE DIRECTOR GENERAL

11 11 57



## INTRODUCERE

Credincioși celor afirmate în introducerea primului volum din Manualul de istoria Artei, în volumul de față vom studia evoluția picturii, cu anexa ei gravura, a sculpturii și a arhitecturii, dela ultimele decenii ale secolului al XVI-lea, adică dela finele Renașterii, până la ultimii ani ai secolului al XVIII-lea. „Sfârșitul secolului al XVIII-lea, cu mișcările estetice contemporane cu Revoluția Franceză, în pragul secolului al XIX-lea, scriam atunci, poate fi luat ca limită superioară a acestei lungi perioade de aproximativ cincisprezece secole, în care asistăm la atâtea faze decisive ale celor trei arte majore.... 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 azi, mai variat, mai complex, mai zbuciumat, merită, cred, o tratare mai amănunțită și de sine stătătoare“.

Rezultă deci că volumul al doilea al manualului va fi consacrat artei Barocului și acelor manifestări artistice care, în secolul al XVIII-lea, derivă, unele, din ceea ce a precedat, se prezintă ca o exagerare a formelor caracteristice Barocului, el însuși, într'o anumită privință, exagerare a unor simptome remarcate în plină Renaștere, iar altele nu sunt decât o reacțiune contra primelor, cunoscute ca stil „Rocaille“ sau „Rococo“, o revenire a pendulului, o întoarcere la echilibru și măsură, la simplitate și naturalitate, adică la principiile fundamentale ale artelor vechi și ale celor renascente. Această ultimă tendință ne duce însă în mod direct la arta contemporană cu Revoluția, adică la primele manifestări ale artei secolului al XIX-lea.

În genere Barocul occidental se confundă în limitele lui cu secolul al XVII-lea. În Răsărit, de care ne vom ocupa numai în treacăt, unde formele și modelele apar mai cu întârziere și au o viață mai lungă, anume elemente împrumutate acestui stil ne întâmpină până în pragul secolului al XIX-lea. În realitate însă începuturile lui, acolo unde va înflori, sunt cu mult anterioare anului 1600, de pildă în Italia. O dată mai mult se cuvine să constatăm că împărțirea pe secole nu corespunde mai nici odată unei separații clare de stiluri. Pentru comoditatea expunerii noastre vom fi totuși de multe ori nevoiți să facem să coincidă aceste două noțiuni.

Multă vreme secolul al XVII-lea a fost o epocă din cele mai neglijate de cercetători. Artiștii pe care-i întâlneam în perioada de formare a Barocului, Michel-Angelo, Tintoretto, Correggio, se considerau ca fă-

când parte din Renaștere, erau, cam cu forța, asimilați cu cei mari printre contemporanii sau înaintașii lor imediați. Ceilalți, personalitățile de primul rang, Rubens, Rembrandt, Velazquez, Poussin, erau analizați individual, cu oarecare timiditate, cu oarecare teamă chiar, fără să se poată ajunge a se determina legătura dintre ei și vremea lor, aspirațiile comune lor și contemporanilor, aspirații care existau, oricât s'ar pune accentul pe ceea ce constituie originalitatea lor incontestabilă.

Azi judecăm și simțim altfel. Sensibilitatea noastră s'a îmbogățit și s'a rafinat, ceea ce ne permite un punct de vedere, adică un criteriu, mai larg și mai sigur. Experiența omului modern s'a completat cu tot ce decurgea dintr'o cunoaștere precisă a esteticii romanticilor, ei înșiși așa de aproape tocmai de marii inițiatori ai mișcării, din care s'a dezvoltat Barocul. Și unii, și alții, iubitori de „expresivitate“, căutând-o printr'un fel de dramaturgie a luminei, prin efecte de mișcare și de contrast, nu se putea să nu ne silească a-i studia ca pe niște produse ale unui complex sufletesc destul de asemănător.

În acelaș timp, în care interesul nostru pentru romantici creștea și, cu el, necesitatea de a ne lămurii asupra izvoarelor celor mai depărtate ale acestei școli, un nou fenomen artistic contribuia să îndrepte pe mulți cercetători spre estetica figurilor mari din Baroc: era importanța pe care vremea noastră se credea îndreptățită s'o acorde în orice operă execuției, tehnice, practicei picturale și statuare, independent de orice altă considerație, și care își găsește justificarea tocmai la câțiva din corifeii Barocului. Evident, ca o consecință imediată a acestei atitudini, a rezultat scăderea interesului pentru „subiect“, deci detronarea genului istoric, atât în domeniul artei religioase, cât și în cel al artei inspirate de mitologie. ori reducerea lui, în afară de câteva cazuri bine determinate, de care ne vom ocupa la rândul lor, atât în Baroc, cât și în vremea noastră, la teme inspirate de realitatea cea mai crasă, aproape la scene de „genre“, în care mitologia n'a rămas decât ca un vag pretext.

De aceea toți „realiștii“ secolului trecut, care se consideră pe sine în revoltă deschisă contra artei oficiale „idealiste“, derivată din clasicism, fie ei naturaliști puri, fie impresionisți sau reprezentanți ai curentelor contemporane cu impresionismul, așa numita „peinture nouvelle“, din Baroc își trag adesea substanța. Un Rembrandt, un Velazquez, un Caravaggio, chiar un Rubens, nu puteau să nu încălzească și să nu inspire, ajutându-i să se libereze de trecutul imediat, pe un Delacroix, pe un Courbet, pe un Manet. Iar cei care doresc să-și înțeleagă contemporanii erau siliți uneori să pornească dela o familiarizare cu secolul al XVII-lea, care singur explică, din pricina importanței minime acordate subiectului, până și cele mai înaintate teorii bazate pe principiul „artă pentru artă“.

O separare mai temeinică și mai profundă între clasici, moștenitorii Renașterii, și romantici, rivalii lor, în multe privințe tot prin studiul secolului al XVII-lea se putea obține, ca și, de altminteri, o aprofundare a epocelor, în care înfloreste manierismul, ca, de pildă, în cea alexandrină sau cea a goticului „flamboyant“.

Barocul mai oferă apoi prilej de meditație tuturor celor care, în studiul problemelor de artă, părăsesc istoria propriu zisă, pentru a se aventura în considerații de ordin speculativ-estetică. Așa s'a ajuns, între

altele, la fixarea dualismului clasic-baroc, care a format materia celor mai multe teorii din ultimul timp cu privire la viața formelor, la evoluția lor, la problema raportului dintre cadru și conținut.

Iată deci atâtea și atâtea motive, pentru care studiul artei Barocului s'a impus atenției istoricilor de artă și a devenit una din preocupările de căpetenie în cercetările din ultimele decenii. Se cuvine deci ca și noi să ne apropiem de această mare perioadă cu toată dragostea pe care, în trecut, am acordat-o altor mari epoci.

Ziceam în primul volum al manualului: „Intr'o astfel de lucrare nu voi avea pretenția să aduc idei originale.... în genere am urmat drumul arătat de alții. M'am silit însă ca ceea ce afirm să se sprijine pe studii cu autoritate, reprezentând cele din urmă păreri în materia ce ne preocupă“. Acest punct de vedere rămâne valabil și pentru acest al doilea volum al manualului.

Odată mai mult, la finele acestei introduceri, țin să aduc mulțumirile mele d-lui Stelian Popescu, directorul ziarului „Universul“, care a binevoit să editeze și volumul acesta, în tipografia sa.

Pentru efectuarea clișeeilor s'a pornit foarte adesea dela fotografiile după operele celebre ce se găsesc în muzee sau după cele în care se reprezentau monumente importante. În mai multe cazuri am reprodus planșele din excelenta publicație: Propyläenkunstgeschichte, care se va prescurta, în josul ilustrației, prin PROPYL, sau planșele din nu mai puțin serioasa Histoire de l'Art, a lui *André Michel*, care se va prescurta prin MICHEL. Ilustrațiile în text cu privire la arta românească sunt luate din *N. Iorga* și *G. Balș*, Histoire de l'Art Roumain Ancien.

---

## PARTEA I-ă

# BAROCUL

(Secolul al XVII-lea)

Împrejurările care favorizează nașterea și propagarea caracterelor artei baroce, adică cele care au contribuit la transformarea stilului Renașterii, pentru a-l face să alunece la cel prin care definim Barocul, aparțin la trei categorii deosebite. Unele sunt de ordin istoric, altele de ordin psihologic, cele de al treilea de ordin estetic.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea asistăm la unul din acele evenimente făcute să schimbe cursul istoriei, să modifice criteriile morale ale oamenilor, să atingă sufletele în ce au mai adânc și mai durabil, adică în credința religioasă. Acest eveniment este **Reforma**.

Consecințele răspândirii ei sunt imense, în toate domeniile spiritului. Știm că una din cauzele care o provocase fusese acea păgânizare a oamenilor timpului, însoțită de o relaxare a moravurilor și de o slăbire a principiilor credinței adevărate. Ambele aceste rele erau datorite poate ideilor umanistilor, dar și concepțiilor artistice ale Renașterii, din ce în ce mai răspândite în clasele culte ale Europei, în deosebi printre cei care conduceau biserica de sub autoritatea Papiei. Dușmanii catolicismului impu:au cu vehemență clerului înalt, în cuvântări și pamflete, sensualitatea și desfrăul în care trăia. Exemplele ce se citau erau cu adevărat uluitoare și ele zdruncinau din temelie autoritatea morală a șefilor. Biserica română se găsea astfel într'una din cele mai mari primejdii ce i-au amenințat vreodată existența. Ea trebuia să se vindecă, ori să-și vadă credincioșii părăsind-o spre a o ataca apoi cu toată îndârjirea pasiunii.

Cei de care depindea soarta religiei catolice: Papii, cardinalii, marii demnitari, se văd siliți să reacționeze, spre a da o satisfacție opiniei publice. Este ceea ce determină convocarea conciliului de la Trenta (1545—1563), menit să fixeze normele sănătoase și morale, după care să se conducă în viitor catolicismul. Rezultatele conciliului sunt vizibile în acea mișcare cunoscută în istorie sub numele de **Contrareformă**. Este răspunsul autorităților papale la atacurile și la amenințările oamenilor Reformei. Printre ele, acuzarea de imoralitate și de sensualitate păgână era cea mai des auzită și poate cea mai justificată. Este pricina pentru care unul din principalele rezultate ale con-

ciului a fost redactarea măsurilor prin care să se purifice biserica, ceea ce a dus fatal la o simplificare și la o îngrădire a artei, la o moralizare a ei în subiect și intenții.

Se imputa artiștilor și clienților lor aparținând lumii religioase introducerea unei idolatrii păgâne, inadmisibile, în locașul lui Dumnezeu, a unui desfrâu de imaginație, care era o provocare directă la pudoare și la puritatea spiritului creștinesc. Conciliul decretează deci alungarea din tablourile și compozițiile destinate clerului a tot ce putea deștepta gânduri profane și răscoli patimi, în privitor. Modestia și severitatea concepției se cuvine să înlocuiască libertatea abuzivă care domnise până atunci în casa Domnului. Hotărâre eroică, dar greu de aplicat și condamnată să fie în curând dată uitărei, căci vechile instincte nu pot fi multă vreme încătușate. În triumful chiar al bisericii, după criza profundă care o agitase și o condusesese până în pragul ruinei, ea găsește un motiv suficient de încredere, deci o nouă cauză de exaltare, ce se va traduce prin opere pline de avânt și prin o creștere nemăsurată a sentimentului. Ir. definitiv, se ajunge la o nouă formă de sensualism, care constituie unul din caracterele izbitoare ale artei Contrareformei, mai ales sub aspectul ei jesuit.

Astfel, în operele de artă și în genere, în manifestările culturale în legătură cu religia, ca o urmare a acestui sentiment de încredere oarbă în puterile de reînnoire ale catolicismului, întâlnim o nevoie adâncă și chinuitoare de a se imagina a avea tot ce constituise viața martirilor, o predilecție pentru formele de autochinuire ascetică, pentru renunțarea la plăcerile lumesti, o pasune aproape febrilă pentru Christ Pătimitorul, pentru Fecioară, pentru suferințele acesteia când Fiul Ei se găsea răstignit pe cruce. Regulele ordinului jesuitilor, ieșit ca o altă consecință din conciliul de la Trenta, influențează în acelaș sens arta vremii. Printre cei care aparțin acestui ordin se recrutează marii mistici de atunci și marii predicatori. Pentru împodobirea bisericilor lor, se face apel la cei mai mari artiști. Ordinul fixează oarecum normele care vor prezida la desenarea planurilor și la decorarea lăcașurilor cultului. Și, pe măsură ce influența jesuitilor crește în lumea catolică, estetica lor se impune în regiuni din ce în ce mai întinse. „Stilul jesuit” va fi astfel una din formele curente ale artei Barocului.

Acestea ar fi cauzele de ordin istoric și psihologic care provoacă nașterea și determină caracterele acestei forme așa de particulare de artă, care s'a numit stilul baroc. Dar mai este și o alta, de natură pur estetică. Ea nu determină poate, dar contribuie să intensifice aspecte provocate de celelalte două cauze, tocmai fiindcă acțiunea ei merge în aceeași direcție cu influența pe care o suferă arta de la evenimentele istorice și psihologice la care făceam aluzie. Această cauză de ordin estetic este în legătură cu un fenomen observat atunci când stilurile declină și se caracterizează printr'o lipsă de măsură și de armonie, printr'un dezechilibru, prin manierismul care apare în mod fatal, în perioada finală a stilurilor. Fenomenul acesta observat și studiat mai ales în ultimul timp<sup>1)</sup> este azi admis de mai toți istoricii de artă. În acest sens s'a putut vorbi de un baroc al artei clasice grecești, în epoca alexandrină, cum s'a vorbit de un baroc al goticului. Era natural deci ca, după formele

1) Este una din concluziile la care ajunge și regretatul H. Focillon în a sa adâncă lucrare: *La Vie des formes*. Paris 1934.



armonioase ale Renașterei, să asistăm la transformarea lor în elemente exagerate și pletorice de care se va servi adesea Barocul.

Barocul se naște în Italia, ceea ce este cu totul natural, pe de o parte din pricina înfloririi la care ajunseseră acolo artele majore, pe de alta din pricina considerațiilor de ordin politic și psihologic de care am vorbit în cele precedente. Italia va fi multă vreme încă acel rezervor de forțe vii, din care se vor adăpa toate mișcările importante în arta Apusului. Din acest punct de vedere nici o altă țară nu se va putea măsura cu ea. Este evident că temperamentul italian, impresionabil, pasionat, mai spontan decât al celorlalti occidentali, nu puțin a contribuit la propagarea noului stil. Să nu uităm încă tendința locuitorilor Peninsulei spre exteriorizările spectaculoase, pornite dintr'un orgoliu, cu totul în spiritul Barocului.

De la Italieni Barocul se răspândește în restul Europei, bine înțeles acomodându-se gustului public, împrejurărilor locale, temperamentului artiștilor, scoțând în relief una sau alta din trăsăturile sale dominante, conform însușirilor particulare ale celor care-l vor practica sau ale celor cărora se adresează.

O observare preliminară. arhitectura devine din nou arta dominantă, care înglobează pe toate celelalte și căreia totul se subordonează. Această se explică poate și prin faptul că monumentele de forme grandioase, uriașe chiar, sunt toate în spiritul stilului și devin un fenomen aproape obicinuit. Ele apar ca un simbol al forței dominante a Papilor sau a suveranilor cu putere absolută. Era logic ca și celelalte arte să fie mai ales utilizate spre a servi ca auxiliare acestei nevoi, generale la toți conducătorii autocrați de stat, adică la cei care vor proteja artele.

E poate vremea să ne întrebăm de unde vine numele de „baroc”, ce s'a dat stilului secolului al XVII-lea? Se pare că el e de origine iberică, spaniolă sau portugheză. E un cuvânt ce se întrebuița spre a desemna o perlă imperfectă, asimetrică, față de o alta a cărei formă era rotundă și regulată, fiindcă asimetrice erau și liniile în stilul Baroc. De aici epitetul a fost întins la arhitectură, apoi la celelalte arte. Este bine înțeles că la început denumirea avea un sens peiorativ, așa cum se întâmpla și cu cea de „gotic”, aplicată ariei sfârșitului Evului Mediu. Ea a apărut abea prin secolul al XVIII-lea, într'o vreme când simpatiile esteticienilor mergeau toate spre stilul clasic. În fond, ea arată puțină stimă în care atunci erau ținute operele secolului al XVII-lea.

Originea acestui stil, mai ales în ce privește arhitectura, trebuie căutată însă în Renaștere. De aici, din arta secolului al XVI-lea târziu, s'au luat elementele care, modificate, prelucrate conform preferințelor oamenilor secolului al XVII-lea, au ajuns la acele forme, pe care le puteau considera ca perfect corespunzătoare esteticei Barocului. Însă, deși punctul de plecare poate fi considerat în Renaștere, ceea ce s'a împrumutat secolului al XVI-lea este așa de profund transformat, încât, în momentul în care Barocul ajunge la expresia lui supremă, formele de care se servește vor fi nu numai deosebite, ci unecri direct în opoziție cu cele ale Renașterei. Liniile unei clădiri (fiindcă, cum am spus, arhitectura este arta dominantă), adică conturile ce o limitează, distribuția volumelor, raportul maseilor, așa de logice și de armonioase, prezentând în secolul trecut o soliditate și un echilibru suveran, se

vor complica până la absurd, vor fi animate de un ritm săcadat, vor lua poziții neașteptate, care par să amenințe existența chiar a clădirii. Artiștii se vor strădui din toate puterile să uimească, să zăpăcească prin combinațiile cele mai bizare și mai neprevăzute. Totul va avea aerul unui decor de operă a unor combinații provizorii, asemenea atâtor „scenografii” în teatru, care devenise unul din genurile predilecte ale modei timpului. În genere, se poate spune că asistăm la domnia tiranică a liniilor curbe și frânte.

Vom întâlni apoi fel de fel de combinații contrastate, menite să se contrabalanseze unele prin altele. Astfel, dacă într-o parte a clădirii apărea o linie curbată într'un sens ori un unghi intrat, în partea opusă era o linie curbată în sens contrar, un plan sau un unghi ieșit în afară. Articulațiile unui monument, care așa de lămurit și de cu franchețe erau puse în evidență în Renaștere, acum vor fi ascunse, vor fi mascate de o îmbrăcăminte exteroară. Până și regulile construcției vor fi modificate, în sensul că suprafața clădirilor, zidite dintr'un material mai ordinar, va fi căptușită cu un material mai prețios și mai pitoresc la înfățișare. Blocurile de piatră, exact prinse împreună și aparente până atunci, rare ori se vor mai vedea așa de clar, în vre-o construcție.

Sculptura și pictura ajung din nou ajutoarele arhitecturii, sunt coborâte la rolul secundar de arte decorative. Tendința de a crea iluzii, de a mistifica pe privitor, devine o normă generală. Cele două nobile arte, cărora Renașterea le datora mare parte din prestigiul său, adesea nu vor avea alt scop decât de a contribui la aceste mistificări. De multe ori, de pildă, un decor este executat jumătate sculptat, cealaltă jumătate fiind pictată. Niciodată un artist al Renașterii nu s'ar fi coborât la un procedeu atât de suspect. În sfârșit, pictura mai are de multe ori menirea să ne dea impresia că spațiul decorat cu ea și închis între pereții unei clădiri se sparge, că pe acolo se vede cerul, de unde se coboară cine știe ce coruri îngerești, sau unde se îndeplinește un miracol ce însoțește triumful vieții vreunui sfânt. Correggio nu este s'rein de această preferință a oamenilor Barocului pentru perspectivele infinite, obținute prin ajutorul picturii de pe plafoane, cum am arătat în volumul unde ne-am ocupat de acest artist.

Dacă de la aceste aspecte, în legătură cu prezentarea, trecem la subiectele tratate de artiști, mai ales de pictori și de sculptori, la maniera lor, vom rămâne uimiți de intensitatea sentimentului lor, de patosul ce pun în execuție, de ardoarea credinței, care îmbracă uneori forme ciudate, mergând până la un misticism, care nu totdeauna știe să se oprească acolo unde începe desechilibrul mintal. Gesticulare exagerată, poze și atitudini violent-extatice, ori teatral-dramatice, langoare, manierism, tot atâtea trăsături care contrastează cu liniștea nobilă, cu stăpânirea de sine, cu armonia din operele create de Renaștere, cu excepția poate a celor imaginate de Michel-Angelo care, după cum știm, trece drept unul din inițiatorii Barocului, sau de Tintoretto, și el un alt inițiator.

În sfârșit, irealismul se opune în Baroc raționalismului și naturalismului de la baza concepțiilor din vremea Renașterii. De aceea, poate, artiștii Barocului văd totul în mare, construiesc monumente de dimensiuni colosale, se lasă dominați de optica scenei. Intocmai ca în decorurile de teatru (este de remarcat de altfel dragostea oamenilor secolului al XVII-lea pentru acest gen literar) ei plănuiesc monumente despărțite în mai multe corpuri care se succed

în spațiu, în planuri adesea la nivele diferite, și care comunică între ele prin poduri suspendate, prin arcade prin galerii aeriene.

Planul general al unui ansamblu de construcții este de multe ori radiant, pornind de la o clădire centrală sau de la o piață, în mijlocul căreia se înalță o fântână de mari proporții, un obelisc, o statuă colosală. Uneori, în nevoia de grandios, arhitectul nu se oprește la zidurile exterioare ale construcției, ci o imaginează ca făcând parte dintr'un ansamblu de sistematizare mult mai întins, în care intră tot terenul înconjurător, adică parcurile, lacurile, pădurea și pajiștile din jurul ei. Imaginația de vizionar a unui Piranesi, în aqua-fortele sale, nu este decât forma paroxistică și de o înaltă putere sugestivă,

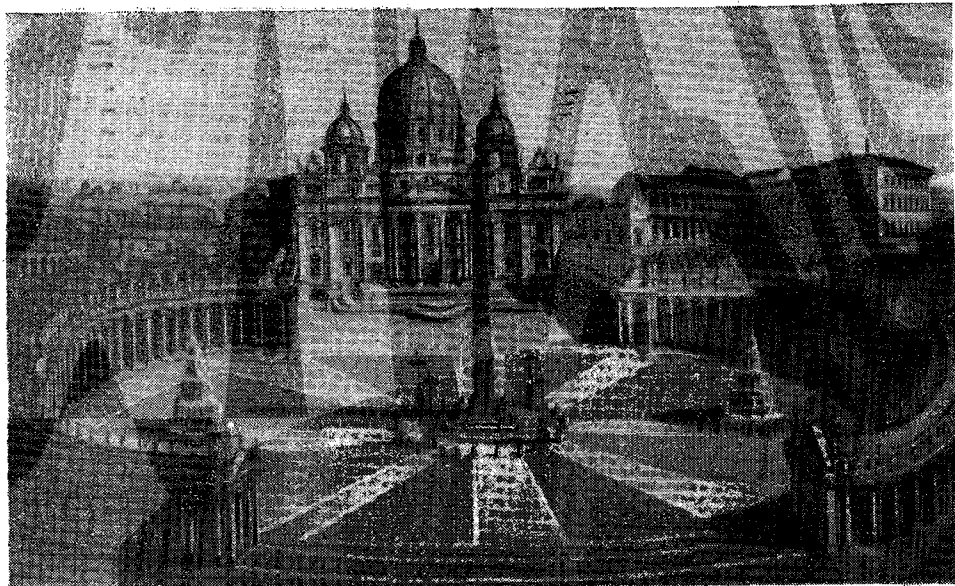


Fig. 1. — Piața S-tului Petru.

înbrăcată în arta unui gravor de geniu, a unor însușiri destul de generale printre oamenii Barocului.

În cele ce urmează vom căuta să probăm cele afirmate până acum, servindu-ne de exemple luate în deosebi din domeniul arhitecturii italiene. Să începem, pentru a înțelege ce înseamnă un ansamblu arhitectural al Barocului, cu cele ce au fost realizate, căci sunt și altele ce au rămas simple proiecte. N'am putea găsi nici un exemplu mai convingător ca Piața Sfântului Petru din Roma (Fig. 1). În fața Bazilicii cu faimoasa cupolă imaginată de Bramante și realizată de Michel-Angelo și a peristilului adăugat de Maderna, se întind brațele colonadei lui Bernini. S'a urmărit unul din planurile radiante de care vorbeam, în mijloc cu obeliscul, în jurul căruia se ordonează toate elementele acestei grandioase arhitecturi: fațada bisericii, cele două aripi laterale, piața imensă, strânsă între cele două arcuri ale colonadei ca între două brațe gigantice.

Acest plan mareș n'a putut fi realizat decât numai grație resurselor,

aproape ilimitate, ale Papilor. Arhitecții, autorii lui, au avut însă de luptat cu multe dificultăți. Totuși, oricât de grandios, acest plan rămâne dincoace de ceea ce unii teoreticieni ai Barocului, în cărțile lor de arhitectură, au propus spre meditație imaginației noastre. În această epocă de îndrăzneală arhitectonică supraumane, artiștii nu se dau înapoi de la proiectele cele mai fantastice. Din când în când ei găsesc totuși câte un suveran doritor să risce o avere nemăsurată pentru execuția unor concepții atât de colosale. Cum însă mijloacele materiale se epuizează mai repede decât resursele imaginației, construcțiile începute în astfel de condiții rămân de multe ori neterminate. Este soarta multor monumente ale Barocului.

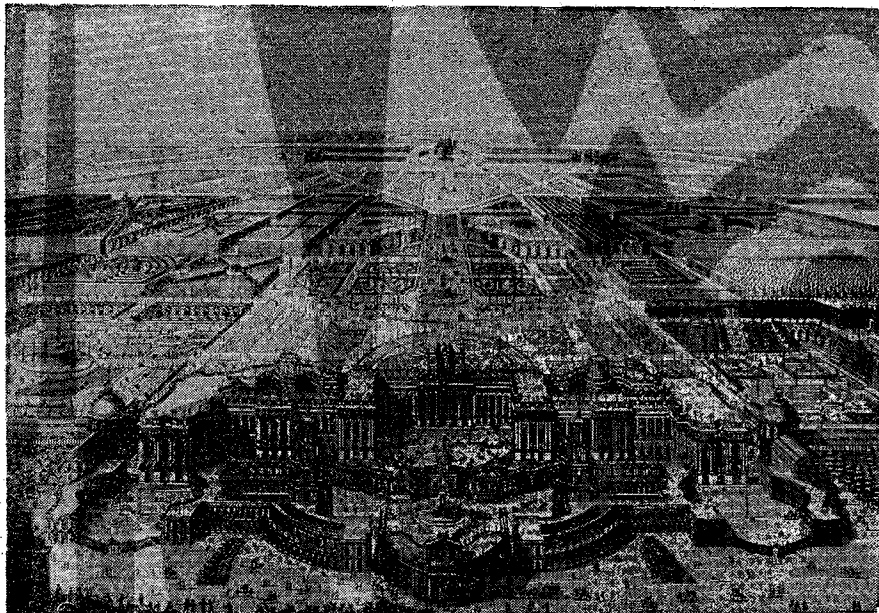


Fig. 2. — Decker: Un palat ideal.

(după Propyl. XI, p. 121).

Ca exemplu de îndrăzneala fără margini a teoreticienilor, să analizăm unul din proiectele utopice, care totuși caracterizează de minune năzuințele arhitecților acestor vremuri și estetica lor. Este una din planșele lucrării: *Der fürstliche Baumeister*, a lui Paul Decker, (Fig. 2) plan ingenios, în care natura și un complex de construcții, întinzându-se pe sute de kilometri pătrați, se armonizează pentru a oferi unui Principe puternic o reședință demnă de el. Totul este conceput ca un joc al închipuirii. Formele și liniile contrarii se pun reciproc în valoare, pentru cea mai deplină încântare a ochilor. În clădiri vor predomină liniile curbe, acele combinații contrastate, de care vorbeam. În parcul și în grădinile care se întind pe lungimi de kilometri, în dosul clădirilor, predomină, din contra, liniile și unghiurile drepte, într-o perfectă simetrie.

# ITALIA

## Arhitectura

Cele două imagini, din capitolul precedent, cea a unui ansamblu realizat și cea a unei reședințe ideale, ne-au pregătit ca să înțelegem câteva exemple cunoscute, dar ceva mai modeste de arhitectură italiană. Ne vom opri mai puțin asupra artiștilor înșiși, decât asupra operei realizate de ei. Ce ne interesează în primul rând într-o privire sumară cum va fi cea a noastră, este felul în care s'au succedat formele, în interiorul monumentelor și pentru decorarea fațadelor. De aceea se va întâmpla ca numele aceluiaș



Fig. 3. — Vignola: Interiorul bisericii Gesu.

(după Propyl. XI, p. 128).

artist să revină uneori de două ori, în cursul expunerii. Grija mea nu este ca să leg de fiecare individualitate câteva monumente interesante, cât să arăt cum a evoluat arhitectura barocă.

Vorbem de rolul Iezuiților în crearea stilului baroc. Să ne oprim deci un minut asupra bisericii din Roma construită de acest ordin. Ea este printre primele clădiri în care ne întâmpină tendințele stilului (Fig. 3). A fost ridicată între 1568—1576, după planul lui Giacomo Vignola (1507—1573), elev al lui Michel-Angelo, arhitect și teoretician celebru al Barocului.

Observând acest interior ne dăm seama că biserica era nevoită să se acomodeze unor scopuri noi, care pentru prima dată agită lumea catolică. Iezuiți, soldații lui Christos, pentru a distruge erezia, trebuiau să predice și să instru-

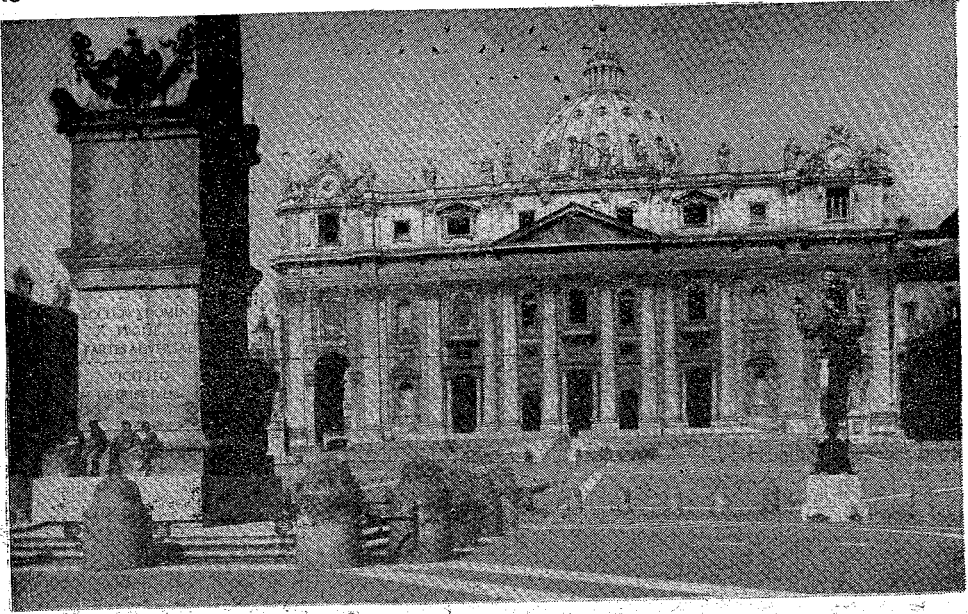


Fig. 4. — Maderna : Nartexul și fațada S-tului Petru.

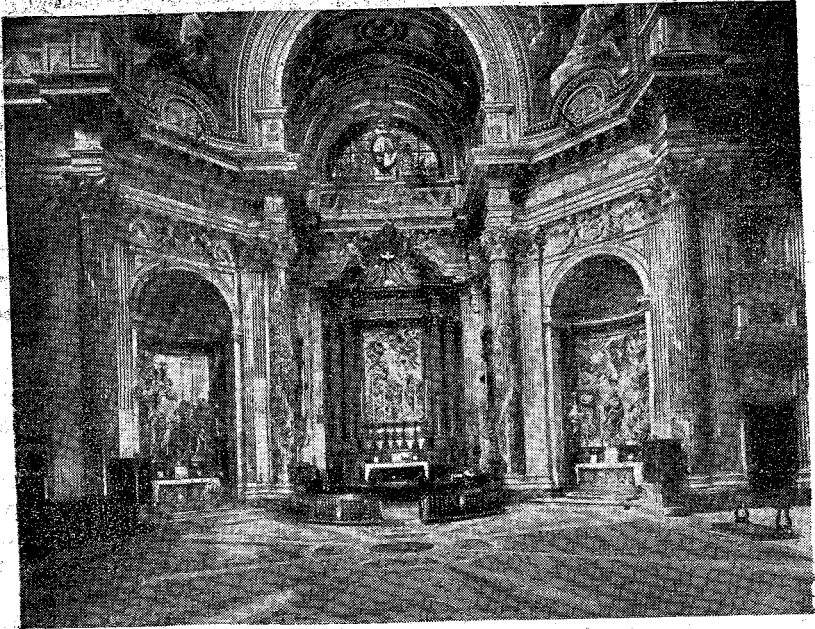


Fig. 5. — Borromini : S-ta Agnes (Roma).  
(după Propyl. XI, p. 132).

iască pe credincioși. Planul bisericii va fi imaginat ca un spațiu cât mai cuprinzător, în jurul amvonului de unde se va auzi vocea predicatorului. În fund se înalță altarul, decorat cu toată bogăția imaginabilă. Tot ce este mai prețios se va întrebuița pentru înfrumusețarea lui: aurul, argintul, marmorele multicolore, picturile marilor măestri, așa încât, strălucitor, să fie vizibil în tot momentul pentru tot norodul din biserică. La încrucișarea transeptului cu corul, după modelul S-tului Petru, se va ridica o cupolă, al cărui tambur va fi uneori rotund, alteori eliptic. Pe aici va pătrunde lumina. În multe biserici jezuite, în mijlocul cupolei se va găsi un plafond decorat, reprezentând înățăimile amețitoare ale cerului, unde se petrece cine știe ce minune, pentru edificarea credincioșilor.

Un frumos exemplu de artă barocă găsim și în nartexul S-tului Petru, din Roma (Fig. 4).

Dacă s'ar fi urmat întocmai planul lui Michel-Angelo, basilica ar fi trebuit să fie mai strânsă, mai concentrată în jurul cupolei. Această formă ar fi prezentat însă mari inconveniente în zilele în care se găseau la Roma zeci de mii de pelerini, veniți să asiste la slujbă. Necesitățile cultului au făcut ca basilica să fie prelungită și să capete un nartex și deci o nouă fațadă, ambele opera lui Maderna (1556—1629).

Rolul acestuia era să lege, în aceleași proporții majestoase, ceea ce se adăoga cu clădirea primitivă. Ilustrația de față ne arată că el a reușit pe deplin. Ca o problemă interesantă de studiat de punctul de vedere al soluției, este chipul cum Maderna a separat nava centrală de cele laterale. Pentru unitatea construcției, se cuvenea ca enormii stâlpi, care susțineau cupola, să fie repetați în cealaltă porțiune a navei. Aici însă ei nu mai susțineau nimic, deci era inutil să fie zidiți din același material și în aceleași dimensiuni masive ca cei de sub cupolă. Maderna i-a golit de zidărie și a făcut, prin corpul lor, un loc de trecere, deși pentru ochiu, adică pentru perspectiva interiorului basilicii, ei nu sunt cu nimic diferiți de ceilalți.



Fig. 6. — Maderna: S-ta Suzana (Roma)

(după Propyl. XI. p. 137).

Cu cât înaintăm spre mijlocul secolului, cu atât detaliile caracteristice stilului baroc se înmulțesc și se accentuează. Borromini (1599—1667), elev al lui Maderna, este poate arhitectul care a contribuit mai mult la progresele formelor noi. Lui se datorește, între alte multe construcții, frumoasa biserică S-ta Agnes, din piața Navona. (Fig. 5).

Ne dăm seama că avem înaintea noastră interiorul unei construcții care,

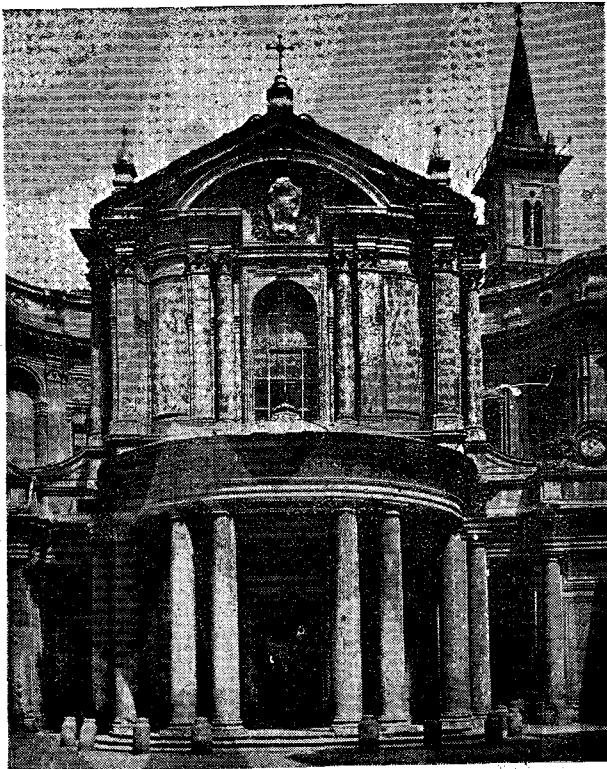


Fig. 7. — P. da Cortona: S-ta Maria della Pace.  
(Propyl, XI, p. 140).

prin situația locului, nu se putea întinde în adâncime. Arhitectului nu-i rămânea altceva de făcut decât să dea iluzia acestei adâncimi, de care nu putea dispune, și să se întindă, în schimb, în lățime. Prin cele două firizi laterale, așezate la dreapta și la stânga altarului principal, încheindu-se cu aceasta printr'un unghi de  $125^{\circ}$  și printr'o succesiune de linii ornamentale, ingenios combinate, Borromini, pe nesimțite, ne face să trecem de la firida principală, în care este așezat altarul, la planul corului, ale cărui proporții sunt așa de deosebite de cele ale unei biserici obicinuite.

Evoluția planului unei fațade urmează acelaș ritm ca și cea a planului interior, adică trece de la ceva mai simplu la ceva cât se poate de încărcat. Printre primele

fațade de stil baroc trebuie semnalată cea a S-tei Suzana, din Roma, operă tot a lui Carlo Maderna. (Fig. 6).

Relativ vorbind, fațada acestui nobil monument este una din cele mai bine echilibrate și prea puțin deosebită de cele ale bisericilor Renașterii. Se compune din două etaje și dintr'un fronton, totul grupat în jurul unei axe centrale. De aici impresia că elementele constitutive sunt așezate la mijlocul fațadei și au oarecum tendința să se înalțe, până ajung la crucea plantată în unghiul superior al frontonului.

Maderna s'a servit aici de aceleași elemente de care se serveau și înaintașii săi de la începutul secolului: coloane simetric dispuse, jumătate prinse



în zid, pilaștri, firizi, frontoane deasupra firizilor, unele triunghiulare, altele (și aici apare spiritul Barocului) cu partea de sus curbă și, ca un element în care să joace lumina, câteva sculptate. Prin aceste sculpturi mai bogate decât în trecut, prin brăul care așa de neted desparte cele două etaje, fațada a devenit mai pitorească, mai vibrantă, mai plină de grație.

**Pietro da Cortona**, pictor și arhitect (1596—1669) merge și mai departe cu inovațiile în frumoasa fațadă a Sfintei Maria della Pace (Fig. 7). Cele două etaje au fost menținute, însă



Fig. 8. — Borromini : San Carlo.  
(după Propyl. XI, p. 145).

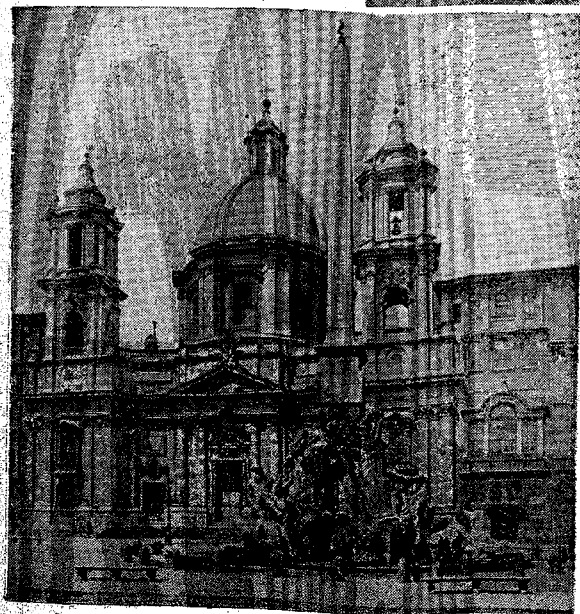


Fig. 9. — Borromini : S-ța Agnes (Roma).

au fost tratate ca două elemente separate. Înaintea celui de jos, arhitectul a imaginat un peristil rotund, format din mai multe coloane, îndărătul cărora se produce astfel o pată de umbră intensă, scandată, la intervale regulate, de albul imaculat al coloanelor, luminate de soare. La dreapta și la stânga acestui peristil semicircular, două mici fațade laterale, tratate și ele independent de restul clădirii. Deasupra lor se ridică cel de al doilea etaj. La mijloc, între doi pilaștri de unghiu, corpul princi-

cipal este mai ieșit în afară, printr'o mișcare ușor curbă. El este străbătut de o fereastră și încoronat de un fronton, mult mai complicat decât cel de la S-ta Suzana. La dreapta și la stânga acestui corp principal și pornind dela două corpuri laterale, care se taie în unghiu cu cele două

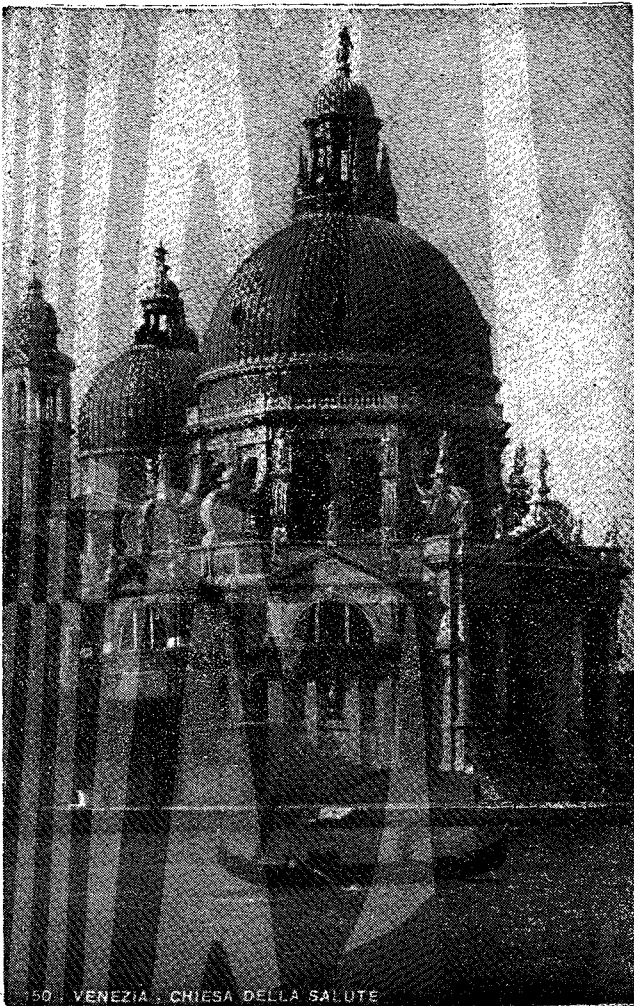


Fig. 10. — Longhena: S-ta Maria della Salute.

micș construcții deasupra cărora sunt așezate, fațada se adâncește prin două ziduri curbe, care contrastează cu forma peristilului, tot curb, însă ieșind în afară. Acest al doilea etaj, prin bogată ornamentație, distribuită de-alungul lui, constituie un puternic element pitoresc, pe care se joacă razele soarelui. Pentru toate aceste motive biserica S-tei Maria della Pace poate fi considerată ca una din cele mai elocvente construcții ale arhitecturii baroce din Roma.

San Carlo alle quattro Fontane (Fig. 6), opera lui Borromini, se citează mai mult ca una din curiozitățile Barocului. Fantezia arhitectului și-a permis combinații de linii și de forme atât de bizare, încât numai dificultatea problemei ce avea de rezolvat le putea justifica. În adevăr, pe un teren impropriu pentru o construcție de oarecare dimensiuni, la întretăierea a două străde, era nevoie să se ridice o biserică, care să se vadă de departe. Tre-

buiau menajate în acelaș timp perspectivele, din ambele străzi, și găsi un plan acceptabil pentru locașul credincioșilor. Toate aceste dificultăți n-au făcut decât să întărească imaginația unui artist așa de ingenios cum era Borromini. Jocul liniilor contrastate este aici mai accentuat ca oriunde.

Tot Borromini, în colaborare cu Rainaldi, (1611—1691) a executat armonioasa fațadă a bisericii S-tei Agnes din Piața Navona, al cărui interior l'ana-



Fig. 11. — Borromini: Villa Falconieri.

(după Propyl. XI, p. 168)



Fig. 12. — Fontana di Trevi.

(după Propyl. XI, p. 170.)

examinat mai sus. Acel interior ne lasă în adevăr să ghicim forma sub care se va desvolta planul fațadei. Ea va fi deci mult mai întinsă în lățime, decât cum erau celelalte biserici examinate până acum. Cele trei elemente principale, care constituie centrele, în jurul cărora se grupează detaliile, sunt: cupola și cele două turnuri laterale. Între ele, fațada propriu zisă, urmează linia contrastată a unei acolade. Prin eleganța combinației de linii curbe orizontale;



Fig. 13. — Bernini: Tritonul

prin coloanele și pilaștrii care le scandează, vertical; prin armonia proporțiilor cupolei și ale celor două turnulețe laterale; prin contrastul dintre proporțiile lor gingașe și cele viguroase, ale cupolei, S-ta Agnes este una din cele mai reușite clădiri baroce din Italia. (Fig. 9).

Pentru a nu mărgini analiza arhitecturii exclusiv la construcțiile romane, cred că e nimerit să examinăm și o biserică venețiană, una din cele mai cunoscute de oți cei care au vizitat acestul oraș de pe Adriatică.

S-ta Maria della Salute (Fig. 10), este opera arhitectului **Baldassare Longhena** (1604—1682). Silueta ei, din pricina spațiului care era la îndemâna artistului, nu seamănă cu a nici uneia din cele pe care le-am analizat până acum. Avem impresia unei enorme

cupole, susținută de ziduri masive, precedată de o poartă care are toate însușirile unui arc de triumf roman și e urmată de o altă cupolă de mai mici proporții, ascunsă aproape îndărătul masei arhitecturale a celei dintâi. Cu toată masivitatea zidăriei, ea este concepută ca să constituie un element de un puternic farmec pictural, acolo unde a fost aşezată, la Canal Grande, la locul unde acesta se deschide în mare.

Arhitectura civilă nu este cu nimic inferioară arhitecturii religioase. Totuși, ea este mai conservatoare și mai apropiată de formele epocii ce o precedase, decât cum erau construcțiile destinate bisericilor. Se ridică palate

celebre, atât în Roma, cât și în celelalte orașe mari italiene, la Veneția sau la Torino. În acele timp multe familii patriciene își zidesc reședințe la țară, în munții și colinele împădurite din jurul Romei. Una din cele mai însemnate ville este cea pe care acelaș Borromini o construiește, la Frascati, pentru familia Falconieri (Fig. 11). Este una din operele cele mai apreciate de contemporani. Prin eleganța și armonia proporțiilor, prin discreția și bunul gust al ornamentelor, Borromini a realizat una din acele clădiri, care se așează la începutul unui gen și care va fi deseori imitată.

În sfârșit, capitolul nostru despre arhitectura barocă italiană n'ar fi complet, dacă n'am prezenta una din numeroasele fântâni decorative, ridicate de Papi, în orașul lor de reședință. Cea mai curiosă este poate Fontana di Trevi, executată de **Niccolo Salvi** în ce privește arhitectura, și de **Pietro Bracci**, în ce privește sculptura, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea (Fig. 12). Într-o firidă, amenajată în fațada, care ia forma unui arc de triumf, Neptun comandă apelor. În jurul lui, divinități marine, printre stâncile de unde țâșnesc isvoare, se agită cu mișcări teatrale, alături de unele alegorii. Ca efect decorativ și monumental este greu să ne închipuim ceva mai frumos și mai impunător.

Mai puțin monumentală, însă desăvârșită prin proporțiile și prin grația ei, este fântâna Tritonului, opera lui Bernini, în piața Barberini. (Fig. 13).

## Sculptura

În Baroc sculptura și pictura devin din nou auxiliarele arhitecturii, am spus-o în introducerea de la începutul volumului acestuia. Arhitecții decid de cele mai multe ori despre locul și forma pe care decorațiile, plastice sau în culori, le vor ocupa în fațada sau în interiorul unei clădiri. În realitate însă situația este ceva mai complexă și mai nuanțată. Mulți dintre arhitecții însemnați, cum am constatat trecând în revistă evoluția stilului în arhitectură, sunt în acelaș timp sculptori sau pictori decoratori de plafone. În această dublă calitate ei își determină uneori singuri rolul pe care-l vor îndeplini în celelalte domenii, partea de contribuție pe care o vor aduce într-o construcție însemnată. Așa încât, la drept vorbind, nu se poate pretinde că în toate împrejurările arhitectul comandă sculptorului, ci mai degrabă că-i cere, când este vorba de o personalitate de mare importanță, o colaborare foarte strânsă. Așa s'a întâmplat cu Giovanni Lorenzo — familiar numit **Gianlorenzo-Bernini**. E una din figurile cu adevărat strălucite ale acestei epoci, iar opera sa bogată, variată, personală în transformările ce suferă, se confundă cu evoluția însăși a sculpturii baroce.

L'am menționat în capitolul trecut ca arhitect, autorul inspirat al colonadei S-tului Petru, realizare grandioasă, ce se poate măsura cu oricare alta, oricât de faimoasă, din secolul al XVII-lea și constituind una din operele capitale ale artei italiene. Îl vom studia astăzi ca sculptor. Sub acest aspect se poate afirma, fără exagerare, că el este cel dintâiu artist al vremii sale, pe care o reprezintă în toate aspirațiile ei, în așa grad, în cât familiarizarea cu opera sa aproape ne dispensează, când ne mărginim la o privire sumară a sculpturii italiene, de a mai analiza opera altui artist, cu excepția singurului Algardî.

Se naște la Napoli dar e de origină toscană, ceea ce nu trebuie pierdut din vedere când fi analizăm maniera. Cea mai mare parte a activității sale o petrece însă la Roma, în serviciul Papilor. Putem deci vorbi de dânsul ca de un reprezentant, aproape ca de un șef al Școlii Romane în sec. al XVII-lea. Trăește de la 1598—1680. Viața sa, ca altă dată cea a lui Michel-Angelo, umple aproape un secol. Și dacă mai socotim că a fost de o precocitate remarcabilă, începând să producă încă de la vârsta de 15 ani, și că a continuat să lucreze până la sfârșitul vieții sale, perioada sa de activitate intensă va trece de șaizeci și cinci de ani. Bernini a trăit astfel, imprimându-i pecetea puternicei sale naturi, cea mai strălucită perioadă a Barocului.

Toți contemporanii vorbesc de dânsul ca de un om inteligent, dotat, ca și mulți alți mari creatori, cu un temperament în acelaș timp ardent și reflectat, entuziasmându-se repede, însă obicinuit să cântărească de aproape mijloacele realizării, ca și principiile pe care le pune la baza lucrărilor sale. De o îndemănare prodigioasă ca executant, el era stăpânit de un spirit neliniștit, mereu doritor să se reînnoiască, pasionat și mândru. Ca toți cei educați în contact cu operele nemuritoare ale Renașterii, el simțea realitatea ca putere și nici odată nu s'a depărtat prea mult de ea, nici chiar în perioadele sale cele mai îndrăznețe. Iși dă osteneala, printr'o atitudine lirică — care la el era perfect sinceră — să ne facă să simțim aceeași emoție pe care o simțise singur, în fața subiectului. Știa, apoi, să se identifice cu aspirațiile vremii, să pună în relief acele trăsături, care mai ales găseau ecou printre amatori. Studiind monumentele ce ne-au rămas de la dânsul, ajungem astfel să parcurgem oarecum toate fazele importante ale evoluției gustului baroc.

Am spus că era un practician dintre cei care, cum se exprimase odată Michel-Angelo, puteau face marmora să tremure sub dalta lor, însușire ce-i va crea un mare prestigiu printre confrăți, căci calitatea de bun executant nu este așa de frecventă cum s'ar crede, nici chiar printre marii sculptori. Adesea, când e vorba de monumente însemnate și de mari dimensiuni, cu numeroase figuri, mulți se mărginesc să le schițeze, să deseneze detaliile, și să însărcineze pe unii elevi sau chiar pe un executant de profesie cu efectuarea întregului, rezervându-și părțile mai delicate, capetele figurilor și unele părți din nuduri sau din suprafețele corpului descoperite de draperie. De sigur, se întâmplă uneori ca și el să facă apel la un colaborator. În genere însă preferă să nu lase nimic pe seamă altuia. De aceea, în puținele dăți când a procedat altfel, operele sunt evident mai reci, mai puțin simțite. Celelalte însă, pe care le-a executat singur, se deosebesc cu totul de producția oricărui alt contemporan. În ele, prin felul în care poartă dalta, după cum se oprește la o execuție mai aspră în aparență, mai imperfect sculptată, sau continuă până ce ea este dusă la ultimile limite ale perfecțiunii, dând marmorei acel „sfârșit”, care se traduce printr'o porțiune lucie, strălucitoare, parcă moale la pipăit, el obține efecte de contrast care apropie sculptura de pictură. Lumina, căzând pe aceste suprafețe diferite la aspect, se va comporta cu totul altfel pe unele decât pe celelalte. El știe încă să facă să fluture o draperie, ceea ce constituie tot un efect pictural, să sugereze apele stofelor de mătase, să evoce prin gesturi, prin atitudini, cele mai delicate și mai subtile sentimente. Imbracă apoi totul, chiar cele mai bizare manifestări ale credinței, într'o grație plină de langoare, de „morbideză”, care face

din operele sale modele inimitabile pentru exprimarea sentimentelor aprinse și exaltate ce dominau epoca.

Astfel stilul berninesc, prin calitățile, sau — pentru cei care-l judecă pornind de la o concepție pur clasică — prin exagerările sale, va face școală. El se va impune nu numai în Italia, dar în toată Europa apuseană, cu deosebire în acele țări, care păstraseră un contact strâns cu arta peninsulară, cum era mai ales Franța. Și acum să analizăm câteva din lucrările mai importante ale acestui mare sculptor. Nu le vom studia exact în ordinea cronologică și vom vedea îndată de ce.

Răpirea Proserpinei (Fig. 14) este printre primele lucrări ale artistului, executată la vârsta de 24 de ani. Evident, nu se poate vorbi de un stil personal, de vreme ce se simt amintirile epocelor anterioare. Indrăznețiile lui Barnini, care îl vor face celebru, n'au apărut încă. Abia dacă un ochiu mai pătrunzător ghicește, din pricina câtorva detalii, pe novatorul de mai târziu. În schimb însă orice cunoscător poate admira grandoarea formei, o forță și o perfecție de execuție, care sunt în cea mai bună tradiție italiană, și care ne duc direct la arta Renașterii. În acelaș timp, prin câteva detalii realiste, jüst observate, artistul intensifică impresia de viață, pe care vrea s'o deștepte în noi. Acest contact permanent cu modelul, chiar atunci când fantezia artistului pare mai aripată, e unul din caracterele predominante ale artei lui Bernini. E o însușire ce nu-l va părăsi nici chiar în momentele cele mai avântate, și care îi dă superioritatea incontestabilă față de toți ceilalți sculptori, imitatorii stilului berninesc. Ea îl impune de o potrivă atât cunoscătorului, cât și marelui public. Accentuând câteva detalii, cum ar fi de pildă urma adâncă pe care mâna vânjoasă a lui Pluton o lasă în trupul plă-

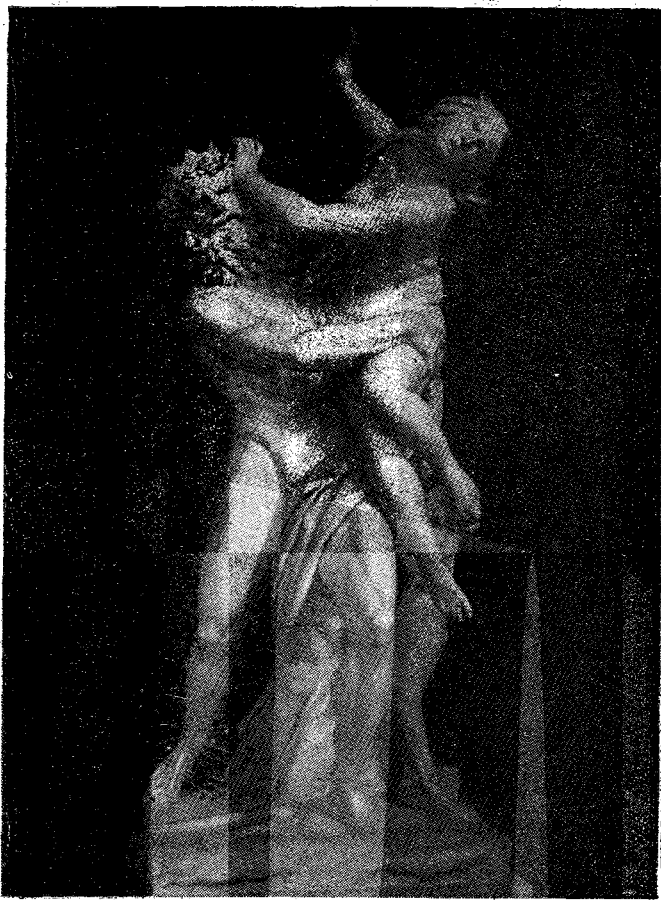


Fig. 14. — Bernini: Răpirea Proserpinei.

pând al Proserpinei, dând o înfățișare bruscă gestului cu care zeița împinge capul răpitorului ei, el ne dă o iluzie a vieții, pe care un sculptor clasic n'ar fi încercat s'o obțină. Și deși, cu cât va înainta în vârstă, stilul său va deveni mai original, el își va interzice întotdeauna o deformare arbitrară a realității.



Fig. 15. — Bernini: Apollo și Daphne.

Am văzut în imaginea precedentă pe Bernini sub aspectul său viril, interpret remarcabil al energiei, al forței brutale. El este însă un talent cu multe fețe, și mult prea complex, ca să poată să se oprească la o formulă. Este, de pildă, un tot așa de desăvârșit creator al grației, al însușirilor prin esență feminine. Astfel ne apare în Apollo și Daphne (Fig. 15), operă contemporană cu cea mai sus analizată. Corpurile tinere ale zeului și ale iubitei sale sunt imaginate cu cea mai delicată fantezie, realizate de un sculptor pentru care farmecul unei forme armonioase, a unor proporții gracile, nu avea nici un secret. Execuția, probabil de mâna chiar a lui Bernini, este de o perfecție inimitabilă. Expresia figurilor nu este cu nimic inferioară atitudinilor, mișcării și proporției grupului. Bernini accentuează trăsăturile din fața lui Daphne, o face să deschidă larg gura care țipă, intensifică groaza întipărită în privire, în momentul în care ea se simte transformată în arbore. Aici, în această exagerare, apar primele simptome clare ale Barocului, acel freamăt nou, acel avânt, care va anima pe viitor sculptura. Pe măsură ce Bernini evoluează, aceste însușiri se vor accentua, vor fi trecute și la ceilalți sculptori, vor pune o marcă distinctivă pe întreaga artă a epocii.

Fântâna Tritonului, (Fig. 13) o altă operă foarte cunoscută a lui Bernini



a fost citată și mai înainte, în capitolul asupra arhitecturii. Ea aparține unei epoce ceva mai târzii, căci a fost terminată cam prin 1640, pentru un Papă din familia Barberini, protector al artelor. De aceea vedem pe soclu cele trei albine, din armele acestei ilustre familii romane.

Ideea ce a călăuzit pe artist a fost să realizeze ceva pitoresc, dar în același timp monumental. A căutat să obțină pentru figura principală un suport solid, care totuși să nu pară greoiu și nici măcar prea masiv, prin liniile și volumul său. Pentru aceasta a recurs la o combinație de figuri cu o bază bine fixată pe pământ, însă prezentând între ele goluri și conturându-se prin linii foarte mlădioase. Și astfel imaginează un pedestal, compus din patru delfini care, sprijiniți pe boturile lor și ridicând în aer cozile, printr-o mișcare elegantă și șerpuitoare ajunge să susțină scoica bivalvă, pe care încăleacă Tritonul. Se poate oare închipui ceva mai pitoresc de cât grupul acesta?

Analizată în detaliu, fântâna ne va apare poate ca un lucru nițel prea complex în componentele lui. Ingeniozitatea artistului a făcut totuși ca din părți dispărute și felurite, să se ajungă la ceva unitar și logic, ce se impune prin echilibrul compoziției. Soliditatea pe care dorea s'o sugereze, este rezultatul unei împreunări de elemente delicate, când le luăm pe fiecare în parte. Între ele aerul poate circula în voie și prin aceasta, pe lângă armonia ansamblului, mai obține și frumoase efecte de detaliu, prin contrastul dintre liniile asimetrice, prin reliefurile luminate și golurile puternic umbrite.

Pe măsură ce gloria sculptorului crește i se cere tot mai des concursul pentru decorarea interioară a bisericilor din Roma. Evident, basilica S-tului Petru este cea în care el va avea mai des ocazia să se manifeste, cu atât mai mult cu cât aici își alegeau loc de înmormântare cei mai mulți dintre Papii, contemporanii săi. Bernini este adesea însărcinat cu construirea monumentelor, care trebuiau să le eternizeze memoria. Monumentele acestea, cerând studii și ani îndelungați de lucru, până ajungeau să fie efectuate, le întâlnim



Fig. 16. — Bernini : Monumentul Papei Alex. al VII-lea (după Propyl. XI. p. 181).

în tot decursul carierei artistului. Ne vom opri însă la unul singur, mai caracteristic, mai conform ideii pe care oamenii Barocului și-o făceau despre însușirile și aspectul ce se cer unui monument funerar: Mormântul Papei Alexandru al VII-lea (Fig. 16).

A fost executat între 1671 și 1678, în ultima perioadă a vieții artistului, atunci când el ajunsese un om de aproape opt zeci de ani. Monumentul trebuia să se conforme situației, adică să se supună arhitecturii și să îmbrace spațiul de deasupra unei uși, într'o firdă din interiorul bisericii S-tului Petru. Inșă,

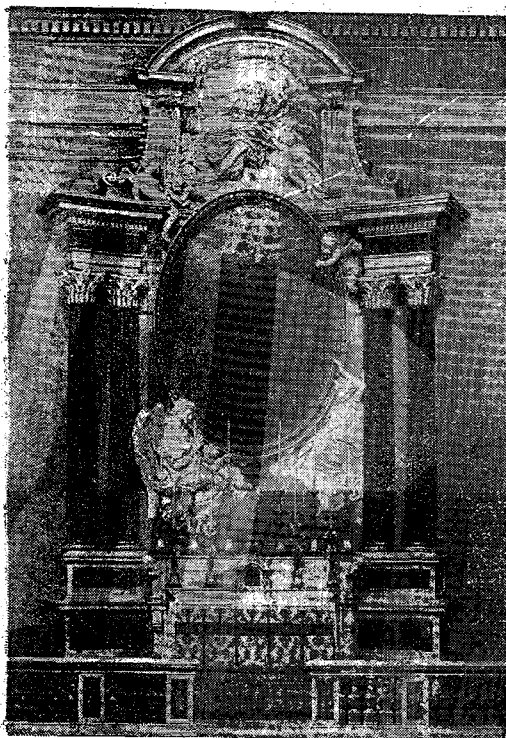


Fig. 17. — Bernini: Altarul bis, San Tommaso. (după Propyl. XI, p. 183).

ca și cum acest spațiu ar fi prea îngust pentru ca să primească întregul monument, figurile principale sparg limitele, le depășesc la dreapta și la stânga firizei, ca și în partea de deasupra intrării.

Problema care se puneă pentru sculptor era deosebit de grea. Evident, nu se putea așeza un monument într'un asemenea spațiu impropriu, așa cum se așează o statuă pe o poliță de lemn sau pe un suport de piatră. Era nevoie să se ajungă la un acord între operă și locul care-i servea de cadru. Această unitate a fost obținută în chipul următor: Bernini imaginează o perdea grea, de stofă prețioasă (realizată în marmoră roșie cu vîile de culori deosebite), care se lasă căzând greoaie deasupra ușei. Moartea, sub forma unui schelet de bronz aurit, ținând în mână un ceasornic de nisip, amintind adică ora când fiecare va trebui să-și dea seama de fațecă, ridică perdeaua, lăsând să apară ușa, deasupra căreia este așezat monumentul. În mijloc, pe un soclu

înalt, Papa îngenunchiat. În jurul lui patru statui alegorice, simbolizând patru din virtuțile creștine care caracterizau pe S-tul Părinte. Astfel, în stânga, Caritatea îngrijește de un copil.

Cele două figuri din planul prim sunt tratate mai în detaliu și au proporții simțitor mai mari decât cele din fund. Diferențind proporțiile acestora din urmă, Bernini aspiră să creeze iluzia unei perspective în adâncime, pe care altfel n'o putea sugera, dat fiind spațiul în care fusese nevoit să așeze opera.

Care sunt elementele noi, aparținând Barocului, din această lucrare? În primul rând policromia. Deși e vorba de o sculptură, artistul nu s'a mărginit la un singur fel de piatră, ci a asociat mai multe feluri de marmore, pe care

le-a combinat apoi cu bronzul aurit. Astfel, draperia e de marmoră roșie, străbătută de puternice vine galbene, figurile alegorice de marmoră albă, ca și statua Papei, pe când pedestalul este de marmoră verde. În fund, firida, ca și cei doi pilaștrii care îngrădesc totul, au ornamente de piatră de diferite culori, dispuse sub formă de mozaic.

Comparată cu operele anterioare ale lui Bernini, această sculptură este animată de o agitație, de o neliniște, care se potriveau cu cerințele timpului, dar

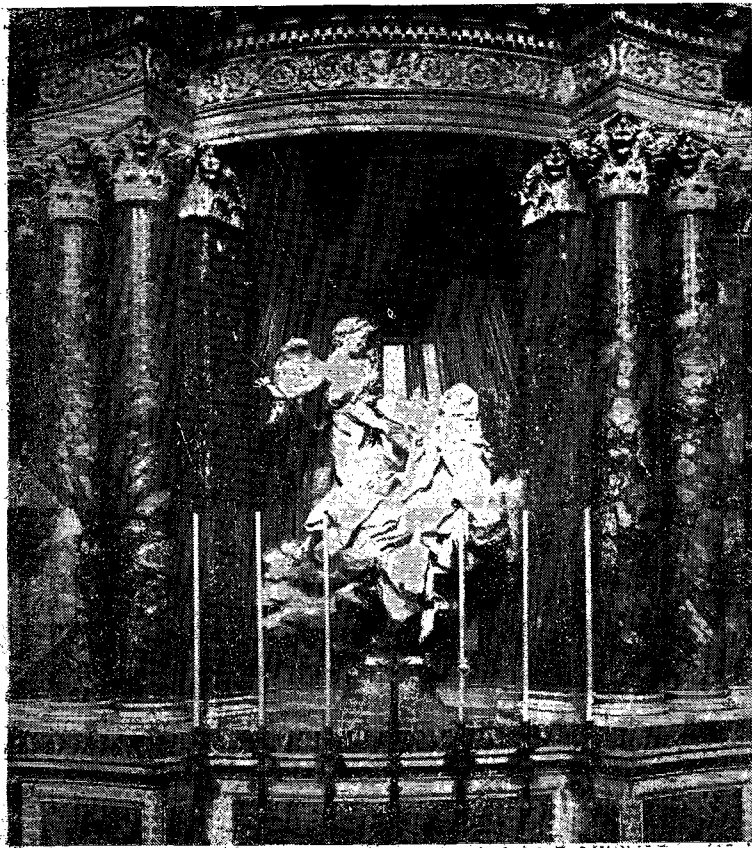


Fig. 18. — Bernini: Altarul cu S-ta Tereza.

(după Propyl. XI, pl. VII).

care nouă, celor de astăzi, ni se par puțin teatrale și poate nu de cel mai bun gust. Este rezultatul final al artei lui Bernini, aspectul sub care mai ales ne reprezentăm stilul Barocului, cel care a găsit cei mai mulți imitatori.

O decorație pentru o biserică, de data aceasta afară din Roma, la reședința Papilor dela Castel Gandolfo, este altarul bisericii San Tommaso de Villanova (Fig. 17). Elementele ce-l compun sunt mai degrabă cele clasice: coloane, cornișe, un fronton de o formă particulară, un medalion. Ele sunt

dispuse însă într'un plan concav, pentru ca să se conformeze direcției zidului clădirii. Iată deci un monument constând din elemente tradiționale, dar gândite într'un alt spirit decât cel al Renașterii.

Un alt detaliu, încă și mai caracteristic pentru epoca Barocului, este dispariția limitei care desparte pictura de sculptură. Astfel, în reprezentarea Trinității, tema principală a acestui altar, Dumnezeu Tatăl apare în fronțonul de sus, sculptat, iar Fiul și Sfântul Duh în medalion, pictați. Gestul Tatălui, privind în jos, nu s'ar înțelege, decât dacă îl interpretăm ca făcând parte din aceeași compoziție cu Fiul, răstignit. Am spus că acest amestec de tehnice,



Fig. 19. — Bernini: *S-ta Tereza* (fragment).  
(după Propyl. XI, p. 187).

Tereza. Totuși, această temă, așezată în centru, ocupă un spațiu relativ restrâns din acest imens decor, al cărui scop este numai să încadreze, ca pe ceva prețios și rar, și să pună în valoare motivul principal. Printr'o dispoziție ingenioasă o fascie de lumină puternică, venind printr'o deschizătură ascunsă, cade asupra lui, pe când restul rămâne în întuneric. Iar pentru ca impresia de reprezentare teatrală să fie mai deplină, de jur împrejurul capelei, care este de plan rotund, ca multe clădiri ale Barocului, deasupra unei balustrade, care s'ar putea asemena cu marginea unei loji într'o sală de spectacol.

această trecere de la pictură la sculptură și invers, în aceeași compoziție, constituie unul din caracterele distinctive ale Barocului.

Capodopera lui Bernini este, după părerea multora, altarul S-tei Tereza (Fig. 18). A fost terminat către 1646 și se consideră ca însumând toate trăsăturile esențiale ale sculpturii baroce, în epoca ei cea mai înfloritoare: policromia; deci efectul pitoresc; bogăția și varietatea materialului întrebuițat; utilizarea în compoziția generală a liniilor și planurilor contrastate, făcându-și echilibrul între ele; un aranjament și o dispoziție a detaliilor, mai ales a drapelei, pe care nu le-am întâlnit în epocile anterioare.

Ne găsim, am putea zice, în fața unei scene de teatru, pe care se desfășoară o acțiune mistică și dureros de dulce: extazul S-tei

se găsesc figurile până la mijloc ale membrilor familiei Cornaro, ctitorii altarului, care asistă oarecum la extazul Sfintei. (S-ta Maria della Vittoria, Roma).

Pentru o mai deplină înțelegere a esteticei berninești să ne oprim asupra Sfintei. Este grupul central al altarului văzut mai sus (Fig. 19). Sfânta, aproape leșinată, pierdută în extazul divin, e imaginată în momentul în care un înger surzător, asemenea zeului Amor, ca cei care umpleau tablourile lui Correggio, se pregătește să-i străpungă inima cu o săgeată — simbolul amorului divin. Pătrunsă de harul dumnezeesc, Sfânta simte astfel fericirea supremă, pe care de altminteri o va descrie apoi în operele sale.

Este greu de presupus că s'ar putea merge mai departe cu exprimarea unor asemenea sentimente paroxistice. De altfel, cu toată măiestria artistului, avem parcă un sentiment de neliniște în fața operei, poate chiar de jenă, atât de mult expresia voluptății divine se confundă cu simptomele voluptății profane, și amorul divin cu cel lumesc.

Dar acest fel de a concepe un sentiment divin nu surprindea atunci. El este un efect al practicilor religioase ale timpului, recomandate mai ales de Jezuïți. Misticii, care ies din rândurile lor, sfătuiesc ca, în momentul meditațiilor religioase, să ne închipuim durerea, umilințele, suferința lui Christos încununat cu spini, bătut, batjocorit, răstignit pe cruce. Și când vom fi ajuns să fim cu totul copleșiți de milă, sufletul nostru se va apropia de el, îl va înțelege, se va pătrunde de grația divină, se va topi în voluptatea extazului. Dintr'o astfel de atitudine în fața divinității se trecea în chip natural la sentimentul de care dă dovadă Bernini, și pe care acesta caută să-l producă și în privitor:

Am examinat figura Sfintei și am scos în evidență asemănarea expresiei sale cu aceea a paroxismului amorului profan. Să examinăm acum și capul

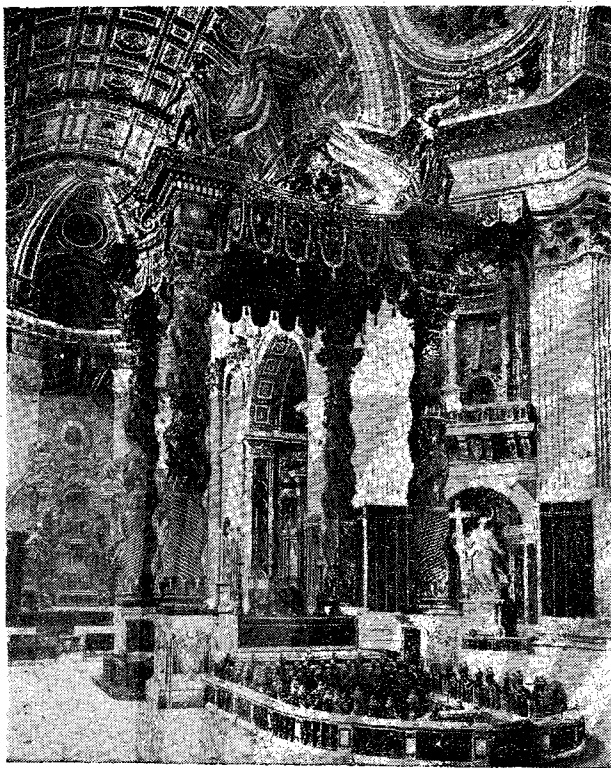


Fig. 20. — Bernini : Baldachinul și altarul dela S-tul Petru, Roma.

(după Propyl. XI, p. 134).

îngerăşului, trăsăturile, expresia lui. Ele sunt identice cu cele ale unui amoraş, așa cum îl concepea arta greco-romană sau Correggio și urmașii acestuia. Divinul și umanul, cerescul și profanul, creștinescul și păgânul se confundă deci într'un amestec nu tocmai curat, în această operă a lui Bernini.

Dar în extazul Sfintei, cum bine observă Werner Weisbach în volumul din colecția Propyläelor, consacrat artei Barocului, mai apare o altă trăsătură specifică acestui stil: efectul pe care-l știu trage artiștii, mai ales Bernini, dintr'un anumit chip de a trata draperia. În vremea Renașterii vestmântul avea de scop ca, acoperind trupurile, să pună în valoare formele, să ne facă să ghicim anatomia personagiilor. De altfel acesta era și punctul de vedere al celor vechi. În Baroc, draperia începe să fie animată de o viață proprie. Prin ea se exprimă sentimentele violente ale eroilor, neliniștea lor, tragicul pasiunilor lor. Între ea și trupul uman se rup legăturile. Nicăeri rasa Sfintei

Tereza nu se mai lipește de corp. Ea plutește, se agită, șerpuește, prin multiplicitatea cutelor contribuie la impresia paroxistică, pe care vrea să o evoace Bernini.

Opera în care însă defectele stilului, agitația excesivă, complicația până la confuzie a liniilor, ating punctul lor culminant este altarul principal din bazilica S-tului Petru, executat între 1656 și 1665. (Fig. 20). În lucrările anterioare, cel puțin în cele mari, se mai păstra ceva din echilibrul liniilor clasice. Aici, din contră, ne găsim în fața unei cascade de figuri, a unui amestec de linii, mai ales curbe, străbătut în toate direcțiile de raze, care pornesc de sus, spre a se opri la pardoseala bisericii. Cele două coloane, deși viguroase, sunt incapabile să susțină această avalanșă, care se precipită pe cei patru părinți ai bisericii, strivindu-i parcă sub greutatea ei.



Fig. 21. — Bernini: Bustul lui Ludovic al XIV-lea (după Propyl. XI, p. 193).

Formele lor contorsionate, draperiile lor bătute de vânt, sunt în acord cu celelalte linii tumultuoase. În acest vârtej o singură pauză; o fereastră, în care apare Duhul Sfânt, în formă de porumbel. Printr'un procedeu teatral, ca și în cazul altarului Sfintei Tereza, această fereastră este singură luminată, pe când tot restul este în umbră.

Bernini a fost încă un remarcabil portretist. Ca atare, și în acest gen el a lăsat un stil, care apoi s'a răspândit în toată Europa occidentală. Unul din cele mai reușite dintre portretele astfel executate este cel în care a reprezentat pe regele Franței. (Fig. 21). Când gloria artistului străbătuse în toată lumea apuseană, Ludovic al XIV-lea, în 1665, îl invită la Paris. Era

vorba să-l însărcineze, ca arhitect, cu planul colonadei Luvruului, care însă, în cele din urmă a fost încredințat unui Francez. Bernini profită însă de ocazie și execută bustul în marmoră al Regelui. El își dă seama și de psihologia modelului său, și de greutatea de a-l face să pozeze de mai multe ori. De altminteri, el nu era un partizan al pozelor lungi și numeroase, care răpesc ceva din naturalul unei figuri și duc la acele măști înțepenite, îndărătul cărora este greu să se mai citească adevărata fire. Din contra, el obliga modelele sale să se plimbe, să vorbească, să râdă. În acele momente el prindea



Fig. 22. — Algardi: Monumentul lui Leon al XI-lea.  
(după Propyl. XI, p. 198).

caracterul adevărat al figurii, temperamentul fiecăruia. Așa a făcut și în cazul acesta. El n'a cerut Regelui să pozeze, ci s'a mulțumit să-l observe la biserică, în consiliul de miniștri, în mijlocul curtenilor, a luat note și a construit mai târziu bustul, care a servit apoi ca punct de plecare al mai tuturor portretelor lui Ludovic al XIV-lea.

Bernini a imprimat grandoare și îndrăzneală în figura monarhului, a pus o mișcare violentă în cutele draperiei. Prin aceasta el a reușit nu numai

să dea iluzia vieții, ci și, prin contrastul cu atitudinea calmă a figurei, să pună mai mult în relief aerul dominator și mândru al Regelui. Prin astfel de subterfugii arta barocă, la Bernini și la imitatorii acestuia, se va pune în serviciul monarhiei absolute, contribuind a imprima în figura modelelor anume caractere, care poate nu existau în realitate, dar care le va crește prestigiul pentru cei care le priveau imaginea.

Alături de Bernini, chiar într-o tratare sumară, se cuvine să ne oprim o clipă asupra unui alt sculptor, care nu s'a bucurat de celebritatea ilustrului său confrate, dar care ține totuși un loc important printre artiștii

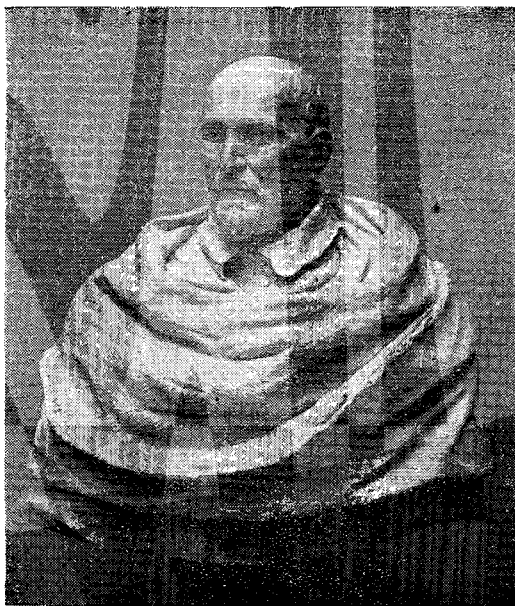


Fig. 23. — Algardi : Bustul Cardinalului Zacchia.  
(după Propyl. XI, p. 197).

timpului. Unii din contemporanii săi au voit chiar să-l opună lui Bernini și să facă din el primul sculptor din acea vreme al Italiei. Pretenția aceasta nu se poate justifica. Bernini era un artist superior dotat, cu un temperament pe lângă care cel al lui Algardi nu se putea să nu pălească. Este drept însă că acesta se lasă mult mai puțin sedus de inovațiile Barocului, de acele exagerări care erau în prea evidentă contradicție cu bunele precepte ale secolului trecut. Alessandro Algardi (1602—1654), care moare mai tânăr, e mai echilibrat, mai ponderat, mai fidel clasicismului. Aceasta se vede din ori care operă a sa, cum ar fi de pildă monumentul lui Leon al XI-lea, din biserica S-tului Petru (Fig. 22) sau din portretul Cardinalului Zacchia. (Fig. 23).

Problema care se oferea sculptorului în primul monument era identică cu cea pe care a rezolvat-o și Bernini, în mormântul Papei Alexandru: o nișă, în care să se așeze, sub statua Papei, mormântul lui, îndeplinind rolul de soclu al statuei, flancat de două figuri alegorice. Totul este calm și nobil în acest grup, fără nimic din exagerările și tumultul care anima opera lui Bernini, fără acea policromie cam strigătoare, menită să indispuie pe un amator cu un gust mai rafinat.

Cardinalul este unul din acele portrete solide, bine observate, cinstit executate, cu care se mândrește arta italiană, în perioadele sale remarcabile. Singura concesie pe care Algardi o face gustului contemporanilor este draperia din jurul bustului, atât de calmă însă, comparată cu stofele umflate de vânturi din portretele lui Bernini.



## Pictura

Secolul al XVI-lea oscilează în Italia între exemplul lui Rafaël și cel al lui Michel-Angelo. Pentru unul sau altul dintre pictori, Tițian nu e nici el dat uitărei. Prin magia coloritului său Venețianul atrăgea în deosebi pe cei mai sensuali dintre artiști. Cei trei mari maestri spusese, în arta lor neîntrecută, tot ce se putea spune cu pensula și prin culoare: unul cu un nobil sentiment al grandoarei, cu un sens al armoniei totului, al compoziției pline și echilibrate, în care se mișcau cu o grație incomparabilă forme perfecte, uneori în atitudini eroice; cel de al doilea, cu o forță și un avânt bărbătesc, cu un sentiment dureros al tragicului, cu o preferință pentru trupurile atletice, în atitudini patetice, turmentate, chinute, îndoindu-se și răsucindu-se sub ardoarea pasiunii, în compoziții pline de mișcare; cel de al treilea, în sfârșit, cu o înțelegere a vieții calme și senine, cu un gust unic și o înclinare spre tot ce mulțumește deplin ochiul și, prin ochiu, spiritul, cu un dar pentru potrivirea tonurilor care n'a mai fost atins. Iar, dacă mai adăogăm acestora pe delicatul Correggio, plin de grație morbidă, înamorat de lumină și de spațiu, și pe dramaticul și strălucitorul Tintoretto aproape am închis cercul în mijlocul căruia vor evolua pictorii de chevalet și decoratorii de mari suprafețe ai epocelor imediat următoare.

Exemplul fiecăruia din acești maestri era însă periculos, tocmai prin măreția lui. Nu se putea nimeni sprijini pe ei, exclusiv, fără să risce de a-și vedea opera coborâtă la rangul de imitație, de reproducere searbădă și cu mijloace insuficiente, a uneia sau alteia din lucrările pe care le cunoștea și le admira întreg Apusul. Nu rămânea altceva de făcut urmașilor decât, inspirându-se direct de la pânzele sau decorațiile predecesorilor, să introducă totuși modeste elemente noi, repetându-le uneori neîncetat, transformându-le până ajungeau să constituie o manieră; să deformeze una sau alta din calitățile împrumutate de la unul din aceste modele, ceea ce fatal cobora nivelul lucrării, dar da cel puțin iluzia temperamentului; să combine, în sfârșit, într'un tot trăsături inspirate din arta fiecăruia, după procedeul cunoscut al eclecticismului.

Așa s'au născut curente care domină pictura italiană la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de al XVII-lea. Pe de o parte eclecticismul, adică contopirea calităților, uneori așa de contrarii, deci greu de împreunat, luate din operele fruntașilor artei, pe de alta manierismul, tradus prin exagerarea până la absurd a unor anumite trăsături, în proporțiile figurei umane, în atitudini, în felul de a prezenta un subiect, în sentimentul care inspira opera, sau în procedeele de execuție. De aici până la bizareri de factură sau de compoziție, până la atitudini în care intra prețiozitatea și afectarea, nu era decât un pas, pe care mulți l'au făcut în paguba importanței lor pentru artă.

Aceasta în privința tendințelor generale. În privința formelor sub care se vor prezenta tablourile, a temelor ce se vor trata, vom întâlni o abundență și o varietate, pe care nu o cunoscuse vârsta clasică, ce precedase. Apoi, multe picturi decorative, pe suprafețe imense, acoperind tavanele și zidurile palatelor ce se construiesc în această vreme, altare de mari proporții în stilul jezuit, iar ca teme: mitologii și alegorii (mai rar), martiri-

zării și apoteoze de sfinți, ori subiecte în care intrau mari mulțimi de personaje.

Am semnalat în primul nostru capitol primatul arhitecturii față de pictură. Chiar numai din simpla enunțare a abundenței picturii decorative se poate înțelege cât de justă era afirmația noastră. Este ramura care mai mult ca ori care alta se dezvoltă în dependență de arhitectură, și se supune sugestiilor, comandamentelor chiar ce-i vin de la arhitecți. În același timp ea se va lăsa influențată de evoluția parcursă de progresul puterii absolute a stăpânitorilor, fenomen particular acestei epoci, enunțat și el la începutul acestui studiu. Astfel, în vreme ce construcțiile religioase, cu excepția celor ordonate de jezuiți, se mai răresc, cele civile, reședințele suveranilor, multe de dimensiuni vaste, ca să isbească imaginația popoarelor, se înmulțesc în proporții ne mai cunoscute. Spunând acestea, mă gândesc nu numai la cele ce se ridică în Franța, la ordinul lui Ludovic al XIV-lea, în Spania la cel al lui Filip al II-lea, în Italia, unde fiecare cardinal însemnat vrea să-și aibă un palat la Roma și unul în orașul său de reședință, sau o vilă la țară, într'un decor încântător, ci și la cele din Germania, unde existau nenumărate curți suverane. Impărțită în mulțime de state, fiecare cu un șef: rege, principe, principe elector sau elector-episcop, această țară se acoperă în curând de construcții variate. Fiecare dorește, în capitala sa, să aibă un palat ca cel de la Luvru și un castel ca cel de la Versailles. Toți reprezentanții puterii absolute simt nevoia să-și afirme dominația asupra popoarelor ce cârmuesc, ordonând clădiri vaste și costisitoare, mai totdeauna în disproporție cu resursele țării și ale capitalei unde sunt ridicate. Iar decorația picturală va fi considerată de toți ca o completare indispensabilă, spre a da impresia bogăției și strălucire acelor imense succesiuni de saloane, monotone și obositoare uneori în ornamentația lor excesivă. Printre toate aceste clădiri, cea mai importantă este însă tot cea de la Versailles ridicată de Ludovic al XIV-lea.

În sfârșit, la toate aceste împrejurări, care influențează dezvoltarea picturii baroce, se mai adaugă una, cu incalculabile consecințe. Ea e ieșită din nevoia de a se ajunge la o unitate de doctrină și de metodă printre artiști: fundarea academiilor de artă.

Până la mijlocul secolului al XVI-lea, orice artist era nevoit să se formeze într'un atelier, pe lângă un maestru. El începea ca ucenic, ajutându-și patronul la prepararea pânzelor sau a planșetelor de lemn pe care picta, pisând și frecând culorile, amestecându-le cu apă, cu ulei, cu albuș sau cu gălbenuș de ou. Ceva mai târziu trecea la operații mai delicate, care prindeau să semene a pictură. Astfel, el zugrăvia anume porțiuni din tablouri, sub supravegherea unui tânăr mai experimentat sau a maestrului însuși, execută o draperie după un carton sau o schiță, un fond, detaliile mai puțin însemnate. În sfârșit, într'o fază și mai înaintată a învățaturii, i se încredințau părți mai importante, și numai după aceasta devenea un maestru el însuși, primit în corporație. Era momentul când se despărțea de pictorul sub care se formase și-și deschidea un atelier propriu, cu învoirea corporației, în care acum fusese admis. Dacă mijloacele îi permiteau și dacă se prezenta ocazia, el ajungea, la rândul său, șeful unui atelier, în care alții veneau să-și formeze talentul de pictor.

Spre sfârșitul secolului al XVI-lea însă, începe să se simtă nevoia unei învățături de ordin mai general, pe lângă cea particulară și de ordin strict profesional, primită în ateliere. Această învățătură generală ia, mai mult sau mai puțin, forma celei care se predă azi în școalele de arte frumoase: cursuri teoretice și lucrări practice, din domeniul artei; expuneri din domeniul filozofiei, al istoriei artei, al anatomiei, al perspectivei, făcute de profesori, ședințe și exerciții în atelier, de desen după natură, de compoziție după desene și gravuri de mari maestri, copii, toate corectate de un artist reputat, șef al academiei.

Intre vechile metode de formație și cele noi, există deci o deosebire fundamentală. Asemenea academii se înmulțesc repede. Cea mai cunoscută dintre ele, cea la care se gândește oricine în secolul al XVII-lea, când pronunță cuvântul de „Accademia”, este cea fondată de familia Carracci, la Bologna.

După această introducere generală, și mai înainte de a ne opri asupra fiecăreia din tendințele pe care le-am semnalat la începutul acestui capitol, spre a le da o caracterizare mai precisă, se cuvine să vorbim despre un pictor al cărui loc, de altminteri ca și cel al lui Michel-Angelo, este greu de fixat între Renaștere și Baroc, de Tintoretto, dar pe care, din motive care se vor vedea în cursul expunerii, am preferat să-l tratez ca pe un inițiator, la originea Barocului.

Cu Tintoretto se încheie deci o epocă și se începe o alta în istoria picturii. El, la Veneția, Michel-Angelo, la Roma, se găsesc cam în aceeași situație, amândoi la o răscruce de drumuri. Pe de o parte ei stăpânesc toate elementele tradiționale, moștenirea trecutului; pe de alta trăiesc cu o neliniște în suflet, cu un dor de ceva nou, mai cuprinzător și mai mișcat de cât ceace li se transmisese, de înaintași, mai ales mai expresiv și mai dramatic, care face din ei exponenți ai aspirațiilor ce începuseră să incolțească în societatea celor dintr'a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Și unul, și celălalt sunt dominați de un înalt ideal moral și religios. Și unul, și celălalt nu plac de la început, cu toate că spiritul public, la amatorii de atunci și chiar în popor, era mult mai larg de cum este astăzi. Ei uimesc, revoltă, scandalizează, mai ales Tintoretto. Dar acesta insistă, revine neconținut în fața publicului, fără nici o concesie, până ce reușește să se impună. Așa încât, spre sfârșitul vieții, opera sa e de toți admisă, de unii admirată chiar cu entuziasm. Lui i se încredințează cea mai mare parte din tablourile murale, care împodobeau strălucitele clădiri ale republicii, ridicate spre sfârșitul veacului sau decorate atunci.

S'a născut, nu se știe bine, poate în 1512, poate în 1518, și a murit în 1594. Ultima sa lucrare, Paradisul din Palatul Dogilor, este tot așa de puternică, de neatinsă de vârstă, ca și cele mai splendide opere ale maturității. Spre deosebire de ceilalți maestri venețieni, autori de multe altare ce au luat azi drumul muzeelor, Tintoretto, ca și Velazquez ori El Greco, nu poate fi studiat decât pe loc, acolo unde a lucrat și unde, până astăzi, au rămas operele sale cu adevărat reprezentative.

Pe adevăratul său nume se chema Robusti, Jacopo Robusti; iar supra-numele de Tintoretto i-a venit dela părintele său, vopsitor. La început a fost un ucenic al lui Tițian. Se spune chiar că bătrânul maestru, uimit și îngrijat pentru viitor de câteva minunate schițe ale elevului, a încetat de a-i mai da lecții. Acesta nu s'a descurajat rămânând singur, ci continuă să se

formeze, ca un autodidact. De câteori se desvelea o nouă pânză a fostului său profesor, el era printre primii a o analiza, a cerca să-și dea seama de felul în care fusese realizată. De departe, tot Tițian este deci acela ce-i conduce pașii și face din el unul din cei mai desăvârșiți practicieni ai vremii.

Deviza lui, se spune, era să împreune „desenul lui Michel-Angelo cu coloritul lui Tițian“, formă superioară de eclecticism. Prin ei, Tintoretto aparține trecutului. Era omagiul pe care omul modern, omul vremii lui neliniștite, îl aduce coloșilor din generația ce-l precedase.

Dar el nu se mulțumea numai cu atât. Și unul, și celălalt dintre înaintași îi puseseră la îndemână mijlocul de a se exprima, cadrul exterior. Ce se putea pune în acest cadru? Tot ce umplea imaginația sa fierbinte, capabilă să născocască teme peste teme, în care ideea pe care și-o făcea despre scenele din Vechiul și din Noul Testament se amesteca cu ceea ce se constata în viața tumultuoasă a Veneției vremii sale sau cu ceea ce îi sugera, ca ținuturi



Fig. 24. — Tintoretto: Adam și Eva.

îndepărtate și prestigioase, povestirile timpului, scrise sau orale. Niciodată până atunci feeria și realitatea, profanul și sacrul nu se contopiseră așa de intim, așa de organic, ca în tablourile ce vor ieși din fantezia aripată a lui Tintoretto. Din sbuciumul sufletului său sute de subiecte tind să se exteriorizeze. O nerăbdare de a le da cât mai repede viață la toate îl face să recurgă la un stil viu și expeditiv, în care cele mai multe detalii sunt numai sugerate,

cu o siguranță, cu o economie de mijloace, pe care n'o mai cunoscuse pictura. Toată gama pasiunilor și a sentimentelor se perindă în opera sa, exprimată prin figuri, când mărețe și pline de o noblețe impunătoare, când suave, delicate, grațioase, încarnații ale celei mai gingașe feminități. Resursele dramaturgiei sale sunt infinite: desenul și culoarea, de sigur, apoi gesturile violente și expresive, forma eroică, la grande forme, scumpă întregii Renașteri, moștenită dela sculptura antică, dar și lumina, acea sursă neîncercată încă de efecte puternice prin care așa de sigur se crează adâncimea și misterul într'o compoziție. De multe ori, pentru a justifica apelul pe care îl face la eclerajul contrastat într'un tablou, el își închipue scena ca petrecându-se la lumina lunei sau a unui izvor artificial de lumină. Cele mai frumoase nocturne ce cunoaște arta se datoresc astfel lui Tintoretto și acoperă zidurile faimoasei Scuola di San Rocco. Se spune că uneori, ca și El Greco, ca și Poussin, ceva mai târziu, el modela figurile sale din ceară, le așeza așa cum trebuiau să apară în tablou și apoi le lumina puternic, dintr'o parte, ca să-și dea seama de efectele ce obține, de ansamblul compoziției. Proceda apoi la

o schiță a întregului, sau a fiecărei figuri în parte, în cărbune, în acel stil vibrant de desenator, care-i este propriu, și pe care nu-l mai întâlnim decât mult mai târziu, la Daumier, maniera cea mai indicată să sugereze o mișcare în devenire. Și numai în urmă compunea scena ce-și propusese să reprezinte. Teatrul, cu costumele bizare și somptuase, cu perspectiva sa particulară, de multe ori este la baza punctului de plecare al lui Tintoretto. Și în aceasta marele Venețian este un novator, și în totul conform tendințelor Barocului, de mai târziu.

Operile sale cele mai însemnate n'au părăsit nici odată Veneția, am spus-o.



Fig. 25. — Tintoretto: *Miracolul S-tului Marcu.*

Printre acestea vom alege câteva exemple, pentru a ne da seama de forța maestrului, de spiritul nou, în comparație cu Renașterea, de care e animat și a ne convinge astfel de nevoia de a începe cu dânsul studiul nostru asupra picturii Barocului, în Italia. Adam și Eva (Fig. 24) este una din primele lucrări ale lui Tintoretto. Nimic însă nu trădează în ea nesiguranța începutului, așa că, la marea expoziție de artă italiană din Londra, din 1930, era expusă într'un loc de cinste. Figurile liniștite, deși atitudinea este puțin neobișnuită, ne duc la idealul Renașterii. Tițian nu le-ar fi pictat altfel, deși, în colorit, ne întâmpină o notă de îndrăzneală, care este a tânărului pictor. Se află azi la Academia din Venețier

În prezentarea Mariei la templu, diferența dintre maestrul și elev, dintre trecut și prezent, se accentuează. Face parte din ansamblul, unul din cele mai semnificative, pe care Tintoretto l-a destinat bisericii parohiei sale, S-ta Maria del Orto. Figurile s'au lungit toate, au depășit canonul clasic, cu care ne obișnuise Renașterea. Raportul dintre proporțiile craniului și cele ale trupului s'a schimbat, așa în cât toate personagiile au devenit lungi, șui, cu capul mic, capabile de mișcări de torsiune, care le dau o grație nițel morbidă. Parmeggianino, elevul lui Correggio, cel mai plăcut dintre manieristi



Fig. 26. — Tintoretto: Regăsirea cadavrului S-tului Marcu.

secolului al XVI-lea, se oprișe la un tip anatomic identic. La dreapta și la stânga sunt figuri, în mărime supranaturală. Între ele Fecioara, rămasă parcă nemișcată, intimidată de moment și de faptul că toate privirile sunt ațintite asupra ei.

Din această epocă cea mai cunoscută lucrare este însă Miracolul Sfântului Marcu (Fig. 25) azi la Academie, la origine destinată însă tot bisericii de mai sus. Taine o consideră ca pe cel mai frumos tablou ieșit din mână omenească și, cu adevărat, chiar dacă e greu să ne hotărîm pentru o asemenea afirmare, o înțelegem. Este una din acele opere despre care se poate vorbi ca despre ceva ce trece dincolo de puterile omenești. Desenul, culoarea, compoziția.

îndrăzneala problemelor picturale propuse cu racursiurile sub care se prezintă cea mai mare parte a figurilor, mai ales cea vertiginoasă a Sfântului Marcu, precipitându-se cu capul în jos, cu acea execuție expeditivă și totuși



Fig. 27. — Tintoretto: Răpirea cadavrului S-tului Marcu.

completă, nelăsând nimic nespus, mișcarea, tumultul, grația, căldura tonurilor, totul proclamă o capodoperă incomparabilă.

Din același ciclu fac parte două alte pânze aproape tot așa de celebre: Regăsirea cadavrului Sfântului Marcu (Fig. 26) și Răpirea cadavrului Sfântului Marcu (Fig. 27), prima la Milano, în galeria Brera, cea de a doua la Academia din Veneția. Ambele se petrec într'un decör fantastic, sub o lumină lividă, în

prima provenită dela niște torțe, în cea de a doua dela fulgerile și trăznetecele însoțeau, pe o noapte de furtună meridională, pioasa operație a răpirei cadavrului sfântului. Lumina și umbra, luptându-se parcă, — ceea ce intensifică puternicul sentiment dramatic ce stă la baza acestor opere, — scot în relief detaliile arhitecturilor prodigioase ce slujesc de cadru. Personagiile, și ele puternic luminate dintr'o parte, cu cealaltă parte lăsată în umbră, procedează la operații violente, care pun în valoare musculatura lor athletică. Ele



Fig. 28. — Tintoretto: Fuga în Egipt

sunt grupate pe primul plan; ochiul însă merge mult mai departe, prin jocul perspectivei, se pierde în întunecimele misterioase ale subteranei din primul tablou, sau ajunge la construcția, de forma unei biserici baroce, din cel de al doilea, spălată de cascade de apă, ce cad din cerul întunecat, brăzdat de fulgere, ca în *Tempesta* lui Giorgione.

În trăsături energice, sigure, cu ceva stenografic ca punct de plecare, totul este sugerat, într'un colorit sonor și saturat, însă în care gama tonurilor este redusă numai la câteva unități: roșu, brun, gris, alb de nuanța smântânei. Formele sunt prinse printr'o trăsătură energică, mobilă, palpitând, așa cum o întâlneam și în desaturile lui Tintoretto. De aceea putem considera aceste pânze și cele ce le vor urma ca aparținând cu totul esteticii baroce.



Ciclul pentru Scuola di San Rocco reprezintă un pas mai departe al maestrului, poate culmea geniului său multiform. Oricare din episoadele din viața

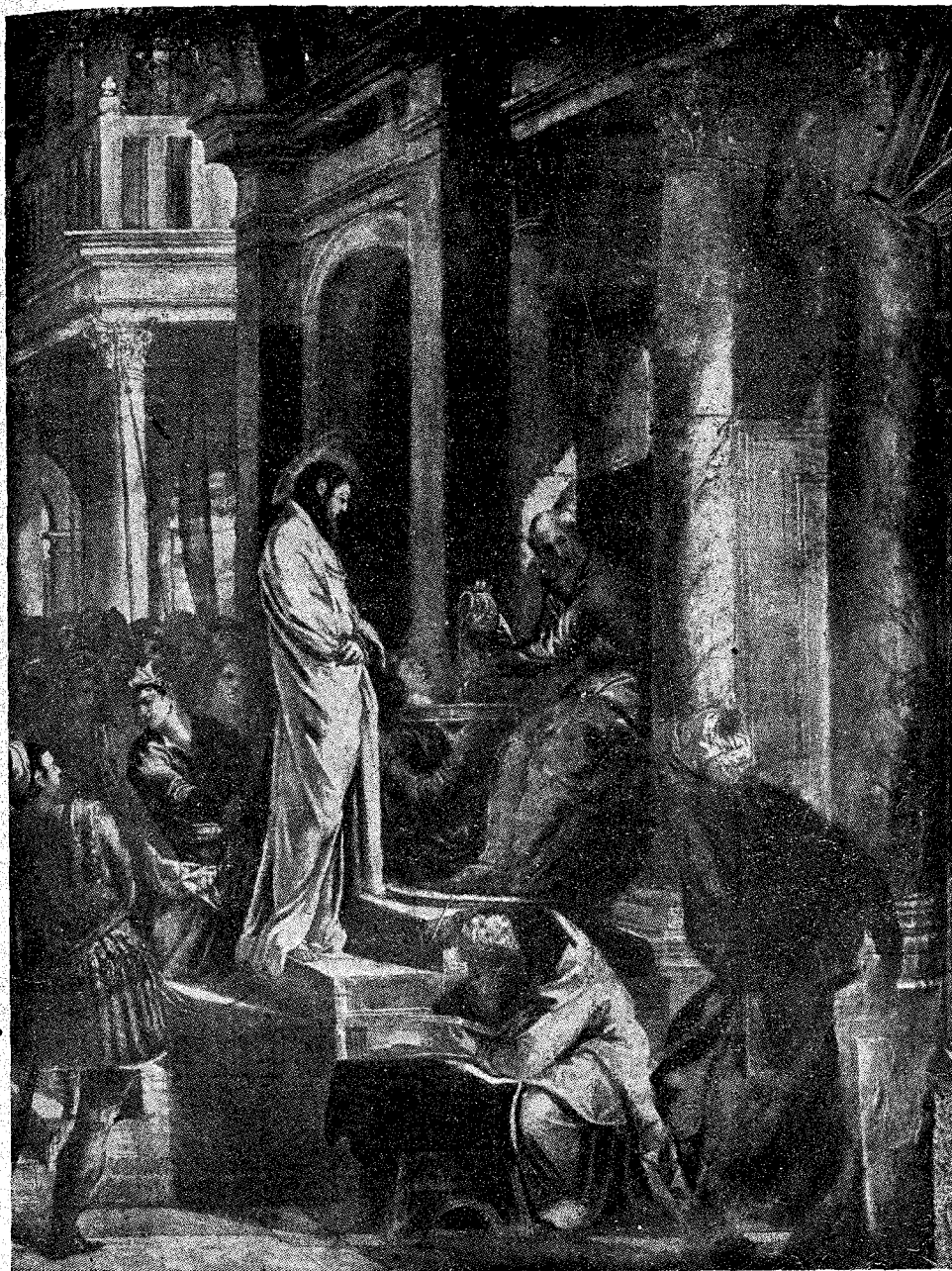


Fig. 29. — Tintoretto : Christos înaintea lui Pilat.

Fecioarei sau a lui Isus este nu numai o capodoperă de perfecție, ci una din acele picturi care clasează pe autorul ei printre cei mai mari creatori ai ome-

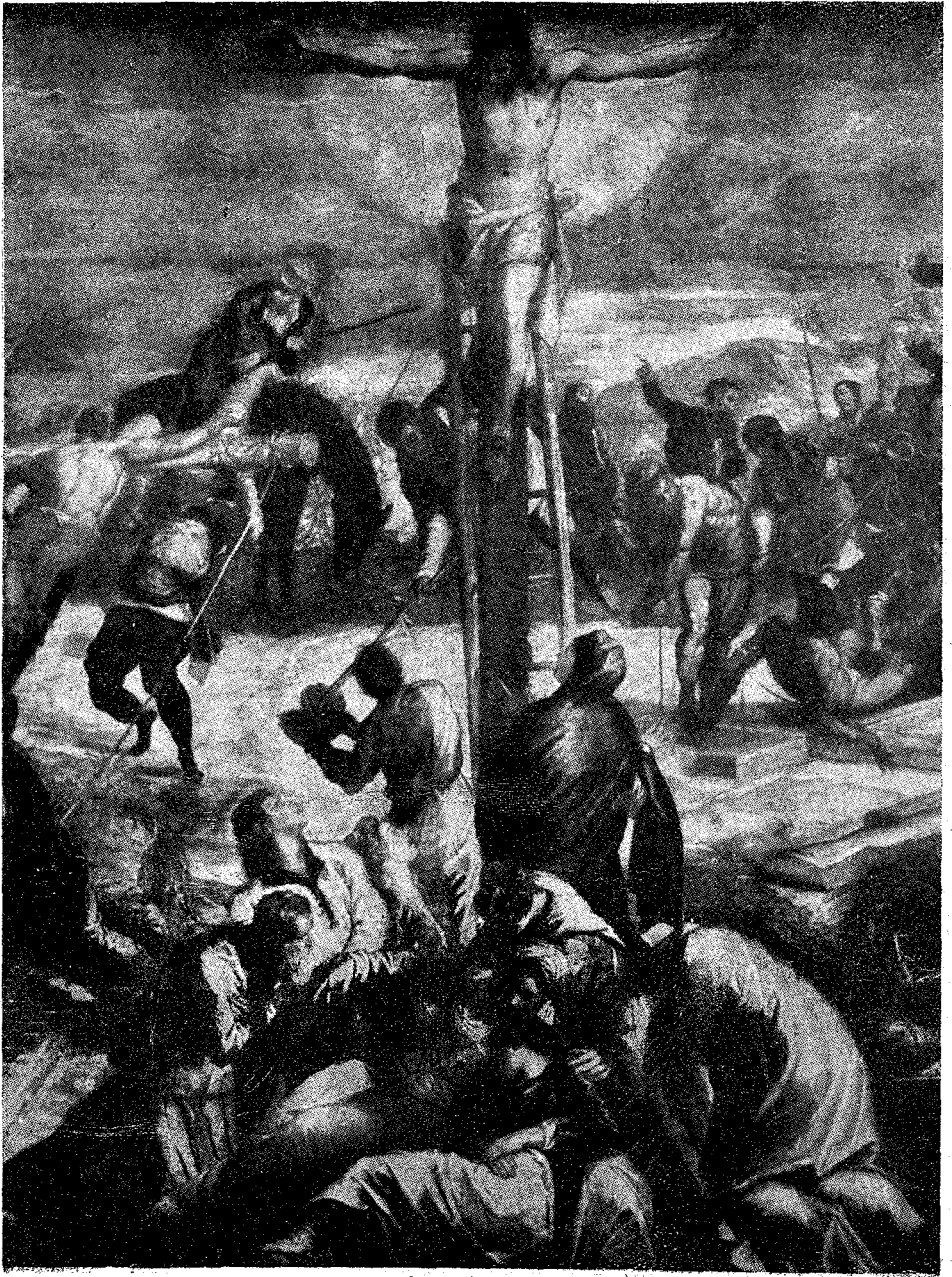


Fig. 30. — *Tintoretto*: Răstignirea

nirei. Ca impresie de ansamblu puține lucruri pe lume pot sta alături de decorația spitalului pentru ciurmași, care era la origine, această Scuolă: Stanțele Vaticanului, capela Sixtină, Domul din Parma, poate una din bisericile pictate de Veronese la Veneția, și atât.

Ne vom opri mai ales la patru din aceste picturi murale: Fuga în Egipt (Fig 28), Isus înaintea lui Pilat (Fig 29), Răstignirea (Fig. 30) și Coborîrea de pe Cruce (Pietă) (Fig. 31). Prima este una din acele delicioase nocturne, în care Tintoretto s'a arătat fără rival. Într'un peisaj de o bogăție tropicală,



Fig. 31. -- Tintoretto. Coborîrea de pe cruce.

(după Propyl. IX, p. 375).

cu arbori exotici, de formele cele mai elegante, cu ape în care se oglindește luna, cu un cer luminos, apărând printre crengile copacilor, de o dulceață nespusă, S-tul Iosif conduce asinul pe care este așezată Fecioara, cu Pruncul în brațe. Decor și personajii par văzute undeva, departe, într'o regiune fericită, în care viața se scurge ca o minunată poveste.

În Christos înaintea lui Pilat sentimentul este cu totul altul, dar tot așa de puternic și, dată fiind gravitatea scenei, mai emoționant. Maestrul dorește să ne facă să simțim inocența victimei, nedreptatea strigătoare la cer, care s'a făcut Mântuitorului. Într'o arhitectură colosală, din care nu se văd de cât câteva detalii, este instalat pretoriul. Pilat, grav, nițel în umbră, își spală

măinile. În jurul lui scribi și soldați, cu mișcări tumultuoase. În fața lui, Christos, liniștit, resemnat, slab, înfășurat într'o manta albă, care-l acoperă ca un giulgiu. Figura aceasta îndurerată, care parcă plutește în aer, nu se poate uita. Ea ne apare ca una din cele mai îndrăznețe, prin umanitatea ei desăvârșită, prin umilința ei, din câte a realizat pictura.

Răstignirea nu se găsește în sala cea mare a Scuolei, ci în așa numitul Albergo di San Rocco. Este, prin proporții, o operă imensă, întrecută numai de Paradisul din palatul Dogilor. Scena se petrece afară din oraș, evident, și e populată, cum trebuie să fi fost orice execuție de acest fel, de zeci de personaje, unul mai veridic, mai impresionant ca altul. Ea este dominată de crucea, pe care a fost deja ținut Mântuitorul. În jurul lui frământări de



Fig. 32. — Tintoretto: Cele trei Grații.

(după Michel V, p. 571).

ostași, ocupați să crucifice pe cei doi tâlhari și să înalțe lemnul pe care-și vor da sufletul. La picioarele lui Iisus, Sfintele femei, într'un grup din cele mai patetice, cu Fecioara căzută jos, leșinată, cu Ion care, plin de durere, nu știe cum să se împartă între maestrul ce expiră sus, pe cruce, și mama lui aproape moartă de durere, lângă el.

Toate aceste personaje sunt de dimensiuni reale, ele mișună în fața noastră, în acele atitudini și cu acele risări care fac din ele simboale vii, fiecare, ale sentimentului ce Tintoretto tinde să evoce în noi. Iar execuția este tot așa de sigură și sugestivă, ca în cele mai bune opere ale maestrului analizate până acum.

În Depunerea de pe cruce regăsim grupul pe care l-am întâlnit în opera precedentă la piciorul crucei, cu singura deosebire că Iisus se află acum în mijlocul lui.

După terminarea decorației Scuolei, unde au fost executate șaiszeci și cinci de compoziții, unele aproape de treizeci de metri pătrați, Tintoretto și-a câștigat un prestigiu așa de imens, în cât a obținut să fie întrebuințat la decorarea palatului Dogilor. Incepe cu suprafețe mai mici, până ce, în cele din urmă, i se încredințează execuția scenei Paradisului, în sala cea mare, poate cea mai vastă pictură de pe lume. Decorațiile din palatul Dogilor aparțin la două categorii: unele sunt alegorice, cu subiecte din mitologie și cu aluzii la cine știe ce aspirație a statului Venetian; altele sunt scene religioase, cum

este Paradisul. În primele, bine înțeles, va domina nudul, ca în compoziția Celor trei Grații, (Fig. 32) forme pline, puternice, totuși cu extremități delicatese, cu încheeturi gingașe, cum este de altminteri și faimoasa Suzana, din Muzeul din Viena (Fig. 33).

Producția lui Tintoretto este prodigioasă. Puțini pictori pe lume au fost mai fertili de cât dânsul, poate nici chiar Rubens, cu atât mai mult cu cât ajutorul primit de la elevi n'a atins nici o dată proporția celui primit de marele flamand, de la cei din atelierul său.



Fig. 33. — Tintoretto : Suzana.

După această analiză sumară a acestui genial reprezentant al perioadei de tranziție de la Renaștere la Baroc, să trecem la studiul ceva mai amănunțit al adevăraților pictori ai Barocului.

Vom începe cu o analiză scurtă a manierismului, spre a vedea cum evoluează această tendință și cum trăsăturile ei dominante se accentuează pe măsură ce ne apropiem de finele secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea. Pornind de la exemplul marilor maestri, adică de la niște modele de toți admirați, dar insistând în deosebi asupra unora din caracterele lor, câțiva pictori ajung la manifestări atât de ciudate, de maladive am putea zice, dacă le comparăm cu principiile sănătoase ale Renașterii, încât vom

înțelege din această trecere în revistă, cât de justificate sunt uneori reacțiile unor urmași, pentru care armonia și măsura rămân normele esențiale în artă, ca și stricta observare a naturii.

**Parmeggianino**, pe adevăratul său nume **Francisco Mazzuola** (1503—1540), este un artist fermecător, plin de grație și încă destul de apropiat de arta



Fig. 34. — Parmeggianino. *Madona*.

maestrilor din secolul al XVI-lea, dar totuși un manierist. Cu toate calitățile sale rare, un ochiu experimentat descoperă și în opera lui germeii desagregării și ai corupției gustului și a metodei, adică apariția a ceea ce am numit manierism. E un elev al lui Correggio. De la acesta deține suavitatea, languoarea, acea „morbidezza”, trăsura dominantă a maestrului din Parma. El însă n'are personalitatea reliefată și clar definită a acestuia. n'are gentul lui subtil și plin de dulce drăgălășenie. E totuși dotat pentru a exprima o sentimentalitate mai afectată, cu priviri languroase, cu gesturi de o grație exagerată, pe care nimeni înainte de el nu le înfățișase, poate și pentru că nu le crezuse potrivite cu o operă serioasă de artă. Parmeggianino este și un minunat desenator, cu aceleași caractere de decadentă pe care le-am semnalat în compozițiile și în tablourile sale de șevalet.

Fecioara cu gâtul lung este numele sub care e cunoscută cea mai bună a sa pictură. (Fig. 34). Din primul moment suntem izbiți de proporțiile neobișnuite ale personajului principal, de chipul ciudat cum capul se articulează cu gâtul, de gesturile afectate, de linia neliniștită a conturului, mai ales dacă ne amintim calmul suveran al personajilor din tablourile lui Rafael. Membrele și trupul schițează o mișcare serpentină, gestul este de o

rafinată distincție, dar ceva cam teatral. Totul deci răspunde ideii de „manierism”, așa cum am definit-o.

Evident, acest defect — dacă putem să-l numim astfel — este compensat printr'un sentiment duios, prin candoarea imprimată în trăsăturile Madonei, prin sveltețea figurei din stânga, ori aerul inspirat al ingerilor, asemenea celor din tablourile lui Correggio.

Dar Parmeggianino, ca mulți dintre contemporanii săi, este un remarcabil portretist. (Fig. 35). Nevoit, prin însăși cerințele acestui gen, să urmeze de aproape natura, simptomele manierismului sunt aici mai puțin izbitoare. Totuși, chiar în această figură se pot distinge, deși mai puțin supărătoare, câteva din caracterele pe care le semnalăm în lucrarea precedentă.

Un pas mai departe în această direcție, adică un grad mai înaintat de decadentă îl întâlnim la **Giorgio Vasari** (1512—1574), faimosul istoric al artei Renașterii. Mai puțin dotat ca pictor decât Parmeggianino, acesta caută să compenseze această lipsă, pe care și-o cunoaște singur, pe de o parte printr'o exagerare mai accentuată a caracterelor de rafinament, pornind însă de la arta lui Michel-Angelo, pe de alta printr'un colorit, în care nuanțele amestecate, așa numitele tonuri „rompus”, sunt în majoritate. Tablourile sale iau prin aceasta o tonalitate indecisă, care contrastează cu francheța și vigoarea obicinuite la ceilalți florentini.

Mare admirator al lui Michel-Angelo, Vasari se inspiră mai ales de la picturile din Capella Sixtină, adică din plafonul acesteia, și din Judecata din urmă, cum se vede în decorația din Palazzo Vecchio din Florența. Eș'e un exemplu tipic de cum se înțelegea în secolul al XVI-lea o decorație de tavan: de proporția ca dimensiuni și de locul pe care se cuvenea să-l aibă pictura propriu zisă, față de ornamentele, sculptate și pictate, care-i formează cadrul și o pun în valoare. Tavanul este astfel împărțit în porțiuni



Fig. 35. — Parmeggianino : Fiica artistului.

ovale și poligonale, încadrate de stucuri sau de alte picturi, executate în maniera cunoscută sub numele de „trompe l'oeil”, adică dând iluzia unor ornamente sculptate în marmoră. Aceste reliefuri reale sau fictive încadrează medalioane, în care sunt pictate diverse scene.



Fig. 36. — Barocci: *Madonna del Popolo*.

În această lucrare Vasari își propune să urmeze tradiția florentină, de aceea se apropie poate mai mult ca Parmeggianino, în anatomia personajilor, de idealul clasic. Este însă mai rece decât acesta, mai pedant, mai scolastic,



fără gingașia celuiilalt, fără duișia care-i făcea așa de iubit printre contemporani.

Roma are și ea manieristii săi. Cel mai cunoscut dintre ei este **Federigo Barocci** sau **Baroccio** (1528—1612). Născut la Urbino, acest pictor lucrează mai ales în Roma. Are ceva din grația umbriană, alături de un farmec ce-i vine de la Correggio și Parmeggianino. A fost foarte apreciat de contemporani, care se recunoșteau în gustul lui, în delicateța de sentiment și în strălucirea coloritului deschis, cu mult roz, cu un albastru palid, care-i este propriu.

Vom analiza de Baroccio două opere cunoscute de oricine a vizitat Roma: *Madonna del Popolo* (Fig. 36) și *Buna Vestire* (Fig. 37).

În partea de sus a primului tablou este o temă cunoscută: Christ primind pe Fecioara Maria, într-o atmosferă de glorie strălucitoare, cu îngeri de jur împrejur. Cel din stânga pare chiar ieșit direct dintr-o pânză de a lui Correggio. Însă jos de tot se petrece o altă scenă, rare ori întâlnită până atunci, aceasta scoasă din viața reală italiană: o mulțime de oameni din popor, unii atenți la afacerilor lor private, grupați îndemânatec și pitoresc, câțiva atinși de grația divină, dându-și seama de miracolul ce se săvârșește în cer, cum este grupul mamei și al copilului din stânga. Între cele două registre un peisaj neașteptat: o vedere de oraș, ca fragmente de arhitectură, precise, sugestive, dând impresia unui motiv copiat din natură.

Mai conformă cu ideea noastră despre manierism este a doua scenă, în care Baroccio intenționează să exprime emoția Fecioarei, în momentul în care apare îngerul bine vestitor. Candoarea, modestia tinerei femei sunt redată cu o mare putere de convingere. Jos, o scenă de „genre” se suprapune scenei religioase; într-un colț, o pisică, pe o pernă, contribuie să sugereze acea atmosferă de caldă intimitate, în care îngerul găsește pe Fecioară.

Toți acești manieriști au păstrat desul contact cu arta veche, pentru ca operele lor să se poată gusta, chiar alături de cele ale marilor maestri ante-



Fig. 37. — Baroccio: Buna-Vestire.

riori. Este evident că, în studiul nostru, nu ne vom opri la ceilalți, foarte numeroși, la care elementele de decadență au atins un stadiu cu mult mai accentuat. Ei formează marea majoritate a pictorilor din această vreme, atât la Florența, cât și la Roma, și umplu muzeele acestor orașe, ca și bisericile lor.

După trecerea în revistă a grupului manieristilor, vom proceda la o recunoaștere, tot atât de sumară, a „eclecticilor”, în fruntea cărora se găsește familia Carracci, conducătoarea Academiei boloneze și întemeietoarea școlii ce curând va deveni celebră, din acel oraș. Este grupul ce va atrage asupra lui atenția întregii arte occidentale. Sub direcțiunea membrilor acestei familii se vor strânge nenumărați alți pictori, autorii marilor altare, reclamate din toate părțile Italiei, ai decorațiilor murale pentru palatele nobililor și ale capilor bisericii. De aici va porni și curentul, care va avea repercuzii imense în tot Apusul, căruia se vor supune mai toți cei care își vor termina în Italia educația lor artistică.

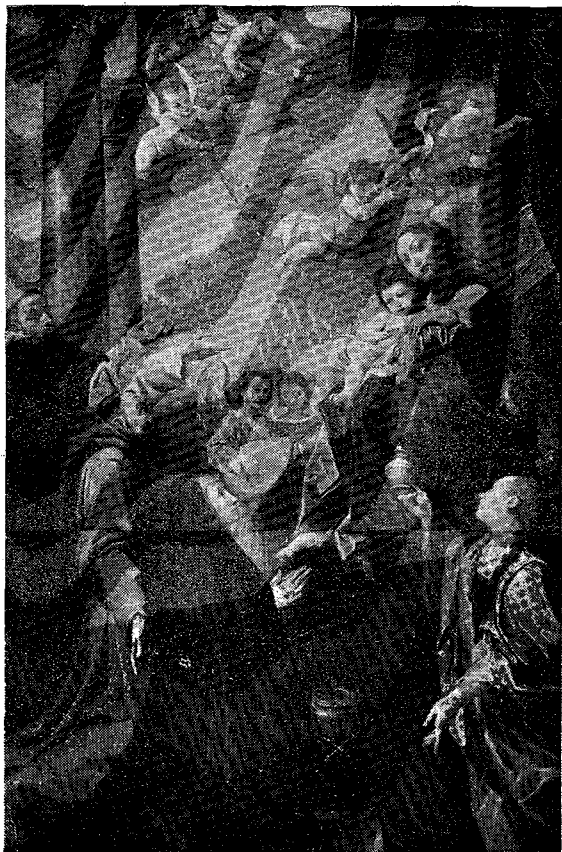


Fig. 33 — Lod. Carracci: Mădona cu Sfinși.  
(după Propyl. XI, p. 216).

Lodovico și verișorii săi, Agostino și Annibale Carracci se formează în Bologna, dar călătoresc în diferite părți ale Italiei, în special la Veneția și Roma, pentru a se instrui și a-și însuși procedeele ilustrațiilor lor predecesori. Sunt reprezentanții tipici, însă inteligenți și foarte talentați, ai eclecticismului. Ei își propun ca, analizând pânzele celebre din trecut, să ajungă a determina calitatea esențială a fiecărui maestru în parte, pe care s'o extragă și s'o insuflă

elevilor lor. La baza acestei metode era dragostea și înțelegerea pentru capodoperele epocilor anterioare, dar și credința, ceva cam naivă, că aceste două însușiri ajung, pentru ca să-ți aproprie calitățile excepționale ale predecesorilor. Ajutându-i să-și asimileze procedeele de care aceștia se serviseră în capodoperele lor, așa cum cei din familia Carracci procedaseră în operele lor, ei cred că elevii vor deveni la rândul lor posesorii unui stil, rezultat din contopirea a tot ce era excelent în ficare din reprezentanții Renașterii, luați în parte.

Aceste idei erau expuse sub forma de prelegeri, unele din ele chiar în versuri. Fiecare mare pictor al trecutului era analizat și dat ca model pentru una sau alta din însușirile sale. Iar concluzia era că pictorii din secolul al XVII-lea, ca să facă opere nemuritoare, n'au decât să împreune toate acele calități, răspândite în atâtea pânze, și uneori destul de contradicții între ele. Dar practica se dovedește mai sănătoasă decât doctrina.

Cei trei veri Carracci sunt autorii unor tablouri religioase și al unor decorații murale, în special cele de la Palazzo Farnese, din Roma, care se consideră printre cele mai valoroase opere ale sec. al XVII-lea italian. Astfel, un tablou prețuit de Lodovico Carracci (1555-1619) este o Madonă cu Sfinți, azi în Bologna (Fig. 38), în care și compoziția, și tipul personajilor, și felul de tratare ne duc ușor la perioada clasică, precedentă, și, după cele mai sus afirmate, e natural să fie astfel. În afară de câteva gesturi ceva mai vii, de o mișcare ceva mai agitată, nu găsim aici nimic din ceea ce ar putea fi taxat de manierism. De altfel aceste calități ale lui Lodovico



Fig. 39.—Agostino Carracci: Cuminicarea S-tului Jeronim.

revin și în operele verilor săi Agostino (1557—1602) și Annibale (1560—1609).

Primul iscălește o operă, care va face multă vâlvă: Impărtașenia S-tului Jeronim (Fig. 39), care se află tot în pinacoteca din Bologna. Un mare nu-

44

măr de personaje asistă la ultima cumincătură a S-tului. Fiecare din ele este studiat până în cele mai mici amănunte, devine o problemă de expresie psihologică. E adevărat că ele ne amintesc de unul sau de altul din măștrii vechi, care adesea s'au servit cam de aceleași tipuri, costumate și drăpate, tot cam cum apar aicea. Intre predecesori și Agostino, din acest punct de vedere, nici o deosebire esențială. Ce este personal autorului tabloului este



Fig. 40. — An. Carracci: *Mădona cu doi sfinți.*  
(după Propyl. XI, p. 216).

invenția figurai S-tului Ieronim, a acestui bătrân muribund, copleșit de gândul răsplatei ce va primi pentru credința lui, pe lumea cealaltă. El a fost considerat așa de expresiv și de reușit, în cât a trecut mai departe la alți pictori, la Domenichino, mai întâiu, apoi la marele Rubens, care nu s'au jenat să se inspire de aici. Evident, un model, una din acele figuri de expresie, cum se executau în orice atelier, redat însă cu atât interes, cu atât adevăr, cu atât emoție chiar, încât el devine o imagine mișcătoare, sublimă și justă, care va intra în repertoriul marilor invenții ale picturii.

Annibale este cel mai cunoscut și mai dotat dintre Carracci. Numele său devine celebru, trecând peste fruntariile provinciei sale natale, și ajungând până la Roma, unde este chemat ca să i se încredințeze împodobirea celui mai frumos palat roman, cel ridicat de familia Farnese. Mai înainte și el executase o mare mulțime de mari compoziții religioase, printre care ne vom opri la *Madona cu doi Sfinți* (Fig. 40).

Tema este cea clasică: susfecioara, purtată de o ceată de îngeri, purtând la rândul ei pe Isus în brațe, jos doi sfinți, un bărbat și o femeie, având ceva din forma nobilă și monumentală, din avântul, din atitudinile lui Tintoretto. Este evident că printre cele trei opere examinate până acum, aceasta este cea mai liber tratată, mai monumental concepută, mai demnă de buna tradiție a începutului secolului al XVI-lea. Ea se află la Luvru.

Unde frații Agostino și Annibale se arată însă cu adevărat mari și cu mult mai personali, determinând un fel de a concepe pictura decorativ

murală fără de care nu s'ar putea înțelege evoluția acestui gen în secolul

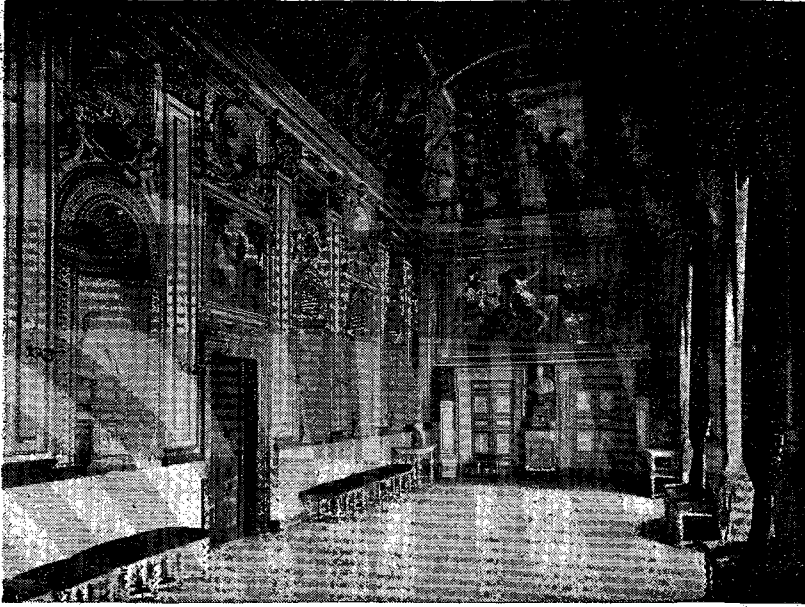


Fig. 41. — An. Carracci: Galeria Farnese.

(după Propyl. XI, p. 217)

al XVII-lea, este în frescele din palatul Farnese. Cardinalul Odoarço le în-



Fig. 42. — An. Carracci: Triumful lui Bacchus.

(după Propyl. XI, p. 218).

credințase săvârșirea acestei lucrări, cu speranța că va obține de la ei o

serie de capodopere, cu care se va lăuda în viitor arta italiană. Speranța

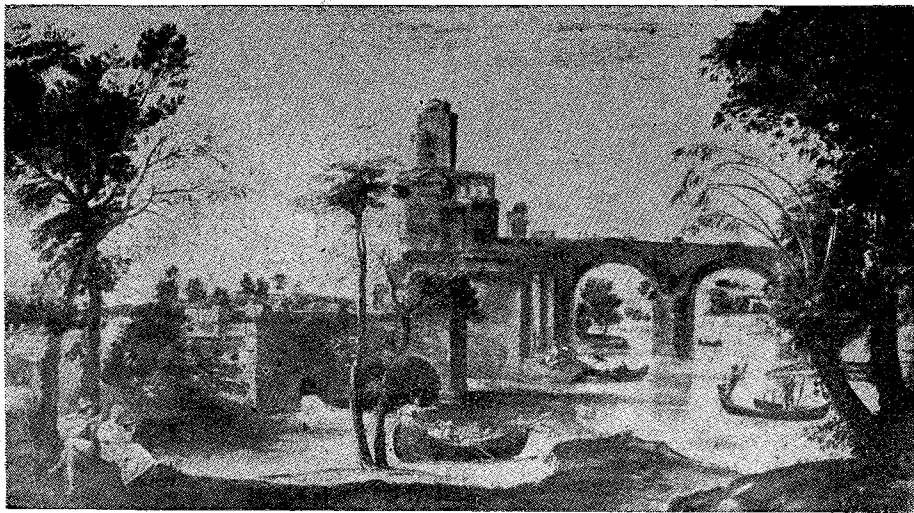


Fig. 43. — An. Carracci: *Petsa*.

caravanului n'a fost înșeiată. Alături de frescele lui Rafael din Camerele



Fig. 44. — Caravaggio: *Repaos în Egipt*.  
(după Propyl. XI, p. 207)

Vaticanului, de cele ale lui Michel-Angel din Capela Sixtină, decorația

dir. palatul Farnese constituie unul din ansamblurile cele mai strălucite, cu care se poate mândri Roma.

Din figura 41 se lămurește planul general al decorației, cu împărțirea în suprafețele pictate cu subiecte mitologice, ce apar printre elemente ornamentale, și ele pictate în trompe l'oeil. Tavanul este boltit cilindric, iar de jur împrejurul galeriei, la înălțimea pereților, se găsește o cornișe puternic reliefată. Dedesubtul ei, peretele este împodobit cu firizi în care, după moda Renașterii, sunt așezate busturi de împărați romani. Intre aceste firizi, terminate cu un ornament în relief, în formă de scoică și alternând.



Fig. 45. — Caravaggio: Martiriul S-tului Matei.

(după Propyl. XI, p. 208).

cu ele, sus de tot, sunt niște lunete, și ele decorate tot cu busturi. Din distanță în distanță mai apar pișturi, cu frumoase capitele, ce despart nișele cu busturi una de alta. Deasupra ușilor și deasupra nișelor, într'un ritm regulat, sunt panouri dreptunghiulare, acoperite de picturi. În fundul sălii, tot un panou dreptunghiular, în întregime pictat, de mai mari proporții.

Tavanul este partea cea mai importantă, cea pentru ornarea căreia s'au imaginat cele mai elocvente teme. Panourile cu subiecte mitologice alternează cu altele, în trompe l'oeil: Atlanți, genii, în „grisaille”, ca și cum ar fi sculptați, dând prin urmare iluzia marmorei. Intre aceste figuri apar medalioane cu scene închipuite ca niște basoreliefuri de bronz, și ele pictate.

Din când în când, la intervale regulate, ca și cum ar fi așezate pe cornișe, figuri goale, ca cele pe care Michel-Angelo le inventase pentru Capela Sixtină. Iar printre toate aceste elemente, care au un rol pur decorativ, suprafețe ovale sau dreptunghiulare, de mari dimensiuni, pe care sunt reprezentate compozițiile pictate, cu Amoururile zeilor.

Firi aprinse, cei doi frați nu se dau înlături, în redarea acestor subiecte, de la o manieră hotărât sensuală, de un realism care degenerază uneori chiar în obscenitate. Forma nobilă însă și staturile personajilor, armonia

și grandioarea compoziției, ce vin de la arta lui Rafael, salvează opera, scuzată oarecum și prin tema, cam prea îndrăzneată, a subiectelor. Printre panourile mai importante ne vom opri la Triumful lui Bacchus (Fig. 42).

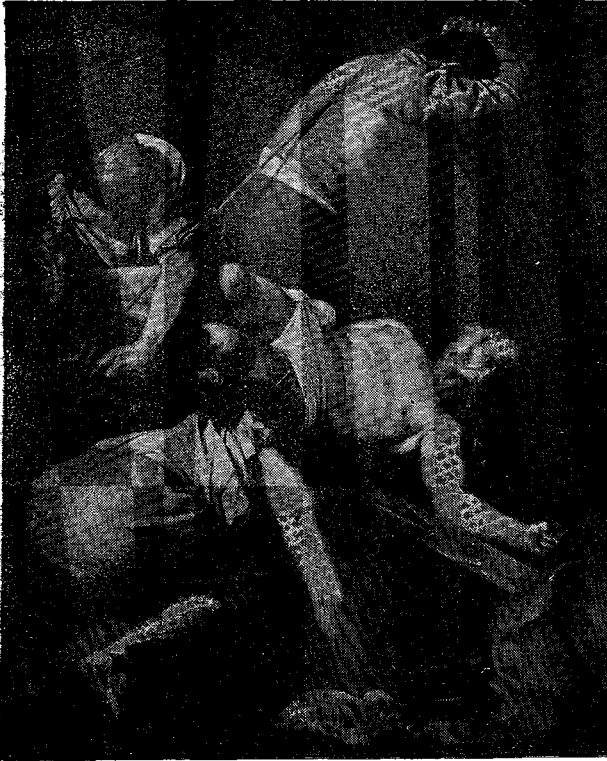


Fig. 46. — Caravaggio : *Martiriul S-tului Petru.*  
(după Propy, XI, p. 212)

savanți pictori, dar încă artiști inteligenți și ingenioși. Ei știu pune ordine într'o operă, un ritm care clarifică și care dă întregului un aer de grandoare, dacă natura le-a refuzat simplitatea și noblețea lui Rafael. Desenul este mai ales remarcabil. Execuția mai dovedește încă familiarizarea cu toate resursele clar-obscurului, cum se vede din analiza figurilor pe primul plan: Faunul, Bacchus și femeea, care toate trei au ceva din monumentalitatea personajilor de la Farnesina, din frescele lui Rafael.

Evident, compoziția analizată, în rândurile precedente, poate fi considerată ca aparținând artei mari italiene. Ea, ca și tablourile religioase mai sus citate, continuă vechea și admirabila tradiție a secolului anterior, sunt de toți

Este una din picturile cele mai impunătoare printre cele de la Palatul Farnese. Ea ocupă spațiul central de pe tavan. Technica de care s'a servit aici artistul, ca, de altfel, în toate aceste decorații, este vechea și așa de populara în Italia secolului precedent, frescă. Numeroase personaje, poate cam arbitrar amestecate, — prin aceasta inferioară compozițiilor, așa de stricte, pe care le întâlneam în opera celor din generația precedentă, — umplu vastul spațiu. Carracci sunt nu numai



apreciate și imitate, fac școală. Alături de aceste lucrări întâlnim însă și altele, aparținând unui gen diferit, care merită să fie mai de aproape cunoscute și care constituie un element nou în arta italiană. Sunt peisagiile. (Fig. 43). În ele, frații Carracci și, în special, Annibale se depărtează de la arta tradițională, introduc un element modern, oarecum, căci s'ar părea, mai ales la prima vedere, că ei înțeleg natura în tocmai ca oamenii secolului al XIX-lea. Din frecventarea artei trecutului și din cunoașterea ei intimă, le-a rămas un sentiment de grandoare pe care-l păstrează chiar și atunci când redau vederi din natură. De aceea poate au găsit atâta dragoste admirativă, la generația pictorilor ce le va urma, la Domenichino, între alții, care și el la rândul lui este venerat de Poussin și Claude Lorrain, Francezi stabiliți la Roma, și iluștri peisagiști ai secolului al XVII-lea.

În acest domeniu frații Carracci renunță la teoriile lor eclecticice, adică la acele norme după care se conduceau în operele religioase și mitologice, și, atrași de realitatea vi., inovează, văd natura cu un ochiu proaspăt, pun bazele unui gen care se va desvolta dealungul secolelor viitoare, până va ajunge la importanța covârșitoare, pe care o câștigă în secolul al XIX-lea.



Fig. 47. — Caravaggio : *Punerea în Mormânt.*

În afară de aceste două curente, mai întâlnim în arta italiană un al treilea, de sigur cel mai original din toate ca punct de plecare, mai revoluționar ca scop și intenții. El e provocat de Michel-Angelo Merisi, cunoscut sub numele de Caravaggio, după localitatea unde se născuse. Caravaggio reprezintă în fond o protestare curajoasă în contra artei la modă, de toți admirată, trăind însă din amintirea trecutului și, după cum credea el, pre-

supunând totdeauna între natură și artist o imagine interpusă, venită dela un maestru vechiu. Acest artist mai obiectează încă contemporanilor săi o feminizare a elementelor picturale, o indulgență a lor nejustificată, ceea ce constituie un germene de decadență, aproape de degenerare, menit să ducă arta italiană la pieire.

Pornește și el, la început, de la un studiu amănunțit al școlii venețiene, pe care o cunoaște bine, pentru a se ridica treptat la o concepție deosebit de virilă și, în același timp, mult mai intelectuală. Căci ciudățenia și complexi-



Fig. 48. — Caravaggio: *Portret.*  
(după Propyl. XI. pl. XI).

itatea acestui temperament constă în faptul că realist, gâră la brutalitate, ori de câte ori execută, el pornește de la un concept superior intelectual, adică tinzând la o compoziție, gândită și vroită, deci ieșită hotărât din rațiune. Se servește de un colorit puternic, cura era de așteptat, dar mai ales de contraste vii de umbră și lumină adică de „efecte”. Cea mai mare parte a tablourilor sale par executate într-o pivniță, prin care străbate numai un fascicul puternic de raze, luminând violent unele părți, lăsând în întuneric altele. A fost numit un tenebros, și această denumire a trecut mai departe la discipolii săi, care vor constitui școala din Napoli.

Trăește între 1560 sau 65 și 1609. Are o viață agitată, din care

nu lipsesc nici crimele, bogată în peripecii ca un roman de aventuri. Se stabilește mai multă vreme la Roma, apoi la Napoli, unde se și găsesc astăzi operele sale mai însemnate, apoi în insula Malta, la cavalerii ce stăpâneau atunci insula. Se întoarce apoi din nou în Italia, pentru a muri de friguri, într-o zi toridă de vară.

Printre tablourile sale din tinerețe, unul foarte cunoscut, executat mai înainte ca pictorul să fi devenit el însuși, este *Repausul în timpul Fugei în Egipt*, la galeria Doria, în Roma. (Fig. 44). În atitudinea Fecioarei, în anatomia ingherului, în draperia bătută de vânt, care-l acoperă, întâlnim ceva

din manierismul epocii. Se simte încă legătura cu trecutul, cu arta unui Lorenzo Lotto, de pildă, atât în ce privește compoziția, cât și în ce privește coloritul. Un singur element ne arată că avem a face cu un artist, pentru care reprezentarea cât mai veridică a naturii poate constitui scopul unei opere de artă: felul cum sunt pictate obiectele de natură moartă, fructele, sticla, chiar și florile din pajiștea de pe primul plan.

Adevăratul Caravaggio, revoluționarul și violentul, apare însă ceva mai târziu. În biserica San Luigi dei Francesi, din Roma, o întreagă capelă este pictată de el. Spre deosebire de ceilalți artiști, care se servesc încă mult de frescă, el pictează în ulei, pe pânză, și aplică apoi tabloul pe zid. Și în



Fig. 49. — Domenichino: Vânătoarea Dianei.

(după Propyl. XI. p. 224).

această privință el ține să se deosebească de contemporani și să inaugureze un procedeu mult mai modern, cel de care ne servim până azi.

Capela este consacrată S-tului Matei Apostolul și reprezintă, pe un perete, Chemarea Sfântului, pe peretele opus Martiriul lui, în fund pe Sfânt scriind Evanghelia sub dictarea îngerului. Martiriul Sfântului este incontestabil scena cea mai impresionantă. (Fig. 45).

La prima vedere ea apare intenționat confuză, căci desordinea care se observă în compoziție este vroită; ea trebuie să contribuie a deștepta în noi groaza, produsă de acțiunea ce se desfășoară, adică de martiriul sfântului. Incelul cu încetul însă totul se lămurește. Personagiile ne apar grupate în diagonală în jurul a două axe, care se întretaie ca un X în mijlocul pânzei, procedeu frecvent în arta Barocului. Efectele puternice de lumină, și ele, ajută la organizarea compoziției. Ele servesc ca să separe personagiile

unele de altele, ca să dea impresia de adâncime, dar mai ales pentru a chema violent, din întunericul care acoperă întreagă scenă, o figură expresivă, un gest, un detaliu semnificativ. De la Michel-Angelo și Tintoretto pictura n'a mai cunoscut așa de frumoase atitudini de trupuri goale, bărbătești, atâta mișcare, o mai perfectă familiarizare cu anatomia. Iar fizionomiile personajilor sunt tot ce

putem imagina mai izbitor, mai veridic, mai conform cu realitatea.

În biserica Madonna del Popolo, în Roma, Caravaggio a pictat o altă Capelă, pe cea a S-tului Petru, în care se găsește această scenă cu Martiriul Sfântului (Fig. 46), oribilă dar și curioasă, prin compoziția ei în zig-zag. Este un exemplu mai mult de latura „intelectuală” a talentului acestui „realist”, care niciodată nu copiază exact natura, ci totdeauna introduce în ea, pe lângă acea puternică lumină care desparte suprafața tabloului, brutal, în două părți inegale, un element vroit, de cugetare.

Dar cea mai cunoscută operă a lui Caravaggio, cea în care toate însușirile sale apar cu maximul de intensitate, este Punerea în Mormânt, din Vatican (Fig. 47). Compoziția, în diagonal, va face școală. Mulți o vor considera, de aci în colo, ca unul din elementele specifice ale Barocului. Rubens o va adopta la rândul său în multe din lucrările sale, ca și mare parte dintre



Fig. 50. — Domenichino:  
Impartășenia S-tului Ieronim.

Spanioli. Aceleași efecte puternice de lumină, pe un fond sombru, aceleași figuri expresive, de un pronunțat caracter popular, deci realist, aceeași naturalitate în gesturi, în atitudini aceeași sănătoasă vigoare,

Un atât de convins adept al realității în artă era natural să fie un excelent portretist. De fapt Caravaggio ne-a lăsat câteva imagini, considerate printre cele mai reușite, în secolul al XVII-lea, fără să mai vorbim de tipurile care apar în operele sale, fiecare cu evidența vieții înscrisă în fizionomie. Figura în asemenea opere, (Fig. 49) desinată cu o precizie de mare maestru, este concepută în chip foarte plastic. Câteva umbre delicate în

dreapta îndulcesc impresia pe care ne-o lasă privirea fixă, sprâncenile de o linie puțin cam dură, sub masa bogată a părului negru.

În secolul al XVII-lea arta italiană se bucură de acelaș prestigiu, de care se bucurase în epocile anterioare. Este ciudat să vedem totuși că în vreme ce Flandra are pe Rubens, Olanda pe Rembrandt și Hals, Spania pe Velazquez, Franța pe Poussin, singura personalitate cu adevărat mare și originală în Italia este Caravaggio. Toți pictorii de care ne-am ocupat în paragraful precedent, în frunte cu familia Carracci, deținătoarea marilor tradiții din trecut și îndrumătoarea artelor prin Academie, ca și cei de care ne vom ocupa astăzi, le sunt vădit inferiori. Dar toți la un loc isbutesc să creeze ceea ce am putea numi un climat artistic, să determine o atmosferă, să dea o tonalitate secolului lor. Prestigiul artei italiene se va păstra încă multă vreme, celelalte școli europene vor continua să manifeste pentru Peninsula o admirație, pe care nimic nu o va slăbi, nici chiar superioritatea, evidentă pentru anume contemporani mai informați, a unor personalități ca cele mai sus citate, în timp ce puterea creatoare a Italiei va fi evident în scădere. De sigur, amatorii timpului, cei care întrețineau și făceau să prospereze producția pictorială și a sculptorilor, n'au încă destulă libertate ca să înțeleagă opera unui Caravaggio, care rupea cu tradiția și oferea atâtea elemente noi și neprevăzute. Preferințele lor merg către manieristi și eclecticii. Artiștii însă, cel puțin unii dintre ei, sunt atrași de acea sinceritate brutală, de pasiunea, de temperamentul ardent și puternic al fundatorului școlii napolitane, de răsturnătorul de idoli Caravaggio. Ceilalți sunt nativi mai potolite: buni discipoli ai măestrilor secolului precedent, continuatori ai unui stil creat de alții, cu o solidă și foarte conștiincioasă formație profesională. Se instruiseră, în genere, cu tot atâta grijă ca și înaintașii lor; puseseră aceeaș râvnă ca să se cultive și să se desvolte; iar problemele tehnice, toate, le erau perfect cunoscute. Din când în când ei ajung chiar la unele rezultate remarcabile, care se depărtează de cele clasice, până atunci în vigoare. Ei n'au însă nici acea largime de spirit, nici acea căldură, acea adâncime și, mai ales, acea pasiune și dorință de glorie, pe care le-am întâlnit la cei mari dintre Italiani. Dar poate aceste lipsuri și scăderi, departe de a depărta de dânsii pe imitatori, constituiau un element mai mult de atracție. Le dau certitudinea de a atinge odată și ei acelaș nivel, tocmai pentru că el nu reclama nici o însușire excepțională, ci numai cultură, răbdare și perseverență, alături de un talent mai răsărit. Dacă unul sau altul dintre streinii care mergeau în Italia s'ar fi încumetat să ia de model pe un Rafael sau pe Titian, ambiționând să-i egaleze, pretenția lor ar fi părut ridicolă, în orice caz temerară. A rivaliza însă cu un Guido Reni, cu un Guercino, nu părea de la început o imposibilitate.

De aceia până și artiști de al doilea ordin ne pot, din când în când, oferi opere excelente, care să atragă și să farmece printr'una sau alta din calitățile lor. În muzee, în biserici, în palate, chiar alături de operele glorioase ale înaintașilor, ele nu trec neobservate, se simte un aer de familie, — deși nivelul celor din sec. al XVII-lea este mult scăzut —, ceea ce s'ar putea numi o filiație.

Cel mai meritos dintre acești artiști interesați, dar de a doua mână, este **Domenico Zampieri**, cunoscut sub numele de Domenichino (1581—1641). E bolonez și se desvoltă sub înrăurirea fraților Carracci. E un om disgrațiat

de natură, pipernicit, plăpând, făcut să servească de „souffre douleur” altora, mai întâi camarazilor de atelier, apoi confrăților. În acel brutal și excesiv secol al XVII-lea toți își bat joc de el, deși îl invidiază pentru talentul său real, pentru puterea spiritului său, în contradicție cu slăbiciunea sa fizică. Cu excesele de pasiune pe care le cunoaște societatea timpului, cu acea promptitudine și violență a manifestărilor, proprie artiștilor italieni, el este de multe ori jicnit fără milă și maltratată de alți pictori. Suferă în tăcere și păstrează toată viața o timiditate bolnăvicioasă în relațiile cu oamenii, un sentiment al inferiorității sale. Nu-i rămâne decât un singur lucru pentru a se afirma: excelența lucrului ieșit din mâna sa. De aceea îl vedem, perseverent și răbdător, ca și „bivolul”, animalul cu care în batjocură îl comparau camarazii, făcând continue eforturi, care se traduc prin neîncetate progrese, ce-l duc, încet, în fruntea artiștilor contemporani.

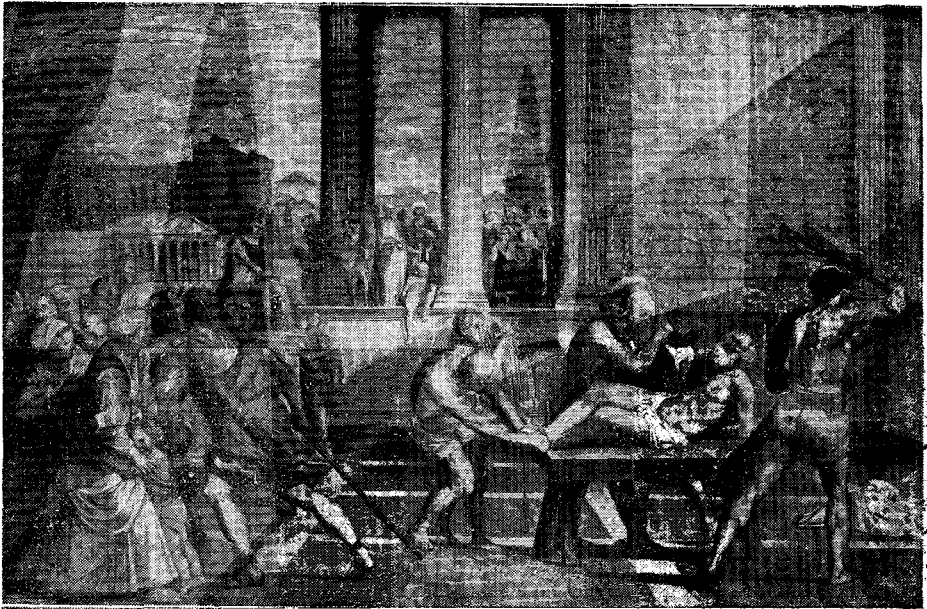


Fig. 51. — Domenichino : Martiriul S-tului Andrei.

(după Propyi. XI, p. 215)

Sunt existențe care par sortite dintru început nenorocirii. Așa a fost cea a lui Domenichino. Toată existența îi este tulburată de suferințe și mizerii: mizerii casnice, fiind înșelat de soție, tânără și frumoasă; neplăceri în raporturile sale cu ceilalți confrăți, la care succesele lui Domenichino deșteptaseră o ură neînfrănată, care nu se va da în lături nici chiar de la crimă. El moare în 1641 la Napoli, din pricina unui conflict cu alt pictor, Lanfranco, pentru decorarea capelei Tezaurului, din biserica S. Genario.

Pictorul acesta, a cărui viață particulară se desfășoară așa de trist, e poate figura cea mai plină de relief, printre cei de care ne vom ocupa în acest paragraf. El păstrează în opera lui o mare frăgezime de sentiment, o franchețe de inspirație, care la ceilalți, la cei mai mulți, dispăruse. Nu e numai un

bun discipol, în posesia unei învățături solide și eficace, ci un artist cu resurse și cu incontestabilă valoare. Unele teme tratate de el sunt așa de noi, în ce privește felul în care sunt concepute, încât el s'a impus admirației multor streini, veniți să se perfecționeze în Italia, și care erau departe de a avea pentru Domenichino gelozia și ura compatrioților săi. Așa este cazul cu Poussin, care-l punea mai presus de toți ceilalți contemporani. Una din aceste teme noi, prin care el își câștigă renume, este cea a tinerei fete, candidă ca expresie, fragedă ca trup, și grațioasă, temă pe care o introduce adesea în tablourile sale.

Vom începe analiza operei lui, cu unul din tablourile unde întâlnim tocmai acest motiv. (Fig. 49).

Vânătoarea Dianei este un subiect frecvent în arta italiană. El convenea însă în deosebi temperamentului și sensibilității delicate a lui Domenichino, căci putea da naștere la o compoziție, în care tocmai fata tânără, sub diverse aspecte și în diferite atitudini, ținea rolul principal. Diana și nimfele, suita ei,



Fig. 52. — Guido Reni: *Aurora*.

sunt în faza nesigură și adorabilă din existența femeii, reprezentând trecerea de la adolescență la maturitate. Formele plăpânde au toată grația primei tinereți iar fața lor exprimă inocența. Nici unul din confracții artistului n'ar fi fost în stare să redea, cu așa de mare distincție, un astfel de motiv. Toți ar fi fost, alături de el, superficiali și înclinați spre virtuoziitate.

Figurile care intră în această compoziție (azi în Galeria Borghese) n'au poate nobleța divină a fecioarelor lui Rafael. Din contră, ele au crescut pe pământ, alături de noi, aparțin unei umanități obicinuite, au un tip fizic, trupuri și forme, o expresie a feței pe care le-am întâlnit la semenele noastre; dar, prin aceasta chiar, au devenit mai capabile să ne placă, să ne miște, să ne farmece. Adăugați la aceasta un colorit viu și luminos, o boare fină de aer, învăluind această scenă, care se petrece în mijlocul unei naturi vesele și răzătoare, așa cum era cea peste care stăpânea Diana. Contrastul între albul trandafiriu al trupurilor, aproape lipsite de umbre, și masivul verde închis al frunzișului, pe care aceste trupuri se profilează, este vroit, pentru ca să le pună mai bine în valoare. Pe de altă parte, tot din această pânză se vede cât de simțitor era Domenichino la dulceața liniilor unui peisagiu. Este încă unul

din motivele pentru care era așa de prețuit, printre artiștii timpului, de pe sașiști ca Claude Lorrain și Poussin.

Opera religioasă capitală a lui Domenichino este Impărtășirea Sf-tului Ieronim (Fig. 50). Executată pentru biserica Sf-tului Petru, a fost mai târziu retrasă de acolo, fiindcă se deteriora din pricina umezelei; înlocuită cu o copie în mozaic și depusă în muzeul Vaticanului. S'a bucurat, în timpul său, de o mare celebritate, care nu s'a desmințit până astăzi. Punctul de plecare al acestei compoziții îl cunoaștem: este tabloul, azi la Bolonia, al lui Agostino Carracci. Se poate însă afirma, fără exagerare, că elevul și-a întrecut cu mult maestrul. În opera acestuia, o singură figură ne interesa: sfântul. Celelalte erau simple capete de expresie, corecte, însă destul de impersonale, ecouri ale operelor predecesorilor. La Domenichino totul este adâncit. El poate să meargă mult mai departe de interpretarea sentimentelor, cu redarea expresiilor. Persoanele care asistă la cuminecătura sfântului contribuie cu adevărat la acțiune. Iar intensitatea emoției, care se citește pe fața sfântului, ajunge la înălțimi, care numai rareori au fost atinse în artă. Singurele figuri, asupra cărora s'ar putea formula obiecții, sunt îngerii, care în realitate nu par să facă parte din compoziție și care pot fi interpretați ca o concesie adusă gustului public. Ei mai au încă defectul de a opri privirea, care s'ar îndrepta altfel liberă spre frumosul peisagiu, calm și luminos, întrezărit prin arcada bisericii.

Către sfârșitul vieții pictorul a fost însărcinat cu executarea unor mari ansambluri decorative în biserica Sant Andrea della Valle, la Roma. De aici pornesc nenorocirile sale, fiindcă acele decorații îi creau o reputație, de care erau geloși toți pictorii Italiei. Ele sunt cauza primă a certei lui Domenichino cu Lanfranco, ceartă care se va continua la Napoli și care va fi pricina morții violente a artistului.

Sunt lucrările în care apare faza ultimă a evoluției lui Domenichino începuse, am spus-o, ca un adept al fraților Carracci, pe care chiar îi ajutase într'unele din operele lor. La Roma el cunoscuse pe Caravaggio și fusese isbit de calitățile reale ale artei acestuia, de felul inteligent cum se servea de distribuția luminei, de tendințele naturaliste de care dădea dovadă, de noutatea compozițiilor lui mari. Un moment el se simte nesigur între învățătura ce primise în Bolonia și acest aspect nou al picturii. În sfârșit, îndoelile, neliniștea sunt curmate, atunci când Domenichino ia un contact mai strâns cu opera lui Rafael. Maestrul roman îi demonstrează, fără umbră de îndoială, de ce parte este adevărul.

În tabloul (Fig. 51) cu S-tul Andrei pe masa de supliciu, se vede tot ceea ce Domenichino datora marelui reprezentant al școlii romane: poezia formei, stilul nobil, chipul minunat de a grupa personajele, într'o compoziție strânsă și unitară, lăsând totuși fiecăruia personalitatea sa distinctă sufletul său.

Domenichino este însă o excepție printre eclecticii Italiei. Ceilalți, cum ar fi de pildă Guido Reni, dau dovada unei perfecte cunoașteri a resurselor picturii, sunt însă în același timp afectați și reci, fără pătrundere, fără sinceritate, fără emoție, disprețuind simplitatea. În adevăr, nimeni n'ar putea nega lui Guido Reni un dar înăscut, dar și destulă lipsă de personalitate. Printr'o muncă îndărătnică, sub direcția lui Lodovico Carracci, el ajunge să cunoască tot ceea ce se preda în Academia boloneză. Este în stare să execute



orice subiect, în stilul marilor maestri ai trecutului. Nicăeri însă nu se vede, mai ales la început, accentul individual. A tratat fel de fel de teme și și-a dat osteneala să nu se arate inferior cerințelor publicului. Însă numai rareori a ajuns a emoționa, și aici se vede inferioritatea sa. O răceală glacială apare în tot ce întreprinde, deși oricine este obligat să-i recunoască cunoștințe de pictor. A devenit mai târziu idolul celor care, la finele secolului al XVIII-lea, doresc să reînvieze clasicismul. Guido Reni este făcut parcă să satisfacă pe toți acești neoclasiци, mai ales pe cei mai fără talent dintre ei. În lunga sa carieră (trăește de la 1575—1642) a terminat multe tablouri religioase, compoziții alegorice, în care nudul joacă rolul principal, portrete, poate pentru cei de azi contribuția sa cea mai însemnată la arta secolului, și picturi decorative. La început se simte și el, ca mulți pictori tineri, atras de Caravaggio.



Fig. 53. — Guercino: Aurora.

(după Propyl, XI, p. 229.)

Era însă o așa de mare deosebire între natura francă și avântată, de realist a acestuia și dulceața sentimentală și cam teatrală a lui Reni, încât faza lui caravaggescă nu ține mult. El revine curând la pozele languroase, la ochii îndreptați spre cer, la formele rotunde și grăsuțe cu ceva pasiv în atitudine, luminate ca de raze lunare, din tablourile sale obicinuite.

Opera sa cea mai cunoscută este Aurora (Casina Rospigliosi), (Fig. 52). Este o decorație în frescă, pentru tavanul unui pavilion de vară al familiei Rospigliosi, din Roma. Reprezintă Aurora care, „cu degetele ei trandafirii”, deschide calea Soarelui, în zorii zilei. În stânga, pe un car tras de patru cai, înconjurat de douăsprezece fete tinere, orele zilei, se vede Soarele. El este precedat de Auroră, figura cea mai inspirată din cariera lui Guido Reni.

și de un geniu, care poartă o torță aprinsă. Jos, în dreapta, sub norul care se întinde ca o perdea, apare un colț de peisagiu. Într-o astfel de compoziție Guido Reni a putut arăta mai ales cunoștințele sale remarcabile, memoria sa plină de fel de fel de reminiscențe, din operele celebre de altă dată. Deși destinată unui plafon, compoziția se menține în cadrele lui, fără să spargă zidul, așa cum Carracci dase un memorabil exemplu cu decorația palatului Farnese. Alții, după ei, vor încerca să deschidă cerul, să imagineze decora-



Fig. 54. — Guercino: S-ta Petronilla.

țiile ca purtând ochiul privitorului până departe în spațiu.

Un al treilea artist pe care se cuvine să-l menționăm este **Giovanni Francesco Barbieri**, cunoscut sub numele de **Guercino** (1591—1666). Fără să atingă importanța lui Domenichino, el ocupă un loc de seamă în arta secolului, mai întâiu printre imitatorii lui Caravaggio, apoi despărțit de acesta, păstrând însă ceva din felul dramatic în care șeful școlii tenebroșilor știa să distribue lumina. Pictura lui Guercino, caldă, pătrunsă de melancolie, într-o tonalitate închisă, însă foarte armonioasă, și-a găsit mulți admiratori printre tinerii romantici, dela începutul secolului al XIX-lea și, mai târziu, printre unii realști.

Guercino era tot bolonez de formație. Se născuse la Cento, lângă Bolonia, și trăise tot timpul în această regiune, afară de mici perioade de călătorii, întreprinse la Veneția, și Roma, chemat de diverși clienți. Este un fiu de țărani. De aceea poate fi va rămâne cât trăește o timiditate, un sentiment nesigur care ne

isbește la prima vedere în operele sale, diferite din acest punct de vedere și superioare, prin această notă sinceră, față de cele pe care le-am putea numi aristocratice, dar așa de fade uneori, ale lui Guido Reni.

Și Guercino a executat picturi decorative pentru plafoane. Cea mai cunoscută operă, cu adevărat remarcabilă, este *Aurora* în villa Ludovisi, la Roma. (Fig. 53). Compoziție vastă, în care apar, în acelaș timp, ecouri din Caravaggio, dar și influențe din Școala venețiană. O decorație de mari proporții, în care

cîrculă aerul și care ne poartă cu imaginația departe, în văzduh. Este, cu alte vorbe, o pictură iluzionistă și prin aceasta deosebită de cea a lui Guido Reni, cu acelaș nume, care mai păstrase încă înfățișarea unui tablou încadrat, ca într'o ramă, de stucul ornamentelor. Aici, din contră, mai conform spiritului Barocului, Guercino prelungște în „trompe l'œil" arhitectura sălii și, între elementele arhitecturale astfel prelungite, imaginează o spărtură, care suprimă tavanul și ne poartă în azurul cerului, unde apar personajii alegorice. plutind la mari înălțimi.

Prin această compoziție, destinată reședinței uneia dintre familiile romane cele mai cunoscute, Guercino se așează în rândul marilor decoratori ai epocii. Ca și Guido Reni-el cunoaște toate resursele artei sale. În plus el este mai plin de fantezie, mai avântat, mai sincer mișcat de ce întreprinde, în scurt mai original.

S-ta Petronilla (Fig. 54). este o lucrare religioasă și opera cea mai cunoscută a lui Guercino. Și ea, ca și Impărtașirea S-tului Ieronim, fusese la început destinată bisericii S-tului Petru. Azi însă se află depusă în muzeul Capitolin. Este de mari proporții și imaginată ca reprezentând două momente capitale din legenda Sfintei: jos, înmormântarea; sus, primirea sufletului ei de către Christos. Tipurile oame-nilor din popor, care sapă groapa sfintei, minunat desenate, se resimt în acelaș timp de influența lui

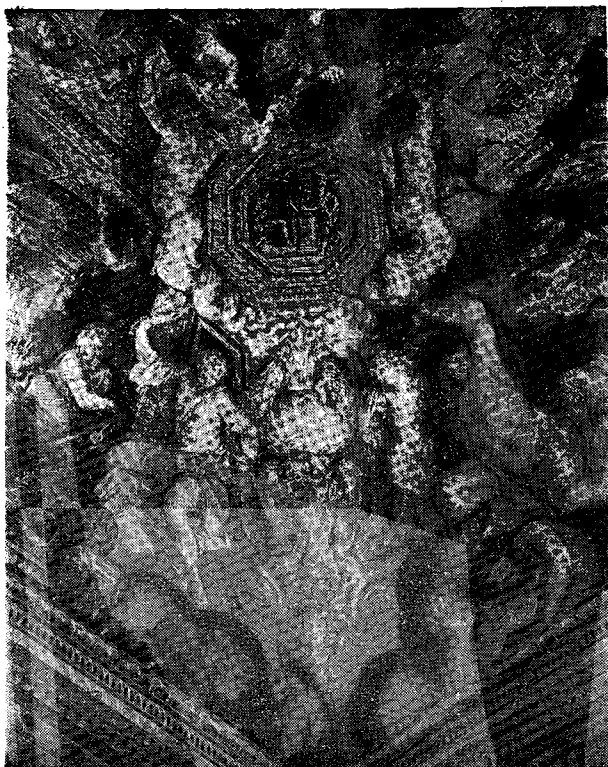


Fig. 55.— Pietro da Cortona: Plafond în palatul Barberini (Roma), fragment.

(după Propyl. XI. p. 236)

Caravaggio și de cea a lui Michel-Angelo. Ei înconjoară locul gol, în care va fi coborîtă tînăra fecioară. Palidă, îmbrăcată în alb și încununată cu flori de portocal, ea este prinsă de două mâini enorme, care se ridică sinistru din groapă, ca să o primească. Pare o floare, ruptă înainte de vreme.

Tot atîta emoție ne cuprinde și la privirea logodnicului ei, îndurerat, în dreapta tabloului. Evident, suntem departe de pictura afectată și pedantă a unui Guido Reni. În fiecare din personajii se citește interesul real pentru spectacolul la care asistă, expresia suferinței, redată cu o noblețe rară în această vreme. Interesantă este și scena de sus, unde sfânta apare din nou.

smerilă, în fața Mântuitorului. Cu toată diversitatea momentelor reprezentate pe aceeași pânză, unitatea compoziției este desăvârșită. De remarcat, în partea de jos, linia diagonală după care sunt grupate figurile, caracteristică, după cum știm, pentru Baroc.

S-ta Petronilla se așează astfel, cu cele câteva opere de Domenichino, printre rarele producții mari ale secolului al XVII-lea. La baza lor se citește meditație, reculegere, un simțământ adânc și sincer. În genere însă publicul reclamă, și artiștii îi propun spre admirație, lucrări superficiale dar mai arătoase, producătoare de senzații imediate, brusce, din cele care se uită însă repede. În mare onoare se găsesc mai ales compozițiile decorative care sparg oarecum zidurile și deschid orizonturi largi, pline de fast, de lumină, de cete îngerești, dând astfel iluzia unei comunicări directe a omului cu ființele divine, inefabile, care plutesc în văzduhuri. De aici, acele picturi imense, orgii



Fig. 56. — P. da Cortona: Plafonul sălei Venus din palatul Pitti.

(după Michel VI. 163)

de perspective aeriene, în care totul este iluzie și miragiu, ca într'o bună reprezentație teatrală. De altfel teatrul, în mare favoare în această vreme, a împrumutat artei plastice multe din procedeele sale.

Astfel de decorații murale am întâlnit și la artiștii, pe care i-am analizat în cele precedente, la Guercino, de pildă. Ele sunt însă excepționale în opera acestora. Din contra, există o altă categorie de pictori, care sunt, prin esență, decoratori. Intrebuințați de arhitecți pentru împodobirea vastelor suprafețe din palatele nou construite, ei se achită de această sarcină în așa chip, încât numele lor trece dincolo de fruntariile Italiei, iar producția lor se impune ca un model demn de imitat, în aceste vremuri de fast, de lux, de viață ușoară și voluptuoasă.

Unul din ei este **Pietro da Cortona**, pe care l'am întâlnit în capitolul anterior ca arhitect. Pe adevăratul său nume el se cheamă Pietro Berettini. S'a

bucurat, cât a trăit, de o mare celebritate. A influențat, prin invențiile sale, stilul decorațiilor interioare, stil care va ajunge, ceva mai târziu, la expresia lui cea mai cunoscută și poate, mai strălucită, în picturile din sălile palatului de la Versailles.

Berettini se naște la Cortona (1596), de unde își trage numele, și moare la Roma (1669). Călătorește însă în toată Italia și-și petrece o bună parte din vreme la Florența, unde este întrebuințat la decorațiile palatului Pitti. La Roma se găsește însă lucrarea sa capitală, Plafonul palatului Barberini (Fig. 55). O execută către 1633, deci tânăr fiind. De aceea poate nicăieri artistul nu arată un avânt și o imaginație mai aprinsă ca aici. În palatul construit de Bernini, pictorul trebuia să reprezinte, într-o compoziție imensă, una din cele



Fig 57. — Luca Giordano: Cristos printre învățați.

(după Propyl. XI, p. 253).

mai vaste ce văzuse lumina până atunci, meritele familiei Barberini pentru biserică și civilizația și armele acestei familii, adică cele trei albine.

El își închipe sala descoperită, permițând să se vadă cerul. Prin această deschizătură, susținută de motive arhitectonice în trompe l'oeil, pătrunde, plutind în aerul luminos, un cortegiu strălucitor de ființe alegorice, fiecare simbolizând virtuțile sau amintind faptele eroice ale unuia sau altuia dintre membrii familiei. Dorind să crezeze, ca la teatru, o iluzie, pictorul recurge la fel de fel de subterfugii de perspectivă aeriană și plafonantă. Prin aceasta se ajunge la marea deosebire între maniera de care se serveau până atunci decoratorii, chiar cei contemporani, cum erau Domenichino și Guido Reni, și cea pe care o practica, cu atâta brio, da Cortona. El nu renunță însă la tehnica frescei, pe care o posedă în deajuns, și care este tradițională în arta

italiană. Niciodată însă nu asistasem până acum la un astfel de tumult frenetic, la atâta mișcare vertiginoasă, la atitudine atât de forțate și de teatrale. Toate aceste însușiri sunt incontestabile semne ale decadentei. Contemporanii însă sunt departe de a-și da seama de aceasta; ei admiră și reclamă, de câte ori se face o construcție nouă, o decorație care să irtreacă dacă se poate, chiar și excesele lui Pietro da Cortona.

În Plafonul Palatului Pitti (Sala Venus) (Fig. 56), pictorul este mai reținut, mai puțin sclavul fanteziei sale fără frâu. El caută să se apropie ceva mai mult de concepțiile Renașterii, poate la comanda celui ce-l angajase sau din pricina mediului florentin, în genere mai tradiționalist. De aceea plafonul acesta pare mai degrabă inspirat de Veronese sau de un alt mare decorator al secolului trecut, de cât o operă iscălită de decoratorul palatului Barberini. E vorba de o scenă jumătate mitologică, jumătate alegorică: Minerva, adică Înțelepciunea, răpește Adolescența din brațele lui Venus, adică ale Voluptății, și o încredințează lui Hercule, adică Forței, ca s'o formeze. Totuși, și aici găsim elemente care lipseau din operele secolului trecut: draperii care flutură în vânt, mișcări exagerate, atitudini forțate. Comparată cu opera analizată adineaori, ea pare însă mult mai calmă, mai simplă, mai clasică.

În decorațiile religioase, destinate bisericilor construite mai ales de jezuiți, exagerările și afectațiile sentimentale sunt și mai vizibile. Principiile esențiale, care conduc pe artiști, sunt însă aceleași. Nu ne vom opri în mod special asupra acestui gen. Vom cita încă, pentru a termina această scurtă privire asupra Barocului italian în pictură, pe Luca Giordano unul din cei mai cunoscuți reprezentanți ai școlii napolitane, fondată de Caravaggio. Trăește între 1632 și 1705. Era supranumit de contemporani „Fa presto”, din pricina uștelei cu care executa cele mai vaste compoziții și cele mai complicate subiecte. Se citează, de pildă, lucrări de ale sale, care acopereau un perete întreg, și care fuseseră terminate într'o zi sau două. Este un exemplu mai mult despre decăderea gustului public, care nu se lasă impresionat decât de notele de bravură, de virtuozitatea cea mai deșănțată.

Luca Giordano a lăsat după el, evident, o mare mulțime de tablouri, mai impersonale, și multe picturi decorative și desenhuri, în care se simte nerv și imaginație. Galeria națională de artă veche, din Roma, posedă una din cele mai frumoase lucrări de chevalet: Christos printre doctori și învățați (Fig. 57). Într'o sală spațioasă, cu frumoasă și nobilă arhitectură, personajii numeroase, în costume bizare, se agită în mișcări desordonate, conforme esteticei Barocului. În dreapta, sus, Christos, în poziția unora dintre figurile lui Michel-Angelo din Sixtină, expune părerile sale. Lumina cade din plin pe vestmintele bogate, pune efecte puternice ici și colo, dă adâncime sălei, crează fondul cald și strălucitor pe care apar persoanele. Coloritul este cel mai rafinat posibil, redus la câteva tonuri, dominate de un gri albăstrui. Știința artistului este prodigioasă. Fiecare gest, fiecare fizionomie, par studiate până în cele mai mici amănunte, prezentate cu un sens incontestabil pentru atitudinile expresive. Ceva din marele spirit al lui Rembrandt planează asupra acestei pânze.

Luca Giordano a locuit în Napoli, pe atunci posesie spaniolă. Este deci natural să-l găsim mai târziu în Spania, întrebunțat la decorarea bisericii din Escorial. În chipul acesta arta italiană a Barocului este transplantată în peninsula Iberică, unde va dicta pentru multă vreme stilul picturilor decorative.

## BAROCUL IN FRANȚA 7

### Arhitectura și sculptura

Privirea noastră sumară asupra Barocului italian s'a terminat. Vom întinde acum cercetările noastre asupra Franței care, dintre toate țările occidentale, mai mult și mai de aproape a fost în contact cu Italia și s'a inspirat de la arta acelei țări.

Caracterizând Barocul, la începutul studiului nostru, am spus că el a fost cel mai nemerit mijloc de glorificare al bisericii papale, victorioase asupra Reformei, dar și stilul cel mai propice pentru a pune la îndemâna monarhilor absoluți o artă, conformă concepției pe care și-o făceau supușii și acești monarhi înșiși, despre menirea, persoana și rostul lor în lume. Sub acest al doilea aspect, adică drept element în vederea preamăririi monarhiei absolute, arta civilă a secolului al XVII-lea va înflori, până la un oarecare punct, în Spania, dar mai ales în Franța. Se va desvolta aici odată cu stabilirea puterii regale și se va impune, ca model, nu numai Franței, ci și vecinilor, în deosebi Germaniei, concomitent cu prestigiul lui Richelieu, marele ministru al lui Ludovic al XIII-lea, și cu cel al lui Ludovic al XIV-lea, asupra celorlalți monarhi ai timpului.

Renașterea se împlântase destul de adânc în Franța, atât în domeniul artistic, cât și în cel general cultural. Francisc I., Henric II, protejaseră aceste tendințe. Grație influenței lor, grație interesului pe care-l poartă acestui stil, ei făc ca goticul să se oprească în mod brusc și, în locul lui, să apară formele și normele Renașterii. Artă Renașterii era bazată, cum știm, în primul rând pe elemente clasice, cele mai multe venite, ce e drept, prin intermediul Italiei. Ea corespundea totuși unor cerințe adânci și permanente ale spiritului francez. Toți câți au încercat să determine însușirile acestui popor au ajuns la concluzia că el se semnalează în deosebi prin claritate și logică, în toate manifestările sale, dar mai ales în artă. Pentru un Francez aspectele diverselor opere : de arhitectură, de pictură, de sculptură, trebuie să se supună în primul rând acestor necesități. Inșă, analizând caracterele Barocului, la începutul acestui studiu, am conchis că elementul liric și subiectiv, deci ilogicul și uneori neclarul, sunt trăsături deseori întâlnite în acest stil. E deci de așteptat ca poporul francez, spre deosebire de altele, să opună rezistență acestui stil ori, în orice caz, să-i modifice elementele componente, să le supună acelei nevoi de măsură și armonie, întâlnită la baza mai tuturor producțiilor sale spirituale.

Astfel, de la început, putem fi siguri că Barocul francez va fi altfel decât cel italian. El va fi mult împănât cu elemente ale Renașterii. De aceea va fi considerat uneori de „clasic” în diversele manuale de istoria artei, unde se vorbește de el ca de un „âge classique”; va lua adică din Barocul propriu zis numai atât, cât se potrivește cu o atare concepție a stilului.

Elementele Barocului ajung în Franța pe două căi: pe de o parte prin contactul direct al artiștilor acelei țări cu arta italiană, pe pământul chiar al Italiei; pe de alta prin numeroasele tractate teoretice, consacrate diverselor

forme ale artei, dar mai ales arhitecturii, scrise de Italiani și răspândite în tot Apusul Europei. Așa se face că mulți arhitecți francezi consideră ca un complement indispensabil pentru formarea culturii lor acea călătorie în Italia, de care vorbesc toți autorii timpului. Aici puteau ei admira și analiza, atât monumentele rămase de la Romani, — e drept unele ruinate, mai mult de mâna omului decât de vreme —, dar și clădirile prestigioase ale secolului anterior. Iar tractatele unor teoreticieni italieni, în original — căci mai toată lumea citește pe atunci italienește, — în traduceri sau în prelucrări, sunt cât se poate de răspândite. Academia Franceză la Roma, unde se trimiteau ca bursieri pensionarii Regelui, contribuie și ea în-



Fig. 58. — Notre-Dame din Bordeaux.  
(după Propyl. XI, p. 283).

tr'o largă măsură la difuzarea gustului pentru Barocul italian.

Arhitectura franceză, ca și cea italiană de altminteri, se dezvoltă pe două tărâmuri: pe cel religios și pe cel civil. La început, arhitectura religioasă împrumută deadreptul formele italiene, până ce câțiva arhitecți isbuiesc să contopească contribuția străină cu vechile elemente ale Renașterii, acum tradiționale în Franța, și să constituie acel stil propriu francez, mai legat de concepția clasică de cum era cel italian, pe care îl vom vedea prezidând la construcția bisericii Val-de-Grâce, sau a domului Invalizilor din Paris.

Arhitectura civilă se prezintă însă mult mai original. În acest domeniu



Francezii sunt mult mai îndrăzneți și mai inventivi. Palatele lor, adică construcțiile de oarecare amploare, vor fi diferite de cele ale Italienilor, atât la exterior, cât și la interior. Și ele aparțin la două categorii deosebite: **palatul regal**, de mari proporții, destinat monarhului, guvernului și curții, va trebui să corespundă acestei destinații multiple și să fie conceput pentru a permite desfășurarea unor vaste cererămii. Celălalt, mai modest, este „**hotelul**”, ce servește de locuință nobililor. Deși chiar aici se țintește la lux și la splendoare, aristocrația și burghezia bogată au nevoie însă de o împărțire a apartamentelor alta decât cea din palatul regal. Ca o urmare a acestor împrejurări, arhitectura civilă franceză se va desvolta în două direcții, destul de diferite: una, reclamată de reședințele regale, la Versailles și aiurea; alta, de nevoile și gustul particularilor, în Paris sau în provincie.

Alături de aceste forme cu adevărat impozante, există încă arhitectura palatelor municipale, adică a primăriilor orașelor (*Hôtels de ville*), ridicate în această vreme, a căror înfățișare și plan interior vor fi deosebite, și de cele ale palatului regal, și de cele ale hotelului particular.

Cel mai somptuos castel regal european, din această vreme și poate din toate timpurile, este cel de la Versailles. El n'a fost conceput ca un tot unitar și executat dintr'odată ci s'a dezvoltat dintr'odată din năuntru în afară, cum ar crește o scoică frumoasă. În jurul unui pavilion de vânătoare, care data de pe vremea lui Ludovic al XIII-lea, s'au

adăugat succesiv aripi și apartamente, grădini și orangerii, dependințe și grajduri. Palatul propriu zis prezintă două fațade: una, cea veche, păstrată cu mici modificări, spre curtea de onoare, de caracter tradițional francez; alta, spre grădină, cu mult mai importantă și mai unitară, influențată de Italia.

Ca în orice construcție barocă de oarecare importanță, parcul, statuile care-l decorează, havuzurile, desinate și aranjate de faimosul arhitect de grădini Le Nôtre, fac un tot cu clădirea, continuă și completează ansamblul arhitectonic. Fără suprafețele mișcătoare ale basinurilor de apă țâșnitoare,



Fig. 59. — Mansart : Domul Invalizilor.  
(după Propyl. XI. p. 284).

fără liniile tufişurilor de arbori tăiați în forme geometrice, fără perspectiva imensă, din fața lui, lunga fațadă a castelului, destul de simplă, ar părea monotonă și tristă. De aceea, spre a o judeca în mod obiectiv, ne vom feri să o examinăm în chip izolat.

Printre monumentele, religioase și profane, ridicate în Franța în vremea Barocului, sunt multe însemnate. Ne vom opri numai la câteva dintre ele. În fațada bisericii Notre-Dame din Bordeaux recunoaștem, evident, modelele



Fig. 60. — Jules Hardouin-Mansart: Capela din Versailles.

(după Propyl. XI, p. 290).

pe care le-am întâlnit în Roma, cu câteva decenii mai înainte (Fig. 58). Și elementele arhitectonice luate separat, și dispoziția lor, și curba ieșită în afară a corpului principal, și împărțirea în etaje, și ornamentația — aici ceva mai abundentă — nu sunt altele de cât cele pe care le-am constatat în Barocul italian. Cea de aici este o construcție relativ târzie, căci a fost terminată în 1707.

Domul Invalizilor are mai multă importanță și este mai original (Fig. 59). Modelul, care stă la originea acestei elegante construcții, este evident S-tul Petru din Roma și faimoasa sa cupolă. **Jules Hardouin Mansart**, autorul planului, deși pornește de la monumentul de toți admirat, ține însă seama de regulile arhitecturii clasice și face operă personală. Cele trei ordine ale arhitecturii nu-s întrebuintate aici conform uzului, adică câte unul pentru fiecare etaj. A rămas însă împărțirea în trei etaje, cel de al doilea și al treilea fiind împodobite, ambele, cu coloane corintice. Ordinul ionic, obicinuit cel care decorează pe cel de al doilea etaj, a fost suprimat. Și primul și al doilea etaj prezintă formele severe, pe care orice arhitect format în disciplina clasică le-ar fi aprobat. Așa că la cupolă, ornată și aurită, întâlnim lanterna, liniile curbe și volutele, caracteristice Barocului.

Clădirea, care a fost mai târziu imitată de alte construcții, este un exemplu reprezentativ de cum se înțelegea în Franța arhitectura, în secolul al XVII-lea. Servindu-se de elemente luate din arhitectura italiană, autorul ei s'a bazat mai ales pe tradiția Renașterii franceze. A fost ridicată între 1675 și 1706.

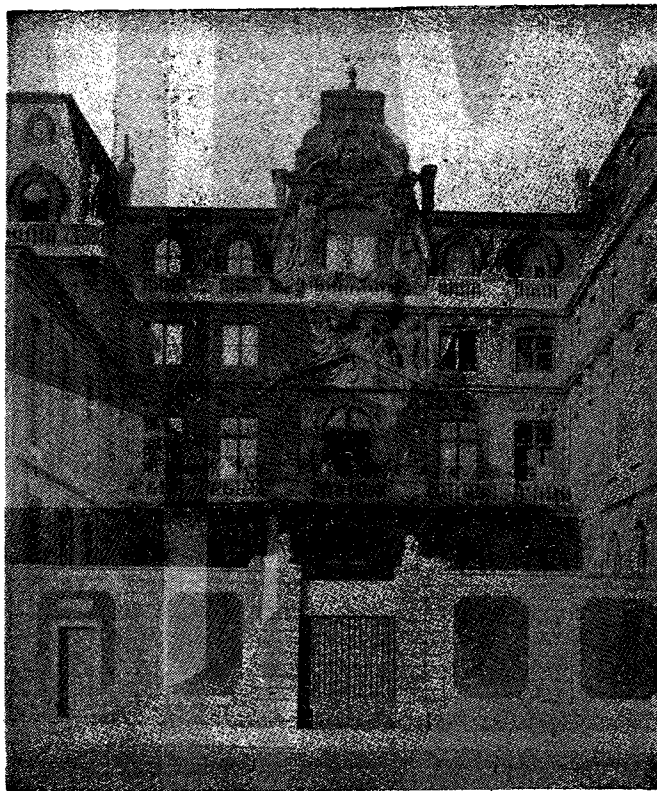


Fig. 61. — François Mansart: Școala Massillon.  
(după Propyl. XI, p. 282).

Interiorul bisericilor nu e mai puțin interesant de studiat de cât exteriorul lor. Un exemplu elocvent între toate ni-l oferă Capela din Versailles (fig. 60).

Era destinată curții, din care pricină împărțirea și dimensiunile ei vor prezenta anume particularități. Astfel, ceea ce ne isbește mai întâiu sunt tribunele de sus, largi, spațioase, ca să permită numerosului personal al curții, la ocazii solemne, să circule ușor și să asiste la slujbă. Partea de jos este destinată poporului și nobililor de mai mică însemnătate. Forma aceasta de capelă a fost imitată mai târziu, în Germania, la Dresda și Würzburg. A fost

terminată la 1710. Este opera aceluiaș arhitect Jules Hardouin Mansart și a lui Robert de Cotte, care, după moartea primului, îi continuă lucrarea.

Un model tipic al unei locuințe nobile, la începutul secolului al XVII-lea, adică de pe vremea domniei lui Ludovic al XIII-lea, este Hotelul Lavalette (Fig. 60), azi Școala Masillon. Planul prezintă totdeauna o formă geometrică înscrisă într'un patruleter. Construcția era așezată pe trei laturi ale patruleterului, lăsând liberă lătura de la stradă. Pe această ultimă latură se găsea zidul care separa curtea de stradă, zid străbătut de o poartă monumentală, care uneori era înlocuită cu o construcție mai târzie. Îndărătul acestei „porte cochère” era curtea principală, prin care se intra la grupul central de construcții, cel mai important, locuit de proprietar. Cele două aripi erau desti-

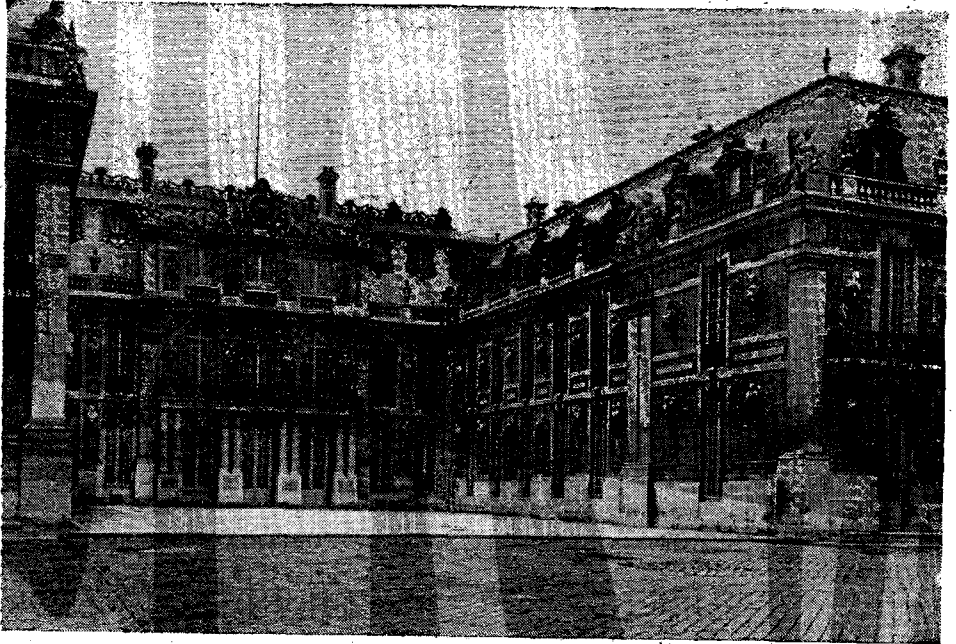


Fig. 62. — Castelul din Versailles, fațada din spre curte.

nate, în genere, personalului și dependențelor. Aripa dreaptă din ilustrația noastră a suferit, ca și zidul dela stradă, modificări ulterioare. Planul se pare că este făcut de François Mansard (1598—1666).

Acest plan se va păstra multă vreme. Ornamentele de la fațadă sunt mult influențate de Italia, prin regina Maria de Medicis, soția lui Henric al IV-lea, mama și regenta lui Ludovic al XIII-lea. Prea încărcate pentru gustul francez, ele se vor mai reduce și se vor mai simplifica cu timpul. Vor rămâne însă în locul în care le vedem în această clădire.

Nimic, nici în Franța, nici aiurea, printre construcțiile secolului al XVII-lea, nu se poate compara cu Castelul de la Versailles. (Fig. 62). Este cel mai strălucit ansamblu de arhitectură civilă franceză. A pornit, cum am spus, de la o construcție a lui Ludovic al XIII-lea, care se vede în fund, în mijloc.

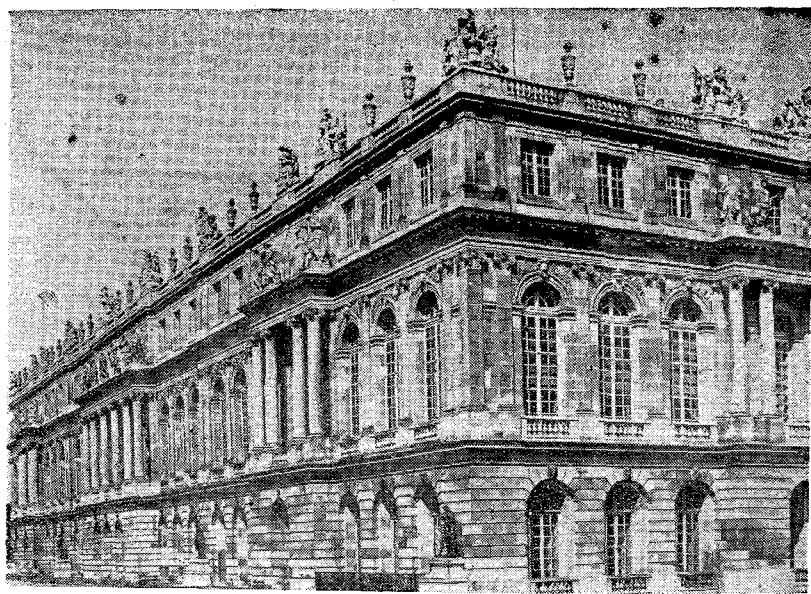


Fig. 63. — J. H. Mansart, Versailles spre grădină.  
(după Propyl. XI, p. 288).

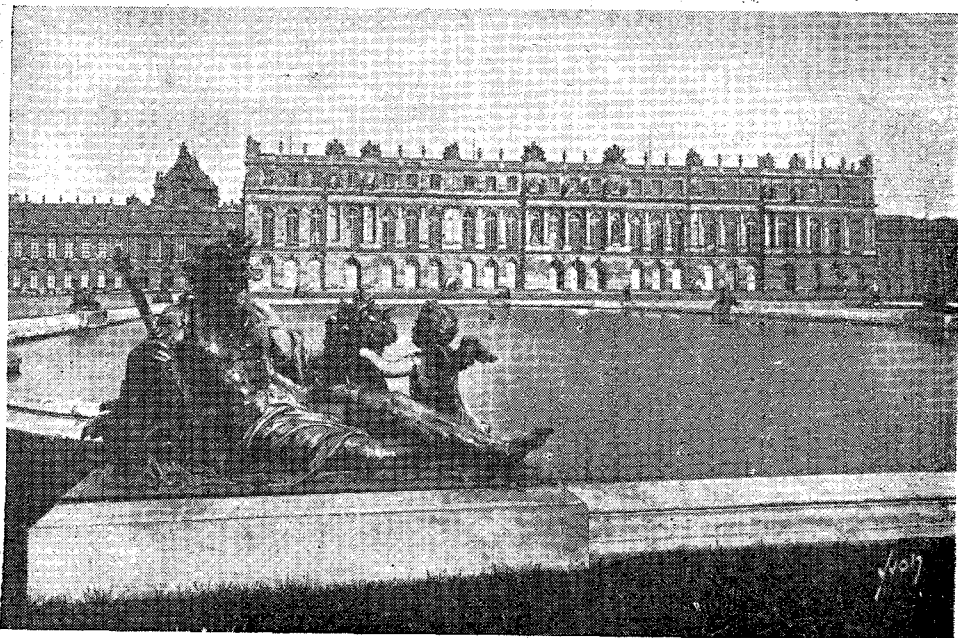


Fig. 64. — Castelul din Versailles, fațada din spre grădină.

Acestui sămbure i s'au adăugat cu timpul apartamente și construcții noi, la dreapta și la stânga, mai mult sau mai puțin simetrice. Este de remarcă că, remaniat de nenumărate ori, din vechiul pavilion de vânătoare nu mai rămâne cu timpul decât numai fațada, îndărătul căreia totul este transformat. Văzut din spre oraș, cum se prezintă în această imagine, castelul dă impresia unui ansamblu destul de complicat la prima vedere, care însă se lămurește, pe

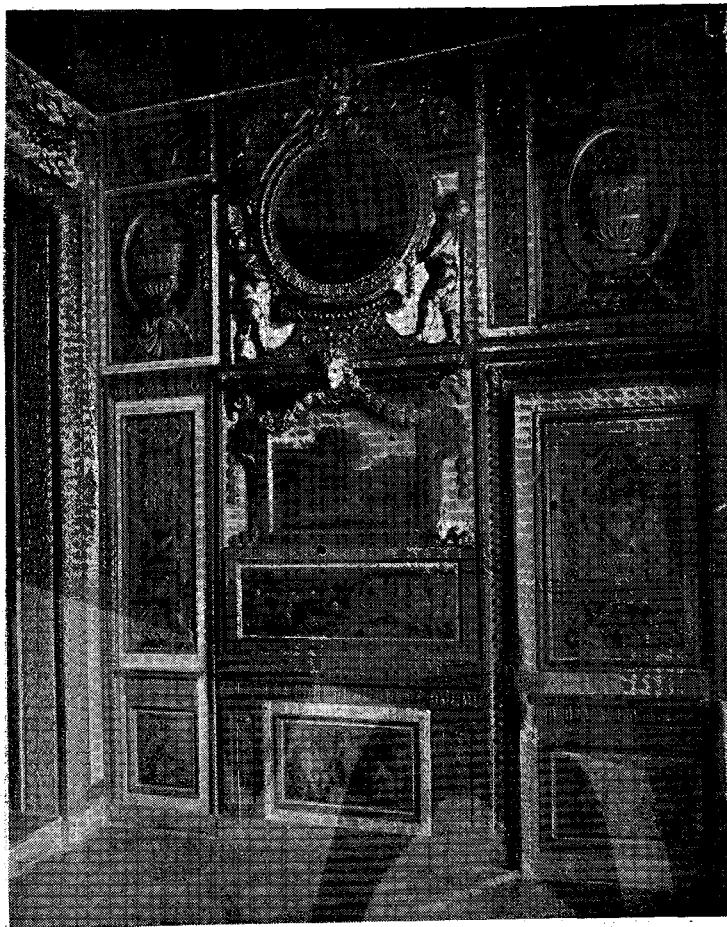


Fig. 65. — Hotel de Lauzun (Paris).

(după Propyl. XI, p. 291).

măsură ce-l studiem. În fond, el se împarte aproape simetric, pe o axă care ar trece prin mijlocul curții de onoare.

Fațada spre grădină este încă și mai impunătoare (Fig. 63 și 64).

Este opera lui Jules Hardouin Mansart, care a terminat un plan început de Le Vau. Amândoi s'au servit mai ales de elemente clasice, amestecate cu puține ornamente ale Barocului, dispuse însă poate cu ceva mai multă măsură.

și gust, de cum se petreceau lucrurile în Barocul italian. Ceeace vedem nu este decât o mică porțiune a fațadei imense, lucrată în marmore rare, ornată de sute de statui și de decorații sculptate, răspândite însă pe o atât de mare lungime, încât nu dau de loc impresia unei bogății excesive.

La acest exterior, în care elementele venite din Italia sunt destul de numeroase, corespunde o decorație interioară, care este proprie Francezilor. De la ei și prin ei ea trece la celelalte nații occidentale.

Francezii consideră fiecare cameră ca un tot, în care orice element, cât de neînsemnat, se cuvine să se armonizeze cu celelalte. Pentru aceasta se împart

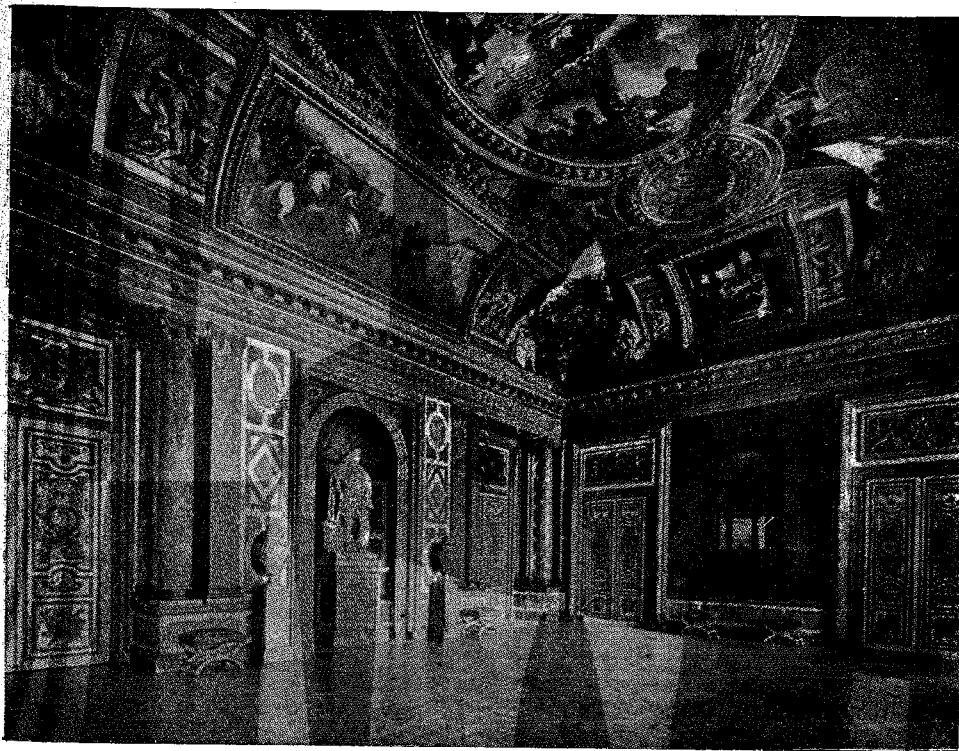


Fig. 66. — Le Brun: Sala Venus, la Versailles.

pereții și tavanul în porțiuni, adică în panouri, încadrate, ca de niște rame, de sculpturi și stucaturi, care închid în mijlocul lor pânzele pictate. Ușile sunt și ele sculptate sau pictate, iar clanțele, zăvoarele, tot ce este metal, este lucrat în bronz aurit și cizelat.

Hotelul Lauzun (Fig. 65) este, în această privință, unul din cele mai curat păstrate și mai strălucite exemple de astfel de decorații interioare.

În palatul de la Versailles întâlnim aceleași norme și același spirit în execuția decorațiilor, evident realizate cu mai mult fast, de cei mai mari artiști ai timpului. Calitatea prin care mai ales se impun aceste săli este armonia, cum se vede, de pildă, în Salle de Vénus (Fig. 66). Pentru a o obține

s'a strădui mai ales Ch. Le Brun, însărcinat cu întreaga supraveghere a construcțiilor regale. Pornind de la ceea ce văzuse în Italia el năzuiește la ceva și mai unitar, și mai măreț. Se servește de cei mai mari artiști ai vremii, din care formează echipe, supuse direcțiilor lui, executanți destul de fideli ai planurilor și schițelor desinate, în toate amănunțele, de el însuși sau sub supravegherea sa. Așa numai s'a putut obține acea unitate impresionantă de la



Fig. 67. — Sarrazin: *Cariatide* la Luvru.



Fig. 68. — M. Anquier: *Amfitrita*.

Versailles, în care arhitecții, sculptorii, grădinarii și inginerii hidraulici au adus fiecare contribuția sa originală.

Arhitectura oficială depinde de bunul plac al Regelui, de gustul lui, de hotărârile pe care le ia, de mijloacele pe care el le pune la dispoziția artiștilor, și care sunt considerabile la un șef de stat așa de pasionat pentru construcții, și de măreț în gusturi, cum era Ludovic al XIV-lea. Acelaș lucru s'ar putea spune și despre sculptură, întrucât ea servește la împodobirea reședințelor regale, despre pictură, și chiar despre orice formă a artelor aplicate și decorative. De aici rezultă unitatea de stil pe care am constatat-o, una din țintele de căpetenie ale artei epocii, unitate care se traduce prin ansambluri



impecabile, în care totul se armonizează, de la exteriorul clădirilor și interiorul apartamentelor, până la cele mai mici obiecte uzuale. Propriu zis noțiunea de stil, aplicată la mobilier, stil Ludovic al XIII-lea, stil Ludovic al XIV-lea, etc., în această epocă se formează.

↗ Trecând la studiul sculpturii, este necesar să constatăm de la început că, dacă arhitectura ne apărea ca o emanație a voinței și preferințelor regale,



Fig. 69. — Pouget : Perseu și Andromeda.

sculptura se va supune încă și mai mult ordinelor venite de la monarh. Ea va fi în și mai strânsă relație cu persoana regală, mai ales că, în mare parte, ea ține la reprezentarea Monarhului în nenumărate portrete (călare, în picioare, în bust, în medaloane în relief), la glorificarea acțiunilor sale eroice, a celor ale generalilor sau locotenenților săi, considerate ca emanații ale hotărârilor regale, la decorarea apartamentelor cu alegorii sau cu aluzii, alese în așa chip, în cât să flateze pe suveran sau pe cei din jurul său,

sau încă, la décorarea monumentelor publice și a parcurilor reședințelor oficiale.

Plastica secolului al XVII-lea ne apare deci sub trei forme distincte: sculptură decorativă, în serviciul arhitecturii, sculptură de portrete și sculptură funerară. Acest ultim gen este vechiu în Franța. În nici o altă perioadă el n'a cunoscut însă o înflorire comparabilă cu cea din vremea Barocului.

Reședința Regelui și a curții, mai ales după 1682, va fi la Versailles, care

devine astfel capitala Franței. Palatul Luvrului nu este însă cu totul neglijat, nu numai în timpul lui Ludovic al XIII-lea, bine înțeles, dar chiar mai târziu, sub Ludovic al XIV-lea, pe vremea când Colbert era intendent general. Printre statuele care decorează aripile noi adăugate Luvrului, în prima jumătate a secolului, cele mai însemnate sunt opera lui Jacques Sarrazin (1588—1660) și sunt așezate în jurul pavilionului orologiului.

Așa sunt Cariatidele pavilionului, de pildă (Fig. 67). Ele formează un grup, care se armonizează cu un alt grup analog, la celălalt unghi al construcției. Sunt concepute în buna tradiție franceză, calme și nobile, conforme idealului pe care sculptorii secolului al XVII-lea îl primesc moștenire de la predecesorii lor. Spiritul Barocului este deci aproape absent din aceste două figuri, de frumoase pro-

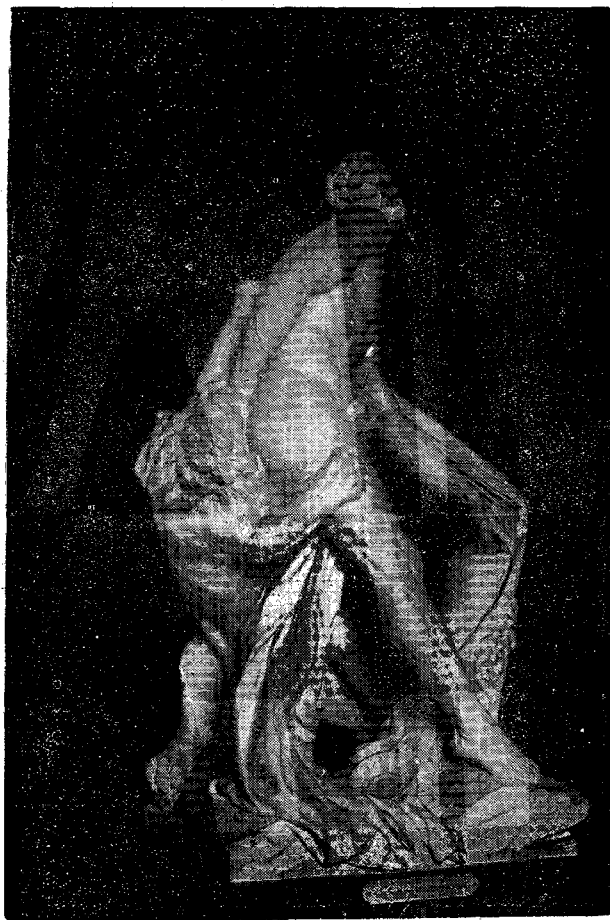


Fig. 70. — Puget: *Milon din Crotona*.

porții, din mișcările și atitudinea lor pline de măsură și de demnitate.

Nu tot astfel se prezintă Amfitrita (Luvru) (Fig. 68).

**Michel Anguier** (mort în 1686) autorul acestei plăcute statui, este obsedat de modéle italiene. Caracterele Barocului apar aici mult mai accentuate decât în cele două cariatide, mai sus menționate. Nu numai că statua este prezentată în mișcare, deși linia conturului rămâne încă grațioasă, dar anatomia, pro-

porțiile corpului sunt altele decât la clasici. Bustul a devenit mai mic, mai delicat, în timp ce volumul șoldurilor și al coapselor a crescut. Brațele sunt, și ele, mai pline, mai viguroase și depărtate de corp. Trupul n'a mai păstrat gravitatea grupului cariatidelor, din contră, el se mlădie plin de cochetărie, în timp ce draperia subliniază caracterul voluptuos al formelor.

↳Sculptorul prin excelență al Barocului francez, cel la care vom întâlni ceva din avântul, din lirismul unui Bernini, fără latura sentimental-teatrală a acestuia, este însă Pierre Puget (1622—1694). Este unul din puținii artiști ale căror opere n'au fost destinate castelului de la Versailles, pentru care mai ales sunt întrebuițați, Fr. Girardon (1628—1715) și Antoine Coysevox (1640—1720).

Perseu și Andromeda (Fig. 69) este una din capodoperile artei secolului al XVII-lea. În ea grația se unește cu forța, într'o mișcare tumultuoasă specifică acestor vremuri, cu o cunoaștere desăvârșită a anatomiei și a proporțiilor corpului uman, într'o execuție impecabilă. Puget dorea mai ales să pună în evidență contrastul dintre avântul impetuos al lui Perseu, și atitudinea resemnată, concentrarea dureroasă, aproape pasivă a Andromedei, plâpândă, fragedă, delicată, mută de groază, în fața monstrului și în așteptarea gestului liberator. În grup intervin în chip neprevăzut, și mai mult pitoresc decât plastic, amorași, atribute alegorice, draperii complicate, care flutură în vânt. Și aceste detalii ne duc tot la modelele baroce, pe care aspiră să le egaleze Puget.

Tot el este autorul lui Milon din Crotona (Luvru) (Fig. 70). Luptătorul vânos, cu toți mușchii întinși și încordați, amenințând parcă să se rupă, e reprezentat în momentul când (după cum spunea legenda) a fost devorat de un leu, care profită de faptul că Milon nu se putea apăra decât cu o mână, având-o pe cealaltă prinsă în crăpătura unui copac. Sbuciumul mișcării, pluralitatea axelor pe care repauzează figura, sunt tocmai caracterele distinctive ale Barocului.

Dar sculptorii castelului de la Versailles erau alții, am spus-o. Ei sunt



Fig. 71. — Girardon: Răpirea Proserpinet.

autorii a numeroase grupuri, basoreliefuli, fântâni, cariatide și mascaroni, destinate să împodobească palatul și parcul. Unele din aceste opere făceau așa zicând parte din arhitectură, fiind fixate în fațadă sau pe aticul construcției. Altele sunt răspândite în grădini și în pădure, dealungul aleelor, printre boschetele de arbori, în mijlocul fântânilor, pe marginea basinurilor. Un astfel de grup celebru, tot așa de renumit ca și cel al lui Puget, este cel al

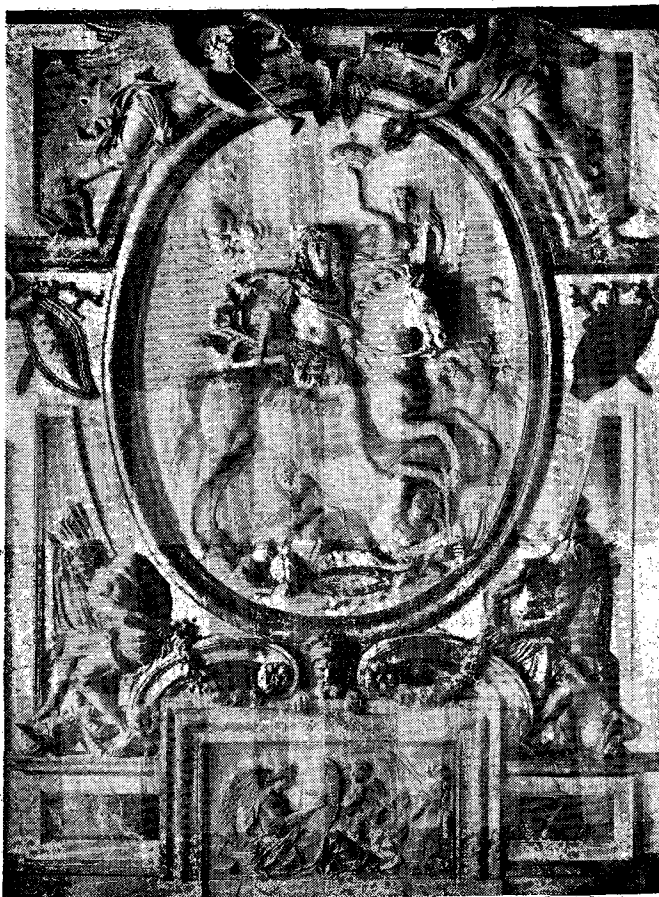


Fig. 72. — Coysevox: *Trecerea Rinului*.  
(după Propyl. XI, p. 310).

Răpirei Proserpinei (Fig. 71), executat de Girardon și așezat în mijlocul unei colonade rotunde, una din atracțiile principale ale parcului de la Versailles. În arta lui Bernini am constatat o lucrare identică: Pluton și Proserpina. Aceeași violență de gesturi, aceleași brațe întinse și membre încordate, aceleași draperii fluturând, aceleași trăsături ale feței crispate, pentru a fi mai expresive, în fond același stil teatral. (Fig. 14).

Este așa de mare asemănarea de inspirație și de sentiment între cele

două opere, încât fără voe modelul italian ne vine în minte, în momentul când privim această reușită a lui localizare, din parcul de la Versailles.

Printre sculpturile în relief înalt celebră e mai ales Trecerea Rinului (Versailles) (Fig. 72). Este opera lui Coysevox și reprezintă, într'un medalion și sub formă alegorică, unul din episoadele importante ale războaielor lui Ludovic al XIV-lea. Autorul ei este unul din marii sculptori ai vremii, la care des se face apel pentru decorarea castelului, la exterior și în interior. Relieful e așezat la locul de onoare, în Salonul Războiului, care, împreună cu Salonul Păcii, mărginesc celebra Galerie a Oglinzilor.

Între două uși de marmoră, înconjurat de un cadru măret, sus cu zeițele Renumelui, cântând din trâmbițe, jos cu cei trei prizonieri înlanțuiți. Regele, în costum roman, trece victorios, călare, călcând peste nații supuse. Este



Fig. 73. — Coysevox: Mercur.



Fig. 74. — Girardon: Boileau.

un exemplu tipic de cum se înțelege o sculptură decorativă de stil eroic, în această vreme.

Mercur, este opera aceluiaș sculptor și este destinată tot parcului de la Versailles (Fig. 73). Mișcarea, draperia umflată de vânt, calul aripat, coada lui, care ondulează ca și coama, pentru a da o linie mai dulce compoziției, totul ne arată cât de mult pătrunsese în Franța, către finele secolului, spiritul berninesc.

Trecând la analiza sculpturei de portrete, este natural să găsim o abundență enormă de busturi și de statui ale regelui. În tinerețe el este repre-

zentat conform tendințelor, care existau la Francezi la începutul secolului, adică mai independent de influența italiană. Mai târziu însă, după ce Bernini fixase oarecum imaginea oficială a lui Ludovic al XIV-lea, în bustul pe care l-am văzut în paginile precedente, acest exemplar devine punctul de plecare obicinuit al tuturor portrețiștilor vremii. Stilul lui măreț, în care calmul august al figurai era pus în valoare și mai mult prin contrastul cu draperia suflată de vânt, ce-l încadra, vor deveni regula căreia se vor supune toți ceilalți sculptori.

Și Girardon, și Coysevox sunt autorii a numeroase portrete, printre care



Fig. 75. — Coysevox : Colbert.  
(după Propyl. XI, p. 308).



Fig. 76. — Coysevox : Robert de Cotte

ne vom opri la cele ale lui Boileau (Fig. 74), Colbert (Fig. 75) și Robert de Cotte (Fig. 76).

Este sigur că modelele acestor busturi trebuie căutate tot în arta lui Bernini. Girardon, executându-l pe primul, a avut în vedere una sau alta din imaginile pline de un suflu romantic sculptate de marele Italian. O oarecare pudoare, mai mult simț al naturalului îl împiedică însă să-i dea avântul, ceva cam factice, pe care l'am observat în portretul regelui. Și peruca, și draperia în jurul pieptului există, ele însă sunt tratate cu mai multă rezervă. În același timp vechea calitate a Francezului de scrutător al fizionomiilor, de comentator moral al caracterului, apare aici, ca și în portretul lui Colbert. Statui încă destul de pompoase, cum se cuvine unor persoane care sunt destinate să joace un rol la curte, în care însă figura este studiată până în cele mai mici detalii, cu o precizie care face onoare însușirilor de practicieni ale celor doi mari artiști oficiali.

Comparând imaginea lui Boileau cu cea a lui Colbert, avem impresia că Girardon, cel puțin în cazul acesta, știe mai bine să utilizeze o perucă, pentru a încadra o figură.

Ultima operă citată este tot o operă a lui, dar mai simplă, mai lipsită de accesorii pitorești, de cum fuseră primele două. Superioritatea ei vine mai ales din chipul, în care este privit modelul, din renunțarea din partea autorului la orice detaliu superfluu, cu excepția părului perucei, strâns la spate, care însă încadrează așa de fericit capul, dând un aer curagios și



Fig. 77. — Girardon: Monumentul lui Richelieu.

(după Propyl. XI, p. 293).

spontan fizionomiei. Ochii și gura sunt plini de viață, mobili, totul respiră vioiciune, în rezumat un remarcabil exemplar al artei portretului în marmoră, în această vreme când se întâlnesc totuși nenumărate și excelente portrete.

Ca exemple de monumente funerare, cele care se impun în primul rând sunt cel al lui Richelieu, din biserica ridicată de cardinal pentru Sorbona, (Fig. 77) și cel al lui Mazarin, azi la Luvru (Fig. 78). Mai original ca subiect și ca invenție este primul, opera lui Girardon. Cel de al doilea este însă perfect ca execuție; el se datorește lui Coysevox. Odată mai mult avem ocazia

să constatăm marele prestigiu de care se bucurau acești doi maeștri, cărora se încredințau cele mai multe comenzi importante.

Religia și Știința însoțesc ultimele momente ale lui Richelieu și-l ajută să-și dea creștinește sfârșitul. Cardinalul se ridică puțin de pe patul său de moarte și-și îndreaptă privirea și gândul spre Dumnezeu. Totul este nobil în această lucrare, una din cele mai sincere printre monumentele funerare, iar draperiile ample măresc încă impresia de măreție și de gravitate ce se desprinde din compoziție.

Monumentul lui Mazarin este mai decorativ poate, dar mai puțin inspirat. Și Mazarin își recomandă sufletul lui Dumnezeu. Este așezat pe un soclu, în

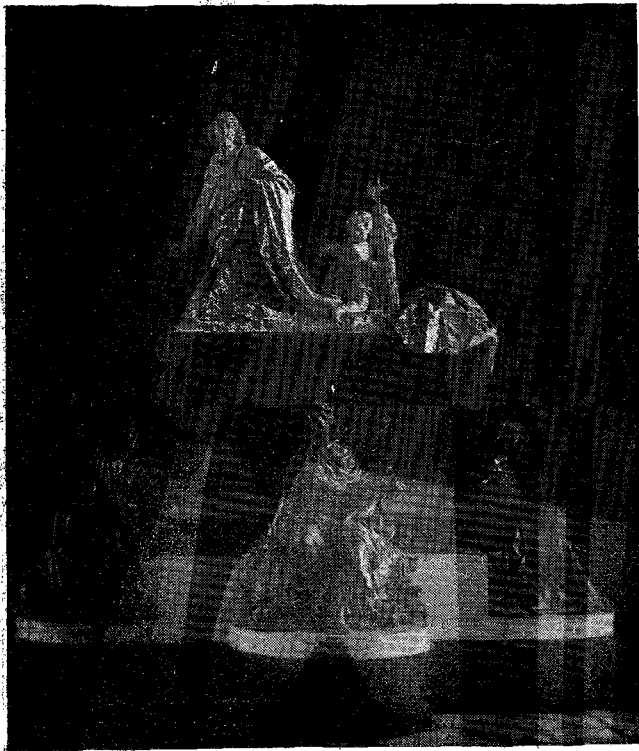


Fig. 78. — Coysevox: Mormântul lui Mazarin.

amplul vestmânt al purperei cardinalice, peste care este așezat un geniu, în mâini cu o fasce și cu o secure. Dintr'odată vedem deosebirea față de opera precedentă, în care nu apărea nici o notă teatrală.

Trei femei tinere, cu formele pline, vigoaroase, în costume bogate, ținând în mâini atribute după care pot fi recunoscute, înconjoară soclul stațuei Cardinalului. Sunt virtuțile care au dictat acțiunile acestuia. Legătura între ele și persoana căreia monumentul era consacrat e mai puțin vizibilă ca în monumentul lui Richelieu, deși execuția lor, în bronz, e magistrală.



Alături de aceste opere capitale ale sculpturii destinate comemorării unui defunct, întâlnim altele, nenumărate, în bisericile Parisului sau în provincie. Este chiar genul care înfloarește mai mult în această vreme. Nici una însă nu ajunge la gradul de perfecție pe care l-am întâlnit în aceste două monumente așa de semnificative pentru sculptura Barocului francez.

## PICTURA

Arta culooarei se găsește în aceeași situație față de arhitectură ca și sculptura. Și ea este mai ales menită să contribuie la înfrumusețarea reședințelor regale și a „hotelurilor” nobililor. Pentru opere izolate, care să nu facă parte din decorația camerelor, adică pentru forma de artă pe care o cunoaștem astăzi, este puțin loc. Ea va servi în primul rând ca să proclame virtuțile Regelui, faptele lui eroice, momentele însemnate ale domniei, în stilul și după normele inaugurate de arta italiană. Evident, pictura având la dispoziție posibilități de a „nara” înfinit mai numeroase și mai variate decât sculptura, ei îi va reveni rolul esențial în laudele, pe care arta le aduce persoanei regale. O vedem deci ca un auxiliar prețios în serviciul celor, a căror funcție este să transmită generațiilor viitoare și să ție mereu vii în fața publicului faptele memorabile din lunga domnie a monarhului. Ea nu poate îmbrățișa deci decât genul istoric, căci tot în genul istoric intrau și subiectele religioase ori scenele mitologice, unele rezervate capelelor și bisericilor, celelalte apartamentelor private.

Genul istoric în pictură este nobil, prin excelență. El se reclamă de la marii maeștri ai trecutului și se sprijină pe exemple luate din opera lor. Spre el merge, evident, favoarea regală, dar și preferința amatorilor, unii cu un gust rafinat și sigur, aparținând clasei nobile, alții pe cale de a și-l forma, aparținând celei înalt burgheze, compusă din bancheri și fabricanți de stofe sau de efecte necesare armatei, din funcționari în serviciul Regelui, din magistrați.

Alături de genul istoric, un rol încă important, dar inferior față de primul, îl ocupă și portretul. Și el se poate pune în serviciul suveranului și al familiei acestuia, pentru că le răspândește și le perpetuiază imaginile, mai ales văzute într'un anume sens. Prin imitație, el va servi și pentru reprezentarea membrilor familiilor nobile și bogate, a persoanelor aparținând clerului sau mării burghezii. De altminteri, acesta era un fenomen natural. Figura și înfățișarea persoanelor care făuresc istoria nu este ea oare tot așa de importantă ca și faptele acelor personagii, transmise de pictura istorică?

Celelalte genuri, peisagiul și pictura de genre, sunt mai puțin cultivate. Ele se bucură însă de reprezentanți atât de străluciți, încât azi, și pentru gustul nostru, ei întunecă gloria celor mai mari decoratori ai timpului. Așa este Claude Lorrain, așa sunt frații Le Nain. Deși nu se poate spune că ei erau neglijați de favoarea publicului — Claude Lorrain trecea și în vremea sa drept unul din cei mai cunoscuți pictori, exact cum îl considerăm și astăzi — producția lor era pusă pe un plan inferior.

Artă în serviciul monarhiei, artă nobilă, manifestându-se mai ales prin genul istoric, iată cum mai ales apare pictura în secolul al XVII-lea, în Franța. Este momentul în care tot ce era în raport cu Evul Mediu și chiar

cu Renașterea este din ce în ce mai puțin înțeles. Toate formele ieșite din manifestările trecutului sunt considerate ca „barbare” și „gotice”, epitetul gotic având o nuanță pejorativă de desaprobară, aplicându-se la ceva considerat bizar, lipsit de măsură și de armonie, calități spre care în deosebi tindea arta secolului.

Această stare de spirit este creată mai ales sub influența Italiei și a ideilor pe care artiștii le aduceau cu ei din călătoriile lor la Roma și la Florența, sau din stagiul la Academia franceză din Roma. Ea însă nu domnește singură printre cei care se interesează de pictură. I se opune o altă credință, nu mai puțin viguroasă, venită de la o artă tot așa de veche și numărând opere tot așa de însemnate ca cea italiană, dela cea flamandă. Fenomenul nu e nou; el capătă însă o virulență deosebită în secolul al XVII-lea, când asistăm la conflictul dintre Poussiniști, partizanii desenului și ai Italiei, și Rubeniști, partizanii culorii și admiratorii lui Rubens și ai Flandrei; dar, ca un conflict de tendințe, fenomenul se poate constata în Franța, încă din vremea Renașterei.

Sunt momente, în decursul acestui duel între cele două idealuri de artă așa de deosebite între ele, când ar fi greu cuiva să spună de ce parte va fi victoria. Și unul și celălalt crez estetic are partizanii lui. În cele din urmă Italia va ieși învingătoare, grație favoarei pe care o va acorda Regele partizanilor acestui curent. Faptul că se face uneori apel chiar la mari artiști italieni, ca și comunitatea de rasă și de temperament între Italia și Franța, nu puțin au contribuit la victoria acestei tendințe. De altfel, marele Rubens nu se considera el însuși, la început, ca un elev al Italiei, influenței căreia nu se putuse sustrage?

În fruntea reprezentanților picturii istorice decorative se așează **Charles Le Brun**, primul pictor al curții și codificatorul artelor frumoase în Franța, conform cu nevoile vremii și cu dorințele Regelui. Mai puțin influent pe atunci, dar poate mai stimat astăzi este **Eustache Le Sueur**. Cel mai strălucit pictor, aparținând genului „istoric”, și unul din corifeii secolului este însă **Nicolas Poussin**, alături de care noi, cei de azi, obicinuim să punem singur pe **Claude Lorrain**, marele peizagist. **Louis Le Nain** este interpretul sincer și plin de emoție al vieții de la țară, al scenelor mai intime, adică unul din „Pictorii Realității”. În sfârșit, tabloul nostru sumar ar fi incomplet dacă n'am cita și numele celor câțiva însemnați portretiști ai timpului, un **Philippe de Champaigne** și, ceva mai târziu, un **Hyacinthe Rigaud**, un **Largillière**.

Charles Le Brun este artistul căruiia îi revine onoarea și greaua sarcină să realizeze intențiile Regelui în vederea dezvoltării artei franceze și să supravegheze cum se vor executa operele destinate reședințelor regale. Rolul acesta el îl deține până aproape de moarte, deși, după venirea lui Louvois ca ministru, în urma disgrației lui Colbert, Le Brun își pierde mult din prestigiu.

Este fiul unui sculptor și se naște în 1619. Faptul că se trage dintr'o familie de artiști îi va ușura mult educația, îl va face mai apt să se pregătească în vederea carierei ce îmbrățișează. Totul: educație, aspirație, temperament, îl purtau spre Roma, spre stilul care se dezvoltase acolo în vremea Barocului. Pornește în Italia cu dorința să aprofundeze și să-și asimileze doctrina ce domnea acolo, să se formeze sub inspirația operelor mari trecute și contemporane.

După un stadiu de 4 ani, se întoarce în Franța în 1646. Muncitor și ambițios, el știe ce-i lipsește și-și conduce cariera artistică în chipul cel mai inteligent. Se crede făcut pentru genul eroic, de apoteoză, pe care de altfel îl consideră superior tuturor celorlalte genuri în pictură, cu excepția tablourilor religioase. Spre a-și forma stilul, el lucrează și studiază: Grecii și Romanii, artiștii Renașterii, operele contemporanilor, totul contribuie ca să-i completeze învățătura. Puțin după întoarcerea sa la Paris se crează Academia de Arte Frumoase, în sânul căreia va juca un rol preponderent.

Își începe cariera pe lângă faimosul Fouquet, suprintendentul finanțelor, la Vaux-le-Vicomte. Acolo se face cunoscut și apreciat de Rege, în serviciul căruia trece mai târziu, după 1661. De atunci încolo viața lui Le Brun de-

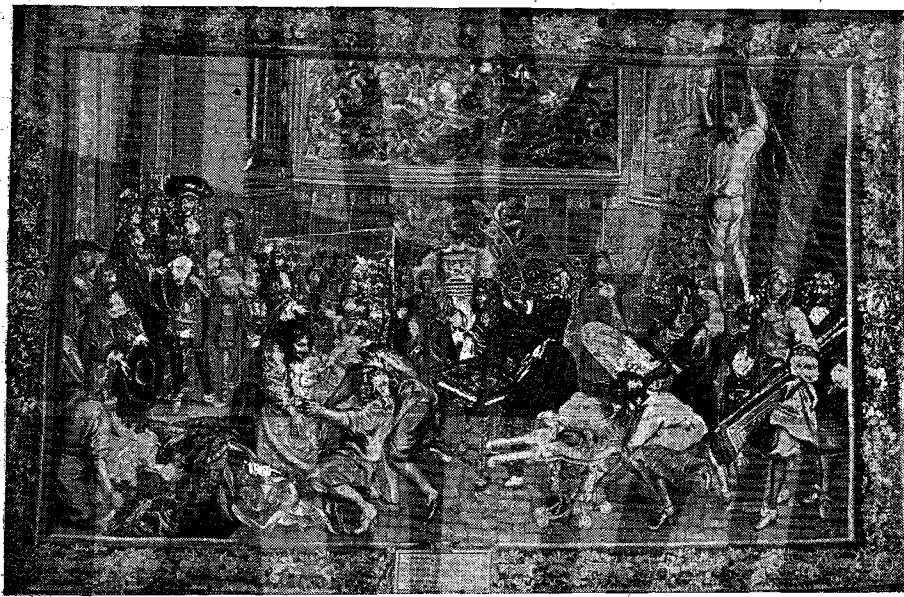


Fig. 79. — Le Brun: Ludovic al XIV-lea la Gobelins (Tapiserie).

(după Propyl. XI, p. 301).

pinde toată de Ludovic al XIV-lea. Cum simte perfect ce s'ar potrivi pentru preamărirea stăpânului și protectorului său, el își pune toate însușirile în serviciul realizării acestui scop. Operele sale se vor semnala mai ales prin fast și strălucire, printr'un dar real al compoziției și al ordonării mulțimilor, în bucăți de mari dimensiuni.

Le Brun decide aproape fără apel toate chestiile de artă, până în vremea disgrăției lui Colbert. După plecarea și moartea acestuia, Louvois se arată mult mai puțin înclinat să-i urmeze sfaturile. În 1687 este înlocuit cu Mignard. Trei ani mai târziu, în 1690, murea.

La începutul carierei sale Le Brun executase câteva serii de tablouri, a căror subiecte sunt luate din viața Regelui. Unele servesc și de cartioane de tapiserie. Așa este de pildă această pânză, care a servit pentru manufac-

tura de la Gobelins, Regele vizitând tocmai această manufactură, (Fig. 79). Este vorba de-o compoziție importantă, nu lipsită de vigoare, mult mai puțin teatrală de cum vor fi cele dintr'o epocă mai târzie în cariera pictorului. Fiind vorba de Rege, Le Brun încă de atunci îl eroizează, dar cu discreție și măsură. În acelaș timp el își arată știința solidă, câștigată prin studii și prin contactul cu Italia, în libertatea și ușurința cu care grupează personajile.

Mai pe gustul nostru azi este însă un tablou, multă vreme dispărut din ochii publicului, (Fig. 80), *L'Entrée du Chancelier Séguier à Rouen*.



Fig. 80. — *Le Brun: Cancelarul Séguier.*

Sentimentul cu care este tratată această operă, de mari dimensiuni, ne arată că este vorba de o lucrare în care pictorul ținea să-și manifeste toate calitățile, mai ales că era vorba să facă plăcere unui binefăcător al său, care avea multă trecere. Grupul de paji, în jurul calului alb al cancelarului, îmbrăcămintea de postav de aur a animalului, costumul splendid al celui care-l călărește, umbrelele, totul are ceva pompos, de un lux aproape oriental. În acelaș timp nu se pot nega, în această operă, însușiri de mare pictor: desen solid și precis, colorit somptuos și cald, compoziție echilibrată, plină

de naturaleză în eleganța ei. Le Brun nu va reuși totdeauna să se ridice până la așa înălțimi.

În l'Entrée d'Alexandre à Babylone, (Fig. 81) el forțează parcă nota eroică, cade în teatralul, pe care a știut să-l evite în lucrările anterioare. De sigur, nimic nu putea să ne dea mai puternic senzația aproape fizică a trium-



Fig. 81. — Le Brun: Intrarea lui Alexandru în Babilon (Fragment).

fului lui Alexandru, a puterii sale de monarh asiatic, decât această pânză destul de ordonată în tumultul ei, în care oamenii, animalele, stofele de preț, florile, vasele de aur și argint, se amestecă spre a da cortegiului unuia din cei mai mari cuceritori o cât mai impunătoare strălucire. Carul, tras de elefanți, este ca și cizelat până în cele mai mici detalii, cu o fantezie de aur-

făurar: în fund o arhitectură măreață închide în mod demn prin decorul ei, întreaga scenă.

Este drept, Le Brun a semnat și opere mai puțin remarcabile. Aici, cel mult, el poate părea pedant, în alte opere el este însă rece și plicticos. Chiar și tablourile în care immortaliza pe Ludovic al XIV-lea nu-s totdeauna lipsite de aceste defecte.

Eustache Le Sueur este unul din rarii mari pictori ai secolului al



Fig. 82. — Le Sueur: Moartea S-tului Bruno.

XVII-lea care n'au luat contact cu Roma. Totuși, nici unul dintre contemporani n'a fost mai pătruns de grația și de noblețea compozițiilor lui Rafael decât dânsul. Se naște la 1617 și moare, după o viață scurtă, la 1655. E de familie modestă, fiu de meseriaș. Precoce, se face cunoscut ca pictor îndemânic din cea mai fragedă tinerețe. N'avea decât 27 de ani când, în 1645, i se încredințează să povestească, în douăzeci și două de scene, viața S-tului Bruno, pentru biserica ordinului „des Chartreux”, din Paris. Tot el decorează faimosul Hotel Lambert, inspirându-se de la două teme mitologice: Muzele și Puterea Amorului. Toate aceste compoziții se găsesc azi la Luvru.

A fost puternic pătruns de Rafael, cum am spus, nu însă direct, căci nu i-a cunoscut operele, ci studiind gravurile, ce reproduceau lucrările mari ale acestuia. Intre

discipol și maestru erau anume afinități: noblețe a spiritului, dulceață, seninătate. Le Sueur n'avea însă grandoarea marelui reprezentant al Renașterei. Dotat cu eminente calități de pictor, ca și Domenichino la Italieni, el știe exprima candoarea și gingășia unui trup tânăr, duiosia unei figuri plină de reverie.

Cel mai mare însă dintre artiștii francezi ai secolului este incontestabil Nicolas Poussin. După locul de naștere este normand, din Andelys, își

petrece însă mai toată viața în Italia. Trăește de la 1594 la 1665. Intr'un veac de decoratori, Poussin este mai ales un pictor de chevalet, adică de tablouri portative, de dimensiuni mai modeste. Poate și pentru că, trăind la Roma, unde rămâne cam patruzeci de ani, el simte nevoia să dea dimensiuni mai comode, spre a le face ușor transportabile, operelor destinate clienților din Franța.

Familia sa era de condiții extrem de modeste. Poseda o formație incompletă, atunci când se pregătește să meargă în Italia; dar este conștient de talentul său și este dotat cu o energie neînfrântă, cu spirit practic, cu multă chibzuială. Nu este ceea ce se cheamă o natură precoce, ci mai degrabă una tardivă, însă solidă și cu multe și mari resurse. Își începe studiile cu un Francez, este însă stăpânit de timpuriu de o puternică dorință de a vedea Roma, ale cărei bogății artistice îi sunt revelate prin gravuri, de a se instrui, de a se perfecționa la contactul lor. Il găsim acolo prin 1624.

La început își face câțiva prieteni, puțini la număr. Dar ce-l atrage în marele centru artistic nu-s oamenii, ci mai degrabă orașul, prestigiul istoric, ruinele, atmosfera, poezia luminei și noblețea formelor, cele din natură și cele ieșite din mâna omului, și câțiva pictori, printre care Domenichino. Din contră, detestă pe Caravag-



Fig. 83. — Le Sueur: Trei Muze.

gio și disprețuește pe manieristii bolonezi. Iubește pe Rafael și pe artiștii greci și romani, pe care îi consideră ca interpreți a tot ce este mai nobil și mai armonios pe lume.

Între operele pe care le admira și de la care se inspiră și între cei câțiva prieteni, Poussin trăește în Roma, timp de patruzeci de ani, o viață de înțelept antic, modestă și plină, fertilă în însemnate opere de artă. Chemat la Paris de Ludovic al XIII-lea, el este așa de nemulțumit de ce vede, în lumea de la Curte, de intrigile și de geloziiile ce înfloreau acolo, încât se grăbește să se întoarcă în Italia, cu sentimentul omului scăpat din închisoare.

Grandoarea lui Poussin, latura incomparabilă a geniului său, constă în faptul că în chip natural, adică „naiv”, cum se zicea în secolul al XVII-lea, el își făcuse un suflet păgân, care-și găsisse idealul în arta veche și în Rafael. În tot ce iese din mâna lui el pune ordine și măsură, chiar și în voluptatea care transpiră în mai toate operele inspirate din mitologia greacă. Fantezia

și avântul se găsește mereu sub controlul rațiunii, totul fiind servit de un colorit și de un fel de a picta, pe care Poussin l'a înșușit de la Tițian și de la Venetieni. Căci el a avut norocul să înțeleagă în mod egal pe cei doi mari reprezentanți ai școlilor rivale, din vremea Renașterii, pe Rafael, desenatorul și ordonatorul compozițiilor, pe Tițian, magicianul prin culoare. I-a iubit și i-a pătruns, nu ca un elev eclectic, care, în vederea unei arte „complete”, îi amestecă fără să-i simtă, ci ca unul care i-a judecat, s'a convins de excelența și de particularitățile lor, de ceace ei lășaseră moștenire urmașilor, le-a asimilat, le-a făcut element propriu, în serviciul gândului și al simțirii sale.



Fig. 84. — Le Sueur: S-ta Veronica (fragment).

Opera sa vastă se inspiră de la teme antice, unele grațioase, altele tumultuoase, cu o nuanță chiar de eroticism uneori, cum ar fi bacanalele, și de la teme religioase. A executat încă cel puțin un portret, pe al său propriu și, spre finele vieții, vaste și nobile peisagii, și ele rânduite după un ritm personal, nu ca un decor pentru acțiunile omului, ci ca o concretizare a unor mari forțe raționale, în mijlocul cărora omul se pierde, este redus la rolul de simplu detaliu sugestiv.

Moartea sa, în 1665, este o mare pierdere pentru artă. Stima de care se bucura, în țară străină, se vede și din faptul că tot ce avea Roma mai distins l'a condus la lăcașul de veci.

Ca exemplu al artei lui Le Sueur vom începe cu una din cele douăzeci și două de scene consacrate S-tului Bruno, și anume cu moartea Sfântului (Fig. 82). În alegerea subiectelor, pictorul fusese nevoit să urmeze indicațiile date de călugării, în sensul că el trebuia să înlocuiască anume tablouri mai

vechi, deteriorate de vreme, prin compozițiile sale, tratând însă exact același subiect. Această dificultate n'a împiedicat pe artist ca să arate candoarea sufletului și adâncimea credinței sale. Scena în care ne este evocată moartea fondatorului ordinului este una din cele mai mișcătoare. Corpul este întins de-a curmezișul compoziției, un detaliu îndrăzneț, dar în acord cu estetica Barocului. De jur împrejur sunt călugării, luminați de lumânări, ceace dă ocazie artistului să-și arate știința în distribuirea luminei artificiale. Poate că acest ecleraj, pe care îl vom mai întâlni în arta lui Louis Le Nain și în cea a lui Georges de la Tour, să nu fie străin de influența lui Caravaggio.

În Cabinetul Muzelor, din Hotel Lambert, Le Sueur tratează o temă mitologică. Într'un peisagiu clasic, trei fete tinere: una văzută din față, alta din spate, a treia în semiobscuritate, cântă din flaut. (Fig. 83). Gruparea este nemerită, sentimentul de o suavitate rară, coloritul plăcut, iar desenul fețe-



lor și al brațelor de o rară perfecțiune. Celelalte compoziții din aceeași serie, azi toate la Luvru, nu-s cu nimic inferioare acesteea. Totuși, în Sfânta Veronica (Luvru) (Fig. 84) inspirația este și mai originală, sentimentul și mai profund.

Este o lucrare de mici dimensiuni, reprezentând, bine înțeles, drumul Mântuitorului spre Golgota. Cu un gest sfios, dar de o mare gingășie, având întipărită pe față dragostea și compătimirea, S-ta Veronica se pleacă să șteargă sudoarea de moarte de pe fața lui Christos. O emoție conținută, o simplitate, o duioșie, pe care rareori o găsim în arta de aparat, mult mai pompoasă, a epocii, transpiră în această operă, calități care nu se vor întâlni de cât numai rare ori, în cele lucrări, mai puțin prețuite pe atunci, ale pictorilor realității.

Nicolas Poussin a executat cel puțin un portret, pe al său propriu (Fig. 85). S'a reprezentat în atelier, în chipul cel mai natural, într'o lucrare destinată unui prieten și amator francez, care dorea să-i albească imaginea. Poussin nu era un portretist și a ezitat mult până să trimită de la Roma în Franța, acest tablou. I-a plăcut să apară energic și plin de demnitate, așa cum era în viață, sprijinind cu orgoliu mâna dreaptă pe un carton de desenuri.

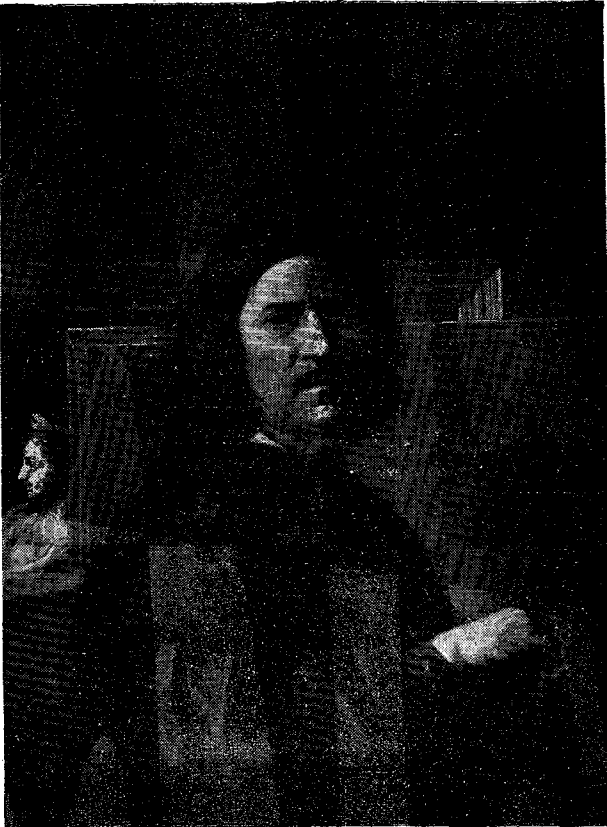


Fig. 85. — N. Poussin: Autoportret.

Narcisse (Fig. 86) este unul din primele tablouri cunoscute ale lui Poussin. Este inspirat de mitologie și reprezintă cunoscuta fabulă a lui Narcis și a nimfei Echo: Exemplu tipic al felului personal cum înțelege artistul să trateze asemenea teme, așa de banalizate de toți cei care se inspirase de la ele în secolul al XVII-lea, și așa de reci. Personagiile fabulei devin purtătoare ale unor simboluri, în care se simte căldura sentimentelor lui Poussin; întreaga lucrare ia un ton liric, apare aproape ca o confesiune.

Narcis, frumosul adolescent iubit de nimfe, se privește în oglinda apei, se place și se înamorează de sine însuși. Dar, din acest moment el este condamnat să nu fie niciodată satisfăcut, să lăncezească, până moare. Preocupa-





Fig. 86. — Poussin: *Narcissus*.



Fig. 87. — Poussin: *Parnassus*.

numai de imaginea oglindită în apă, pe lângă care orice i se părea indiferent, nu se mai gândește la nimic altceva, se îmbolnăvește de melancolie, se stinge cu încetul. Artistul l'a reprezentat ca un tânăr frumos, obosit și palid, având în trăsături o durere inexprimabilă întins la marginea apei, gata să-și dea sfârșitul. În fund nimfa care-l iubea mai mult, Echo, topindu-se și ea, de dorul lui. La dreapta, Amorul privește fără milă la drama pe care o provocase.

Un sentiment delicat, o melancolie voluptuoasă învăluiesc această scenă, care se petrece într'un peisagiu meridional, profilat pe un cer roșiatic, de amurg, așa cum Poussin avusese ocazia să-l observe în Italia, în preumblările sale de seară.

Idealul lui Poussin, nu numai din punctul de vedere al formei, dar și din punct de vedere al unității de inspirație și de sentiment, îl vedem într'o compoziție din 1627, trei ani după ce artistul se stabilise la Roma. Reprezentarea Parnasului, adică a lui Apollo și a Muzelor, fusese una din temele favorite ale Renașterii.

(Fig. 87). Mantegna o tratase, Rafael de asemenea, într'una din compozițiile celebre din Stanțele Vaticanului. Poussin dorește să refnoiască acest vechiu subiect. El introduce în compoziția de mari proporții un ritm, o armonie, diferite de cele pe care le întâlneam în operele predecesorilor. În același timp el ne dă câteva exemple izbitoare de felul cum concepe frumusețea femeii, pornind de la statuetele antice și însuflându-le viață și tinerețe.

Tema legăturii dintre poetul care cântă și dintre Apollo care-l inspiră, este una din cele la care se oprește mai des Poussin, alături de entuziasmul bacchic, din numeroasele sale Bacchanale. El pune în centrul pânzei pe poet, pe care-l încoronază Apollo. Muzele formează un strălucitor cortegiu Zeului. La dreapta și la stânga, ca și în compoziția faimoasă a lui Rafael, sunt așezate geniile care au meritat Parnăsul, alături de Apollo și de Muze. În fund un peisagiu ideal, iar în aer genii, care distribuiesc coroane.

În această primă perioadă opera capitală a lui Poussin este cea care poartă numele de *Inspirația Poetului*. (Fig. 88). În fond este aceeași temă pe care am întâlnit-o în mijlocul Parnasului, tratată însă singură, pentru ea însăși, și de proporții monumentale. Sub un copac, într'o atitudine familiară și rezemat de liră, Apollo dictează versuri poetului din fața sa. Acesta îl privește cu încredere, cu o admirație aproape religioasă. Contrastul dintre atitudinea pământeanului, dintre tensiunea sufletului său, și calmul suveran al Zeului este isbitor. La stânga se găsește muza, una din figurile cele mai



Fig. 88.— Poussin: *Inspirația poetului*.

grațioase și mai nobile, pe care le-a conceput arta franceză. În gestul ei, în atitudinea, în liniștea feței se citește echilibrul perfect dintre suflet și corp. La picioare un geniu se pregătește să aducă poetului o coroană, în timp ce sus, un alt geniu, îl răsplătește cu altă coroană. Execuția este la înălțimea inspirației și, din fericire — ceea ce nu se întâmplă cu multe opere ale lui Poussin — vremea a trecut peste această lucrare fără s'o altereze cât de puțin.

Tablourile examinate până acum porneau sau dintr'o inspirație duioasă

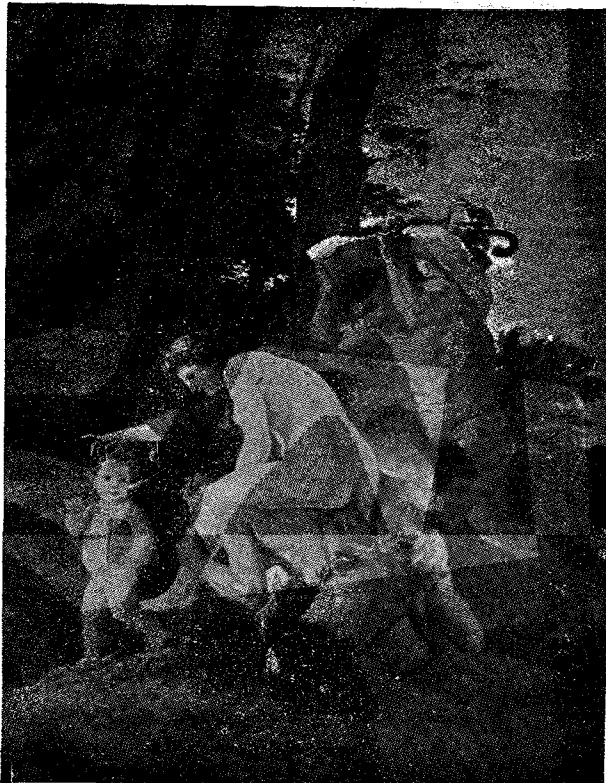


Fig. 89. — Poussin: Nimfă și satir.

cu o slabă nuanță de melancolie, sau din dorința de a prezenta compoziții armonioase, în care toate părțile se echilibrau în chip fericit, sau încă din nevoia de a înfățișa anume teme eroice. Dar aceasta nu e totul. Mai întâlnim la dânsul acele imnuri păgâne, pline de sensualitate, în care maestrul rivalizează cu artiștii mari ai Greciei și ai Romei. Sunt mai ales nota sa personală în arta secolului.

O nimfă purtată de un satir, iată un subiect pe care l'am fi putut întâlni pe un vas grecesc pe un basoreliev antic sau în cineștie ce obiect de mici dimensiuni, în bronz, în argint sau fildeş. Ce isbește aici este sinceritatea sentimentului într'o scenă care ar putea fi alături de bacchanalele antice. (Fig. 89)

De altfel, se pare că artistul avea nevoie, înainte de a picta, să vadă figurile sale cât mai plastic posibil. Intocmai ca Daumier în secolul al XIX-lea și ca Tintoretto printre înaintași, de multe ori el le modela mai întâi în pământ moale sau în ceară, și numai după ce-și dădea seama de aspectul lor plastic le introducea în compoziții. Este metoda de care se servise și El Greco, ca și alți pictori care pun mult preț pe efect și pentru care eclerajul unei compoziții este unul din principalele scopuri ce urmăresc, deci o preocupare a lor cu adevărat majoră.

În Păstoria din Arcadia (Luvru), (Fig. 90) sentimentul se aseamănă cu cel din inspirația Poetului sau cu cel din alte opere calme. Aici găsim însă poate ceva mai multă melancolie. Trei tineri păstori și o păstorită, veseli,



Fig. 90. — Poussin: Păstorii din Arcadia.



Fig. 91. — Poussin: Bacchanalia.

sănătoși, bucurându-se de viață, dau din întâmplare peste mormântul unui alt cioban, mormânt pe care stă scris: „Și eu am fost tânăr odată“. Această evocare a morții, care pândeste pe tot omul, în mijlocul plăcerilor unei tinereți exuberante, răspândește un val de tristețe în peisagiul virgilian și peste fețele personajilor.

Și acum o Bacchanală (Fig. 91). Este, cum am spus, un subiect des tratat de Poussin. El a fost inspirat de arta lui Tițian. Există multe variante ale acestei teme. Cea mai reușită, cea de față, este la Londra. O alta, analoagă, poartă numele de Regatul Florei și se găsește la Dresda. Ritmul pe care l'a imprimat compoziției artistul este tot așa de vijelios ca cel pe care l'am în-

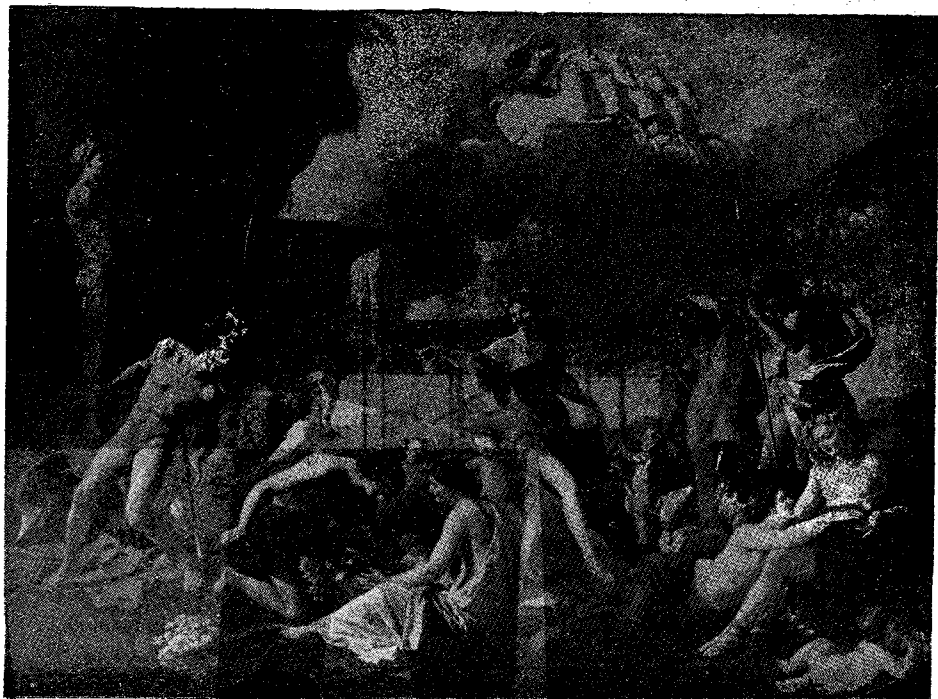


Fig. 92. — N. Poussin: Regatul Florei.

tălnit în subiecte similare la marele venețian. Aici însă el este temperat printr'o compoziție extrem de bine echilibrată, așa cu se remarcă în basoreliefurilor antice.

Eleazar și Rebeca (Luvru), (Fig. 93) este o lucrare dintr'a doua epocă a activității lui Poussin. Tot ce compusese în prima fază a evoluției era mai ales fructul inspirației nemijlocite, o artă spontană și francă, condusă numai după legile pe care Poussin le trăsese din observațiile sale asupra măștrilor din trecut. Cu timpul inteligența sa ia o parte mai activă în creație. Fără să piardă nimic din căldura sentimentului, el raționează mai mult asupra fiecărui detaliu.

Eleazar întâlnește la fântână pe Rebeca și o anunță că Isaac dorește s'o ia de soție. Ei însă nu sunt singuri. Poussin acordă o mare importanță faptu-



Fig. 93. — N. Poussin: Eleazar și Rebeca.



Fig. 94. — Nicolas Poussin: Tetis și Peleu.

lui că scena se petrece în fața mai multor persoane. Fiecare din ele, la auzul vorbelor lui Eleazar și conform temperamentului său, reacționează. Una se bucură, alta rămâne indiferentă, o a treia privește cu invidie, poate cu gelozie. O gamă întreagă de sentimente și de atitudini se desfășoară înaintea noastră. Scena, devine ca o dramă care se joacă de toți, pentru noi. Este un exemplu tipic de aspectul intelectual pe care-l ia arta lui Poussin în această epocă.

Cu cât ne apropiem de sfârșitul vieții pictorului, cu atât peisagiul câștigă în importanță, iar figurile nu mai sunt decât un pretext pentru a crea o anumită atmosferă pentru ca privitorul să se gândească la ceva precis. Așa



Fig. 95. — N. Poussin : Orfeu și Euridice.

este în tabloul Orfeu și Euridice (Luvru) (Fig. 95). Cele două mici figuri aproape dispar. Ochiul este purtat dintr'odată spre monumentele care se profilează în fund, spre copacii maestosi, spre cerul limpede și albastru, adică spre tot ce constituie esențialul acestui peisagiu meridional. Totul amintește Italia vremei artistului, țara în care el se simțea așa de fericit.

Spre sfârșitul vieții Poussin este atras să execute serii de tablouri, în jurul unor subiecte care se pretau acestei forme de artă. Astfel, în două rânduri el pictează Misterele bisericești. Altădată el se oprește asupra anotimpurilor, pe care le leagă, pe fiecare, de un motiv biblic, servind de temă centrală. Astfel, pentru a reda imaginea iernei, el își alege legenda Popului. (Luvru) (Fig. 96). Este iarna, însă fără zăpadă, ca în regiunile sudice. Teribilul cataclism biblic se petrece într'un peisagiu de culori închise



gri-verzui, care intensifică impresia de groază și de dezolare. Cu toate că scena s'ar fi putut lesne transforma într'o serie de episoade exagerat teatrale, Poussin știe să evite acest defect. El pune multă discreție în tratare, și deși toate detaliile sunt realiste, el preferă să le armonizeze după un concept intelectual, luând din natură numai ceea ce era necesar spre a face plauzibilă o afirmație a sa. Astfel, deși punctul de plecare este realitatea, amănuntele sunt combinate ca să ajungă la o eroizare a naturii.

Cel de al doilea mare pictor francez stabilit în Italia, și el un strălucit

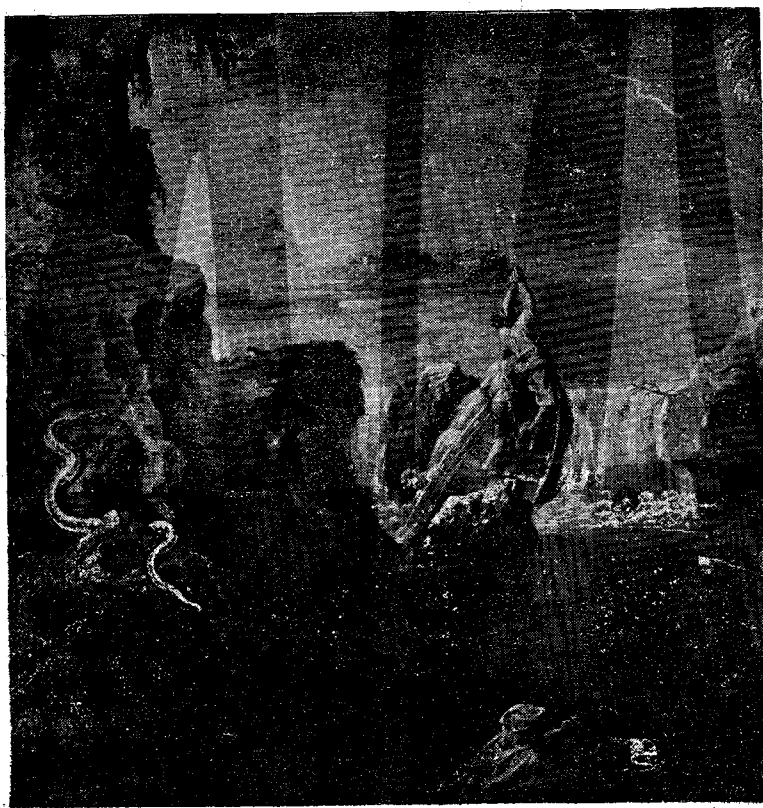


Fig. 96. — Poussin : Potopul.

reprezentant al clasicismului, este peisagistul Claude Gellée, cunoscut sub numele de Claude Lorraine, după provincia sa natală. Deși pentru Academia de Arte Frumoase din Paris și pentru cei mai mulți teoreticieni ai secolului al XVII-lea peisagiul era un gen inferior celui istoric, pentru noi, cei de astăzi, Claude Lorraine este singurul îndreptățit, oricât de celebri ar fi ceilalți contemporani ai săi, să stea alături de Poussin. De altfel, am văzut că și acesta, cu cât înaintează în vârstă, cu atât acordă cadrului în care imaginea scenele reprezentate o valoare uneori mai mare decât persoanelor ce iau parte la acțiune. Iar dacă de la pictura de chevalet trecem la desenele

și studii pregătitoare, importanța pe care Poussin o acordă vederilor din natură este încă și mai mare. Câteva printre cele mai prețuite laviuri ale sale sunt peisagii pure sau studii directe după natură.

Claude Lorrain este din Nordul Franței. Ceva din mentalitatea „nordicilor“, a Olandezilor în special, se va remarca și în arta sa, între altele - nostalgia soarelui, a luminii, a ținuturilor cu linii nobile și cu vegetație bogată și puternică. Aproape nu este operă mai importantă, în decursul întregii sale cariere, în care să nu apară globul solar, direct, izbînd cu lumina sa puternică obiectele și așezat în genere destul de jos pe orizont, în primele ore ale dimineții sau atunci când apune.

Claude Gellée se naște în Lorena, am spus-o; în satul Champagne, în 1600. Rămâne fără nici un fel de instrucție și aproape fără meserie până la doisprezece ani. La această vîrstă începe să simtă vocația de pictor, ceea ce este cu atât mai extraordinar, cu cât e vorba de un copil cu totul necultivat. De altfel, așa va rămîne pictorul toată viața, abea ajungînd să scrie și să citească. Auzise totuși de prestigiul Romei și al pictorilor ei; de comorile de artă strănse acolo de Papi și de Cardinali; de resturile monumentelor clasice și de ruinele orașului prestigios. N'are decât o dorință: să ajungă până la ele. Pornește la drum, cam la voia întîmplării, fără să fie sigur că poate continua călătoria până la capăt. Se oprește la un frate, și el pictor, de la care învață gravura, la Freiburg, în Breisgau. În cele din urmă și cu mari greutate își izbutește să ajungă până la orașul minunat, ținta aspirațiilor sale. De acolo trece mai departe, la Napoli. În acest din urmă oraș a trebuit să cunoască opera lui Caravaggio, pe atunci foarte discutată, care însă n'are nici un fel de acțiune asupra sa. A prețuit totuși câțiva pictori germani care se găseau în Italia, între alții pe Adam Elsheimer. Toți câți s'au ocupat de Rembrandt știu rolul pe care acest peisagist, amator de efecte de lumină contrastate, l'a avut la început asupra marelui Olandez. În orice caz, el dă lui Claude primele sugestii despre valoarea luminii într'o vedere din natură. Marea și țărîmul ei accidentat, acoperit de o vegetație luxuriantă, sau mărginită de palate minunate, așa cum le văzuse la Napoli, vor face asupra artistului o impresie așa de puternică sau, mai drept vorbind, vor răspunde așa de exact visului său interior, încît el le va introduce neîncetat în operele sale.

Revenit la Roma, Claude continuă formația sa profesională cu Agostino Tassi, un pictor destul de prețuit pe atunci, azi cu totul uitat. De la acesta învață noțiunile de perspectivă și felul în care trebuie ales și prezentat un peisagiu, repartitia planurilor luminate și a celor întunecate, compoziția în culise, ca să dea impresia adâncime și să sugereze a treia dimensiune. De altfel, aceste probleme pasionează în chip deosebit pe tînărul pictor, care se va ocupa cu ele multă vreme. Așa ajunge, după studii și încercări nenumărate, să ne dea acele vaste orizonturi ușoare, scîldate în lumină, în care cerul se îngănă cu pămîntul uneori, dar mai ales cu apa, reale și ideale în acelaș timp, nostalgice, pline de o subtilă poezie.

După o scurtă călătorie în patrie, din 1625 până la 1627, Claude se reîntoarce la Roma, pe care n'o mai părăsește până la moarte, în 1682.

Era un om cu suflet aspru și cu înfățișare rustică, și un solitar, mai mult chiar de cît Poussin, în jurul cărui găsim, cel puțin, un cerc de prieteni și câțiva protectori. Totuși, ca și lui Poussin, îi place să se plimbe în jurul

Romei, să noteze ce vede, formele mărețe, uneori sublime, ale peisagiului, conturul schimbător al norilor, lumina căzând pe frunzișul copacilor, figurile chiar, care însuflețesc motivele din natură. Tot ce vede, așa de echilibrat și de nobil, predispunând la idei senine, ca mai tot ce există în țările meridionale, este interpretat de un suflet făcut să se bucure de astfel de teme și să le simtă cu putere. În mod natural, linii și forme, se rânduiau la el în compoziții armonioase, predispunând la reverii infinite, servind de cadru unor personaje legendare sau unor scene care duceau privitorul spre timpurile eroice ale omenirii.

În genere, toate aceste lucrări definitive porneau de la notări precise de la observații juste, făcute, cu o dragoste comunicativă, de Claude, în timpul peregrinațiilor sale în campania romană. Aceste observații erau rânduite apoi conform unei viziuni, predispusă să-și reprezinte lumea sub aspectele ei mărețe, oarecum pentru eternitate. De aceea prezența omului nu-i este indiferentă. Chiar când el nu este de față, simțim că a trecut pe acolo, că a pus ordine, că a executat mai ales clădirile grandioase, „fabricile” cum erau numite de artiștii italieni, care închid între coloanele și cornișele lor spațiul din mijlocul tablourilor. Nimic din natură nu lasă indiferent pe artist, cum se vede din numeroasele studii de teren sau de vegetație. Ceeace-l pasionează în deosebi este însă lumina, răspândirea ei în aer, gradul intensității ei, urmele ce lasă pe obiectele ce o atrag, umbra transparentă din acele părți, unde ea n'a fost cu totul împiedicată să ajungă. În această dragoste pentru soare, pentru efectul razelor lui asupra ființelor și lucrurilor; pentru lumină, nu ca agent dramatic, împărțind o scenă în porțiuni puternic contrastate, ci insinuându-se pretutindeni ca o pulbere de aur, mai mult sau mai puțin intensă, și învăluind întreg peisagiul, se ghicește sufletul nordicului, atracția lui pentru sudul mai fericit.

La Claude, ca și mai târziu la Turner, marele peisagist englez, fire înfrășită cu a primului, între focarul de unde vine lumina și colțul de natură se interpune o boare fină, care captează razele și le ține în suspensie, care îndulcește ceea ce altfel ar fi prea violent, care dă un aspect feeric întregii compoziții. În loc de linii dure și uscate, în loc de efecte opuse brutal, unul altuia, avem o atmosferă dulce și învăluitoare. Și cum astfel de fenomene nu-s rare nici în natură, atunci când soarele răsare în ceața dimineții sau se coboară la orizont în vaporii trandafirii ai serei, Claude își va alege subiectele de preferință în acele momente și va privi sursa de lumină drept în față, făcând din ea uneori centrul compoziției sale.

Acest chip nou de a reprezenta natura are mare succes. De aceea, încă de pe vremea maestrului, apar imitatori puțin scrupuloși, care falsifică tablouri și le răspândesc sub numele lui. Spre a crea o dovadă sigură, la care să se poată raporta la nevoie orice amator, pictorul își face obiceiul de a contura, în liniile esențiale, și păstra ca un document ori ce pânză mai însemnată ce iese din atelierul său. Aceasta este originea caetului de desene, cuprinzând peste două sute de compoziții, prețioase ca măturii și mai prețioase prin stilul lor plin de grandoare, azi într-o celebră colecție engleză, și numit de autorul lui însuși Cartea Adevărului, Liber Veritatis.

Viața lui Claude Gellée este lungă și liniștită, fără nici unul din acele evenimente capabile să influențeze cariera unui artist. A produs mult, iar tablourile sale sunt azi răspândite în toate muzeele lumii. Caracteristic pentru

istoria gustului este faptul că ele, ca și operele lui Poussin, au intrat, încă din secolul al XVII-lea, în mari colecțiuni engleze. Claude Lorrain moare în 1682, înstreinat în aparență de nația sa, în realitate rămânându-i fidel, ca și Poussin, până la moarte și reprezentând-o în ce avea mai esențial ca tendințe, ca atitudine a spiritului.

Printre lucrările sale, cele mai multe sunt inspirate de Italia, am spus-o sau în legătură cu natura italiană. Să începem cu o vedere, Forul Roman (Luvru) (Fig. 97), numit pe vremea lui Claude Campo vaccino.



Fig. 97. — Cl. Lorrain: Forul roman (fragment)

din pricină că acolo se ținea bălciul de vite. Operă din tinerețe, când artistul lucra sub supravegherea lui Agostino Tassi. Conține în germene multe din calitățile pe care le vom întâlni deplin exprimate în operele ulterioare. În acelaș timp, un asemenea tablou învederează elementele de care se servea pictorul, pentru a face mai elocventă o vedere din natură. Observăm mai întâi un prim plan puternic conturat, tare, față de care tot ce va veni pe celelalte planuri se va plasa în adâncime. De aici începând, ca și la Poussin, lumina se intensifică, ajungând în fund la puterea ei maximă, adesea un cer limpede, pe care apare soarele la asfințit sau în momentul când răsare

Pe planul întâiu vedem personajii. Am vorbit de rolul pe care artistul îl acordă omului. Cum însă era un mai slab desenator de figuri, pe unele din ele le vor executa uneori alți pictori, prieteni ai lui Claude, mai îndemâna-teci în asemenea teme. În schimb, toată atenția e îndreptată spre expresia perspectivei aeriene, și, după cum se crede, în această direcție nimeni nu l'a întrecut. Poezia unui orizont îndepărtat, scădat în lumină și apărând cu tot prestigiul unei feerii, nicăeri nu e mai elocventă ca la Claude.

Fête villageoise. (Luvru), (Fig. 98), aparține unei alte categorii de subiecte. Printre masele puternice ale copacilor. bine conturate, țărani și



Fig. 98. — Cl. Lorrain: *Serbare la țară.*

țărance dansează și petrec. În stânga, profilându-se pe seninul cerului albastru, arcurile unui pod, atât de luminate de soare, încât s'au topit și au devenit aproape imateriale. Un calm suveran umple natura, în timp ce oamenii se agită în mișcări armonios desordonate. Nu ei sunt însă partea de care s'a îngrijit în deosebi pictorul — el obicinuia să spună clienților că le vinde numai peisagiul, iar figurile le dă gratis, „par dessus le marché —, ci frunzișul așa de bogat al arborilor, siluetele ample, desprinzându-se pe cerul palid,

Port de mer au soleil couchant, (Luvru) (Fig. 99) este unul din tablourile cele mai cunoscute și mai caracteristice ale lui Claude Lorrain: O vedere

ideală a unui port de mare, jumătate amintire din cine știe ce oraș italian, jumătate ieșită din imaginație. Motivul principal nu este nici corabia, a cărei siluetă se înalță cu toate cordajele pe seninul cerului, nici arhitectura măreață din partea opusă, nici grupul de marinari din planul prim. Totul servește ca să încadreze partea centrală, soarele, focarul de lumină. El este motivul adevărat, aici ca în nenumărate alte tablouri. Este plasat jos de tot, aproape de orizont, după cum se vede și din direcția umbrelor. Razele lui sunt aproape paralele cu suprafața vământului, lăsând pe mare o dâră de

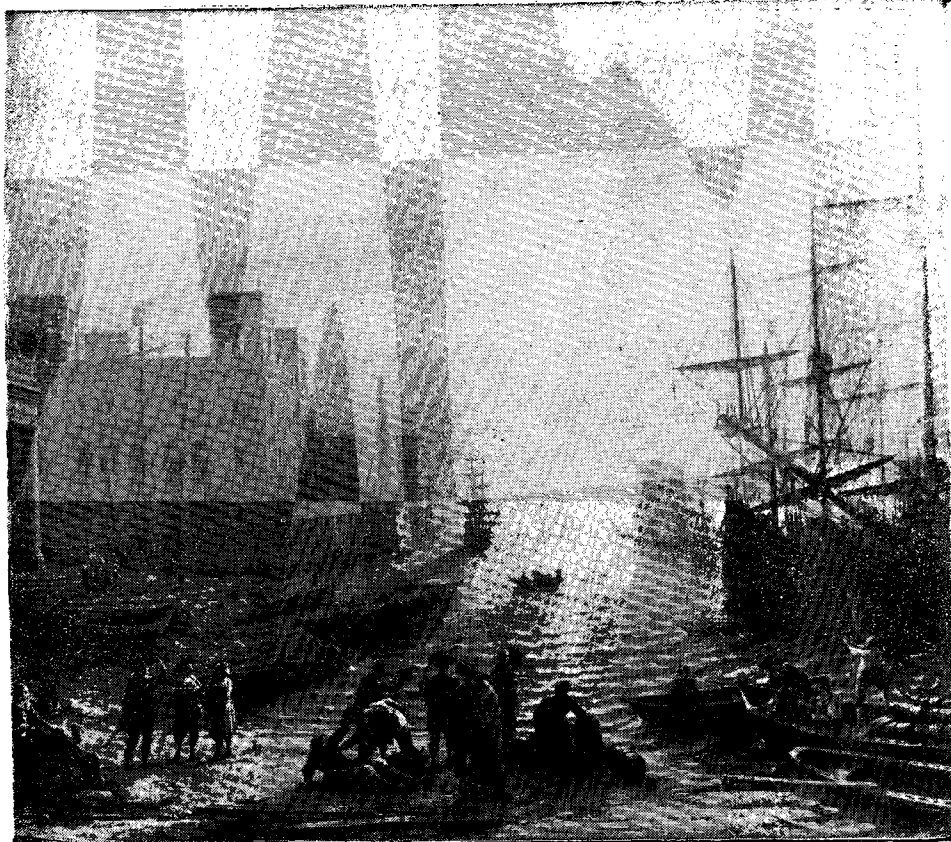


Fig. 99. — Cl. Lorrain: Port de mare (fragment).

foc, în timp ce deasupra cerul strălucește de o lumină, care se degradează și slăbește cu cât ne apropiem de partea de sus a tabloului.

Către 1670, adică la vârsta de 70 de ani. Claude a compus o serie de patru tablouri, reprezentând cele patru ore caracteristice ale zilei: dimineața, amiaza, după prânzul și seara. Poate că influența lui Poussin nu e streină de această dorință de a ajunge la opere ciclice. Compoziția primului dintre ele, le Matin (Ermitage) (Fig. 100) este puțin diferită de cele analizate până acum. Planul prim rămâne întunecat, pentru ca să invite ochiul să meargă mai

departe; culisele însă, în loc să fie laterale, sunt puse chiar în centrul tabloului. Execuția este desăvârșită. Nimic mai poetic decât porțiunea plină de lumină, în stânga, în care, scaldată de soare și încoronată de nori ușori, apare o coastă de mare. Aerul circulă printre crengile fine ale arborilor, învăluie arcul de triumf din dreapta. Un sentiment calm se desprinde din acest tablou, expresie de maturitate a unei naturi poetice, servită de o lungă experiență.

Ca să ne dăm seama de calitățile de desenator ale artistului, vom alege una din operele lui cele mai complete (Fig. 101). Este compusă și înțeleasă exact cum am văzut și în lucrările lui definitive. Interesantă este energia



Fig. 100. — Cl. Lorrain: Dimineața.

cu care este redată fiecare parte din această nobilă scenă, în special masivul arborilor, forma elegantă și armonioasă a coroanelor lor.

Să trecem acum la o altă categorie de pictori, la autorii de portrete. Execuția unei figuri istorice sau a celei a unui simplu particular, în atitudine familiară sau ceva mai eroic văzută, cu atributele situației sale, așa cum modelul dorea să apară în fața posterității, atunci când era vorba de șeful statului sau de unul din funcționarii săi direcți, a fost totdeauna una din formele artei în care Francezul a excelat. Totul face ca ei să se achite în mod superior de o astfel de sarcină: cunoașterea sufletului uman, devenită una din preocupările de seamă ale atâtor moralisti, analiști ai sufletului, sau predicatori; inteligența și bunul simț, care totdeauna au caracterizat orice întreprindere intelectuală franceză; nevoia de claritate, de ordine și echilibru, pe care le găsim la baza oricărei preocupări a acestui isteț popor. Cu

preferința pe care o arăta regele Ludovic al XIV-lea și curtea sa pentru acest gen, nu e de mirare că în secolul al XVII-lea vom găsi câțiva dintre cei mai meriți reprezentanți ai portretului, pictat sau gravat. (Gravura cunoaște o dezvoltare a genului, poate superioară chiar picturii).

Antagonismul dintre partizanii lui Poussin și cei ai lui Rubens apare și în acest domeniu. În plus, acest antagonism care, în fond, se bazează pe două concepții deosebite de a privi lumea exterioară și de a o simți, este agravat prin atitudini spirituale, prin convingeri care pornesc din ce era mai adânc în conștiința franceză, din credința religioasă. Unii portrețiști, ca Philippe



Fig. 101. — Cl. Lorrain: Peisaj (desen).

de Champaigne (1602—1674) nu numai că aparțin Flandrei și sunt formați sub influența prestigioasă a lui Rubens, dar sunt câștigați încă de curentele janseniste, de o severitate morală mergând până la ascetism. Alții rămân credincioși catolicismului obicinuit și pompei sale, participă la viața lumescă sub forma ei cea mai atrăgătoare, nu-și imaginează figura umană decât înconjurată de elementele fastului celui mai strălucit, de pompa arhitecturii, de mobile de preț, de perdele de mătase pe care le umflă vântul, după cel mai autentic canon al stilului berninesc. Acestei din urmă categorii aparțin Hyacinthe Rigaud (1659—1743) și Nicolas de Largillière (1656—1746). Și unul și altul au o activitate artistică care va trece dincolo de limita sec.



al XVII-lea. Ea va purta însă cu dânsa un fel de a înțelege genul și o tradiție, inspirate în mare parte de normele de la curtea Regelui Soare.

Philippe de Champaigne, deși format sub influența lui Rubens, nu este un dușman al lui Poussin, din contra. El are pentru marele său contemporan o



Fig. 102. — Ph. de Champaigne: Ludovic al XIII-lea.

dragoste respectuoasă. Pe de altă parte, în arta lui Rubens, în acea fantezie debordantă, exterioară și de multe ori fără frâu, Philippe de Champaigne înălțea ceva cu totul contrar firei sale calme, stăpânite, concentrate, aplicată spre meditație și spre analiza interioară. A lăsat astfel lucrările la care ne putem aștepta de la un atare om: tablouri religioase, corecte, dar care nu

se ridică cu mult peste cele obicinuite în această vreme, în care se știa înjgheba o compoziție de mari dimensiuni, de un patos cam teatral, dar și admirabile portrete. Cât a trăit Ludovic al XIII-lea, Philippe de Champaigne

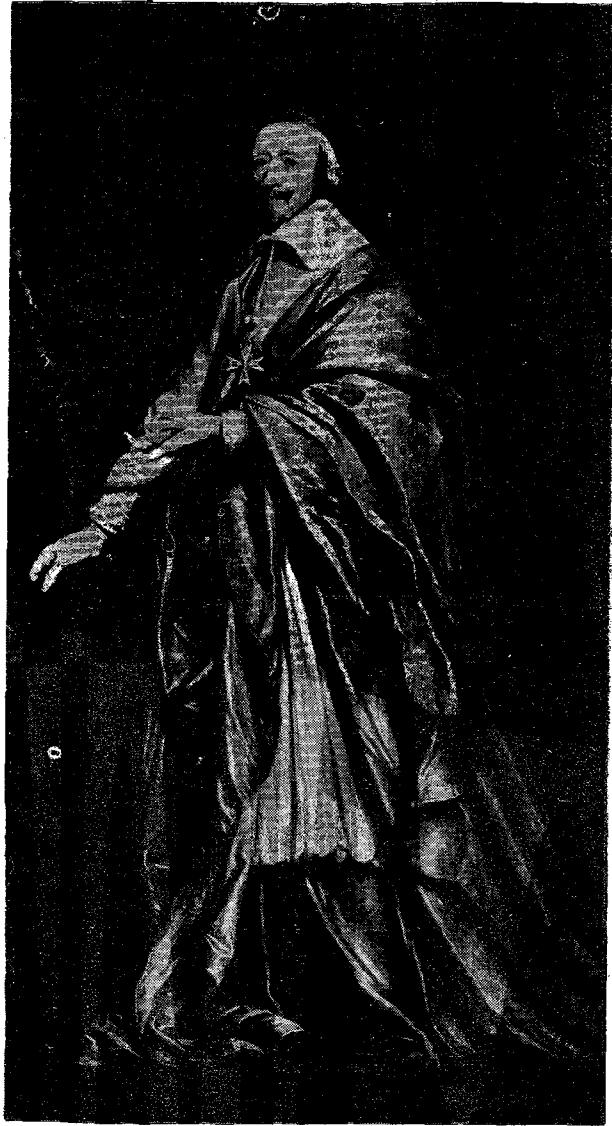


Fig. 103. — Ph. de Champaigne: Richelieu.

suflete, de a exterioriza caracterul și temperamentul modelelor lor. Portretele devin astfel pandantul, în pictură, al personajilor, atât de subtil analizate în *La Princesse de Clèves*, sau în crochiurile fermecătoare ale lui *La Bruyère*, sau în cele așa de concentrate și de vii ale ducelui de *St. Simon*.

a avut rolul unui pictor oficial, redând cu tot fastul imaginabil, cu alegorii, cu draperii care flutură, imaginea tristă și disgrațioasă a acestui monarh și pe cea uscată, însă respirând o prodigioasă inteligență, a lui Richelieu. Din dragoste, el a pictat însă de preferință alte figuri, pe cele ale intelectualilor grupați în jurul lui *Port-Royal*, faimoșii *Solitari*. Evident, stilul teatral nu se mai potrivea de loc cu viața voluntar modestă, retrasă, cu figurile meditative, cu simplitatea îmbrăcămintei a acestei foarte interesante categorii de gânditori ai secolului al XVII-lea. Lumea aceasta discretă, muncitoare, cu teama de Dumnezeu și de viața viitoare, rivală celeilalte și aproape dușmănită de ea, constituie mediul din care Philippe de Champaigne își alege modelele predilecte, bărbați și femei.

Pe figurile pe care le avem de la acești învățați se citesc anume din tendințele cele mai interesante ale epocii. Preocupați de probleme psihologice, pictorii ajung să dobândească un dar uimitor de a citi în

Philippe de Champaigne se naște în 1602, la Bruxelles, și moare în 1674 la Paris, unde se găsea de vreo cincizeci de ani.

Nicolas de Largillière și Hyacinthe Rigaud trăesc în vremea bătrâneței marelui rege, sub Regență și în vremea lui Ludovic al XV-lea. La început apucă timpurile mai aspre, caracterizate prin influența D-nei de Maintenon, soția Regelui. Moravurile dela finele domniei lui Ludovic al XIV-lea devin mai severe, aproape austere. Regența ce-i urmează reprezintă însă cea mai cumplită licență și o relaxare a moravurilor fără precedent în istorie. Cei doi portretiști se vor acomoda acestor două stări de spirit și ne vor lăsa portretele prețuite ale actorilor principalelor evenimente politice, ale contrafrăților lor, cei mai cunoscuți, din lumea artelor și a literilor.

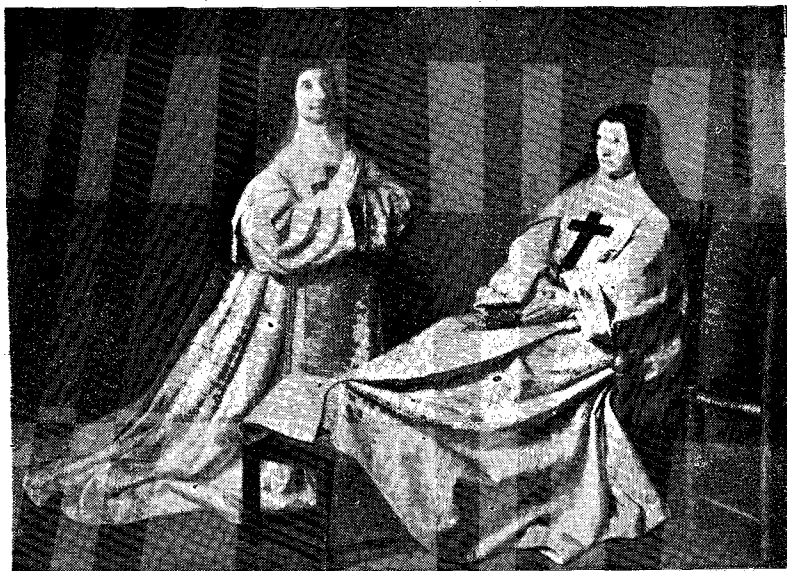


Fig. 104. — Ph. de Champaigne : Maica Agnes.

Largillière se formează, și el, în Flandra, de unde apoi trece în Anglia. Concepția sa despre portret va fi influențată de exigențele publicului englez din acea vreme. În momentul în care izbucnește în Anglia revolta în contra regelui, când existența unui portretist devine acolo mai grea, se întoarce în patrie și ajunge unul din pictorii la modă. E o fire veselă, optimistă, așa cum convenea unei societăți burgheze de curând îmbogățită, care aprecia un portret bine făcut și ceva cam teatral.

Nici Rigaud nu cunoaște Roma. Nici unul din portretiștii de care vorbim acum n'a avut un contact direct cu arta italiană. Se formează la Paris ca admirator al lui van Dyck, deci sub influența flamandă. Clientela sa aparține mai ales curței, deci unei clase superioare celei care servea de model lui Largillière. Când are în fața sa un bărbat, Rigaud se mulțumește cu o manieră mai simplă, deși nici atunci nu lipsesc draperiile, stofele și fotoliile. Așa sunt portretele celor mai mulți literați ai acestei epoci. Când e vorba

insă de un personaj de la curte, el încarcă modelul de fel de fel de mantii și colane, și face să se agite în jurul lui perdele de mătase prețioasă, printre elemente arhitectonice. Pentru a reda imaginea femeilor, și unul și altul, dar în deosebi Largillière, recurg adesea la atribuții mitologice, la un fel de costume de carnaval, la care nu renunță nici chiar atunci, când modelul era în deplină contradicție cu ideea pe care ne-am face-o despre personajul mitologic evocat.



Fig. 105. — Rigaud: Mignard.

cească puțin din urâtenia proverbială, să-i dea un aer ceva mai milităresc. În colo, trstețea cunoscută a personajului transpira în privire, ca și în oboseala trăsăturilor sale.

Richelieu (Luvru) (Fig. 103) este, împreună cu portretul Maicii Agnès, poate capodopera lui Philippe de Champaigne, și cel mai bun exemplar al acestui gen. Marele ministru și om al bisericii, inteligent și autoritar, ne privește cu mândrie. Trupul său, de o slăbiciune extremă, este îmbrăcat în vestimente bogate de purpură, căzând în jurul său în nenumărate cute, care amplifică formele și maschează oarecum imperfecțiile fizice, dând o înfățișare

Cu aceste noțiuni, destul de sumare, am trecut în revistă două din genurile înfloritoare ale picturii secolului al XVII-lea în Franța: peisajul și portretul. Să examinăm acum câteva exemple luate și din opera celor din urmă.

Louis XIII couronné par la Victoire. (Luvru) (Fig. 102) este un portret oficial, în executarea căruia Philippe de Champaigne se crede obligat să adopte ceva din stilul „eroic“, așa cum îl înțelegeau ceilalți confrăți ai săi. De aceea el introduce personajul feminin în dreapta stângăciu din punctul de vedere al compoziției, dar atât de minunat desenat și drapat. Dar, oricât ar fi de conștiincios pictat, adevăratul portretist nu aici apare: ci în figura așa de simplă, așa de adevărată și vie: Regelui. Singura concesie ce face artistul, este să-i indul-

impunătoare omului care conducea destinele Franței. Pictorul este pe terenul solid al realității. Nu mai e nevoit să recurgă la nici o concesie ca să placă. Își cunoaște modelul, căci îl studiasse de aproape și făcuse după el mai multe schițe, din care una, magistrală, în care reprezentase capul văzut din față și din profil, de la dreapta și de la stânga, este azi la Londra. Culoarea este exact ceea ce trebuie pentru ca să se armonizeze cu desenul precis și savant, și să ne lase una din acele imagini nepieritoare care, odată văzute, nu se mai pot uita.

La mère Agnès et la fille de l'artiste, (Luvru) (Fig. 104) este o lucrare menită să perpetueze amintirea unui miracol. Una din fetele pictorului murise, iar a doua intrase în mănăstirea de la Port-Royal. Curând însă se îmbolnăvise grav și aceasta. Cu tot sfatul doctorilor, fi mergea din ce în ce mai rău, până ce la Mère Agnès, stăreța, a consimțit să facă pentru ea rugăciuni timp de nouă zile, une neuvaine, după care bolnava s'a vindecat. Artistul a reprezentat momentul în care tânăra călugăriță simte sănătatea revenindu-i. Cu simplitate, într'o compoziție absolut fără pretenție, el a exprimat extazul celor două femei, cu o intensitate, cu o adâncime de sentiment, care n'ar putea fi întrecute. Este cu adevărat cea mai înaltă expresie a sufletului care crede și care-și arată recunoștința față de divinitate.

Rigaud ne-a lăsat multe figuri ale oamenilor de la curte și ale Regelui însuși. Așa sunt mai ales trei portrete: cel al lui Ludovic al XIV-lea (Luvru) (Fig. 106), cel al lui Bossuet (Luvru), (Fig. 107) și cel al lui Mignard (Fig. 105).

Portretul Regelui, în vârstă și în costum de curte, era destinat nepotului său, Filip al V-lea, ce ajunsese Rege al Spaniei. El a plăcut însă așa de mult, încât a fost oprit la Versailles, trimițându-se la Madrid numai o copie. Imaginea pompoasă a bătrânului Monarh ar putea fi considerată ca un portret tipic din aceste vremuri. Deși vârsta a lăsat urme pe obrazul Regelui, el este încă în plină vigoare, majestuos și marțial, așa cum îi plăcea să apară în ochii supușilor. Mantia de catifea albastră, brodată cu flori de crin și căptușită cu ermină, peruca, sceptra, totul ne vorbește de puterea regală. Indărătul tronului o perdea de brocard tivită cu șnur de aur, cade în falduri. Apoi, ceva mai departe, o coloană. Ele închid spațiul rezervat acestei divinități vii, Regele, acest Jupiter francez.



Fig. 106. — Rigaud: Ludovic al XIV-lea.

Evident, marele orator religios nu poate avea aceeași înfățișare, deși chiar în aerul său este ceva dominator și sigur. În el apare totuși învingătorul, în diverse controverse, al protestanților, oratorul prodigios, prin gura căruia se exprima providența, comentatorul fără greș al textelor eterne. Și acest portret este caracteristic pentru stilul „de aparat” în care excellează Rigaud.



Fig. 107. — *Hyac. Rigaud: Bossuet.*

Nicolas de Largillière ne-a lăsat multe lucrări excelente prin're care un portret de familie, în care fiecare persoană apare în „avantajul” ei, după moda de atunci (Luvru) (Fig. 108). Suntem departe de sobrietatea lui Philippe de Champaigne. Costumele încărcate, mătăsurile, bijuteriile, perucile, țin tot atât loc și au tot atâta importanță ca și fețele celor portretizații. Totuși, este greu să ne închipuim că s'ar putea imprima mai multă viață decât pe figurile din planșa noastră, cu toată dorința artistului de a ne prezenta o imagine cât mai favorabilă. Fiica, cu ochii la cer, cântă; pictorul însuși, amator vânător, cu pușca și cu vânatul alături de el. Ceva ne spune totuși că suntem într'un mediu burghez, în care aerele de noblețe sunt oarecum de împrumut. Execuția este însă impecabilă. Se vede, în felul de prezentare, că Largillière fusese-

se în Anglia, unde se găseau atâtea minunate exemplare ale artei lui Holbein și a lui van Dyck.

M-elle de Gueidan ca nădă, ne amintește, am putea spune, că suntem, în plin carnaval mitologic. Bărbații și femeile doresc să fie reprezentați nu așa cum sunt în realități, ci cu atributele divinităților păgâne. Modă insuportabilă uneori, care duce la portretul mai sus citat, în care o persoană, așa de puțin făcută pentru o naiadă, fără să-și dea seama de ridicolul situa-

ției, pozează cu o seriozitate imperturbabilă. Uneori însă modelul convine aluziei mitologice. În acest caz portretul va fi ceva reușit și încântător (Fig. 109).

Atunci însă când modelul avea calitatea de spirit a unui Voltaire, Largillière a arătat că nimeni nu-l putea întrece, printre contemporani, în redarea, cu mijloace mult mai simple, a unei figuri inteligente, fine, încântătoare de grație și tinerețe. În ochii care privesc drept în față, în gura puțin surâzătoare, în ovalul figurei, el a imprimat atâta viață, încât, în afară de faimoasa statuie a lui Houdon, reprezentând pe Voltaire bătrân, nici o altă imagine nu vorbește mai elocvent ca aceasta despre înaltele calități intelectuale ale marelui literat. Acelaș lucru s'ar putea spune, ca redare a farmecului fizic, când artistul are în față sa o persoană cu grația și cu însușirile așa numite la belle Strasbourgeoise. (Fig. 110).



Fig. 108. — Largillière: *Portret de familie.*

Curtea franceză și societatea înaltă ce gravitează în jurul ei, burghezia mai veche ori cea care ajunsese de curând la buna stare — cea ironizată de Molière în *le Bourgeois Gentilhomme* — cea mai modestă, dar încă orgolioasă, toate aceste clase sociale sunt preocupate să încurajeze o artă care să le servească interesele și să le satisfacă aspirațiile, să răspundă, pe cât posibil, unei prezentări „nobile”, sprijinită în fond pe arta italiană. Cu alte cuvinte la Versailles și la Academia de Arte se elaborau principii rigide și aristocratice și se executau opere de artă în arhitectură, în sculptură și în pictură, care să corespundă lor. Dar aceasta nu era toată Franța. În mediul social din provincie sau chiar în unele cartiere din Paris, unde se mai păstra încă ce era mai curat și mai autentic din patrimoniul francez, unele calități de inimă și de caracter, eminente și durabile, publicul prețuia și artiștii practicau o pictură mai intimă, mai puțin fastuoasă, care răspundea.

mai exact aspirațiilor sufletului lor. Asistăm astfel în Franța la un fenomen care nu este particular acestui popor și nici epocii de care ne ocupăm. El apăruse și va mai apare în decursul istoriei. Pe când, la suprafață, constatăm o cultură cu anumite însușiri strălucite, ce iau ochii, mult colorată de influențe străine, în adâncime, izolatori păstrând contact și cu această pătură superficială, dar mai deseori izolate de ea, se petrec fenomene din cele mai interesante, cu totul deosebite de primele. E ca și o mare agitație deasupra, dar ale cărei valuri nu ajung să miște și să turbure ceea ce se găsește în adâncuri.



Fig. 109. — *Largillière*:  
Portret de femeie ca Diana.

Așa a fost și spre finele imperiului roman, atunci când, din pricina împrejurărilor politice pe care le cunoștem, acesta se fărâmițește și piere. În provinciile care-l compuneau, imperiul introdusese, prin funcționarii lui, o formă de artă oficială care-i convenea și pe care o favoriza. Însă odată cu decăderea lui, manifestările sprijinite de Roma se fac mai rare, dispar încetul cu încetul și arta provincială, celtică, iberică, italiană provincială, dacică, rustică și naivă, însă sinceră, conformă cu dispozițiile populației ce ocupă aceste vaste întinderi de pământ, iese din nou la lumină.

De data aceasta, în Franța, nu mai e vorba de opere favorizate de o națiune victorioasă, față de manifestări ale unui popor învins, și de arta unei clase conducătoare suprapuse, de arta curței și a aristocrației, față de producția modestă a oamenilor

de rând, a provinciei, chiar nobile, mai tradiționaliste însă, mai conservativă la care gustul rămăsese mai pur. Tot teatrul decorurilor arhitecturale, al apoteozelor, al triumfurilor în costume romane, al mitologiilor cu cheie, îi lasă reci; mai mult încă, le displace. Provincia își construiește o altă estetică. Uneori artiștii care o satisfăceau au calități reale, sunt cunoscuți și admirați chiar și în Paris, în anume medii. Mai deseori însă ei sunt pictori sau sculptori cu mijloace reduse, cu aspirații mărginite, al căror nume nu trece de fruntariile unei reședințe de guvernator regional. În vremea lor, clienții de provincie nu prea erau toți în stare să deosebească pe unii de ceilalți, adică pe cei buni de cei lipsiți de însușiri. Nouă, celor de azi, ne plac erarhiile și distincțiunile bazate pe analize mai subtile. Din mulțimea artiștilor care satisfac nevoile acestor amatori modești ne vom opri la câțiva, care ni se par că se ridică peste nivelul semenilor lor și care, în arta așa de univertară a seco-



lului, iau o înfățișare deosebită și fac să se simtă o notă nouă. Fără aceasta notă pictura franceză de la Versailles și Paris — nu vorbim de Poussin și Claude Lorrain, talente cu totul excepționale, — cu toată pompa și splendoarea ei, ar prezenta un caracter monoton și cam obositor. Cei mai cunoscuți dintre acești artiști cărora li s'a dat un epitet destul de ciudat: „pictorii realității” — ca și cum singura lor grijă ar fi să reprezinte numai ceea ce văd în jurul lor — sunt frații Le Nain, trei la număr, și Georges Dumesnil de la Tour.

Frații Le Nain, Antoine, Mathieu și Louis, nu erau niște necunoscuți pentru amatorii din vremea lor. Au o clientelă bogată și servesc chiar pe Ludovic al XIII-lea. Jamot, marele istoric de artă francez, a mai dovedit că cel puțin doi dintre ei au aparținut Academiei de artă, încă de la înființarea instituției, din 1648. Reputația lor, pe când trăiau, a trebuit să fie destul de mare, pentru că, atunci când sfincticii Regelui se gândesc să fundeze o instituție oficială de importanță Academiei, pentru promovarea gustului, să facă apel și la ei.

Curând asistăm la triumful total al ideilor lui Ludovic al XIV-lea, la Versailles și la Luvru, cu Le Brun și toți cei strănși de Colbert în jurul colosalei întreprinderi. Stilul pompos, odele pe care Le Brun și ceilalți le înălțau Regelui prin tablourile lor întunecă

arta discretă, de proporții reduse și plină de o emoție sinceră a celorlați. Frații Le Nain sunt uitați cu totul. Numele lor nu se mai pronunță. Operile lor rămân în provincie, în cine știe ce depărtat casiel, sau în casele unor prieteni din Paris, iar azi suntem nevoiți să le refacem biografia, cu greu și din crâmpce.

În acelaș timp în care pictura aceasta timidă, dar de o mare distincție sufletească, se desvolta la Paris, în provincie existau mai multe școli locale. Unele se găseau în Sudul Franței, în special la Aix sau la Toulouse, unde rămăsese o veche și puternică tradiție artistică. Altele aparțin Nordului, în special Lorenei. Această provincie, așa de franceză din anume puncte

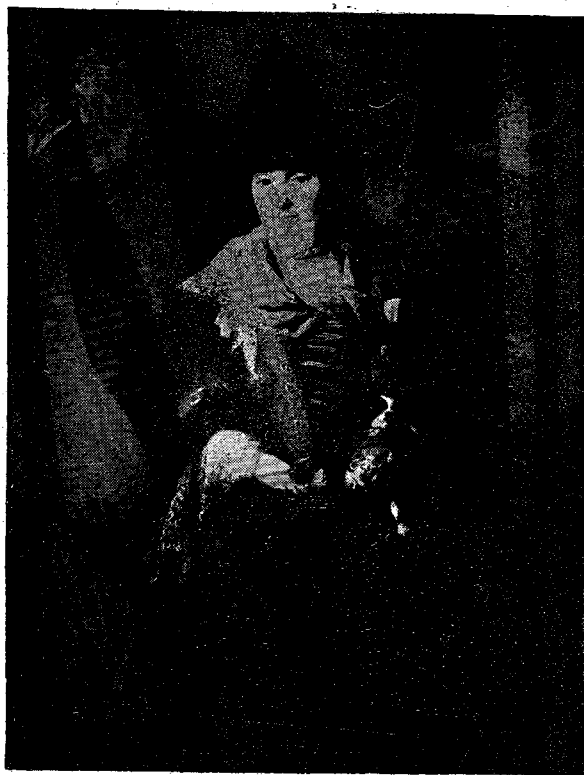


Fig. 110. — Largillière: *La Belle Strasbourgeoise*.

de vedere, prezintă totuși o fizionomie particulară în comunitatea statului. A fost destul de dotată pentru artă, pentru ca numai în acest secol să ne dea pe un Callot, aquafortistul, pe un Claude Lorrain și pe Georges Dumesnil, dar destul de influențată de anume trăsături ale Germaniei vecine, pentru ca, în manifestările sale să se simtă o latură deosebită, atunci când



Fig. 111. — L. Le Nain : La forge.

e comparată altor provincii franceze, Ile de France sau Burgundia, de pildă. De altfel, nordici prin origine și educație sunt și frații Le Nain, născuți la Laon, în Nord-Est.

Georges Dumesnil de la Tour e cunoscut numai de câțiva ani. Epoca noastră, servită de experiența studiilor istorice, a reușit să dea de urmele

câtorva din operele cele mai caracteristice ale acestui pictor, așa încât, astăzi, numele lui este tot așa de cunoscut ca cel al reprezentanților celor mai străluciți ai secolului lui Ludovic al XIV-lea.

Producția acestor artiști nu este o artă de pripeală, făcută ca să satisfacă capriciul, uneori trecător, al Regelui, și executată expeditiv, ci o artă de conștiință și de răbdare, de desăvârșire tehnică, de „bon-ouvrier“, care să apropie tabloul de ceea ce în Evul Mediu se numea „un chef-d'oeuvre“, adică un obiect de concurs, perfect în genul său. Aparținând unor medii sociale și unor regiuni deosebite, acești pictori „ai realității“, cei pe cari i-am semnalat și câțiva alții, au fost prezentați de multe ori ca niște reacționari în contra Italiei, ori ca având o „atitudine“ și încă una de protestare socială. Din faptul că unul din frații Le Nain, Louis, a tratat

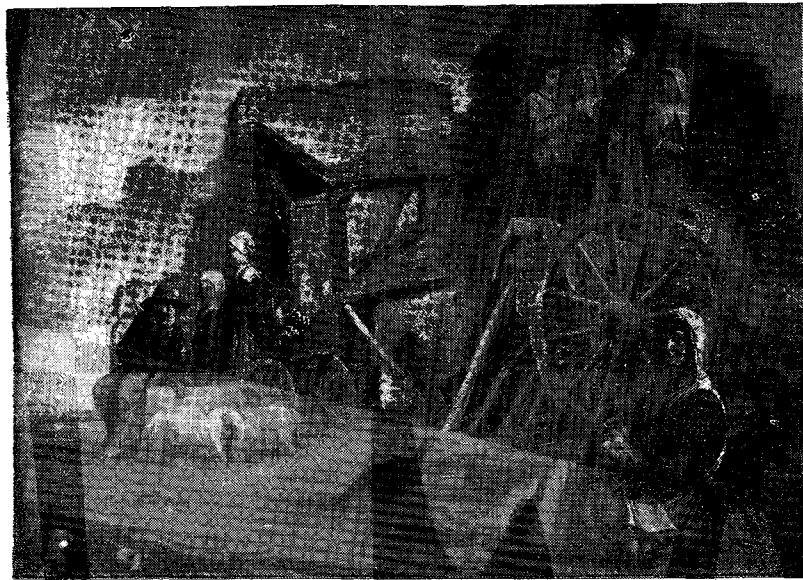


Fig. 112. — L. Le Nain: Căruța (la Charette).

eseori subiecte în care țăranul constituie principalul personaj, în casa lui, la petrecere, la câmp, alături de nevastă și copii, alături de căruța sau în mijlocul naturii, într'un peisaj din Nordul Franței, s'a tras concluzia că el pusese intenționat în lumină pătura cea mai numeroasă și mai oproșită a populației, în opoziție și oarecum în conflict cu clasa dominantă, cea căreia aparținea curtea.

Am convingerea că o atare interpretare a intențiilor pictorilor de care ne ocupăm este tendențioasă și falsă. Calitatea cea mare a artei lor, vom vedea, nu e de a fi cu „program“ ci, din contra, de a fi o expresie simplă, naturală, spontană, în legătură cu vechi și adânci tradiții locale, a unei forme permanente a sensibilității franceze.

Dacă, pe de altă parte, i-am considera ca pe niște protestatori în contra elementului străin, al celui italian în deosebi, care se insinua atunci

în arta franceză, nici această explicație n'ar fi justă. Nici ei nu se sfieșe să imite, să primească sugestii, adică să se facă ecoul unor foarte puternice curente din vremea lor, care se întâmplă să nu fie cele protejate de mediile influente italiene, dar care sunt totuși în legătură cu această școală. În multe din operele lor influența caravagismului este incontestabilă. În general însă ei privesc spre Nord. Prin situația geografică a provinciei în care se nasc, a atmosferei în care trăesc și se desvoltă, era natural ca ei să fie mai familiarizați cu ceea ce venea din Flandra și Olanda și să nu fie insensibili la calitățile reale ale acestor două glorioase școale. De altfel, unii din maeștrii olandezi de atunci se recunosc ei înșiși ca elevi ai Italiei. Dar nici Francezul nu se sfiește să aprobe și să admire manifestări artistice cât mai multe și mai variate. El însă cearcă să le pătrundă, să-și dea seama de natura și de urmările lor, de ceea ce se potrivește cu temperamentul, cu felul său de a simți și de a concepe, și de ceea ce i-ar fi cu totul contrar. A ne închipui arta franceză ca o școală care s'a ferit de orice atingere cu vecinii, pentru a rămâne curată și „originală”, este a ignora evoluția acestei școale.

Națiunile trăesc una alături de alta, una prin alta. Manifestările lor sunt rareori absolut independente de cele ale mărginașilor. Cu cât ajung să se cunoască mai bine, să prelucreze și să prefacă mai sigur ceea ce fatal le va rămâne din această conviețuire, cu atât propriile lor însușiri și, ca o consecință, propriile lor produse artistice vor câștiga în calitate. Superioritatea unei nații nu constă atât în forța ei de rezistență față de tot ceea ce vine de la altul, ci în puterea de asimilare a tuturor însușirilor utile ce ar întâlni la cei cu care istoria o pune în contact, în prompta sa adaptare la împrejurări noi. Este tocmai ceea ce s'a întâmplat cu nația franceză. Ea îndreptățește considerațiile pe care Delacroix le-a făcut odată cu privire la Rafael într'unul din acele studii pătrunzătoare și luminoase, asupra marilor artiști ce-l precedase. Imitând toată viața și lăsându-se dus de curiozitatea sa, niciodată satisfăcută, Rafael, ne spune Delacroix, a ajuns la acel stil inimitabil care-i este propriu, și care se recunoaște de departe. Imprumutând, el însă are aerul că nu face altceva decât să ia de la altul „un buș ce-i aparține”.

Așa procedează în genere Francezii. Odată mai mult grupul pictorilor realității, imitând pe Flamanzi sau pe Italienii, influențați de Caravaggio, fac operă utilă și originală. Pe de o parte ei adoptă subiectul, coloritul și prezentarea pe care le admirau la Flamanzi, mai ales la acel Pieter van Laer, devenit celebru sub numele de Bamboccio, (de unde epitetul de bambocade dat acestui gen de tablouri), pe de alta fi vedem preocupați, sub influența lui Caravaggio, de compoziții și eclerajuri, intelectual concepute, abstracte chiar (mai ales fiind vorba de niște „realiști”), în scopul de a face să domine în lucrările lor drama și calitatea plastică. Procedul lor favorit, ca și cel al caravagiștilor, este clarobscurul. De el se servește aproape constant Georges Dumesnil.

Și frații Le Nain, și Georges Dumesnil, au interesat în mod deosebit pe istoricii de artă din ultimul timp. O expoziție, în 1934, studiile pe care le-a consacrat lor cunoscutul critic Paul Jamot, rolul pe care l'au ocupat în Paris, în 1937, în cadrul expoziției Capodoperilor artei franceze, au fă-

cut din ei, în ultimele două decenii, una din teme favorite ale revistelor de artă, franceze și străine.

Am spus că frații Le Nain sunt trei la număr: Antoine (1588—1648), Louis (1593—1648) și Mathieu (1607—1677). Printr'o analiză impresionant de pătrunzătoare Jamot a isbit să determine cu certitudine tablourile ce reveneau fiecărui dintre frați, în opera comună. Problema era deosebit de dificilă. Este probabil că ei aveau un singur atelier. Numele Le Nain, care se găsește pe cele mai multe opere rămase de la ei, fără nici un pronume, înseamnă că ei lucrau în comun, în afară de câteva rare cazuri, în care este vorba de o pânză individuală, purtând pecetea personalității, destul de diferită de la unul la altul, a unuia dintre ei.

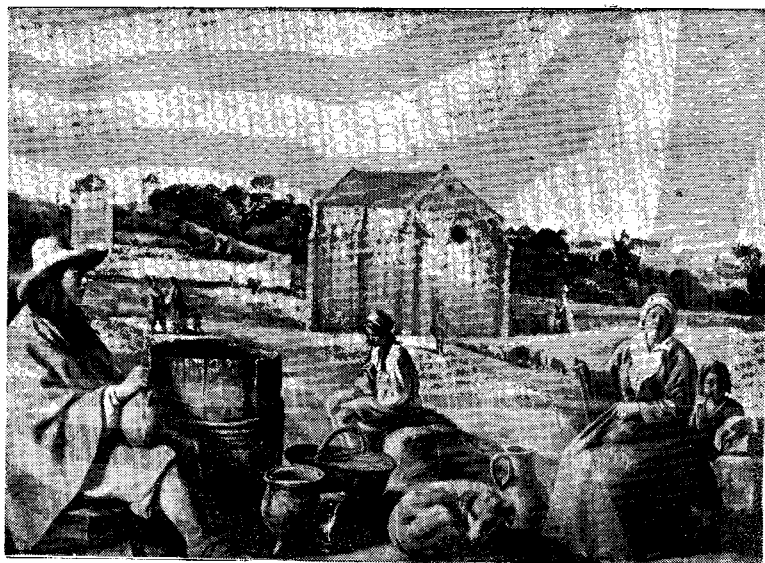


Fig. 113. — L. Le Nain: Tărani.

Incontestabil, cel mai talentat a fost Louis. El a tratat mai ales scenele în care apare țaranul, cu acea înfățișare melancolică adesea, gravă uneori, într'o atmosferă de pace, de liniște, întreruptă numai de melodia din flaut sau din flaut a unui copil. Tot el este inventatorul unui gen de peisagiu simplu, un adevărat colț din câmpia franceză, fără nimic „eroic“, dar așa de just, așa de conform stărilor sufletești ale personajilor care îl locuiesc, vast, plin de poezie, tratat mai ales în armonii de griuri.

Georges Dumesnil de la Tour este loren. Se naște către 1590 și moare la Lunéville, în 1652. Prea mult nu știm despre viața lui.

Toți acești pictori aparțin, în fond, mai degrabă primei jumătăți a secolului, adică epocii lui Ludovic al XIII-lea. Dintre lucrările lor, ne vom opri mai ales la cele care, în expozițiile mai sus menționate, au atras deosebit atenția criticilor. Una din ele este *La Frage*, (Luvru) (Fig. 111), operă a lui Louis Le Nain. În tinerețea sa acesta colaborase la pânzele religioase,

care poartă oarecum iscălitura familiei. Înțelege însă că menirea unui tablou este să ne dea o emoție profundă prin tratarea unei scene simple, plină de grandoare. În cazul de față subiectul este luat din viața unui meseriaș francez. Suntem în interiorul unui atelier de fierar, puternic luminat de flacăra de pe vatră. Șase figuri ocupă scena: fierarul, soția sa, trei copii și un bătrân, care singur șade pe un scaun. Toți ceilalți, în picioare, susțin ca niște coloane vii întreaga compoziție. Sunt prinși în momentul în care, cu excepția bătrânului, toți privesc spre spectator. Gesturile largi și așa de plastice, trăsătu-



Fig. 114. — Louis Le Nain: Prânz de țărani.

rile aspre, însă calme și energice, contrastele puternice între umbre și lumini, totul ne arată că avem a face cu o artă mai sinceră, mai „franceză”, cu toată influența caravagismului, decât tot ce putea oferi lumea oficială în epoca lui Ludovic al XIV-lea. Deși de mici dimensiuni, opera are ceva monumental prin atitudinile, prin reliefurile ce prezintă figurile.

La Charette ou la Fenaison, (Luvru), (Fig. 112) este poate și mai admirată, ca una din operele cele mai originale ale lui Louis Le Nain. Compoziția ceva mai defectuoasă, formată parcă din bucăți juxtapuse, nu se aseamănă cu nimic din arta contemporană. Sunt scene luate din viața reală a țăranilor, fiecare în parte de o exactitate uimitoare, dar cam arbitrar împreunate. Dar

aici se oprește „realismul” autorului. Tot restul, adică gruparea personajilor, are ceva așa de vroit, de artificial chiar, încât nu mai poate fi vorba de reproducere exactă a vieții rustice. Fiecare grup în parte, ca și femeea din primul plan, în stânga, ~~n'are nici un fel de legătură cu celelalte.~~ Ceeace constituie unitatea tabloului e coloritul. Prin colorit și felul de tratare se obține



Fig. 115. — *Georges de la Tour: S-ta Magdalena.*

impresia de identitate de sentiment de la un capăt la altul al pânzei. Grupurile de copii, așa de delicate și de gingașe; femeea din stânga, așa de serioasă, animalele, ustensilele și obiectele casnice, precise și exacte, casa săracă, crâmpeliul de peisagiu. totul este așa de veridic și de sincer văzut, încât tabloul acesta ne emoționează mult mai mult decât cea mai mare parte

a lucrărilor decorative pe care le-am examinat cu altă ocazie. El ne deschide asupra Franței din acea vreme perspective cu mult mai vaste.

Dacă în pânza precedentă peisagiul juca exact rolul necesar pentru a pune grupele de personaje în mediul lor natural, în Paysans devant leur maison. (Col. privată), (Fig. 113), el ocupă mai tot tabloul. Cu acea sinceritate și nevoe de adevăr, pe care o întâlnim la unii din miniaturistii Evului Mediu, Louis Le Nain a redat o vedere familiară, poate aspectul unui colț din Nord-Estul Franței. Figurile diseminate ici și colo au mai puțină importanță decât formele terenului, decât aspectul cerului, decât lumina răspândită pretutindeni, așa de delicat redată și în tonuri care prevestesc arta unui Corot. În schimb, pe planul prim, puternice și scandând parcă ritmul compoziției, pictorul a imaginat câteva figuri, care n'au multă legătură cu peisa-



Fig. 116. — G. de la Tour.: Noul născut.

giul dindărătul lor, dar care servesc tocmai să-l pună în valoare din punct de vedere pictural. Prin masa și proporțiile lor, prin coloritul mai întunecat, prin imobilitatea atitudinilor lor de statui ele dau tabloului ceva grav și sever, care contrastează tocmai cu dulceața, cu suavitatea de linii și de colorit a colțului din natură ce servește de fund.

Un alt tablou de Louis Le Nain: Repas de paysans, (Lavru), (Fig. 114). Este considerat ca una din operele cele mai dense, mai încărcate de emoție, din toată arta franceză. Compoziția este, din nou, aleasă așa, încât să ne impresioneze prin verticalele care despică suprafața tabloului. Coloritul este bazat pe o armonie de griuri, delicat nuanțate, înviorate pe ici, pe colo de tonuri ceva mai vii, puține la număr, dar suficiente pentru a putea face să vibreze tabloul. Lumina este distribuită în chipul cel mai nimerit. Ea vinc



din dreapta, modelează figurile, adâncește cutele vestimentelor, dă volum și relief obiectelor de natură moartă, răspândite la voia întâmplării pe masă și pe jos. În fund, pornind de la focul din vatră, ea cade roșiatică pe figura delicată a unei fete, care, adâncită în gânduri, se izolează de restul grupului. În mijloc, un copil drăgălaș cântă din flaut. Muzica a pătruns în sufletul

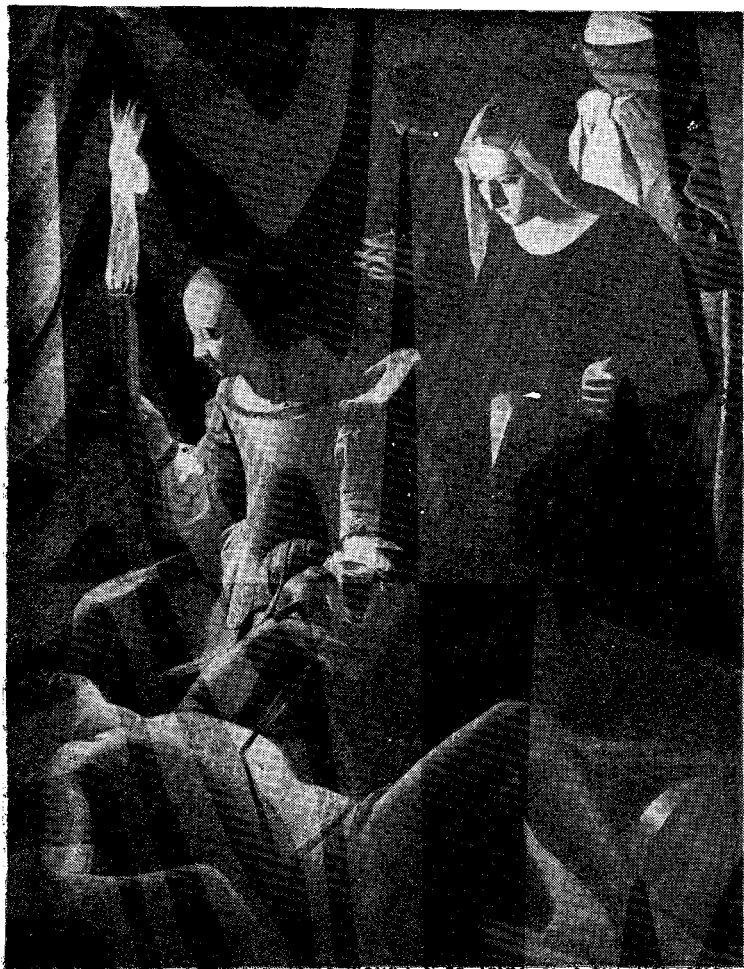


Fig. 117. — Georges de la Tour: S-ta Irina și S-tul Sebastian.

fiecăruia din participanții la această scenă. Imobili, serioși, ei ascultă. Mulțumirea le-a înobilat trăsăturile feței, altfel comune, dar puternic sculptate. Fiecare din ei, mai ales femeia din stânga, care ține rezemată de genunchi o cană cu vin, au ceva mult mai nobil, în simplitatea lor, decât cele mai multe din efigiile marilor demnitari de la curte, în costumele lor mitologice.

Le Reniement de St. Pierre, este unul din rarele tablouri iscălite de Georges Dumesnil. Reprezintă un corp de gardă, luminat de câteva opaițe.

Soldatii, armați și cuirasați, joacă în zaruri. Pictați în conture simple, cu efecte de lumină care să accentueze aspectul lor plastic, ei par unul din acele grupuri pe care le întâlneam adesea în plastica secolului al XVI-lea francez, când se sculpta Punerea în Mormânt. În dreapta, un alt grup: S-tul Petru și servitoarea care-l recunoscuse ca fiind unul din Apostoli. Aici, o nouă sursă de lumină artificială separă și mai mult cele două personaje de restul compoziției. Sfântul, umil, jenat, se leapădă de Christos. Totul pare mai stilizat decât în tablourile lui Louis Le Nain, mai concentrat, redus la esențial, fără nimic în execuție care să amintească felul savuros de a picta al celor care se reclamau de la arta unui Rubens.

Le Nouveau Né, (Fig. 116), de acelaș, ar putea fi un copil de țăran, cum ar putea fi și Mântuitorul. Într'un mediu neutru, cu nimic care să sugereze epoca, noaptea, la lumina unei lumânări, două țărance tinere, în costumele timpului, privesc cu atenție la pruncul înfășat, care doarme. O liniște divină domnește în jurul lor. Figurile fine, amintind madonele secolelor precedente, au ceva așa de delicat, de cast, încât pot fi puse alături de marile creațiuni ale geniului francez. Figura adormită a copilului apare ca o evocare desăvârșită a realității, cu toate că nimic nu este mai ștrein de viața zilnică, brutală, decât această imagine de vis.

Dar opera capitală a lui Georges Dumesnil este Sfânta Irina și Sfântul Sebastian (Fig. 117). Într'un interior, alături de o coloană, a fost purtat cadavrul sfântului martir. Sfânta Irina, compătimitoare, ținându-l de mână, îl privește. În urma ei, umplând cadrul tabloului, ridicându-se din ce în ce, cu cât ne apropiem de ultimile două figuri, sunt înșirate alte femei, în diagonal. Fiecare din ele reprezintă o statuă vie a durerii. Unele plâng, altele au un fel mai simplu de a-și manifesta emoția, dar poate mai impresionant. Tabloul pare așa de natural, așa de lipsit de orice artificiu; și totuș, nimic mai reflectat, nimic mai pregătit în vederea efectului, decât acest grup arhaic, care ne poartă amintirea până la cele mai înalte momente ale artei gotice franceze.

## BAROCUL ÎN ȚĂRILE DIN NORD ȘI ÎN SPANIA

În cursul ultimilor noastre capitole am putut constata o mare afinitate între Barocul italian și cel francez. Secolul al XVII-lea în Țările de Jos și în Germania se dezvoltă însă mult mai independent de Italia. Flandra și Olanda se semnaleză printr'o prodigioasă înflorire a picturii. Germania, aproape lipsită de artă plastică, va cunoaște, din contra, — mare parte sub influența Franței și a exemplului venit de la Versailles —, o dezvoltare excepțională a arhitecturii. Faptul că țara era împărțită într'o mulțime de state independente, va favoriza, prin emulație, în multe din centrele urbane, ridicarea unor construcții de mari proporții, înconjurate de parcuri imense, pline de statui, de fântâni, de temple și de ruine artificiale. Aceasta se va întâmpla însă mai ales spre finele veacului și la începutul veacului următor. Studiul lor va intra deci, în mod natural, în capitolele noastre consacrate secolului al XVIII-lea.

Deoamdată, pentru această parte a lucrării noastre, alături de ceea ce vom întâlni în Țările de Jos, va fi necesar să facem un loc însemnat picturii spaniole. În legătură și adesea în dependență directă de Italia și, anume, de școala napolitană și venețiană, uneori chiar de cea romană — mai mult de nuanță Michelangiolescă, decât de cea Rafaelită —, Spania va trăi o epocă de mari și strălucite înfăptuiri, culminând în arta lui Velazquez.

### Belgia

Prin Țările de Jos, o știm din cele precedente, înțelegem atât provinciile care, mai târziu, se vor numi Olanda, cât și Țările de Jos meridionale, adică Belgia de astăzi. Ele avuseseră împreună, în secolul al XVI-lea, o istorie plină de peripeții tragice, consecințe ale conflictelor religioase între cei care voiau să rămână credincioși bisericii catolice și cei cari aspirau să se despartă de ea. Aceste conflicte sunt complicate încă prin intervenția Spaniei, puterea suverană, care luptă în acelaș timp pentru Papă și pentru menținerea dominației sale. Războaiele celor din Țările de Jos pentru independență vor avea slabe repercuiții asupra dezvoltării artistice: fenomenele religioase, din contră, vor colora întreaga evoluție viitoare a picturii și a sculpturii.

Protestantismul, sub formă calvinistă, făcuse numeroși adepți în Olanda, Belgia rezistă însă în chip victorios oricăror tentative de a se rupe de Roma.

După o perioadă în care una sau alta din formele protestantismului pare să fi atras oarecari aderenți, poporul belgian se reculege. El respinge pe emisarii Reformei și rămâne mai departe în sânul bisericii romane, în timp ce calvinismul se întinde în Olanda.

Aceasta ne explică furia cu care noua credință persecută toate manifestările trecute ale artei religioase. În adevăr, dintre toate formele Reformei, calvinismul e poate cea care mai cu violență s'a ridicat contra a tot ce ar putea trece drept pompă religioasă și a căutat să înlăture din cult orice urmă de imagini.

În Olanda calvină multe teme religioase ori aspecte ale artei pusă în serviciul bisericii vor înceta astfel de a exista. Ceva mai mult: în zelul lor de neofiiți, locuitorii țării pornesc o luptă aprigă contra operilor transmise din trecut și inspirate de Vechiul sau Noul Testament. Asupra întregii regiuni se pornește o mișcare iconoclastă, care nu cruță nimic. Este ceea ce ne explică puținul număr de opere religioase din epocile anterioare ajuns până la noi, în Olanda.

În secolul al XVII-lea, adică în epoca de care ne ocupăm de data aceasta, toate conflictele religioase se potoliseră. Situația era acum lămurită. Olanda se considera o țară calvinistă, Belgia una profund catolică. Ambele regiuni, care până de curând se desvoltaseră în strânsă legătură, se despart definitiv și trăesc de aici încolo, cultural, o viață proprie. De aceea se cuvine ca ele să fie tratate separat, fiecare cu fizionomia ei. Vom începe cu Belgia.

În această țară, odată cu liniștea religioasă, se reîntorc și ordinele mănăstirești. Ele recupă vechile lăcașuri, le repară, le transformă, le măresc, le împodobesc prin cei mai de seamă artiști ai vremii. De aici pornesc unele din manifestările răsunătoare ale contrareformei, cu atât mai mult cu cât ordinul Jesuiților se instalase puternic în Belgia, unde este bine primit.

Calitățile, pe care publicul le va reclama de la artiști, vor corespunde mai ales ideii pe care Jezuiții și-o fac despre opera de artă. Punctul lor de vedere va câștiga o așa de mare valoare, încât el va fi determinant pentru judecarea oricăror obiecte de cult, capabile să servească de model pentru viitor. În Anvers, în special, ordinul are numeroase fundații, una mai importantă decât alta; iar pentru decorarea lor se va face apel la cei mai renumiți sculptori și pictori. Unul din ei va fi marele **Peter Paulus Rubens**. Artist genial, unul din cei mai mari practicieni ai picturii, creator de o fantezie și o fertilitate prodigioasă, el va imprima întregii școale din acel oraș o fizionomie, cu răsunset imens în toată Europa. Timp de mai multe decenii, Apusul va rămâne tributatar concepțiilor și practicilor de execuție ale marelui Flamand.

Rubens are norocul să concentreze în el toate aspirațiile artistice ale țării sale și ale epocii în mijlocul căreia trăește. El este unul din acei fericiți reprezentanți ai artei, care se găsesc în acord desăvârșit cu tendințele vremii în care s'au născut. Cazul lui Rembrandt, contemporanul lui Rubens, Olandez despărțit de acest Flamand numai prin câțiva kilometri, va fi cu totul diferit.

Pe când toți pictorii belgieni și toată această provincie se recunosc în Rubens cu ușurință, în așa chip încât arta lui devine un simbol elocvent pentru nația întreagă, cel de al doilea este o natură solitară, un om retras care se ferește de alții și evită societatea în mijlocul căreia se găsește, neținând seamă decât de visul său interior. Din această pricină viața lui ne apare

ca imaginea concretă, a dezacordului dintre omul de geniu și contemporanii lui, dintre individul excepțional, izolat și închis în el, și mediul înconjurător.

Cu totul altfel este cazul lui Rubens. De când apare ca un artist format, capabil să-și exteriorizeze gândurile, el se află într'un perfect acord cu societatea, adică cu ordinele religioase, cu monarhiile pe care le servește, cu cei din jurul principilor, în serviciul cărora își pune arta, cu credincioșii de neam mare, cu supușii de rând ai suveranului.

S'a născut în 1577 în Westfalia, lângă Rin, unde părintele său se găsea în surghiun. Era fiul unui om învățat, celebru umanist și avocat al timpului. Aparține deci clasei burgheziei intelectuale. Își pierde părintele la o vârstă fragedă și rămâne numai cu mama sa, o femeie energică, activă, care în împrejurări grele ale vieții s'a arătat tot așa de hotărâtă ca un bărbat. Se întoarce la Anvers, locul de origine al familiei, unde își desăvârșește educația, după care intră ca paj, într'o familie nobilă. În această situație el câștigă acele maniere pline de curtenie, care fac din el un om de lume desăvârșit, capabil să frecventeze casele domnitoare, să se achite în modul cel mai strălucit de anume însărcinări importante, de ambasador, de pildă, pe lângă curțile suverane.

Curând își descoperă vocația de pictor. Din acel moment el se consacră acestei cariere, pentru care se pregătește în chipul cel mai conștiincios. Profesorii săi, mai ales cel de al doilea, sunt artiști fără prea mare importanță: Adam van Noort și Otto Vaenius. Van Noort era un produs al artei naționale flamande. De la el ne-au rămas câteva tablouri de un desen ferm, de un colorit fraged și viu, nu fără analogii cu cel din operele de tinerețe ale lui Rubens. Cel de al doilea este ceea ce se chema un pictor „savant” format la exemplul Italiei, corect, rece, plicticos. La început îl vedem pe Rubens nehotărât între două tendințe contrare: cea național tradiționalistă și cea romanizantă, îndărătul căreia se presimțea toată frământarea și toată neliniștea Italianilor din secolul precedent.

Către 1600 Rubens pleacă în Italia. Înainte de această dată — el avea atunci 23 de ani —, nu posedăm nimic mai însemnat de mâna lui. Ne este greu să ne facem o idee despre capacitatea și mijloacele sale de expresie în momentul contactului cu solul italian. Acolo însă, de cum ajunge la Veneția, e prins de farmecul trecutului. Ne putem închipui efectul picturii de imaginație și de temperament a lui Tintoretto, al coloritului adânc și cald al lui Tițian asupra acestui tânăr, mai capabil ca oricare altul să-și dea seama de calitățile lor.

La Veneția face cunoștință cu o personalitate renumită din această vreme, cu Vincenzo Gonzagua, duce de Mantua, mare protector al artelor. Gonzagua oprește pe Rubens pe lângă sine timp de opt ani. Artistul nu e obligat să rămână tot timpul la curte, ci poate călători, observa, învăța. În misiune secretă, ajunge chiar la Madrid.

Parcurgând Italia cu diverse însărcinări sau de plăcere, Rubens are posibilitatea să cunoască de aproape întreaga artă italiană, de la primitivii venetieni și florentini, până la glorioasa Academie a familiei Carracci. Ca și Rafael, maestrul flamand posedă o calitate rară: e o fire extrem de înțelegătoare, prinzând repede impresiile și păstrându-le. Tot ce e frumos îl atrage, și în orice manifestare a frumosului simte un apel la inima sa. Mai este apoi stăpân pe o memorie prodigioasă, care reține formele și culorile, din care-și

constitue un repertoriu ineputabil, și la care se adapă, ori de câte ori are nevoie, imaginația sa. Totuși, această memorie este pentru el, nu „un tiran, căruia să i se supună orbește, ci un servitor fidel”. Ii plac mulți înaintași, reține de la ei învățături și pilde, nu urmează însă necondiționat pe nici unul. Toate influențele ce-i vin din afară nu fac decât să exalteze calitățile sale de pictor. În fața lui Rafael sau Michel-Angelo, a lui Correggio sau Tițian, el simte mai puternic propria sa personalitate, așa că toate sugestiile exterioare nu sunt decât tot atâtea imbolduri pentru puterea sa de creație. Ele îi ațâță verva, îi pun la dispoziție mijloace încercate pentru a se putea exprima singur și sigur. Tot ce Rubens vede și simte, în această variată și prodigios de bogată Italie, de la începutul secolului al XVII-lea, este încorporat în propria sa substanță, asimilat, îi ajută ca să se manifeste cu mai multă ță și eficacitate.

Studiază cu răbdare și în toate direcțiile. După Tițian singur face peste douăzeci și cinci de copii. Nu se mărginește însă numai la acesta, deși toată viața îi va arăta o predilecție deosebită, ci copiază încă operele altor artiști, atent mai ales la mijloacele de execuție, la particularitățile tehnice lor.

În 1608 Rușens se întoarce în patrie, celebru, învățat, cunoscând tot ce un tânăr de vârsta lui putea cunoaște. Se stabilește la Anvers și devine unul din maestrii căutați, în acest oraș înfloritor prin comerțul și prin cultura locuitorilor, prin bogăția și splendoarea bisericilor existente sau care se zidesc neconținut. Își deschide un atelier. Elevii vin nenumărați la dânsul, mai ales după terminarea primei opere însemnate, un fel de examen pe care artistul îl trece în fața concetățenilor săi: Răstignirea lui Christos, din Catedrala orașului. Puțin mai în urmă, această operă devenită repede celebră, e urmată de Coborârea de pe Cruce, și ea, tot în Catedrala din Anvers, iar ceva mai târziu de nenumărate alte capodopere, profane și religioase, căci fiecare biserică mai importantă din Belgia și fiecare amator tin să aibă o lucrare iscălită de dânsul.

Acest om făcut să fie fericit are norocul să întâlnească o soție care să-l iubească, care să-i placă, care să-i ușureze creația, răspândind în jurul ei liniște și voie bună, constituindu-i căminul, în care să lucreze neturburat. Casa lui devine un loc deschis pentru prieteni și cunoscuți. Știe să petreacă în chip inteligent, să fie ocupat și să se odihnească, nu lenevind, ci schimbând felul activității sale. Gustă literatura, artele, arheologia. Nu disprețuiește nici plăcerile materiale: o masă bună, o petrecere într-o societate plăcută, dragostea.

Călătorește, uneori de plăcere, alteori în misiune. Către bătrânețe este din nou trimis în Spania, apoi la Paris, unde decorează faimoasa galerie a Mariei de Medici, din palatul Luxemburg. În cele din urmă își cumpără un castel la țară și trăiește ca un mare senior. Continuă studiile și cercetările sale clasice și devine în secolul al XVII-lea nu numai cel mai însemnat pictor al țării sale, ci una din personalitățile celebre ale timpului, considerat în același timp ca un artist genial și ca un om de lume din cei mai plăcuți.

Prima lui soție murind, el se căsătorește a doua oară cu Elena Fourment, o femeie mult mai tânără ca dânsul, frumoasă, care-i aduce în casă veselie și exuberanța vârstei și firei sale. Cariera sa de artist se termină odată cu viața, în 1640. El produce până în ultimul moment și lasă după sine peste 3000 de tablouri, multe din ele de mari proporții, destinate alta-

relor bisericilor jezuite din patria sa sau de aiurea. Fără o îndemânare prodigioasă de execuție, care în așa măsură nu se mai întâlnește la nimeni, ceva care ține de domeniul miracolului, i-ar fi fost imposibil într'o perioadă relativ scurtă să termine o operă așa de bogată, una din cele mai formidabile



Fig. 118. — Rubens: *Inălțarea crucei.*

cunoscute de istoria artei. Este drept că adesea el a fost ajutat de elevii săi. Ținea însă ca nimic să nu iasă din atelier, până nu era corectat de mâna sa.

Inălțarea Crucii sau Răstignirea (Fig. 118), este una din primele lucrări însemnate, după întoarcerea artistului în patrie. Era destinată Catedralei

din Anvers, cum am văzut. Tot ce învățase în Italia e rezumat în această operă de mari proporții. Barocul imaginase compoziția în diagonal. Rubens adoptă acest fel de a prezenta un subiect și se achiță de el cu o mare îndemânare. Anatomia personajilor va părea poate cam exagerată. Totdeauna, dar mai ales atunci, Rubens forțează oarecum natura. Călăii care chinuesc pe Mântuitor sunt închipuiți ca niște giganți, animați de puteri supraumane, cu trupurile sculptate într'o materie dură și puternic colorată, ca și figurile din opera lui Michel-Angelo. Gesturile, atitudinile, toate aceste svârcoliri

de titani, au ceva teatral, care se va mai liniști cu timpul. În orice caz, ele arată ce puternic efect avusese Italia asupra acestui cald temperament le Flamand.

Peste câțiva ani numai, el va executa opera capitală a tinereții sale, mult superioară celei de care ne-am ocupat: Coborîrea de pe Cruce. (Catedrala din Anvers). (Fig. 119). În prima lucrare se observa încă o agitație frenetică și cam izutilă, ecou al unor anume influențe italienești. Aici totul s'a liniștit. Până și frmele, care la Rubens vor fi totdeauna exagerat atletice, aici sunt mai aproape de normal. Compoziția este tot în diagonală, adică conformă esteticii baroce.

Tabloul ne mișcă mai mult decât cel precedent, căci el este evident mai sincer și mai inspirat. Christos este ar-



Fig. 119. Rubens: Coborîrea de pe Cruce.

rătat în momentul în care, desprins de pe cruce, atârână cu toată greutatea trupului în mâinile celor care-l susțin. Toți n'au decât un gând: să poarte cât mai delicat sfânta povară, pe care Fromentin, într'o pagină celebră, o compară cu un crin tăiat, s'o facă să alunece încet până la piciorul crucei. Admirabile sunt mai ales figurile lui Ion și cea a Mariei Magdalenei. În ultima sunt concentrate detaliile cele mai caracteristice ale frumuseții femeiești, așa cum o prețuia Rubens, detalii venindu-i într'o largă măsură din aspectul fizic al soției sale. Este un tip care se fixează cu încetul, din ob-



servații și experiențe, și care aduce un farmec deosebit, de o rară voluptate, ori unde apare, chiar în tablourile cu subiecte sângeroase: o blondă, cu tenul fraged, alb și roz, cu părul bălaiu, cu ochii și buzele umede, cu formele pline, poate chiar puțin prea grase, respirând însă sănătatea, mulțumirea, plăcerea.

În acest tablou Rubens mai apare și ca un puternic și îndemânatc mânător al culorilor, lucru pe care nu l-am fi putut deduce numai din *Inălțarea Crucii*. Curios însă, acest colorist, nu e un colorist de finețe, ci unul de tonuri pline de francheță, energice, vii. Din acest punct de vedere el constituie unul din cazurile cele mai interesante de studiat. De cele mai multe ori se servește de puține culori, însă fiecare din ele de puternică intensitate, aproape pură, fără acele note intermediare, „rupte“, care apar în paleta altor coloristi, cum ar fi de pildă Veronese sau Velazquez, contemporanul lui Rubens. La Flaman, culoarea are ceva direct, aproape brutal, dacă ar fi considerat fiecare ton izolat. Și totuși, din compunerea și dozarea lor, din ritmul pe care îl au în întregul tabloului, adică din succesiunea petelor, întrerupte uneori, spre a fi mai bine puse în valoare, de griul albastrui al fondului, se produce o armonie sonoră și clară, care cântă și ne încântă. Tonurile, fiecare în parte, n'au nimic, nici prea rar, nici prea delicat.

Sunt cele de care se serveau obicinuît contemporanii săi. Toate împreună constituie însă unul din buchetele cele mai fermecătoare pe care le cunoaște



Fig. 120. — Rubens: *Impartășirea S-tului Francisc*.

pictura.

Impărtășania Sfântului Francisc (Muzeul din Anvers), (Fig. 120), este în grupul tablourilor religioase cel care a fost mai des admirat. Reprezintă momentul în care Sfântul Francisc, aproape de moarte, primește ultima cuminecătură. Fromentin ne-a lăsat asupra acestei compoziții cuvinte



Fig. 121. — Rubens : Martiriul S-tului Livinus (schiță).

pline de o admirație fără margini și una din analizele cele mai subtile care s'au făcut vreodată unei picturi. Ea a fost, după cum știm, inspirată de Domenichino, care la rândul lui s'a inspirat de la Agostino Carracci. Câte trele opere ne-au trecut pe dinaintea ochilor, așa că, de la una la

alta, am văzut motivul purificându-se, câștigând în grandoare și în puterea de a mișca. Ca în anume din tablourile lui El Greco, întâlnim și aici un amestec de real și de ireal, de viață obicinuită și de mister, isvor de nesfârșite meditații, de emoții spirituale, unice în istoria artei.

Chiar și în tablourile executate de elevi, schițele erau operele Maestrului. Așa este S-ta Ursula (Bruxelles) (Fig. 121), în vederea unei compoziții



Fig. 122. — Rubens: Răpirea fetelor lui Leuchip (fragment).

mai importante. Prezintă o valoare deosebită, ca mai toate cele ieșite din mâna lui Rubens, pentru că, în afară de farmecul produs de una din manifestările cele mai directe ale artistului, ea ne face să ghicim metodele sale de lucru.

Am spus că el a executat în timpul vieții, care nu a fost excepțional de lungă, peste trei mii de pânze, unele de foarte însemnate proporții. Ele

reprezintă, în afară de orice altă considerație, o muncă, care n'ar fi putut fi efectuată de un singur om. Rubens avea însă un atelier și numeroși elevi, unii excepțional de dotați, cum erau van Dyck, van Thulden, și alții. Aceștia l'au ajutat la efectuarea celor mai multe din comenzi, în afară de cazurile specificate în contracte, când toată lucrarea se cerea de mâna maestrului. În genere însă Rubens se mărginea să facă o schiță, așa cum este cea de



Fig. 123. — Rubens: *Debarcarea Mariei de Medici*.

față, pe o planșetă de lemn, în trăsături largi, cu o materie în care intra puțină culoare și mult ulei. Tot temperamentul spontan al artistului, căldura imaginației sale, promptitudinea miraculoasă a mâinei, apăreau în aceste note, terminate în câteva minute. Sunt, în opera lui Rubens, partea cea mai autentică, cea care ne face să intrăm mai adânc în cunoașterea temperamentului său. De aici și importanța lor excepțională.

Pornind de la aceste proiecte, elevii construiau opera definitivă, executau draperiile, obiectele neanimate care intrau în compoziție. Nu se atin-

geau însă de fețele figurilor, de nuduri, în genere de părțile descoperite, care erau rezervate maestrului și pe care el le lucra cu acel brio incomparabil, care apare, de pildă, în Răpirea fetelor lui Leuchip (München). (Fig. 122), una din operele sale cele mai prețuite astăzi. Subiectul este luat din mitologie. Este un pretext pentru ca Rubens să producă două nuduri fermecătoare. Compoziția nu mai este în diagonală. Scena răpirei, plină de tumult și de mișcare, în care trebuiau să intre corpuri spătându-se, cai și călăreți, este înscrisă într'un pătrat. Este unul din acele subiecte făcute parcă pe măsura lui Rubens: avânt, violență, dar în acelaș timp pielea albă și roză, catifelată, caldă și irizată a celor două femei, care se smucesc din



Fig. 124. — Rubens: Conversiunea S-tului Paul.

brațele răpitorilor lor, tipuri virile și nobile, așa cum Rubens le admirase în operele marilor Italieni.

Cu toată atracția pe care maestrul o simțea pentru tablourile mitologice, mai ales cele în care avea ocazie să deslănțue o puternică viață senzuală, destinul lui nu era să comenteze numai amorurile zeilor sau cortegiul tumultuos al lui Bacchus. El se considera destinat să vorbească multimilor, ca un mare orator, prin decorații care să acopere suprafețe întinse, în imensele clădiri publice ridicate de arta Barocului, profane sau religioase. Pentru această arhitectură, plină de coloane de marmoră, de capiteluri de bronz, de ornamente de stuc în toate culorile, pictura lui Rubens era cel mai nimerit complement. El a întreprins astfel nenumărate serii de decorații murale. Una din cele mai cunoscute și mai admirate este cea realizată, în 1625,

pentru Maria de Medici, Regina Franței. Destinată palatului de la Luxembourg, reședința Reginei, ea se găsește astăzi într-una din sălile muzeului Luvru. Ea nu este însă singură. Pretutindeni pe unde a călătorit Rubens, i s'au cerut asemenea opere: la Madrid, la Londra sau aiurea.

În această pânză, (Debarcarea Mariei de Medici, Fig. 123), Rubens amestecă în chipul cel mai neașteptat istoria și mitologia. Pe un fond mișcător de steaguri, care plesnesc în suflarea vântului, Maria de Medici debarcă la Marsilia. Aceasta este istoria sau, cel puțin, istoria înfrumusețată. Pe planul întâiu, divinitățile marine îi urează: bun sosit. Aici apare mitologia. Trupurile lor dulci la pipăit și umede, culoarea roză, mișcările grațioase, provocau entuziasmul lui Delacroix, care a copiat acest fragment.

Dintre toate temele tratate de Rubens, cele care se potriveau mai mult

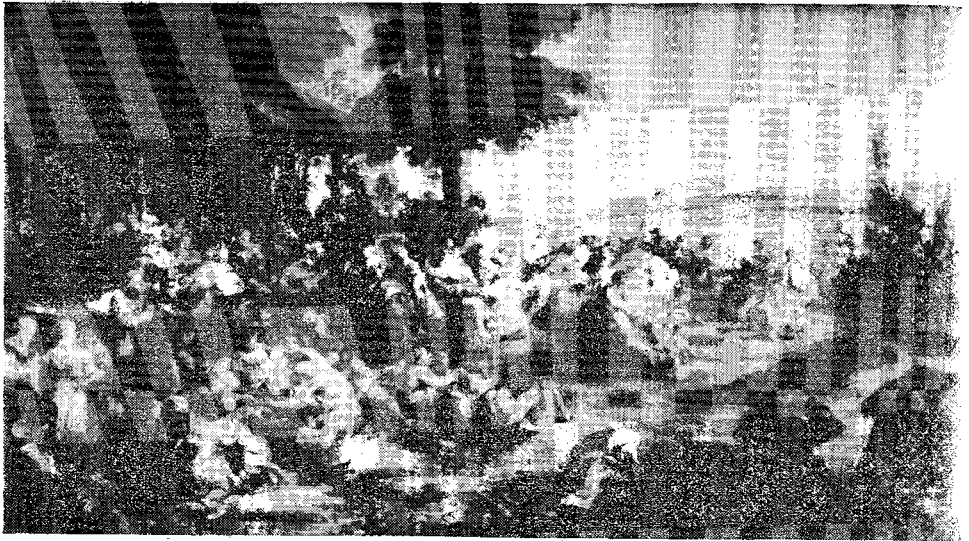


Fig. 125. — Rubens: Chermesă.

cu temperamentul său vijelios erau vânătorile de fiare sălbatece. Omul și animalele, calul și bestia, ne apar aici (Vânătoare de lei, München, ori Conversiunea S-tului Paul, Fig. 124) ca niște elemente ale naturii, deslănțuite și irezistibile. E puțin probabil ca Rubens să fi avut ocazia să vadă aievea astfel de spectacole, cu hipopotami, cu lei, sau cu alte animale exotice. El însă completează cu imaginația și ne dă una din impresiile cele mai puternice ce se pot avea în artă. Compoziția este și de data aceasta în diagonală. Ce ne isbește însă mai mult în acest tablou sunt atitudinile, mișcarea, expresiile paroxistice ale personajilor principale, desenul viguros, mai ales în trupurile animalelor. Rubens cunoscuse cartonul lui Leonardo reprezentând lupta de la Anghiari, pe care-l copiasese într'un desen, azi la Luvru. În această vânătoare de lei sau în Conversiunea se vede tot profitul tras din analiza operei marelui său înaintaș.

— Atracția pentru mișcare, pentru o viață care să iasă din normele o-

bicinuite, pentru o cheltuire supraomenească de forță, Rubens o simte nu numai atunci când este vorba de o acțiune eroică dar și, ca în cazul de față, când avem a face cu o petrecere, care ia forme epice, a unor țărani: Chermesa (Luvru) (Fig. 125).

Ne aducem aminte de primele lucrări ale pictorului, mai ales de cele inspirate de Michel-Angelo. Ele ne dedau impresia unor transpoziții în pictură a unor figuri, făcute mai degrabă pentru a fi sculptate: giganți ai căror mușchi, pachete, pachete, erau grămădiți dealungul oaselor, tendoane încordate sub eforturi colosale, trupuri când încolăcite, când ră-sucite. Acest fel de a realiza un tablou evoluase. Rubens concepe acum o pânză, nu ca un grup plastic, ci ca o suprafață decorativă, făcută să delecteze ochii privitorului. Figurile sunt, de sigur, tot așa de bine și de expresiv desinate, însă cu o mai mică cheltuială de energie. Detaliile inutile au dispărut; n'au rămas decât liniile esențiale. Ele conduc această puternică impresie de viață, ori unde privim, la grupurile de țărani. Culoarea a fost redusă la strictul necesar: o pojghiță subțire, mai ales lacuri și glasiuri, trecută peste prepararea inițială, în trăsături largi, magistrale. Toată arta secolului al XVIII-lea și, în special Watteau, va ieși de aici, din această tehnică, ușoară ca cea de acuarelă.

S'au întrebat mulți critici, dacă Rubens putea fi cu adevărat un portretist. Fromentin, în *Les Maîtres d'autrefois*, înclină spre negati-

vă. Pentru el firea bogată, prea personală și lirică a artistului, l-ar împiedica să pătrundă o figură reală, concretă, existând în natură și nu formată de imaginația sa. Totuși, Rubens ne-a lăsat câteva admirabile portrete, dacă n'ar fi decât cele în care s'a reprezentat pe sine, pe soțiile sale, singure sau în societatea copiilor. Așa este un faimos portret, gingaș și vaporos ca un vis, unul din cele mai inspirate din opera pictorului, *Hélène Fourment și copiii* (München) (Fig. 126). Nimeni nu și-ar fi putut închipui ca artistul, după



Fig. 126. — Rubens: Elena Fourment cu copiii.

primele sale tablouri, în care culoarea era greoaie și excesiv de materială,

să se mulțumească mai târziu cu această mângâere de pensulă, care abia atinge suprafața, lăsând o urmă delicată, transparentă, dintr'o materie în care intra prea puțin pigment și mult ulei. Culoarea a devenit un element fluid, care curge și se așează în strate subțiri și fine.

Și acum, pentru a termina analiza noastră, un peisagiu (Fig. 127). Rubens nu era un peisagist. De câteva ori însă, în afară de fondurile compozițiilor sale, el a fost atras de vederi din natură, singuratică ori populate de țărani flamanzi. Geniul lui, în care domină impulsia eroică-lirică, se simte și aici. Ii plac vederile panoramice, care se desfășoară pe o mare întindere, copacii viguroși cu frunzișuri bătute de vânt, cerurile brăzdate de nori groși, care fug înaintea furtunei, elemente pe care le vor



Fig. 127. — Rubens : Peisagiu.

relua mai târziu romanticii. Romantică îi este aici și paleta caldă, în care domină roșul și brunul roșiatic, de o sonoritate excepțională.

Rubens reprezintă punctul culminant al artei flamande. El însă nu e singurul artist al vremii sale; alături de el există o întreagă pleiadă de mari pictori, din care numai unul, în epoci mai puțin fericite, ar fi fost în stare să le scoată din uitare și să le facă să intre în istorie. Nu ne putem însă ocupa de toți, și nici consacra prea mult timp studiului tuturor genurilor ce înfloresc în Flandra secolului al XVII-lea. Oricât ne-am mărgini însă, și oricât am vorbi de succint despre această importantă școală, se cuvine să trecem în revistă măcar opera a doi alți pictori: Jacob Jordaens și Anthony van Dyck.

Primul are aproximativ vârsta lui Rubens, căci se naște în 1593. Diferența între ei este de numai patrusprezece ani și, cordial cum era din natură, Rubens își dă osteneala ca ea să nu apară nici un moment în rela-



țiile dintre ei. Jordaens este însă o natură cinstită și un artist prea conștient el însuși, ca să nu-și dea seama de superioritatea celuilalt și să nu-l trateze cu deferența necesară. În fond, totuși, el este mai specific flamand, mai pe gustul marelui public, mai aproape de sentimentele acestuia, deci mai reprezentativ național decât oricare altul, chiar decât Rubens. De aici provine succesul său unanim, cât trăește și de atunci încolo.

Prietenia admirativă pentru Rubens, mai ales în prima parte a activității sale, face din Jordaens aproape un copist, e drept ceva mai brutal și mai grosolan, al celebrului său compatriot. Le altfel amândoi trecuseră prin atelierul lui Van Noort, cel mai tradiționalist dintre profesorii de atunci ai tineretului.

Jordaens este o fire solidă, ale cărui instincte sunt de acord cu tendințele cele mai sincere ale Flamanzilor. Acelaș lucru s'ar putea spune însă și despre Rubens, cu deosebire că acesta se trăgea dintr'o familie cultivată de umaniști, ceea ce nu era cazul pentru Jordaens, și venise în contact cu Italia, unde învățase să se disciplineze, să-și potolească pornirile prea brusce, să ascundă ceea ce ar fi putut părea prea trivial în reacțiile sale. Italianii îl învățaseră apoi ce trebuie să elimine dintr'un subiect și ce să rețină, pentru ca expresia sentimentelor sale, a emoției în fața



Fig. 128. — Jordaens; *S-tul Martin vindecând un posedat.*

motivului, să producă și asupra altuia efectul așteptat, cu alte cuvinte cum să ajungă la acel **tumult controlat**, de care s'a putut vorbi cu privire la arta lui Rubens. Jordaens nu cunoaște Italia, deși studiasse unele opere ieșite din această școală, care se găseau atunci la unii colecționari din Țările de Jos. Există însă un fel de nepotrivire fundamentală între arta italiană, chiar la cei mai

sensuali dintre reprezentanții acesteia, și omul cu simțuri aproape epice. Acel interpret al manifestațiilor celor mai explozive de viață fizică, care era Jordaens. Totul la el evocă o materialitate debordantă, un prisos de vitalitate care trebuie neapărat cheltuit. De aceea, mulți compatrioți se recunoșteau în el, îl iubeau, îi acordau chiar preferință față de Rubens.

Se naște la Anvers și, am văzut, studiază la început cu van Noort, în atelierul căruia rămâne opt ani, atât cât era necesar ca să cunoască toate secretele artei solide, al cărui reprezentant era maestrul său. E atras însă de Rubens. Il urmărește de aproape, nu se sfiește să se inspire de la felul lui de a picta, merge uneori până la adevărate pastişe. Jordaens avea însă ei însuși stofă de pictor. Situația aceasta inferioară, în care se punea singur, nu putea dura. Curând el se scutură de ea, își croește un gen propriu, cu care își câștigă admiratori. Este muncitor și ne-a lăsat o sumă de opere, printre care și cartoane de tapiserii. Acest detaliu important din viața artistului ne explică anume caractere ale artei sale, anume sublinieri viguroase ale conturilor, anume precizuni exagerate ale formei, necesare atunci când este vorba de modele pentru țesătorii de tapiserii. Desenul său este nu numai plastic, puternic evocator, marcând viguros siluetele, dar unul din cele mai energice din toată școala flamandă. Iar culoarea, și ea adesea puțin întărită din pricina faptului că tapiseria o mai reducea ca intensitate, una din cele mai calde, mai învăpăiate, din câte se cunosc. Unul din biografiile artistului, pe drept îl numește un colorist de foc, în paleta căruia domină un roșu viguros, un galben transparent, de nuanța mierei de albine, un alb ivoriu, un brun roșiatic. Cu aceste puține tonuri, din care albastrul, verdele, sunt aproape excluse, el crează admirabile acorduri.

A executat tablouri religioase în mare număr, scene mitologice, portrete chiar și anume scene de gen, în opere de mari dimensiuni, pornind uneori de la mitologie, alteori de la o ilustrare, în cu totul alt spirit decât la Brueghel, a proverbelor flamande. Vom analiza câte un tablou din fiecare categorie.

Adorarea Magilor (Dixmude. Biserica S-tul Nicolae) este o temă frecventă în arta flamandă. Rubens singur a tratat-o de mai multe ori. Ea oferea, cu deosebire în epoca barocă, un subiect care vorbea imaginației de o parte Fecioara, inocentă și plăpândă, de condiție umilă, dar aleasă de Dumnezeu; de cealaltă Magii, adică cei mari și puternici ai pământului, în costumele lor mărețe și scumpe, un contrast deci, o antiteză ce evoca sentimente puternice în sufletul credincioșilor. Pentru ochi, se reprezentau stoffe rare, aur și giuvaeruri, figuri expresive de bătrâni, alături de trăsăturile dulci ale Mariei. Jordaens nu modifică caracterele esențiale ale acestei teme. El accentuează anume detalii, le dă mai multă amploare, dar rămâne la concepția clasică. În mijloc el așează pe cel mai pitoresc dintre Magi, pe cel Negru. Port de sosire pentru navele Orientului, Anversul era destul de familiarizat cu tipuri exotice, cu animale rare, venite din fundul Africei sau al Asiei. De aceea tărâțul și pitorescul își dispută întâietatea în această compoziție, în care mulțimea personajilor, atitudinile lor, aranjamentul, pot părea cam excesive cuiva, obicinuit cu felul de a compune al Italianilor și chiar al lui Rubens.

Sfântul Martin virând când un posedat (Bruxelles) (Fig. 128) este de asemenea un subiect des întâlnit la Rubens și la alții. Pe un fond de arhite-

tură, ca în multe opere din Baroc, în rața unui balcon de care atârână cel mai somptuos covor, se petrece scena de exorcizare, adică de alungare a diavolului dintr'un posedat. În cazul de față este vorba de un tânăr, cu o anatomie herculeană, așezat în diagonală. Se sbate totuși; prin mișcări brusce el vrea să scape din mâinile câtorva alți atleți, cu trupuri tot așa de vânjoase, amintind vigoarea hamalilor din porturi. În stânga, solemnă, monumentală, se înalță statura Sfântului Martin. E în odăjdii scumpe, în timp ce personagiile din dreapta sunt goale. Compoziția, tipurile, mișcarea, n'ar fi altfel într'un tablou de Rubens. Invenția personală a lui Jordaens consta în pata enormă, răscolită, din mijlocul pânzei, covorul, în jurul cărui se armonizează și cântă celelalte tonuri, niște modulații cromatice, pornind de la nota de fanfară, din centru. Tot pe covor, pentru ca să le pună în valoare, se proiectează trupurile personajilor; gesturile lor impetuoase, aproape furioase, cu care contrastează calmul plin de nobilitate al Sfântului și al tânărului diaccon de lângă el.

În *Suzana și cei doi bătrâni* (Bruxelles) (Fig. 129) este vorba de un subiect biblic, unul din acele pretexte, la care fac apel artiștii, spre a-și dobândi libertatea de a trata trupul gol. Din vremea Renașterii italiene nudul devenise unul din motivele predilecte ale artei. Suzana nu este



Fig. 129. — Jordaens: *Suzana și cei doi bătrâni*.

deosebită aici de figurile pe care le întâlneam în arta lui Rubens, poate cu o nuanță de vulgaritate în plus. Ceea ce salvează lucrarea, oricare ar fi sentimentul lui Jordaens pentru formă, este onestitatea desăvârșită a execuției, studiul serios și cunoașterea anatomiei ce presupune, frumoasa armonie de culori, în care din nou dominantă este dată de roșu.

De la Rubens la Jordaens asistăm la un fel de coborîre a tonului estetic, la o trivializare a lui. La primul, oricare din tipurile sale, chiar atunci când erau inspirate de un model din popor, păstrase oarecare nobilitate. Rubens își dă seama că Vechiul și Noul Testament, cu eroii lui, pe care toți îi cunoaștem, trebuie să impună respect și admirație credincioșilor, chiar când ei

sunt luați din lumea obicinuită. Ei vor avea ceva din înfățișarea oamenilor de rând, însă, eroizați, ridicăți până la înălțimea omului ce personifică, prin cine știe ce lumină ce le strălucește în ochi, printr'un gest, prin expresia concentrată și energică a feței. Jordaens este însă mai puțin inteligent sau inteligența lui este mai puțin rafinată ca cea a lui Rubens. El nu simte nevoia să ilumineze, să înobileze tipul ce i-a servit de model. El va reda cu toată sinceritatea, dar și cu ceea ce constituie particularitatea lui umană, ceea ce-l



Fig. 130. — Jordaens: Cap de Apostol.

deosebeste de ceilalți semeni și-i dă în viață nota caracteristică. În genere, fiind vorba de țărani, ei vor concentra în fapta și în înfățișarea lor cele mai neîndoelnice detalii țărănești. vor prezenta cele mai aspre și mai rustice tipuri, fără nici o îndulcire, în contra uneori cu o exagerare aproape caricaturală. Apostolul din lucrarea prezentă (Bruxelles) (Fig. 130) este neîndoios un om de la țară, care toată viața a executat cele mai umile treburi cioban sau argat de curte. Artistul îl găsește însă expresiv și-l imaginează bucuros pe țărmul lacului Genisaret, unde Christos își recrutase discipolii, printre oameni de seama lui, și-l oferă, fără nici o concesiune „frumosului“ clasic. Jordaens ce pune încă bucuros la unison cu poporul. Ceea ce face pe un țăran să petreacă, glumele, jocurile rustice, mai mult sau mai puțin grosolane, el le adoptă, le dă un vag aspect mitologic și le introduce în artă. Oamenii cultivați le iubesc, pentru parfumul lor antic, pentru cele câteva aluzii la divinitățile clasice; poporul de rând, pentru că se recunoaște în personagii. Așa este tabloul intitulat Satirul și Țăranii (München) (Fig. 131). Un satir, intrând pe neașteptate într'o casă de țară, provoacă uimirea celor ce erau atunci la masă, care nu-și pot explica picioarele de țap și alte detalii bizare, la o ființă care, altfel, este conformată ca și ei. Subiect straniu, pictat însă cu o îndemănare și o perfecțiune, care fac din el unul din cele mai

reuşite tablouri ale lui Jordaens. Nu numai personagiile sunt executate cu aceea libertate și largime de trăsătură, care sunt caracteristice maestrului, dar cele mai mici detalii, obiectele de natură moartă, de pildă, animalele, care completează decorul, totul e plin de savoare, de o suculență deosebită.

Cel mai cunoscut dintre tablourile lui Jordaens cu subiect mitologic este însă Fecunditatea (Bruxelles) (Fig. 132). Compoziția este poate cam complicată, cam puțin clară, cum se întâmplă des lui Jordaens. Execuția însă este rafinată și solidă, capabilă să satisfacă pe cei mai exigenți. Femeea în picioare văzută din spate, cu trupul ei minunat, plin și armonios, cu coloritul încântător al pielii, cea pe gânduri, alături, sunt printre cele mai frumoase creații ale artei pictorului, demne de a fi puse alături de cele ale lui Rubens. În acest tablou,

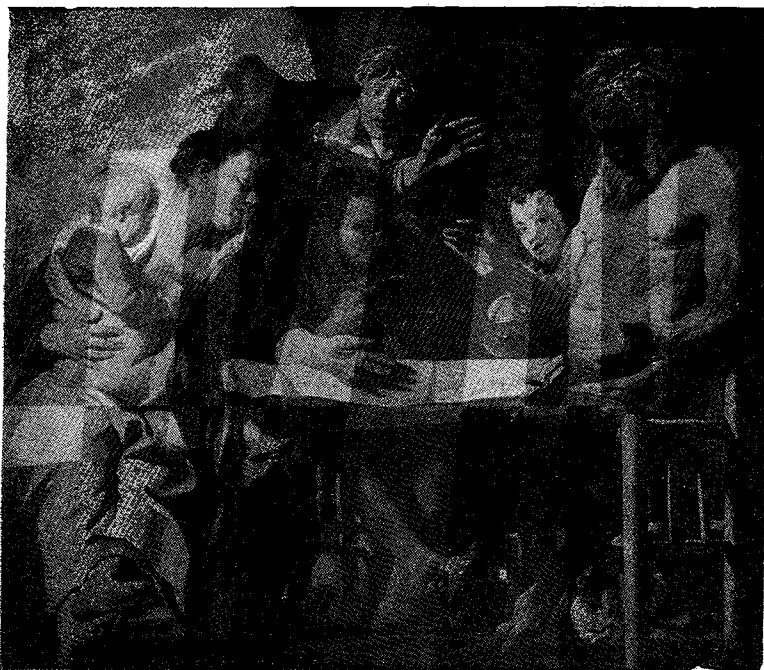


Fig. 131. — Jordaens : Satirul și păranții.

mai ales în felul în care sunt subliniate anume conture, se simte desenatorul de tapiserii.

Un frumos Jordaens, un studiu în vederea unei opere mai însemnate, se găsește la noi în țară, la muzeul Brukenthal, din Sibiu. Acest muzeu, format în secolul al XVIII-lea de guvernatorul Transilvaniei, baronul Brukenthal, e mai ales bogat în opere flamande, pe atunci foarte căutate. Printre ele este și acest studiu intitulat Vara. (Fig. 133). Ce e important, evident, nu e subiectul, ci felul magistral de tratare, trăsătura largă de pensulă, culoarea abundentă, saturată, grasă. El a servit probabil ca studiu pentru o lucrare de mari proporții.

Jordaens a fost încă un căutat portretist, poate fiindcă în această ramură



Fig. 132. — *Jordaens: Fecunditatea.*



Fig. 133. — *Jordaens: Vara*

era chiar mai îndemânic decât Rubens. Acesta posedă alte însușiri, ce e drept, spre a individualiza o fizionomie. Dar Jordaens lucrează mai asemănător. Așa este această figură, energică și impunătoare, atât de nimerit pusă în cadru și în acelaș timp așa de naturală. Din caracterele barocului Jordaens a păstrat accesoriile: perdelele, coloana, fotoliul, în care este așezat personagiul (Ermitage) (Fig. 134).

Jordaens moare în 1678.

Anthony van Dyck este cel mai aristocratic dintre pictorii flamanzi ai secolului al XVII-lea, făcut parcă, mai mult decât oricîc altul dintre contemporani, și nu numai în Țările de Jos, ca să răspundă exigențelor în materie de artă, în special de portrete, ale celei mai distinse clientele ce s'a adresat vreodată unui artist: marea noblețe italiană, lorzii englezi și chiar Carol I, regele Angliei, curtea și noblețea flamandă.

Rubens era o natură avîntată și impetuoasă, veselă și iubind vieața, unitară însă și echilibrată, chiar când își dă drumul temperamentului, una din acele personalități excepționale, în care darurile cele mai felurite, mai opuse în aparență, se înbină și se completează. Partea avîntată a temperamentului său, ceace-l apropie de contemporani, de interesul lor pentru aspectul material al existenței, pentru o cât mai deplină și mai substanțială satisfacție a simțurilor, se prelungește în arta lui Jordaens. Este drept însă, că tot ceace Rubens își asimilase din contactul cu Italia: fluiditatea și eleganța liniilor, echilibrul unei compoziții, expresia dramatică a unei atitudini, sensibilitatea la un sentiment rar și înalt, lipsește celuilalt, om mai din popor, deși amîndoi sunt neîntrecuți practicieni ai paletii și adînci cunoscători ale tuturor resurselor picturii. Lui van Dyck îi era dat să rafineze, să sublinieze ultima latură a lui Rubens: eleganța și distincția în sensualitate,



Fig. 134. — Jordaens : *Portretul unui bătrân.*

să le ridice până la rangul unor calități dominante, să le îmbrace într'ousoară melancolie — element de atracție în plus —, să le aplice la genul cel mai susceptibil să le primească, la portret. Pornind de la un stil, apropiat de cel al lui Rubens, care nu i-a fost propriu zis profesor, ci un maestru de elecție, de la subiectele, tipurile și execuția acestuia, — așa încât pentru unele tablouri nu se știe lămurit nici până azi, dacă ele aparțin lui Rubens sau lui van Dyck, — acesta elimină, simplifică, modifică, își face o manieră personală, în care este fără rival. El devine interpretul în artă al aristocrației, al unei frumuseți pline de „morbidezza”, în scurt pictorul atitrat al unei clase, care se crede și se dorește deosebită de restul omenirii, conștientă de superioritatea ei ca rasă și ca element social, punând această însușire în evidență, uneori cu o ostentație aproape teatrală.

Tipurile sale preferite, bărbați și femei, sunt ca niște plante rare, crescute în sere. Ele au ceva rafinat și excepțional, ne isbesc prin trăsăturile și atitudinea lor, chiar atunci când figura le este neregulată, membrele disproporționate, trupurile corpulente. Ele au o finețe de epidermă, o gingășie a mâinilor, un gust în îmbrăcăminte, care pot părea exagerate sau pură afectare, ori chiar lingușire din partea artistului, dar care nu se mai întâlnesc aiurea. Trebuie însă să adaug că van Dyck este incapabil să pătrundă în suflute, mai ales când e vorba de un personaj mai excepțional. Să sugereze adâncimea inteligenței, plăcerea rară a meditației, cum o poate face un Rembrandt. Observația lui se oprește la omul exterior. Acest om exterior însă rareori ne-a fost prezentat mai desăvârșit și cu mai mult farmec.

Dar toate aceste însușiri cuprindeau, în germene, decadența, care în adevăr va începe cu van Dyck. Calitățile cu adevărat virile ale picturii flamande, naturalitatea sănătoasă, puterea infinită de a inventa forme și atitudini noi, verva genială, brio și patosul unui Rubens sau chiar ale unui Jordaens vor dispărea în chip destul de brusc, vor face loc unui manierism, unei virtuozități de pensulă, unei afectării, nedemne de trecutul ei.

Anthony van Dyck se naște la Anvers în 1599. E plăcut la înfățișare, cu ceva feminin în maniere, în expresie, în fizicul lui seducător inclinat spre plăceri, ne dându-se înapoi chiar de la excесе, în fond evocând în chip surprinzător tipul, pe care i-a plăcut să-l reprezinte în arta lui. Este format de doi artiști neînsemnați, azi uitați, iar la 18 ani este primit în corporația pictorilor din Anvers. Încă de la început se face remarcat de Rubens, care-i propune să-i fie colaborator, ceea ce van Dyck primește cu recunoștință. Intră astfel ca prieten în atelierul celebrului său compatriot devine un familiar al casei, își însușește caracterele artei lui, pe care chiar le exagerează, dând astfel posibilitatea, celor ce le studiază astăzi opera paralel, să-și dea seama dacă este vorba de un tablou al maestrului în genere mai ordonat, cu toată impetuoșitatea compoziției, sau de unul al discipolului.

Cu timpul însă van Dyck se simte stânjenit, mai ales în compozițiile mari. Imaginația lui, puterea lui creatoare aveau limite și el devine conștient de aceasta. Din ce în ce se mărginește la portret, conceput în chipul pe care l'am schițat mai sus.

Puțin timp după ce se familiarizase cu arta lui Rubens, van Dyck merge în Italia. Este începutul unei perioade de vagabondări artistice, care nu se termină decât cu moartea, destul de timpurie, a artistului (1641). Cătreeră astfel peninsula italiană, se duce apoi în Anglia, revine la Anvers, apoi din nou în Anglia, așa încât, cu excepția unei șederi mai îndelungate la



Genova (1632--1636), el e mereu pe drumuri. Spre sfârșitul vieții se oprișe la Londra, unde ajunsese piçtor de curte al Regelui Carol I și-artistul cel

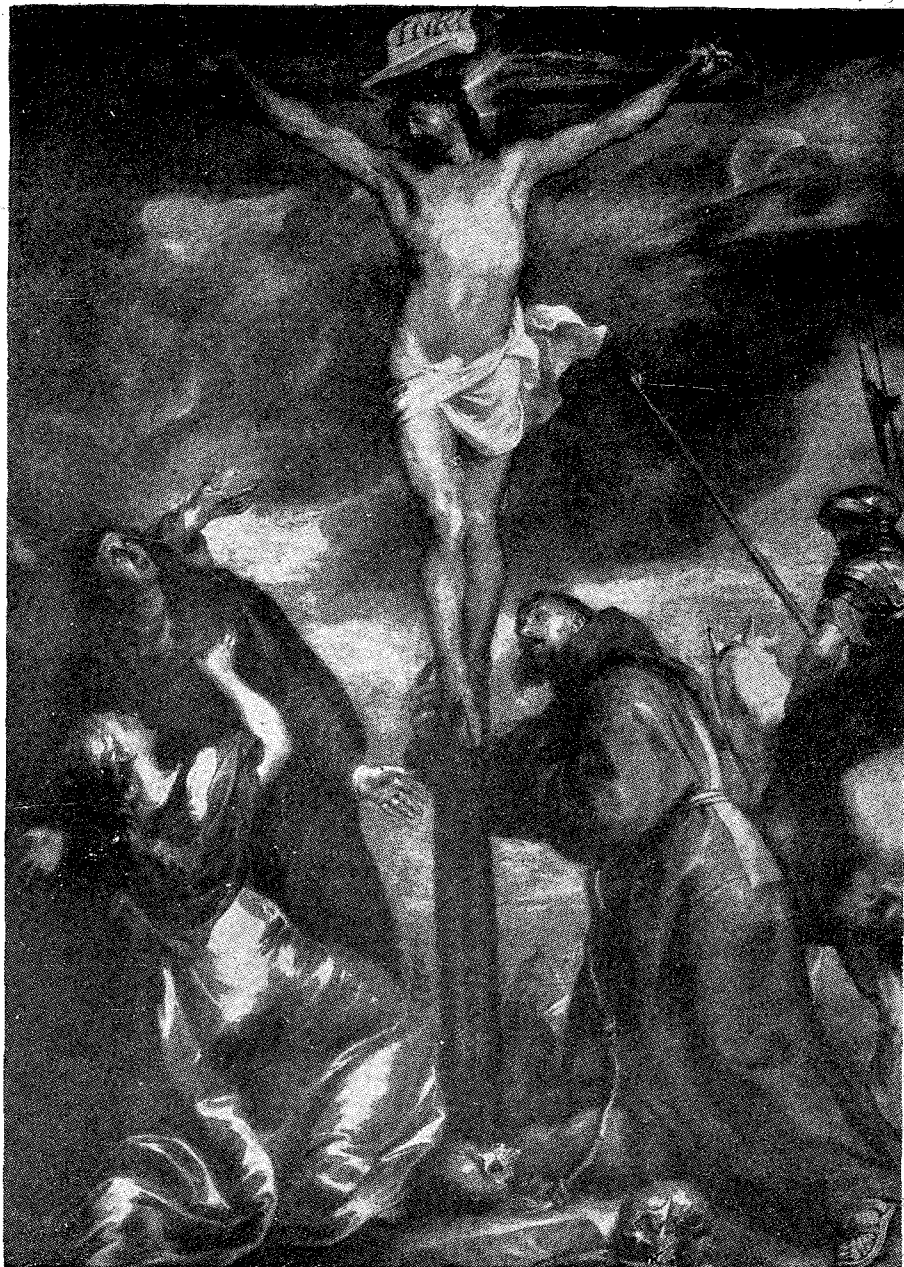


Fig. 135. — Van Dyck: Isus pe cruce.

mai căutat, mai lingușit de societatea engleză. Van Dyck, care era un vanitos, este extrem de satisfăcut. Duce o viață de prinț desfrânat, care-i ruinează sănătatea. Nu face un pas fără o suită numeroasă, se îmbracă ca nimeni



Fig. 136. — Van Dyck: Madona.

altul, dă mese și ospete care ajung de pomină. Acest fel de a fi impresionează publicul, al cărui idol devine. Are nevoie, pentru a juca un asemenea rol, de mulți bani, pe care numai cu talentul său, oricât de prețuit,

nu-i putea procura. Joacă cărți, se dedă la magie, ca să găsească piatra filosofală care să transforme totul în aur. Așa își pierde mai toată averea. Ca să și-o refacă cere prețuri exorbitante pentru portretele sale, pe care nici chiar Regele Franței nu le poate plăti. Protectorul său, Regele Carol I, moare



Fig. 137. — Van Dyck: Paola Adorno.

pe eșafod. Van Dyck, desgustat și amărit, se întoarce la Anvers. Face o ultimă călătorie la Londra, ca să-și vândă lucrurile, se îmbolnăvește și moare la vârsta de 42 de ani.

Christos înălțat pe cruce. (Termonde, Bis. Notre Dame) (Fig. 135).

este o lucrare din tinerețe, din vremea colaborării cu Rubens. Evident, în fiecare detaliu se pot observa urmele influenței, pe care maestrul o exercita asupra tânărului său discipol. Van Dyck n'avea însă nici bogăția, nici amploarea fanteziei lui Rubens. El ia personagiile oarecum de-a gata, din



Fig. 138. — Van Dyck: *Bentivoglio*.

repertoriul celuilalt, și le introduce în tablourile sale. Inșă, pe când la Rubens orice figură se integrează în chip admirabil în compoziție, făcând a-i turbura unitatea, la van Dyck vom observa mișcări exagerate, atitudini care distonează. Chiar aici, de pildă, observăm pe acest sfânt în rasă, din dreapta, cu trupul său de Hercule. Anatomia sa amintește de cea a personajilor lui Rubens, cu o nuanță de exagerare inutilă. El iese aproape din cadrul în care este cuprinsă compoziția. Evident, ceva din grandoarea maestrului s'a mai păstrat dar nu mai avem acea impresie de echilibru, care nu e nici odată absentă din lucrările lui Rubens, oricât ar fi ele de pline de mișcare.

Ma, târziu, artistul se va libera de influența lui Rubens. El vor rămâne însă prieteni. Natura duioasă, mai feminină, a lui van Dyck, va lăsa la o parte învelișul eroic, care nu-i era natural, luat din contactul cu maestrul. Tipurile, mai ales cele de femei, devin mai plăpânde mai delicate, mai coquette chiar. Fiecare gest, expresia și ei, vor că-

păta o grație morbidă, deși de un caracter ceva cam prea general și stereotip. Așa în tabloul: *Madona cu donatorii de la Luvru* (Fig. 136). Unde însă portretistul își ia revanșa, este în imaginea donatorilor. Aici ne întâmpină darul unic al lui van Dyck de a scruta fizionomiile, de a prinde asemănarea și totuși de a o prezenta astfel, atenuând asperitățile și discrepanțele trăsăturilor, încât modelul să fie totdeauna satisfăcut. De aceea, comparând cele

două jumătăți ale tabloului, cea în care pictorul apare ca autor de compoziții religioase, și cea în care el este mai ales portretist, ultima este hotărât superioară.

Trebue însă să ne mai oprim un moment asupra chipului în care van Dyck a redat trupul fermecător al Pruncului. Multă vreme arta a fost incapabilă să reprezinte altfel, decât ca niște larve disgrațioase, pipernicite, pline de cute, copiii. Chiar marii artiști ai Renașterii, Boticelli de pildă, s'au dovedit inferiori acestei sarcine. Cu timpul, forma devine din ce în ce mai

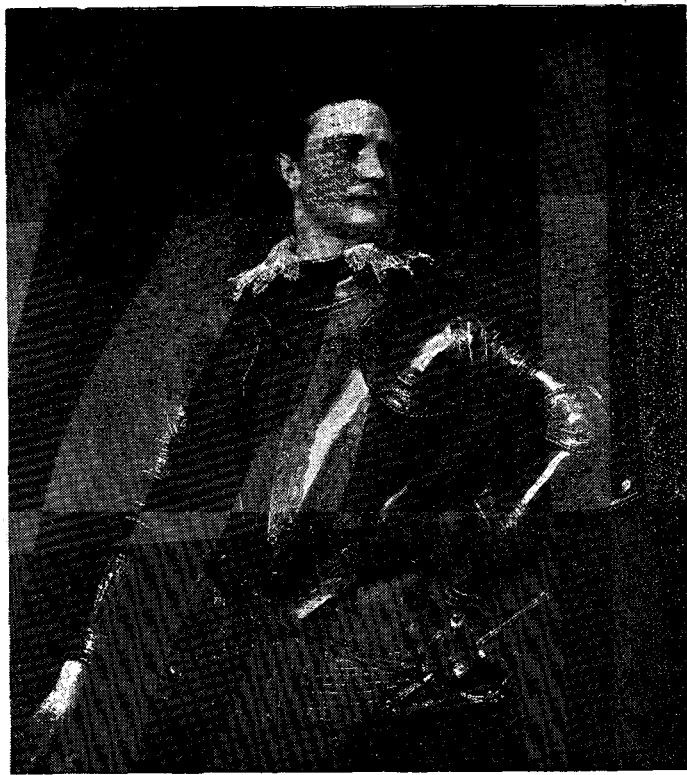


Fig. 139. — Van Dyck : Un tânăr general.  
(după Propyl. XII, p. 111)

plăcută, figura pierde acel colorit gălbui-verzui, bolnăvicios. Rafael ne dă cele mai încântătoare insagini ale copilăriei. Totuși, chiar și la acesta, poate sub amintirea antichității, ei au ceva athletic și nenatural, sunt mai degrabă reprezentări ale unor divinități, decât ale copiilor de muritori. Tițian și Correggio se apropie mai mult de realitate. Ei nu se sfiesc să redea acele detalii, care nu-s poate conforme canonului unui tip clasic, dar inerente și proprii unui corp micuț în formație : un pântec mai proeminent, suluri de grăsime pe la încheeturi, totuși așa de gingașe. Van Dyck, din contactul său cu Italia, a prins felul cel mai drăgălaș de a reprezenta pruncia. În opera de față avem proba evidentă a acestui dar.

Tot în Italia a pictat pe Paola Adorno (Genua, Palazzo Rosso) (Fig. 137). E o lucrare care datează din epoca genoveză a artistului, adică după venirea lui în contact mai ales cu școala venețiană, în special cu



Fig. 140. — Van Dyck : Portretul Regelui Carol I.

Titian. Șederea în Genova este un adevărat triumf. Fiecare membru mai important al aristocrației orașului dorește să-și aibă portretul executat de van Dyck.

Pictorul se simte în largul său în fața acestui model aristocratic, de o excepțională grație. Portretul este de o simplitate impresionantă. Pe un fond de arhitectură, care este ceva obicinuit în astfel de opere, apare figura fină, încadrată de un larg guler, trupul lung, mlădios, de o supremă eleganță. Este una din acele opere care deschid perspective infinite, și asupra existenței celor care au servit de model, și asupra artistului.

Pictorul este apoi chemat la Roma. Acolo întâlnește un alt model demn de el, pe Cardinalul Bentivoglio, (Fig. 138) om de o rară inteligență, un adevărat intelectual și un gânditor. Totul în această figură ne vorbește de calitățile rare ale prelatului, sufletești și intelectuale. El este apoi, pictural, una din cele mai reușite opere de van Dyck.

La fel de celebră este și aceea imagine, cunoscută ca Portretul unui tânăr general (Viena). (Fig. 139). Este ea asemănătoare? De sigur. Cum se face oare că van Dyck, rămânând credincios naturei, nu ne dă decât figuri încântătoare, în care modelele se revăd cu plăcere. El nu falsifică realitatea, se mulțumește însă să elimine tot ce este nefavorabil într'o figură și să păstreze restul, accentuând mai ales acele însușiri care sunt în stilul portretului, așa cum îl imaginează el. Astfel, în portretul de față, vigoarea bărbătească, aerul natural, atitudinea marțială, dar totuși simplă, sunt puse mai ales în evidență. Simțim că omul din fața noastră este stăpân pe firea lui, că în chip sincer și fără nici o poză nu se dă în lături de la nici o primejdie.

Din punctul de vedere al execuției acest portret, ca și cel al lui Bentivoglio, atinge cele mai înalte culmi ale artei. Deasupra cuirasei, ca un element de cochetărie, care nu-i rar la van Dyck, el a pictat un mic guler de dantelă, pentru contrastul pictural între duritatea și rigiditatea oțetului, și stofa ușoară și transparentă a dantelei. Apoi, toată această suprafață lucioasă și damaschinată cu aur este pictată așa, încât pe ea se reflectează imaginea și cele mai fine nuanțe de culoare ale obiectelor înconjurătoare.

Dar opera cea mai cunoscută și mai pe drept renumită a lui van Dyck este Portretul Regelui Carol I (Luvru) (Fig. 140). Pictorul a creat prin acest tablou un tip de portret, care va fi imitat neîncetat de atunci încolo și care, mai ales în Anglia, a servit de model celebrei școli de portrețiști din sec. al XVIII-lea și al XIX-lea. Este vorba de un personaj în coronat, văzut însă nu sub coroana și mantia regală, ca la portrețiștii Franței, de mai târziu, când oricine ar putea impresiona, oricare ar fi fizicul său, ci la o ocupație zilnică și banală, lângă calul său, poate la vânatoare, fără nici unul din atribuțiile regale, majestatea venindu-i numai de la trăsăturile și expresia feței. Deși reprezentat în momentul în care se pregătește să încalce (ori să se dea jos de pe cal), Carol I este tot așa de nobil, de aristocratic, ca și când ar purta pe el toate insignele regalității. Inutil să adaug că din punct de vedere al compoziției și execuției, acest portret poate suferi comparația cu cele mai înalte capodopere ale picturii.

## Olanda

A devenit ceva curent ca, ori de câte ori se vorbește de influența mediului fizic și, mai ales, moral, asupra genezii operii de artă, să se aducă exemplul Flandrei și al Țărilor de Jos. Unite până în secolul al XVI-lea, arta lor se confundă aproape. Cu sfârșitul aceluia veac, situația se schimbă. Evident, me-

diul geografic rămăsese acelaș, mediul moral, climatul intelectual însă se modificase complet, față de trecut și de la o provincie la alta. Flandra, adică Belgia de azi, rămăsese supusă Habsburgilor spanioli. Ea acceptă această situație, este deschisă comerțului, se dezvoltă și ajunge la o stare înfloritoare. Orașele ei, în care vin și circulă produse din cele mai depărtate țări, mirodețiile și mărfurile întregului pământ, se îmbogățesc văzând cu ochii. Ea primește în acelaș timp înrâuriri din toate părțile, mai ales din Italia, și rămâne catolică, chiar fervent catolică. Olanda, dimpotrivă, adoptă calvinismul și se hotărăște pentru riscurile unei lupte aprige, în vederea conservării independenței. Deși la marginea mării, ea este ca și tăiată de restul omenirii: se izolează voluntar, trăește o viață locală, îndreptându-și toate energiile pentru a învinge o natură ingrată și a ține piept celor cari îi amenință neatârarea și existența ca nație.

Greutățile însă oțelesc pe locuitori, le călesc sufletul și le deschid perspective noi. Dragostea pentru neatârarea politică îi duce pe încetul la un din ce în ce mai pronunțat respect al demnității personale. Luptându-se cu furia valurilor pentru fiecare palmă de pământ, omul devine mai aspru, dar și mai îndrăzneț. Cei care conduc mișcarea în contra dușmanului țării formează, cu timpul, o clasă deosebită, care se simte puternic legată de restul populației, de istoria provinciei și se consideră răspunzătoare chiar de soarta celorlalți. Olanda ajunge un stat exemplar, în care virtuțile civice, solidaritatea locuitorilor, spiritul de sacrificiu devin însușiri obicinuite. Toate aceste trăsături ale unui caracter în devenire, mult deosebit de ceea ce fusese în trecut, vor avea repercuția lor în artă.

Èvident, aceste împrejurări de ordin moral nu pot da talent pictorilor și celorlalți artiști, atunci când nu-l au. Pot însă modela talentul și a-l îndrepta spre anume scopuri. Și, ceea ce este mai surprinzător, ceea ce nu puțin a contribuit să întărească convingerea unei strânse relațiuni între mediul moral și manifestările artistice, este că rezultatele sunt cu adevărat așa cum ne-am așteptat să fie, date fiind condițiile mai sus pomenite. Singur face excepție Rembrandt, a cărui genialitate, izolată și mândră, scapă oricărei influențe a mediului.

Astfel, compozițiile religioase și cele mitologice dispar aproape cu desăvârșire. Unui credincios protestant un tablou religios îi apare aproape ca un sacrilegiu. El va înceta deci de a mai fi cerut de public. Pe de altă parte mitologia, fruct al cultului umaniste, întinată de păgânism și în legătură cu țările sudice, toate rămase sub scutul Romei, devine și ea ceva suspect. Rigiditatea de moravuri a calvinismului îl obliga la serioase rezerve față de prezența nudului într'o operă de artă. Și deși, în viața privată, Olandezul, prin firea sa, e departe de a fi un abstinent, cum ar vrea să apară, în manifestările sale publice este ținut la o mare rezervă, pe care n'am întâlnit-o în Flandra lui Rubens și a lui Jordaens.

Deci, foarte puține tablouri religioase (cu excepția, am spus-o, a artei lui Rembrandt și a elevilor acestuia) și foarte puțină mitologie. În schimb, multe portrete. Acești oameni, care crează o țară, se simt așa de mândri de persoana și de acțiunile lor, încât viața lor privată se colorează de un sentiment de orgoliu, de vanitate chiar, aproape copilărească. De aici nevoia păstrării imaginii individuale. Apoi, fiecare instituție mai însemnată este o operă colectivă. O societate a fundat-o, tot ea o administrează, o face să



prospereze. Eforii, le-am zice azi, regenții și regentele, cum se numeau atunci, sunt persoane respectabile, ale căror figuri se rânduiesc pe pereți, în camerele de consfătuire. Cei mai mari artiști sunt însărcinați să le facă portretele, să-i picteze așa cum apăreau în exercițiul funcțiunii lor, în grupuri, în jurul unei mese, ocupându-se de soarta instituției ce conduceau.

În plus, țara ieșise victorioasă din războaie penibile, care duraseră ani de zile. Trupe neexperimentate, compuse din populația băstinașă, putuse să țină piept unor armate încercate în războaie și, cu vremea și cu răbdare, să le învingă. Toți se simt mândri de acest neașteptat rezultat. O încredere, care nu ține să se ascundă, se citește uneori pe fețele acestea placide, de burghezii mulțumiți de ei, de rolul lor, de situațiile ce dobândesc, ca urmare a luptelor ce purtaseră. De aceea, alături de portretele de grup ale regenților și regențelor, întâlnim și portrete colective ale corpurilor ofițerești.

Pe lângă portret, sub toate genurile lui: individual, de grup, de militari, la banchete și la reuniuni colegiale, apare în Olanda și tabloul ca „mobilă”, nu fixat ca decorație murală pe panoul unei camere, cum era cazul în Franța, și nici ca altar ori ca obiect de devoțiune sau de amintire, ca în Italia și Belgia, ci ca un obiect plăcut, ușor transportabil, care să farmece ochiul și să invite la reverie, așa cum se întâmplă și astăzi. În locuințele de mici proporții, căci terenul era scump, în camerele ceva cam strâmte, cu tavanele joase, într-o regiune cu ierne lungi și cu lumină puțină, omul e silit să stea mult în casă. De aici dorința unui interior confortabil, vesel, nevoia de a avea în fața ochiului mobile și obiecte plăcute, tablouri luminoase, care să deschidă perspective imaginației, dar care să se și potrivească cu proporțiile locuințelor.

De aici încă o cerință generală pentru astfel de obiecte, cerință care nu este proprie unei categorii de oameni sau unei clase sociale, ci se întinde la aproape întreaga populație. Niciodată pictorii n'au fost mai solicitați de amatori și n'au format o clasă mai numeroasă ca în Olanda secolului al XVII-lea. Opera lor se vede pretutindeni, solidă, durabilă, cu toate calitățile unui lucru bine executat. Ca o consecință a acestei situații, avem „specializarea”, un alt fenomen ne mai întâlnit aiurea, adică o cantonare a fiecărui artist într'un anumit gen, pe care însă acesta îl produce în condiții superioare, așa ca să mulțumească pe cel mai exigent client. Acelaș pictor rareori va trece peste limitele ce-și impusese singur, înăuntrul cărora își făcuse un nume, ca să încerce tratatrea unor subiecte deosebite. El va rămânea toată viața un „specialist”, adică un pictor de natură moartă, un peisagist de marine sau de vederi de orașe, de țărni de mare, ori de motive din pădure, un portretist, un pictor de interioare, adică un interpret al vieții casnice. În monotonia acțiunilor, mereu aceleași, la care se resemnează gospodinele, și ele împărțite pe categorii, după cum personagiile aparțin clasei țărănești, micii burghezii sau burgheziei importante, care ținea în mâna ei comerțul și avuția țării, mulți pictori găsesc exclusiv temele lor favorite.

La lista deosebiriilor dintre Flandra și Olanda, pentru a termina cu această introducere, am mai putea adăoga una, ca un fel de concluzie. Rubens este o personalitate așa de unanim respectată și admirată, încât el concentrează în jurul lui toată atenția publicului. Directivele lui devin normative pentru ceilalți artiști. În Olanda așa ceva nu se întâlnește. Cu toată importanța și genialitatea incontestabilă a unor pictori ca Rembrandt, Hals, Vermeer de Delft.

ei nu exercită decât o slabă influență asupra celorlalți (Rembrandt totuși o face într-o mai largă măsură), care rămân neatinși de teoriile sau de felul de a picta al acestor prodigioși confrăți, și nu influențează, la rândul lor, pe nimeni. Fiecare evoluează după firea și interesele sale. Deși distanțele între centrele în care se dezvoltă pictorii sunt cu totul neînsemnate, fiecare trăiește izolat, își continuă drumul ce și-a fixat, fără să se abată de la el, fără să se emoționeze de ce vede în jurul său. De aci greutatea de a clasifica ceva mai logic și mai rațional această sumedenie de artiști. Cea mai comodă, deși superficială, ar fi o diviziune pe subiecte. Vom adopta-o, în lipsă de una mai bună și vom începe cu portrețiștii, și anume cu cel mai mare dintre ei, cu Frans Hals.

Înainte de acesta, alături de el, după el, Olanda cunoaște, cum am spus, o mare înflorire a genului. Nici unul însă dintre portrețiști nu concentrează în opera lui, într-o așa măsură, marile calități ale școlii olandeze, toate acele însușiri ce constituie superioritatea ei, în acest gen. Rembrandt ne-a lăsat portrete nemuritoare; ele însă sunt întrecute de compozițiile sale religioase, poate chiar de unele gravuri în apă tare, în orice caz vor avea ceva așa de personal, de specific rembrandtian, încât vor fi admirabile documente pentru a cunoaște sufletul adânc și complex al autorului lor, dar mai puțin imagini obiective, reprezentări ale fizionomiilor altora. Frans Hals, din contra, este obiectivitatea însăși. El privește modelul, îl înțelege în ce are mai individual, îi pătrunde caracterul și firea și, cu o îndemânare care până astăzi face uimirea celor mai încercați practiciani ai picturii, ne prezintă pe pânză rezultatul observațiilor sale.

Se naște — nu se știe bine când — între 1580 și 1584, nu în Olanda însăși, ci în Flandra, la Malines, zic unii, alții la Anvers, dintr-o familie emigrată în această țară pe vremea războaielor olandeze și asediilor de orașe, ce nu mai conteneau. Ca mic copil se întoarce însă la Haarlem, unde își petrece apoi cea mai mare parte a vieții.

Haarlemul era atunci un oraș vestit pentru școala sa de pictură. Locuiau aici mulți artiști remarcabili, cam reci colorști, dar impecabili desenatori. Unii se frecaseră de arta italiană și, în special, de școala romană, adică de Rafael și Michel-Angelo. Iar amestecul de noblețe rafaelină, de tumult și de mușchiulaturi michelangiolesti, corecte și reci, la acești imitatori, produsese o manieră particulară, foarte pedantă și cam plicticoasă, bine cunoscută celor care au studiat arta olandeză la finele secolului al XVI-lea. Ei nu ne mai interesează prea mult astăzi, cu toate că suntem nevoiți să le recunoaștem calități de desenatori. În mijlocul lor se formează totuși Hals.

Compozițiile vaste, în care, după moda italiană predomina nudul, evident îl lasă rece. De la început el se simte atras de portret și se pregătește în această direcție. Fenomen rar și duios, cea mai mare parte din lucrurile sale mari, mai ales cele în care s'au reprezentat grupuri, se păstrează azi în muzeul din Haarlam, unele din ele chiar în locul pentru care fuseseră destinate, muzeul de azi fiind însuși azilul de bătrâni, în care pictorul își petrece, în sărăcie, ultimii ani ai vieții. Ni se oferă astfel prilejul, fără a ieși din clădire, de a-i studia evoluția dela 1616, când terminase primul portret al arcașilor S-tului George, până la 1664, doi ani înaintea morții, când execută, cu o mână tremurătoare, neuitatele și pateticele portrete ale regenților și regentelor azilului de bătrâni.

În tinerețe fusese natura cea mai veselă și înai exuberantă. Îi plăceau petrecerile, mesele copioase și lungi, adunările în localurile unde se fuma — ceea ce atunci constituia o apucătură foarte rău văzută — și se bea. Nu rareori astfel de ședințe se terminau cu scandal și cu o vizită forțată la poliție. Marele, dar incorigibilul Hals, a cunoscut senzația mâinei gardiștilor puindu-i-se pe umăr și lichidarea în fața autorităților a unei certe începută la petrecere. Aceste întâmplări neplăcute erau însă considerate de opinia publică olandeză cu alți ochi, de cum ar fi considerate astăzi. Manifestările violente, chiar puțin grosolane, excesele de masă și de băutură nu erau de loc așa de excepționale, cum s'ar crede. Hals și-a petrecut tinerețea ca toată lumea, poate ceva mai fără grije și mai liber, în calitatea sa de artist, ceea ce n'a împiedicat pe clienți, în momentul maturității sale, să alerge la el, ca să le facă portretul.

Multă vreme el este unicul portretist olandez favorizat de succes. Cu timpul însă alți artiști mai tineri se ridică, câștigă celebritate, ajung la modă.



Fig. 141. — Hals: Ofițerii arcașilor S-tului George.

Hals e părăsit de clientelă, cunoaște lipsa, este nevoit să apeleze la caritatea publică și intră în azilul de care am vorbit. Ca să-și arate recunoștința față de administratorii lăcașului în care era adăpostit, el execută câteva portrete, în schimbul hranei. Puține opere pe lume sunt mai pline de emoție ca aceste imagini de bătrâni și de bătrâne, pe care marele Hals, el însuși sărac și neputincios, le-a produs în astfel de condiții.

Vom încerca să analizăm câteva din tablourile sale, în ordine cronologică.

Ofițerii arcașilor S-tului George (Haarlam) (Fig. 141) sunt un portret clasic de grup. Tot corpul unei companii ofițerești, strâns la un loc într'un moment de veselie — celebrarea unei aniversări sau ceva analog, — cere artistului să perpetueze memoria acestei scene, să-i prezinte voioși, mulțumiți, în costumele cele mai strălucitoare și mai bogate. Ce ne isbește mai ales după ce cunoaștem metoda lui van Dyck de a interpreta o figură, este obiectivitatea cu care Hals cercetează și prezintă modelele sale. Nici un fel de idee preconcepută, de „tendință” estetică nu se găsește. Artist experimentat, el știe să

ășeze în chip potrivit un grup destul de numeros. Se oprește apoi la fiecare, îl examinează, ni-l arată, cu claritate, cu o evidență, care nu pot fi întrecute. Felul în care pictează atunci este deosebit de cel de care se va servi mai



Fig. 142. — Hals : Doica și copilul

târziu. Van Dyck topea culorile, una într'alta, evita să ne arate urmele pensulei, adică tot ce ar fi lăsat cât de puțin impresia unui lucru mai expeditiv și oarecum neîngrijit. Hals nu se teme să ne expună procedeul său. Cu trăsături

de pensulă vizibile, chiar cu o notă agresivă, sculptează oarecum figurile, învâluie forma de „tușe“, multiple, energice, îndreptate în toate direcțiile. Este dintre rarii pictori, care nu ne ascund nimic. Il vedem parcă pictând în fața noastră, sigur pe el, permițându-ne să ne dăm seama de fiecare pată ce așterne pe pânză.

Doica și Copilul (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin) (Fig. 142) au fost executate între 1620, o bună perioadă în cariera lui Hals. Imagine simplă, dar adânc expresivă și, mai ales, minunat pictată. Copilul are drăgălășenia vârstei sale și este de sigur asemănător. Femeea, alături de el, este sănătoasă, vie, cu o exuberanță de viață, care i se citește în ochi. Totul minunat pictat, în tonalități surde, ceva cam închise, frumos armonizate cu rozul carnației figu-



Fig. 143. -- Hals : Ofițerii arcașilor S-tului George (1627).

rilor, cu griul deschis și cu albul-crème al florilor de pe stofă, al dantelor ce împodobesc vestmintele.

În 1627, unsprezece ani după ce executase acel frumos portret de grup pe care l'am analizat adineaori, i se cere lui Hals o lucrare similară: Banchetul ofițerilor arcașilor S-tului George (Haarlem) (Fig. 143). În interval el câștigase mai multă experiență, o factură mai liberă, în care acel aspect de improvizatie, care dă atâta ușurință și prospețime operilor sale, devenise și mai evident. Grupul este mai natural, deci mai simplu, arta sa mai consumată, deci mai concentrată.

Alături de portrete, Hals a executat o serie de studii, (le-am zice astăzi), capete de expresie, (se spuneau atunci) după modele întâlnite pe stradă sau în localurile de petrecere, pe care le frecventa: cerșetori, țigănci, vrăjitoare

și ghicitoare din ghioc, bețivi. Țiganka din muzeul Luvru, (Fig. 144), a fost terminată prin 1635, când Hals avea 50 de ani și se găsea în culmea carierei sale de pictor. Nu este secret al artei, pe care pictorul să nu-l cunoască, de aici libertatea cu care procedează, acea aparentă indiferență, care însă ascunde voința cea mai conștientă și știința cea mai desăvârșită. Cu greu ne-am putea închipui o figură mai plină de viață, mai naturală, mai sigur individualizată.

Malle Babe, (Kaiser-Friedrich, Berlin), (Fig. 145) aparține aceleași categorii însă în genul sinistru. Malle Babe era numele acestui monstru, o vrăjitoare bețivă și murdară, respingătoare, în zdrențe, ieșită din cine știe ce speluncă. Totul însă a devenit interesant prin miracolul acestei picturi, ușoară,

liberă, energică, pictură de temperament, solidă însă, cu tot brio aparent.

Artistul avea cam optzeci de ani când a executat portretul de grup al Regentilor azilului de bătrâni din Haarlem (Fig. 146). Viziunea sa este tot atât de sigură, inteligența tot atât de clară, mâna însă îl trădează. În loc s'o găsească dintr'odată, el caută forma prin nenumărate trăsături pline de ezitare, revine asupra ei, până ce totuși izbutește să triumfe, să facă să ne apară capul, vestmântul, detaliile obiectelor, ce vor constitui mediul în care ne sunt arătate aceste figuri patetice, cu ceva fantomal în ele, ca o apariție de demult.

Acelaș lucru se poate spune și despre celălalt portret de grup, care îi face „pendant”, „Regentele azi-



Fig. 144. — Hals: Țiganka.

lului de bătrâne (Haarlem), (Fig. 147). Fiecare contur constă dintr'o infinitate de linii tremurate, nesigure, din reveniri și reprize, în care se simte intenția, voința aprigă, luptând cu slăbiciunile vârstei, cu neputința mâinei. De aceea nu cred să fie multe opere de artă care să ne miște mai mult ca această ultimă pâlpâire a geniului lui Hals.

Alături de portret, genul ce se consideră de toți ca o altă notă distinctivă a picturii olandeze în secolul al XVII-lea, este pictura de gen. În opoziție cu pictura istorică, pictura de gen își ia subiectele din viața de toate zilele, adică din lumea înconjurătoare, privită în banalitatea ei, cu plăcerile și plictiselile, cu ocupațiile și distracțiile ei obicinuite, fără o alegere propriu zisă, fără, mai ales, nici o trăsătură, din partea artistului, ca s'o înobileze. Hals însuși

ne pregătise să înțelegem acest gen. Ne aducem aminte de tablourile sale de grup, de acele scene cu multe personaje, din care am analizat două. Acțiunea se petrecea într'o sală închisă; modelele, în atitudini libere care nu mai aveau nimic solemn, erau strânse în jurul unei mese, toți părând mulțumiți, bând, mâncând, râzând, ciocnind pahare. Nu este nevoie de o deviere prea marcată pentru a ajunge, dela pictura acestor scene, la subiecte cu adevărat de „genre“.

La drept vorbind, chiar și în perioadele anterioare, în tablourile primitivilor, spiritul în care era văzut subiectul sau, cel puțin, anume detalii ale lui, ne apropiu de pictura de „genre“. Fecioara, sfântul sau sfânta, erau arătați în interiorul unei camere, la ocupațiile lor zilnice. Ei erau prinși de un observator mulțumit de toate acele detalii realiste, bucuros să picteze nenumăratele obiecte de uzaj comun. Trăsătură ce presupune o predilecție a acestui neam de oameni pentru tot ce este concret și natural. Iar marele Brueghel, „pictorul țăranilor“, nu ne dase el oare adevărate și complete studii de moravuri, luate din viața locuitorilor satelor, destul de liberă, destul de lipsită de frâu?

Și, cum acest fel de a vedea și de a interpreta viața răspundea naturei intime a Olandezului, mai prozaic, mai inclinat spre plăcerile simțurilor, mai lipsit de imaginație, decât latinul de la Sud, Italianul, sau cel de la Vest, Francezul, se ajunge în Olanda la un rafinament în redarea evenimentelor zilnice, la o

poezie, la un lirism, care n'au seamăn la nici o altă nație.

Unii își aleg subiectele din lumea celor umili, a țăranilor, în cărciumele unde petrec aceștia, sau în bălciuri<sup>1)</sup>; alții din cea a șarlatanilor, care înșeală lumea cu vorbe, spre a le strecura produsele lor farmaceutice, așa zicând miraculoase, sau din cea a micilor industriași, prin sate sau prin locuințele de mahala. Alții rătăcesc și pictează motive de orașe, din mijlocul micii burghezii. O a treia categorie pătrunde în locuințele bogaților, în casele de petrecere pentru clasele superioare, și notează cele văzute. Așa sunt Pieter de



Fig. 145. — Hals: Malle Babbe.

(după Propyl. XII, p. 162).

1) In această variantă a genului s'au distins și câțiva artiști fiamanzi.



Fig. 146. — Holbein cel Tânăr: Regenții azilului.

(după Propyl. XI, p. 168)



Fig. 147. — Hals: Regentele azilului.

(după Propyl. XII, p. 169).



Hooch și Vermeer din Delft, cei mai iluștri reprezentanți ai acestui gen, poezii vieții calme, ai bucuriilor și grijilor, cunoscute numai de cei patru pereți ai locuințelor. Amândoi își dezvoltă activitatea în orașul Delft, ai cărui reprezentanți par să fie, printre multipli interpreți ai tabloului de gen.

Pieter de Hooch se naște la Rotterdam, în 1629, și se stabilește la Delft ceva mai târziu; Jan Vermeer era chiar din Delft, născut în 1632. Primul moare în 1683, cel de al doilea în 1675. Celebri în timpul vieții, ei sunt aproape uitați în secolul următor. Simpatia publicului, influențată de modă, favoriza atunci arta mai vulgară, mai „liberă”, deși minunat executată, a celor care-și alegeau subiectele din alt mediu, prin hanuri și tabagii, cum se numeau atunci cafenelele. Și de Hooch, și Vermeer erau prea „aristocrați”, prea „reținuți”, pentru gustul celor ce vor veni după ei.

Amândoi fac parte din cercul lui Carel Fabritius, un elev al lui Rembrandt, una din cele mai originale și până azi mai enigmatice figuri ale artei olandeze, mort tânăr într-o explozie de pulbere de pușcă, care distrusese aproape în întregime orașul Delft. Prin acesta, ceilalți doi pictori își însușesc ceva din spiritul în care picta Rembrandt, acea dramatizare a luminei, care da atâta farmec operilor marelui maestru. O aplică însă la altfel de subiecte, la opere de mici dimensiuni, o însoțesc cu un sentiment liric pentru



Fig. 148. — P. de Hooch: Ușa pivniței.

acele gesturi și atitudini, pe care le iau mamele și copiii, femeile în casa lor, de sute de ani, în timpul acțiunilor esențiale ale vieții: la masă, la găteală, în fața oglinzii, în momentul alăptării copilului, sau cel în care o pereche de tineri își jură iubire. Paleta lor, mai variată și mai clară decât cea a lui Rembrandt, este printre cele mai fine și mai subtile, pe care le cunoaște arta. Totul este executat în trăsături de pensulă delicate, care lasă un strat subțire de culoare, cu rafinamente de procedeu, mai ales la Vermeer, care fac din tablourile lor, alături de cele ale lui Hals și Rembrandt, neprețuite giuvaere.

— Vermeer, multă vreme uitat, este astăzi considerat ca unul din cei trei

mari interpreți ai artei olandeze, lângă Rembrandt și Hals, deși Pieter de Hooch este capabil uneori să se ridice până aproape de înălțimea celorlalți.

Subiectul, la amândoi, n'are prea multă importanță. Aceeași temă revine de nenumărate ori: o femeie, într'un interior, citind o scrisoare; o lăptăreasă

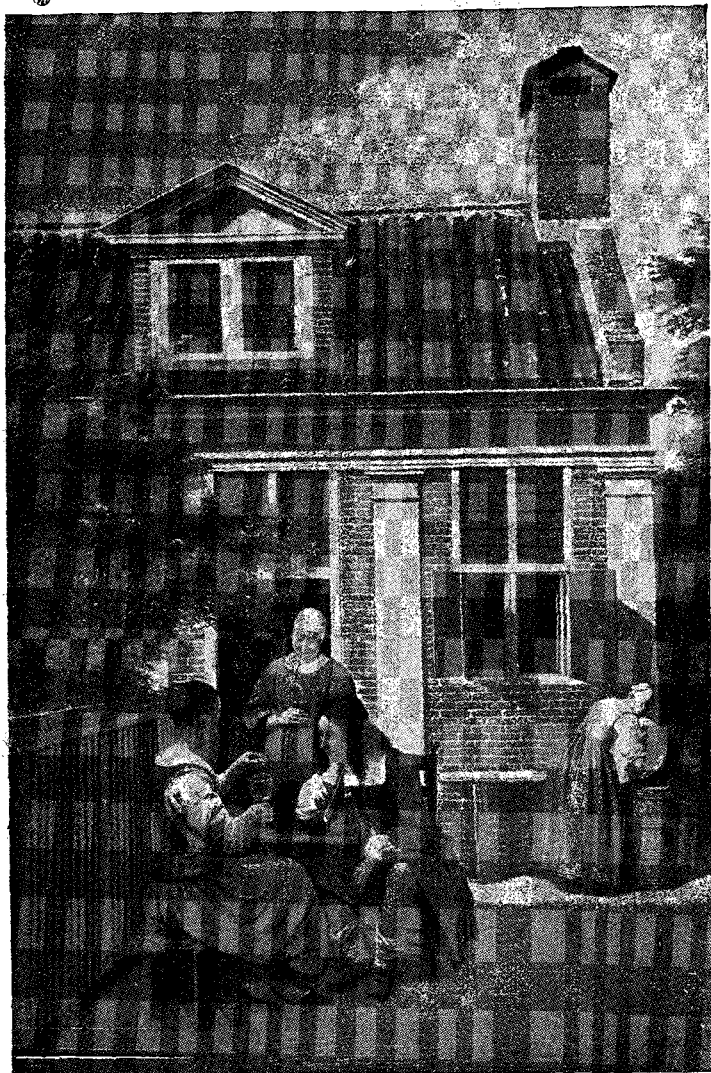


Fig. 149. — P. de Hooch: Casa de țară.

vărsând laptele într'o cană, lângă care se găsesc legume și ustensile de bucătărie; o dantelăreasă lucrând; un tânăr studiind lângă un mapamond; o femeie punându-și un colan de perle; un copil bolnav, în brațele mamei sale; o menajeră la diverse ocupații casnice. În realitate, nimic mai banal. Publicul nu se uită la ce reprezintă tabloul, ci la sentimentul, la

emoția pusă de cel care l'a executat, la perfecția cu care i se pare evocată realitatea. Iar această emoție este dintre cele mai curate, mai înalte, pe care le-a cunoscut vreodată pictura. Căci Vermeer de Delft, ca și de Hooch, se consideră printre cei mai mari maestri ai paletei. Max Friedländer, adânc cunoscător al artei Țărilor de Jos, îl compară cu un giuvaergiu, care nu lucrează decât cu pietre prețioase. Cu dragoste și cu răbdare el rupe părțile de nestemate și le așează unele lângă altele, în tablourile sale.

Și unul și celălalt sunt poeți ai luminei. Pe când însă Pieter de Hooch o iubește caldă, aurie, înfierbântând atmosfera, la Vermeer ea este argintie, rece, aproape lunară.

**De Pieter de Hooch,** vom analiza trei pânze, începând cu *La ușa pivniței* (Fig. 148). Un subiect duios, așa cum întâlnim adesea în opera acestui pictor, căci temele sale obicinuite sunt scenele ce se petrec între mamă și copil. Așa și în tabloul de față. Ceea ce interesează pe artist, este să redea atmosfera cuprinsă între cele patru ziduri, lumina distribuită în acest spațiu restrâns, astfel circumscris. De aceea el imaginează mai întâi o încăpere mai întunecoasă, prin care se trece la alta, în plin soare. Sursa de lumină, în tablourile sale, este în genere în fund, adică în fața privitorului. De aceea pictorul este nevoit să evoace perspectiva printr'un joc de valori,



Fig. 150. — P. de Hooch: *Femeie cântărind aur.*  
(după Propyl. XII, pl. XL).

ca în tabloul de față. Problemă destul de dificilă, pe care, ca și aici, el o rezolvă în chip magistral, și din care își face o specialitate, mult apreciată de amatori.

Chiar și atunci — ca în tabloul *Casa de țară* (Fig. 149) — când artistul nu imaginează scena propriu zis într'un interior, ci într'o curte, cum se întâmplă obicuinut în Olanda această curte este strâmtă și mărginită de toate părțile de ziduri. Avem din nou un spațiu închis în care lumina se joacă pe suprafețele verticale, se resfrânge de pe una pe alta, umple tot locul și îmbracă, fluidă, figurile din mijloc. Evident, ceva din dificultățile „plein-airului”, care vor preocupă atâta pe artiștii secolului al XIX-lea, apare și aici. Exact observator, de Hooch ne face să simțim diferența între soluția pe care

a dat-o adineaori, când lumina se răspânda într'o încăpere închisă complet, și acum, când ea vine deodreptul, sub un cer deschis.

În *Femeea cântărind aur* (Fig. 150), armonia generală este aurie, ca cea a soarelui la asfințit. Din punct de vedere pictural este tocmai cea care dă lucrării maximum de intensitate și de căldură. Alături de acest galben-portocaliu, culoarea de bază, față de care va acorda celelalte nuanțe, el se servește mai ales de tonuri pure, așa de bine dozate, încât impresia generală e o adevărată încântare pentru ochi.

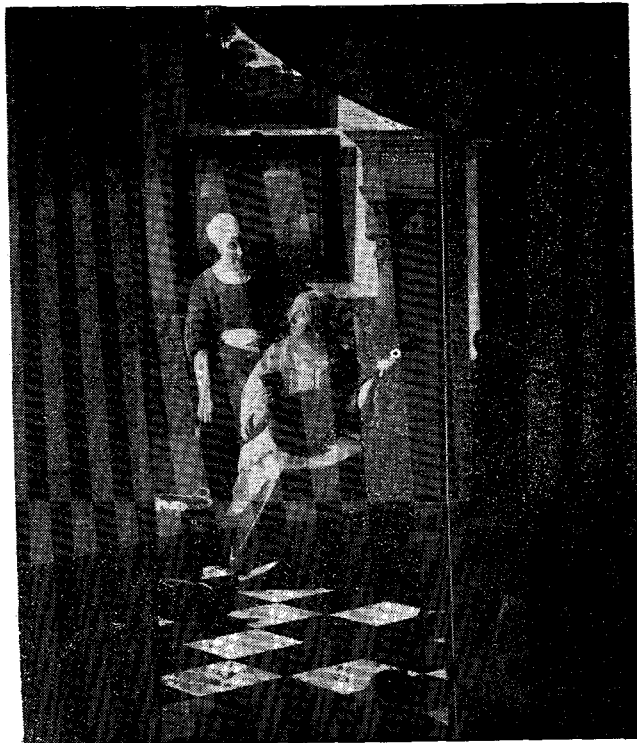


Fig. 151. — Vermeer: *Scrisoarea*.

ar fi reclamat ceva mai puțină rezervă. Lucrarea impresionează însă printr'un sentiment adânc, tocmai prin această modestie, de care dau dovadă personagiile.

*Scrisoarea* (Rijksmuseum) (Fig. 151) este unul din tablourile cele mai caracteristice ale lui Vermeer. De proporții mult mai mici, el este pictat într'o armonie de albastru și galben deschis, cu o minuțiozitate care nu pierde nici un detaliu, dar și cu o mulțumire, cu o sinceritate, cu o căldură care nu se desmint nici un minut. În el apar deopotrivă realitatea cea mai evidentă, și ceva misterios și subtil, ca o muzică îmbătătoare, care pătrunde și încântă. Totul însă e obținut prin mijloace foarte simple, în primul rând prin onestitatea și perfecțiunea execuției. Natural, lumina este agentul principal de se servește artistul, pe care o captează și o transmite mai departe cu

**Jan Vermeer** cer de Delft, în tinerețe, a executat un tablou mitologic de mari dimensiuni, *Diana* (Muzeul din Haga). Dacă un Italian ar fi reprezentat acest subiect, cum au făcut-o mulți, de multe ori, ar fi fost un pretext, ca să ne ofere nuduri admirabile. Aici, din contra, ce ne isbește este un sentiment de pudoare, de căstitate dusă la extrem. Este probabil că modelele de care s'a servit artistul erau chiar fetele sale. Spre deosebire de Rubens, care nu se da în lături să ne arate farmecele cele mai ascunse ale soției sale, Vermeer îmbracă de sus până jos pe zeiță, ca și pe nimfele ce o însoțesc. Abia dacă le îngăduie să-și arate piciorul gol și, în fund, un spate de nimfă. E toată concesiia ce consimte să facă unui gen, care

toată puterea de sugestie de care era capabil. Intre două pete de umbră, care strămtează câmpul panoului, pete în care se disting câteva obiecte familiare, prin ușa deschisă, sub perdeaua care atârnă și taie partea de sus, el lasă să se vadă în plină lumină, și totuși distante și misterioase, cele două femei, a căror trupuri sunt puternic sculptate de razele venite din stânga. Totul este exact și precis, și totuși nimic nu trădează lumea noastră, ci sugerează o alta, secretă, mai bună, mai plină de farmec.

Lăptăreasa (Rijksmuseum), (Fig. 152) este una din cele mai cunoscute și mai admirate opere din muzeul de la Amsterdam. Luminată puternic din stânga, de o lumină care îmbracă parcă figura ca o haină catifelată și moale, atenuându-se pe măsură ce ne apropiem de partea umbră, o femeie simplă, poate o servitoare, departe de a fi frumoasă, însă cu ceva monumental în proporții, în atitudine, în mișcare, cu noblețea unei sfinte sculptate în Evul



Fig. 152. — Vermeer : Lăptăreasa.

Fig. 153. — Vermeer : La femme à la perle.

Mediu sau a unei Parce antice, execută cea mai banală dintre acțiuni: varsă lapte dintr'un vas într'altul. Și e atâta emoție, atâta poezie, în gest și în atmosferă, încât tabloul ne mișcă poate mai mult decât cele mai vaste și mai celebre compoziții, reprezentând cine știe ce subiecte patetice. Spuneam că tehnica lui Vermeer a fost comparată cu o transpoziție a naturii prin intermediul unor bobite de piatră scumpă. Nicăieri această comparație nu este mai potrivită ca aici. În adevăr, în redarea naturii moarte, pictorul se servește tocmai de mici glomerule de culoare, puse unele lângă altele, cu o răbdare și o îndemănare uimitoare.

La Femme à la perle (Haga), (Fig. 153) este una din minunile muzeu-

lui din Haga și, pentru mulți, una din culmile artei de a picta. Artistul s'a servit de o altă tehnică, decăt: de cea pe care o observam în pictura precedentă. Culoarea, în tonuri aproape pure, este întinsă în pete largi, dar foarte subțiri, de formă poligonală. Ele dau o energie deosebită și un relief formelor, care apoi sunt învelite și îndulcite prin lumina suavă ce învăluie obrazul.

Tot așa de celebră este și scena în care artistul s'a reprezentat pe sine, din spate, în momentul în care picta o figură alegorică, palidă, delicată, în plină lumină, în fața unei hărți luminată tangențial: Atelierul Artistului (Col. Czernin, Viena) (Fig. 154).

În sfârșit, Vermeer ne-a lăsat și câteva peisagii, de o factură și de un sentiment extrem de modern, cum este Vederea din Delft (Haga), (Fig. 155) și ea unul din punctele de atracție ale celebrului muzeu.



Fig. 154. — Vermeer : Atelierul artistului.

Încât pentru oricare dintre ei ea constituie bunul, suprem. Toate energiile fizice, toată forța lor spirituală sunt puse în serviciul țării, spre a păstra ceea ce atâtea jertfe se dobândise, spre a înlătura ceea ce ar fi putut-o amenința.

Puțin în urmă, pe măsură ce provincia se organizează, ea câștigă în importanță politică. Marea, care până atunci fusese puțin utilizată pentru transportul comercial și pentru relațiile cu restul lumii, devine, cum era natural, drumul cel mai ușor și mai sigur cu streinătatea. Locuitorii ajung îndemânateci navigatori și isteți comercianți, cu defectele și calitățile inerente acestor ocupații. Olanda se ridică din ce în ce la rangul de mare

La începutul secolului al XVII-lea Olanda este încă un stat de puțină importanță. Locuitorii avuseseră o viață trudită, în luptă cu împrejurări fizice și geografice neprielnice, în luptă cu dușmani care căutau să le cotopească țara și să le răpească independența. Am văzut cum, în primii ani ai secolului, prin curaj civic, prin îndărătnicie, ei reușiseră să înlătore dominația streină, să obțină o pace care le garantă neatârănarea, recunoscută apoi de întreaga Europă prin tratatul din Westfalia, din 1648. Această neatârănare, scump plătită, este așa de mult prețuită de locuitori,

putere maritimă, așa încât, odată cu decăderea Spaniei, marea ei rivală, o vedem luându-i locul, într'o vreme când și Franța, și Anglia, nu puteau pretinde ca puteri maritime la rangul pe care-l vor ocupa mai târziu.

Locuitorii Țărilor de Jos, practici și cu mințile deschise, își dau apoi seama, pentru dezvoltarea vieții lor materiale, de importanța contactului cu India și cu teritoriile coloniale de pe malurile Oceanului. Ei fundează o companie pentru exploatarea bogățiilor extrem-orientale și cu aceasta politica colonială, așa cum va fi înțeleasă mai târziu de statele Europei occidentale, își face apariția. De înavușirea treptată a populației prin acest contact cu marea și cu lumea exotică sunt puține urme în arta olandeză. Singurul detaliu, care ne arată că ne aflăm în mijlocul unor oameni preocupați

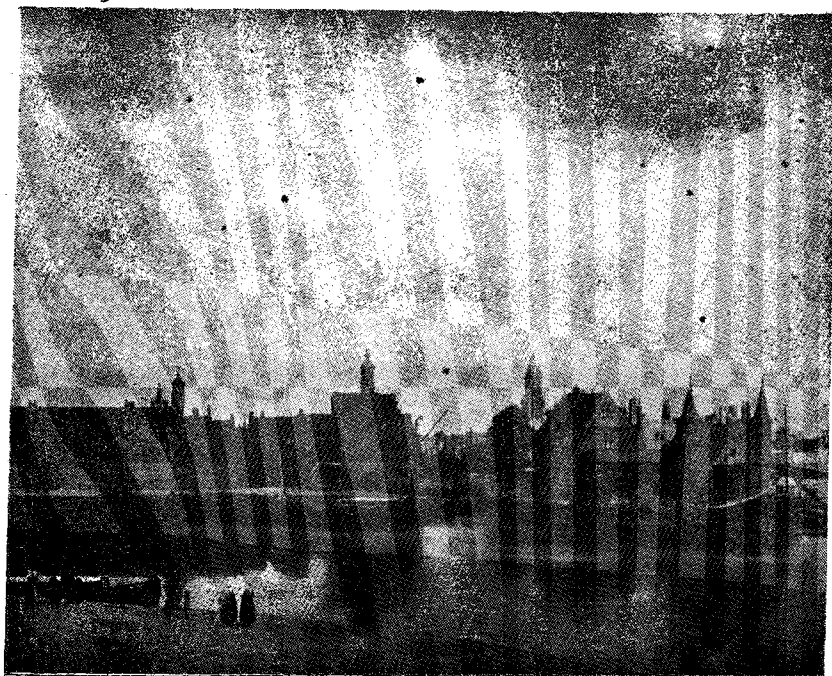


Fig. 155. — Vermeer: Vedere din Delft.

de legăturile cu regiuni îndepărtate, sunt hărțile și mapamondurile, ce se văd adesea în scenele lor de interior. Apoi, în aceleași interioare, mai distingem covoare orientale, uneori obiecte bizare, aproape necunoscute celorlalți Europeni, mai rar animaie exotice. Singur Rembrandt și câțiva elevi sunt preocupați de un Orient integral: cadru, personajii și element de culoare locală, pentru anume scene religioase. Acest Orient isvorăște însă din fantasia artistului și din lecturi, și este reconstituit mai mult din detalii sporadice, decât din observația directă a realității.

Olandezii, mândri de ceea ce obținuseră prin curajul și perseverența lor, își iubesc intens țara. Atenția pictorilor naționali este atrasă de acest pământ sărac, monoton și fără prestigiu pitoresc, dar pe care se dezvoltaseră

virtuțile locuitorilor, care devenise o provincie prosperă, numai și numai prin munca lor neobosită. Mulți dintre ei nu vor face altceva, în timpul în-tregerii lor activități, decât să observe în jurul lor, să reproducă ceea ce văd, teme banale pentru un indiferent, dar care pe ei îi umpleau de entuziasm și de dragoste. Pe marginea fluviilor leneșe și a canalelor sau în mijlocul orașelor ei se vor opri în fața aceluiași motive, le vor trata cu toată îndemânarea de care erau capabili, ne vor lăsa opere admirabile, prin calitatea emoției, prin adâncă sinceritate, prin execuția impecabilă, rafinată, în stare să înfrunte timpul. Realismul, adică concepția reprezentării naturii în ce are ea mai obiectiv și mai veridic, își face apariția odată cu acești pictori olandezi.

Nu se poate spune că peisagiul era un gen necunoscut în artă; el nu fusese însă nici odată întru toate imaginea colțului de natură care-l inspi-



Fig. 156. — Ruysdael: Cascadă.

rase. Anume detalii, anume elemente fuseseră observate, studiate, copiate, apoi modificate și introduse în compoziția definitivă. Aceasta însă nu mai semăna cu ceea ce constituise punctul de plecare. Era o construcție frumos ordonată, nobilă, eroică, ca la Poussin sau Claude Lorrain, demnă de a servi de cadru unui episod legendar sau mitologic, sau mai banală, mai aproape de realitate, ca la unii Italiani și la frații Le Nain. Olandezii sunt printre cei dintâi care n'au nevoe să idealizeze sau să „aranjeze” natura spre a o admira, căci o iubesc pentru ea însăși; ei simt o mare mulțumire s'o cunoască, s'o vadă modificându-și aspectul la diferite ore ale zilei, sub un cer senin sau acoperit de nori, în ceața dimineții sau sub aburii ușori ai amurgului. Nenumărați sunt artiștii care își fac o specialitate din peisagiu. Cel mai mare dintre ei, cel mai aproape de sensibilitatea noastră este



**Jacob van Ruysdael.** Trăește de la 1629 până la 1682 și-și petrece viața mai ales în jurul orașului Haarlem. Aparține unei generații relativ tinere și este unul din ultimii artiști mari ai Olandei. Se deosebete de compatrioții săi celebri nu numai prin vârstă, ci și prin temperament și prin ideile sale asupra meșteșugului ce-și alesese.

Este o natură solitară și, după ideile de astăzi, romantică. Aparținea, din punctul de vedere religios, unei secte foarte severe: menoniții. De aici poate latura aspră și puțin misterioasă a vieții sale de celibatar, retras de lume, devotat exclusiv picturii. Fiecare tablou al său este închinat naturii și aspectului solului olandez, un fel de cântec liric ce se înalță din inima simțitoare a acestui om ciudat, a acestui mizantrop, care evită cu grijă ca



Fig. 157. — Ruysdael: Iarna.

omul să apară în pânzele sale. Ceva din melancolia, din dârjenia unui Obermann sau René se ascunde în sufletul acestui pictor. Poate pentru nici unul din confrății săi celebra definiție: „un paysage est un état d'âme”, nu este mai justă ca pentru el.

Ultimul și cel mai mare reprezentant al școlii olandeze este însă **Rembrandt van Ryn.** Arta lui, personalitatea lui, constituiesc ceva excepțional, nu numai în școala olandeză, ci în întreaga istorie a picturii. Ne-a lăsat opera cea mai variată și mai vastă din toată arta țării sale. Apare, rând pe rând, ca peisagist, ca portretist, dar mai ales ca autor de tablouri istorice, inspirate de Biblie sau de legendă, inspirate uneori chiar de istorie. În toate aceste genuri el se ridică la înălțimi pe care nimeni nu le-a mai atins până la el, nu numai prin execuție, în care domeniu s'ar putea găsi câțiva care să-l egaleze, ci mai ales prin sentimentul cu care interpre-

cează un subiect, prin sensul dramatic, prin puterea de evocare, prin viziunea sa, prin lumea stranie și plină de mister, ce știe să evoce și să realizeze înaintea noastră.

Totuși, acest „original”, acest om bizar ca apucături și ca fel de a simți, autor al unor opere așa de deosebite de tot ce cunoaștem în arta timpului, și așa de puțin specific olandeze, dacă le comparăm cu cele ale compatrioților săi, știe să însuflească atâta viață creațiilor sale încât astăzi țara, locuitorii, moravurile lor în secolul al XVII-lea nu ne apar decât prin prisma viziunii sale. S'a întâmplat acest fenomen extraordinar, mărturie a puterii artei asupra imaginației, că viața olandeză, pentru noi, în secolul al XVII-lea, nu ni se prezintă sub aspectul pe care ea l'a putut avea în realitate, cum o dovedesc documente autentice și celelalte tablouri pe care le-am analizat în trecut, ci sub cel cu care a dotat-o Rembrandt și care s'a substituit celuilalt. Creația imaginației sale s'a impus cu o evidență, care întuneca viața însăși. Iar Olanda lui Rembrandt, fără un substrat real veritabil, este singura formă sub care ne apare Olanda din acea vreme.

Se naște în Leyda, la 1606. Era fiul unui morar cu stare, proprietarul unei din acele construcții pitorești, profilându-se la marginea satelor sau dealungul canalelor, în multe din peisagiile lui Rembrandt însuși. Erau o familie numeroasă, cu mulți copii. Pictorul era al cincilea între ei. Figurile celor mai mulți apar în operele din tinerețe ale acestuia: oameni simpli, cu ceva grav în privire, curioși și cu frica lui Dumnezeu. Tatăl, morarul, ar fi dorit să-l vadă urmând cursurile de drept ale universității, unde și atunci, și de atunci încolo, se găseau câțiva dintre cei mai mari juristi ai Olandei. Rembrandt ținea însă să devie pictor, ceea ce cu toți au admis, în cele din urmă. A luat lecții cu un maestru local, destul de pedant, unul din reprezentanții „romanismului”. La 18 ani tânărul elev, nemulțumit poate, pornește la Amsterdam, unde era pe atunci un alt maestru, cu care-și simte mult mai multe afinități: Pieter Lastman. Se pare că n'au lucrat împreună decât șase luni. Însă contactul acesta avu o destul de puternică înrăurire asupra formării lui Rembrandt și asupra producției sale din primii ani, ceea ce este cu totul spre cinstea profesorului.

— Și Lastman cunoștea Italia, și iubea arta lui Caravaggio. De aici aduse el preferința pentru anume subiecte, cele mitologice și cele religioase, adică tocmai cele mai puțin întâlnite atunci în Olanda; le înțelege însă cu spiritul său nordic, sub aspectele și în costumele pe care le făcea imaginația sa de om trăit departe de lumina Sudului, de culoarea locală, de peisagiile pline de prestigiu ale Orientului îndepărtat. Personajii corpolente, cu figuri energice, încărcate de bărbi stufoase, purtând turbane și mantii fantastice, încărcate de broderii și pietre scumpe, așa cum le vom întâlni mai târziu la Rembrandt însuși, se agită în peisagii și în arhitecturi complicate, din imaginație. Acești satrapi orientali sunt urmați de suite numeroase, în care apar negrii și animale exotice. Rembrandt va reține toate aceste elemente. Ele își fac curând apariția și în oprile lui, unde vor fi însă cu mult mai pătrunse de umanitate, încă mai misterioase, lipsite de acea retorică teatrală, care supără adesea în producție lui Lastman.

Tot prin Lastman face Rembrandt cunoștință cu arta lui Caravaggio, cu stilul dramatic al acestuia, cu efectele puternice și atât de neașteptate până atunci, obținute printr-o întrebuițare sistematică și îndemănatecă \*

luminei. Grație eclerajului, a unui sentiment viu pentru forma umană, figurile deveneau mai plastice, luau o expresie și un caracter monumental. Cât va trăi de aici încolo, Rembrandt va rămâne un pictor de efecte, în ale cărui opere cecece va izbi mai întâi va fi contrastul dintre lumină și întuneric, distribuirea chibzuită a petelor strălucitoare ca niște fulgere, alături de altele, tainice, lăsate în întuneric, în care trăsăturile figurilor și obiectele reprezentate, mai mult se simt și se ghicesc, decât se văd.

Inarmat cu aceste prețioase descoperiri: o manieră de a obține efecte impresionante și o viziune originală a lumii biblice, pictorul se întoarce la Leyda. Își dă seama că știe tot ce-i trebuie pentru a produce opere care să-l mulțumească și care să se impună publicului. În primul rând îl interesează omul, acordul dintre gesturile, trăsăturile feței și stările sale psihice, felul în care emoțiile, avânturile, înfrângerile noastre se oglindesc în gesturi, în căutătură, în atitudine, până și în modul în care cad cutele unui vestmânt. Și, cum nu avea modele interesante la dispoziție, recurge adesea la membrii familiei sale, îi îmbracă în draperii de o bogăție aziatică, îi pune să figureze cine știe ce personaje legendare, din trecut. De asemenea, propriul lui portret îl interesează de aproape, studiat ca un cap de expresie, de multe ori cu ceva excesiv în înfățișare, în vederea fixării formelor ce pot lua sentimentele puternice, atunci când se traduc pe fața noastră. Alteori, îmbrăcat în costum de gentilom, vesel, mulțumit, cu un pahar în mână, el este mai modest în pretențiile sale, dar se privește cu oarecare complexitate.

Alături de aceste motive întâlnim teme biblice sau istorice, în spiritul lui Lastman. În ele ne izbește un amestec de caractere opuse, aproape contradictorii: fantezie în concepție, realism în redarea detaliilor; subiect sudic, interpretare nordică; desen puternic, unit însă cu note de luptă violentă între umbră și lumină, note care dramatizează compoziția. Iar, pe deasupra, un avânt juvenil, ieșit dintr-o sete de viață, dintr-o voce bună, o aptitudine la aprecierea plăcerilor sensuale, prin care Rembrandt își dovedește identitatea de temperament cu cei mai însemnați dintre contemporanii săi olandezi.

La 1631 trece la Amsterdam. Incetul cu incetul lumea se obicinuește să audă pronunțându-se cu admirație numele tânărului artist. Incep să-i vină comenzi de portrete, individuale și chiar de grup. Așa este celebra Lecție de Anatomie, destinată să imortalizeze pe un învățat vestit, făcându-și lecția asupra unui cadavru, în fața elevilor.

Odată cu dobândirea gloriei, Rembrandt este solicitat de pictorii mai tineri să le fie profesor. El consimte și, original cum era în tot ce întreprindea, adoptă o metodă cu totul neașteptată. El pornește dela ideea că traiul în comun al acestor elevi ar putea să le fie dăunător, din punctul de vedere al dezvoltării personalității; că mai întâiu influența maestrului, apoi cea a lor înșiși, unii asupra celorlalți, ar duce la un stil uniform, în care s'ar îneca notele originale. De aceea el izolează pe fiecare discipol, îl obligă să lucreze separat, fără să vie în atingere cu nimeni, ceea ce însă n'a împiedicat ca mulți dintre discipolii săi să aibă trăsături comune, cele prinse de la maestru.

Ceva mai târziu Rembrandt se căsătorește cu una din tinerele fete, venite să le facă portretul. Saskia, așa se numea soția sa, aduce maestrului o frumoasă avere. Din acest moment, având existența asigurată, el poate trăi o

viață liberă, în care intră o bună parte de capriciu. Cumpără o casă în cartierul evreesc (azi transformată în muzeu) și o mobilează cu fel de fel de stufe venite din țări depărtate, cu obiecte rare, cu tablouri de maestri mai vechi. Inconjurat de populația semi-orientală, care locuia în acel cartier, Rembrandt își petrece viața studiind fizionomiile și înfățișarea celor care circulă și se agită în jurul său, fascinat de acea Asie, pe care o evoca limba, costumul, vioiciunea gesturilor, trăsăturile etnice ale oamenilor ce întâlnea.

Această viață, care aduce artistului și omului o mulțumire deplină, nu ține decât câțiva ani, până în 1642, an nefast în existența maestrului. Atunci își pierde el prima soție, și tot atunci cunoaște un eșec răsunător cu tabloul Garda de noapte, azi considerat ca una din operele sale capitale, atunci însă neînțelese de public și chiar de cunoscători. Pe de o parte el își vede căsnicia și



Fig. 158. Rembrandt: *Filosoful meditănd.*

fericirea distruse, pe de alta reputația de pictor primejduită. Se poate afirma că de aceste împrejurări Rembrandt se va resimți în tot decursul existenței sale viitoare, iar viața îi va lua un alt curs. Mai întâi, el rupe ultimele legături cu societatea burgheză, cea căreia aparținea Saskia, și se adâncește din ce în ce mai mult într'un alt mediu, format din oameni aleși după criteriile care ne surprind astăzi, dar care decurg din nevoi ineluctabile ale activității și temperamentului său artistic.

Rembrandt era, după cum știm, un om care nu iubea societatea, sau, cel puțin, ceea ce se numește în genere societate. Cât trăise Saskia, de bine, de rău, făcând unele concesii, nu se despărțise de familia și de rudele acesteia, deși neînțelegerile nu erau rare între acel mediu strâmt burghez, și artistul plin de imaginație, spirit larg și liber, lipsit de orice prejudecată. Familia Saskiei

și reproșa unele dărnicii excesive și inoportune, făcute unor oameni nevoiași, dar mai ales preferința ce acorda Evreilor, fie că ei aparțineau clasei cultivate: filosofi, comentatori ai cărților sfinte, rabini, savanți; fie că erau simpli originali, persoane mai mult sau mai puțin declassate, care n'aveau pentru ei decât prestigiul unei rase vechi și enigmatice, și înfățișarea lor fizică. În momentul morții Saskiei, când se rupe orice legătură cu clasa căreia aceasta aparținuse, Rembrandt nu mai găsește necesar să se constrângă. Se lasă cu totul dus de temperamentul, chiar de impulsurile sale momentane. Aproape nu mai iese din casă, lucrează tot timpul sau, când se hotărăște să facă o mică plimbare, este totdeauna întovărașit de acele tipuri originale, de care vorbeam mai sus. Mai mult încă: el începe să trăiască cu servitoarea sa.

Saskia, murind, lăsase un testament, prin care bărbatul devenea moștenitor, cu o singură condiție: să nu se mai căsătorească. Consecința a fost că Rembrandt, că să nu piardă moștenirea, n'a putut nici măcar legaliza o legă-

tura, condamnată de lume și care-l obliga să trăiască oarecum în marginea unei societăți severe și răutăcioase. Devine astfel un obiect de curiozitate răuvoitoare și chiar de scandal. Moravurile strâmte ale puritanilor și calviniștilor olandezi treceau ușor peste calitățile sale de artist și nu considerau în el decât pe disprețuitorul moralei publice. Din ce în ce mai izolat el nu vede decât pe Hendrickje Stokels, „la maîtresse-servante“, și pe Titus, copilul lui cu Saskia.



Fig. 159. — Rembrandt: Lecția de anatomie.

Ei, mai ales prima, îi servesc adesea de model. În costume bizare, de multe ori alese printre cele rămase dela Saskia, ea ne apare în nenumărate și mândre compoziții, ca o princesă din Biblie, ca Minerva, ca Flora, ca Betsabea. Clienții însă, persoane „onorabile“, se depărtează de artist, mai ales după întâmplarea cu Garda de noapte.

Departate de a regreta această stare de lucruri, maestrul o preferă celei dinainte. Se simte mai liber, mai stăpân pe sine, mai în măsură să se arate așa cum este. Situația sa materială se complică însă. Se împrumutase cu bani, iar creditorii îl declară în stare de faliment. Aceasta se întâmplă către 1658. Tot ce avea i se vinde la mezat. Obiectele strânse cu dragoste, pasiunea lui de altădată, costumele ce împodobiseră umerii femeilor ce iubea, se vând pe nimic, trec în mâini indiferente, fără măcar ca produsul vânzării să poată acoperi datoria. Rembrandt este nevoit să iasă din casa în care cunoscuse momente de fericire, în care crease opere nemuritoare și strânsese comori de artă, sărac lipit, numai cu ce avea pe el. Se mută într'un han, la marginea orașului. Ia o cameră mizerabilă, în care cu greu mai putea lucra. Titus și

Hendrickje deschid o prăvălie, din venitul căreia se întrețin, și plătesc și pensiunea lui Rembrandt. Iată-l deci nevoit să trăiască din caritatea familiei sale. Dar aceasta nu-l împiedică să picteze, pentru el, pentru ai lui, căci mai nimeni nu-i mai cumpăra pânzele. Nu-și mai poate plăti modele, deci pictează orice: o femeie întrezărită la o fereastră, o ciosvârtă de bou, tăiată și expusă la o măcelărie vecină, sau chiar portretul său, bătrân, gârbov, fără dinți.



Fig. 160. — Rembrandt: Artistul și Saskia.

sinistru, imagine vie a bătrâneței decrepite. Iese uneori la câmp, ia note și schițe, ne lasă o minunată serie de peisagii, în care natura romantică, sentimentul său de vizionar se exprimă tot așa de puternic, ca în trecut. Departe de a se resimți de decăderea sa fizică, arta lui este parcă mai pură, mai completă, patetică și concentrată, un adevărat imn închinat umanității.

În 1662 își pierde pe cea de a doua tovarășe, iar în 1668 pe Titus. Durerea

lui nu se poate închipui. Bolnav și neputincios moare și el, la 1669. După moarte, în locuința ce ocupa, s'au găsit câteva rufe și câteva haine, purtate și în rea stare, puțin material de pictat și atâta tot. Așa sfârșește cel mai mare pictor al Olandei, unul din cei doi, trei mai străluciți pictori ai lumii, genialul Rembrandt.

Să trecem acum la analiza câtorva din operele acestor doi artiști. Să începem cu Ruysdael.

Cascada (Galeria Națională din Londra), (Fig. 156) este o vedere dintr'o



Fig. 161. — Rembrandt: Garda de noapte.

regiune stâncoasă, pe care artistul n'a putut-o întâlni în Olanda. Este probabil inspirată după cine știe ce peisagiu pictat sau gravat al lui Everdingen, un compatriot al lui Ruysdael, care fusese în țările scandinave, și care pusesese la modă astfel de teme. În contrast cu tot ce putea întâlni în țara de dune, de câmpie întinsă, de orizonturi plate, care era Olanda. Este însă atâta sinceritate în acest tablou, se simte o atât de mare mulțumire la cel care o pictase, încât putem vorbi aici de motive electivă, de imagini pe care pictorul le rupea așa zicând din sufletul său.

Adevărata natură a pictorului, aspră, severă, aproape stranie, îl împinge mereu spre aspecte din natură, în care apar elemente dramatice, singurătatea, dezolația. Sunt motivele, ca acesta Iarnă (Rijksmuseum) (Fig. 157). sau cel următor, care au putut fi comparate de unii critici cu baladele romantice. Aceeași nevoie de o temă misterioasă și tragică, aceleași contraste pe care le-am întâlnit în genul baladei. Ar fi putut fi o simplă vedere de iarnă, pe lună; însă fondul sufletului lui Ruysdaël, ieșind la suprafață, a colorat acest motiv destul de obicinuit în pictura olandeză. a făcut din el o temă cu rezonanțe romantice.

Cimitirul evreesc (Dresda) este un tablou conceput în același spi-



Fig. 162. — Rembrandt: *Pelerinii din Emmaus*.

pândite în multe muzee. Ne vom opri mai puțin asupra lor. Vom analiza totuși pe una din cele mai cunoscute, faimosul *Filosof în meditație* (Luvru) (Fig. 152).

Pornit de la cine știe ce tip întâlnit în colțul orașului locuit de artist și schițat de el, Rembrandt a ajuns la această minunată operă, încărcată de emoție. Bătrânul, cu trupul obosit și împovărat de ani, a păstrat totuși o figură inteligentă, în care se oglindește viața spirituală. Ca în multe opere de acest fel, Rembrandt se servește de clar obscur. Prin acest procedeu el crează acea atmosferă priincioasă gândului, care ne duce departe de viața reală. Lumina și felul cum ea e distribuită vor fi elementele esențiale într-o astfel

rit ca cel precedent, însă poate și mai reușit, dus până la limitele superioare ale genului Morminte, ruine, copaci uscați, un cer lugubru, totul evoacă ideea morții. Pretutindeni contraste între lumină și întuneric, efecte dramatice, tot ce poate produce groază privitorului, adică exact ceea ce vom întâlni cu două secole mai târziu la mulți din reprezentanții genului romantic. Evident, un astfel de subiect iese cu totul din definiția obicinuită a peisagiului olandez, care este în primul rând o redare obiectivă a aspectelor naturii, calmă, simplă, cinstit interpretată.

Să trecem acum la opera lui Rembrandt. Primele lucrări, în care se vede încă o oarecare nedibăcie, dar în care totuși întâlnim atmosfera de vis și de mister, care-i era proprie, sunt răs-



de lucrare. Ea lunecă în așa fel, încât anume părți o primesc din plin, sunt violent isbite, pe când altele sunt lăsate în umbră, cu zone de tranziție între ele, când slab luminate, când încă destul de obscure. Prezentarea aceasta de efecte contrastate, unele luminoase, altele aproape întunecoase sau în semi-obscuritate, are ca urmare să lărgească pentru imaginație cadrul strâmt al tabloului, ne permite să vagabondăm cu gândul. Obiectele, lăsate în întuneric, capătă forme nelămurite, ființele și lucrurile mai mult se ghicesc, totul ia proporții supranaturale, ne transportă într'o lume de via, mai prestigioasă ca a noastră. Rembrandt a împrumutat de la Lastman, care la rândul lui îl ținea de la Caravaggio, acest mijloc suveran de a evoca drama în opera de artă. Inșă, pe când la maestrul italian clar-obscurul este un element plastic și violent, la Rembrandt, el este un chip poetic de a ne reprezenta lumea

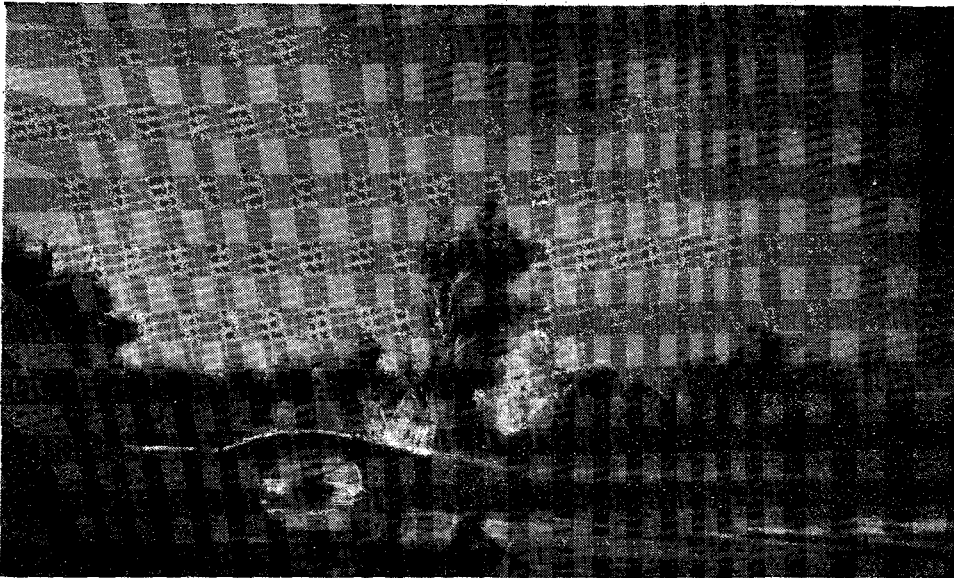


Fig. 163. — Rembrandt: Peisaj.

Ca să mărească încă impresia de mister, artistul a imaginat o scară, jumătate în lumină și jumătate în umbră, care pare să conducă undeva, într'o altă lume.

Opera cea mare, care-l face celebru în prima perioadă a activității sale, este înșă Lecția de anatomie, azi la muzeul din Haga (Fig. 159). Un doctor în medicină, profesorul Tulp, face o demonstrație anatomică în fața unui cadavru, având strânsi în jurul său pe cei veniți să-l asculte. Rembrandt a grupat aceste persoane într'o piramidă, al cărui vârf este cam spre stânga. Fiecare figură este studiată și redată cu amănuntele unui portret. Din acest punct de vedere opera oferă mari calități. Se simte înșă inexperiența artistului, într'o lucrare de mari proporții, cu tot talentul său de executant și dorul său de adâncire psihologică. Astfel, este evident că fiecare persoană, din nefericire, pozează; că expresiunea atenției are ceva forțat și nenatural

și, din acest punct de vedere, tabloul nu se poate compara cu ceea ce artistul va produce în a doua parte a vieții sale, cu *Sindicatul Postăvarilor*, de pildă.

Vesel, satisfăcut de sine, avid să trăiască din plin, privindu-se cu destulă mulțumire, Rembrandt s'a reprezentat pe sine și pe soția sa Saskia (Dresda) (Fig. 160). Figura sensuală, ochii vii și strălucitori, temperamentul ardent al maestrului apar aici în plină lumină. Alături, Saskia, într'un costum somptuos, ceva mai modestă, mai jenată, decât soțul ei. Este una din operele în care, pe lângă marile calități de pictor ale lui Rembrandt, apare ceva din firea sa intimă. Insemnat document, pentru cunoașterea caracterului artistului.

*Garda de Noapte* (Amsterdam), (Fig. 161) a fost executată, după cum



Fig. 164. — Rembrandt: *Bethsabea*.

am spus, în 1642. Numele ce i se dă astăzi tabloului nu este cel pe care îl purta pe vremea lui Rembrandt. Este unul din acele portrete de grup, obicinuite în Olanda, destinate să decoreze locul de întrunire al unei companii ofițerești, așa cum fuseseră și tablourile de Hals. Aceste portrete se comandau în urma unei contribuții a celor interesați, egală pentru toți cei ce figurau pe pânză. De aici necesitatea pentru pictor de a nu părea că neglijează pe unii dintre ei, punându-i în umbră sau în vreun colț, dar și dificultatea de a face o compoziție unitară, în care fiecare figură să fie egal de importantă.

Hals se achită destul de bine de astfel de obligații.

Rembrandt este mai dificil și nu vrea să consimtă la o operă, în care aranjamentul să fie convențional. El imaginează o altă temă, care să ducă la mișcare în tablou și să provoace interesul privitorului. În loc să așeze pe toată lumea la masă, el presupune că s'a dat de către șefii companiei ordinul ca ofițerii și oamenii lor să meargă să întâmpine inamicul. De aici învălmășala care se simte în tablou, crescută prin iluzia depărtării, din pricina întrebunțării clar obscurului. Unii sunt luminați în plin, detaliile costumului, ale figurii lor, apar cu toată intensitatea. Alții, venind din părțile întunecate, sunt izbiți parțial de lumină, au aerul că se năpustesc spre primul plan al tabloului. O astfel de concepție, care reînvia cu totul subiectul, ar fi trebuit să-i asigure lui Rembrandt succesul. S'a întâmplat tocmai contrariul, cum am văzut și mișcarea excesivă, nu destul de explicabilă, și faptul că unii ofițeri erau

sacrificați oarecum, așezați prin colțuri și în întuneric, și câteva detalii obscure — cum ar fi fetița în lumină și cocoșul ei atârnat de cingătoare — care n'au putut fi nici până acum explicate, nemulțumesc pe cei care făcuseră comanda. Garda de noapte a fost un dureros eșec. Aruncată într'un colț, expusă la fumul lipicios al focului de turbă, în sala unde era atârnată, și al tutunului, mai tăiată la margini spre a se putea adapta locului, ea s'a înegrit, s'a deteriorat, a luat acel aspect nocturn, pe care nu-l avea în intențiile autorului ei, de unde de altfel îi vine numele ce poartă azi. O restau-



Fig. 165. — Rembrandt: Titus cântând.

rare inteligentă, întreprinsă în ultimele decenii, i-a redat o parte din vechile ei calități.

În epoca dureroasă, după pierderea soției sale, Rembrandt adâncește din ce în ce tema tabloului religios și a patimilor lui Christos, în pictură ca și în gravură. Figura Mântuitorului îl preocupă în deosebi, redarea suferințelor acestuia, bunătatea lui, umanitatea lui înțelegătoare și deplină, alături de divinitate, care, după el, nu trebuie să fie sugerată prin trăsături exterioare, prin nimbul ce-i încinge fruntea, ci să emane din fizionomie, din gesturi, din toată fapșura. El ajunge, încet, încet, la un tip fizic în care toată viața e concentrată în privire, înviorată prin câteva accente de lumină, în trăsăturile

emaciate, de o puritate cu adevărat cerească. Nimic nu-i regulat, „frumăs“, în sens italian, în fața Mântuitorului. Și totuși, acel cap plin de suferință, de îndurare și de înțelegere, ne evoacă, mai puternic decât toate creațiile Renașterii, ideea Divinității.

Una din lucrările cele mai apreciate din această categorie sunt *Pelerinii din Emaus*, azi la Luvru. (Fig. 162). Într'un interior sărac și trist, brun-cenușiu — tot tabloul este ținut în această tonalitate, așa încât armonia lui rezultă din justetea raporturilor de valori, — la o masă, Christos se descoperă discipolilor săi în momentul în care face gestul ruperii pâinii. După tempera-

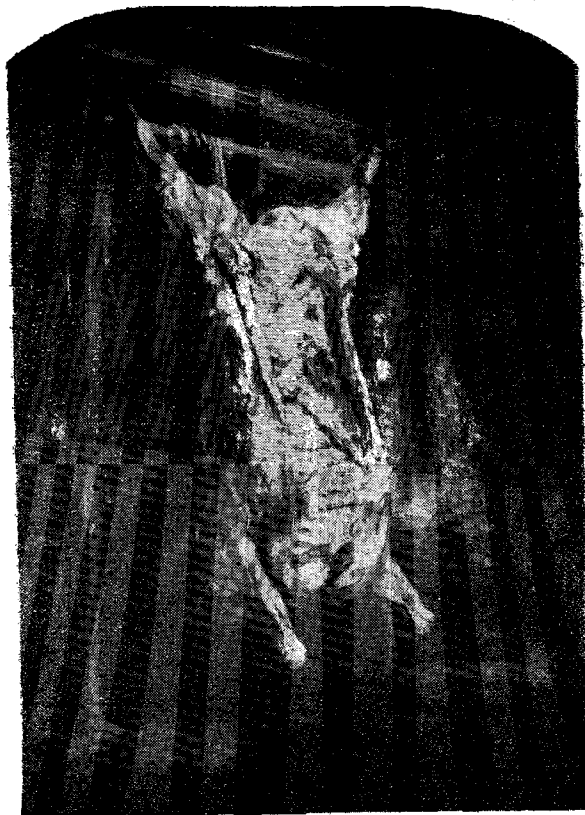


Fig. 166. — Rembrandt: *Le boeuf écorché*.

miențului fiecăruia, unul rămâne împietrit de uimire, celălalt se înclină plin de venerație, în timp ce servitorul care nu înțelege nimic din ce se petrece, rămâne indiferent. Ce este neîntrecut în această scenă este mai ales atmosfera care învâlește totul și ne transportă în altă lume, acolo unde minunile se îndeplinesc în mod curent.

Când Rembrandt pictează un peisagiu (Kassel). (Fig. 163), preocuparea sa de competenție nu este să fie exact, ci să exprime sentimentul ce-l încearcă. Opera sa devine o mărturisire lirică, în care natura este un pretext, mai todeauna transfigurat. Așa este tabloul de față, în muzeul din Kassel, unde se mai găsesc și alte lucrări importante ale maestrului. Evident, și aici, ca în multe alte opere, distribuția lumii va fi agentul principal al compoziției. Pe de altă parte, ca și în unele peisagiile de Ruysdael, și la Rem-

brandt ne întâmpină o vedere mai accidentată, mai „eroizată“, decât cea obicinuită în Olanda.

Hendrickje Stoffels, și nu numai Saskia, cum am văzut, i-a servit adesea de model. Așa și în tabloul de față, una din gloriile Luvrului, (Fig. 164) la vederea căruia plăcerea nu rezultă din frumusețea proporțiilor, ca la Italiani, sau din calitatea pielii irizate și catifelate, ca la Rubens, ci din emoția cu care este pictat, din toate acele detalii în care se simte semenul nostru, cu însușirile trupului, real redată, și cele ale sufletului său. Factura este largă,

pasta grea, încărcată de culoare, pusă din abundență, cu acea măiestrie și cu acea autoritate, care sunt proprii lui Rembrandt în epoca maturității sale.

Am vorbit de izolarea în care trăește artistul, de indiferența, ca să nu zicem ostilitatea, publicului și a compatrioților săi. Totuși, se găsesc câteva spirite superioare care să-l înțeleagă, care să-i rămână credincioase, în epoca cea mai tristă a vieții sale. Printre acești puțini este și Jan Six, primarul Amsterdamului. La rândul său, ca semn de prețuire și recunoștință, Rembrandt ne-a lăsat de mai multe ori imaginea acestui prieten. Una



Fig. 167. — Rembrandt: Artistul bătrân.

din ele este cea din Rijksmuseum. Mai tânăr ca Rembrandt, Six este prins în momentul când se gătește să iasă din casă. Este unul din cele mai frumoase portrete din câte cunoaște arta, simplu, natural, exact, de o adâncime psihologică care n'ar putea fi întrecută, dar și de o execuție prodigioasă. A rămas în familia lui Six până mai anii trecuți, când a intrat în colecția celui mai mare muzeu olandez. De o calitate egală este și portretul lui Titus, fiul artistului, cântând (Viena) (Fig. 165).

Le boeuf écorché (Luvru) (Fig. 166), este unul din acele tablouri din care se vede că orice subiect poate intra în artă, dacă este superior tratat. Și cine altul l-ar fi putut executa mai magistral ca Rembrandt, în așa fel încât

rămâne până azi, în muzeul Luvrului, una din operele capitale ale maestrului. Știm că, în momentele de mizerie, când nu-și mai putea plăti modele, el privea în jur și-și alegea motivele de ori unde: capete de evrei sau etalajurile din prăvăliile negustorilor. Atras de culoarea splendidă, de armonia de roșu-violet cu gălbui, pe care o prezintă un bou jupuit de piele, expus la scaunul unei măcelării, Rembrandt ne-a lăsat câteva studii solide, din care principalul este azi la Luvru. Problemele ce se ofereau artistului erau numai



Fig. 168. — Rembrandt: Portret de familie.

și numai de ordin pictural. Rembrandt le-a rezolvit în chip inimitabil și, dintr'un subiect respingător, a făcut o capodoperă.

Figura artistului, cu trei ani înainte morții: Portretul lui Rembrandt, (München), (Fig. 167). Obosit, îmbătrânit înainte de vreme, zdrobit de nenorociri, din tot ce fusese nu i-au mai rămas decât ochii blânzi și pătrunzători, oglindă a sufletului lui a toate înțelegător.

Portretul de familie din Brunswick, (Fig. 168), este una din ultimele lucrări ale lui Rembrandt, și poate cea mai strălucită. Poartă data 1668, adică a anului care precede moartea artistului și niciodată el n'a părut mai stăpân pe mâna și pe ochiul său. Evident, subiectul nu cerea acea adâncime de sen-

timent, pe care am întâlnit-o în Pelerinii din Emaus sau în operele religioase, luate din viața Mântuitorului. Execuția însă niciodată n'a fost mai liberă, mai înflorită, mai miraculoasă. Ea se prezintă ca o armonie în roșu, în același timp sonoră și armonioasă, ca un buchet de flori sau un giuvaer bătut cu rubine.

## Spania

Din cele arătate în capitolele precedente, o concluzie se impune: mai ales în domeniul picturii, neamurile care joacă un rol principal în secolul al XVII-lea, sunt altele decât Italia. Flandra și Olanda, Franța chiar, au avut artiști mai importanți și mai originali, au constituit focare de artă, față de care Roma face o mai palidă figură. Listei acestora trebuie să-i mai adăugăm o altă țară, care și ea se semnalează printr'o înflorire excepțională a artelor: Spania. Regatul lui Carol Quintul și al lui Filip al II-lea se considera, cu drept cuvânt, ca una din regiunile cele mai civilizate ale epocii, în care cultura, sub toate formele ei, era ținută în mare cinste. Dar nici epocile anterioare nu-s mai pe jos. Din momentul în care apar în istorie, statele ce vor constitui mai târziu regatul Spaniei, fie că e vorba de musulmani, fie că e vorba de creștini, vor prețui foarte mult atât pictura și sculptura, cât și arhitectura și artele minore. Multă vreme însă, mai ales în pictură, Spaniolii s'au mulțumit să importe tablourile și altarele de care aveau nevoie, să le aducă din acele ținuturi, unde arta religioasă produsese opere remarcabile, ținuturi din care unele se găseau tocmai sub suveranitatea Regelui Spaniei, alte ori să invite pictori streini renumiți să se stabilească în orașele importante din Peninsula Iberică. Cu timpul, ei devin însă conștienți de propriile lor daruri și, la exemplul streinilor, încep ei înșiși să producă însemnate opere de artă. Perioada aceasta de formație ține destul de mult. Abia în secolul al XVII-lea apar acei pictori care să se poată pe drept măsura cu contemporanii lor din restul Europei. În scurtă vreme ei însă sunt așa de numeroși, de înzestrați, de originali, asistăm la o așa de puternică izbucnire a geniului spaniol, încât, în afară de Olanda nici o altă țară nu se poate măsura cu Spania. Printre ei strălucește, absolut fără rival, una din acele nobile și mărețe figuri de artist, podoabă a neamului omenesc, Diego de Silva y Velazquez.

Este ciudat însă să constatăm — și acest fenomen a fost mult discutat de istorici — că perioada cea mai strălucitoare a artei spaniole nu corespunde epocii de mărire politică și economică a țării. Dacă se consideră că această epocă de prosperitate s'a terminat cu moartea lui Filip al II-lea, tocmai după această epocă, deși nevoită să se mulțumească cu un rol secundar în istoria politică a lumii, Spania se așează în fruntea celorlalte națiuni pe terenul cultural. Este așa numita „perioadă de aur” a literaturii spaniole. Iar arta propriu zisă, prezintă o înflorire și mai tardivă, căci numai în secolul al XVII-lea vor apare pictorii și sculptorii cei mari, cei de care ne vom ocupa acum, în vreme ce, politicește, țara se găsea în plină decadență. Oricare ar fi cauzele acestui fenomen, un lucru este sigur: niciodată partea pe care a luat-o Spania în mișcarea artistică europeană n'a fost mai însemnată ca în vremea Barocului și nici unul din fiili ei n'ar putea să se compare, pe terenul artelor plastice, cu Velazquez.

Dar, înainte de a trece la studiul picturii, care constituie contribuția eroică și masivă a Spaniei la arta secolului al XVII-lea, se cuvine să examinăm în câteva cuvinte producția țării, în aceeași vreme, pe terenul arhitectural și cel al sculpturii, producție care, nici ea, nu e de loc neglijabilă. Pe de altă parte, fără să se poată vorbi de o dependență, într'un fel oarecare, a picturii de aceste două arte, ea se va înțelege mai ușor dacă o vom așeza în climatul artistic în care a fost produsă, de cât dacă o vom studia izolat.

Italia s'a bucurat în Spania, de altfel ca în tot restul Apusului, de o mare faimă, chiar atunci când încetase de a mai juca rolul principal în mișcarea artistică a lumii. De aceea, și în arhitectură, Spania privește cu simpatie în spre bărucol italian, pe care însă îl transformă încărcându-l, exagerându-l, torturându-l, conform geniului său, până ce face din el ceva atât de deosebit, încât cu greu s'ar mai găsi puncte de contact între modelul italianesc berninesc, de pildă, de la care pornește, și stilul spaniol din vremea de care ne ocupăm. Exuberanța, ornamentarea migăloasă și variată, rămasă totuși în limitele bunului gust, nu-s o notă nouă în arhitectura produsă pe solul Spaniei. Este destul să ne amintim de arta maură, de podoabele în stuc, în faianță sau în piatră, pretutindeni răspândite, elegante și pitorești, în palatele și moscheele Evului Mediu, chiar de înfățișarea pe care o iau, ca o manifestare a credinței acestui popor impresionabil și pasionat, marile biserici creștine de pelerinagiu, S-tul Iacob de Compostella, între altele. În epocile următoare aceste tendințe se continuă. Chiar atunci când un artist, sub impresia amintirilor italiene, preferă liniile mai simple într'o clădire, masele bine proporționate și de aspect nobil, fațadele vor fi adesea supra-încărcate. Lucrate ca o dantelă, în ele se vor opri razele de soare, punând când accente de lumină, pe reliefuri, când pete de umbră puternică, îndărătul foilor și torsadelor, ori după stâlpi și în firide.

Dar dacă arhitecții mai în vârstă sunt oarecum reținuți de educația lor clasică și de reminiscențele italiene, cei mai noi, de temperament mai fierbinte și mai imaginativ, vor trece dincolo de limita pe care și-o impusese ceilalți. Evoluția aceasta de la calm la agitație, de la simplitate la încărcare și la proximitate, se săvârșește repede. La sfârșitul secolului, sub influența unui arhitect celebru și plin de fantezie, Churriguerra și a elevilor acestuia, totul ia o formă frenetică, întreaga clădire este parcă agitată de fiori, se cutremură de la un cap la altul, se umple de neliniște și, mai ales pentru streini, apare ca un fenomen de artă aproape morbidă.

În celălalt domeniu al artei, cel al sculpturii, contribuția Spaniei ia și ea forme neașteptate. Aici se dezvoltă, în proporții ne mai întâlnite în restul Europei, o sculptură în lemn policromat, realistă până la brutalitate, patetică, exacerbată.

Culoarea, aplicată lemnului, terracotei sau pietrei, nu e un lucru excepțional, nici în Evul Mediu și nici în Renaștere. Nicăeri însă această tehnică nu ia avântul pe care-l întâlnim în Spania, și aceasta pentru că o atare artă răspundea aspirațiilor profunde ale sufletului poporului. La nici un alt neam credința nu ia forme mai arzătoare, mai exaltate, lirice până la suferință; nicăeri cel care se roagă nu are nevoie ca aici de evidența obiectului dragostei sale, de lacrimile Fecioarei la piciorul crucii, de paloarea leșinului ei, de extazul Sfintei Tereza, de sângele din răniile Mântuitorului, de fața lui suptă.



de ochii subliniați de cearcăne, de privirea infrigurată, de durerea înscrisă în fiecare din trăsăturile lui, în momentul în care-și poartă crucea sau își dă sufletul pe Muntele Golgota. Așa se ajunge în Spania la acele imagini sfinte, care constituie în acelaș timp ciudate și convingătoare documente despre formele paroxistice ale credinței, întâlnite la populația țării, dar și remarcabile și originale opere de artă.

Cei care așterneau culoarea pe formele ieșite din mâinile sculptorilor, departe de a fi meseriași de rând, sunt artiști ei înșiși, organizați în bresle, au aceeași importanță și acelaș prestigiu ca și sculptorii și pictorii vremii.

Ca și în arhitectură, începuturile sculpturii sunt bazate pe reminiscențe italiene, venind mai ales de la Michel-Angelo. Operile artiștilor sunt solide, mult mai simple de cât cele ale arhitecților, impregnate de un sentiment de grandoare severă. Așa ne apar statuile lui Berruguete și Juan de Juni. Tendințele pitorești ale urmașilor, patosul lor, o fantezie plină de resurse în ser-

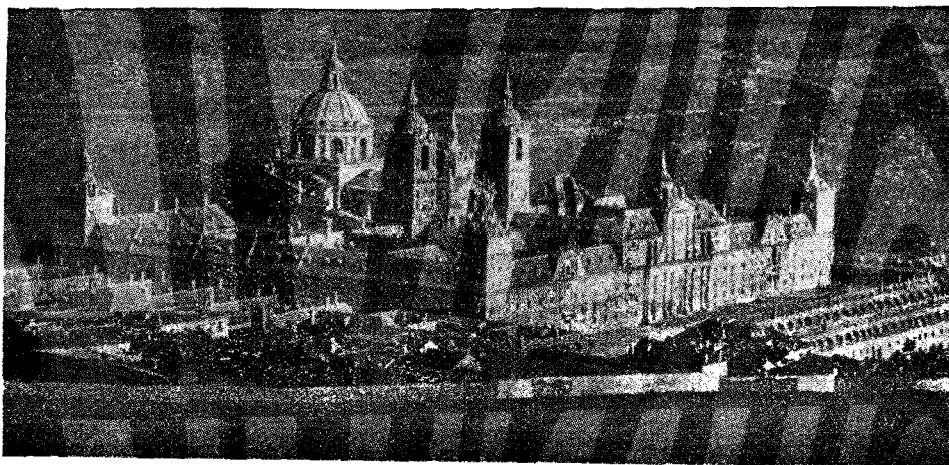


Fig. 169. — J. Bautista de Herrera: Escorialul.

(după Propyl. XI, p. 457).

viciul unei nevoi de emoții puternice, cu exteriorizări teatrale, vor duce curând la retoriță și afecție, la ceea ce s'ar putea numi melodrama sculpturii. Lacrimile vor curge sub formă de boabe de sticlă pe fețele îndurerate, coroane de aur și perle veritabile vor împodobi capetele sfințelor, lumina ochilor va fi acoperită de foițe de sticlă sau de altă materie transparentă, pentru a da impresia sticlirii pe care o produc frigurile, glomerule și pete de culoare roșie închisă vor figura sângele închegat pe fața și pe trupul lui Christos. Istoricii de artă spanioli sunt departe de a subestima operele cu acest caracter. Ele au fost strânse cu grijă într'unul din cele mai frumoase muzee regionale, la Valladolid, în Mănăstirea San Gregorio. Streinii vor fi stăpâniți însă totdeauna de o oarecare dificultate în aprecierea obiectivă a unor astfel de opere, destinate în primul rând să exalteze sentimentul de credință al unui popor meridional.

Printre operele cele mai însemnate arhitectonice, trebuie menționat Escorialul, lucrare a lui Juan de Herrera (1530—1597) (Fig. 169). Este o construc-

ne gigantică, al cărui plan amintește grătarul pe care a fost martirizat S-tul Laurențiu, căruia îi este dedicată biserica din mijlocul palatului. Severă, dintr-o piatră cenușie, în mijlocul unui peisagiu arid și grandios, specific spaniol, pietros și pustiu, unde nu cresc decât câteva tufisuri pitice de un verde închis, acest palat face o impresie de neuitat. Se pot recunoaște, în această siluetă, formele, distribuția, volumelor, liniile arhitecturii italiene,



Fig. 170. — Saragossa, S-tul Cayetano.  
(după Propyl. XI, p. 63).

inspirate de construcția Sfântului Petru. Juan de Herrera le introduce în arta țării sale, după ce le acomodează însă gustului regelui Filip al II-lea, corespunzând de altminteri gustului public spaniol.

San Cayetano (Saragossa), (Fig. 170) este opera unui arhitect călugăr, Fray Francisco Bautista (mort în 1667), terminată după moartea acestuia, între 1678 și 1683. Liniile esențiate, ca și elementele Barocului s'au păstrat; totul

a devenit însă mai complicat, mai înflorit. Coloanele au încetat de a mai suporta etajele fațadei; ele s'au redus la niște pilaștri simpli, care aproape fac parte din zid și au rolul unor ornamente în relief. Intre pilaștrii se găsesc firizi, înconjurate de rame sculptate, puternic reliefate, dând impresie însă că sunt adăogate ulterior, ca ceva care n'ar face parte propriu zis din planul fațadei. Acelaș lucru s'ar putea afirma și despre ornamentele de deasupra firizilor sau despre cele care înconjoară arcele purtând o coroană, deasupra ușii. Totuși, deși detaliul sculptat, redus la o formă puțin cam schematică,

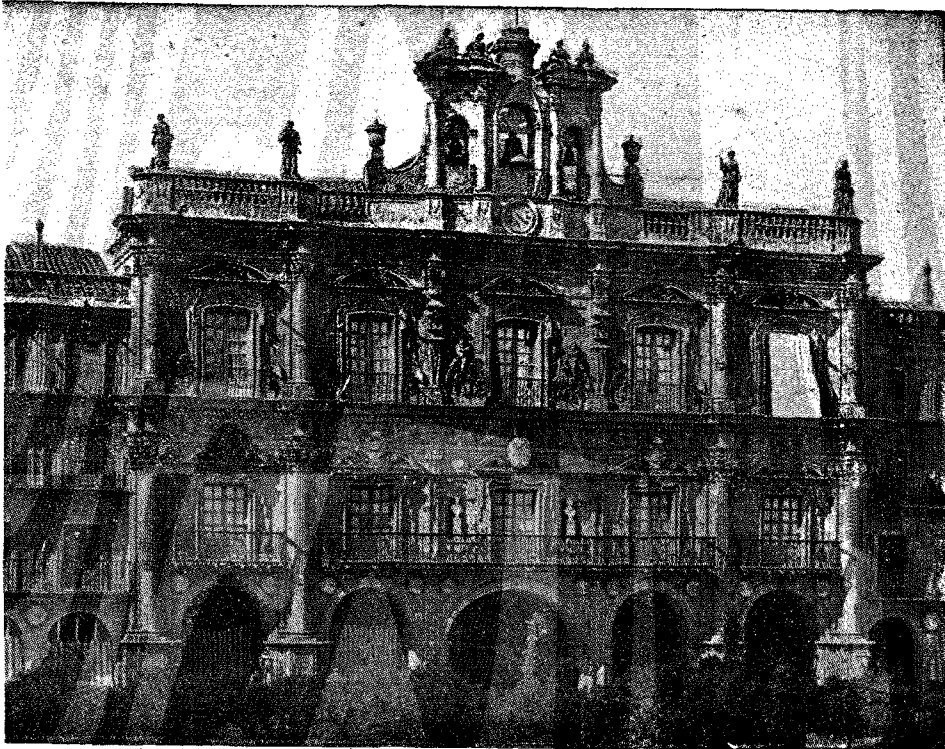


Fig. 171. — Churriguerra: Primăria din Salamanca.

(după Propyl. XI, p. 474).

fără să se fi intrat în detalii prea fine, a invadat tot etajul de jos, cel de sus este simplu, și aproape lipsit de podoabe.

Primăria din Salamanca, (Fig. 171), este lucrarea aceluși José Churriguerra (1650—1723), de care am vorbit mai sus, și pe care l'am făcut răspunzător de stilul înflorit și pompos, pe care l-am considerat ca o corupție a arhitecturii spaniole, ca o decadență a ei. Această fațadă reprezintă totuși o fază din evoluția artistului, în care el se arată încă plin de grija de a nu se depărta prea mult de normele Barocului italian, în principiile căruia fusese educat. Dar chiar atunci, fantezia, gustul lui complicat, nevoia de o ornamentație prolixă, îl duc la forme excesive, comparate cu ceace am putea numi

Barocul clasic. Aproape nu există fragment de suprafață, unde să nu se fi așezat un ornament, iar liniile importante, în afară de cele care desemnează cornișele ce separă etajele, și-au pierdut stabilitatea, ondulează și joacă. Frontoanele, care în Italia și în Franța decorau partea de sus a ușilor și ferestrelor, din triunghiulare, regulate, s'au frânt în partea superioară, pentru a lăsa să pătrundă în câmpul lor ornamente și cartușe.

Evident, cum se întâmplă în deobște, elevii vor duce și mai departe de-

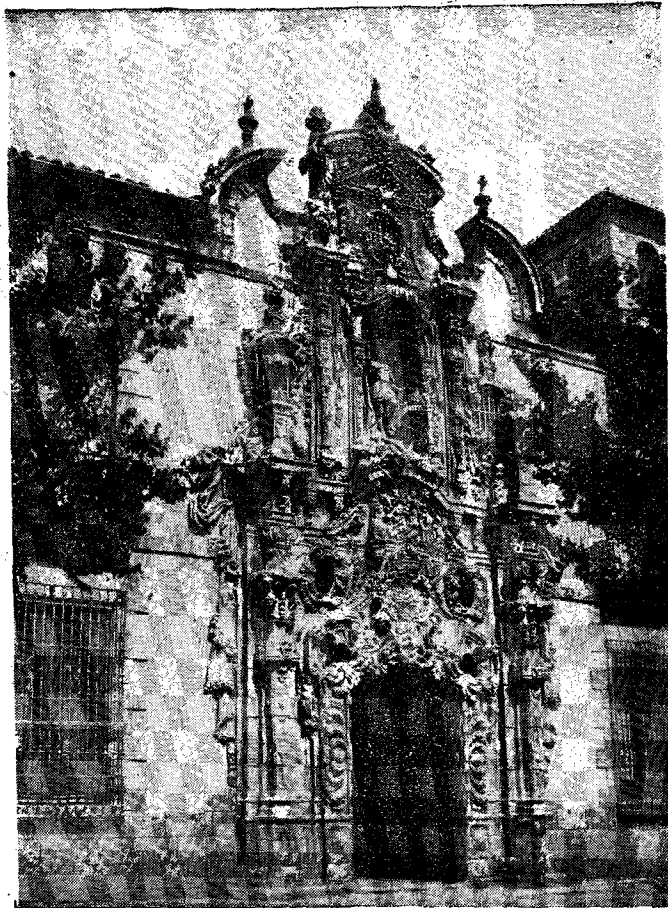


FIG. 172. — P. Ribera : Ospiciul provincial, Madrid.

(după Propyl. XI, p. 478).

fectele maestrului și astfel vom ajunge la Hospicio Provincial din Madrid (Fig. 172), opera lui Pedro Ribera, elev al lui Chirru Guerra, arhitect ce trăiește către finele secolului al XVII-lea și începutul celui următor și se inspiră mai ales din exemplele ce caracterizează ultima perioadă, cea decadentă, de stil „flamboyant” a maestrului. Una din părțile esențiale ale fațadei palatelor spaniole este monumentalitatea porții principale, peste care obicinuit se înalță o firidă sau o fereastră. Chenarul porții și cadrul care înconjoară firida

s'au amplificat peste măsură, au luat o importanță, se semnaleză printr'o abundență de detalii, printr'o frenezie, care nu mai au nimic aface cu ornamentarea din trecut. Este însă exact ceea ce dorea publicul de atunci, care ura simplitatea. Toate aceste detalii răspund unor nevoi precise ale temperamentului spaniol.

Dacă trecem la sculptură, primul artist care se face remarcant în tehnica lemnului policromat este **Juan de Juni**, (mort în 1577).

În *Fecioara Durerilor* (Valladolid) (Fig. 173) fragment al unei statui celebre, se simte, cu toată exagerarea expresiei și sentimentul teatral, ceva din grandoarea lui Michel-Ange. Pasiunea puternică dar reținută a Titanului s'a grefat pe un temperament mai feminin, mai sentimental. Fecioara își dă liber curs durerii sale, și-o atâță parcă ia acea poză de regină rănită, accentuată prin contrastul dintre coroana bogată, vestimântul amplu și realismul figurei sale suferinde de mamă.

**Hernandez**, un alt autor de sculptură policromată, lucrând la Valladolid ca și Juan de Juni poate fi considerat, ca și acesta, drept un artist de tranziție (1576-1636). De aceea întâlnim atâtea reminiscențe italiene în acest frumos *Christ*, în anatomia lui perfectă, în plinătatea formelor, în echilibrul și armonia compoziției, în grația chiar, cu tot tragicul situației, a pozei. (Valladolid) (Fig. 174). În *Fecioară* se învederează poate ceva mai mult mâna unui Spaniol, în gestul ei, în scîlpirea ochilor care se îndreaptă îndurerată spre cer, în buzele arse, în cearcănul din jurul ochilor.



Fig. 173. — J. Juni: *Fecioara*.  
(după Propyl. XI, p. 490).

Capul unei alte *Madone*, de la Kaiser-Friedrich Museum, (Fig. 175), lucrare a lui Juan Martínez Montañez, ne dă o și mai exactă idee despre înfățișarea unei statui policromate. Aici se distinge lămurit procedeul de care se serveau artiștii spre a obține o astfel de statue. Ea era mai întâi sculptată în lemn, până în cele mai mici detalii. Când era gata, interveneau ceilalți artiști, zugravii. Ei colorau, unii, fața, alții, vestimintele ori voalul care acoperea capul, puneau foițele de aur, dacă era nevoie. O astfel de operă, în semiobscuritatea sanctuarului, producea un efect prodigios. Fecioara, durerea ei, plânsul ei, strigătele de groază înăbușite, care parcă ieșeau din gura arsă, întredeschisă, deveneau aievea, răscoleau sufletele acelor oameni simpli și pasionați.



S-tul Francisc din Assisi, (Toledo), (Alonso Cano), (Fig. 176) este una din statuile celebre ale secolului al XVII-lea spaniol și un obiect de mare venerație pentru toți creștinii. Artistul, ca să dea mai mult impresia vieții, s'a ferit să întrebuițeze aceeași execuție în tratarea figurei, ca în redarea rasei călugărești a sfântului. Pentru vestmânt s'a servit de o tehnică mai aspră, mai neglijată în aparență, mai expeditivă, pe când fața este de o mare finețe. Toată atenția și-a pus-o în execuția figurii slăbite, emaciate, în care nu-s vii decât ochii, care privesc și înțeleg, văd parcă dincolo de viața reală, în Paradis, Tronul lui Dumnezeu.

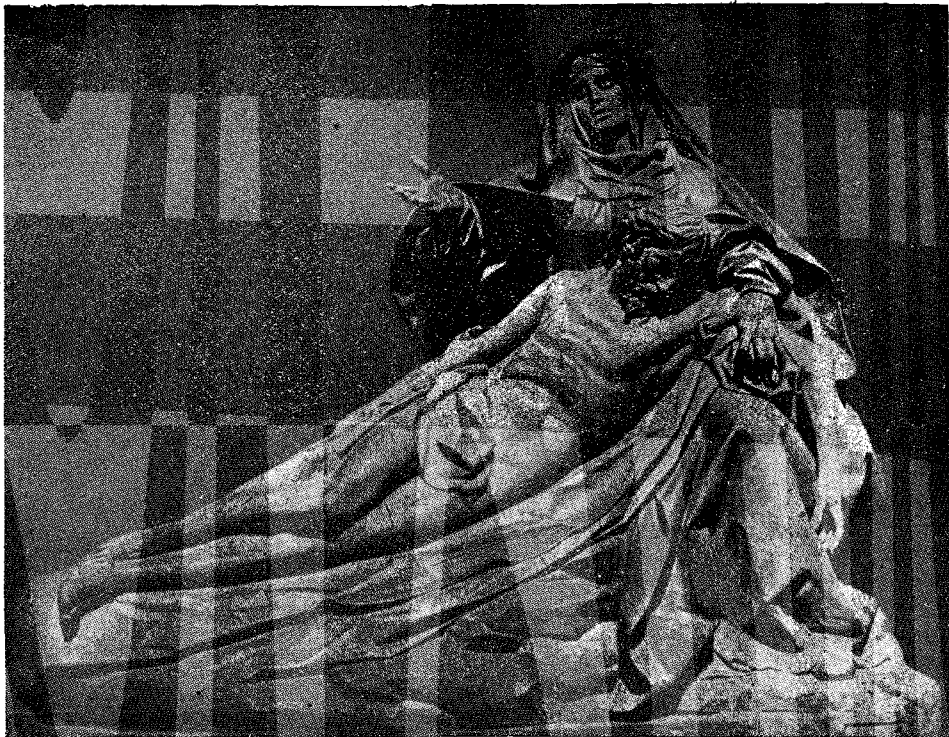


Fig. 174. — Gr. Hernandez : Pieta.

(după Probyl. XI, p. 493).

Am numit mai sus secolul al XVII-lea spaniol secolul de aur al artei acestei țări. Denumirea aceasta este mai ales justificată când este vorba de pictură. O nație care în interval de o sută de ani poate număra în sânul ei personalități așa de puternice și de variate ca El Greco, Ribera, Murillo, Zurbaran și Velazquez, nu se poate teme de nici o comparație, oricât de înaltă ar fi producția altor popoare.

Analizând evoluția artei spaniole vom fi surprinși de un fenomen, care se întâlnește și aiurea, dar care nicăeri nu primește o confirmare mai strălucită decât în Spania secolului al XVII-lea și în Franța lui Ludovic al

XIV-lea. În genere, se crede că valoarea artistică a unui popor e cu atât mai evidentă, cu cât producția lui are mai puține legături cu ceea ce a precedat sau cu ceea ce exista, în aceeași vreme, la alte neamuri. Cu alte vorbe, cu cât ea este mai originală și poartă mai indiscutabil pecetea spontaneității, a creației independente, cu atât e mai prețuită. Și Franța, și Spania secolului al XVII-lea sunt însă țări care în producția lor artistică și, mai ales, în domeniul picturii, au primit nenumărate și felurite sugestii. Calitatea lor rară nu constă în faptul că au inventat formele și compozițiile „din nimic”, ci în faptul că au știut să-și asimileze sugestiile venite din afară, să-și aleagă modele, transformându-le, ameliorându-le, pentru a le face asimilabile, adică conforme geniului lor național, dând astfel producției lor o înfățișare neașteptată, nouă în aspectele ei ultime, dar evident derivată din forme inițiale.

Multă vreme pictura spaniolă este tributară altor nații. În secolul al XVI-lea țara e pe drept considerată ca statul cel mai puternic din lumea întreagă, logat, nu prin ceea ce producea metropola — imensa întindere aridă și pietrossă — ci prin ceea ce-i venea, pe mările de care era înconjurat, din vastele lui colonii cucerite. Regii care-i stăpânesc, noblețea și cîerul care-l conduc, sunt deci în stare să-și procure ce era mai scump și mai frumos pe lume, minunile rare ieșite din mâinile artiștilor flamanzi, supușii statului spaniol, italieni, mulți din ei locuind provinciile meridionale ale peninsulei, și ele dominate de Spania, germani ori francezi. La Sevilla, la Toledo, mai târziu la Madrid, se strâng fel de fel de opere celebre, venite din toată Europa, și nu numai opere, ci uneori chiar autorii lor, pictorii și sculptorii care le produsese. Totuși, gustul nu este încă destul de sigur și de rafinat, nu s'ar putea, de pildă, compara cu cel al Italianilor din vremea Renașterii. Granzii de Spania, mănăstirile, comunitățile ecleziastice, Regele

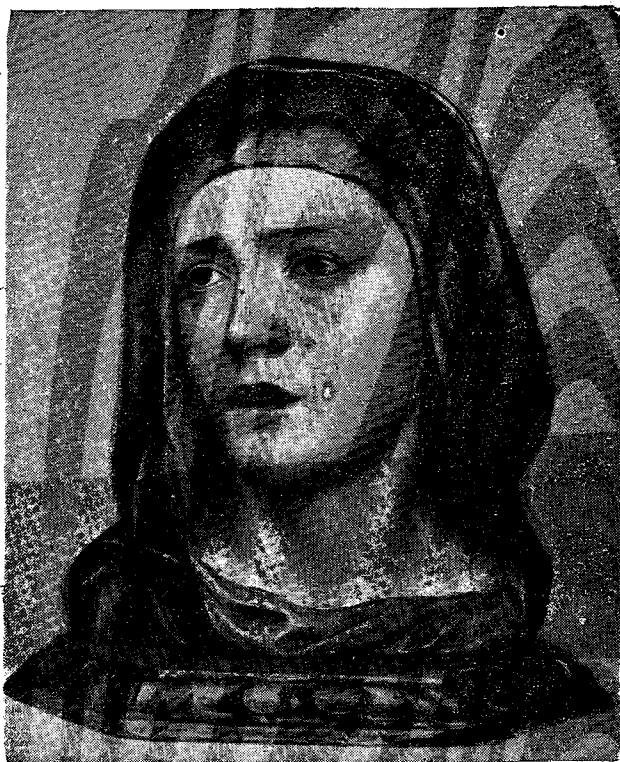


Fig. 175. — Montañez; Fecioara Durerilor.

(după Propyl. XI, 490).

chiar, în alegerea lor sunt conduși de multe ori de sentimentul religios, mai

mult de cât de cel estetic. Credința lor având o formă înflăcărată, tot ce contribuie s'o exalteze și s'o întărească, este bine venit. Operile de artă, prin subiect, prin felul de tratare sunt menite să se pună la unison cu sentimentele puternice, particulare rasei. De aceea tablourile streine, importate de

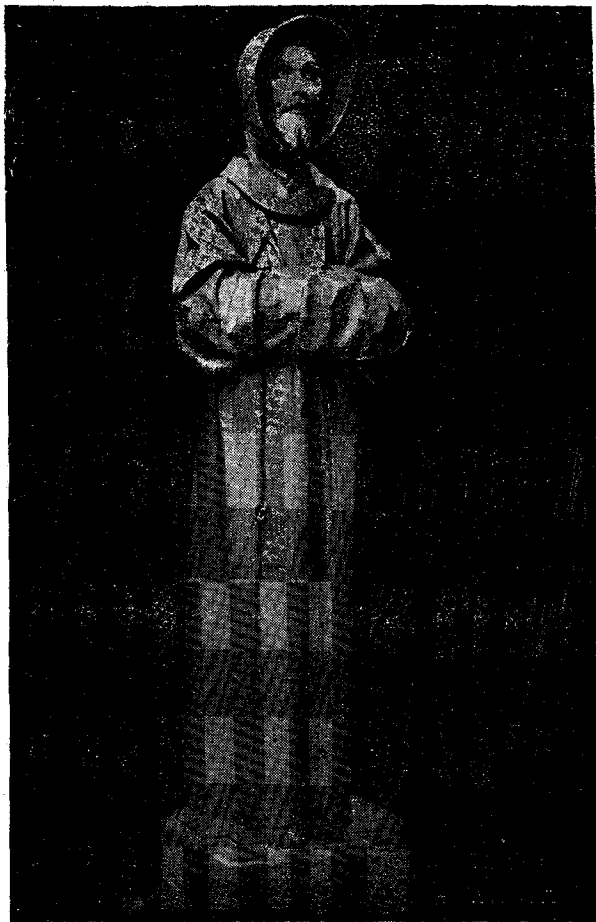


Fig. 176. — "Alonso Cano": S-tul Francisc din Assisi (Toledo).

Spania, sunt mai toate de conținut religios. Evident, atunci când pictorii spanioli, încrezători în forțele lor, se vor pune singuri să picteze, tot acestui gen va aparține și cea mai mare parte a producției lor. Și, cum avem aface cu unul din neamurile cele mai fine, mai capabile să simtă frumosul, el impune artiștilor un anumit nivel, destul de înalt, cere de la ei o calitate excepțională a execuției, care apare încă de la începutul perioadei de artă națională

Spania, sunt mai toate de conținut religios. Evident, atunci când pictorii spanioli, încrezători în forțele lor, se vor pune singuri să picteze, tot acestui gen va aparține și cea mai mare parte a producției lor. Și, cum avem aface cu unul din neamurile cele mai fine, mai capabile să simtă frumosul, el impune artiștilor un anumit nivel, destul de înalt, cere de la ei o calitate excepțională a execuției, care apare încă de la începutul perioadei de artă națională

Contrareforma și aici, ca și în Italia, va avea repercuzii asupra producției artiștilor. În bucuria triumfului catolicismului se clădesc nenumărate mănăstiri, imense instituții religioase și pioase, se împodobesc altare, care strălucesc de aur adus din America, până în cele mai îndepărtate și modeste centre rurale, se pictează ziduri, se așează grupe de statui de marmură, de bronz, sau de lemn policromat.

Care ar fi caracterele generale ale acestei picturi? Am vorbit de exigen-

țele publicului, care impune o anumită perfecție meșteșugului artiștilor, care cere adică de la ei înalte calități de executant. Aceste însușiri sunt puse în serviciul, mai ales, a două tendințe, ieșite din două dispoziții spirituale, destul de deosebite, dar care coexistă în sufletul Spaniolului: un simț al realității, căruia nu-i scapă nimic din ceea ce există și se vede, nici chiar cel mai mic detaliu, fie el oricât de vulgar; o credință religioasă fierbinte, capabilă să se înalțe până la un sublim misticism. Deși aceste două in-



suşiri ar părea că se contrazic, la Spanioli ele se completează, pentru a produce un tot original şi destul de unitar. Ei le ştiu combina atât de armonios şi prezenta în aşa fel, încât sufletul şi ochiul să se declare mulţumiţi. Astfel, în pictura lor, nu va lipsi nici unul din elementele realităţii concrete; dar, în acelaşi timp, ea ne va purta şi în sferile cele mai înalte ale sentimentului. Suferinţele şi voluptăţile amorului divin, într'o epocă de avânt către cer, avânt care merge până la aspiraţia de topire în divinitate, este ceea ce caracterizează cu adevărat cea mai mare parte din operele care contează în această vreme. În fond, întâlnim şi aici un aspect al dualităţii, care sintetizează trăsăturile esenţiale şi eterne ale Spaniei: de o parte idealismul aproape maladiv al lui Don Quichotte, de alta egoismul trivial al lui Sancho Panza.

Ca urmare a acestei constatări vom avea să ne ocupăm de un mare număr de tablouri religioase, dar şi de opere în care tema principală va fi omul, semenul nostru, în ce are el mai realist, mai banal, mai material. Apoi, la un nivel şi mai scăzut, de aşa numitele Bodegones, tablouri în care subiectul este luat din localurile de petrecere ale poporului de rând, sau, termenul generalizându-se, de simple naturi moarte, văzute în bucătării şi în săli de mâncare. În schimb, prea puţină mitologie. Când, sub amintirea Italiei, Spaniolii atacă acest motiv, ei îl transformă atât de mult, încât fac din el o imagine a vieţii de toate zilele, în care aluzia mitologică este ascunsă aşa de bine, încât nimeni n'ar mai putea recunoaşte în ea temele scumpe Academiei fraţilor Carracci. Apoi, destul de puţină pictură eroică şi aproape de loc tablouri erotice, deci prea rare nuduri. Este tot ce ne oferă şcoala spaniolă.

Ea se dezvoltă mai ales sub influenţa coloritului veneţian şi, din punctul de vedere al eclerajului şi al compoziţiei, sub cea a caravagismului. Chipul nou de a prezenta un subiect, bazat mai ales pe distribuţia luminii într'un local închis — ceea ce are de efect împărţirea tabloului în porţiuni de lumină intensă şi în porţiuni de umbră tot aşa de viguroasă, — are mare răsunet asupra artiştilor Spaniei. Caravagismul se potriveşte tocmai cu preferinţa Spaniolilor pentru aspecte contrastate, antitetice, pentru efecte dramatice. Se răspândeşte cu o mare iuteală şi dă naştere unei şcoli celebre, a jencbroşilor, care domină nu numai arta spaniolă din peninsula Iberică, dar chiar posesiunea spaniolă a Neapolului, unde de altminteri apăruse pentru prima dată, după moartea lui Caravaggio.

Pictorii spanioli se împart în mai multe şcoli, în caracterizarea cărora nu va fi posibil să intrăm într'o expunere aşa de scurtă, şcoli care au ca centre oraşele: Sevilla, Valencia, Toledo, şi mai târziu Madridul, capitala statului.

Înainte de a începe studiul măestrilor de origine spaniolă, este necesar să ne oprim la una din figurile cele mai curioase şi mai originale printre pictorii acestei epoci, un Grec din Creta, trecut prin Italia şi stabilit apoi la Toledo, unde îşi petrece cea mai mare parte din viaţă şi unde moare: **Domenico Theotocopuli**, supranumit **El Greco**. Cu el se deschide marea eră a picturii spaniole din secolul al XVII-lea. Nu se cunoaşte exact anul naşterii sale, (poate 1550), se ştie însă că din Creta merge la Veneţia — Creta era atunci provincie veneţiană — unde devine elev al lui Titian. De aici se coboară la Roma, după o scurtă şedere la Parma, unde studiază opera lui Correggio. La Roma, îl atrăgea atunci Michel-Angelo, pentru care posedă o scrisoare de introdu-

cere de la Giulio Clovio. Aceasta se întâmplă prin 1570. În 1577 el apare la Toledo, în Spania, chemat pentru o primă comandă importantă: Altarul din mănăstirea călugărilor dominicane San Domingo el Antiguo. După tradiția venețiană a timpului, tot el desemnează arhitectura altarului, execută în același timp sculptura și pictează tablourile. Câteva din ele se găsesc până astăzi în locul unde le așezase artistul. Altele au luat drumul Americii, sau al altor țări, ca multe din lucrările însemnate ce se găseau în mănăstirile spaniole.

În aceeași vreme capitolul catedralei din Toledo îi însărcinează cu executarea unei opere de mari proporții, având un subiect care convenea naturii pictorului: El Espolio, adică despuierea lui Christos de hainele Sale, în mijlocul unei mari mulțimi batjocoritoare. Este o lucrare ce va juca un rol considerabil în evoluția lui Greco. Este aproximativ vremea când Filip al II-lea construia Escorialul (terminat la 1584), cea uriașă reședință, simbol al puterii imense dar și al credinței adânci a monarhilor Spaniei. Regele are nevoie de decoratori pentru pereții bisericii. Greco se găsește printre cei care aspiră la această onoare. Tabloul pe care-l prezintă ca să dovedească însușirile sale, este cel care se află astăzi în muzeul de la Escorial: S-tul Mauriciu și cei 10.000 martiri Tebani. El nu place regelui, care ar fi dorit ca mucenicia legiunii tebane să dea loc la scene oribile de carnaj, în timp ce Greco nu-i oferea decât o „Sacra conversazione“ între câțiva tineri de o aristocratică distincțiune, pe primul plan, pe când martirii nu erau schinjuți de cât departe, în fundul tabloului. Azi, această lucrare refuzată, din care o replică de mici dimensiuni se află în colecția regală din Sinaia, ne încântă prin calitățile ei rare, mai ales prin colorit și este clasată printre capodoperile artei de la finele sec. al XVI-lea.

Fără să se descurajeze, Greco se întoarce la Toledo, unde își va petrece de aci înainte timpul. Lucrează fără preget, se înconjoară de un cerc de prieteni, cei mai de seamă intelectuali ai timpului, și-și continuă visul interior, pe care-l pune la baza tuturor tablourilor sale de mai târziu. Stînat de acei prieteni, în comunitate de idei și sentimente cu cei mai mulți dintre ei, el duce o viață liniștită și retrasă, disprețuind mulțimea și plăcerile obicinuite, ceea ce face pe mai toți câți l-au cunoscut să-l considere ca pe un om ciudat și puțin cam bizar.

Arta sa și până atunci foarte personală, ia un curs neprevăzut: se spiritualizează, se depărtează vroit de viață, ne poartă într-o regiune ireală, în care natura nu mai perzistă, de cât ca o aluzie vagă, ca un pretext pentru cea mai lirică expresie. Figurile sale se lungesc, iau atitudini de torsiune, forme de flăcări ce pălpăie. Detaliile corpului lor sunt deformatate, unele mărite, altele, din contra, micșorate și desfigurare. Extazul este sentimentul dominant în cele mai multe pânze. Acordul tonurilor și distribuția luminei sunt elementele esențiale de care se servește spre a ne impresiona.

Coloritul, adică felul în care se servește de tonuri, este unul din cele mai bizare, dar în același timp din cele mai solide. Mai întâi, armonii de tonuri pure, în care albastrul și galbenul sunt notele dominante, ca în Martiriul legiunii Tebane, mai târziu, griuri delicate, cu puțin violet, cu puțin verde sau galben.

Cel de al doilea element, lumina, apare sub forma de fulgerări subite între grele pete de umbră, sau ca nori albi și gri ca niște table de plumb, ce dețin, aproape fără motiv, suprafața pânzei. Ceva din dramaturgia lui

Tintoretto și Bassano ne pregătise pentru înțelegerea acestei arte. Ea se ridică însă, în ireal, la înălțimi amețitoare, la care nimeni nu mai ajunsese până atunci. Totul este apoi executat cu o perfecțiune tehnică, cu o înțelegere pentru calitatea materiei, pe care El Greco le ținea de la Venețieni, dar care parcă la nimeni nu ajunsese la atâta rafinament. Evident, cu excepția portretelor, această artă are în sine ceva atât de aristocratic, de hermetic chiar, încât ea nu poate vorbi mulțimilor, acelor oameni pe care artistul îi disprețuia. Totuși, portretele sale au destul succes și sunt multă vreme foarte căutate.

Moartea îl surprinde în 1614. Era natural, din cele spuse, ce el să nu lase elevi.

Trinitatea. (Prado). (Fig. 177) este una din lucrările executate pentru San Domingo el Antiguo. În operele anterioare, pe care nu le vom analiza, se pot observa încă multe reminiscențe de la maștrii pe care Greco îi cunoscuse în Italia. În acest tablou însă artistul începe să devină el însuși. Tipul și anatomia figurilor au caractere care, din ce în ce mai accentuate, vor constitui una din trăsăturile distinctive, din bizareriile artistului. În trupul lui Christos a mai rămas ceva din stilul lui Michel-angelo; îngerii au



Fig. 177. — El Greco: S-ta Treime.

însă forme prelungite, sunt văzuți în atitudini ciudate, cu racursuri îndrăznețe, cu exagerări și cu deformări în anatomia lor. În expresia lor apare în același timp ceva suav și morbid, care își are poate originea în arta manieristilor italieni, dar care la Greco răspunde în chip așa de desăvârșit la natura sa intimă, încât ideea de afectare, de nesinceritate care este nedespărțită de

ideea manieristă, nu se pune nici un moment. În fiecare din operele lui se simte nevoia absolută de o atare expresie, pasiunea care-l stăpânește și care-i dictează acea interpretare unică în toată istoria artei.

El Espolio, (Sacristia Catedralei din Toledo) (Fig. 178) este puțin ulterior lucrării precedente și trece drept una din



Fig. 178. — El Greco: El Espolio.

cele mai patetice din toată opera lui Greco. Christos, îmbrăcat în roșu, calm, cu gândul la ce va să vie, este fărât în milocul unei mulțimi excitate, pasionate, plină de ură. Scena se petrece la lumina torțelor, care aruncă reflexe roșii pe fețele hidoase, pe care se citesc cruzimea și bestialitatea. Artistul a vroit deci să învedereze contrastul dintre atitudinea nobilă, dureros resemnată a Mântuitorului, și deslănțuirea de patimă stupidă, a inamicilor lui. Numai în colț, Fecioara, Maria Magdalena și una din Marii, formează o insulă de calm, în această mare agitată de cele mai josnice porniri. Ele privesc împietrite, nu la Christos, ci la dulgherul care-i pregătește crucea. Desenul, culoarea, execuția, totul este la înălțimea subiectului.

Ceeace ne miră privind Espolio, este faptul că o lucrare așa de stranie și de revoluționară a putut câștiga aprobarea capitolului Catedralei. Cu S-tul Mauriciu (Sacristia din Escorial), (Fig. 179), divorțul între artist și opinia publică începe. Ceeace ne impresionează astăzi, rivind-o, acolo

unde este expusă, între un prodigios Tintoretto și un Titian, este luminozitatea ei, pe lângă care orice altă pânză pare neagră și afurnată, apoi acea armonie radioasă de tonuri reci, ocupând cea mai mare parte din întinderea tabloului, albastru deschis și galben deschis, în sfârșit sentimentul adânc, întipărit pe figurile personajilor principale. Ea însă n'a plăcut regelui, care se aștepta la multiplăle scene de măcel, prin care erau răpuși cei 10.000 de tineri martiri,

impinși, în tabloul lui Greco, într'un colț, unde abia se văd. În tablou, din contră, privirea este atrasă și reținută de grupul de nobili seniori, gravi, cu ceva atât de blând și de adânc în privire, care se întrețin, în dreapta, într'o „Sacra Conversazione”. Sus, în colțul din stânga, se deschide cerul,



Fig. 179. — El Greco : S-tul Mauriciu.

într'o „glorie”. După un procedeu care se întâlnește și înainte de Greco, dar care va deveni la el aproape constant de aici încolo, tabloul se împarte în două registre: unul jos, terestru, altul sus, divin. În acesta din urmă registru, figurile, coborâte din raiu, n'au mai păstrat decât o vagă asemănare cu realitatea. Într'o lumină orbitoare, ele execută un fel de acrobație sacră, cântând laude, întinzând ramurile de palmier, care recompensează sfinții, chemându-i în mijlocul lor.

Inmormântarea Contelui de Orgaz (Biserica Santo Tomé), (Fig. 180), este poate tabloul cel mai cunoscut și mai reușit al lui Greco, unul din acele momente rare, în care un artist genial a isbutit să acorde în totul concepția, cu însușirile sale de executant.

Reprezintă un subiect de legendă sacră. Conte de Orgaz, care făcuse multe fapte bune, este purtat la groapă de doi sfinți: Augustin și Ștefan. Ei



- Fig. 180. — El Greco: Inmormântarea Contelui de Orgaz.

s'au coborât din cer anume ca să-l recompenseze pentru meritele sale. De jur împrejur seniori spanioli, toți contemporani ai lui Greco, nu ai contelui, care murise cu câteva sute de ani înainte, asistă la această minune. Ei însă consideră răsplata acordată contelui ca ceva așa de natural, încât nu mirarea se zugrăvește pe fețele lor, ci un sentiment de calm și de încredere, ca în mijlocul unei adunări de filosofi. Toți au aerul de a fi fost pictați după natură. Iar friza de capete este unul din lucrurile cele mai perfecte ce se pot

închipui în pictură. În timpul acesta sus, în glorie, Dumnezeu primește într-o lumină strălucitoare sufletul răposatului conte.

În colecția regală din București sunt câteva din cele mai frumoase tablouri de Greco, ce se găsesc în afară de Spania. Așa este această scenă, Adorația Păstorilor (Palatul Regal din București) (Fig. 181), care face desigur parte dintr-o serie în care erau reprezentate momente însemnate din viața Mântuitorului. Compoziția în etaje revine: sus, un cerc de îngeri care cântă slavă Domnului născut în iesle; jos, o altă compoziție, de formă rotundă, în care, ca centru, este așezat noul născut răspândind lumină; de jur-împrejur Fecioara. S-tul Iosif, cio-banii și un înger.

Pentru a se explica ceea ce s'ar putea numi bizareriile artei lui Greco s'au emis diverse teorii, printre care aceea că el ar fi suferit de o boală de ochi care-l împiedica să vadă realitatea. Cea mai bună dovadă că această explicație e falsă, este acest portret magistral, Cavalerul cu mâna pe piept, (Prado) (Fig. 182), atât de asemănător și fără nici o deformare a realității. El este departe de a fi unic în opera maestrului, deși trece drept unul din cele mai bune. Sau încă acest Cardinal, Nino de Guevara, (Col. Havemeyer, New-York), (Fig. 183), în care figura impresionantă a prelatului este evocată cu atâta convingătoare putere în fața noastră. Tabloul este terminat cam în aceeași vreme cu acele ieșite exclusiv din imaginația ciudată a pictorului.

Pentru a ne face o idee mai completă de arta lui El Greco, să analizăm încă un peisaj: Toledo. (Casa lui Greco), (Fig. 184).

Orașul apare ca o vedenie apocaliptică, într-o succesiune de fulgere. Comparat cu ceea ce știm acum

de la artiștii contemporani, de la Olandezi de pildă, constatăm aici toată



Fig. 181. — El Greco: Adorația păstorilor.

diferența ce desparte pe acei interpreți fideli ai naturii, de acest Grec de-venit Spaniol, pentru care natura nu-i decât un pretext spre a-și exterioriza viziunea sa interioară.

Trecând de la analiza lui El Greco, acel strein genial care așa de bine s'a identificat cu sufletul spaniol, la cea a pictoriilor Barocului în acea țară, va fi nevoie să reluăm, ceva mai amănunțit, analiza începută în partea primă a acestui capitol.

O constatare preliminară : Pictura spaniolă a secolului al XVII-lea se va desvolta într'o direcție, în care execuția va juca un rol precumpănitor. Este o artă făcută să impresioneze mintea, să încălzească sufletul, evident, dar mai ales să placă ochilor. Plăcând delectând văzul, ea va deștepta o mulțumire care, apoi, nu va rămâne pur senzuală. Punctul de plecare va fi însă „pictural”. Subiectele, la care se opresc artiștii, nu le sunt indifere-n-te, de sigur; ele însă le sunt su-gerate sau chiar impuse de cei care comandă, opera, artistului rămânân-du-i numai rolul de a-și arăta ta-lentul, în felul în care le tratează. De aceea vom întâlni atâtea S-tul Iacob învingând pe Mauri, atâtea Immaculate Concepții, naturale la un popor de credincioși, cum erau Spa-nioli, sau încă nenumărate serii de figuri de apostoli (Apostolados) pentru sacristiile bisericilor mai însemnate.

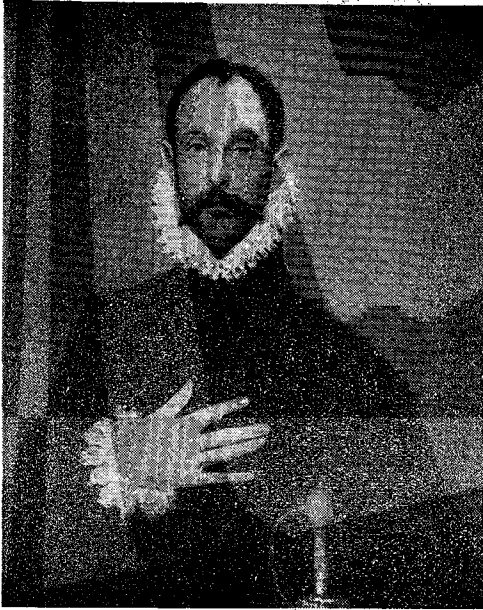


Fig. 182. — El Greco :  
Cavalerul cu mâna pe piept.

O consecință a acestei impre-jurări va fi faptul că specificul individual invenția fiecăruia, nota calitativă personală, vor fi mult apreciate. De astfel, respectul in-dividualității ca atare va fi una din trăsăturile esențiale și isbi-toare ale Spaniolului. Intâlnim apoi mult mai multă spontaneitate, mult mai multe deosebiri de la pictor la pictor și chiar la același artist, de la o perioadă la alta, decât în alte școli. Tot însușiri care îngreuiază o clasificare și chiar o rânduire a operilor în ordine cronologică, atunci când nu-s datate de autori. În loc ca evoluția unui artist să urmeze o linie clară, mereu ascendentă, la Spanioli progresia se face oarecum în zigzag. Un exemplu tipic despre aceasta este cazul lui Ribera, de care ne vom ocupa în curând.

Rezumând impresiile noastre, ce completează pe cele exprimate la începutul acestui capitol, ajungem la următoarele concluzii: școala spaniolă se va semnala printr'un individualism isbitor și printr'o pornire spre naturalism; va aprecia execuția și va face dovada unor mari calități de meșteșug. Ea se mai caracterizată, poate tocmai din pricina celui particularism iberic, așa



de evident în toate manifestările poporului, printr'o nevoie de a întineri, travestindu-le, vechile teme mitologice și legendare, localizându-le realist în Spania. Cunoscând arta italiană și admirând-o, un pictor spaniol va da o altă interpretare mai tuturor subiectelor, din care trăia acea școală. Plecând dela viața de toate zilele, pe care o înțelege, pe care o iubește, care singură îl interesează, el va introduce în opera de artă acțiunile care se desfășoară în jurul său și nu numai în tablourile religioase, pe care astfel le va umaniza și apropia de noi, ci și în acele subiecte mai înalte, luate din lumea eroică sau mitologică. Intre lumea legendelor și lumea noastră vor dispărea astfel barierele, personajele fictive vor deveni semenii noștri, deosebindu-se de noi numai fiindcă, simțind ca noi și gândind ca noi, reacționând chiar ca noi, o fac cu multă intensitate.]

Toate aceste însușiri nu prea pregătesc școala spaniolă pentru marea artă monumentală; iar din punctul de vedere al tehnicei, întrebuințarea uleiului va fi mult mai frecventă decât fresca și se va face cu așa înalte calități, încât unii din reprezentanții școalei, Velazquez mai ales, nu vor cunoaște rivali în toată istoria artei. Ce e pompos, teatralul, este evitat. Iar distincția sufletească, acele calități aristocratice, comune aproape întregului popor, au drept efect că și atunci când se vor prezenta scene realiste, inspirația nu va fi brutală, și nici sentimentul vulgar, așa cum erau adesea la Olandezi, cu toate înaltele daruri de practicieni ale acestora.



Fig. 183. — El Greco: Cardinalul Nino de Guevara.

Dintr'un tablou al picturii spaniole, ori cât de sumar, nu poate lipsi numele lui Juseppe de Ribera (1588—1652). Este ieșit dintr'o familie de funcționari cu stare. De altfel, în majoritatea cazurilor, cei mai mulți artiști din vremea aceasta fac parte ori din familii nobile, ori din familii burgheze, cu

oarecare avere, rareori din poporul de rând. Ei vor primi o educație îngrijită, vor ști latinește, vor citi și înțelege opere de filozofie, de istorie, de teologie ori de literatură, și vor părea demni să frecventeze buna societate. Vor putea apoi să-și prelungească în deajuns studiile — care erau destul de costisitoare — pentru a cunoaște toate aspectele picturii și vor face, mulți, chiar drumul în Italia, considerat ca indispensabil oricui se consacră atunci artei.

— Ribera răspunde acestui tablou. Își petrece însă cea mai mare parte din viață nu în Spania, ci în Napoli, supus atunci tot regelui de la Madrid. Intră în Italia prin Nord, pe la Genova. Vizitează Parma și Veneția, adică ia contact cu Correggio, cu Tizian și cu Tintoretto, la ei acasă oarecum, unde se aflau operele lor capitale. Trece la Roma, unde admiră pe Rafael, dar și arta nouă.

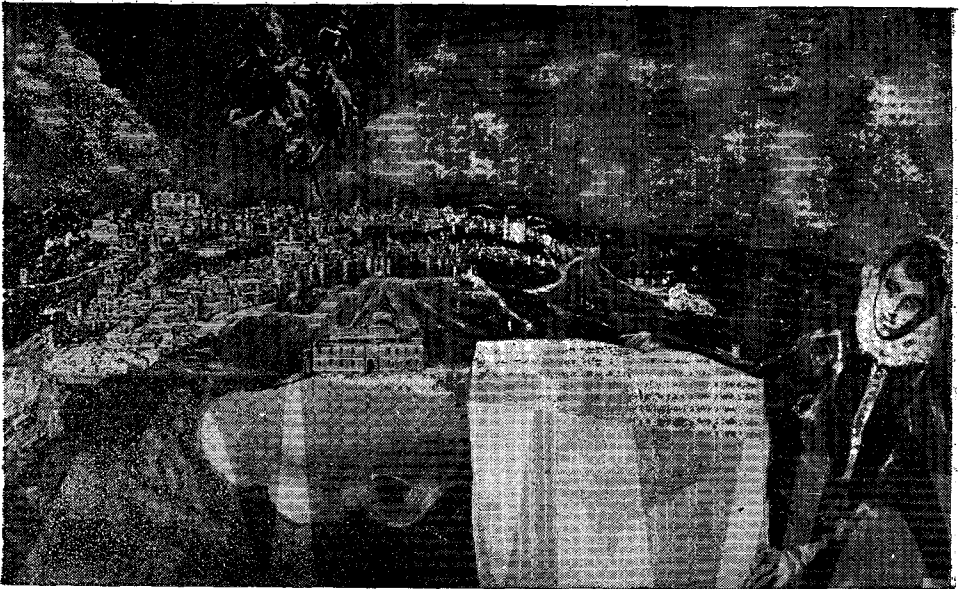


Fig. 184. — *El Greco: Toledo.*

care făcuse mulți adepți printre tineret, a lui Caravaggio. Exemplare din opera acestuia le mai întâlnește mai târziu la Napoli.

— Caravaggio, răsvrătit și novator, nemulțumit de trecut, dar mai ales de prezent, schimbă repertoriul temelor sau, mai degrabă, le înțelege într'un alt spirit. Tipurile populare, luate din straturile sociale cele mai umile (harmali, soldați, femei publice), vor servi de figuranți în scenele care ilustrează episoadele biblice sau mitologice. Compoziția va fi ritmată cu o strictă observare a unor norme geometrice, iar interpretarea va fi bazată pe conflictul dintre lumină și întuneric. Deci, pe de o parte o apropiere de viață, în ce are mai violent, mai bogat în culoare, cu deslănțuire de patimi și cu atitudini care să le invedereze; pe de alta, o execuție în care lumina, sau, mai degrabă, întunericul (de unde numele de tenebrozism dat acestei tendințe), joacă rolul principal.

Ribera se entuziasmează pentru ceea ce Caravaggio aducea nou în artă. De aceea, în prima fază a activității sale vom întâlni subiecte luate în aceleași medii populare, în care accentul este pus pe redarea cât mai exactă a realității. Bătrâni viguroși și atletici, tineri cu figuri și trupuri de hamali din porturi, adolescenți echivoci, curtezane, vor lua locul eroilor Bibliei sau ai mitologiei, cu care eram obicinuiți. Execuția va fi și ea energică și precisă, ținând cont de amănunte. Totul este înfățișat în chip sugestiv: pielea, cu asperitățile și calozitățile ei provenite din intemperii și din muncă grea, ori cu moliciunea ei catifelată, când e vorba de o femeie, părul, stoffa vestimentelor, obiectele de natură moartă, cu aspectul lor lucios sau mat, aspru sau neted. În definitiv, una din cele mai expresive execuții pe care le cunoaște secolul al XVII-lea. Aceași atenție o poartă Ribera, când subiectul o reclamă, când figurilor tinere, femeilor cu înfățișări suave, extatice, transfigurate de sentiment. Către finele carierei sale el renunță din ce în ce la tenebrozism și-și clarifică paleta. Astfel va lăsa după sine, mai ales în timpul activității napolitane (1616—1652), o serie de tablouri, care fac din el unul din marii reprezentanți ai picturii italo-spaniole în secolul al XVII-lea.

**Zurbaran** (1598—1664) a fost numit de unii Caravaggio spaniol. Numele și tendințele lui Caravaggio ne sunt destul de cunoscute, pentru ca să înțelegem ce idee își făceau cei care au întrebuițat acest epitet, despre personalitatea celui care a fost comparat cu dânsul. În realitate însă, Francisco de Zurbaran este o natură mult mai complexă și mai greu de prins într-o formulă; iar denumirea de caravaggist nu i se potrivește poate nici măcar atât cât se potrivea lui Ribera. E adevărat că și el, ca majoritatea artiștilor spanioli, știe să tragă foloase din întrebuițarea abilă a clarobscurului. Prezintă

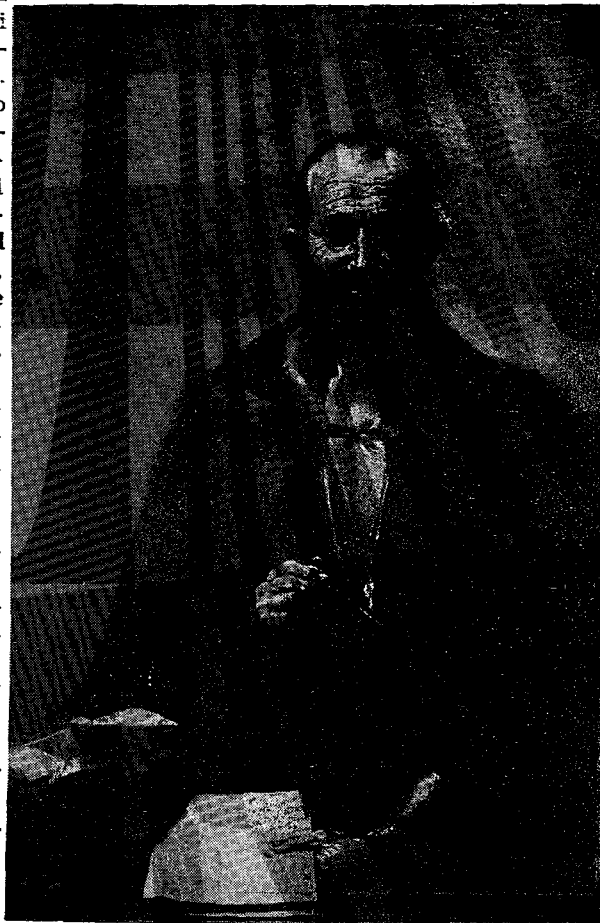


Fig. 185. — Ribera: *Arhimede*.  
(după Propyl. XI, p. 464).

plastic compozițiile sale, în care totul are formă și volum bine definit, îngădit prin conture netede și viguroase. Și, evident, ca să ajungă la acest scop, lumina e unul din mijloacele sale de predilecție. Dar, toate aceste însușiri, dacă îi aparțin lui, aparțin în acelaș timp și altor compatrioți, care și ei își fac despre pictură o idee plastică și se servesc adesea de efecte contrastate.

Zurbaran a lucrat și în Madrid, unde a avut ocazia să cunoască pe Velazquez, atunci în plină glorie, dar partea



Fig. 186: Ribera: Le pied-bot.

și-o petrecuse la Sevilla. În acest oraș el primește multe comenzi de serii de tablouri. Ordinele religioase și instituțiile pioase construiesc pe întrecute, își măresc raza lor de acțiune, ridică clădiri peste clădiri, care trebuiesc mobilate și decorate. Zurbaran este însărcinat cu efectuarea unora dintre ele și, evident, i se indică, în acelaș timp, subiectele ce vor fi tratate. Nu poate fi vorba de fresci, care nu-s destul de apreciate în Spania, ci de tablouri în ulei, portative, deși de mari dimensiuni. Multe se vor raporta la viața S-tului Bonaventura sau a S-tului Pedro Nolasco. Aceste serii au ajuns până la noi descompletate, sunt imposibil de analizat în totalitatea lor. Unele tablouri au rămas pe loc — foarte puține —; altele însă au fost vândute și se găsesc în cine știe ce muzee, în care dacă pot fi mai ușor studiate individual, nu pot să ne producă aceeași impresie, pe care am fi căpătat-o dacă am fi examinat împreună seria întreagă, așa cum a imaginat-o autorul ei.

Zurbaran e un mare artist și foarte reprezentativ pentru epoca și nația sa. În operele sale se simte un suflet nobil, ceva serios și grav,

o puternică credință religioasă, care totuși nu se pierde, ca la alții, în exaltării mistice. Posedă admirabile cunoștințe de pictor: desen, compoziție și colorit. Fără să aibă rafinamentul și geniul pictural al lui Velazquez, sau acel dar robust de a prinde și reda realitatea, în toate detaliile ei caracteristice, al lui Ribera, Zurbaran este serios și sincer, vede mare și nobil.

Printre operele acestor doi mari pictori spanioli vom alege câteva tablouri mai însemnate, pe care le vom analiza.

Arhimede, de Ribera (Fig. 185), este una din acele figuri energice de om din popor, pe placul artistului, care nu se gândea nici o dată prea mult dacă

ele răspundeau sau nu prestigiului personajului ce trebuiau să încarneze. Este evident că motivul nu e decât un pretext pentru o operă realistă, vie, în care punctul de plecare este dragostea autorului pentru aspectele cele mai impresionante ale vieții populare, pentru tipurile pe care oricine le putea întâlni pe străzi, în piețe, în localuri publice. Nimic nu scapă ochiului atent al lui Ribera. Orice detaliu, cât de mic, de natură să intensifice impresia de viață, este pus în evidență: pielea aspră, încrețită, atârând ca o pungă, bătută de vânturi și arsă de soare a acestui meridional care nu mai e tânăr, dar care a păstrat destulă putere în figură, și nu știu ce humor câmpenesc; mâna cu degete noduroase, cu deformări produse de o muncă grea; pieptul



Fig. 187. — Ribera: Martiriul S-tului Bartolomeu.

păros, pe care nu reușește să-l acopere vestmântul țărănesc. Toate aceste amănunte împreună dau o pictură succulentă și sugestivă, dar care, în fond, așa de puțin răspunde ideii ce ne facem despre matematicianul siracuzan.

Tabloul este în același timp un exemplu elocvent despre chipul îndemânatec în care pictorul se servește de lumină, continuând procedeele caravaggismului: contrast puternic, care face ca figura să apară ca sculptată într-o materie viu colorată.

Le pied bot, (Luvru). (Fig. 186), de același, este datat din anul chiar al morții artistului. L'am apropiat într'adins de cel precedent, ca să putem observa cât de persistentă era la Ribera dragostea pentru tipurile populare, cât de constantă metoda lui de „tenebros”, pentru care distribuția luminei,

sub formă de efecte violente, constituie unul din elementele esențiale într'un tablou. Este evident că filosoful antic de adineaori și acest cerșetor vesel, cu o figură impertinentă, surd, mut și schiop, aparțin aceluiaș mediu. Dar nu pentru aspectul lor pitoresc i-a ales Ribera, ci pentru francheta expresiei lor, pentru evidența realității ce se desprinde din fizionomia lor. Din punctul de vedere al execuției, era atâta măiestrie în tabloul precedent, atâta siguranță, încât cu greu Ribera ar fi putut merge mai departe. Coloritul, de data aceasta, este ceva mai viu și mai deschis.

Martiriul S-tului Bartolomeu, (Prado), (Fig. 187), este una din lucrările



Fig. 188. — Zurbarán: Adunare de prelați.

de mari dimensiuni, ale artistului, tratată după aceleași principii estetice. Figura suferindă a sfântului, călăii săi, sunt tipuri luate aproape la voia întâmplării, din lumea celor care mișunau în piețele și în porturile Spaniei sau la Napoli. Prin faptul însă că ele sunt așa de aproape de viață, au o putere de convingere și de emoție, pe care n'ar fi avut-o poate, dacă ar fi fost alese după alte criterii. Durerea acelu țaran pe care-l chinuesc brutele din jurul său, nu ne poate lăsa indiferenți, ca și privirea încrezătoare pe care o îndreaptă spre cer. Compoziția este originală și foarte reușită. În centru, primind lumina, Sfântul, aproape în diagonală; pornind de la el și ridicându-se la dreapta și la stânga, așa

ca să lase la mijloc un unghiu de lumină, pe care se profilează stâlpul și bara de tortură, de care sunt legate mâinile, cele două grupe de personaje, grămădite, puternice, figuri de bestii și trupuri de atleți. Culoarea este caldă și întunecată, coaptă oarecum, poate și nițel înegrită de vreme, dar frumoasă. Trecând la opera lui Zurbarán ne vom opri mai întâiu la o Adunare de prelați, (Luvru), (Fig. 188).

Face parte din acele serii, povestind viața sfinților, comandate de anume instituții pioase. Din nefericire ele sunt azi răspândite în colecțiile mari ale Apusului.

Această compoziție, care poate nu este din cele mai fericite în ce privește

gruparea, căci se simte în ea o oarecare jenă, reprezintă un episod din viața S-tului Petre Nolascul: întâlnirea lui cu S-tul Raymond de Penafort. Ce l'a preocupat pe artist n'a fost atât locul pe care fiecare figură îl ocupă, silueta ori culoarea ei, cât să sugereze atmosfera unei adunări în care oamenii discută cu pasiune, în care fețele sunt aprinse, gesturile spontane, atitudinile energice, în raport cu temperamentul fiecăruia.



Fig. 189. — Zurbarán: *Gloria S-tului Toma din Aquino.*  
(după Propyl. XI, p. 472).

Și Greco ne arătase o astfel de adunare, mută și reculează, în fața cadavrului contelui de Orgaz. Aici însă toți participanții se agită, vor să-și impună convingerile, unii cu fața spre privitor, alții întorși spre vecinii lor, poate și pentru ca figura personajului central, cel care este așezat pe un tron, să devie mai impresionantă, prin contrast.

În fond, ceea ce interesează în acest tablou este puterea lui Zurbarán de a evoca viața, darul lui de a crea un stil, pornind de la detalii luate direct

din natură, adică întrebându-l un procedeu, pe care îl cunoaștem de la Ribera.

Portretul unui călugăr. (Academia San Fernando, Madrid), este un exemplar tot dintr'o serie, comandată pentru un ordin religios, comemorând sfinții și protectorii ieșiți din acel ordin. Nu mai este vorba de un personaj în mișcare, care să dea impresia acțiunii, ci de unul în picioare, liniștit și monumental, ca o statuă din evul mediu la portalul unei catedrale.



Fig. 190. — Zurbaran: S-ta Casilda.

Figura grațioasă și cochetă a sfintei Casilda (Prado), (Fig. 190) în bogat și curios costum de mătase, purtând flori și fructe pe o țavă de argint, este o producție mult admirată a lui Zurbaran. Este interesant să vedem cât de ușor a trecut artistul de la severitatea și majestatea figurilor impunătoare de părinți ai bisericii, la expresia blândă, castă și așa de feminină a acestei sfinte. Ea nu e decât una dintr'o întreagă serie, în care apar figurile multor alte sfinte, populare printre credincioșii spanioli.

El este îmbrăcat în alb — costumul ordinului —, una din culorile cele mai greu de mânuit în pictură, care trebuia să umple astfel mare parte din suprafața pânzei. Zurbaran a nuanțat-o cu atâta subtilitate, a modulat-o, așa de ingenios și cu gust, încât și din acest punct de vedere tabloul merită reputația de care se bucură.

Gloria S-tului Toma d'Aquino (Sevilla, Muzeu), (Fig. 189), este una din operele capitale ale școlii sevillane. Tablourile compuse în registre, nu sunt rare în Spania. am văzut-o. Totuși puține ne dau o impresie de grandoare, ca această apoteoză a marelui teolog catolic, operă în care se simte ecoul direct al Disputei din Stanțele lui Rafael. În primul registru, o scenă avea, în care se remarcă Carol V-tul purtând coroana imperială și câțiva călugări și eclesiastici contemporani cu el. În fund, între cele două grupuri, un curios efect de lumină: un decor arhitectural, strălucind de albeață, pe care se desprind à contre jour câteva din figurile din dreapta. Al doilea registru este partea esențială a compoziției: S-tul Toma, discutând cu părinții bisericii. Iar mai sus, poate ceva cam înghesuit, al treilea registru, cerul cu sfinții, peste care plutește porumbelul S-tului Duh, inspiratorul Sfântului.



Cu toate calitățile de care a dat dovadă un artist de forța unui Zurbaran, pictorul care atinge punctul culminant în școala sevilană este însă Murillo. Insușirile sale sunt dintre cele care se impun mai ușor admirației, căci nu contrazic pornirile sentimentului public, porniri care, chiar în momentul maximei lor intensități, rămân pe linia pe care credințioșii, adică toată populația de atunci a Spaniei, o cer unui tablou, în sec. al XVII-lea. Murillo este făcut să farmece, iar pentru a ajunge aici el n'are de cât să-și urmeze înclinările, să-și cultive darurile pe care le primise de la natură. Nici o luptă în cariera acestui pictor, nici o neliniște, nimic din înfrigurarea ce precede o victorie greu câștigată. Ajunge să placă dintr'o dată, iar cariera sa e un continuu triumf. Grația, dulceața, armonia unei compoziții reușite, culoarea cea mai atrăgătoare sunt toate prezente în lucrările sale bune. El e stăpânit apoi de un sentiment real de devoțiune, dar mulțumit, echilibrat, necunoscând îndoiala și nici frigurile misticismului, fără nevoi de mortificări ori de jertfe inutile. Unul din cei mai buni cunoscători ai picturii spaniole, A. L. Mayer, îl consideră ca pe un produs tipic al populației andaluze, sentimentală, fericită, luând viața mult mai ușor ca ceilalți Spanioli.

Opera lui a cunoscut o reputație imensă, s'a văzut pusă alături de cea a lui Caravaggio, une ori chiar de cea a lui Rafael. Poate tocmai pentru aceea alte generații, mai noi, ca o reacție, i-au negat ori ce calitate profundă, l-au considerat oarecum suspect, din pricina ușurinței cu care fermecase, fără nici un efort aparent, generațiile ce precedaseră. Dintr'un exces se cădea într'altul, tot atât de nedrept și de primejdios. În realitate, ori care ar fi preferințele noastre în materie de artă, Murillo rămâne un pictor învățat și admirabil dotat, remarcându-se, chiar printre cei mari, prin prezentarea într'o compoziție armonioasă a unui subiect sacru ori profan, prin mânguirea ingenioasă a acelu element viu, esențial în opera de artă, însă rebel și greu de prins, care este lumina, nu văzută sub formă de contraste, ci ca un înveliș delicat al obiectelor, ca o boare fină, impalpabilă. Cel puțin aceasta este opinia lui Valerian von Loga care califică pe Murillo drept unul din cei mai pricepuți interpreți a clarobscurului.

Nenorocul a făcut însă ca operile lui să placă de la prima vedere, de unde și marele număr de imitatori. Cu fiecare producție a acestor epigoni, fadoarea, o dulceață banală, platitudinea își făceau loc în pictura spaniolă, desgustau pe adevărații amatori până și de tablourile pe care ele le aminteau, care le servise drept punct de plecare. Așa în cât Murillo reprezintă în acelaș timp un înalt punct, dar și începutul decadentei școlii sevilane.

Esteban Bartolome Murillo se naște în 1618. Orfan de ambii părinți la vârsta de zece ani, este crescut de o rudă, un om cultivat și cu stare, care dă copilului educația ce convenea în acelaș timp situației sale sociale și vioiciunii spiritului micului artist. Curând el intră în atelierul unui contemporan. Primele opere, cu toată precocitatea evidentă a autorului lor, prezentau două mari defecte: erau lipsite de culoare și porneau de la un tenebrozism exagerat, ca dealtminteri la mai toți pictorii spanioli, în perioada lor de formație. În 1642 însă, când n'avea de cât 24 de ani, Murillo întreprinde o călătorie, pe care o putem considera ca una de studiu, la Madrid. Este o perioadă care ține cam doi ani și jumătate, în care tânărul sevilan vine în contact cu unii mari contemporani, cu Velazquez între alții, și cu operele prestigioase, ce se găseau în colecția regală, unele mai vechi, cele ale Venețienilor secolu-

lui trecut, altele mai noi, cele ale lui Rubens și chiar ale lui van Dyck. Perseverent, muncitor, inteligent, și mai ales făcut să înțeleagă concepțiile celor mari, Murillo face progrese uimitoare. Intors la Sevilla el cunoaște cele mai răsunătoare succese. Paleta, acum clarificată și proaspătă ca un buchet de flori, compoziția armonioasă, înțelegerea pentru fizionomia umană, mai ales cea a femeiei, fac din el unul din primii pictori ai acestei mari epoci. Inocența, grația puțin umbrată de melancolie, căldura credinței, n'au cunoscut un interpret mai fericit ca Murillo. Dar îmbătat de succese, comenzile grămădindu-se



Fig. 191. — *Immaculata Concepție (Prado)*

din toate părțile, el nu mai e totdeauna stăpân să construiască opera de artă cu toată atenția cuvenită. Incepe să se pripească, să negligeze studiile premergătoare, să se repete, să devie superficial. De aceea, alături de lucrări remarcabile, se întâlnesc altele mai slabe, în această operă bogată și variată.

Murillo moare din urmările unui accident, la Cadix, în 1682.

Din cele spuse în cele precedente se putea conchide că pictorul ne va lăsa mai ales desăvârșite imagini ale candoarei, în figurile în care această calitate este predominantă: în cele de copil, fie că e vorba de Ius sau de Ioan Botezătorul, în cele în care apare Fecioara sau vre-o sfântă martiră. În Nașterea Fecioarei (Muzeul Luvrului din Paris, Fig. 192), Murillo ne-a lăsat unul din cele mai plăcute și mai caracteristice tablouri ale sale, ca și în cea a lui Christos ca prunc, (Galeria Națională din Londra). Printr'un fel de rafinement de intenții, pe fața ultimului

lui nevinovăția copilăriei este împreunată cu preștiința vieții tragice ce așteaptă pe Mântuitor. În ambele lucrări latura strict tehnică, execuția, este desăvârșită, resimțindu-se de lecția lui Rubens și van Dyck.

Printre reprezentările Fecioarei, alături de un număr destul de mare de Nopti Sfinte și de Sfinte Familii, Murillo a pictat tot atât de numeroase Immaculate Concepții, printre care cea de la Prado este dintre cele mai renumite (Fig. 191). Incredzătoare și gingașe, călcând pe semilună, înconjurată de o ceată de îngeri, tânăra femeie se ridică spre cer. Culoarele cele mai fragede, purtate cu o pensulă ce amintea de execuția lui Rubens și mai ales a lui van Dyck, constituie o armonie veselă și încântătoare pentru ochi.

Mai admirat astăzi este însă un tablou, de forma unei lunete, executat

către 1655 (azi în Prado), comemorând zidirea bisericii Santa Maria Maggiore din Roma. Compoziția este în diagonală, ca în multe opere ale lui Murillo, și împărțită în două jumătăți inegale: în stânga, scena principală, cu personajii de mari dimensiuni; în dreapta, o vedere deschisă, cu o procesiune la care participă numeroase personaje, o bucată magistral tratată din punct de vedere pictural, savuroasă ca o schiță de Rubens.

Tot atât de prețuite azi ca și marile compoziții de la Prado, de la Lavru sau din Sevilla, sunt tablourile în care Murillo a reprezentat tipuri de cerșetori și de golani. El a găsit pentru a reda acea mizerie inconștientă și fără grije, acea voie bună a unui copil meridional, în zdrențe, dar bucurându-se de momentul ce trece, de o bucată de pepene verde, de un fruct zemos, ori pătrecând jucând în zaruri, nu numai un desen de o precizie în economia lui cu adevărat uimitoare, dar și un colorit viu proaspăt, blond și încântător (Fig. 193).

În sfârșit, ca un ultim aspect al artei lui Murillo, vom reproduce un portret admirabil, dintr'o colecție particulară (Fig. 194). El redă pe unul din contemporanii artistului, cu toată autoritatea pe care o putem aștepta de la un asemenea pictor. Trebuie să recunoaștem că dulcele interpret al imaginii Fecioarei a știut, atacând acest subiect, să pue toată vigoarea necesară, pentru ca să ne lase o imagine demnă de cele mai prețuite din artă spaniolă.



-Fig. 192. — Murillo: Nașterea Fecioarei  
Fragment.

Velazquez este poate una din culmile artei din toate vremurile. Este el un fenomen specific național, o figură tipică și reprezentativă a Spaniei de totdeauna? Iată întrebarea

ce ni se poate pune, ce ne-o punem singuri. Sotomayor, venerabilul director al muzeului Prado, vorbind despre acest maestru, începe prin a afirma, — contrar criticilor care obișnuesc să reducă arta, în mod pasionat și exclusiv, la câteva legi fundamentale, în jurul unor personalități ce reprezintă momentul suprem de realizare al acestor legii — că la frumos se poate ajunge prin căi destul de numeroase. Idee simplă dar perfect adevărată. Care dintre cunoscătorii în pictură, tocmai prin faptul că sunt cunoscători, ar îndrăzni să creadă că se poate face o clasificare ierarhică, sigură și obiectivă, între Rafael, de pildă, Michel-Angelo, Tizian, Rubens, Rembrandt, Velázquez ori Delacroix? Unii prin armonia întregului, alții prin proporția aproape monstruoasă

luată de o calitate sau alta, acești pictori au ajuns cu toții la rezultate care ne apar ca limita supremă a posibilităților puterii de evocare prin culoare și linie a omului. Și, după cum șantem, sincer vorbind, unii atrași de însușirile desenatorului, alții de cele ale coloristului, o a treia categorie de sensul pentru dramă și epopeie dintr'un tablou, ori de retorică grandioasă, ori încă de in-



Fig. 193. — Murillo: Golani.

(după Propyl. XI, p. 94).

stinctul decorativ, vom acorda întâietatea unui sau altuia dintre cei mai sus menționați.

Velázquez ca să se impună, nu recurge la nimic în afară de pictură. El este pictor și numai pictor, și nici nu vrea să fie altceva.

Sentimente înalte, idei mărețe a avut poate, dar nu le-a manifestat în tablourile lui. Nu năzuește să convingă pe privitor și nici să-l sguđue. Scopul lui, rămas în domeniul pictoric, simplu în aparență, dar atât de greu de rea-

lizat, este să ne facă plăcere, lui și nouă, să delecteze ochiul prin urmele unei pensule muiată în culoare și plimbată pe un petec dreptunghiular de pânză. Poate fi cineva mai modest? Totuși, făcând aceasta, el a lăsat o operă nemuritoare, unică în felul ei, în genul ei neîntrecută de nimeni, nici mai înainte nici de atunci încoace. Astfel, pornind dela realitatea imediată oricât de banală uneori, oricât de vulgară, el n'a cerut nimic mai mult vieții în orele lui de inspirație; și totuși, opera lui reprezintă cel mai înalt grad de forță emotivă, la care un om poate aspira. Și minunea nu este ca un om cu o pensulă și cu puțină culoare să capete o atât de mare putere asupra noastră. Un Rembrandt, un Rubens, un Rafael, un Michel-Angelo, un Leonardo se găsesc în același caz; ci ea la acea putere să se ajungă prin mijloace atât de simple, atât de pur picturale, atât de desbrăcate de orice supraadăogare sentimentală ori literară, de către cineva a cărui atitudine este perfect obiectivă și atât de senină, de impasibilă aproape, cum poate arta n'a mai cunoscut alta în evoluția ei.

Nimic mai natural, în fața acestei reușite splendide, decât să dorim să fixăm cu gândul ce aparține în propriu acestui geniu, ce aparține nației din mijlocul căreia s'a ridicat, ce aparține epocii în care a văzut lumina?

Nației îi aparține, am afirmat-o, facultatea de a privi cu interes, în față, realitatea; de a se bucura de ce este palpabil, cu forma lui, cu culoarea lui, cu însușirile particulare materiei din care e făcut, a oricărui obiect din lumea înconjurătoare; de a prețui senzațiile ce ne vin de pretutindeni, prin ochi în cazul de față, dar și prin celelalte simțuri; de a fi destul de ingenios în a găsi mijloace sigure și elocvente pentru a exprima acele senzații în așa fel, încât oricine să se poată bucura de ele.

Această facultate nu rezumă, de sigur, tot sufletul complex al Spaniolului, sau, mai drept vorbind, al Ibericului, dar răspunde uneia din însușirile lui



Fig. 194. — Murillo: *Portret*.  
(după Propyl. XI, p. 495).

cele mai caracteristice. Intre cel care, cu mii de ani înainte de Velázquez, a reprezentat în chip impresionant, cu acea siguranță suverană, în câteva trășături de pensulă, decât care niciun artist modern n'ar fi putut găsi altele mai sigure și mai evocatoare, bizonul din peștera dela Altamira, și Velázquez însuși nu este mare deosebire de atitudine în fața vieții, poate nici chiar de sentiment. Intre ei există o mare legătură, ieșită din înclinări identice, poate din pricina aceluiași sânge ce a trecut, prin sute de generații, dela unul la celălalt.

Ce este al epocii? În analiza fenomenelor culturale ale secolului al XVII-lea, în mijlocul cărora se încadrează, ca un giuvaer rar, arta lui Velázquez, suntem isbiți de o particularitate proprie Spaniei. Și aici, ca și în multe alte manifestări, voite sau cedând unor impulsuri colective adânci, țara aceasta excepțională nu seamănă cu celelalte. Obicinuît, popoarele care au dat lumii o recoltă abundentă de opere literare sau artistice de mare valoare au făcut-o în momentul celei mai înalte a lor epoce de expansiune politică. Pericles și secolul său, August, Carol cel Mare, Papii Renașterii, Ludovic al XIV-lea, Napoleon I, Napoleon al III-lea și al său al doilea imperiu sunt o mărturie despre aceasta.

Epoca de aur a literaturii și artei spaniole nu coincide însă cu punctul culminant al gloriei politice a imperiului, am afirmat-o. Ele nu coincid nici chiar între ele, de vreme ce înflorirea literară precede pe cea artistică. Și aceasta ne e cunoscut.

În trecut, când simt nevoia obiectului de artă, fără gelozie, cum e de așteptat dela o nație mare, pentru care invidia e un sentiment josnic și inutil, fără preocupări șoviniste — cum ar fi putut să le aibă un rege, care număra atâtea neamuri printre supușii săi? — de cele mai multe ori Spaniolii fac apel la străini cu renume, alături de artiști băștinași mai modești: la finele Evului Mediu, la Francezi și Flamanzi, mai ales la ultimii, care le trimit odată chiar pe marele lor Jan van Eyck, apoi la Italieni. Nimeni nu întreabă de pildă pe Grecul Theotocopuli de unde vine. Ce-i interesează, este ce poate acest om bizar, și întrucât el este capabil să le exprime gândul și simțirea, să se identifice cu acest gând și cu acea simțire în așa grad, încât azi, un spirit atât de înțelegător și de fin ca Barrès să poată vorbi de „Gréco ou le secret de Tolède”.

Mai târziu slăbiciunea Statului își face apariția și cu ea decepțiile. Energia acumulată în acel popor fin și mlădios, ca o lamă de Toledo, se cuvenea totuși cheltuită. Prin literatură mai întâi. Talentele cele mai variate și mai puternice răsar ca din pământ. Prin pictură în al doilea rând, care, după o perioadă de formație, în contact cu școalele mai vechi, mai ales italiene și flamande, cunoaște o izbucnire explozivă, năvalnică, caracterizată prin talentele cele mai evidente, capabile să se măsoare cu profesorii lor de până atunci. În sfârșit, prin arta așa de specific spaniolă a sculpturii în lemn policromată. Acesta e mediul din mijlocul căruia se va ridica Velázquez, Don Diego de Sylva y Velázquez. Este contribuția a ceea ce Taine numea „momentul” în producerea operei acestui artist.

Ce aducea el însuși? Mai întâi, însușirile de rasă ale unui aristocrat spaniol, care nu sunt identice cu cele ale altui aristocrat, aparținând altui neam. Familia sa, veche de prin secolul al XI-lea, era tot așa de nobilă ca oricare alta, puțin amestecată însă cu sânge portughez. Apoi, o inteligență clară, un echilibru sufleteș rar, ieșit dintr'o organizație fizică și psihică armonioasă, o seninătate care este a lui, printre compatrioții pasionați și impulsivi, o stă-

pânire de sine, o rezervă în relațiile cu toată lumea, superiori, egali sau inferiori, rezultat al conștiinței de sine, al prețurii la adevărata lor valoare a calităților regale pe care le poseda. Mai presus de orice însă, o nevie de simplitate în vorbă, în purtare, care și ea, mai ales la Spanioli, este un apanaj al oamenilor de neam mare, cărora orice idee de a face efect, li se pare odioasă, considerată ca ceva vulgar și nedemn de ei, simplitate care este însă cu totul contrară sărăciei de mijloace și care presupune îndărătul ei — și vom vedea aceasta nu numai în viața, dar mai ales în opera lui Velázquez — o mare bogăție de resurse.

În serviciul artei sale Velázquez mai punea o formație cu adevărat excepțională. Ea era rezultatul unui concurs de împrejurări, unele întâmplătoare, altele căutate, care trebuiau să conducă la una din cele mai solide, mai sintetice, deci mai complete, educații de pictor ce se pot imagina.

Născut la 1599, în Sevilla, la o vârstă fragedă încă el are de profesor pe



Fig. 195. — Velázquez: *Isus în casa Martei și Martei.*

(după Propyl. XI, p. 476).

violentul Herrera, una din gloriile școlii sevilane, apoi pe Pacheco, temperament mai blând, cultivat, de formație academică, deci punând un preț mare pe desen, și cu multe legături italiene. Din Sevilla, Velázquez trece la Madrid, unde vine în contact cu palatul, adică, din punct de vedere profesional, cu marea colecție de tablouri ce se găsea acolo, constând din opere din toate școlile ce se ilustrează la finele Evului Mediu și în Renaștere. La curte el mai are norocul să întâlnească pe Rubens, care se găsea tocmai atunci la Madrid și care este probabil cel ce l-a îndemnat pe tânărul pictor să-și completeze învățătura prin cunoașterea Italiei. Imediat după această întâlnire, Velázquez părăsește spre acea țară binecuvântată, în care se găseau atunci cele mai mari tezaure artistice ale lumii. În prima călătorie chiar, Velázquez face cunoștință cu Ribera, pe care-l admirase și până atunci și de stilul căruia se lăsase pătruns de departe; apoi a școlii venețiene, cu care începe turneul său de învățătură, școală pe care nimeni dintre contemporani, nici chiar Rubens, nu era făcut s'o înțeleagă ca acest tânăr pelerin al artei.

O a doua călătorie în Italia, douăzeci de ani mai târziu, atunci când maestrul spaniol era în stăpânirea tuturor mijloacelor sale prodigioase, completează prima lui experiență italiană, căci cum se întâmplă cu orice artist cu adevărat mare, el nu încetează cât trăiește să învețe și să se perfecționeze.

Aceasta îi e formația, toată într-o direcție, toată conformă spiritului și temperamentului lui, „atent la ce e tangibil, prea puțin amic al fanteziilor și idealismelor” (cum îl caracterizează un istoric spaniol de artă). Deplin armat, ei a fost astfel în stare să-și desăvârșească sarcina pe care și-a luat-o asupra-și, aceea de a dărui artei spaniole câteva din cele mai prețioase ale ei nestemate. Tot ce întâlnise în viață, pe terenul artistic, fusese asimilat, totul



Fig. 196. — Velázquez: Los Borrachos.

(după Propyl. XI, p. 477).

fusese absorbit, cum se exprimă un alt critic, fără să-i fi afectat cât de puțin calitățile native.

Intre 1599 și 1660 este închisă toată viața lui Velázquez, viață lipsită de întâmplări senzaționale, calmă, senină, aproape fără nicio legătură cu opera sa. Singurele evenimente care au putut influența această operă sunt exterioare: întâlnirea cu Pacheco, care-i devine socru și care-i procură favoarea de a fi cunoscut de rege, prin intermediul favoritului atotputernic, contele Olivares; primirea la curte ca portretist atitrat al regelui și al familiei regale, în 1623, după o primă tentativă neisbutită. Situația de portretist al regelui a avut, ce e drept, o consecință neprețuită: ea aducea după sine posibilitatea pentru Velázquez de a se destina aproape exclusiv portretului și de a se elibera de obligația la care se supun mai toți pictorii vremii de a acorda o mare parte din activitatea lor picturii mitologice și mai ales religioase, pentru care



Velásquez are prca puțină înclinare. Intâlnirea cu Rubens apoi, în 1628, și călătoria cea dintâi în Italia, ca o consecință a sfaturilor maestrului flamand și a convorbirilor lor, cum și cea de a doua călătorie în Italia, douăzeci de ani mai târziu, în 1649. În sfârșit, numirea artistului ca șambelan al palatului,



Fig. 197. — Velázquez : Filip al IV-lea.

în care calitate îi revine sarcina de a se ocupa de mobilarea clădirilor regale și de organizarea serbărilor la care participă suveranul. Rezultatul acestei funcții, pe care Velázquez o ia în serios, ca tot ce făcea, este că-i răpește un timp prețios, pe care l-ar fi putut destina mai cu folos artei sale și că, în cele din urmă, ea îi cauzează moartea. Extenuat de oboseală, în urma

pregătirii serbărilor pentru logodna lui Ludovic al XIV-lea cu fiica regelui Filip, serbări care s'au desfășurat în mediul grandios al munților Pirinei, Velázquez, care nu mai era un om tânăr, se îmbolnăvește și moare.

De altminteri, în afară de biografia ce-i consacră socrul său, Pacheco, știrile autentice despre Velázquez sunt rare. Dela el ne-a rămas o singură scrisoare sigură și două-trei desene, asupra atribuției cărora nu poate fi nicio contestație. Tablourile sale, el le compunea direct pe pânză, cu penelul în mână, de unde și marele număr de modificări, de reveniri în cursul lucrării, ceea ce Francezul numește „des repentirs“.

Evenimentele la care făceam mai sus aluzie împart activitatea maestrului

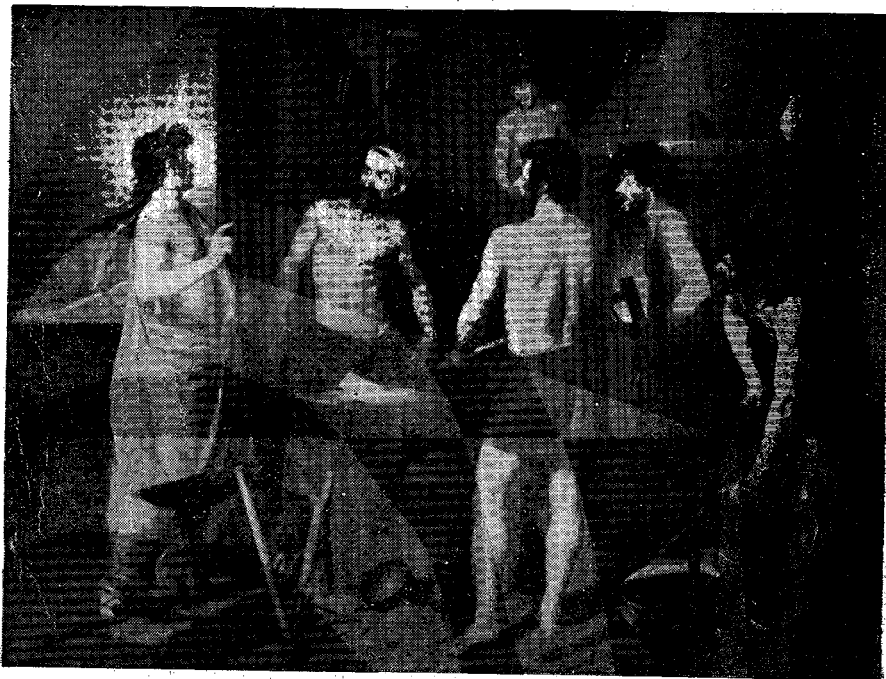


Fig. 198. — Velázquez: Apollo și Vulcan.

în patru perioade, cărora le corespund patru stiluri. Ca orice diviziune, ele conțin, evident, o parte de arbitrar. Le vom menține totuși, pentru comoditatea expunerii: 1) perioada sevilană, până la 1623, cea mai puțin personală, cum e natural, și cea mai scurtă; 2) perioada madrilenă, până la prima călătorie în Italia, 1629; 3) perioada mijlocie, madrilenă, până la întoarcerea din a doua călătorie în Italia, 1651; 4) ultima perioadă, până la 1660.

Prin ce se caracteriază fiecare din aceste stiluri o vom vedea analizând succesiv o selecție de opere printre cele ce ne-au rămas dela Velázquez.

Să începem cu perioada sevilană și cu un portret presupus al autorului lui. Portretul acesta este considerat de unii printre primele lucrări de acest fel ale artistului. În realitate, imagini autentice ale lui Velázquez există numai două, pe care le vom vedea în cursul expunerii noastre. În

perioada sevilană, Velázquez, este preocupat să lumineze modelul său puternic și în chip dramatic. Acest fel de a înțelege un tablou nu-i aparține lui. Aș putea spune că nu aparține nici Spaniei, căci el pornește din Italia, dela Caravaggio. În Spania însă, o știm, a întâlnit mulți admiratori printre maeștrii acestei regiuni, care și l-au însușit cu mult entuziasm. Materia de care se servește este opacă. Paleta este sombră și nu tocmai variată. Fondul este obscur. Velázquez este preocupat de relief, dacă nu atât de relief



Fig. 199. — Velázquez : Olivarès.

pentru relief, adică ca element plastic într'o figură, apoi spre a da impresia adâncimii. Să reținem această tendință, fiindcă o putem urmări în toată cariera artistică a pictorului, până la ultimele lui tablouri, în care apare ca o însușire suverană, în *Las Meninas*, de pildă, capodoperă din ultima perioadă a artistului.

Cam tot din aceeași vreme este și tabloul dela Galeria Națională din Londra : *Isus în casa Martei și Mariei* (Fig. 195). Este ceva greoiu în acest tablou și ceva uscat în conturile trase cu atâta insistență. Dar el are c mare

importanță: dacă-i examinăm compoziția, găsim în ea originea unei alte opere capitale, „Las Hilanderas”, considerată ca a doua capodoperă a maestrului.

Pe primul plan apare o scenă luată din viața reală, cu acea insistență până la penibil pentru materialitatea obiectelor, a unor obiecte puse la voia întâmplării, fără alegere. Tot primul plan se prezintă astfel ca ceva trivial și nu mă sfiesc a întrebându-mă termenul acesta, fiindcă vom asista la o purificare cu timpul a materiei, care ne îndreptățește să judecăm cu oarecare severitate operele dela început.

O scenă religioasă de sigur, dar nimeni n'ar bănuia aceasta. Tabloul poate fi considerat ca fiind compus din două registre. Una din surori face bucătărie pe planul întâi, cealaltă se găsește la picioarele Mântuitorului, ascultându-i cuvintele, în fund, în dreapta, în într'o altă cameră.

Ce este interesant aici este compoziția, care arată în chip evident cât de preocupat era Velázquez, încă dela începutul carierei sale, să reprezinte, cu mijloacele cele mai simple, pictural vorbind, fără prea multe calcule matematice, cum făceau amatorii de perspectivă Italieni și Flamanzi, adâncimea. Pe planul întâi, în mărime naturală, viața sub aspectul ei material; în fund, ca o viziune, scena cea mai importantă, viața spirituală: femeia la picioarele Mântuitorului.

Să trecem acum la a doua perioadă, cea madrilenă.

Imediat ce se prezintă la curte pentru a doua oară, Velázquez are norocul să fie însărcinat să facă portretul regelui. De altfel, el nu era un necunoscut în cercurile palatului. În prima călătorie la Madrid terminase tabloul, de care se vorbise mult, al lui Gongora. Prin urmare toți se așteptau dela el să fie un bun interpret al figurii umane. Regele îi pozează și rezultatul este că suveranul, mai tânăr decât Velázquez, este așa de mulțumit de operă și de autorul ei, ca om, că-l declară pictor regal. Viitorul lui era deci asigurat. În același timp, el încearcă compoziții mitologice, ca să arate poate că și el este în stare să execute ceea ce făceau toți ceilalți contemporani. Această mitologie el o reduce însă la proporțiile vieții reale, la câteva aspecte familiare din lumea spaniolă. Intenționând să reprezinte un triumf al lui Bacchus, el imaginează pe câțiva bețivi, la țară, Los Borrachos, (Fig. 196), în jurul unui tânăr țaran. În felul acesta, din bacanala pe care orice pictor ar fi tratat-o într'un stil pompos, el ajunge la o petrecere câmpenească. Compoziția însă e mult mai savantă ca în tablourile anterioare. Mai vedem apoi că dintr'odată tabloul s'a luminat. Au dispărut umbrele puternice, grele. Pe de altă parte, se insistă ceva mai puțin asupra desenului, conturul este mai puțin uscat. Fiecare din figurile acestea este un model de realizare, bazată pe observația naturalistă.

Iată și unul din portretele regelui, unul din cele mai vechi ajunse până la noi, aproape deci de anul când Velázquez este numit pictor al familiei regale. Monarhul în costum de vânătoare este foarte tânăr; de aici și paleta înflorită de care s'a servit Velázquez (Fig. 197).

Și acum, să trecem la perioada a treia, cuprinsă între cele două călătorii în Italia. În prima, artistul percurge toată peninsula, întâlnește acolo maeștri mari, cu care se împrietenește, între alții pe Ribera. Rămâne mai ales în extaz în fața frumuseții pe care o oferea pictura venețiană, Tizian cu coloritul său inimitabil, Tintoretto cu compozițiile sale dramatice. Și, sub impresia Italiei, Velázquez încearcă iarăși un tablou mitologic, Apollo în grota lui Vulcan, pe care însă — așa îi era temperamentul — nu poate să-l rupă de realitatea

vieți zilnice, (Fig. 198). În toate tablourile lui mitologice se simte ca un fel de ironie fină la adresa celor care luau acest gen prea în serios. Apollo este însărcinat să anunțe pe Vulcan că nevasta lui, Venus, îl înșală. Vulcan este arătat cu fizicul unui potcovar de sat, înconjurat de ucenici, figuri obișnuite, în jurul nicovalei, însă care nu se pot lesne uita. Pe fața fiecăruia se citește lămurit sentimentul de mirare, pe care trista noutate adusă de zeu o produce asupra lui Vulcan mai întâi, apoi asupra celorlalți. O figură deosebit de expresivă este cea a tânărului dela mijloc, așa de mirat, încât a rămas cu gura căscată.

În a treia perioadă, cea mai mare parte a activității artistului este ocupată de portretele familiei regale și de câteva ale contelui Olivarès, care-l ajutase pe Velázquez la începutul carierei sale și care nu încetase de a-l pro-



Fig. 200. — Velázquez: Las Lanzas.

teja. Portretul lui Olivarès călare se supune legilor baroce, adică nu e lipsit de oarecare afectatie, (Fig. 199). Se simte chiar și la Velázquez nevoia de a ridica puțin tonul, în portretele în care figurile sunt arătate călare. Un lucru nou, pe care-l încearcă pictorul acum pentru prima oară, este să dea portretelor sale un fond de peisaj. Cel de aici este pictat în griuri albastrii și verzui, delicioase, cu o ușurință de pensulă, cu o îndemânare unică în istoria artei spaniole. Poate s'ar putea face unele rezerve asupra calului. Și din acest tablou, dar mai ales atunci când este vorba de rege călare, căpătăm impresia că animalul e ca de lemn. N'ar fi imposibil ca Velázquez, care-și interzicea să picteze din memorie, să fi avut în atelierul său un cal împăiat, pe care-l picta când într'o poziție, când în alta, însă totdeauna într'o miș-

care violentă. Este ciudat să vedem că la el calul, cu excepția portretelor în care este reprezentată regina, obicinuît se cabrează. Dar portretul are totuși o mare valoare și mai ales figura arogant disprețuitoare a contelui este minunat interpretată.

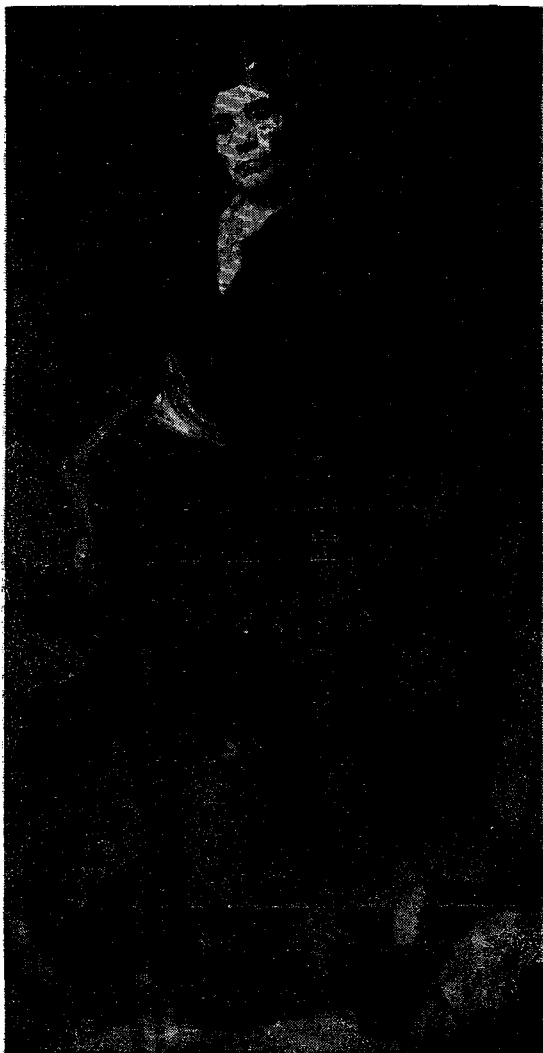


Fig. 201. — Velázquez: Esop.

Aiungem astfel la unul din cele mai frumoase tablouri istorice din câte sunt pe lume, la cel numit al lăncilor, Las Lanzas, din pricina compoziției așa de originală, cu lăncile, care scandează puternic partea dreaptă a compoziției. Orașul Breda s'a predat. Intre generalul care primește cheile orașului și învinsul care le predă, se petrece o scenă de curtuazie, ca și când ne-am găsi în mijlocul unei recepții, într'un salon. La dreapta și la stânga sunt cele două armate, iar în fund se întinde unul din cele mai frumoase peisaje posibile, o vedere tot așa de vastă și de evocatoare ca și peisajul din tabloul lui Delacroix, „Intrarea cruciaților în Constantinopol“. O panoramă întinsă, cu coline și văi, cu păduri, cu sate care ard, totul în gri, toate nuanțele de gri imaginabile, cu puțin verde, cu puțin albastru, cu roșul flăcării focului, formând o armonie încântătoare. Iar pe planul întâi niște figuri admirabile, plastice ca niște statui, portrete bărbătești, la dreapta și la stânga celor doi comandanți.

Un portret celebru, cel al infantului Balthasar Carlos, unul din copiii regelui, drăgălaș și inocent, este și el considerat ca o capodoperă. Acest

infant și sora lui Margareta vor forma subiectul a nenumărate tablouri. Pe un cal, despre care putem spune ceea ce afirmam și despre calul lui O'livares, apare o figură fermecătoare, un adevărat buchet de flori în ce privește coloritul. Această figură nu mai este desenată cu linii, ca cele de până atunci, ci numai și numai cu petele de culoare. Stilul acesta, bazat pe raportul de

tonuri se va perfecționa, până vom ajunge la maniera neimitabilă din „Las Meninas”, din „Las Hilanderas”. Ochiul lui Velázquez e așa de pătrunzător și de precis, încât fiecare nuanță, modificată din pricina depărtării și a luminii, este prinsă în exactitatea ei, și tot așa de exactă este redată pe pânză. Așa încât ne găsim în fața unui pictor care nu mai are nevoie de linii ca să sugereze formele, de unde și libertatea pe care o ia de a nu schița niciodată o compoziție, înainte de a porni s'o coloreze. Desenează cu pensula, așa cum vor face oamenii secolului al XIX-lea, mai ales impresionistii, într-o gamă strălucitoare de culori.

La curtea Spaniei, printr'un fel de bizarerie inexplicabilă, un amator de psihologie ciudată ar fi avut totdeauna material de studiat. Știm că și mai înainte, regele Carol al V-lea și Filip al II-lea colecționau de preferință tablourile lui Bosch și Breughel pictorii cei mai faneziști și mai iraționali din toată arta. La curte se găsea încă o bogată colecție de idioți, de pitici, de nebuni de curte. Velázquez ne-a lăsat toate portretele lor, care erau atârinate într'una din galeriile palatului. Unul din ele era cel al unui hidroceal. Toți cei care au avut ocazia să vadă în viața lor astfel de cazuri patologice, au rămas impresionați de adevărul, de pătrunderea observației clinice a lui Velázquez. Și tot așa este cazul și cu ceilalți monștri, unul mai demn de milă ca altul.

O altă categorie de tablouri sunt cele cu care Velázquez, conformându-se spiritului picaresc din romanele spaniole, inventează tipuri, cum ar fi Esop și Menip, cei doi filosofi: unul care se lamentează asupra prostiei oamenilor și altul care râde de ea. Și unul și altul sunt poate tipuri de cerșetori sau de nenorociți pe care artistul i-a întâlnit la un colț de stradă, sau pe un drum de sat, (Fig. 201 și 202).



Fig. 202. -- Velázquez: Menip

Din rarele tablouri religioase, într'adevăr reușite, în cariera lui Velázquez se semnalează două: o Incoronare a Fecioarei și Hristos pe cruce. Cu toate că artistul nu are sufletul unui pictor religios, a înțeles totuși durerea omenească din patima Mântuitorului și a redat-o cu o mare căldură, în



Fig. 203. — Velázquez: *Isus pe cruce.*

această operă celebră, foarte des cântată de poeții spanioli, între alții de Unamuno (Fig. 203).

Și acum să ne îndreptăm spre ultima perioadă, floarea supremă a geniului lui Velázquez. Portretul Papei Inocențiu o inaugurează. Prima dată.



Velázquez vizitase Roma spre a se instrui. A doua oară se duce ca un maestru, emulul celor mai faimoși contemporani. Vorbește ca dela egal la egal cu Ribera, cu Poussin, cu Bernini, pe care-i cunoaște. Este făcut membru al Academiei San Luca. Intre altele, fiindcă este însărcinat de rege să cumpere tablouri pentru colecția din Madrid, cunoaște Vaticanul și Papa consimte să i se facă portretul, care trece azi drept unul din cele mai frumoase din lume, (Fig. 204).



Fig. 204. — Velázquez: Papa Inocențu X.

Papa, care era departe de a poseda o figură plăcută, l-a pozat. Tot tabloul este o armonie de roșu, de alb și de aur, și, în același timp, un lucru surprinzător de pătrundere psihologică, fiindcă nu cred că un semen al nostru poate merge mai departe în citirea gândului și ghicirea psihologiei unui alt om, decât cum a mers Velázquez aici. Se pare că sfântul părinte, nu prea încântat de înfățișarea lui, dar recunoscând geniul artistului, s'ar fi expri-

mat: „è troppo vero”. Dar tot l-a oprit, iar astăzi el este giuvaerul colecției Doria Pamfili din Roma.

La Roma, Velázquez locuiește la Villa Medici. Cu această ocazie, el schițează două tablouri, pe care le putem închipui foarte bine la originea impresionismului. Nimic altceva decât redarea luminii, a distribuirii ei asupra unui colț din natură. Nu vezi nicăieri o linie, ci numai pete de culoare.

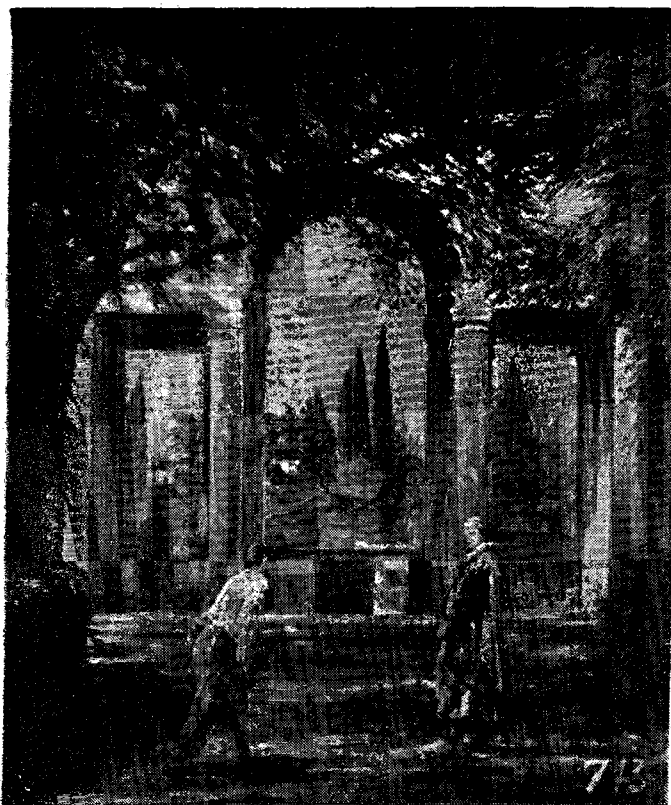


Fig. 205. — Velázquez: Villa Medici

Totuși, impresia este perfect exactă, poziția relativă a obiectelor, unul față de celălalt, perspectiva, totul decurge din observația așa de precisă a nuanțelor de tonuri și din capacitatea de a le reda întocmai, a artistului. Așa încât, pentru a avea un peisaj conceput în același chip și redat aproximativ prin aceleași mijloace, trebuie să așteptăm până la impresionisti, adică încă două secole, (Fig. 205).

Pentru a termina am ales ultimele tablouri ale artistului. Vom începe cu cel ce se numește „Las Meninas”, după cele două domnișoare de onoare dela dreapta și stânga micii Infante. Tabloul este extraordinar de ciudat compus; ne dăm seama că e în legătură cu o problemă pe care și-o pusese artistul, în dorința lui de a sugera adâncimea și distribuția luminii. Repre-

zintă atelierul lui Velázquez. În stânga, maestrul însuși, prin urmare singurul portret absolut autentic al acestuia. El se găsește în fața șevaletului, având înaintea pe Rege și pe Regină cărora le face portretul, dar care nu se văd. Ei se găsesc în afară de tablou și nu apar decât în oglinda din fund. Pe când aceștia pozează și Velázquez pictează, se presupune că intră Infanta Margareta, copilul răsfățat, care, natural, turbură această ședință. Ea nu intră singură, ci cu domnișoarele de onoare și cortegiul monștrilor: aici o idioată, dincolo un pitic, mult mai drăguț, iar pe planul întâi câinele, câine pe care piticul îl tachinează, împingându-l cu piciorul. În fund se deschide o ușă, prin care intră sau iese băiatul lui Velázquez.

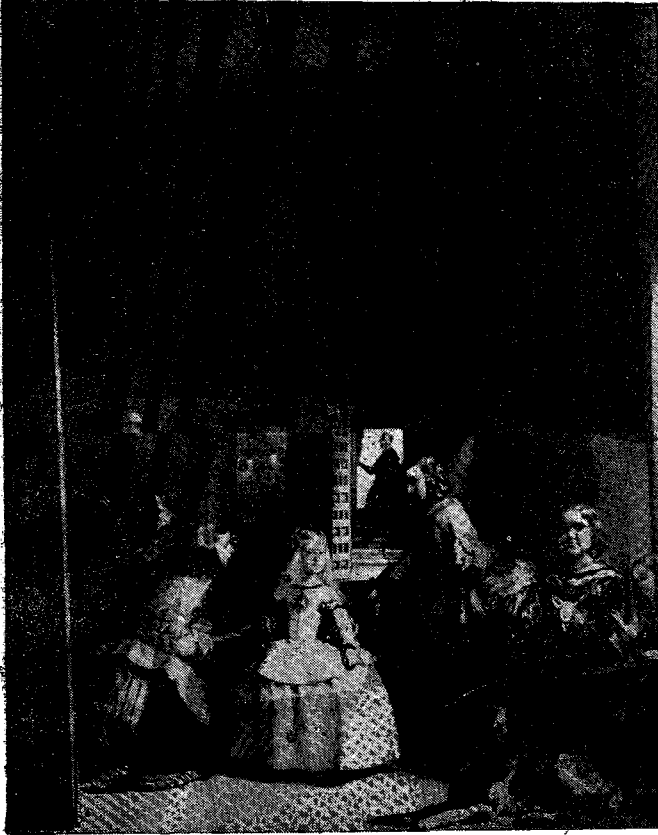


Fig. 206. — Velázquez: *Las Meninas*.

Sunt, prin urmare, două surse de lumină: una în față, pe care n'o vedem, și alta în fund, prin ușa deschisă. Problemă extrem de complicată din punct de vedere al distribuirii luminii. Velázquez o rezolvă în chip suveran, fiindcă fără nimic din complicațiile pe care le introduceau în tablourile lor perspectivistiții italieni, el ne dă cu adevărat impresia adâncimii, așa încât,

după cum spune un comentator, am fi în stare să determinăm până la un centimetru distanțele dela o figură la alta. Tabloul de mari proporții, este una din gloriile muzeului Prado, poate capodopera lui Velázquez și una din minunile umanității (Fig. 206).

În calea Santa Isabel se găsea atunci o manufactură de tapiserii. Velázquez se inspiră aici dela un eveniment fără importanță: Infantele se duc să viziteze manufactura. Pe planul întâi este sala în care sunt lucrătoarele, iar în fund, ca într-o scenă de teatru, într-o lumină feerică, pe de o parte tapiseriile întinse cu culorile lor încântătoare, pe de altă parte infantele cu rochiile



Fig. 207. — Velázquez : Țesătoarele.

lor așa de frumoase, apărând ca într-o lumină supranaturală. Am zice că în fund sunt zeițe, în față simple muritoare, (Fig. 207).

Tot o compoziție în adâncime, evident, cu două registre, ca în Isus în casa Martei și Mariei, însă de data aceasta tratată cu toate resursele de care dispunea acum cel mai înzestrat dintre pictori.

În sfârșit, o ultimă apariție, cea a portretului Infantei Margaretă: supremă realizare de colorist. Spuneam, când vorbeam de Las Meninas, că Infanta era îmbrăcată cu un costum care, la nevoie se putea potrivi cu vârsta ei. Aici avem un costum monstruos: poate nici chiar părul nu era al ei. Un corset rigid o ține țeapănă și o împiedică să facă cea mai mică mișcare. Jos

de tot, clopotul imens și tot așa de rigid al rochiei. Și totuși, în fața acestei minuni nimeni nu se gândește la altceva decât la frumusețea desăvârșită, la această superbă realizare ieșită din mâna omului, moment suprem al artei, rezultând din armonia ingenioasă a trei culori: gri, roșu, roz, (Fig. 208).



Fig. 208. — Velázquez: Infanta Margarita.

Velázquez nu putea merge mai departe. El atinsese punctul extrem la care putea aspira un pictor.

De aici, ar fi fost foarte ușor unui alt artist să alunece spre virtuositate. El niciodată n'a făcut-o. I se pare că virtuositatea este o acțiune de parvenit și de arivist: iar el este și rămâne un aristocrat.

## Ecouri baroce în țările române

Barocul, cum ne-am putut convinge din capitolele precedente, este un stil specific Occidentului. El ia însă naștere în Italia care, prin relațiile sale comerciale și culturale cu Orientul Europei, nu putea să nu influențeze asupra Balcanilor și, în special, asupra Munteniei și Moldovei. Aceste repercusiuni sunt, e drept, sporadice, se exercită mai mult asupra arhitecturii și

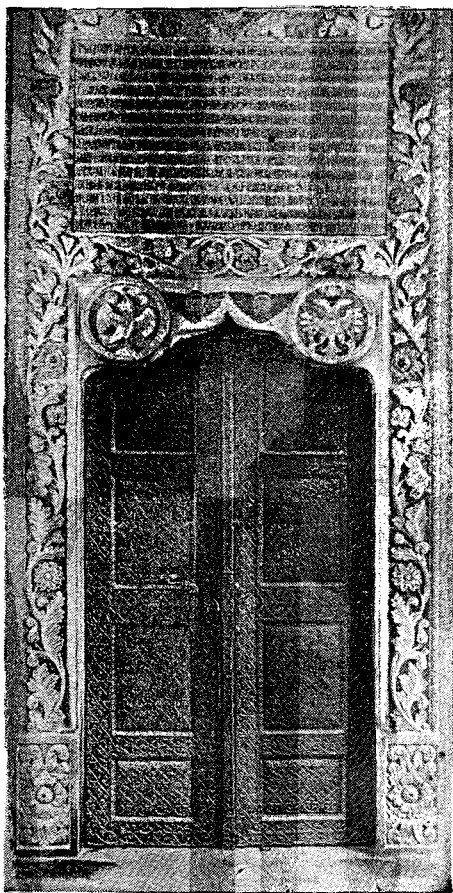


Fig. 209. — Ușa dela Hurezi împreună cu pisania.

ornamentației în piatră sculptată, sunt intermitente și adesea înecate în detalii cu mult mai vechi, de proveniență bizantină sau orientală. Ele există totuși, trebuiesc semnalate.

Am părăsit arta bizantină, în primul volum al acestui manual, cam în preajma Renașterii. Existau atunci în Peninsula Balcanică câteva state nou fundate, în care populații, aparținând la diverse neamuri, deșteptate la viață politică și profitând de slăbiciunea Imperiului de Răsărit, se grupaseră pentru a-și crea o existență de sine stătătoare și nu lipsită de anume veleități mult mai înalte. Ieșite din contactul cu civilizația constantinopolitană, statele cele noi se desvoltă sub umbra acelei culturi prodigioase, care umpluse cu prestigiul ei întreaga Europă de atunci, îi împrumută formele, le cultivă mai departe și le transmit la rândul lor altor neamuri. Bulgarii mai întâiu uniți cu Românii de la Sudul Dunărei, apoi singuri; Sârbii, în state ce se mențin până la cucerirea turcească; călugării greci de la Muntele Athos, „Sfânt Agora“, reușesc să-și constituie forme de artă în legătură cu credința religioasă, forme care ajung la o mare desvoltare. Deși bazate pe o puternică tradiție bizantină, aceste variante balcanice îmbracă înfățișări destul de deosebite de la un popor la altul și produc, fiecare, o serie de monumente, în care arhitectura și pictura se remarcă prin câteva

ansambluri, dintre cele mai interesante în acea vreme, prin aceste părți.

Statele române, în Muntenia și Moldova, apar în istorie ceva mai târziu.

Arta, care și la noi este pusă, în primul rând, în serviciul religiei, va ține seamă de sugestii ce-i vin de dincolo de Dunăre, mai ales din Serbia. Ne găseam în preajma marilor evenimente, care vor duce la nimicirea tuturilor

statelor creștine de la dreapta Dunărei, în cele din urmă la cucerirea Constantinopolei. Era fatal ca multă din cultura creștină ortodoxă ce înflorise în acele ținuturi să caute să se salveze dincoace de Dunăre, în noile și mai păzitele state române. Așa în cât, și din această pricină, evoluția aceluși stil balcanic, începută la vecinii noștri, se continuă la noi, unde terenul era cu mult mai prielnic <sup>1)</sup>.



Fig. 210. — Hurezi: Scara lui Dionisie.  
(după Iorga și Balș)

Puțin câte puțin, un „stil românesc” se formează în Muntenia și Moldova. El este departe de a avea originalitatea pe care i-o presupuneau unii sau alții dintre cercetătorii de la noi, de oarece toate elementele esențiale, — planuri, norme estetice, părți constitutive cu rol funcțional, chiar și procedee de construcție — erau venite de aiurea și le împărțeam cu celelalte popoare

1) Cf. I. D. Ștefănescu: „Arta balcanică” și arta religioasă în Țările Românești, în Revista Istorică Română, vol. XIII, fasc. III.

creștine din aceste regiuni; în care însă se găseau destul de elocvente dovezi ale gustului și ale sensibilității noastre, pentru a-l putea considera ca „românesc”.

Iată cum precizează G. Balș contribuția străinătății la formarea artei moldovenești, care nu e prea deosebită de cea muntenească: „La marele val bizantin, atunci modificat de contribuții secundare, vine să se amestece un val gotic (foarte puțin pronunțat însă în arta muntenească) care atinge aici,

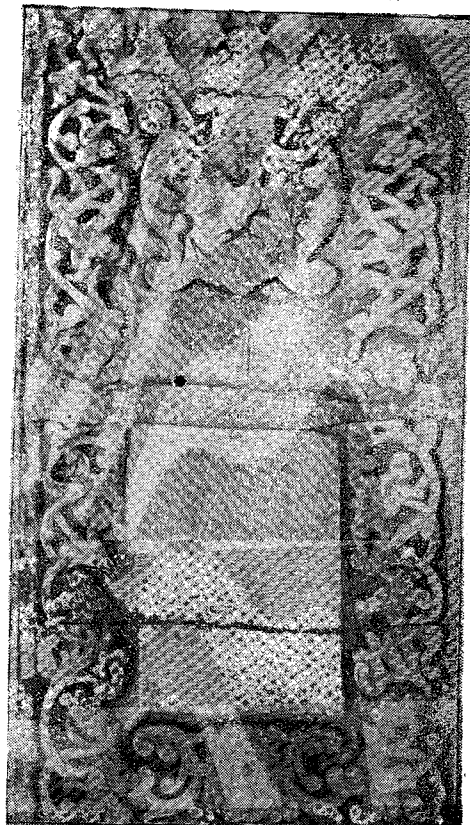


Fig. 211 — Mormântul lui Brâncoveanu  
dela S-ul Gheorghe Nou.

pe continent, extrema sa limită orientală. Pre căi încă nedeterminate... vin să se amestece acolo influențe armenesti, caucaziene și, mai în urmă, în deosebi în detalii, influențe turcești, rusești și occidentale care, mai ales în perioada de decadentă, ajung să se suprapună, fără să se amestece<sup>(1)</sup>.

Aceasta este situația la noi până la finele secolului al XVI-lea. Planul clădirilor religioase, biserici, mănăstiri și paraclise, decorația picturală, elementele decorației sculptate rămân aceleași și de atunci încolo, cu mici modificări necesitate de împrejurări locale, de mijloacele, mai mult sau mai puțin modeste, ce donatorii puneau la îndemâna constructorilor, de însușirile personale ale artiștilor ce ia parte la execuția monumentelor. De la o vreme însă, care începe cu domniile mărețe prin construcțiile lor, ale lui Matei Basarab și Vasile Lupu, și care coincide cu epoca de înflorire a Barocului italian, asistăm la o înnoire a ornamentelor sculptate, la o modificare a stilului mobilierului religios și a celui al odoarelor sacre, care nu sunt de loc întâmplătoare. Italic direct, prin Veneția, sau prin intermediul regiunilor dalmatine, obiceiul este să ne trimită nu numai unele detalii decorative, dar chiar unele principii, la

care se vor supune arhitectii de la noi. Chenarele ferestrelor și ale ușilor, atunci și de atunci încoace, pisanile dedicatorii, pietrele de mormânt, coloanele și balustradele, catapitesmele, ca și parte din mobilierul de bronz, de argint sau de lemn sculptat și aurit, odoarele mai toate, capătă un rol mai important de cât cel pe care-l avuseseră. Ele rămân la locul pe care-l ocupaseră atâtea sute de ani mai înainte, și care era dictat

1) N. Iorga et G. Balș: *Histoire de l'art roumain ancien* p. 312. Paranteza este a autorului.



de planul vechiu bizantin sau de varianta lui ce pătrunsese până la noi, devin însă mai bogate, capătă o aparență mai realistă, dau impresia când e vorba de un ornament floral, adică foarte des, că e fraged, mlădios, elegant. Suprafața sculptată se întinde, reliefurile se accentuează, capătă volum și consistență, de unde până atunci, ca de multe ori în Orient, nu prezenta

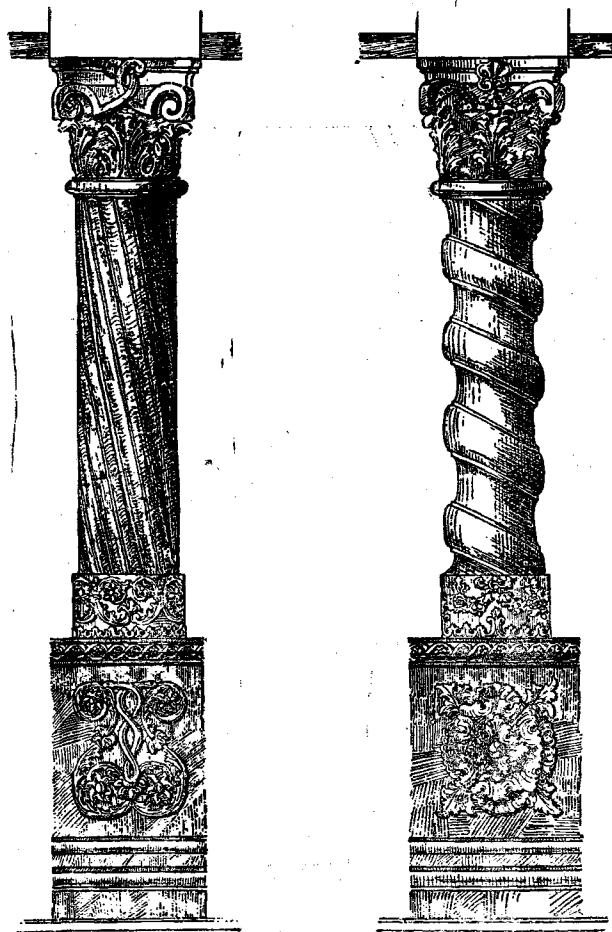


Fig. 212. — Hurezi: Coloane dela pridvorul lui Dionisie.

de cât două niveluri, la mică distanță unul de altul, unul la suprafață, celălalt pentru adâncime. Flori enorme, poate roze, poate bujori ori scaeți, frunze groase, de acant sau de altă plantă la fel de consistentă, se încolăcesc în torsade, înconjoară uși și ferestre. Ele formează, de asemenea, într'un ritm lenes, chenarele pietrelor de morminte sau ale pisaniilor. (Fig. 209 și 211).

Dar unde rolul Barocului se vedește fără posibilitate de îndoială este în ornamentarea coloanelor și a balustradelor. În exonartex, care e destinat de cele mai multe ori să rămână deschis, în nartex, la coloanele din interiorul

sau dela exteriorul bisericilor, capitellurile se lătesc, se îngreunează cu multiple ornamente florale. Corpul coloanei, din drept cum era, se răsucește, detaliu specific Barocului, se încarcă el însuși cu fel de fel de caneluri, drepte, când rămăsese drept, în spirală, când se răsucise (Fig. 212 și Fig. 213). Intre coloane vor fi așezate balustrade (Fig. 215) iar la scări, rampe, ca la Hurezi (Fig. 210), în care torsade sculptate se învârtesc simetric, adesea în jurul armelor țării sau ale familiei Voevodului, creând minunate desigur irpitudini à jour.

Stilul acesta, din ce în ce mai înflorit, străbate perioada de la finele seco-



Fig. 213. — Coloane: Biserica din Bordești.

lului al XVII-lea, tot secolul al XVIII-lea și o parte din secolul trecut, culminând în câteva din bisericile Iașului, în special Golia, a cărei fațadă cu pilaștri Baroc și ferestre în acelaș stil este din sec. al XVIII-lea (Fig. 214), în cele ale Cantacuzenilor, ale lui Brâncoveanu, la Văcăreștii lui Mavrocordat.

Ornamentele sunt uneori prinse în tencuiala zidului, decorat cu picturi și cu chenare, și ele uneori influențate — ultimele — de mișcare accentuată a Barocului, dar în fond mai păstrătoare de vechile norme ale tradiției noastre artistice. Alte ori însă piatra se va combina cu cărămida aparentă, într'un chip fermecător, decorativ, pentru cea mai mare satisfacție a privitorului.

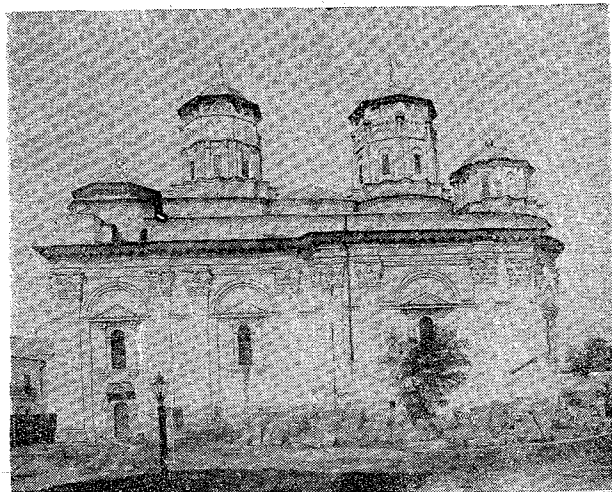


Fig. 214. — *Biserica Golia, din Iași.*



Fig. 215. — *Pridvorul castelului Mogosoaia.*

Impulsul pentru aceste inovații în arta noastră a venit uneori din Apus, am spus-o. Alte ori însă, pornind tot din Apus, el trecuse printr'un spirit oriental, la Constantinopol sau aiurea, cum se întâmplă și cu acele ornamente, din vremea lui Brâncoveanu, în stuc, care împodobesc uneori monumente religioase, dar mai adesea clădirile laice, clădiri din care, cu excepția palatului de la Mogoșoaia (Fig. 215), prea puține au ajuns până la noi.

Pe măsură ce înaintăm în sec. al XVIII-lea, ca o consecință a domniei Fanarioșilor, influența de cele se petreceau la Constantinople și de multe ori fără nici o înțelegere pentru tradiția națională, putem fi siguri că elemente baroce ne vor sosi și pe această cale. În Moldova ele mai ajungeau până la noi și prin Rusia, unde influența artei italiene, trecută prin mentalitate rusească sau practică chiar de Italiani, este incontestabilă.<sup>1)</sup>

---

1) Ibidem p. 373.

## PARTEA II-a

# SECOLUL AL XVIII-lea

Mai înainte de a trece la studiul artei secolului al XVIII-lea, e poate util să încercăm a rezuma impresiile și cunoștințele noastre asupra secolului precedent, cel care ne-a preocupat în capitolele anterioare, cu atât mai mult cu cât, în ce privește unele manifestări, arhitectura de pildă și, ca o consecință, sculptura decorativă, între arta Barocului și cea care-i va urma, nu sunt deosebiri esențiale de principii sau de doctrină, ci numai de tonalitate. Secolul al XVIII-lea în multe direcții nu va fi decât rezultatul unei evoluții, une ori mai lentă, alte ori mai precipitată și oarecum sacadată, a ceea ce întâlnisem sau presimțisem în epoca de mai înainte.

Goticul și Renașterea constituiau două lumi diferite, bine definite; Barocul și secolul al XVIII-lea derivă însă unul din altul, se continuă în mod direct și se supun unor legi estetice și unor norme destul de asemănătoare.

Una din primele noastre constatări a fost apariția, în cele două veacuri precedente, adică la finele secolului al XVI-lea și la începutul secolului al XVII-lea, a unui spirit și a unui fel de a înțelege arta, care au adus după sine nevoia unei reorganizări a învățământului, adică a perioadei de ucenicie a celor care își făceau o profesie din practicarea frumosului, și crearea unor instituții de educație de un caracter ne mai întâlnit până atunci. Pentru formarea ochiului și a mânei, pentru cultura generală și mobilarea spiritului s'au fundat așa numitele *Academii*. Sunt școli în care disciplinele ce contribuie la desăvârșirea unui artist, fie el pictor sau sculptor, se predau după alte metode de cât cele practicate până atunci. Tot acolo baza învățământului o formează *eclectismul*, adică tendința de a reuni la un loc caracterele distinctive și ceea ce forma trăsătura esențială a fiecărei școale de pictură, în vederea unui tot care să înglobeze ce era mai bun în fiecare din ele. Cea mai renumită dintre Academii fu cea din Bologna, condusă de familia Carracci.

De unde până atunci ori ce tânăr care se consacra carierei artistice trebuia să înceapă ca ucenic în atelierul unui maestru, acum el urmează o serie de cursuri, le-am zice azi, ale unor profesori vestiți, unii ca teoreticieni, alții ca practicanți ai sculpturii sau ai picturii. În trecut acel învățăcel ocupa o poziție intermediară între cea de membru al familiei patronului și cea de servitor, locuind cu ceilalți ucenici și cu copiii maestrului, îndeplinind fel de

iei de treburi și făcând servicii, unele în legătură cu formația sa profesională, altele rezultând numai din nevoia traiului în comun. După fundarea Academii el devine un elev, în sensul ideilor noastre de astăzi. El încearcă să se formeze și să devină un practician de merit el însuși, nu prin contactul cu un singur maestru de elecție, ci prin asimilarea unor procedee luate de la mai toți predecesorii mari, printr'o cunoaștere temeinică a dezvoltării întregii arte căreia se consacră, prin asimilarea a ceea ce era considerat ca excelent la fie care din marii ei reprezentanți. Unul i se impune prin desen, altul prin compoziția potrivită, un al treilea prin stil ori prin colorit, și așa mai departe. Toți împreună îi vor da posibilitatea de a produce opere complete din toate punctele de vedere. Este teoria din care rezultă, ca o consecință, întreg programul de studiu al Academiiilor.

Dar această perfecțiune, ori cât ar fi de minunată în teorie și ori cât ar fi ea de dorită, în practică nu se poate atinge, rămâne o simplă utopie. La cei mai personali va învinge totdeauna temperamentul, care va ajuta să se desvolte o însușire în dauna altora, deci o stricăre de la început a echilibrului ideal. La cei lipsiți de personalitate eclecticismul va lua un caracter de conveniență, de banalitate, de rece iluzie a perfecțiunii, obositoare și lipsită de interes, care încetul cu încetul va ajunge la „academismul” secolului trecut, atât de pe drept criticat.

Am constatat apoi în sec. al XVII-lea un fapt de natură politică și cu mari repercuzii de ordin moral, care va influența adânc toate manifestările artistice: triumful strălucit al bisericii catolice asupra rivalilor și dușmanilor ei, întâmplat după epoca de nesiguranță, de turburări, de slăbiciune din vremea conflictelor cu Reforma. Victoria catolicismului duce la un stil propriu acestor vremuri, în care se exprimă nu numai satisfacția dificultăților înlăturate, dar și o reînviore a credinței, care atinge mai pe toate clasele sociale: este așa numitul stil al contrareformei. Biserica Papilor care, după loviturile primite de la diversele forme ale protestantismului, încercase să se refacă, să se reorganizeze, să se regenereze, aruncă o privire asupra ei însăși, caută să instaureze obiceiuri mai severe, o viață mai morală și mai pură, mai conformă cu învățăturile Evangheliei. În vederea acestui înalt scop ea simte că trebuie să reformeze arta, sub toate aspectele ei. Dar, în însăși beția triumfului se ascundea germeul unei degenerări viitoare, al unor atitudini excesive, care vor fi negarea hotărârilor de simplitate și de purificare, luate în consiliul dela Trenta. Credința ia forme din ce în ce mai lirice, mai exagerat patetice, mai teatrale chiar; așa se va naște stilul așa numit jezuit, care înflorește în toată Europa occidentală și se răspândește până departe în provinciile Austriei și ale Ungariei de atunci, adică până în Ardealul nostru.

O a treia constatare ce se impune cercetătorului este că pictura, comparativ cu celelalte arte, va ocupa un loc din ce în ce mai larg și mai eminent, situație care va dăinui până azi. Din studiile noastre anterioare ne rămăsese convingerea că, în cele mai multe epoci ale istoriei artei, arhitecturii i se făcuse o situație privilegiată. Cerințelor ei se subordonaseră adesea toate celelalte arte. Și pictura, și sculptura, și artele minore de multe ori nu fuseseră decât niște auxiliare docile ale arhitectului: un mijloc comod și plăcut de a accentua anume conture, de a pune în evidență masele unei clădiri, de a umple în chip nimerit anume spații și suprafețe. Dar mentalitatea

oamenilor se schimbă. Pictura ia din ce în ce un mai mare avânt, câștiga resurse noi, devine capabilă prin ingenioase și subtile mijloace să impresioneze simțurile, să ne desfete și, desfătându-ne, să ne convingă de anume idei. Ajunge astfel prin excelență arta capabilă să răspundă aspirațiilor claselor conducătoare, într-o vreme când viața socială se concentrează în jurul unor persoane, puține la număr, care dau tonul în toate direcțiile. Este destul să ne gândim la Ludovic al XIV-lea și la curtea sa luminată. Și cum rolul acestei elite nu se va modifica mult în tot secolul următor, până către Revoluția franceză, pictura se va bucura aproape două secole de același excepțional prestigiu.

Greu a fost până ce ea ajunsese să se despartă de arhitectură și să capete oarecum un domeniu propriu. Din acel moment ea își urmează destinul. Chiar atunci când rămâne în serviciul arhitecturii, pentru decorarea monumentelor religioase sau a marilor construcții civile (palate regale, reședințe ale nobililor sau clădiri comunale) i se acordă o atât de mare atenție, în cât avem impresia că toată ornamentarea interioară este imaginată pentru a pune în valoare tabloul sau decorația pictată, pentru a-i constitui un cât mai mare cadru.

Trecând în revistă producția pictorilor, am putut constata, fără urmă de îndoială, că în acel secol bogat în genuri reprezentative și în opere din cele mai complete și mai înalte, Italia a jucat pentru prima dată un rol secundar. Spania a dat lumii un Greco, un Zurbaran, un Velazquez; Franța un Poussin și un Claude Lorrain; Olanda pe cel mai mare geniu al său, pe Rembrandt, apoi pe Vermeer și pe Frans Hals; Flandra, un Rubens și un van Dyck. Acestor imenși artiști, Italia abea dacă le poate opune pe Caravaggio, prodigios prin inteligența sa, puternic prin temperamentul său neînfrânt, practicant original și plin de fantezie, care a deschis picturii și artei în genere vaste și sănătoase perspective, dar care, prin opera realizată, nu se poate măsura nici cu Velazquez, nici cu Rubens, nici cu Rembrandt, nici chiar cu Poussin rivalul său la Roma.

Totuși, prestigiul „patriei artelor”, cum era numită Italia, rămăsese așa de mare, în cât spre ea și numai spre ea se vor îndrepta încă pentru multă vreme privirile tuturilor aceluia care vor să-și desăvârșească educația de artist. Ca o urmare a acestei fascinații, pe care continua să o exercite arta Italiană, se vor crea la Roma, în decursul secolului al XVII-lea, acele academii străine, cum era cea franceză din villa Medici, în care tinerii bursieri se vor forma în prezența capodoperilor marilor epoci din trecut și prin contactul cu ele. Se întâmplă deci cu Italia un fenomen destul de paradoxal: în momentul în care arta ei slăbește, în momentul în care ea aspiră, ca la un ideal suprem, la un eclecticism destul de ieftin și oarecum nivelator, în momentul acela ea devine „învățătoarea” Europei, școala ultimă și cea mai înaltă pentru formarea tinerilor artiști și a gustului public.

Spuneam într'unul din primele noastre capitole cu privire la secolul al XVII-lea, că arta va fi de atunci încolo și pentru multă vreme pusă, nu numai în serviciul sentimentului religios triumfător asupra Reformei și spre exaltarea puterii papale, care simboliza acel sentiment, ci și la îndemână, în serviciul și spre glorificarea monarhiilor absolute, în primul rând a celei franceze. Astfel, la Versailles, arta devine un auxiliar al splendoarei curții Regelui Soare și, prin imitație, a curților nenumăraților monarhi occidentali.

Menirea ei principală va fi, de atunci încolo, până departe în secolul următor, să prezinte persoana regală într-o lumină strălucitoare, să formeze decorul cel mai nimerit și mai somptuos pentru a pune în valoare acea persoană, deosebită de restul muritorilor, să-i facă viața cât mai plăcută, să ducă până departe faima isprăvilor ei, să-i immortalizeze numele.

Pentru ca să se obțină și să mențină această direcție estetică-politică Ludovic al XIV-lea institue o Academie de Arte Frumoase în 1664. Artiști desemnați de ei vor pune în practică și vor propovădui în toate ocaziile teoriile cele mai eficace spre a realiza acele opere de artă care conveneau în deosebi monarhiei. Academia primește în schimb privilegiul, adică este recompensată pentru faptul că cei care o compuneau consimțeau să-și pună talentul la dispoziția puterii regale și pentru glorificarea acelei puteri. Din activitatea ei va rezulta anume tendințe, anume forme de artă chiar, singurele încurajate de oficialitate.

Până în secolul al XVII-lea — și această observație merită o atenție deosebită — țara care se găsea prin forța împrejurărilor și, mai ales, prin calitatea rară a producției sale în fruntea Europei, fusese Italia. Ea își păstrează această situație deosebită, am spus-o, și în secolul al XVII-lea. Câțiva artiști renumiți, mai ales în domeniul arhitecturii, și al sculpturii — să nu uităm ce datora Barocul lui Bernini —, câțiva pictori decorativi de mare renume contribuie să-i mențină mai departe prestigiul. Dar, încă dela finele secolului al XVII-lea situația se modifică. Franța se ridicase la o atât de covârșitoare preponderanță politică și culturală, ca urmare a domniei Regelui Soare, în cât, în chip natural, ea se așează în fruntea celorlalte nații. În toate domeniile vieții culturale și artistice modelele vor veni dela Paris și Versailles. Exemplul pornit de acolo va fi imitat pretutindeni, așa cum în trecut fusese imitată curtea papală, sau cea a Medicilor la Florența, cea a Regilor Spaniei, ori chiar viața venețiană. Cu finele secolului al XVII-lea, rolul premergător în conducerea artistică revine deci Franței, care îl păstrează de atunci până în zilele noastre. Un exemplu, între multe, de prestigiu artistic de care vorbim: Frederic al II-lea regele Prusiei ca și regele Suediei au la Paris, în permanență, trimiși, care să cumpere operele importante ce apăreau în expoziții.

Poate că la aceasta a contribuit și faptul că domnia lui Ludovic al XIV-lea este una din cele mai lungi pe care le înregistrează istoria. Autoritar, mândru, singur stăpân pe bogatul și întinsul regat francez, el își continuă domnia absolută timp de foarte mulți ani (1643—1715). În tot acest interval monarhul și cei care îl înconjurau nu neglijează nici o măsură, din cele care ar fi putut influența arta. Însă, o știm cu toții, artistul este prin definiție o fire mai independentă, mai dărză, mai personală. Ori ce încercare de a li se atinge libertatea este adânc resimțită, mai ales de cei mai mari dintre ei. În mod surd mai întâiu, apoi la lumina zilei, aproape ca o protestare, alături de arta oficială se naște o alta, în care se ghicește opoziția contra tendințelor patronate de curte și de cei din jurul ei. Presiunea oficialității este din ce în ce mai apăsătoare, cu cât ne apropiem de sfârșitul vieții lui Ludovic al XIV-lea. Odată cu moartea bătrânului monarh însă toată lumea răsuflă. Și în acest domeniu, ca în multe altele, dispariția Regelui, a atmosferei de bigotism și de intoleranță, de care-i plăcea să se înconjoare, mai ales după căsătoria sa cu D-na de Maintenon, este considerată ca un moment de ușurare. Artă, ca mai impresionabilă la manifestările sentimentelor, va beneficia cea



d'întăiu de această schimbare. Se vor descoperi forme noi de expresie, noi subiecte de inspirație, proprii acestei perioade, chiar genuri noi, pe lângă cele până atunci în vigoare. Este ceea ce se va observa mai întăiu în arhitectură care, la începutul secolului al XVIII-lea, va suferi transformări însemnate. Din arta severă a trecutului, printr'o evoluție destul de rapidă, se va ajunge la stilul Rococo sau Rocaille, una din formele cele mai înflorite și mai simpatizate de publicul de atunci, în secolul al XVIII-lea, la începutul lui.

Azi termenul „Rococo“ sună aproape ca o batjocoră, după cum de altfel se întâmplă și cu epitetul de „Baroc“ sau cu cel de „gotic“. El se naște în secolul al XIX-lea, mai ales în spiritul acelor oameni care, formați la disciplina clasică, consideră ca un element de perversitate, de fantezie maldivă, tot ce la finele secolului al XVIII-lea li se pare că vine în contradicție cu „principiile eterne“ ale artei. De aici numele de Rococo. În realitate este vorba de una din acele expresii fericite, inventate de spiritualul popor francez, în mod jumătate admirativ și jumătate glumeț, spre a desemna extravaganțele stilului „Rocaille“. Rocaille, deci rococo, este epitetul care caracterizează un anume stil decorativ în care liniile agitate și volutele învârtite în toate felurile ne sugerează ceva din formele și conturile conchiliilor de scoici marine, pe atunci colecționate cu pasiune, ori rocele de care atărnă stalactite, din interiorul grotelor, și ele foarte admirate.

Dar dacă aceste elemente decorative se întâlneau în clădirile mari, care aparțineau familiei regale sau nobililor bogați, în cele mai modeste ale burghezilor sau ale nobleței provinciale, apar o serie de ornamente de un caracter mai potolit, aproape realist, inspirate de natura înconjurătoare. Aceleași elemente florale, pe care le constatasem în arta gotică, interpretate atunci într'un alt spirit, acum mai libere, mai aerate, își vor face apariția, alături de anume teme, de caracter oarecum simbolic, împrumutate poeziei epocii: coșuri cu flori, ori diverse frunze de plante, tolbe cu săgețile. Amorul, bâte de ciobani, (la houlette) simple sau împodobite cu ghirlande de flori, fel de fel de instrumente de muzică. În genere, interpretarea acestor elemente se va resimți de dragostea Francezului pentru tot ce aparține vieții, de sensibilitatea lui la poezia ordinară a lucrurilor obișnuite. Iar dela Francezi, această tendință se va întinde mai departe, la toată Europa occidentală.

Tot atunci asistăm la un interes pasionat pentru aspectul regiunilor îndepărtate, pentru felul de viață, așa de deosebit de cel cunoscut în Europa, al populațiilor primitive ce le locuiesc. Dela un capăt la altul al Apusului se propagă o simpatie puternică pentru tot ce poate trece drept incontestabil natural, neinfluențat de mâna omului, pentru ceea ce se considera ca o stare fericită de perfecțiune, mai înainte de corupția produsă de civilizație, de contactul nefericit cu orașul. J. J. Rousseau nu este de cât cel mai strălucit reprezentant al unor idei, care erau împărtășite de multă lume. Iar succesul său se explică în mare parte prin ecoul pe care stilul său pasionat, cu apeluri puternice la sensibilitatea contemporanilor, îl producea în sufletul multora. Aici, în aceste cercuri, se găsește punctul de plecare al romantismului, care nu se va desvolta deplin și nu va produce

cele mai splendide ale lui flori de cât în secolul următor, după cum în interesul onora dintre artiști pentru viața modestă, în simpatia cu care privesc natura, în talentul cu care știu să-i descopere frumusețile se găsec germeii curentelor realiste, care tot în secolul al XIX-lea vor cunoaște expresia lor cea mai fericită.

Din această sumară trecere în revistă a secolului al XVIII-lea rezultă că el ocupă în istoria artei un loc important. În anume privințe el este o epocă de tranziție, în care anume caractere ale epocii anterioare își găsesc ultimele lor manifestări. Solemnitatea nițel cam înțepenită a secolului al XVII-lea se transformă într'o distincție nu lipsită de spirit și de fantezie, de un sensualism rafinat, atunci când știe să rămână în limitele impuse de bunele moravuri. Este drept, că uneori își va face loc decadența, provenită dintr'o relaxare a legilor artei, unită cu o transgresare condamnată poate, a principiilor morale, mai totdeauna însă scuzate de o execuție din toate punctele de vedere remarcabilă. Alte ori însă — și aceasta este latura cea mai originală a vremii, — secolul al XVIII-lea este câmpul de experiență în care se va încerca valoarea și puterea ideilor noi, de celor care vor ajunge la maturitate numai în secolul următor. El n'a văzut roadele minunate ale acelor idei, are însă meritul de a le fi presimțit, de a le fi formulat, deși timid poate, de a fi rupt cu trecutul, și de a fi pregătit terenul pe care se vor produce marile mișcări care despart lumea vechiului regim de societatea nouă a Revoluție și, mai departe, de cea a secolului al XIX-lea.

Trecând în revistă tot ce ar fi de folos pentru a înțelege evoluția artelor în secolul al XVIII-lea, pentru a ne imagina atmosfera sau, cum se spune cu un cuvânt des întrebuințat în ultimii ani, climatul acelei epoci, nu trebuie să uităm o categorie de oameni, cărora de multe ori se adresează artiștii de toate categoriile și care, prin cerințele gustului lor, nu puțin au contribuit la crearea caracterelor pe care le semnalăm în opera de artă. Sunt așa numiții „curioși”. Secolul precedent cunoscuse categoria „omului onest”, „l'honnête homme”, recrutat mai ales printre persoanele din anturajul regelui. El avea, după cum se exprima un scriitor al vremii, „cunoștințe despre ori ce”, însă se interesa mai ales de literatură, în sensul cel mai larg al cuvântului, și într'o mai mică măsură, de artă. Interesul pentru artă merge însă accentuându-se în secolul următor. El se propagă dela clasa nobilă la cea a burghezilor înstăriți prin comerț, prin industrie, prin mânăuirea banului, ca bancheri, prin exercitarea unor funcții sau cumpărarea unor sarcini administrative. Aceștia vor fi „curioșii” și „cunoscătorii” de mai târziu, care se pasionează din ce în ce mai mult pentru artă, fie sub forma mobilelor, într'un interior confortabil, fie sub forma operei de artă propriu zisă. Prin călătorii ei își largesc și înobilează gustul. Disponând de avere, ei sunt în stare să facă pe Mecenații, rol la care nu mai putea aspira clasa aristocraților, a căror averi diminuase prin cheltuieli excesive, prin inexperiență, prin repulsia pe care o simțeau pentru ori ce fel de ocupație lucrativă, cu excepția administrării, prin intențenți, a moșiiilor lor dela țară. În aprecierile noastre și în judecarea evenimentului artistic, se cuvine deci să nu uităm pe acești „curioși”.

## FRANȚA

### Arhitectura

Este natural ca, după cele spuse mai sus cu privire la rolul artei franceze în secolul al XVIII-lea, să începem expunerea noastră cu ceea ce se întâmplă în acea țară. Conform metodei de care ne-am servit în decursul acestui manual vom examina mai întâiu evoluția suferită de arhitectură, începând cu finele secolului al XVII-lea, până la apariția primelor simptome ale stilului clasic în preajma Revoluției.

În ce privește aspectul general al clădirilor, planul lor, forma și raportul maselor și volumelor construcției între ele se inovează prea puțin. Unde întâlnim inovații e mai ales în ornamentație, la diversele detalii, din afară ca și din interiorul încăperilor, fie ele religioase, ori civile. Fantezia arhitecților, mult timp ținută în frâu, odată cu moartea lui Ludovic al XIV-lea se liberează. Se înlătură astfel tot ce putea fi considerat ca o constrângere; se renunță mai ales la liniile drepte și la ordonanțele prea regulat geometrice. Simetria se turbură, puțin câte puțin, conturile se frâng ori sunt înlocuite cu linii curbe, toată decorația exterioară începe să se miște, să se agite într'un ritm viu, să câștige în ușurință, în varietate, în bogăție. O parte din aceste modificări, sunt datorite vieții însăși, consecință a etapelor prin care în decursul anilor în mod fatal va trece un stil arhitectonic ori plastic. Altele însă sunt în legătură cu evenimente istorice, ori cu evoluția societății franceze, după cum am arătat în paginile anterioare. Astfel, de pildă, în privința felului de viață pe care îl duc nobilii, este o diferență simțitoare între secolul al XVII-lea și secolul al XVIII-lea. În secolul al XVII-lea ei se găseau toți, cu excepția celor de mai modestă obârșie locuind în provincie, în jurul curții. Sunt la ordinele Regelui, sub acelaș acoperiș cu el, în nenumăratele apartamente, mici, nu tocmai confortabile, din mansardele enormei construcții a castelului de la Versailles. Proprietățile dela țară ale celor mai mulți sunt aproape părăsite, lăsate în paragină, la discreția unui inten-dent hrăpăreț. Regentul însă, urmașul lui Ludovic al XIV-lea, are altfel de gusturi. El apreciază viața lipsită de obligații prea numeroase și trăiește mult în sânul familiei, ca un repaus după recepțiile, banchetele, audiențele la care era obligat, ca șef al statului.

Evident, o atare existență, ceva mai tihnită, nu se putea duce în numeroasele săli imense, printre statuele, bronzurile, aurăriile, oglinzile și picturile dela Versailles. E nevoie de camere de proporții mai reduse, mai la măsura omului, așa în cât, în interiorul reședințelor regale, se procedează la numeroase schimbări radicale, care fac ca anume aripi să ia o altă înfățișare, cel puțin în interior, să piardă din măreție, dar să câștige în intimitate, spre a face plăcere celor ce le locuiesc în tot decursul zilei. Nobilii se vor conforma și ei gustului conducătorului statului, iar alături de nobili sunt burghezii, cei îmbogățiți dintre ei, sau cei pe care o cultură superioară îi destină sarcinilor de caracter intelectual, adică profesiilor liberale, scri-sului, universității ori magistraturei. Dintre ei se recrutează mai ales acei „Curieux“ și „Connoisseurs“ de care vorbeam mai sus, și care vor avea o atât de pronunțată înrâurire asupra desvoltării gustului, deci asupra evo-

luței artei. Astfel, fiecare din aceste schimbări în societatea timpului și în moravuri va avea consecințe asupra diverselor forme ale artei, începând cu arhitectura. La ea ne vom opri mai întâi.

Analizând clădirile mai însemnate din timpul secolului al XVIII-lea, ca și în trecut, ne vom preocupa mai puțin de personalitatea arhitecților numeroși și greu de urmărit în evoluția lor, și mai mult de monumente alegându-le astfel în cât să putem ajunge la câteva idei clare asupra construcțiilor publice, asupra caselor și hotelurilor particulare, asupra înfățișării orașelor, mai ales a piețelor mari, care sunt una din formele importante ale creației artiștilor din acea vreme, exemple elocvente ale azi așa numitului urbanism.

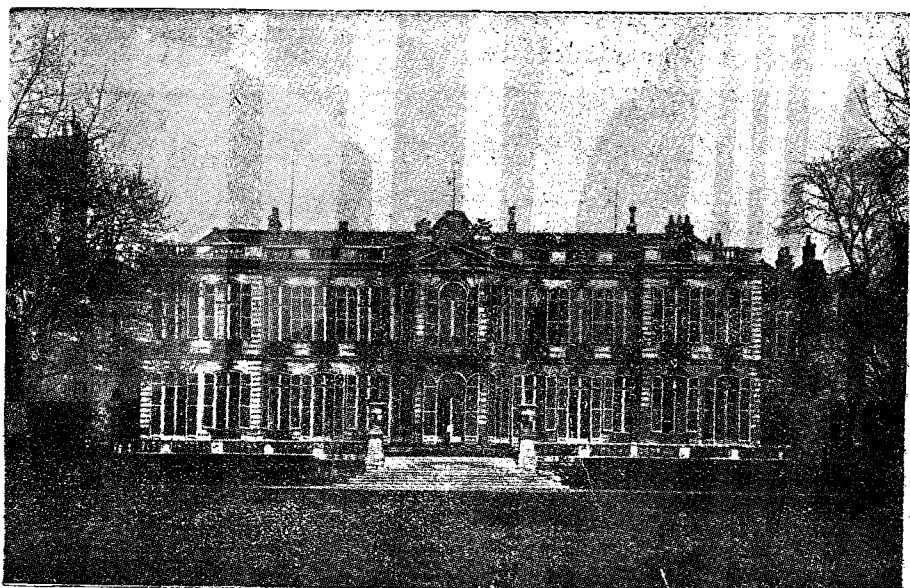


Fig. 216. — Hôtel Matignon.

<sup>60</sup> Jules Hardouin Mansard (1646—1708), marele arhitect al ultimei perioade din vremea lui Ludovic al XIV-lea, făcuse elevi și lăsase nu numai o operă personală, ci și o puternică tradiție. Capela de la Versailles (Fig. 60) este monumentul cel mai apreciat al timpului. Incepută de Mansard ea este terminată de elevul său Robert de Cotte (1656-1735) care-i urmează în postul de „Prim arhitect al Regelui“ și care, prin această operă și prin alte multe lucrări, unele destinate Germaniei, își câștigă reputația unuia din cei mai abili și mai pricepuți constructori ai timpului. Capela, în afara de forma ceva mai curioasă a acoperișului, care e însă de tradiție franceză, nu prezintă nici un element în opoziție cu principiile sănătoase paladiene. Utilizarea pilastrilor, dispoziția și forma lor, alternarea spațiilor ornate cu cele goale, forma și dimensiunea ferestrelor, totul este măsurat și răspunde tradiției instaurate de marii arhitecți ai veacului precedent. În ornamentele

de deasupra ferestrelor, în figurile pline de mișcare de pe atică, se simte însă un spirit nou, mai liber poate, mai evoluat în ori ce caz, de cât în restul castelului de la Versailles, așa de solemn în majestatea lui și nițel cam rece.

Dacă dela clădirile publice vom trece la cele particulare, la așa numitele hoteluri ale oamenilor cu stare, vom întâlni planuri, forme și în general un punct de vedere, cu mult deosebit de ceea ce vom observa în aceeași vreme, în Italia, de pildă. Este o formă de arhitectură specific franceză, plăcută și comodă în acelaș timp, în care grandoarea și simplitatea se aliază în chipul cel mai plăcut.

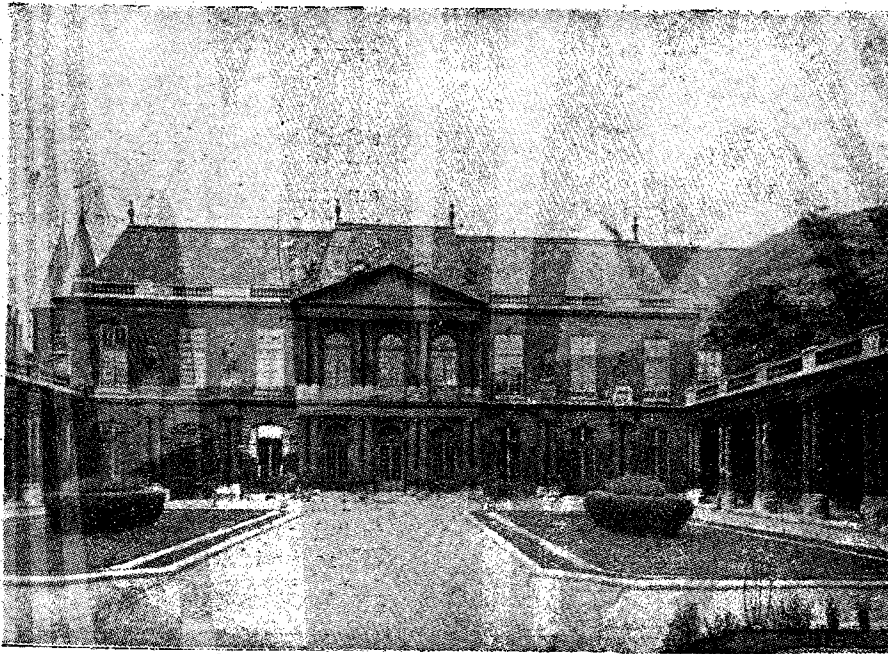


Fig. 217. — Fațada „Hotelului de Soubise“.

Hotel Matignon (Fig. 216) în partea lui din spre grădină, și nu în cea din spre stradă, adică nu în fațada propriu zisă, este un exemplu tipic al unei importante construcții din secolul al XVIII-lea. Arhitectul ei fusese **Jean Courtonne** (1671—1739). Este de observat că le Marais, cartierul pe care-l ocupase nobilimea franceză sub Ludovic al XIII-lea și Ludovic al XIV-lea este din ce în ce mai părăsit. Toți cei cu dare de mână, nobilii și burghezii, se îndreaptă spre cartierul mai sănătos, cu străzi mai largi și ceva mai ridicat, din „foburgul St. Germain“. Acest cartier devine centrul prin excelență al nobleței pariziene.

Clădirile particulare au în genere o fațadă la stradă, cea principală, și o fațadă spre grădină. Chiar și prima dintre ele e destul de depărtată de grilajul care o separă de drumul rău pavat, rău mirositor, plin de noroiu

când plouă și de praf când e uscat. Ea se găsește deci la o distanță apreciabilă de poarta de la intrare, și e mărginită, la dreapta și la stânga, de două corpuri secundare, perpendiculare pe corpul principal, mergând până la stradă. Aceste două aripi sunt legate sau printr'un zid înalt, care separă complet locuința de restul orașului și care este străbătut de o poartă largă pe unde vor intra trăsurile și rădvanele (la porte cochère), sau printr'un grilaj frumos lucrat, de fier, bătut cu ciocanul, uneori aurit. Indărătul clădirii principale se întinde grădina, spre care privește cea de a doua fațadă,

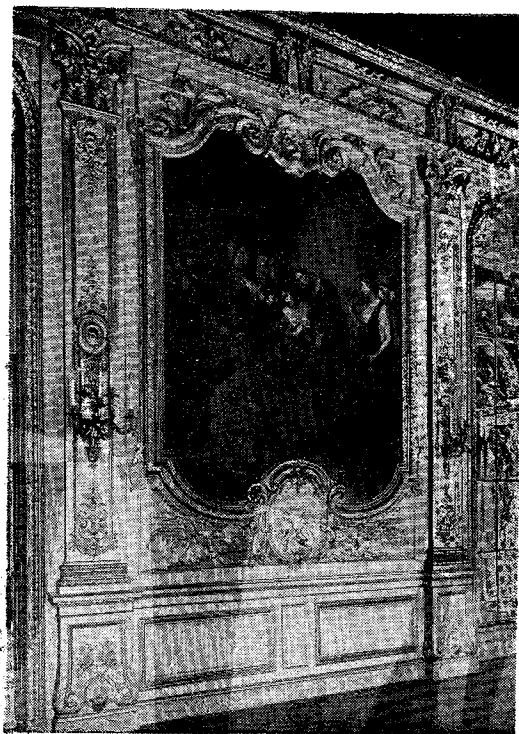


Fig. 218. — R. de Cotte : La Galerie dorée.  
(după Propyl. XI, p. 297).

mai puțin bogată de cât prima, dar încă destul de frumoasă. În apartamentele ce dau spre grădină vor locui mai ales stăpânii, pe de o parte pentru că erau mai aerate și mai liniștite, pe de alta pentrucă priveau acele parcuri à la française, care sunt unul din titlurile de glorie ale arhitecților timpului. Saloanele din spre curtea din față servesc de săli de recepție sau pentru ocazii mai solemne.

Casele au în genere multe ferestre. Este ceea ce ne impresionează mai ales, la prima vedere, într'o astfel de clădire. La corpul principal, în mijloc, ușa dela intrare, ce duce la ambele etaje, este ceva mai eșită în afară, mai bogat decorată, imaginată cu o axă în jurul căreia, simetric, se întind cele două aripi. De multe ori acoperișul acestei părți va lua forma unei turle. Coloanele și pilaștrii sunt rari în locuințele particularilor; ele sunt rezervate, în genere, monumentelor publice, palatelor membrilor familiei regale sau marilor demnitari.

Am spus că sunt două etaje: un parterre, și un prim etaj, le bel-étage. La mijloc, peste ușa de la intrare, e un balcon, iar deasupra o atică, cu o balustradă ornată cu statui, ca cea de la capela din Versailles, însă mai simplă. Acoperișul va fi mansardat sau nu, după împrejurări. În primul, „sous les combles”, vor fi locuințele oamenilor de serviciu. Hotelul Matignon nu e mansardat.

Hôtel de Soubise (Fig. 217) era locuința uneia din familiile importante din acea vreme, zidită de arhitectul P. Delamair (mort în 1745). Trecea drept foarte reușită în vremea în care a fost executată și până astăzi și-a păstrat aceeași reputație. Fațada principală, din spre curte, este prinsă între cele două aripi laterale, constând din o coloradă, care va da tactul ritmu-

lui ce se va continua și în clădirea centrală. Grupele de coloane geminate, din cele două aripi, de frumoase proporții, susțin două terase. La aceleași intervale, coloane de aceeași formă și de aceeași dimensiuni, în fațadă, se opresc la primul etaj. Capitelurile lor formează bazele pe care se vor ridica grupurile sculptate, ce decorează spațiile dintre ferestre. Numai în partea din mijloc, unde corpul principal iese simțitor în afară, întâlnim și la primul etaj un sistem de coloane, tot geminate, care separă cele trei uși-ferestre și suportă un fronton. Acoperișul este înalt, nemansardat și înconjurat de o atică.

Totul în această nobilă clădire ne dă impresia liniștei, a calmului și certitudinea că cel care o comandase, ca și cel care o executase, au fost oameni de mare gust. Evident, nimic nou, comparat cu epoca anterioară. Se simte însă la tot pasul că rațiunea singură și frumosul au prezidat la aranjarea elementelor decorative întrebuințate, căci nimic nu este absolut indispensabil și, prin urmare, valoarea funcțională a diverselor ornamente este aproape nulă, deși, din punct de vedere estetic, ele sunt atât de potrivite.

Dacă, părăsind exteriorul construcțiilor, analizăm dispoziția lor interioară, vom întâlni, din contră, multe inovații, față de trecut. Artiștii se rată de o fantezie și de o ingeniozitate rară. Așa, de pildă, în la Galerie dorée, a hotelului de La Vrillière azi Banca Franței, datorită lui Robert de Cotte, colaboratorul lui Mansard la construirea capelei din Versailles (Fig. 218).

Pentru ca să ne dăm seama de spiritul vremii și de deosebirea pe care arhitectul a ținut să o facă între importanta locuință particulară și o reședință regală, se cuvine, judecând opera aceasta, să nu pierdem din memorie la Galeries des Glaces, de ex. de la Versailles. Nu găsim aici nici marmoră, nici bronzuri, nici statui, ci numai frumoase cadre de lemn sculptat și aurit, care înconjoară tablouri și pun în valoare plafonul, deasemenea pictat. Succedându-se într'un ritm nobil, încadrate de pilaștrii de lemn și cu capiteluri

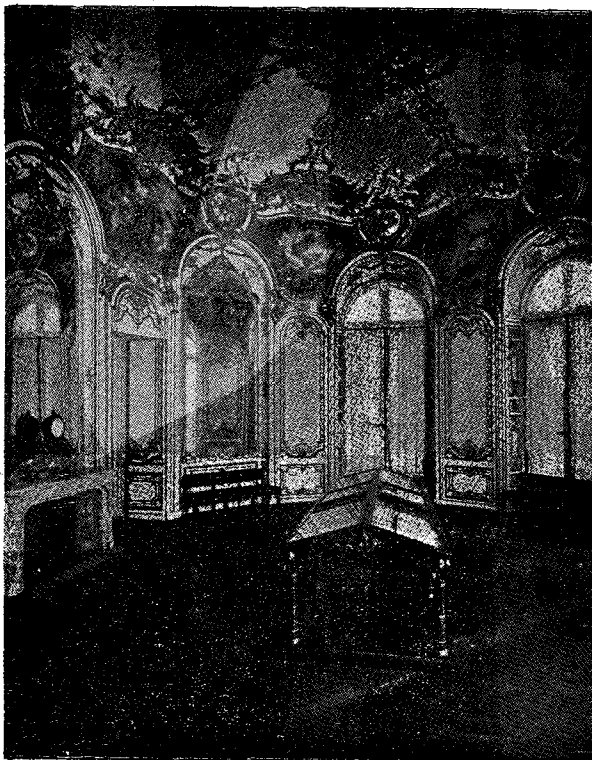


Fig. 219. — Hôtel de Soubise.

(după Propyl. XIII, p. 132).

avem de o parte a sălei ușile-ferestre, care dau în spre curte, separate de panouri mari pictate, de cealaltă uși oarbe, exact de aceeași mărime, acoperite cu oglinzi. Armonia caldă și sonoră a roșului și albastrului, care domină în scenele pictate, se potrivește de minune cu aurul lemnului sculptat, reflectat de nenumăratele oglinzi.

Sala aceasta constituie unul din cele mai strălucite exemple de decorație interioară din această vreme. Aici putem constata, ceea ce spusesem cu altă ocazie, rolul din ce în ce mai important jucat de pictură și osteneala ce își dau arhitecții decoratori ca să acomodeze celelalte ornamente cu tablourile, unele din ele pictate de cei mai renumiți artiști, toate lipite pe zid și bogat înrămate.

Un pas mai departe în evoluția spre spiritual și fantezist îl face Germain



Fig. 220. — Gabriel: Sala Consiliului (Versailles).

Boffrand (1667-1754), și el un elev al lui Mansard, cu decorația interioară a Hotelului Soubise, de a cărui fațadă a mai fost vorba (Fig. 219). Ornamentele au căpătat forme mult mai ușoare de cât cele din trecut. Combinația lor se face după alte legi. Insuși faptul că, în loc de o sală prismatică avem un salon oval, cu pereții străbătuți de numeroase porți, cu liniile ușor ondulate ale ornamentelor tavanului, cu panourile mărginite de linii curbe ale picturilor, executate de un pictor celebru, de Natoire, ne arată cât de repede se schimbase gustul epocii.

Puțin câte puțin, după moartea lui Ludovic al XIV-lea, spiritul cel nou pătrunde chiar și la curte. La decorarea multora din săli va prezida Jacques Ange Gabriel (1698—1782), unul din marii arhitecți ai celei de a doua jumătăți a secolului. El este autorul proiectului Sălei Consiliului de miniștri din Versailles (Fig. 220), în care se întrebuițează de asemenea lemnul sculptat



și aurit, care se desprinde în relief, pe panouri, colorate deschis. Fiecare zid este împărțit în porțiuni care sunt tratate separat, însă în așa fel, în cât să nu se piardă unitatea camerei. Liniile curbe predomină. Pretutindeni ghirlande, simboale, medaloane. Mobilele, din care avem un exemplu în mijloc, aparținând însă unei epoci anterioare, se armonizează cu decorația pereților. Nici o operă de artă, pictură sau sculptură, izolată. Ea ar fi distrus unitatea impresiei și deci a stilului, care este preocuparea principală a arhitectului.

Stilul continuă să evolueze. Liniile au devenit și mai sinuoase, mai grațios agitate, de pildă în Camera de muzică, de la Versailles (Fig. 221). Planurile se datoresc aceluiaș arhitect ca și decorația precedentă, lui Jacques-Ange Gabriel. Un pas mai departe și acelaș arhitect construiește, în linii mai simple, mai potolite. Biblioteca lui Ludovic al XVI-lea. (Fig. 222).

La mijloc este o oglindă. În secolul al XVIII-lea apar pentru prima dată oglinzile deasupra consolelor și căminelor. Mai înainte le întâlnisem astupând ușile oarbe. Ele introduc un element pitoresc în plus, în interioare, aci multiplicând imaginile, aci frângându-le, distrugând astfel monotonia unei simetrii prea rigide. Alături două bogate panouri sculptate, în care sunt grupate — de vreme ce este un salon de muzică — cele mai variate instrumente de cântat, strânse la

un loc, legate cu panglice și împodobite cu ghirlande: clarinete, tamburine, ghitare, etc. Separând aceste panouri mari de restul zidului, niște benți fin sculptate, pun un fel de dantelă de lemn aurit de-a dreapta și de-a stânga lor. Sus, de-asupra oglinzii, ghirlande și scoici, acelaș motiv care apărea și la încadramentul, de sus și de jos, al panourilor. Abundență și grație. Să nu uităm că avem de a face cu stilul „Rocaille”

Dedesubtul oglinzii, o consolă, în cel mai expresiv stil „rococo”, admirabil sculptată, însă prea bogată, prea încărcată, aproape obositoare prin caracterul neliniștit al liniilor ce o desenează.



Fig. 221. — Gabriel: Sala de muzică (Versailles).

Dar ceea ce caracterizează pe arhitecții timpului, în Franța, nu este numai dorința de a lăsa frumoase construcții izolate; ei se preocupă, ca și urbanistii timpului nostru, de ansambluri armonioase, în părțile centrale ale orașelor, de piețe, de perspective majestuoase. Din această vreme ne-au rămas câteva din cele mai impunătoare grupări de construcții, pe care le cunoaște Franța: Piața Bursei din Bordeaux, Piața Stanislas din Nancy, Piața Concordiei (la origine piața Ludovic al XV-lea) din Paris. Nu ne vom ocupa de prima din aceste piețe, ca să nu prelungim peste măsură numărul

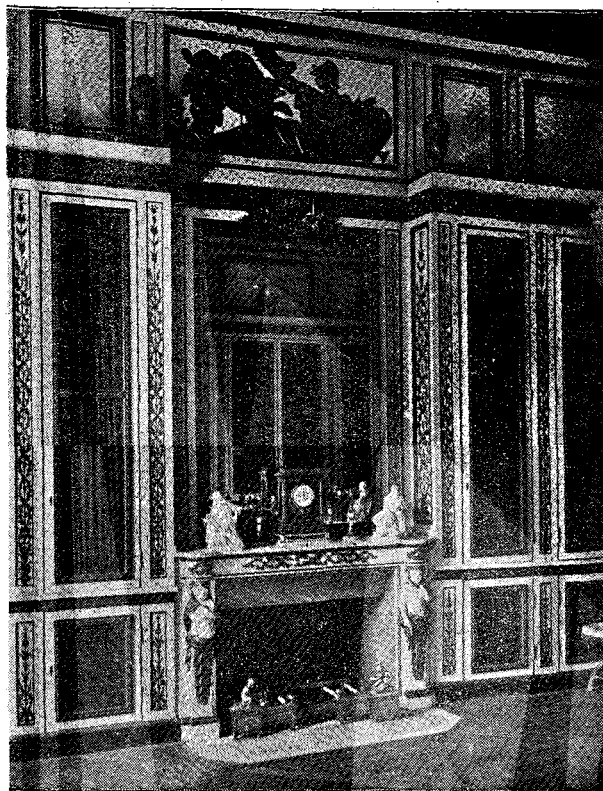


Fig. 222. — J. A. Gabriel: Biblioteca lui Ludovic al XVI-lea la Versailles.

reproducțiilor. O cităm totuși. Cea de a doua a fost creată — de aceea îi poartă numele — de regele Stanislas Leczinski, sau Leszczinski, socrul lui Ludovic al XV-lea, care venise să se stabilească la Nancy, după ce, silit să-și părăsească tronul, devenise duce de Lorena.

Este un exemplu splendid de realizare în domeniul urbanistice și o capodoperă de ordonanță arhitecturală. În jurul unei suprafețe de vaste proporții, în mijlocul căreia se ridică o statuie, se întind construcțiile cele mai însemnate ale orașului: în față, primăria; la dreapta și la stânga două clădiri simetrice, din care nu se văd de cât balustradale, ornate de vase și de statui. Și aici se înmulțește numărul deschizăturilor prin care intră lumina, una din trăsăturile caracteristice ale stilului francez. Liniile sunt liniștite și majestuoase, deși ornamentele au devenit mai bogate.

Astfel, deasupra frontonului, unde se observă așezat un turnuleț în formă de pinacul, în care apare un ceasornic, acoperișul dispore aproape, îndărătul frumoasei atice, încoronată de o balustradă pe care s'au așezat figuri.

Mai cunoscută încă publicului străin de cât piața Stanislas este piața Concordiei din Paris. (Fig. 223). Clădită pe vremea lui Ludovic al XV-lea, ea primise numele acestui monarh, nume pe care îl păstrează până la Revoluție, când este botezată piața a Concordiei. Tot atunci a fost dăruită și statuia regelui, de Bouchardon, așezată în mijlocul pieței.

Piața este opera aceluiaș mare arhitect, al cărui nume a fost des pronunțat în cursul acestui capitol, Jacques-Ange Gabriel.

În jurul unui imens pătrat, mărginit la dreapta de grădina de la Tuileries și la stânga de Câmpiile Elisee, el a rânduit o serie de clădiri, împărțite în două corpuri principale și simetrice, având între ele o frumoasă perspectivă, care azi se oprește la biserica S-ta Magdalena. Efectul produs este încântător: un spațiu imens, reținut totuși în proporții umane; el nu copleșește, ca la Versailles, cu dimensiunile sale. Impresia care se desprinde este cea de armonie, de măsură și echilibru, fără nici o exagerare, fără nici un ornament de prisos. De aceia poate, până azi, piața Concordiei trece drept una din cele mai frumoase de pe lume. Rețurgând la elementele cunoscute și numai la ele, arhitectul a creat un tot armonios și trainic, care a fost admirat de toate epocile de atunci încoace, ori care ar fi fost idealul lor estetic.

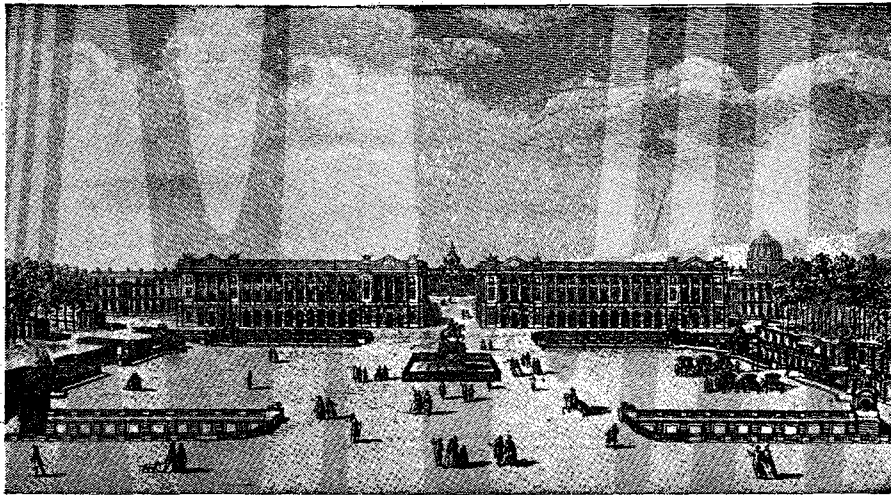


Fig. 223. — Piața Concordiei (Paris), fostă Ludovic al XV-lea.

Un exemplu, tot atât de reușit, de astă dată de felul în care autorul lui a știut să utilizeze mediul înconjurător, este faimosul Petit Trianon (Fig. 224), tot opera lui Jacques-Ange Gabriel, construit pentru d-na du Barry, dar locuit mai ales de soția lui Ludovic al XVI-lea, de Maria Antoinetta. Pavilion la țară, el va avea proporții mai modeste. Autorul lui și-a amintit cu siguranță de faimoasele ville italiene ale Renașterii. S'a servit însă de elementele timpului său, și a lucrat în spiritul epocii sale. Patru mari coloane, puternice, pe jumătate lipite de zid, susțin o cornișă reliefată, peste care se ridică o atică. Între coloane se observă despărțitura celor două etaje, cel de sus mai scund de cât cel de jos. La dreapta și la stânga coloanelor câte două ferestre suprapuse. În față, o terasă, la care duce o scară cu două aripi simetrice. Celelalte trei fațade sunt deosebite de aceasta, căci ceea ce face farmecul acestei mici construcții este că din ori ce parte e privită, ea oferă o altă fizionomie, în perfect acord cu peisajul înconjurător.

Face parte din ultima perioadă a domniei lui Ludovic al XV-lea. În

această vreme liniile arhitecturii se potoliseră; se simte pretutindeni desgustul pentru stilul înflorit, o dorință de întoarcere la o simplitate cu adevărat clasică. Suntem în ajunul perioadei care poartă în arhitectură numele regelui următor, a lui Ludovic al XVI-lea. Severitatea de concepție a Revoluției apare aici în germen între ceea ce a fost și ceea ce va urma este

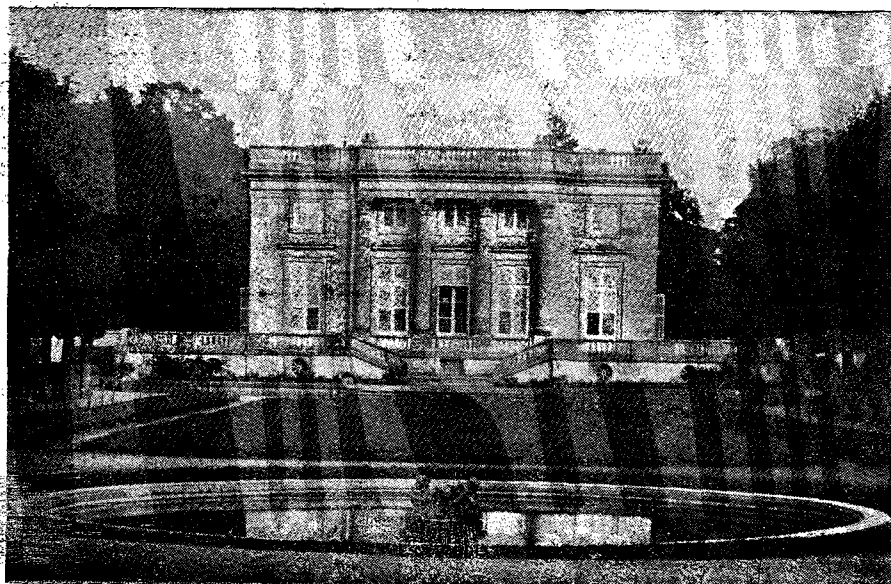


Fig. 224. — *Le Petit Trianon.*

o atât de mare deosebire, în cât, spre a înțelege această diferență, vom fi nevoiți să procedăm la o analiză mai amănunțită, pe care o vom întreprinde la timpul său, adică atunci când vom studia epoca neoclasică, de la finele secolului al XVIII-lea. Un exemplu de acest stil l-am avut, în orice caz, cu biblioteca regelui Ludovic al XVI-lea.

## Sculptura <sup>1)</sup>

Sculptura va urma în sec. al XVIII în Franța cam aceiași cale pe care a urmat-o și arhitectura, va avea adică o evoluție fără surprize și fără accidente. O singură deosebire, totuși importantă, față de ceea ce constatam în domeniul arhitecturii: sculptorii, având a trata în operele lor mai ales trupul uman; căci nudul este principalul lor subiect, și bazându-se, în timpul formației lor, la Roma, în călătoriile de studiu, sau la Paris, pe când urmau lecțiile membrilor Academiei, pe exemplele antichității, vor fi mai impregnați ca arhitecții de doctrina clasică, de teoriile estetice propagate în mediile oficiale. La mai toți dintre ei amintirea statuelor greco-romane este

1) La redactarea acestui capitol m'am servit în deosebi de constatările lui Paul Vitry, din opera acestuia consacrată sculpturii clasice franceze „de Jean Goujon a Rodin”. Paris, 1934.

incontestabilă; ea constituie o realitate ce nu trebuie pierdută din vedere, dacă vrem să-i înțelegem.

Totuși, alături de această nevoie de apropiere de arta veche, fie sub forma ei greacă, fie, în majoritatea cazurilor, sub forma ei romană (ceva mai rece și mai stereotipă), mai întâlnim o tendință, proprie sec. al XVIII-lea, oarecum menită să se opună celei d'întâi: ea e ieșită din nevoia în redarea figurei și a nudului, mai ales când e vorba de un trup tânăr, de a sugera viața reală, vioiciunea și căldura vârstei, forța mușchilor, dulceața plină de voluptate a trăsăturilor și a pielii, armonia proporțiilor, provenind nu din respectarea unui canon, ci din contactul cu natura. Și, trebuie să adăugăm, acesta este tocmai terenul pe care, până acum, sculptura franceză a sec. al XVIII-lea n'a cunoscut rival. Voluptatea, o voluptate însă decentă și de „bună companie”, este calitatea ce se întâlnește mai des la bunii sculptori ai acestei epoci; ea răspunde cerinței generale a publicului, pentru care satisfacțiile simțurilor, sub toate formele lor, constituiau principalul farmec al existenței.

Aceste două porniri în public și în lumea artiștilor, cea ieșită din prestigiul antichității și cea rezultată din concepția realist-sensuală a vieții, se vor întâlni uneori la unul și același sculptor; mai adesea însă ele vor apărea izolate, în deosebi vizibile în operele de mari dimensiuni, în compozițiile alegorice ale vremii.

Alături de aceste manifestări de un ordin superior, va înflori încă portretul, vechiul gen care totdeauna se bucurase de favoarea Francezului. L'am lăsat în sec. al XVII-a pompos, cu draperii și peruci fluturând în vânt, cu aerele marțiale ale modelelor, mult influențat de Bernini și de sculptorii italieni ai Barocului — romantic, am zice azi, după ideile noastre actuale. În sec. al XVIII-lea el se va simplifica, se va umaniza, va reveni la proporțiile și la înfățișarea naturală a personajilor, va pierde emfaza și atitudinile teatrale ale secolului trecut. În fond, asistăm la aceiași aspirație spre cumințenie, spre o potolire a formelor și a liniilor, pe care o observăm, către a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, și în arhitectură. Naturaletă, un fel de „naivă” seninătate, de aristocratică voie bună, iau locul tumultului de gesturi și aerele de bravură la bărbați, gravității ceva cam înțepenite la femei, proprii artei statuare a secolului precedent.

Sculptura n'a încetat cu totul de a servi arhitectura. Incepe însă să fie practică și admirată și pentru ea însăși, să-și recâștige o existență proprie, ieșită din dorința, poate și din capriciul acelor „connoisseurs”, care se pasionează pentru operele bune, le cumpără, uneori le comandă, și-și împodobesc cu ele interioarele. Vom avea deci o sculptură decorativă, destinată fațadei locuințelor ori de pus în parcuri și grădini, printre pajiști de iarbă și boschete de arbori, venind direct din tradiția școlii de la Versailles; în al doilea rând o sculptură de proporții mai reduse, dar de o execuție mai îngrijită, ca să suporte chiar și privirea de aproape a omului celui mai competent, destinată să se armonizeze cu mobilele și cu tot ce constituie ornamentația interioară a locuințelor; în sfârșit, în al treilea rând, o sculptură încă și mai îngrijită, și mai rafinată, pentru amatorul de rasă, făcută pentru plăcerea supremă a ochilor, pentru mulțumirea celor puțini, capabili să simtă acea „delectație” pe care Poussin o considera ca cea mai mare recompensă a artistului.

Numărul sculptorilor din sec. al XVIII-a este mare. Cu toate că intențiile regale, după terminarea construcțiilor importante, începute în secolul precedent, nu mai fac apel de cât rareori la talentul artiștilor decoratori, orașele, în schimb, se adresează lor pentru grupe și monumente importante. În jurul cărora să se „sistematizeze”, cum se zice azi în urbanistică, piețele din acea vreme, cum a fost cazul cu piața Concordiei, la Paris, după cum am văzut, cu piața Stanislas la Nancy, sau cu altele.



Fig. 225. — Coustou : *Maria Leszczyńska*.

Unul din numele de sculptori cu adevărat prețuit este cel al lui **Guillaume Coustou** (1677—1746), un elev al marelui Coysevox — de care ne-am ocupat cu altă ocazie. Reputația lui Coustou este atât de puternică în cât, în ultimii ani ai vieții, ajunge director al Academiei de Arte. Este mai ales cunoscut prin statua Reginei, a Mariei Leczinska, soția lui Ludovic al XV-lea, și prin grupul celebru care până azi decorează intrarea Câmpiilor Elizee, din spre piața Concordiei.

Statua Mariei Leczinska (Luvru) (Fig. 225), aparține unei perioade de tranziție, cum bine se observă. În ea vedem reunite două calități aproape contradictorii. În felul în care este tratată draperia, în costumul de inspirație vag romană, în atributele ce însoțesc figura principală, în geniul ce prezintă reginei coroana, se simt reminiscențe de stil berninesc. Intreaga statuă, cu excepția copilului, ar putea fi executată de un reprezentant al Barocului. În tratarea capului apar însă calități specific franceze: fața este cea a unei tinere femei, atent și realist observată, cu toate defectele și asimetriile pe care a trebuit să le prezinte artistului ilustrul său model. Apoi, o grație naivă, un farmec feminin, venind din naturaleță și candoare, se desprind din tratarea pielii obrazului, a liniei cefei, a felului cum sunt plantate șuvițele de păr care încadrează așa de gingaș obrazul. Prin aceste trăsături opera evită răceala stilului oficial și se încadrează în arta plină de grație a secolului. Poate că nu este inutil să amintim, analizând această operă, o alta, de Coysevox, maestrul lui Coustou, statua Adelaidi de Savoia, în care se simt aceleași calități.

Unul din caii de la Marly (Fig. 226) constituie, împreună cu cel care-l ține în frâu, un grup executat în ultima perioadă a vieții artistului. Un alt grup analog, reprezentând tot un bărbat în puterea vârstei, încercând să oprească, încordându-și toți mușchii, un cal ce se cabrează, era destinat să decoreze împreună cu cel precedent grădina castelului de la



Fig. 226. — G. Coustou: Cal dela Marly.

Marly. De acolo cele două sculpturi au fost aduse și așezate la intrarea șoselei numită a Câmpiilor Elizee, din Paris. Ambele aceste grupe sunt celebre prin mișcarea de care sunt animate animalele, prin formele pline și atât de perfect atletice ale personajilor, prin justețea mișcării. Ele sunt demne de a fi gura alături de ceea ce Italia produsese mai bun în genul acesta.

Statuele mai sus menționate, în care exprimarea forței și a mișcărilor violente a atins forme atât de nemerite, în care perfecția meșteșugului cu greu ar putea fi întrecută, nu sunt unice în această vreme. Mai mulți sculptori sunt tentați de aceleași probleme. Astfel, alături de Coustou, Robert Le Lorrain (1666—1743), un ilustru contemporan al acestuia, este preocupat de

subiecte analoage. In opera sa capitală, Căii Soarelui (Fig. 227), care decorează grajdul „Hotelului” familiei de Rohan din Paris, deasupra unei deschizături în plin cintru — poarta grajdului —, el a imaginat o scenă și mai tumultuoasă, dar a executat-o nu în ronde-bosse, ci în relief. Căii soarelui, sub înfățișarea unor nobile animale, se precipită sfârșind și vărsând foc pe nări, spre o scoică imensă, din care îi adapă câțiva tineri vâjnoși, în mijlocul unui vârtej de nori, îndărătul cărora străbat raze de lumină. De sigur, un motiv mai ales pitoresc și colorat, minunat prin desenul lui, prin știința în compoziție, de care dă dovadă artistul, prin execuția nervoasă, prin armonia liniilor, prin grația chiar în atitudine a câtorva tineri, păzitorii de cai.

**Jean Baptiste Lemoyne**, este al treilea sculptor însemnat al acestei perioade de tranziție. El aparține unei familii de artiști, unei adevărate dinastii

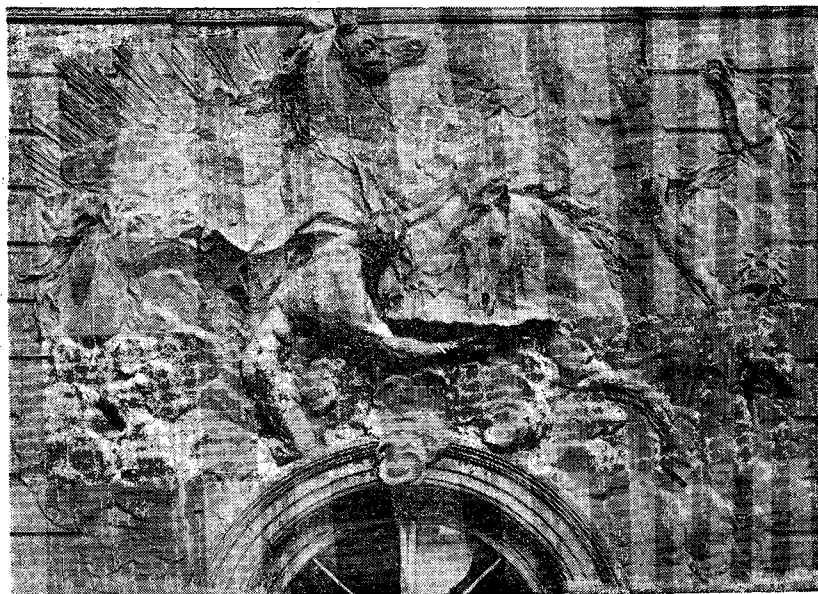


Fig. 227. — *Le Lorrain: Căii Soarelui.*

de mânători ai daltei, cum vom mai întâlni câteva în această vreme. De altfel, și în familia Coustou se mai găseau câțiva sculptori, în afară de Guillaume, cel examinat mai sus ca cel mai renumit dintre ei. În toate aceste cazuri, tatăl și fiii, ori frații între ei, au un atelier comun și colaborează la aceleași lucrări. Jean Baptiste Lemoyne (1704-1778) a pornit de la o sculptură neliniștită și complicată în compoziție, plină de intenții alegorice și simbolice și tinzând la efecte retorice, pentru a ajunge, la sfârșitul vieții, la câteva opere calme, de o execuție uimitoare, cele mai multe din domeniul portretului. A fost unul din artiștii preferați ai regelui Ludovic al XV-lea și autorul multor statui și monumente închinată acestuia, mai toate distruse de Revoluție. În genere, în toate aceste opere de mari dimensiuni, el se arată excesiv de sentimental, cum ne spune Paul Vitry, care s'a ocupat de sculptura din această vreme, și înclina spre un stil pompos, umflat, plin de afec-



tație. Îndată însă ce se găsește în fața unui model simplu, el devine un alt om. Știe prinde adevărul unei fizionomii, de unde rezultă o mare varietate de expresii în busturile sale. Cele mai multe ne apar senine, calme, naturale, de o execuție superioară — trăsătură de altminteri comună la toți sculptorii vremii — mai ales în ce privește detaliile unei peruci, grația cu care cade în vestmânt, un ornament de dantelă, etc. A lăsat efigiile unui mare număr de personaje ilustre, printre care cele ale lui Fontenelle, Montesquieu, Voltaire, Gabriel arhitectul, Trudaine. (Fig. 228).

O altă mare familie de sculptori sunt și frații Adam, de origine lorenă, printre care se remarcă Nicolas-Sébastien și Lambert-Sigisbert, autorii uneia din cele mai cunoscute fântâni din parcul de la Versailles, Fântâna lui Neptun. Grupul principal, Neptun și Amfitrita (Fig. 229), în plumb, are ceva din „fur'a” berninescă și, cu toată exagerarea teatrală de care e animat, până azi e considerat ca una din operele capitale ale artei franceze, demnă de a trece la posteritate. Ceva din splendoarea și din nobila emfază a lui



Fig. 228. — Lemoyne: Trudaine.



Fig. 229. — Adam: Neptun și Amfitrita.

Rubens, după cum remarcă un autor francez, apare în gesturile largi, cam prea subliniate poate, dar care trebuiau văzute și înțelese de departe.

Din opera fiecăruia din acești artiști n'am citat de cât o singură lucrare. Ei sunt însă de o fecunditate uimitoare, poate și pentru că sunt solicitați din toate părțile de amatori. Ne este imposibil însă să ne întindem mai mult asupra lor.

De o clasă mai înaltă, Edme Bouchardon (1698—1762) încarnează neîndoios mai bine stilul epocii în partea lui domolită, atunci când excesele și exuberanțele „rococoului” începuseră să displacă publicului. El reprezintă în sculptură curentul pe care Gabriel îl personifica în arhitectură. La acea-

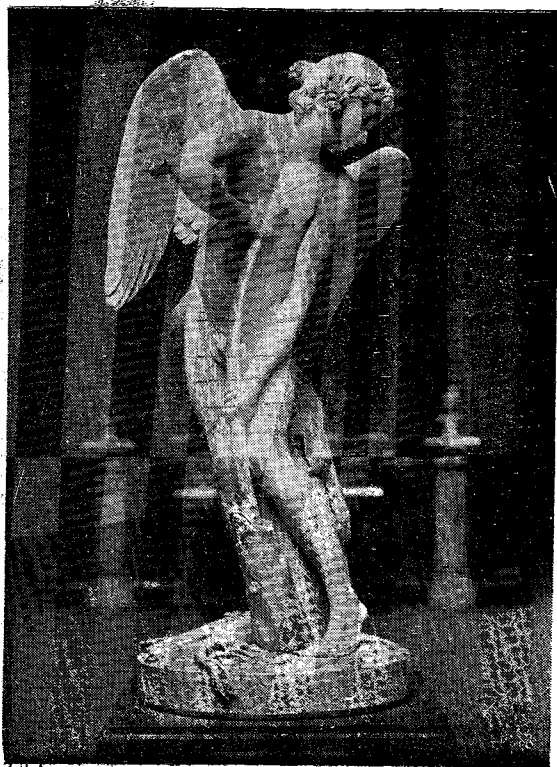


Fig. 230. — Bouchardon: Amorul.

sta nu puțin contribuise o cunoaștere de aproape a artei antice, pentru care Bouchardon avea o înclinare deosebită. El nu numai că cercetase de aproape operile celebre ce se găseau atunci la Roma sau în colecțiile Regelui Franței, ci și executase după ele copii, mult apreciate de amatorii timpului, procedase chiar la restaurarea unor dintre acele antice, care ajunseseră până la noi mutilate. Dar — și această trăsătură va face din el una din figurile cele mai reliefate ale timpului — familiarizarea cu arta veche era dublată cu un simț viu pentru realitate, ceea ce-i permitea să se ferească de divagații pitorești și de retorica gesturilor inutile.

Amorul tăindu-și arcul din ghioaca lui Hercule, (Luvru), (Fig. 230) este o operă fermecătoare în spirit și de gust alexandrin, de o suplețe de execuție uimitoare. Zeul iubirii, stăpân peste ori ce ființă umană, ironic și disprețuitor pentru vic-

timizele sale, își taie arma cu care va răni din însăși ghioaca lui Hercule semizeul, neînvinsul fiu al lui Jupiter, și el slab în fața dragostei. De aici provine surâsul plin de înțeles al Amorusului. Evident, cea mai nemerită idee ar fi fost incapabilă să ne satisfacă, dacă execuția n'ar fi fost la înălțimea concepției. Aci însă totul este perfect: curba grațioasă a compoziției, drăgălășenia fizionomiei, dulceața catifelată a trupului zeului-copil, desenul impecabil al diverselor detalii, silueta așa de bine echilibrată a întregului.

Pornind de la opera pe care o examinăm, n'am fi putut nici o dată ghici că autorul ei, așa de stăpân pe posibilitățile stilului grațios și versat în

găsirea mijloacelor convingătoare spre a reda gracilitatea și trupul frageu al Amozului, este totuși în stare să producă o operă severă, nobilă, în care răsună ecourile Renașterii italiene celei mai înalte, cum era statua călare a Regelui Ludovic al XV-lea (Luvru) (Fig. 231). Cea ce vedem aici este numai o reducere a bronzului impunător ce decora piața Concordiei, piața Ludovic al XV cum se numea atunci, bronz distrus de Revoluție.

Ceea ce izbește mai întâiu în această operă este simțul pentru monumental și știința solidă a autorului ei. Totul este larg conceput, așa cum obicnuiseră să vadă o statuă equestră importantă marii sculptori ai Renașterii, un Donatello, un Verrocchio. La școala lor Bouchardon învățase cum să construiască un grup călare, cal și călăreț, cum să-l prezinte, în ce chip să-l deseneze, pentru ca silueta să fie marțială, în timp ce detaliile să facă dovada unei strălucite stăpâniri a meșteșugului de cizelor.

Fântâna din rue de Grenelle (Fig. 232) este însă opera cea mai cunoscută, printre cele rămase de la acest mare sculptor. Ea este cu atât mai populară, cu cât se caracterizează prin faptul, semnalat de ironia publicului, că este totdeauna lipsită de apă. Evident, nu poate fi vorba să o comparăm cu fașul, cu splendoarea Fântânei lui Neptun. Aici totul este calm și armonios. Liniile au păstrat o simetrie clasică. Fiecare din detalii și toate la un loc sânt așa de potrivit legate împreună și așa de minunat executate, în cât impresia ce căpătăm este aceea a liniștii, a mulțumirii, ce provin din perfecta concordanță dintre concepția unui artist și cea mai nemerită a ei realizare. Grupul central este nobil. Cele patru genii, așezate în firizi, ne amintesc în totul de Amozul văzut adineaori, în timp ce în basorelieful, în care sunt reprezentate cele patru anotimpuri, copii-fermecători, cu toată nevinovăția vârstei lor, ne prezintă un alt aspect, cel grațios și tandru, al artei lui Bouchardon.



Fig. 231. — Bouchardon: Ludovic al XV-lea.

Către 1750 tendința la simplitate, la calmul gesturilor, preocuparea de stil și de grație elegantă, apropierea, într'un cuvânt, de idealul artiștilor

antichității, se accentuează în sculptura franceză. Această modificare a gustului pornește chiar din mijlocul cercurilor oficiale, care n'au încetat cu totul de a juca un rol în determinarea caracterelor operilor de artă, în deosebi în sculptură și în arhitectură. Și nu este greu să înțelegem pentru ce. Membrii familiei regale sunt încă cei mai importanți constructori de clădiri, fie că le ridicau de la pământ, fie că se mărgineau să transforme, să modifice în gustul zilei, reședințe zidite mai înainte. Dând mai mult de lucru arhitecților și sculptorilor, este natural ca punctul lor de vedere, determinat de multe ori de sfaturile pe care le primeau de la intendenții monumentelor și de la consilierii lor artistici, să fie precumpănitor.

Dar înclinarea artistică a cercurilor curții nu contrazicea cu nimic excelența practicei artiștilor, pe care am pus-o în lumină în cele anterioare, practică care răspundea așa de bine spiritului de observație, dragostei de viață.

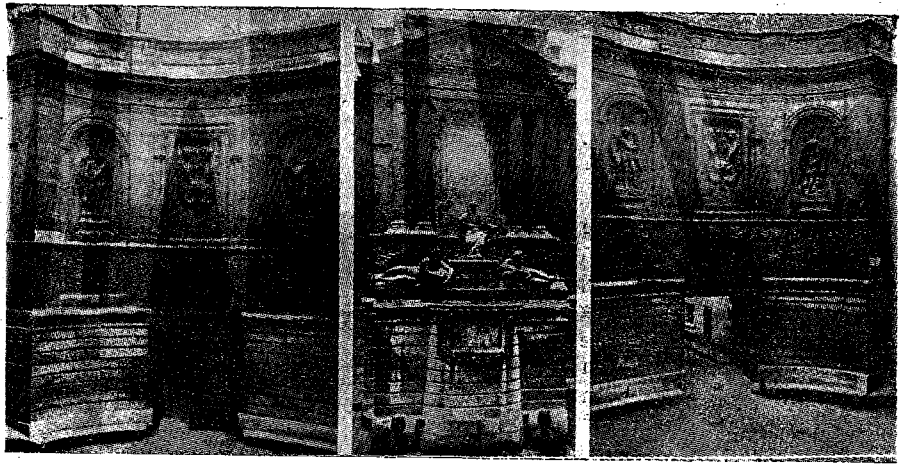


Fig. 232. — Bouchardon: Fântâna din rue de Grenelle.

interesului Francezului pentru tot ce venea în atingere cu sufletul omului. De aci redarea cât mai precisă și mai veridică posibil a unei figuri, în portrete. De la un capăt la altul al secolului, dar mai ales în cea de a doua a lui jumătate, sculptura de busturi înflorește cu o putere rare ori întâlnită în artă. Indiferent de ori ce altă formă a plasticeii, am putea, la rigoare, să ne sprijinim numai pe ce s'a produs în acest gen, pentru a ne da seama în chip clar și a urmări dezvoltarea sculpturei în această strălucită perioadă. Ne va trece astfel pe dinaintea ochilor imaginea personagiilor celebre de toate categoriile, cele care au jucat un rol în această epocă prodigioasă prin ideile ce se frământau, prin episoadele dramatice ce se succed în decursul ei, mai ales spre sfârșitul secolului, fertilă în tot felul de manifestări intelectuale, serioasă une ori până la pedanterie, frivolă alte ori, grațioasă, tragică, inventivă ori plină de fantezie, constituind în acelaș timp o introducere completă la arta marelui secol al XIX-lea.

Atracția Francezului pentru figura umană, dragostea sa de adevăr au fost favorizate de un fenomen caracteristic în această epocă: cultul pentru oamenii mari. Nici o dată ca în această perioadă, care se întinde cam de la mijlocul sec. al XVIII-lea până către mijlocul secolului următor, personalitățile reprezentative, ori în care domenii, nu s'au bucurat atâta de admirația, de iubirea, de atenția contemporanilor lor. Artiștii mari, oamenii de știință, literații, cugetătorii, oratorii religioși, oamenii politici, atunci când acest fel de activitate câștigă importanță, marii avocați ai baroului, bancherii, actorii și actrițele preocupă opinia publică, sunt urmăriți pas cu pas, călduros și cu simpatie, nu numai de parizieni, dar chiar de locuitorii provinciilor, la care ecoul activității lor ajungea prin gazete.

Răspunzând aceleiași nevoi de dragoste admirativă este și sentimentul de care este înconjurat Regele Ludovic al XV-lea, le Bien-Aimé, și numeroasa sa familie. Nimic mai logic de cât multiplicarea portretelor acestor personalități, importante prin situația lor socială și politică, ori prin rolul intelectual pe care îl dețineau. Ori în ce palat mai de seamă vom întâlni o operă sculptată, statuie ori bust, reprezentând pe Rege sau pe un membru marcant al familiei acestuia, ori încă alegorii și basoreliefuri simbolice, omagii aduse de supuși, suveranului pe atunci extrem de iubit. Înzestrarea cu aceste imagini, pe care Revoluția le va distruge în mare parte, a clădirilor publice și chiar a celor particulare, cădea în sarcina mai ales a sculptorilor, a căror artă se potrivea cu felul de decorație atunci la modă, în Franța. Astfel, în loc de ornamentele pompoase, pe care le cunoscusem la Versailles, în secolul trecut, vor apare altele mai simple și mai grațioase în acelaș timp, cu care basorelieful ori bustul, conceput mai realist, se va armoniza. Basorelieful se va așeza pe tavan sau pe cornișele care mărgineau tavanul, une ori deasupra ușilor și ferestrelor, mai rar deasupra căminurilor. Bustul se va pune pe căminuri, pe console, pe mese. Astfel, el nu va lipsi din nici un interior mai însemnat. Mai mult încă: fiind oarecum piesa capitală în podoaba unei săli, după busturi și statui se vor regula celelalte obiecte ce vor constitui mobilierul, pentru a crea un tot armonios.

Sculptura, ca element decorativ al parcurilor și grădinilor, nu va dispărea nici ea cu totul. Se va conforma însă tendințelor generale așa încât, și în acest domeniu, stilul pompos, alegoria teatrală rămân cu totul excepționale. Ea nu va renunța însă cu totul la legile particulare acestui gen, în orice caz mai solemn și mai nobil de cât portretul obicinuit.

Astfel, după cum un artist se va simți atras către o categorie sau alta de sculptură, în operele sale el va fi mai aproape de natură, atunci când se va mărgini la executarea de portrete, sau mai aproape de modelele lăsate de antichitate, atunci când se destină genului alegoric sau celui decorativ. Printre artiștii autori de subiecte alegorice se cuvine poate să semnalăm o anumită categorie, care se va bucura de o mare stimă printre amatori: cei care, în lucruri de mici dimensiuni, se întorc la subiectele pe care le afecționau sculptorii alexandrini, ceva înainte de Christos. Chiar sentimentul care stă la baza artei lor are multe puncte de contact cu al celor vechi. Vor fi personificări ale amorului, sub diversele lui aspecte, simboluri de poezie anacreonică, aluzii delicate, une ori destul de greu de înțeles, tratate însă cu o grație neînchipuită, cu toată dulceața de care era capabil un secol așa de simțitor la astfel de sentimente. Vor fi tot atâtea personificări plastice

ale uneia sau alteia din poeziile din „antologiile“ alexandrine sau din cele moderne, imitate după acestea. Cu cât anticitatea va fi mai la modă, cu atât acest gen va căștiga în popularitate. Să nu uităm că ne găsim într'un mediu, care adora pe André Chénier.

După această scurtă introducere nu cred că este necesar să intrăm în prea multe detalii. Este vorba de o epocă de producție bogată și variată. Alături de câțiva mari artiști, șefi de școală, întâlnim o sumedenie de sculptori mai mărunți, toți buni, cunoscându-și minunat meseria, practiciani remarcabili, dar gravitând mai mult sau mai puțin în orbita celorlalți. Au rolul unor sateliți, de care, într'un studiu sumar cum este al nostru, nu ne putem ocupa. Dacă totuși vom cita mai multe nume de cât ne-am putea aștepta, este pentru că toți cei menționați se ridică peste nivelul obicinuit al sculpturii și pentru că, toți împreună, prin darul lor cu totul excepțional, prin probitatea lor profesională, prin viziunea lor, contribuie să facă din sec. al XVIII-lea francez, una din perioadele mari ale plasticei mondiale. Ei au determinat un gen, au creat un stil de care se leagă reputația artistică a Franței, într'una din epocile cele mai reprezentative, cele mai propice geniului particular al acestei țări.

Determinând un stil, ei formează un grup unitar, impunător, distinct. Desigur, sentimentele ce-i conduc n'au nimic din adâncimea, din forța dramatică, din pateticul, din gravitatea unui Michel Angelo, unui Donatello, unui Bernini chiar. Dar lăsând la o parte pe acești giganti ai sculpturii, cu care așa de puțin se pot măsura urmașii lor, grupul sculptorilor francezi din secolul al XVIII-lea este unul din cele mai remarcabile și mai coerente pe care le cunoaște arta plastică și, în felul lor, din cele mai originale. Rare ori femeia și adolescentul au găsit interpreți mai simțitori, mai capabili să te facă să percepi dulceața și farmecul tinereții.

Primul artist de care ne vom ocupa este **Jean Baptiste Pigalle** (1714-1785). Era unul din rarii confrăți ai lui Bouchardon care se bucura de stima acestuia. Nu-i fusese elev, căci se formase sub Lorrain și sub Lemoyne. Deși nu fusese admis pentru concursul care i-ar fi dat dreptul să meargă la Roma, considerând indispensabilă o cunoaștere mai de aproape a artei italiene și a anticității, el pornește singur, luptând cu mari dificultăți, spre Italia. Se formează astfel sub influența ideilor cu trecere în secolul trecut, cam pompos, cam inclinat spre retorică. Pigalle însă corectează aceste defecte printr'un simț cu adevărat francez pentru realitate, cu o execuție cu totul excelentă, chiar într'o vreme când fiecare sculptor își cunoștea desăvârșit meseria. Aduce din Italia modelul redus, dar studiat în toate părțile lui, al lui Mercur, cu care se va prezenta la Academie și care va fi foarte remarcat de colegi și de public. Succesul acesta îi atrage în același timp stima lui Bouchardon și protecția D-nei de Pompadour, deci a Regelui, care-i comandă statua definitivă a lui Mercur în mărime naturală și o Venus, pentru a le dărui lui Frederic al II-lea, pentru Potsdam.

Mercur este modelul redus (Fig. 233), însă prima idee a operei lui Pigalle. În ea se simte conflictul, între natura sa mai simplă, și învățătura ce primise de la Roma barocă. Trupul tânărului zeu, figura sa deschisă, privirea îndrăzneată, dar așa de naturală, partea de sus a trupului, mâinile ce leagă sandala, sunt conforme geniului artistului, atent să prindă viața în ce ea avea mai sim-

plu, mai caracteristic, mai uman. Restul, partea de jos, unghiurile picioarelor, exagerate încă mai mult când ea e privită dintr'un anumit punct, mișcarea lor, care le depărtează oare cum de axa ce dă echilibrul figurei, îi vin de la contactul cu Italia. Totuși, ne găsim mai aproape de sculptura clasică, așa cum o dorea D-na de Pompadour, de cum eram în operele celor mai în vârstă de cât Pigalle, pe care i-am citat la începutul capitolului.

Cultivată, spirituală, celebră pentru gustul ei în mai toate domeniile artei, D-na de Pompadour se interesează de acum încolo de Pigalle, iar acesta primește comenzi însemnate. Mai întâi statui alegorice ale favoritei, apoi opere cu mult mai importante, cum ar fi monumentul generalului Mauriciu de Saxa, care trebuia așezat în templul protestant al S-tului Toma, din Strasbourg, mareșalul aparținând acestei confesii religioase. În sfârșit, tot Pigalle este însărcinat cu turnarea statuei lui Ludovic al XV-lea pentru piața Concordiei, pe care Bouchardon n'o putuse termina.

Și în monumentul lui Mauriciu de Saxa (Biserica Sfântului Toma) ne întâmpină acel dublu sentiment, pe care l'am observat în opera analizată adineaori: căldura inspirației, manifestată mai ales în felul în care este văzut și realizat eroul principal; pompa teatrală a compoziției, concepută după cea mai desăvârșită formulă a Barocului, pe care artiștul n'a fost destul de tare ca s'o elimine.

Imbrăcat în armură, așa cum fusese pe câmpul de luptă, în campaniile lui glorioase, ilustrul general pășește hotărît spre mormântul care se deschide la picioarele lui. Privirea îi e senină, atitudinea calmă, cea a omului care și-a făcut datoria. Este partea cea mai elocventă a monumentului, cea care cu adevărat ne mișcă prin sinceritatea ei, prin căldura execuției.

Îndărățul lui se ridică o piramidă, care în limbajul convențional al vremii simbolizează nemurirea. La dreapta și la stânga sunt figuri alegorice: de o parte, sub forma de fiare sălbatece, speriate, dușmanii pe care i-a învins generalul; la dreapta Franța, care se căsnește să-l împiedice să intre în mormântul deschis, un geniu îndurerat, drapelele câștigate în atâtea lupte victorioase. Jos de tot, la marginea mormântului, Hercule, forța, adică armata, puterea poporului, care plânge pe generalul iubit.

Execuția este desăvârșită, chiar și în aceste simboale și alegorii. Este



Fig. 233. — Pigalle: Mercur.

ceea ce salvează această parte, complicată, convențională și puțin confuză, și-i dă valoarea artistică, de care se bucură.

La Luvru se găsește o schiță în care apare prima idee a acestui monument. (Fig. 234). Stilul pare și mai pompos, și mai inflăcărat, adică și mai baroc, de cât în monumentul definitiv..

În bustul lui Diderot, (Luvru), (Fig. 235) unul din portretele remarcabile

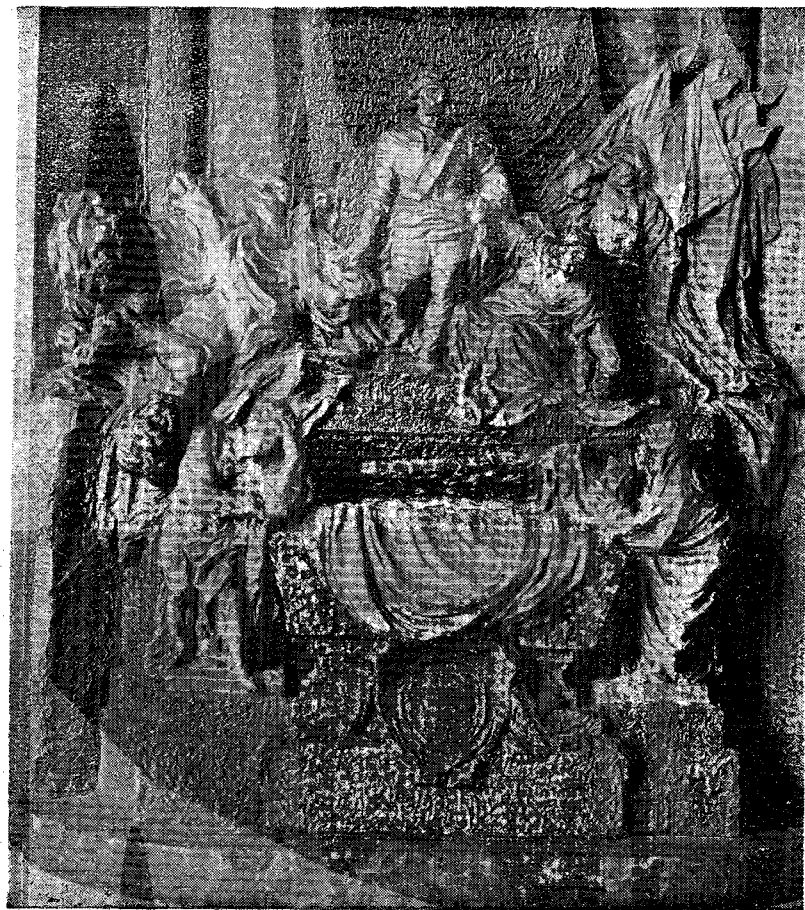


Fig. 234. — Pigalle: Monumentul lui Maurice de Saxe. (machetă).

ale epocii, Pigalle s'a lăsat dus de interesul pentru psihologia celebrului său contemporan. De data aceasta el s'a servit de un stil simplu, fără nici o legătură cu cel din monumentul apologetic examinat mai sus.

L'Enfant à la cage (Luvru), (Fig. 236), este tot o operă de tinerețe, unul din numeroasele exemple ale unei teme adesea tratată de Pigalle și de ceilalți sculptori francezi: trupul copilului. Gingășia acestei vârste, nesiguranța formelor, pentru a fi redată necesitau însușiri de observator și o sensibilitate, de care nu oricine era capabil. Pigalle a tratat-o de multe ori, ferindu-se



de tot ce putea da impresia de convențional, silindu-se să fie cât mai aproape de realitate, deci cât mai natural. Deși este vorba de una din primele sale lucrări, rare ori el a isbutit, tratând un astfel de subiect, să ne dea o imagine mai fermecătoare prin naturalețea ei.

**Etienne Maurice Falconet** (1716—1791) este cam de aceeași vârstă cu **Pigalle** și iese cam din același mediu social. Amândoi sunt copii de meseriași, aparținând deci micii burghezii unde, atunci și până departe, în zilele noastre, se întâlnesc câteva din însușirile cele mai prețioase ale Francezului: cum-pătare, seriozitate, inteligență, bun simț, ardoare la muncă și, mai presus de orice, dragoste de un lucru bine făcut, conștiincios executat, cu tot talentul și cu toată îndemânarea de care cineva este capabil. Printre ei, printre mem-



Fig. 235. — Pigalle : Diderot.



Fig. 236. — Pigalle : L'Enfant à la cage.

brii acestor familii de meseriași, se vor păstra bunele tradiții de gust, de măsură, pe care le admirăm atâta în oricare din produsele superioare ale culturii franceze. Iar aceste însușiri durează până azi, căci, în provincia franceză, mai mult de cât în Paris, se mai întâlnesc figuri de artizani conștiincioși, artiști în meseria lor, pentru care executarea desăvârșită a unui obiect ieșit din mâna lor este o datorie de conștiință. Mașina însă, înlocuind omul și luându-i din răspundere, a lovit mortal mica industrie, care n'a mai rămas — câtă a mai rămas — de cât numai în localități depărtate de centrele industriale.

Fapt este că atât **Pigalle** cât și **Falconet** sunt fii de tâmplari. Formația lor profesională este identică, căci amândoi trec pe la **Jean Baptiste Lemoyne**. Amândoi, apoi, au cunoscut insuccesul, când s'au prezentat pentru premiul Romei și tot împreună se vor bucura de protecția D-nei de **Pompadour**.

Firea lor este însă deosebită. Pigalle este un temperament mai viril, mai neliniștit, fermecat mai mult de poezia vieții. Falconet este mai duios dar în același timp mai sensibil la farmecul femeiei, mai iubitor de grație, mai amator de acele subiecte pe care le-am numit în Introducere alexandrine, inspirate, s'ar putea spune, de Anacreon, mai atras de temele de antologie. El ajunge astfel să creeze un tip de frumusețe feminină, care se caracterizează



Fig. 237. — Falconet: Muzica.

mai ales prin eleganța și dulceața ei, până azi considerat ca unul din cele mai caracteristice pentru arta sec. al XVIII-lea.

Este interesant de constatat, încă de acum, că Falconet și Pajou în sculptură, Boucher și Watteau în pictură, vor contribui, prin opera lor, să facă admirat un tip de femeie mititică, grăsuță, gingașe, cu ceva blând, aproape cast în figură, — o castitate care este departe de a răspunde realității moravurilor — plină de grație naivă, cu ceva tânăr, aproape copilăresc în atitu-

dine și mișcări. Ceea ce este mai curios și de unde se poate vedea influența artei asupra societății într'un mediu cultivat, este că acest tip conceput de artiști s'a impus Franței din acea vreme, cea mai mare parte din femei, ne având de cât o dorință, să semene cu el. Așa vom ajunge treptat, treptat, la femeile lui Greuze, la finele secolului, la care inocența nu mai este de cât un element mai mult de atracție pentru simțuri, o mască a libertinajului.

La Musique (Luvru), (Fig. 237), este una din primele lucrări ale artistului, cea prin care și-a tras simpatia favoritei, simpatie care a jucat un mare rol în desfășurarea carierei lui Falconet. Ea reprezintă, cu oarecare rezerve impuse de decență, pe însăși D-na de Pompadour. Și pentru ca să nu

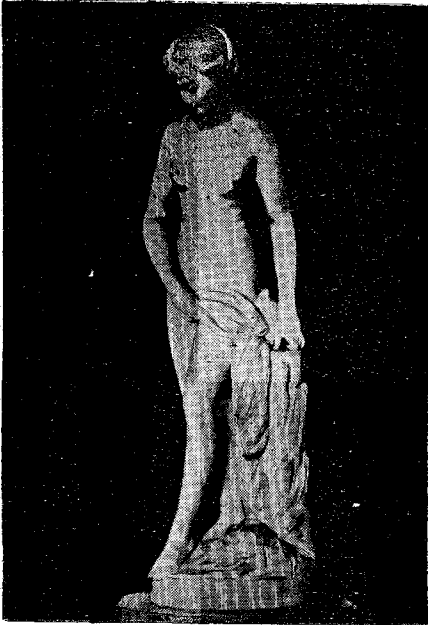


Fig. 238. — Falconet :  
*La baigneuse.*

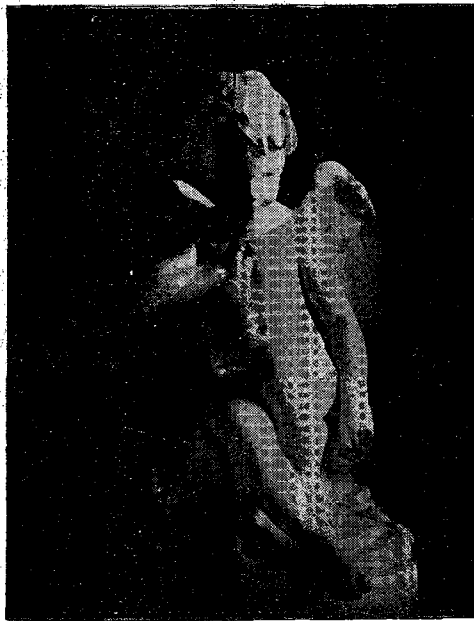


Fig. 239. — Falconet :  
*L'Amour menaçant.*

fie nici o îndoială asupra acestui lucru, printre attributele de la picioarele statuei figurează un rulo de muzică, pe care este scris cuvântul Eylé, titlul unei compoziții a modelului.

Tot aici apare tipul creat de Falconet, despre care vorbeam. Cu timpul, acest tip va câștiga în grație maladivă, în inocență simulată, proporțiile chiar vor deveni mai drăgălașe. Draperia însă are încă mult din stilul lui Bernini, pe care Falconet îl admirase și-l studiasse la Roma.

La Baigneuse (Luvru), (Fig. 238) este una din lucrările celebre ale artistului, la care involuntar ne gândim ori de câte ori evocăm sculptura secolului al XVIII-lea. Aparține aceluiaș gen ca și Muzica, însă mai rafinată, mai reușită. Idealul a rămas neschimbat, în inspirație însă se simte mai multă căldură. Ne apropiem din ce în ce mai mult de sentimentul anacreonic

care va apare incontestabil în: *L'Amour menaçant*. (Luvru) (Fig. 239). Este greu să ne închipuim o execuție mai desăvârșită, un stil mai suav, o temă mai plină de înțelesuri subtile. Amorul, cu o mână impune tăcere, cu cealaltă caută în tolba cu săgeți ca să pedepsească, izbindu-l, pe cel care i se opune.

Totuși opera capitală a lui Falconet n'are nimic comun cu genul prin care el câștigase admirația Europei. Ea este o statuie călare a lui Petru cel



Fig. 240. — Falconet: *Petru cel Mare*.

Mare, la Leningrad, operă grandioasă, în genul eroic (Fig. 240). Caterina II dorind să onoreze memoria ilustrului său predecesor se adresează unui artist francez. Lucrul nu are de ce să ne mire. În vremea aceea Franța, prin artiștii și literații săi, devenise un fel de educatoare a Europei. De aici porneau curente, pe care le urmau apoi cei care atunci se ridicau la o viață culturală mai înaltă, Caterina la Ruși, Frederic al II-lea și mulți alți principii mai mici, la Germani. Falconet este deci chemat la Leningrad, pe atunci numit Petersburg, orașul lui Petru cel Mare. Studiile pregătitoare în vederea statuei

au ținut cam unsprezece ani, în care vreme Francezul are fel de fel de nemulțumiri și dificultăți cu Impărăteasa și cu cei de la curte, nemulțumiri care îi amărăsc viața, dar nu-l descurajează. Opera, așa de deosebită ca gen este una din cele mai însemnate din toată arta franceză.

În genere, cei care au executat statui ecvestre s'au inspirat de la cea a lui Marcu Aureliu, de pe Capitolul din Roma. Falconet imaginează însă altceva. Atitudinea calmă, în repaus, a lui Marcu Aureliu, deci, prin imitație, a lui Colleone, a lui Gatamelatta, nu-l satisface. El consideră mai conform

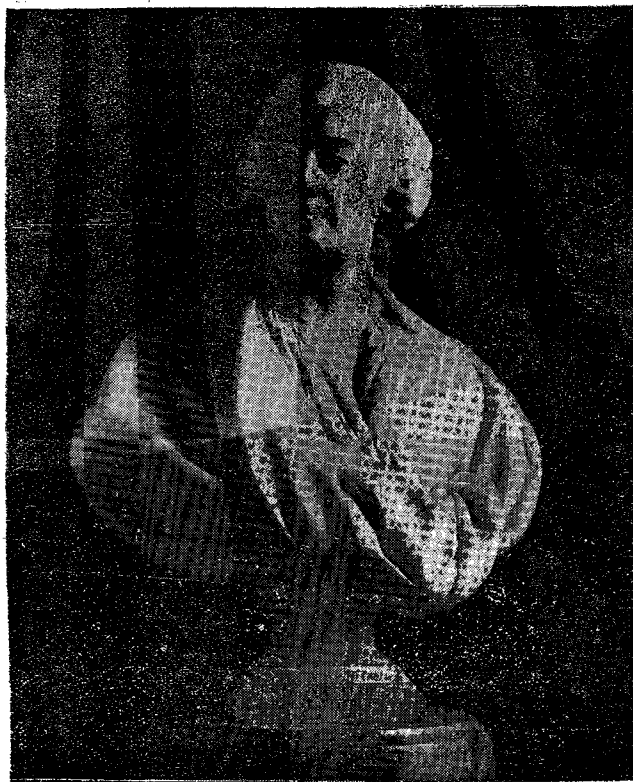


Fig. 241. — Caffieri: Helvetius.

cu temperamentul eroului pe care îl reprezintă, cu ideea pe care fiecare și-o făcea despre el, să-l așeze pe un cal focos care, după ce a urcat în galop o stâncă, se oprește brusc, cabrându-se.

Efectul obținut astfel este prodigios. Statuia apare de o unitate de concepție și de o vigoare excepțională. Se zice însă că Falconet, care nu se încredea în darurile sale de portretist, a însărcinat pe una din elevele sale să modeleze fața Impăratului.

Intors în Franța, nemulțumit de aventura sa rusească, prin 1788, el renunță la sculptură și se pune să publice o serie de memorii și de studii, în care caută să explice cum a înțeles el arta pe care a practicat-o cu atât

succes, mai ales raportul dintre operele antice și cele ale contemporanilor. Aceasta probează că marele sculptor nu era numai un practician, ci se interesa de tot ce privea teoria artei sale, de principiile ei estetice.

**Jean Jacques Caffieri**, după nume italian, însă complet francizat, trăiește de la 1725—1791. Ceva mai tânăr de cât sculptorii de care ne-am ocupat până acum, viața sa se prelungește până în vremea Revoluției. A început prin lucrări ceva mai puțin personale, religioase sau mitologice. Dar nu acolo trebuie căutat adevăratul Caffieri; portretul este genul în care el ne lasă cele mai prețuite și mai cunoscute opere. Se servește, indiferent, de mar-



Fig. 242. — Caffieri : *Canonul Pingré*

moră ori de terracotta, aceasta din urmă una din materiile preferate ale sculptorilor din sec. al XVIII-lea. Pământul, ușor de mănuit, adică foarte plastic, capătă un ton foarte plăcut ochiului după ce a fost ars. În plus, el păstrează cele mai mici urme ale intențiilor artistului. Dintre toate felurile în care se poate realiza o sculptură, ea este cea care mai fidel ne prezintă efectele inspirației, îndoelele, avântul autorului ei, din vremea execuției. Ea merge direct din atelier la cuptor, fără operații intermediare, cum ar fi cioplirea (de către un străin) sau topirea, operații care, ori cât de cu grijă făcute, pot aduce modificări în partea cea mai delicată a unei sculpturi,

în epiderma ei. Caffieri, credincios obiceiului secolului său nu disprețuște terracotta, deși poate cele mai renumite lucrări ale sale vor fi în marmoră. Alții însă, cum va fi Houdon, dovedesc o egală dragoste pentru ambele materii, lăsându-ne, cum vom vedea, în fiecare din ele, adevărate capodopere.

Caffieri a executat o serie bogată de busturi de contemporani. Succesul lui crescând, i se comandă, după documente și reprezentări contemporane, chiar portretele oamenilor celebri din secolul anterior. Cele mai multe din



Fig. 243 — Caffieri: Rotrou.

ele se găsesc azi în foyerul Comediei Franceze. Marele teatru, dorind să păstreze imaginea autorilor mai des și mai cu succes reprezentați, însărcinează pe sculptor cu realizarea acestui program. Dar cum, pe de altă parte, nu e destul de bogat ca să-i achite onorariul în bani, îl plătește în bilete de abonament pentru cât va trăi, bilete pe care artistul le vindea apoi la amatorii de spectacole.

Helvetius (Fig. 241), contemporan cu Caffieri, se bucura de un mare renume ca literat și filosof. Bustul său, executat după o mască luată pe patul de moarte, trece drept unul din cele mai remarcabile din opera sculptorului. Evident asemănător, el prezintă în același timp eleganță și distincție. Ca și

cel al canonicului Pigné, (Fig. 242) de care ne vom ocupa imediat, n'a făcut parte dintre cele comandate de Comedia Franceză.

Pigné este surprins de artist în exercițiul funcției sale spirituale, așa zicând. El poartă „le surplis“, acel vestmânt scurt de olandă și dantelă, pe care îl îmbracă reprezentanții clerului catolic în anume împrejurări. Opera este de terracotta. Ironia, inteligența sculptoare a canonicului, se resfrâng pe figura sa, de altfel destul de jovială. Prin aceste însușiri, devin evidente grație pătrunderii lui Caffieri și a execuției sale superioare,

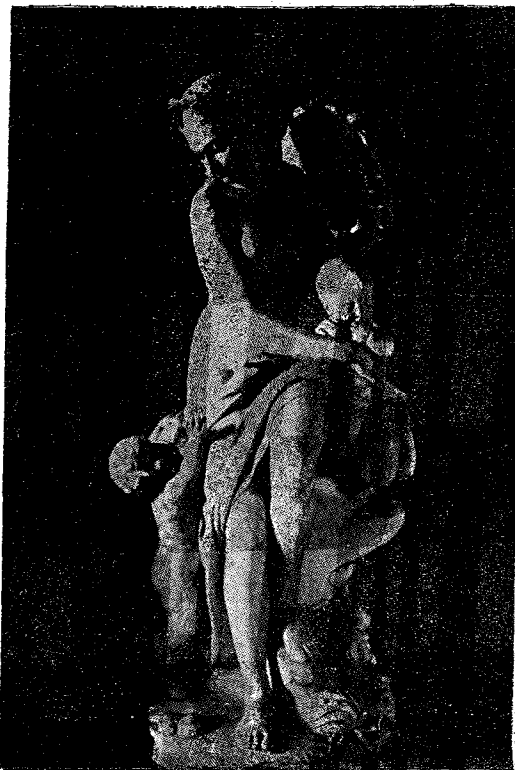


Fig. 244. — Pajou: Bacantă.



Fig. 245. — Pajou: Pŷché.

statua incetează de a fi un portret individual, devine o reprezentare tipică a întregii acelei clase sociale din secol. al XVIII-lea, abajii de curte, care se remarcă prin cultura, prin vioiciunea spiritului, prin relativa largime a ideilor lor, mergând uneori până la o toleranță condamnabilă, și prin rolul ce joacă în lumea literilor.

Rotrou (Comedia Franceză) (Fig. 243), contemporanul turbulent și bătaios al lui Ludovic al XIII-lea, autorul unor tragedii sângeroase, pe lângă care cele ale lui Corneille păreau calme și măsurate, ne este arătat cu tot „romantismul“ temperamentului său. Evident, Caffieri nu-l cunoscuse personal. Se impregnase însă de arta lui, ajunsese să și-l imagineze așa cum



trebuise să apară contemporanilor, cu neglijențele de toaletă, cu focul pasiunii în ochii și în trăsăturile feței mândre, aproape provocatoare. Tot sbuciumul acestei existențe excepționale i se citește pe figură.

Augustin Pajou trăiește dela 1723 până la 1809. El și cei care îl vor urma formează grupul artiștilor de tranziție de la epoca lui Ludovic al XV-lea la cea a lui Ludovic al XVI-lea, ajung la maturitate și la glorie în timpul



Fig. 248. — Pajou: *M-me du Barry*.

domniei acestui din urmă monarh și duc mai departe, în plină revoluție, tradiția grațioasă și facilă, păgân-voluptuoasă, cu o nuanță de licență, a vechiului regim. Prin ideile sale estetice, prin caracterul stilului său și chiar prin admirația pentru un anumit tip de femeie, Pajou se apropie de Falconet. Exista poate în Pajou o mai mare puritate de stil, datorită probabil faptului că, venind după Falconet, el aparținea unei generații încă și mai pătrunsă de admirație pentru simplitatea, noblețea și castitatea modelelor antice.

... aici poate, uneori, un sentiment de răceală în operele lui, de academism, în comparație cu Falconet. Ne-a lăsat opere izolate și un ansamblu decorativ de mari proporții în teatrul de la Versailles.

Bacanta (Luvru), (Fig. 244) este o operă tipică, în care apar toate calitățile de care vorbeam. Știința suverană a lui Pajou se arată nu numai în compoziția așa de bine echilibrată, dar mai ales în execuția acestui nud, demn de a se compara cu operele cele mai renumite ale secolului. Prin aceste calități sculptorul isbutește să-și atragă simpatia D-nei du Barry, favorita Regelui, care-l protejează de atunci înainte și grație căreia obține numeroase comenzi.

În *Psyché părăsită*, (Fig. 245) (Lu-



Fig. 247. — Pajou :  
Bustul lui Lemoyne.



Fig. 248. — Clodion : Nimfă și Satir.

vru) într-o toate asemenea cu Bacanta de care am vorbit mai sus, Pajou ne-a lăsat una din operele sale capitale. E greu să ne închipuim o realizare care să evoce mai desăvârșit natura, care să redea cu mai multă eleganță și convingere căldura și voluptatea unui trup tânăr. În exprimarea impresiei sale asupra modelului, artistul se lasă condus de un sentiment atât de viu și atât de sincer, în cât, un pas mai departe și el ar fi trecut poate dincolo chiar de marginile tolerate de moravurile unui secol, totuși așa de liber, cum era secolul al XVIII-lea.

În bustul D-nei du Barry (Luvru) (Fig. 246), faimoasa favorită a regelui

Franței ne apare în toată splendoarea irumuseței ei. Cu pieptul abea acoperit de un vestmânt ușor, care-i scoate în relief formele, ea privește încrezătoare. Mai puțin inteligentă de cât D-na de Pompadour, ea pare totuși conștientă de farmecul ce emană din trupul ei tânăr și sănătos, care se ghițește și se întrevește. Un mular exact al acestui bust a fost dăruit muzeului Toma Stelian de atelierul de mularje al Luvrului.

Artistul care, lăsat în voia firei sale, ne dase atât de atrăgătoare și vii imagini de femeie, știa să citească și să interpreteze și figurile contemporanilor săi bărbați. Bustul (Luvru) (Fig. 247) sculptorului Lemoyne, atât de natural, de un desen atât de ferm și de precis, este demn de a fi pus alături de cele mai cunoscute portrete de bărbați din sec. al XVIII-lea.

Pentru a termina cu acei artiști care s'au specializat parecum în interpretarea subiectelor mitologice, în care se cuprindeau uneori aluzii mai mult sau mai puțin picante la evenimente contemporane, sau care, simțind la unison cu secolul lor, deveniseră interpreții cei mai pricepuți a sensualității epocii, trebuie să spunem un cuvânt despre un sculptor, al cărui nume se întâlnește ori de câte ori dorim să evocăm opere caracteristice din sec. al XVIII-lea.

**Claude Micheli** cunoscut sub numele de **Clodion** (1734-1814) este încă mai tânăr de cât Pajou. Studiase pe cei vechi mai ales în operele lor de mici dimensiuni, cele care se apropiau de stilul alexandrin. Nu reținuse însă de la ei de cât un anume tip de femeie, cu carnea pietroasă, cu trupul plin, toată numai nerv, de o sensualitate aproape frenetică. Subiectele ce va trata, mai ales în terra-cotta, vor fi cele care vor permite o astfel de reprezentare: scene bachice, satiri urmărind nimfe, în cele mai variate, uneori riscate atitudini... De pildă ca în grupul numit Satirul, (Fig. 248). Și aici, ca în nenumărate alte scene, verva sa este inepuizabilă, sensualitatea sa mereu trează. Totul este servit de una din cele mai nervoase execuții din secolul al XVIII-lea.

Artistul însă care, pentru gustul și pentru mentalitatea noastră ne apare ca cel mai valoros, cel care concentrează în el calitățile esențiale ale epocii

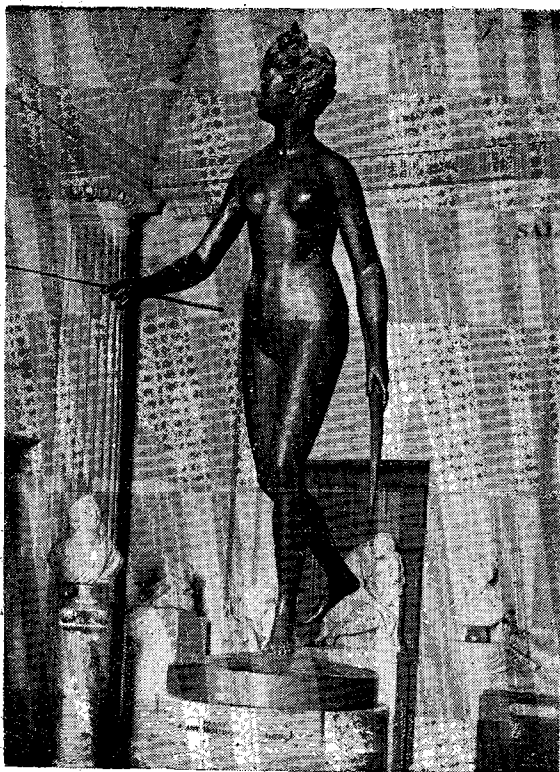


Fig. 249. — Houdon : Diana.

și le duce la perfecțiune, care-și lasă numele legat de operele cele mai înalte și mai renumite și care, în acelaș timp, se bucură și printre confracți de o deosebită prețuire, este Antoine Houdon. Trăește de la 1741 până la 1824. Ca și Pajou și, mai ales, ca și Clodion, el străbate epoca tragică a Revoluției, așa de deosebită de cea în mijlocul căreia se dezvoltase și pe care o servise. Cu morala ei severă în artă, inspirată de teoriile lui Louis David, necruțătoare pentru clienții de altă dată ai sculptorilor scenelor lascive, ai grațiilor, ai surâsului, Revoluția reclamează altfel de opere de artă. Houdon trăește chiar și sub Imperiu și are cinstca să ne lase imaginea lui Napoleon în floarea tinereței, melancolic, adâncit în gânduri, visător, poate așa cum l'au cunoscut primii martori ai ascensiunii sale vertiginoase.



Fig. 250. — Houdon: Alex. Brogniart.



Fig. 251. — Houdon: Sabina Houdon.

Apropierea de Napoleon, de o nouă clientelă, caracterizează tendința lui Houdon și a artiștilor, crescuți în acelaș spirit ca și acesta, de a se acomoda unei situații noi, într'o epocă de mari prefaceri cum este începutul sec. al XIX-lea. Fragonard, cum vom vedea când ne vom ocupa de acest pictor, urmează acelaș drum. Era însă o așa de mare contradicție între educația pe care acești artiști o primiseră în sec. al XVIII-lea, între forma specială a sensibilității lor, a experienței lor de până atunci, și între viața pe care o duce generația eroică a Revoluției și a Imperiului, între mentalitatea și gustul claselor sociale ce se ridică în această vreme și din care se recrutează clienții lor actuali, și cele ale aristocrației pentru care lucraseră până atunci, în cât, dată fiind mai ales vârsta înaintată a acestor supraviețuitori, într'o altă lume, o acomodare este imposibilă.

Houdon studiase la Roma, ca mulți sculptori francezi. Acolo, spre deosebire de alți contemporani, este atras pe de o parte de busturile antice, mai ales romane, care se găseau din abundență în colecțiile din acel oraș, pe de altă parte de natură. Face studii anatomice și lucrează constant după modele vii. Rezultatul acestor preocupări se vede într-o statuie, care se întâlnește de atunci încolo în atelierele multor pictori, francezi și de aiurea, reprezentând un om jupuit de piele, „un écorché“. Ea este un fel de exercițiu spre a pune în evidență forma și inserțiunea tuturilor mușchilor, raportul între ei,



Fig. 252. — Houdon : M-me Houdon.

locul precis unde ei se fixează pe schelet. Se pare că a fost un studiu în vederea unui Ioan Botezătorul.

Dar această operă era, cum s'ar zice, o problemă de ordin didactic, care-i o excepție în arta lui Houdon. Ceea ce-l atrage pe artist în deosebi este redarea figurai umane, viu, natural, în toată simplitatea, fără nimic din acel „aranjament“ care, până și în sec. al XVIII-lea, face parte din arsenalul estetic obicinuit al sculptorilor, constituie felul lor de „prezentare“ a unei figuri. Houdon a lăsat și o lucrare cu subiect mitologic, Diana (Luvru) (Fig. 249). Ca și „l'Ecorché“ de care am vorbit mai sus, este o operă excepțională, destinată să apară ca un manifest al artei lui Houdon. În realitate, în afară

de semiluna plantată în părul zeiței, de arcul și de săgeata pe care le ține în mâini și care nu întrerup cu nimic linia așa de pură a trupului gol, este vorba de un admirabil studiu de nud. Calmul suveran, nobilețea, execuția desăvârșită, iată ce izbește pe ori cine privește statua. Artistul a renunțat la toate detaliile inutile, la atributele complicate ce apăreau la sculptorii școlii din Versailles în secolul trecut, la tot ce ar fi mascat sau îngreunat formele svelte ale zeiței. Draperiile fâlfâind în vânt, simboalele complicate au dispărut. Un trup femeiesc, în toată splendoarea lui, în toată armonia proporțiilor lui, apare în fața noastră. Capul Dianei, în mularj.

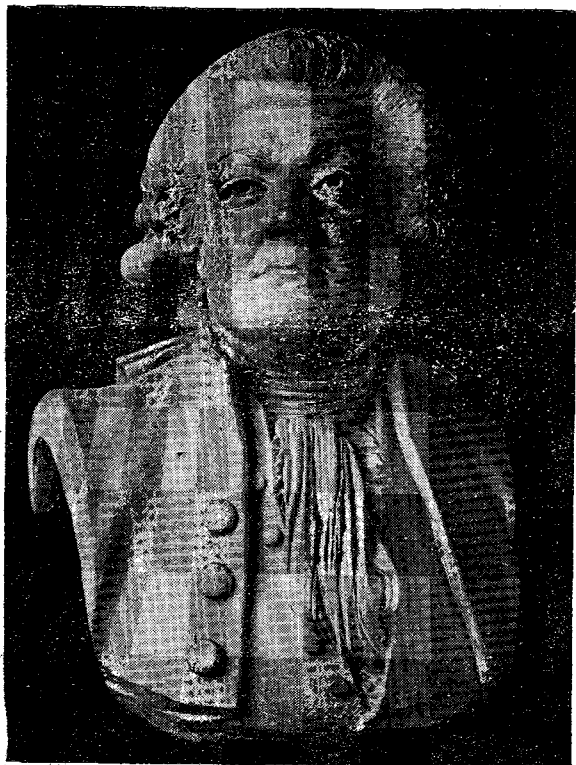


Fig. 253. — Houdon: Mira beau.

se găsește și el la muzeul Toma Stelian, ca donație a Atelierului Luvrului.

Nici una însă din operele citate mai sus nu se apropie, ca interpretare a grației naturale, ca dar de a citi în suflete, de a face să vorbească o fizionomie, de seria de portrete pe care o vom reproduce în ilustrațiile următoare. Vom începe cu bustul unui copil, al unei rude a artistului, Alexandre Brogniart (Luvru) (Fig. 250). Este o terracotta. Am spus că acest fel de a se exprima era cel la care Houdon recurgea mai des. Naivitatea vârstei, privirea interesată de cine știe ce obiect, surâsul gingaș, părul în dezordine, pielea delicată, redată cu atâta măiestrie, totul proclamă capodopere în acest bust.



Fig. 254. — Houdon: Voltaire.

Acelaș lucru se poate spune și despre Sabine Houdon (Luvru (Fig. 251), reprezentând pe fiica mai tânără a artistului. Este de observat că mai toate aceste busturi, în care a luat de model pe cei din jurul său, au fost executate de artist în perioada, nenorocită pentru dânsul, din vremea Revoluției și, mai ales, a Teroarei, când clientela sa obicinuită, nobilii și intelectualii.



Fig. 255. — Houdon : Voltaire.

se ascunsese din pricina persecuțiilor politice, căna, așa zicând, trist și retras, Houdon era redus, ca modele, la cei din jurul său.

E greu să ne închipuim o figură de femeie mai grațioasă, mai feminină, și în acelaș timp mai naturală, mai veridică ca D-na Houdon (Luvru) (Fig. 252). Carpeaux, cam opt zeci de ani mai târziu, și el un mare sculptor francez, de pe vremea celui de al doilea Imperiu, s'a inspirat mult din astfel de opere ale ilustrului său predecesor.

Unul sau altul din înaintași sau contemporanii lui Houdon, izbutiseră să ne dea busturi, în care farmecul femeiei sau inocența copilăriei erau exprimate, dacă nu cu aceeași putere de convingere, cel puțin tot atât de desăvârșit din punctul de vedere al execuției. Dar acei care erau în stare să creeze aceste imagini erau în genere mai puțin inspirați, ori de câte ori era vorba să interpreteze o față energetică, inteligentă și expresivă, de bărbat.

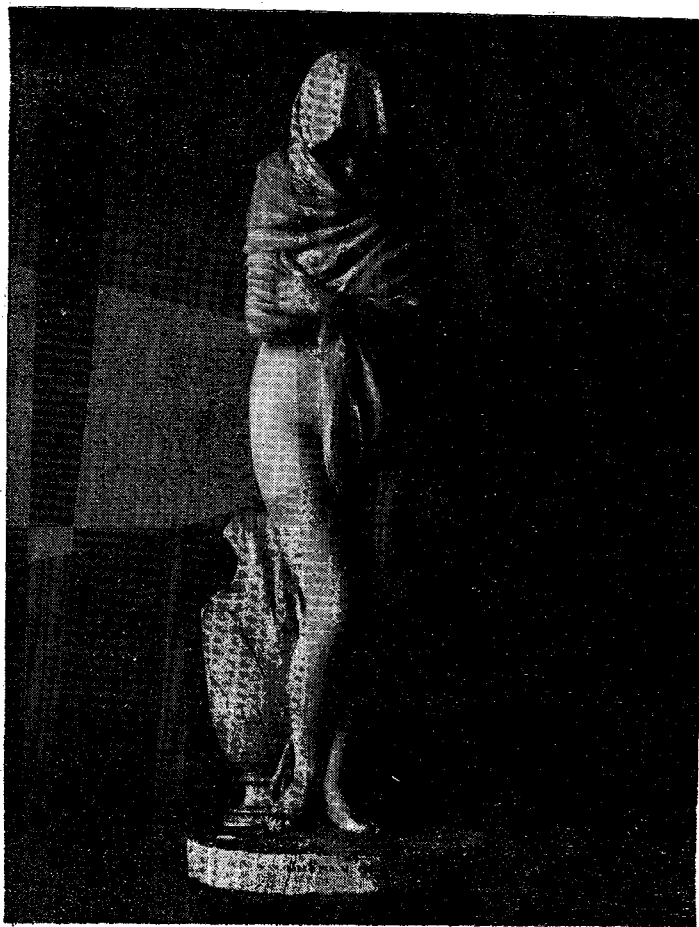


Fig. 256. — Houdon: Iașna

Houdon era la largul său într'un portret, ori care ar fi fost caracterul ce trebuia să imprime pe o figură. În acest bust al lui Mirabeau, (Fig. 253), în fața masivă, ciupită de vârsat, în privirea pătrunzătoare, aproape impertinentă, în ceea ce se ghicește din trupul vânjos și masiv, avem una din cele mai elocvente imagini ale marelui \* dusman al vechiului regim, celebrul orator al Revoluției.

Mirabeau nu este singurul dintre marii reprezentanți ai politicii și ai



culturei franceze din vremea sa, al căror bust să-l fi lăsat Houdon. Printre cei care l'au preocupat mai mult trebuie pus în prima linie Voltaire. Omul plâsmuit din spirit și ironie, al cărui trup puțintel era numai nervi, constituia un model ideal pentru un asemenea interpret. L'a reprezentat cu perucă, ca aici (Fig. 254), ori fără acest ornament; l'a reprezentat apoi șezând în fotoliu, pentru Comedia Franceză, și a produs astfel una din lucrările capitale ale sculpturii franceze (Fig. 255).

Voltaire era mic și slab, un pachet de nervi, într'un trup bolnăvicios. În ochii și în fața sa, până la adânci bătrânețe, strălucea însă inteligența, vioiciunea, spiritul. Houdon era nevoit să ascundă trupul, poate pentru a pune mai în valoare obrazul expresiv. A înfășurat astfel pe Voltaire într'o mantie largă, care-l acopere în întregime, lăsând descoperite numai capul și mâinele, de o potrivă de elocvente.

În sfârșit Iarna (Montpellier, Muzeul Fabre), (Fig. 256) este o operă comandată artistului de un înalt funcționar al timpului. Sub Ludovic al XVI-lea ea scandalizează cercurile oficiale, care, în numele unei morale destul de călcată în picioare în viața privată, abea permit artistului s'o expună. Ea trebuia să facă „pendant” cu o altă figură, Vara, care, în urma experienței neplăcute, încercată de artist, va fi mult mai serios drapată. Contrar obiceiului, conform căruia în reprezentarea iernei, se reprezenta un trup de bătrân, lângă o urnă în care apa înghețase, Houdon modelează o față tânără, goală, strângând în jurul bustului un șal, care n'o acopere de cât foarte incomplet. Gestul „friguroasei” (la frileuse), nume sub care este cunoscută statua, grația ei, formele tinere, deși pline, conform esteticii sec. al XVIII-lea, fac din această figură una din operele cele mai populare ale lui Houdon.

## Pictura

Pictura va continua să se bucure de o mare favoare și în sec. al XVIII-lea. Dacă este adevărat că voința familiei regale și a curții aveau importanță în determinarea tendințelor și mijloacelor de execuție, în fixarea mai ales a subiectelor și a stilului, era natural ca pictura să se bucure de solicițudinea deosebită a monarhului și a sfătuitoților artistici ai acestuia. Artă nu încetase de a sluji la glorificarea faptelor de arme, a succeselor pe care continuă să le aibă armata franceză, la punerea în lumină a meritelor, reale sau imaginare, ale Regelui și ale familiei sale. În aceste condiții era natural ca atenția acestora să se îndrepte în deosebi spre pictură care, din cele trei mijloace de care se servesc artiștii: arhitectura, sculptura și pictura, este singura care știe povesti. De fapt, procedând astfel, atât Ludovic al XV-lea, cât și urmașul său (într'o mai mică măsură), nu fac de cât să urmeze tradiția inaugurată de Ludovic al XIV-lea, cu ajutorul pictorului Le Brun și al pleiadei de artiști condusă de acesta.

În curentul sprijinit de Le Brun, și codificat într'o doctrină rigidă și severă, îmbrățișat apoi de cei mai mulți artiști ce lucrează pentru reședința de la Versailles, influența Italiei era preponderentă. În Italia își făcuse Le Brun însuși educația. Tot acolo artiști locali, protejați de curțile provinciale, avuseseră de rezolvat probleme aproape identice, puseseră, înaintea Francezilor, în serviciul acestor probleme, talent și ingeniozitate. Le Brun n'are

de cât să adapteze, să localizeze concepții și un stil, care n'au nevoie decât de puține ajustări, pentru ca, în mâna unor sculptori, a unor arhitecți și pictori de mari resurse, să se poată aplica situației Regelui Soare. Iar dacă ne mărginim la domeniul picturii, genul istoric, cel care permitea alegoria și apoteoza faptelor de arme, va fi în deosebi cultivat și practicat de cei mai mulți dintre cei întrebuițați de casa regală.

Totuși, timid, mai pe ascuns, chiar și atunci când Le Brun părea atotputernic, Flandra, prin cel mai strălucit reprezentant al ei, prin Rubens, n'a încetat de a se insinua în viața artistică, de a avea serioși partizani. Pictura înțelegea ca o delectare sensuală a ochilor, în opoziție cu pictura eroică, de idei, în vederea deșteptării unor anumite convingeri în privitor, se bucură încă de favoarea unor cercuri numeroase, deși nu așa de puternice și de active, ca cele patronate de Rege.

Cu aceasta însă n'am terminat tabloul ce se oferea unui analist al picturii către 1690, anul morții lui Le Brun. Cei cari păstrasera o admirație vie pentru Poussin, pentru compozițiile sale nobile, clare și conforme rațiunii, erau încă destul de numeroși. Această pictură înalt „intelectuală”, bazată pe echilibrul și pe armonia părților componente, pe un desen dus la ultima sa expresie spirituală, se opunea celei practicate de colorisții, urmașii lui Rubens. În plus, la aceste grupe mai trebuie adăugat cel al așa numiților „pictori ai realității”, către care timpul nostru privește astăzi cu o mai înțelegătoare dragoste, de cât epocile ce ne-au precedat.

La moartea lui Le Brun nu se găsea nici o personalitate puternică, cu autoritate asupra confrăților și bucurându-se de încrederea Regelui, ca să ia locul celui dispărut și să continue cu succes politica artistică începută de acesta. Nevoia de o mână de fier este cu atât mai simțită, cu cât tocmai atunci conflictul dintre desenatori și colorisți, dintre pusiniști și rubeniști ajunsese la culme. Evident, Le Brun ar fi înclinat spre prima dintre aceste două grupe în luptă. Dar el dispăruse și, în acelaș timp, și acțiunea curții mai slăbise, în mare parte din pricina imposibilității materiale în care se găsea de a putea susține o politică a construcțiilor, de amploarea celei practicate de Ludovic al XIV-lea. Finanțele statului sunt secătuite, nimem nu se mai poate gândi la comenzi importante.

Puțin câte puțin clientela pictorilor se schimbă, și cu ea și ostracismul care lovea în partizanii culorii. Nu atât membrii familiei regale, cât nobilii și burghezi înstăriți sunt acei care vor întrebuița de acum încolo pe pictori, mai ales spre sfârșitul secolului. Acest lucru, la rândul lui, va contribui la modificarea caracterelor de până atunci ale sculpturii. Săliile imense, cu decorații severe, în care bronzul și marmora intrau într'o largă măsură, fac loc unor încăperi mai mici (până și Regele Ludovic al XV-lea părăsise saloanele mari, de aparat, din Versailles, pentru „les petits appartements”, mai intime. La ocazii rare se mai deschid încă vechile galerii; viața obicinuită se petrece însă într'un mediu mai familiar. Pictura se va acomoda noiei situații și-și va schimba subiectul, caracterul și chiar mijloacele de realizare.

Genul istoric se mai menține, dar este în evidentă decadentă. Alte tablouri îi vor lua locul. Unele au teme luate din viața zilnică, altele din cea galantă, fie că personagiile vor purta costumele obicinuite, fie că vor apare într'un travestiment rustic, în pastorale. Bărbați și femei vor fi reprezentați în mijlocul unei naturi admirabile, de cele mai multe ori idealizată, inde-

letnicindu-se cu operații plăcute, petrecând, cântând, dansând. Sunt motivele ce se întâlnesc obicinuît în pânzele ce decorează pereții, prinse într'un cadru de lemn sculptat și aurit, ori în porțiunile de deasupra ușilor și ferestrelor. Tabloul portativ, în genere sub forma de portret, este încă destul de rar.

În preocupările de acum ale societății este puțin loc pentru pictura religioasă. Deși lumea este destul de evlavioasă, practicând cu regularitate prescripțiile bisericești, totuși adevărata inspirație sacră, adâncă, sinceră, caldă, se face din ce în ce mai rară. Tablourile cu subiecte luate din cărțile sfinte vor avea sau un ton „mondain”, de salon, sau vor fi adevărate exerciții de școală, în care, cu aplicație, dar fără cea mai mică convingere, pictorul ne va arăta ce-a învățat și ce știe.

Aceasta nu însemna că pânzele de mari dimensiuni au dispărut cu totul. Ele se întâlnesc încă, mai mult chiar de cât în biserică, printre modelele pentru manufacturile de tapiserii de la Gobelins și Beauvais. Manufacturile regale nu încetează astfel nici un moment de a produce acele imense tablouri de lână, care se bucurau de o așa de mare favoare printre nobili sau printre membrii familiilor regale din toată Europa. Une ori trebuie să ținem seamă de acest fenomen pentru a putea înțelege unele aspecte pe care le ia pictura, anume categorii de compoziții, mai ales un anume fel de a combina culorile. Vom avea ocazie să insistăm mai mult asupra transformărilor efectuate în evoluția unui artist, din pricina condițiilor speciale ce-i impunea tapiseria, când vom vorbi de Boucher, de pildă, care era unul din principalii furnizori de „cartoane” pentru Gobelins.

Pictura mare, genul istoric, se va mărgini deci la puțină artă religioasă, la cartoanele de tapiserii, la câteva subiecte, de mitologie sau altfel, care îngăduiau o tratare mai solemnă. Ca o consecință, anume genuri considerate până atunci ca secundare, se vor impune atenției, vor câștiga importanță. Așa este cazul cu pictura de „genre”, cu cea de scene galante și cu portretul, mai ales cu acesta din urmă. El ținuse, în ierarhia pe care o fixase Academia de Arte, un loc secundar, pe care îl părăsește treptat, treptat, pentru a se înălța în stima tuturilor. Ca să nu se depărteze prea mult de clasificarea tradițională, unii pictori recurg la un subterfugiu, care place prin noutatea lui. Ei practică portretul mitologic. În loc ca artistul să se mulțumească a ne reda imaginea fidelă a modelului, așa cum el era în realitate, el îi impune un costum, îi adaugă câteva atribute, care-l transformă dintr'o dată într'o divinitate olimpică. Nu mai e vorba de un bărbat sau de o femeie obicinuîtă, ci de un zeu sau de o zeiță, Apollo, Marte, Ceres, Diana sau chiar Venus, cu care modelul nu avea de cât un foarte problematic raport. Procedul nu era cu totul inedit, de vreme ce îl întâlnisem une ori la artiștii Renașterii; nici o dată însă el nu fusese practicat așa de sistematic și pe o așa de largă scară ca acum, în Franța.

Dar aplicarea gustului public nu se oprește aici. Multe teme noi, până atunci cu totul excepționale, se înmulțesc. Așa sunt cele cu subiecte din Orientul mai apropiat sau mai depărtat, adică cele exotice. E momentul în care se înjghebează imperiul colonial al Franței, în care se fondează faimoasa Companie a Indiilor, în care se trimit misionari în China și se publică numeroase povestiri de călătorie din aceste regiuni îndepărtate și pline de mistere ale globului. Profitând de această „vogă”, artiștii își reînnoesc reper-

toriul de teme decorative, introduc — un fel de echivalent al „groteștilor” din vremea Renașterii — acele chinezării și turcisme, pe care le vedem din ce în ce mai frecvent în literatură, dar și în gravură, în pictură, în decorarea apartamentelor și a mobilelor. Animalele exotice își fac și ele apariția, între altele maimuța. „Les singeries” și „les chinoiseries” se înmulțesc într’un chip prodigios. Cei mai mari artiști, Watteau între alții, le admit în proiectele lor de decorație, le răspândesc prin deseneuri, prin gravuri, în modele pentru stofele de mătase sau pentru tapiserii.

Interioarele apartamentelor sunt cele mai multe de culori deschise, văpsite și tapisate cu roz, cu albastru ca cerul, cu verde „amande”, cu un gri delicat, cu aur. Pentru astfel de camere, evident, nu puteau conveni de cât picturi clare, din care ori ce ton mai strigător sau mai brutal era exclus. Tablourile se vor mărgini deci la armonii „blonde”. Și pentru că uleiul era considerat că nu permite o pictură destul de delicată, se va recurge adesea la două tehnice, deosebit de potrivite cu gustul public: pastelul și gușa. Ambele aceste feluri de execuție se acordau mai bine cu restul mobilelor, cu busturile în marmore delicate sau în terra-cotta, de cât tablourile în ulei.

Acestea sunt considerațiile de ordin mai general, pe care le putem face cu privire la pictura franceză în sec. al XVIII-lea. Vom avea ocazie să revenim asupra onora din ele și să le adâncim, atunci când vom studia pe cei câțiva pictori mai mari ai epocii. Vom începe cu cel mai glorios dintre ei, cu cel care face trecerea între sfârșitul sec. al XVII-lea și începutul sec. al XVIII-lea, cu **Antoine Watteau**. Se naște în 1684. Primii ani ai activității sale coincid cu moartea bătrânului Rege. Este din Valenciennes, ținut care aparținuse Flandrei, deși de limbă franceză și care numai de puțină vreme fusese incorporat Franței. Era fiul unui modest tinichigiu, adică al unui meseriaș care acoperea cu plăci de metal locuințele, căci „tinicheaua” nu fusese încă inventată. E de timpuriu bolnăvicios. Nu trăește de cât până în 1721, când moare de tuberculoză. Imprejurarea aceasta determină în mare parte și caracterul, adică felul său de a reacționa, și arta sa.

Prima pictură cu care face cunoștință în orașul său natal este cea a lui Teniers. În acele tablouri mici, vesele, cu multe personaje, pictate în chipul cel mai spiritual, în trăsături largi, Watteau a descoperit câteva din calitățile cu care se va prezenta înaintea primilor săi clienți, la Paris. Aici el dă de multe dificultăți. Temperamentul său de om bolnăvicios, cărui îi plăcea singurătatea, și nu tocmai comod, l’a făcut la început să sufere. Rezervat, aproape sălbatec, slab, timid, pipernicit, poate cu necazul omului superior și invalid, pe atâți imbecili deplin sănătoși, el se ferește de societatea oamenilor. Cine-i vrea binele trebuie să-i facă oare care violență ca să se facă ascultat, deși natura sa este afectuoasă, dreaptă și deși poate iubi pe alții, cum a arătat-o, și-i place să fie iubit. Urât și disgrațios cum se știe, nu-și prea făcea iluzii asupra sentimentelor ce inspiră, mai ales când e vorba de femei. De aceea ajunge la un fel de mizantropie, care nu s’ar putea nici un moment ghici din arta sa, care se traduce chiar printr’o nevoie de a schimba mereu mediul în care se găsea. Așa stabilit în casa unui prieten ospitalier, el o părăsește spre a merge aiurea, în alt cartier al Parisului, de repetate ori. Este ceea ce-i crează o reputație de „originalitate” poate nu tocmai favorabilă.

Suferințele fizice, nesiguranța zilei de mâine, decepțiile, fac din el un om nefericit. Dar, spre deosebire de ce s'ar fi întâmplat cu cea mai mare parte din noi, în loc să vadă viața în negru, el simte nevoia să și-o recreeze pentru el, în domeniul artei, adică în acel al iluziei, mai nobilă, mai frumoasă, mai pură, mai plină de afecție de cât în realitate. De aceea el, omul lipsit de dragoste, va înălța în operele sale repetate imnuri dragostei. În peisagii feerice ca'n povești, nițel melancolice din pricina toamnei ce se simte venind, bărbați și femei tinere, care au totul în viață, își petrec vremea conversând, cântând, dansând, jucându-se, iubindu-se. Din această lume ideală suferința, care-l chinuia zilnic pe artist, este gonită, ca și tot ce ne-ar putea întrista. Așa s'a produs opera lui, una din cele mai personale, mai plină de duioșie, de „tandreță”, pe care le cunoaște arta. Ne trezim într'un vis fericit, autorul, eroii imaginați de el, ca și noi, spectatorii.

Acest fel de a simți viața, contrar de ceea ce ne-am fi așteptat, găsea un ecou în sufletul unora dintre contemporani. Ei erau simțitori la această dulce voluptate, dublată de melancolie, care s'a transmis mai departe, a devenit chiar pentru unii critici, una din trăsăturile caracteristice ale acestui secol, rafinat, afectuos, „tandru” și voluptuos.

Si Watteau n'avait pas existé, un enchantement d'une espèce unique manquerait à la France et au monde”, ne spune Paul Jamot în a sa *La Peinture en France* (p. 126). Și, mai departe: „son nom semble résumer toute la grâce, tout l'esprit, toute la poésie de ce dix-huitième siècle, où le goût français triomphe dans toute l'Europe”. Să încercăm deci să-i analizăm opera, pentru ca să vedem cum va evolua autorul ei, din momentul în care, părăsind arta lui Téniers, se trezește în mijlocul Parisului, într'un nou mediu pentru dânsul, cu alte preferințe, cu alte exigențe. Să începem cu unul din desaturile sale: Tocilarul (Luvru) (Fig. 257).

Watteau era un admirabil desinator, unul din cei mai compleți care au existat vre-o dată. Desaturile sale erau totdeauna pregătiri în vederea ope-

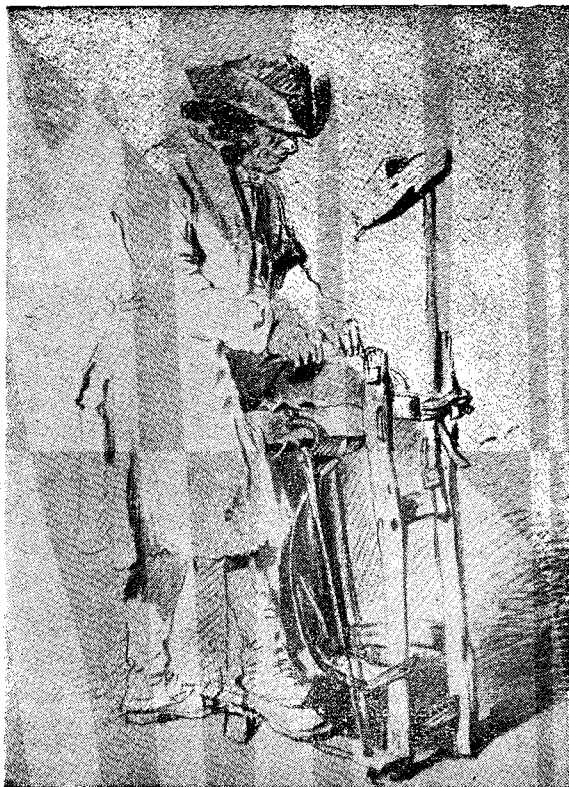


Fig. 257. — Watteau : Tocilarul.  
(după Propyl. XIII. p. 182).

rilor în ulei, formau un repertoriu la care el recurgea adesea în momentul execuției compozițiilor sale. El proceda în chipul următor: înarmat nu de peniță, care i se părea prea aspră, lăsând o urmă prea uscată, ci de cele trei creioane, cel negru, cel alb și cel roșu, creioane care puteau fi și cretă colorată, el făcea nenumărate studii după natură, pornind de la cea mai fidelă observație. Același figură revenea în felurite atitudini, una mai exactă de cât alta. Tot așa procedează cu vederile din natură, deși în ce privește decorul el se simte mai puțin legat de realitate. Când, mai târziu, el purcede la efectuarea unui tablou, după ce și-a fixat compoziția, el recurge la acele studii în desen, care se potrivesc cu scena imaginată, le introduce de-a dreptul, fără nici o modificare, sigur că vor face cel mai bun efect. În chipul acestor fantezia cea mai caldă și mai plină de avânt, se baza totdeauna pe cele mai atente și mai veridice studii după natură, din carnetul de note, care cuprin-



Fig. 258. — Watteau: Jupiter și Antiope.

dea tipuri de tot felul, costume, expresii de fizionomie, gesturi, până și foarte mici detalii, cum ar fi de pildă desenul unei mâini, poziția degetelor cuiva care cântă din flaut sau din gitară.

Această metodă de lucru el și-o impune toată viața, încă din primul său contact cu Parisul. Aici el venise format sub influența acelor „petits maîtres” flamanzi, dintre care Téniers era cel mai cunoscut, dar mai ales sub cea a lui Rubens. Dar, asupra relațiilor sale cu Rubens vom reveni în curând. La Paris el face mai întâiu cunoștința lui Claude Gillot, pictor cu renume atunci, care-și petrecea viața printre actori și picta mai ales scene din piesele ce se reprezentau în teatrele capitalei. În lumea convențională și factice a teatrului, acesta se găsea în elementul său. Ceva din dragostea lui pentru actori, pentru durerile lor prefăcute pe scenă, pentru grația farfată a femeilor, pentru atitudinile dezinvolve ale bărbaților va intra apoi în preocupările lui Watteau însuși. Lumea teatrului va fi adesea lumea în care-și va imagina tablourile sale, artificială, seducătoare, strălucită, spirituală.

Aventura cea mare a vieții lui Watteau a fost însă întâlnirea sa cu arta lui Rubens: înainte de a veni la Paris, cu Grădinele de Dragoste, ale genialului pictor flamand; la Paris, cu seria decorațiilor din Luxemburg, adică cu istoria Mariei de Medicis. Nimeni n'a analizat vre-o dată arta lui Rubens, felul său de a se exprima, tușa sa, coloritul său, cu o mai înțelegătoare pătrundere și mai cu răbdare. Acea artă îi ajută lui Watteau să se descopere, să ajungă a-și spune în întregime gândul. Lecția lui Rubens a putut fi completată mai târziu cu cea a mărilor Venețieni, în desenele

pe care i-a văzut de aproape în colecția lui Crozat, un colecționar, amic cu pictorul. Rubens însă i-a demonstrat cel dintâiu posibilitățile imense ale artei sale. Pentru a exemplifica cele spuse ar trebui să reprodusem mai multe opere de cât ne permite spațiul restrâns de care dispunem. Ne vom mărgini însă la câteva numai, din vremea maturității sale.

În Jupiter și Antiopa (Luvru), (Fig. 258), simțim ecourile întâlnirii lui Watteau cu Rubens și cu Veneția, tot folosul ce acesta îl trage din studiul maestrilor celor mai desăvârșiți, ori de câte ori atacau nudul. Tizian i-a inspirat marelui Francez atitudinea nimfei adormite; Rubens i-a dat mijlocul să redea carnația ei fragedă și purpurină. Acest tablou este însă ceva rar în opera artistului. De altfel, spre deosebire de alți pictori francezi ai vremii, el ataca numai rare ori nudul.

Fineta și Indiferentul, (Luvru) (Fig. 259 și 260), sunt două tablouri mici și, în același timp, două capodopere. Într'un peisagiu vag, umbros, într'o lumină caldă și crepusculară, el așează aceste două delicate făpturi, care-și fac „pendant”; ea mică „mignonă”, cu trăsături de păpușe, îmbrăcată într'o roche de mătase grea, care o face să apară și mai delicată; el grațios ca un dansator, svelt, mlădios, în haine de mătase de cele mai suave culori. Amintirea lui Rubens apare pretutindeni, în chipul în care sunt pictate frunzișurile, în trăsăturile așa de precise prin care sunt redede apele mătăsei, în desenul mâinilor, în cel al figurilor, un Rubens care a pierdut însă toată

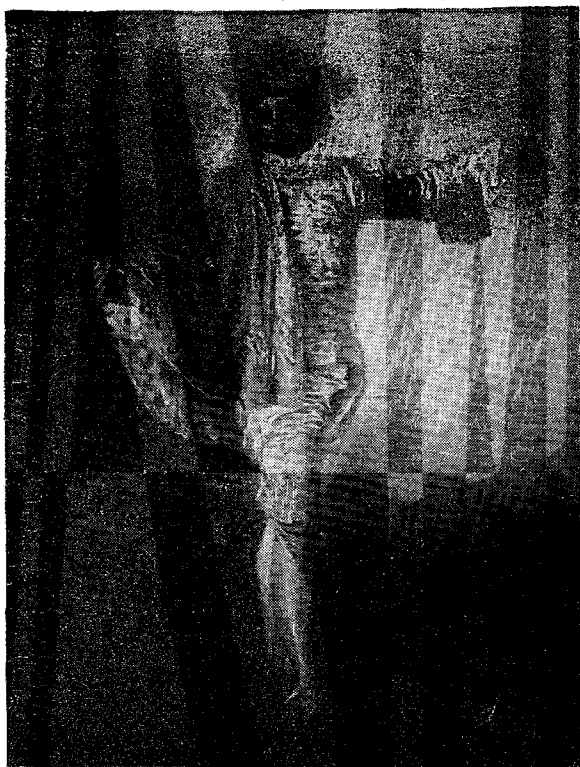


Fig. 259. — Watteau: Indiferentul.

materialitatea sa flamandă, greu de suportat uneori de cei delicați, și a devenit capabil să stea în bună companie, nu numai cu seniorii timpului său, ceva mai grosolani, ci și cu aristocrații francezi, floarea celei mai rafinate epoci din istoria lumii.

L'Embarquement pour Cythère (Luvru), (Fig. 261) este tabloul cel mai cunoscut, punctul culminant în cariera artistului, în genul nou creat de el al scenei galante. În realitate este opera de concurs pentru intrarea la Academia de Arte Frumoase. Peizagiul ireal, luat dintr'o lume unde totul este mai nobil și mai frumos de cât pe pământ, este accidentat. Accidentele vor



Fig. 260 — Watteau: Fineta.

servi maestrului ca să-și ritmeze compoziția. La orizont, stânci ce se pierd într'o boare trandafirie, plăcute ca niște castele de lumină. Pe primul plan inegalității de teren, mărginite la dreapta de copaci stufoși. Ele conduc la un lac, lângă țărnuțul căruia, în stânga așteaptă barca ce va lua pe pelerinii amorului. Vâslășul, gol, este gata să pornească în spre fundul scenei, încotro au început deja să se îndrepte în sbor ușor o ceată de amorași. Perechile s'au sculat de pe pașiștea unde se odihneau și au pornit încet, înlanțuite, doi, câte doi, în spre barcă. Una singură, în dreapta, cu gândul aiurea, n'a băgat de seamă plecarea celorlalte. Lângă ea un amoraș privește nedumerit. Se simte aproape uitat de acești tineri, care nu se pot gândi la nimic de cât la plăcerea lor. În depărtare se simte venind seara.

Gilles (Luvru) (Fig. 262) este un personaj de comedie, în mărime naturală, una din rarele pânze în care Watteau a ieșit din formatul său obicnuit, cu personaje de mici dimensiuni. Eroul, îmbrăcat în alb, stă în fața noastră într'o atitudine sfioasă. Tovarășii săi, ceilalți membri ai trupei de comedie, se văd îndărătul lui, într'o cută a terenului, răsând, vorbind între ei, fără să se preocupe de spectatori, lăsând oarecum singur pe sârmanul Gilles să se descurce cum va crede de cuviință. La dreapta, un peizagiu meridional, cu frumoși pini parasol.

Între eroul principal al acestei scene și autorul pânzei erau multe afinități. Ca și acela, Watteau era nevoit să joace un rol, să inveselească pe



alții, să trăiască o viață în care fericirea era numai aparentă. Sunt tot atâtea motive care ne fac să iubim această pictură magistrală, în care un mare artist ne-a lăsat aproape o confesiune.

Cam spre sfârșitul vieții sale Watteau, care avea ca prietin pe Gersaint, un negustor de tablouri, a făcut pentru acesta o firmă. (Berlin), (Fig. 263). Ea trebuia să fie agățată la ușa, la intrarea magazinului. A slujit însă prea



Fig. 261. — Watteau : Inbarcarea spre Citera (fragment).

puțin pentru acest scop. Cineva a cumpărat-o, și curând după aceea a vândut-o lui Frederic al II-lea, regele Prusiei. Împreună cu versiunea definitivă a Inbarcării pentru Citera (ceea ce am văzut ceva mai sus era numai schița) ea a intrat în colecția suveranului german, care punea un așa de mare preț pe tot ce venea din Franța.

Prea mare ca să fie încadrată, ea a fost tăiată în două porțiuni egale, și așa se găsește astăzi. Cu ocazia expoziției universale din 1937, la Paris, cele

două fragmente au fost din nou lipite împreună și au apărut astfel în formă lor primitivă.

Watteau realistul, cel care își căuta modelele în plimbările din jurul Parisului, și Watteau interpretul grației aristocratice, al societății celei mai rafinate, se pot urmări de o potrivă în această operă, care nici măcar nu era destinată să trăiască mai mult, de cât magazinul căreia servea de firmă. Jucându-se oare cum, lăsându-se dus numai de temperamentul său, de plă-



Fig. 262. — Watteau : Gilles.

cerea ce simțea pictând, alături de Gilles, de Imbarcarea pentru Citera, ne-a dat și această operă care, cu primele, constituie trei din cele mai mari capodopere ale artei franceze. Printre rarele portrete lăsate de pictor semnalăm mai ales unul, cel al unui sculptor (Fig. 264).

Elevii lui Watteau, **Jean Baptiste Pater** (1696—1736) și **Nicolas Lancret** (1690—1743) — aceasta mai mult discipul de cât elev — duc mai departe stilul, pe care-l ilustrase maestrul. Executanți îndemânateci, naturi însă mai ordinare, ei nu se pot menține în atmosfera înaltă, pe care Watteau n'o părăsise, cât trăise. Fac concesii publicului, alunecă pe o pantă pe care era ușor

să se ajungă la decadență, primul umple pânzele sale de nuduri și de scene mai mult sau mai puțin echivoce, celălalt ilustrează în serii întregi de tablouri romane ale timpului. Din când în când, și unul și altul, reușesc opere în nota de distincție a maestrului lor. Spre ele merg azi mai ales preferințele noastre.

Din cele spuse și mai înainte se putea deduce în chip lămurit importanța pe care portretul, atât de conform preferințelor și geniului poporului francez, o capătă în sec. al XVIII-lea. De fapt, nu ne găsim în fața unui fenomen nou în arta franceză; totuși, parcă nici o dată imaginea omului n'a fost mai cu înțelegere și mai atent observată, mai spiritual, mai obiectiv și mai de-



Fig. 263. — Antoine Watteau: Firma lui Gersaint.

zinteresat redată, fără să mai vorbim de libertatea execuției, de farmecul unor procedee noi atunci, capabile să dea o cât mai desăvârșită impresie a vieții, a realității imediate.

De unde, în trecut, portretul era considerat, în erarhia artelor franceze, ca un gen necesar, dar inferior celui istoric, de o dată el începe să se bucure de o favoare neobicinuită. Fără să poată concura totuși cu genul istoric, el profită de decadența acesteia, provenită din considerațiile de ordin politic și social, pe care le-am amintit în cele precedente, se substitue lui, se ridică în stima Academiei de Arte, ajunge să fie cultivat și practicat de cei mai celebri pictori, și aproape în fruntea celorlalte forme ale artei, el rezistă chiar mișcării davidiene, trece glorios prin Revoluție și pătrunde până departe în sec. al XIX-lea. Dar, deocamdată limitele cursului nostru impu-

nându-ne oarecare restricții, ne vom opri la Revoluția Franceză. Vom studia deci dezvoltarea acestui important gen și, în acelaș timp, vom încerca să ne dăm seama dacă tendințele pe care am crezut că le putem descoperi în celelalte genuri, se observă și aici. Poate că analiza evoluției lui ne va sluji încă să constatăm în ce chip s'a efectuat și evoluția gustului și a preferințelor estetice la Francezi în toată această perioadă.



Fig. 264. — Watteau: Portretul unui sculptor.

De la Rigaud și Largillière, artiști de tranziție între sec. al XVII-lea și sec. al XVIII-lea, pe care însă i-am studiat împreună cu arta Barocului, deși viața lor se întindea și în veacul de care ne ocupăm în această parte a manualului, vom trece la alți portrețiști, aparținând fără nici o urmă de îndoială sec. al XVIII-lea. Ce constatăm la aceștia?

Să ne întoarcem un moment la pompoasele efigii oficiale, așa cum le preferau clienții lui Rigaud și Largillière Omul, la aceștia, aproape dispărea

În mijlocul accesoriilor și simboalelor, care-i puneau în lumină rangul social, importanța funcției ce ocupa. Tema principală, persoana, era de cele mai multe ori redată șezând într'un interior bogat, având îndărătul ei, ca fond, draperii grele, pe care le sbura vântul, fără nici o altă justificare de cât numai pentru că ele „făceau bine“ într'un portret. Coloane, pilaștri, obiecte prețioase răspândite pe mese, mobile masive și bogate, cu bronzuri și aurării, completau mediul în care le plăcea contemporanilor lui Ludovic al XIV-lea să apară pentru posteritate.

Dar, cu timpul, toate aceste obiecte, care distrag privirea și obosesc atenția celui ce intenționează să recunoască o figură, dispar unul câte unul. Ajungem la o concepție mai puțin eroică, mai obicinuită, deci, dar și mai umană a reprezentării omului. Costumul joacă de acum înainte un rol secundar. Stofele, decorul lor, materia din care sunt făcute, preocupă mai puțin pe pictor. De unde modelele erau mai ales văzute în picioare, solemne, impunătoare, ori șezând la o masă, de unde își îndeplineau înaltele însărcinări, acum le vedem la ocupații banale, în atitudini familiare. De multe ori pictorul s'a mărginit să le facă bustul sau numai capul. Totul ia un caracter mai intim. Femeile și chiar bărbații, ori care ar fi rangul lor, au pierdut aerul teatral. Generalii au lepădat acea expresie de mândrie, ca și cum ar fi fost prinși în momentul cîne știe cărei victorii decisive; civilii nu mai par văzuți la ocupații, de care ar depinde fericirea omeniții; ei privesc în față cu încredere, une ori chiar cu duioșie, ceea ce îi apropie de sufletul nostru.

Dar evoluția portretului nu se oprește aici. Tendința de simplificare, nevoia de liniște, de ordine, pe care am constatat-o în mai toate domeniile artei, și aici se va face simțită. Ea nu poate surprinde, acum cînd îi cunoaștem cauzele. Amintirea antichității, linia nobilă, curgătoare, costumul care cade în cute armonioase vor apare în mai toată producția de la finele secolului: detaliu vizibil în portretele bărbaților, dar mai ales în cel al femeilor, prin comparație cu trecutul. Fundulițele, volanele, broderiile, florile răspândite pe stofele bogate au dispărut. Rochea, într'o singură culoare adesea, va rivaliza ca linie cu tunicile antice. Coafura, care pe vremea tineretei reginei Maria Antoaneta ajunsese de dimensiunile unui monument, așa încât „obrazul era la mijlocul trupului“, cum se exprimă un autor contemporan și, pentru aranjarea căreia se întrebuițau cantități însemnate de păr fals împodobit cu flori, cu ghirlande, cu pasări și cu pene, acum se coboară, se restrânge, până ce şuvițele de păr buclat vor flutura pe spate, „à l'antique“, simulând o neglijență artistică, obținută cu greutate și în urma unor numeroase operațiuni savante. Așa ne vor apare femeile din preajma Revoluției. Totul prevestește o schimbare de mentalitate și va duce, cel puțin în ce privește stilul în care se poartă părul, la coafura romantică de la începutul veacului următor.

Ca o concesie pe care portrețiștii o fac genului istoric, vom întâlni portretul mitologic. Am atins și în trecut această chestie. Cu toată dorința de a libera o imagine de pompa teatrală a veacului precedent, unul sau altul dintre pictori nu se dă în lături dela introducerea în operele sale a unui element nou de iluzie: costumul și atributele mitologice. Pentru fiecare figură, după vârsta și caracterele fizice, se va găsi în mitologie un tip corespunzător, care să sugereze temperamentul și celelalte însușiri ps'hice ale personajului pictat. Vor abunda, cum e de așteptat, reprezentările lui Venus și Apollo.

Portretistul care, în deosebi, a recurs la avantajile acestui tip nou de portret a fost Jean Marc Nattier (1685—1766). El face trecerea de la stilul bombastic la cel ceva mai potolit, chiar și în tablourile în care apar oamenii de la curte. Este format, ca mulți pictori din acea vreme, toți partizani ai culorii, sub influența Nordului, în special a lui Rubens. Operile ce se găseau în Franța ale acestui artist flamand, în primul rând faimoasa serie a decorațiilor din palatul Luxembourg, se vor bucura de favoarea tuturilor, vor fi admirate și studiate. Nattier este tocmai cel căruiia îi revenise sarcina de a desena toate acele scene din istoria Mariei de Medicis, în vederea gravărei lor. Inșă, studiindu-le de aproape, el ajunge să descopere lucruri, care scăpau unui admirator mai superficial. Reușește astfel să se familiarizeze ca nimeni altul între contemporani cu stilul și tehnica marelui Flamand.



Fig. 265. — Nattier :  
Portretul unei necunoscute.

Talentat și cunoscând felul de a proceda al unuia din cei mai mari practicieni pe care îi cunoștea lumea, Nattier devenise un portretist căutat. Prin 1740 el este reclamat de familia regală, ajunge un fel de pictor atitrat, nu numai al familiei legitime, dar și al favoritelor lui Ludovic al XV-lea. Prin calitățile sale robuste, prin felul său de a se exprima, conform celei mai bune tradiții, el place Reginei, femeie modestă, bună, puțin cam ștearsă. Ea îl ocupă cu portretele ei și cu cele ale fiicelor sale, cinci la număr. Cea laltă, Madame de Pompadour, admiră în Nattier, cași în Boucher de altminteri, eleganța, acea latură strălucită și spirituală, ușurința execuției, pe care le ofereau multe din portretele pictorului, cum se va vedea analizând câteva din operele lui.

Portretul de femeie de la Luvru (Fig. 265) este cel al unei necunoscute. Nattier, executându-l, n'a fost preocupat de nimic altceva decât să ne lase o imagine fidelă și bine pictată. Poate tocmai faptul acesta i-a determinat principala calitate: este o lucrare mai ales sinceră. Ori de câte ori era vorba de portretul unuia din fetele regelui, artistul era ținut să lase despre ea o amintire favorabilă. Cum spunea un contemporan „il peignait agréable et mignon“ El știa adică să se facă simpatic flatând vanitatea modelelor sale, multe persoane capricioase și exigente. Aici însă el a putut rămâne obiectiv, ne-a dat una din figurile cele mai specific franceze din acea vreme. Costumul e mult mai simplu ca în trecut ; îndărătul modelului nu mai flutură grele portiere. Rochia este evident elegantă, căci sec. al. XVIII-lea este unul din cele mai strălucite în privința costumului, însă linia este modestă tonul aproape burghez. Catifeaua, cu apele ei, ca și stofa mai ușoară, care iese de sub mâneci, sunt pictate cu mare îndemănare. Tot așa garnitura de blană.

Cu cincizeci sau șazeci de ani mai înainte ori ce membru feminin al familiei regale s'ar fi pictat cu totul altfel de cât Maria Leszczinska (Fig. 266): un costum bogat de curte, o rochie brodată cu aur, o mantie pe care ar fi fost semădate flori de crin, pe un fond albastru (bleu du roi), o coroană regală pe o masă, poate chiar niște genii sburând în aer. Aici, nici un accesoriu regal. Soția lui Ludovic al XV-lea într'o rochie elegantă dar simplă, cu o în-

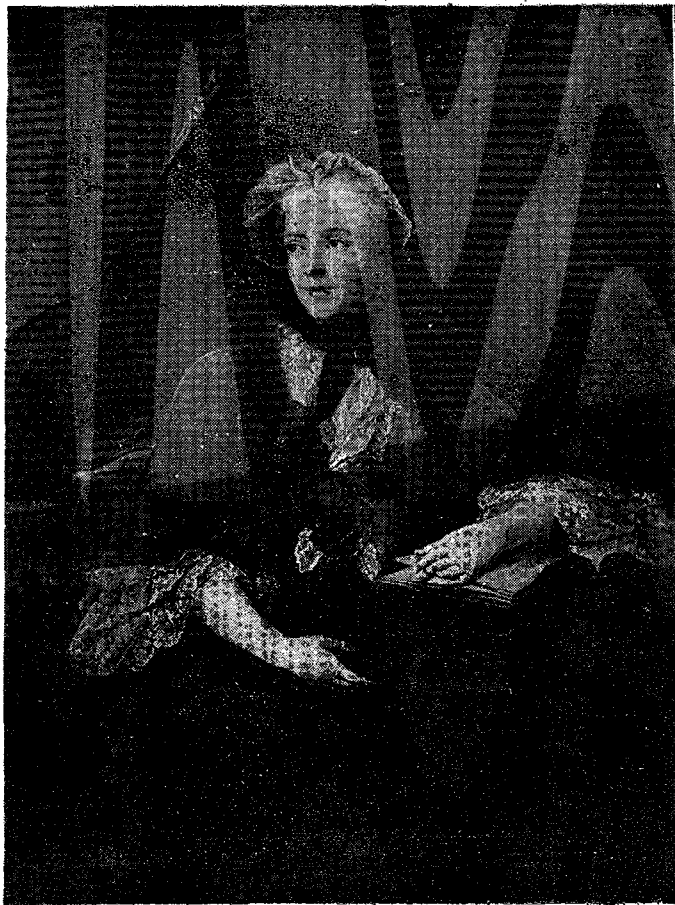


Fig. 266. — Nattier: Maria Leszczinska.

fățișare serioasă și blândă, mult mai modestă în atitudinea ei de cât ceea ce ar fi fost permis chiar unei femei de rang nobil, este surprinsă în momentul în care, cu o carte deschisă și meditănd poate asupra celor citite, privește visătoare într'o parte. Modestia Reginei merge așa de departe, în cât talia îi acoperă complet pieptul și gâtul, deși moda timpului era favorabilă decolteului. Rochia e roșie, de catifea, și împodobită cu blană. Era un detaliu în îmbrăcăminte, pe care tocmai Regina îl adusese, cu ea, din Polonia. Cu părul acoperit de un fel de bonetă, destul de cochetă, figura apare bună

blândă, plăcută, mai mult mamă de familie de cât soție regală. Execuția este tot așa de îngrijită și de impecabilă ca și în portretul analizat mai sus.

După Portretul Reginei să examinăm pe cel al metresei: Doamna de Pompadour (Versailles) (Fig. 267). Nattier i-a făcut din întâmplare portretul, căci pictorul atitrat al acesteia era mai de grabă Boucher. Intre imaginea simplă de adineaori și acest bust al favoritei e o mare deosebire. Figura e tânără, ochii scilpitori, obrajii, după moda timpului, foarte fardați, costumul ușor, vaporos, punând în valoare delicateța pielii și tonul carnației. Intre aceste două imagini este toată diferența de psihologie a celor două femei,



Fig. 267. — Nattier: D-na de Pompadour.

a soției legitime și a favoritei. Nattier, crescut printre cei de la curte, și-a dat seama de aceasta, și a pictat pe fiecare din ele după placul ei. Mijloacele sale de artist îi permiteau să se acomodeze preferințelor clienților săi, și totuși să facă o operă remarcabilă.

Alături de Nattier, un alt bun portretist este ginerele său, Louis Tocqué. Trăește dela 1696, până la 1772, este deci numai cu 11 ani mai tânăr de cât socrul său, născut în 1685. Această mică diferență de vârstă se traduce totuși, când e vorba de operă, printr'o diferență notabilă între felul de a înțelege un portret: o probă mai mult de cât de repede evoluează gustul, către finele veacului. Tocqué este un artist încă și mai

reprezentativ de ceea ce s'ar putea numi portretul burghez. În afară de hotarele Franței felul acesta de a reda o fizionomie place așa de mult, în cât pictorul care îl stăpânea cu atâta îndemânare este invitat la curtea rusească, apoi la cea din Copenhaga. Deși intenția mea nu este să intru în amănunte biografice, țin totuși să atrag luarea aminte a cititorului asupra acestui detaliu deosebit de semnificativ. Este epoca în care cultura franceză, adică literatura, ideile filosofice, concepțiile și realizările artistice, se bucură de un așa de mare prestigiu, în cât sunt răspândite în toată Europa cultă. Tot ce vine din Paris este admirat și adoptat fără rezerve. Lăsând la o parte literatura și filosofia, adică ceea ce nu intră în domeniul studiilor noastre, și mărginindu-ne la artele plastice.



cei care au familiarizat străinătatea cu ce se producea în Franța (în afară de rarele cazuri când opere de artiști celebri luau direct drumul străinătății) au fost cei câțiva pictori și sculptori călători, oprindu-se ici și colo în centrele mai importante, ducând cu ei faima culturii țării lor. Atrăși de condițiile materiale favorabile, uneori chiar strălucite, care li se fac în afară de Franța, ei părăsesc Parisul — ca altă dată artiștii Italiani Florența, Roma ori Veneția. Unii preferă să cutreere orașele mai puțin importante, însă bogate, cum erau unele centre industriale din Flandra și Germania; alții ajung însă la Petersburg, Stockholm ori Copenhaga. După o ședere de mai multe luni, cei mai mulți se întorc în patrie; dar sunt și de cei care rămân pe loc, până la sfârșitul vieții. Așa se explică de ce, în jurul curților din Nordul Europei, întâlnim până târziu, în secolul al XIX-lea, adică atunci când în Franța curentele estetice luaseră o cu totul altă direcție și când se picta conform canoanelor neoclasice davidiene, o manieră care amintește sec. al XVIII-lea. Prestigiul acelor artiști călători fusese așa de mare, în cât discipolii lor continuă felul de a înțelege o operă de artă și de a o executa.

Marchizul de Marigny (Versailles), (Fig. 268) este propriul frate al



Fig. 268. — Tocqué: Marchizul de Marigny.

D-nei de Pompadour și tot așa de puțin „marchiz“ ca și sora sa. Urmând chemării celei care, profitând de situația sa pe lângă Rege, pune în cele mai înalte posturi rude și prieteni, fratele vine la curte să îndeplinească funcția de intendent al clădirilor regale, ceea ce ar echivala astăzi cu un director sau chiar cu un Ministru al Artelor. Prin situația sa el este continuu în contact cu artiștii care, de altfel, se bucurau și de solitudinea D-nei de Pompadour, cum am văzut. Criticată de contemporani și de urmași cu drept cuvânt pentru rolul nefast jucat în istoria Franței, în domeniul artei D-na de Pompadour trebuie să fie considerată cu alți ochi. Inteligentă, cultă, cu mult gust, direct sau prin fratele său.

ea a jucat un rol însemnat în evoluția artelor, determinând anume curente, suprimând altele, imprimând, în genere, acea tendință spre ordinea clasică și spre simplificare, care merge accentuându-se spre finele secolului.

Spuneam că Tocqué, comparat cu Nattier, reprezintă un pas mai departe în evoluția picturii sec. al XVIII-lea. Portretul acesta nu ne-ar da această impresie. El este însă excepțional în opera pictorului. Coloane, drapexii, mobile grele și de preț, ne-am crede din nou în plin sec. al XVII-lea, dacă n'ar fi costumul. Trebuie însă să vedem aici preferințele modelului, un parvenit, doritor să lase după sine un portret pompos, demn de clasa socială în care îl introdusese favoarea de care se bucura sora sa.



Fig. 269. — Aved: Marchizul de Mirabeau.

Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766) și cu Joseph Duplessis (1725-1802) răspund și mai bine, prin opera lor, imaginii pe care ne-am face-o despre un portretist, spre finele secolului. Amândoi își aleg modelele într'un mediu bogat, însă fără luxul exagerat la care asistam în operele celorlalți. Când persoana reprezentată aparține înaltei aristocrații, ceea ce se întâmplă uneori, ea este văzută într'un decor familiar, prinsă la ocupații obicinuite, de intimitate. Dar, de cele mai multe ori este vorba de cineva, bărbat sau femeie, aparținând lumii financiarilor.

Celebrul bancher Law, prin operațiile sale, ruinasе statul francez și dusesе la sărăcie mare parte din cei care își puseseră în el speranțele: nobili sau oameni de afaceri. Căzând și dând faliment el cauzează mizeria unei mari părți din populație, toți cei, foarte numeroși, care se încrezuseră în onoarea și competența acestui aventurier scoțian. Dar, lecția lui Law nu fusese de tot inutilă. El arătase imensul avantaj și multe din posibilitățile creditului. După el, profitând tocmai de învățătura câștigată, toate băncile din Paris cunosc o mare înflorire. Iar proprietarii acestor bănci, în curând îmbogățiți în afaceri, iau locul clasei nobililor, acum mai toți în dificultăți financiare. Prin căsătorii cu fete de bună familie, se crează astfel o nouă elită socială, care are concepțiile și exigențele ei în materie de artă. Este clientela obicinuită a lui Aved și a lui Duplessis.

Marchizul de Mirabeau (Luvru) (Fig. 269) este tatăl faimosului tribun și om politic de mai târziu, din vremea Revoluției. Distins ca înfățișare,

cu ceva sigur, aproape impertinent în privire, Marchizul este arătat totuși într'un costum de casă, în cabinetul său de lucru, în mijlocul cărților, în fața unei mese. Au dispărut atributele mitologice, fireturile și broderiile. În schimb, o călmară, o pană, un volum legat, câteva foi de hârtie, adică tot obiecte evocatoare de o viață intelectuală mai intensă de cât în trecut, chiar printre aristocrați, clasa destinată aproape exclusiv până atunci carierei armelor.

D-na Crozat (Luvru) (Fig. 270) este cel mai frumos portret al lui Aved. Este vorba de femeia bancherului, prătină cu Watteau. Ne găsim deci într'un mediu de burghezie cu stare. Modelul este într'un bogat costum de casă. Fină și elegantă, dar fără cochetărie, D-na Crozat este prinsă la una din ocupațiile sale zilnice: ea brodează. Pictorul i-a plăcut s'o imagineze oprindu-se o clipă din lucru și uitându-se un moment la noi, cu ochelarii în mână, cu atenția îndreptată parcă spre cineva care ar fi intrat atunci pe ușe. Iată, cu adevărat, o înfățișare nouă a portretului. Ne găsim în fața unei forme a lui care se apropie mai mult de sensibilitatea noastră modernă. Artistul renunță la tot arsenalul de obiecte de care se foloseau predecesorii și privește omul



Fig. 270. — Aved: D-na Crozat.

în față, așa cum el apărea în mediul care-i era natural. Ține să dea despre el nu numai o imagine asemănătoare, ci să și-l așeze în atmosfera care-i constituie ambiția zilnică. Prin aceasta el arată adevărata înfățișare a societății franceze de atunci. Chiar dacă execuția este tot așa de probă, de îngrijită și de bună, ca la portrețiștii anteriori, simțim la Aved o pătrundere mai adâncă în sufletul modelului, ceea ce are drept rezultat o imagine mai vie și mai sinceră a acestuia.

Muzicantul Gluck (Viena) (Fig. 271), de origine austriac, unul din cei mai mari compozitori de opere din vremea sa, se stabilise la Paris. Ne este

arătat în fața pianului, inspirat, compunând. Artistul ne introduce în intimitatea lui, îl prinde în momentul în care, stăpânit de arta sa, radios, el se arată sub cel mai interesant aspect. Tenul roșu al obrazului, redat cu o mare fidelitate, ne spune că Gluck nu disprețuia vinul. Privirea sa ne vorbește însă de calitatea rară a sufletului. Iar execuția este cu adevărat magistrală.

D-na Leloir (Luvru) (Fig. 272) este mama istoricului de artă care, în vremea Revoluției, a scăpat de distrugere, depunându-le într'una din bisericiile Parisului, cea mai mare parte a operilor de artă veche, creștină sau privind familia regală, pe care revoluționarii le scosese din mănăstiri și



Fig. 271. — Duplessis : Gluck.

din palate. Ea îi crescuse astfel în cât, nu numai să fie sensibil la artă, dar să o considere ca pe una din cele mai nobile ocupații ale spiritului. Și ea este prinsă într'o poză familiară. Inteligentă, poate chiar puțin cochetă, ea ne privește în față, după ce a închis cartea ce ține în mână. Un bonet de casă îi acoperă părul pudrat, un buchetel de flori pune o notă și mai vie în mijlocul tabloului, care este lucrat în culori deschise și mai strălucitoare, pe fondul închis al portretului.

Elisabeth Vigée-Lebrun este una din rarele pictorițe femei de care ne vom ocupa la cursul nostru. În genere, deși talentate uneori, cele mai multe dintre artiste nu erau suficiente de personale, ca să le putem consacra un paragraf deosebit. În cel mai bun caz ele ne lăsase o operă îndemânatec executată, oglindind însă cine știe

ce influență bărbătească. D-na Vigée Lebrun face excepție dela această regulă. Ea a practicat o formă de portret a cărui formulă îi aparține în totul, deosebită de cea a contemporanilor. În plus, cel puțin în ultima parte a carierei sale, ea este cel mai de seamă reprezentant al genului care aspira la o reînoire a spiritului antic. La început, ce e drept, își îmbracă modelele în costume complicate și pitorești, le înconjoară capul de frizuri monumentale. Mai târziu însă, în momentul în care apare tendința de întoarcere la natură, pe care adesea am amintit-o, D-na Vigée-Lebrun introduce în portretele sale tunici antice, lasă părul modelelor feminine — aproape singurele sale modele — să cadă în bucle ondulate, le dă o poză plină de langoare.

Ea a fost formată în vecinătatea imediată a lui Greuze, pictor de care

ne vom ocupa în curând. Putem spune despre el chiar de acum că a fost unul din artiștii care au prețuit mai mult grația tinereții și care își face despre pictură o idee sentimentală mergând până la ceea ce Francezul numește „sensiblerie”. El este maestrul acestei talentate eleve, care însă nu va picta scenele duioase din care Greuze își făcuse o specialitate, ci mai



Fig. 272. — Duplessis : M-me Leloir.

ales portrete. Trăește de la 1755 până la 1842. Cariera sa artistică se termină însă cu dispariția societății vechiului regim. Ea va rămâne mai ales portretista Mariei Antoaneta și a Curței.

Tânăra, frumoasă, plină de farmec și foarte îngrijit educată, Vigée-Lebrun, imediat ce este cunoscută de Regina Franței, devine pictorița oficială a acesteia. De aceea în decursul carierei artistei, vom întâlni imaginea Mariei Antoaneta, sub fel de fel de aspecte. (Fig. 273). Analizându-le în

ordinea lor cronologică ele ne-ar ajuta în același timp să urmărim evoluția modelelor la finele sec. al XVIII-lea. Portretul reprodus este printre primele executate de artistă. Moda era încă complicată, greoaie, plină de bizarerie și de exagerări, mai ales în ce privește coafura. Tot așa cel al d-nei du Barry. (Fig. 274).

Mai târziu, călătorind în Belgia, Vigée-Lebrun este atrasă de Rubens și van Dyck. Ea se pasionează așa de mult pentru acești doi maestri, în cât



Fig. 273. — Vigée-Lebrun: Maria Antoinetta.

nu mai pictează o bucată de vreme de cât în genul lor, punând totuși în inspirație toată sentimentalitatea feminină. „On m'appelle ici M-me Rubens et M-me van Dyck”, ne spune ea într'o scrisoare din această vreme. Ceva mai târziu ea se scutură de influența coplesitoare a celor doi mari pictori flamanzi și ajunge la perioada în care ne-a dat cele mai pe drept prețuite dintre operele sale, cum este Portretul artistei cu fiica ei (Luyru), (Fig. 275). Suntem în plină reacție antichizantă Rochea pe „panier” și talia

pe corset au dispărut; au fost înlocuite cu vestimente ușoare, care cad ca niște tunici antice. Părul, despărțit printr'o cărare în mijlocul capului, înadresează figura în chipul cel mai grațios. Un șal oriental introduce o notă

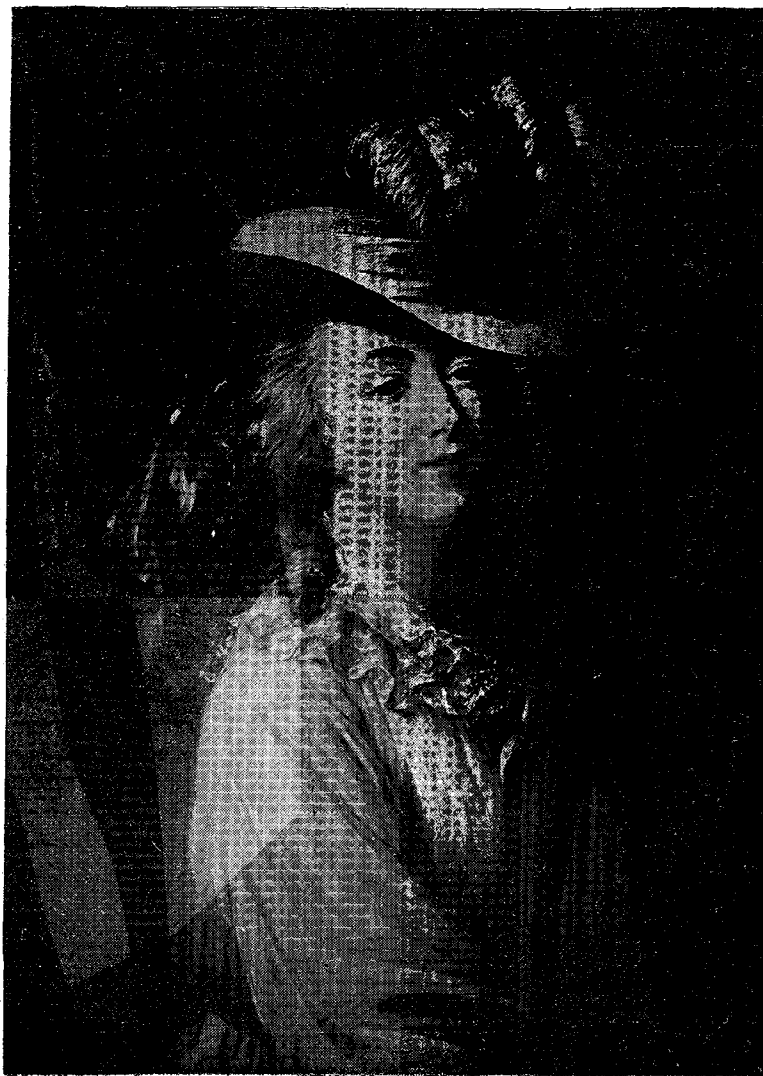


Fig. 274. — Vigée-Lebrun: Portretul D-net du Barry.

veselă și mai energică în acest tablou în care totul este jucoșie și sentimentality. Suntem la finele acelei perioade în care oamenii nu se mai jenează ca să-și manifeste în fața tuturor emoțiile cele mai intime. Vigée-Lebrun urmează această înclinare, pentru care arta sa pare în deosebi făcută.

O categorie cu totul deosebită de portrete, din pricina tehnicii de care se servesc artiștii, sunt cele în pastel. În fond, nu e vorba de un procedeu care să nu fi fost până atunci practicat: desenul în creioane sau în crete de diverse culori era ceva curent. Nici o dată însă el n'a fost mai des și mai sistematic întrebuințat ca în sec. al XVIII-lea, și mai ales, nici o dată n'a fost aplicat la lucrări de așa mari dimensiuni. Urmele delicate, sub forma unor pulberi de culorile cele mai gingașe, lăsate de creionul frecat pe un carton preparat de mai înainte, răspundeau cu atât mai mult unor preferințe



Fig. 275 — Vigée-Lebrun: Artista cu fiica ei.

ale publicului, cu cât tonalitatea generală a pastelului se armoniza cu nuanțele dulci ale stofelor mobilelor, ale mățăsurilor ce îmbrăcau zidurile, ale busturilor în terra-cotta, ale lemnului mobilelor vâpsit în alb, în verde „pisiache” sau în gris.

Se pare că marele succes al acestui procedeu se datorește tot unei femei pictor, inițiativei faimoasei Rosalba Carriera. Era de origine venețiană și neîndoios dotată pentru a exprima grația și frăgezimea unui cap de femeie, a podoabelor multiple, una mai delicată ca alta, din costumele timpului. Ei îi revine meritul de a se fi gândit că creionul colorat, care până atunci servea mai mult pentru notări fugare, se putea întrebuința și pentru efectuarea unor opere definitive, de dimensiuni mai importante, cum ar fi portretele în bust. În adevăr, nimic n'ar fi fost în stare, mai bine ca

aceia pulbere fină, comparabilă cu cea care se găsește pe aripile fluturilor și care acoperea ca un polen epiderma cartonului, să dea impresia părului pudrat, a fețelor plăcute, a pielii fardate a femeilor și bărbaților din sec. al XVIII-lea. De ce atunci să nu fie întrebuințată și în opere de mărime naturală?

După mari succese în orașul său natal, urmând un obicei răspândit la mai toți artiștii însemnați ai vremii, Rosalba Carriera pornește să-și încerce norocul la Paris, în mijlocul societății celei mai civilizate, mai luxoase, mai fermecătoare, mai capabile să judece valoarea unei opere de artă și s'o plătească mai bine. Aici ea se face în curând cunoscută. ba încă. — ceea ce



poate nu i-a făcut prea mare plăcere — dobândește mulți imitatori printre Francezii care practicau portretul. Unii din ei ne vor lăsa lucrări, alături de care chiar cele ale răsfățatei pictorițe venețiene fac destul de slabă figură. Așa sunt, — ca să nu vorbim de cei care, cum este Chardin, nu s'au servit de pastel de cât în chip cu totul excepțional — **Perronneau (Jean Baptiste)** și **Maurice Quentin de La Tour**.

Pastelistul tip, cel spre care se îndulzește societatea timpului, pictorul de casă (ca și Boucher) al favoritei, M-me de Pompadour, este La Tour. Trăește în plin secol al XVIII-lea, între 1704 și 1788. A lăsat lucrări numeroase, variate, și extrem de căutate, atât de contemporani, cât și mai târziu. El era nu numai un excelent pictor, ci și un om deosebit de inteligent. Spre deosebire de artiștii, care introduseseră pastelul în Franța, el își pune și rezolvă probleme, pe care aceștia nici nu îndrăznea să și le formuleze. Astfel, între altele, el nu se mulțumește cu ce se obține obișnuit în pastel: masca unui personaj sau, cel mult, bustul său, ci are ambiția să rivalizeze cu pictura propriu zisă, tratând portrete de mărime naturală, în picioare și în interior.

Felul său de a lucra era cât se poate de personal. Își alegea modelele de preferință printre intelectualii și personalitățile marcante ale timpului. El este alături de Houdon, în terracotta, interpretul ideal al lui Voltaire, J. J. Rousseau, d'Alembert, care, la rândul lor, îl preferă ori cărui alt portretist, îl laudă în toate împrejurările, îl apreciază pentru perspicacitatea lui, pentru ascuțimea cu care știe pătrunde caracterele și descoperi cele mai ascunse cute ale sufletului. Nu-i plăcea să picteze figuri necunoscute, ci mai degrabă pe cele ale oamenilor cu care era familiarizat. Aceasta nu l'a împiedicat totuși să execute de câteva ori atât portretul D-nei de Pompadour, cât și pe cel al Reginei, fără să mai numărăm pe principesa moștenitoare și pe numeroase personaje de la Curte, bărbați și femei. Reușea însă mai bine când pornea de la o fizionomie cunoscută, luată din lumea intelectualilor, în mijlocul căreia a trăit și el. Bine înțeles, s'a luat destul de des singur de model, după cum vom vedea. (Fig. 276 și 277).

Metoda sa de lucru era cea următoare. Începea prin a face ceea ce se numea o „preparație“ — masca personajului —, o schiță detaliată, din care nu lipsea nimic esențial. Mai târziu, servindu-se de această schiță, proceda la săvârșirea portretului propriu zis. În chipul acesta figura avea totdeauna ceva atât de viu și de atrăgător, în cât nimeni nu mai da atenție accese-



Fig. 276. — La Tour: Autoportret (preparație).

...mor, care, și ele, nu erau negujate. Astăzi însă amatorii preferă preparațiile chiar tablourilor terminate. Ambițios, doritor de perfecție, i se întâmplă adesea lui La Tour, în căutarea asemănării desăvârșită, să vină și să revină atât de mult peste un portret, în cât să-l obosească, ceea ce însă nu i se întâmplă nici o dată cu preparațiile, în genere executate în scurtă vreme.

Spuneam că La Tour nu se sperie de cele mai grele probleme ce le



Fig. 277. — La Tour: Autoportret.

putea oferi genul căruiua i se consacrase. Astfel el nu ezită de a trata portrete în mărime naturală, care, până atunci, nu fuseseră executate de cât în ulei. Unul i-a fost comandat de D-na de Pompadour, (Luvru) (Fig. 278). Ea este arătată simplă, naturală, sub aspectul unei persoane tinere și grațioase care, într'un interior bogat, printre cărți și gravuri, este surprinsă în momentul în care descifra o arie. S'a întrerupt însă un moment, distrată

de cine știe ce șgomot ce a auzit, și așa a prins-o pictorul. Este imaginea sub care favorita dorea să apară oamenilor de litere și artiștilor, pe care în deosebi îi cultiva: ca cineva din rândul lor, cu preocupările și pasiunile lor.

Dar, o persoană așa de solicitată și de ocupată nu putea avea prea mult timp de pierdut cu poza. De aceea La Tour s'a mărginit să-i ia numai masca, preparația, pe care a utilizat-o apoi pentru efectuarea portretului definitiv. Este unul din acele exemple la care făceam aluzie când vorbeam de metoda



Fig. 278: — La Tour: D-na de Pompadour.

de lucru a pictorului. (Luvru) (Fig. 279). Ceea ce este curios este că, după cum vom vedea, o poză identică vom întâlni și în portretele lui Boucher, celălalt artist preferat al favoritei. Nu este oare locul să ne întrebăm dacă ambii pictori nu s'au servit de același studiu, de aceeași „mască” a D-nei de Pompadour?

Un desen asemănător, mai spontan, mai brutal tratat, plin însă de vervă și de spontaneitate, portretul unui prieten, se putea vedea la Muzeul Toma

Stelian, cu ocazia ultimei expoziții franceze. El nu era propriu zis un portret, ci un viguros desen în cretă albă și neagră, pe o hârtie albastruie.

În astfel de opere, ieșite fără ezitare din contactul pictorului cu un model interesant, se simte mai bine darul superior de portretist al lui La Tour. Tot astfel ne apare el, de pildă, într-o imagine a lui d'Alembert. (Luvru) (Fig. 280). Face parte din acea serie pe care artistul o consacrase celor mai iluștri dintre contemporani, cei mai mulți prieteni și familiari ai săi. Cunoșcându-i de aproape, nu numai în ce privește aspectul lor fizic, ci și în ce privește spiritul lor, forma inteligenței, temperamentul lor, având apoi ocazia să le observe reacțiunile și atitudinile obicinuite, el ne-a lăsat despre ei cele mai vii documente ce se pot închipui.



Fig. 279. — La Tour: Preparație pentru portretul D-nei de-Pompadour.



Fig. 280. — La Tour: d'Alembert.

Jean Baptiste Perronneau (1715-1785) trăește în aceeaș epocă cu La Tour. Pe vremea lor contemporanii făceau oarecare deosebire între ei, acordând preferință celui din urmă. Astăzi suntem mai de grabă dispuși să luăm o poziție contrară. Este adevărat că artistul pe care l'am analizat mai sus posedă o inteligență rară, o putere uimitoare de pătrundere în sufletul semenilor săi, de ghicitor al sentimentelor celor mai ascunse sau a trăsăturilor celor mai puțin aparente din caracterul cuiva. Perronneau este însă mai fin, adică mai rafinat, și, incontestabil, un mai subtil colorist. Mai calm de cât La Tour, mai puțin preocupat de „literatură”, el nu se interesează de complicații psihologice; odată însă în fața unei persoane, el este captivat de ceea ce vede, se încălzește pentru tot ce oferă o dificultate, caută să o învingă, și ajunge astfel să ne dea portrete, poate nu atât de

interesante pentru un gânditor, cum sunt cele ale contemporanului său, dar mai prețuite de un artist.

Mediul din care își lua modelele era cel bogat burghez. Lui îi aparține acest Olandez pe care Perronneau îl întâlnise într'unul din orașele din Nordul Franței, unde călătorea adesea, în căutarea comenzilor: Abraham van Robais (Luvru). Cum toată clientela importantă și care plătea bine era oarecum



Fig. 281. — Perronneau: *Portret de femeie.*

monopolizată de La Tour, lui Perronneau nu-i rămânea altceva de cât să devină pictorul burgheziei, pe care s'o cerceteze la ea acasă, dar mai ales în provincie. El mergea astfel dintr'un oraș într'altul și chiar trecea uneori granița în Olanda. Acolo, sau poate chiar în Nordul Franței, cunoscuse el pe acest om cam de șaptezeci de ani, figură nobilă, demnă, pe care o redă în cel mai atrăgător stil al portretului.

Perronneau se formase mai întâiu ca gravor. Gravura, după cum știm, are la baza sa desenul. Nu e de mirare dacă perfecția liniei, acea concordanță desăvârșită între mână și ochiu, este ceace ne isbește mai întâiu într'o operă cum este portretul D-nei de Sorquainville (Fig. 281) (Col. privată).

Nu mai puțin interesantă este imaginea unei fete tinere, (Luvru) (Fig. 282) plină de grație și de seducție, una din figurile celebre, lăsate de marele



Fig. 282. — Perronneau : Fetiță cu pisică.

secol al XVIII-lea. Concepția și execuția sunt de o potrivă de minunate, așa în cât incontestabil ne găsim în fața uneia din cele mai autentice capodopere ale artei secolului.

N'aș vrea să termin acest capitol fără să spun câteva cuvinte despre un alt portretist celebru, Jean-Etienne Liotard (1702—1789), genevez, de educație franceză însă, care a călătorit mult și pe care peregrinările sale l-au

duș până în Iași Moldova, unde trăise aproape trei ani. Cea mai cunoscută dintre operele sale este faimosul portret al Doamnei d'Epinay, (Geneva) (Fig. 283), pe care Ingres îl considera ca pe una din minunile genului. Prietena literaților și a filosofilor, cunoscută tuturor cercetătorilor secolului al XVIII-lea, era o persoană plăpândă, cu niște ochi în care se simțeau frigurile și pasiunea, delicată, extraordinar de fermecătoare. Liotard a reușit să redea acel caracter, în același timp morbid la morali și bolnăvicios la fizic.



Fig. 283. — Liotard: M-me d'Epinay.

al modelului, într-o execuție comparabilă în totul cu cea a marilor portrețiști francezi de care am vorbit în cele precedente.

\* \* \*

Trecând acum la pictura în ulei, primul artist de care ne vom ocupa este François Boucher, interpretul răsfățat al bărbaților și, mai ales, al femeilor de la curte. Trăește de la 1703 până la 1770. Are exact calitățile necesare pentru a mulțumi mediul frivol dar inteligent, rafinat, sceptic, inclinat spre plăcerile materiale, dar nu nesimțitor la cele ale spiritului și ale artei, în mijlocul cărui împrejurări îl fac să trăiască. E cel mai reprezentativ pictor pentru nivelul moral al acestor oameni, pentru gradul sensibilității

lor, al educației lor, pentru felul de a înțelege acea formă a producției artistice, care până azi este considerată ca simptomatică pentru sec. al XVIII-lea.

François Boucher are o educație profesională relativ îngrijită. Poședă un remarcabil talent, mai ales un dar rar de practician. Operele lui apar până azi ca bine compuse, denotând vaste cunoștințe practice și sunt executate cu o îndemănare uneori uluitoare. Ele sunt însă mai totdeauna lipsite de o credință puternică, de profunzime, deci de sinceritate.

Evident, dacă ne punem din punctul de vedere al artei pentru artă, tot ce putem cere unui pictor este să aibă talent și să placă. Este ceea ce Boucher obține destul de des prin lucrările sale. Face parte din grupul celor oblăduiți de D-na de Pompadour. I-a fost chiar profesor de gravură. În dorința



Fig. 284. — Boucher: *Rinaldo și Armida*.

de a plăcea protectoarei sale, el este oarecum nevoit să atace anume subiecte, în general cele mitologice, cu sau fără aluzii la întâmplări contemporane. Evident Vênus, favorita, va juca un rol important în aceste opere, care de cele mai multe ori nu-s de cât un pretext pentru a introduce nuduri de femei, de acel tip, în favoare atunci, mititele, grăsuțe, blonde, cu pielea catifelată și roză, cu gropițe la toate încheeturile. Alte ori el ia subiecte dela țară, faimoasele pastorale galante, tipice pentru acea epocă, un fel de carnaval voluptuos pe care artiștii îl oferă unui public blazat de plăcerile orașului.

În ramele de lemn sculptat, aurit sau vopsit în culori delicate, care le serveau de cadru, tablourile lui Boucher — cele mai multe având un rol decorativ — făceau cu totul alt efect de cât cel de azi, în sălile reci ale muzeelor. Așa este cazul cu cele mai multe din compozițiile cu subiect mitologic și istoric, și chiar cu cele cu ciobani și ciobănițe. Aceste din urmă, pastoralele



galante adică, în care se făcea aluzie la dragoste, sunt azi chiar mai căutate de amatori.

Apariția acestor opere, succesul de care se bucură, sunt un fenomen caracteristic pentru clasa suprapusă a sec. al XVIII-lea. Săturați de scenele mitologice, plictisiți de continuarea fără răgaz a unei vieți ce nu ținește decât la plăcere, care tocmai prin prelungirea ei, prin frecvența ei, începuse să-și piardă atracția, membrii acelei societăți simt nevoia să se transporte cu imaginația într'un alt mediu, fără însă a renunța la aluziile la dragoste, la motivele care le-o aminteau, în tot momentul. De aceea



Fig. 285. — François Boucher : Silvia și Amintas.

își îndreaptă ochii spre lumea țăranului, spre mediul sătesc. Nu este însă vorba de un țăran veritabil, care i-ar fi revoltat cu aspectul lui, cu îmbrăcămintea lui, cu grosolănia lui în gesturi, în mișcări; țăranul acesta muncitor și cinstit, care lucra de dimineață până seara ca un rob, sub vechiul regim — să ne amintim de tabloul pe care La Bruyère îl lăsase despre oamenii de la țară, în ultimii ani ai domniei lui Ludovic al XIV-lea — ar fi îngrozit sau cel puțin scandalizat ca inoportun societatea frivolă, compusă din clienții lui Boucher. Ea are nevoie de ceva mai convențional, de un decor factice, în care totul să fie elegant, curat, plăcut; de personaje care să nu treacă nici unul de douăzeci de ani, deci în floarea tinere-

tei, toți spălați, pomădați, fardați, în haine de mătase, tăiate însă după moda de la țară, mai mult jucându-se de-a țăranul, de cât amintind cu adevărat de lumea celor dela sate. Nici unul din pictorii francezi n'a lăsat atâtea pastorale galante: „miei nou născuți”, „cuiburi de păsări”, ori jocuri foarte puțin inocente de ciobani și ciobănițe, sub aparență inofensivă, ca Boucher.

El este încă autorul câtorva portrete, puține la număr, printre care cele ale D-nei de Pompadour, de care vorbeam.

Pregătirea, destul de îngrijită, pentru a deveni pictor, o începuse în Franța, dar o terminase la Roma, în spiritul Academiei de Arte Frumoase. Boucher va fi deci, cu oare care rezerve, un reprezentant al curentului ita-



Fig. 286. — Boucher: Cuibul.

lienizant, pe când Chardin, de care ne vom ocupa în paragraful viitor, va fi mai de grabă influențat de nordul flamando-olandez. La Roma însă, Boucher, care era inteligent și care își dase seama, nu numai de caracterul spiritului său, dar și de limitele posibilităților sale, evită pe toți cei mari, a căror artă ar fi venit în contradicție cu temperamentul său. Rafael și Michel-Angelo, care stăpânesc orașul cu arta lor grandioasă, nu-l interesează prea mult sau, mai drept vorbind, îl sperie. Mai târziu, când va ajunge singur un maestru și va dobândi elevi, se pare că a spus unuia dintre ei: „Admiră pe Rafael și pe Michel-Angelo; dar dacă te hotărăști să trăiești în familiaritatea lor să știi că ești pierdut”. Din contra, el prețuiește și se împacă foarte bine cu opera a doi pictori decoratori contemporani.

Unul este J. B. Tiepolo, marele ordonator de compoziții pentru ornamentarea plafoanelor, ultimul spirit creator al Italiei; altul este un artist mai mărunț, dar posedând încă limbajul celor mari, servindu-se de el adesea cu multă îndemânare: Pietro da Cortona.

Intors din Roma, Boucher e prezentat favoritei regelui și devine imediat pictorul ei de casă. Am spus mai sus tot binele ce gândeam despre calitățile intelectuale, despre gustul D-nei de Pompadour. Tânărul pictoresc este încântat să se vadă apreciat, își dă osteneala să placă, ajunge chiar — fază care va dispărea curând — la o seriozitate în tratarea subiectelor, pe care

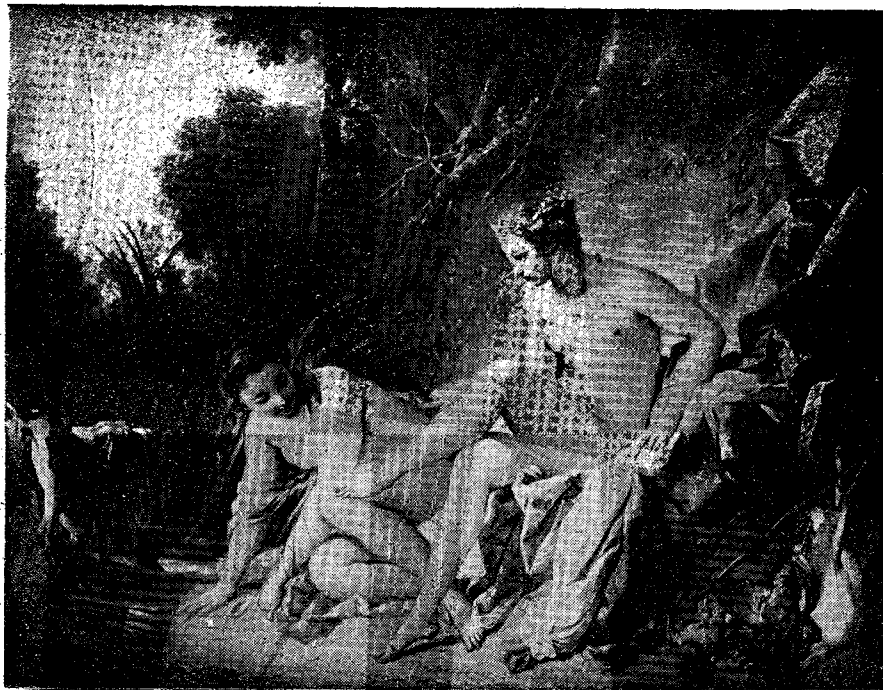


Fig. 287. — François Boucher: Toaleta Dianei.

n'am fi bănuț-o. Pornește adesea de la studii după natură, după cum se poate constata din carnetul său de schițe, unde țărani și țărancele n'au de loc aerul de a ieși din scene de operă comică, cum se va întâmpla mai târziu.

Este momentul în care Boucher își coplețează educația profesională dobândită la Roma, gravând după desaturile rămase de la Watteau, adică după fondul ce se găsea în posesia D-lui de Julienne, și pe care acesta, pentru a face cunoscut numele pietenului său într'un cerc cât mai larg, se hotărise să-l răspândească prin gravură. Contactul direct și intim cu studiile atât de sincere și de înalte ale lui Watteau, și el inclinat spre aceea dulce voluptate, spre care Boucher se simțea atât de atras, va contribui enorm la perfecționarea stilului și a execuției acestuia. Mai târziu el va

picta „de chic“, cum se spune cu un termen de atelier, se va servi adică prea puțin de studiul după natură. Acum însă îi simte neapărat nevoia...

Spre sfârșitul vieții lui Boucher, ne spun biografiai lui, frații Goncourt, exista în atelierul său un plug și o căruță în miniatură, adevărate jucării, de la care pornea ori de câte ori i se cerea o pastorală ori o scenă de la țară. Este declinul și maniera regretabilă a unui frumos talent, admirabil dotat, la care însă sufletul nu era la înălțimea darului de executant. De altfel, cum era de așteptat, un asemenea temperament se epuizează repede



Fig. 283. — Boucher: Moara.

După vârsta de cincizeci de ani el nu face de cât să se repete, și cu fiecare repetiție compozițiile sale își pierd căldura și puterea de convingere.

Rinaldo și Armida (Luvru) (Fig. 284) este tabloul de concurs, cel în urma căruia Boucher a fost admis ca membru al Academiei. Evident, inspirația îi venea din Tasso, a cărui poemă servește ca un punct de plecare pentru multe compoziții în vremea Barocului și mai târziu. În ea artistul arată tot ceea ce știa, adică ceea ce primise din contactul său cu Roma, mai ales de la Pietro da Cortona. Totuși, tipul personajilor îi aparține și el va rămâne ca ceva caracteristic în toată cariera sa. Femeia are trupul

încă nedepășit format al unei copile, cu capul mic, inexpressiv, cu formele rotunde, plinuțe, cu ceva în acelaș timp naiv și pervers în înfățișare. Compoziția este fericită. Ea este străbătută de nenumărate linii curbe, ca de niște valuri, care odihnesc ochiul și liniștesc spiritul. Nimic aspru, nimic sever în această pictură ca și în *Silvia și Amintas*, alt tablou inspirat de literatura lui Tasso. (Fig. 285).

Printre tablourile cu aluzii la viața dela țară este și acesta: *le Nid*. (Luvru) (fig. 286). Este un exemplu tipic de pastorală galantă, așa cum era înțeleasă și practică de Boucher. Tinere fete în rochii de mătase, elegante ca niște marchize, un tânăr ștrengar care le aduce un cuib, oi și miel, albi ca zăpada, o colivie, o fântână ornată de doi amorași, nimic nu lipsește în acest paradis rustic, afară de sinceritate și de naturalitate. Fondul tabloului este observat mai cu atenție; el pornește, probabil, de la notele și schițele lui



Fig. 286. — François Boucher : *D-na de Pompadour*.

Boucher, în fața naturii. Celelalte elemente sunt însă combinate în atelier.

Toaleta Dianei (Luvru) (Fig. 287) aparține genului istoric și se inspiră din mitologie. Amintirile sale romane îl servesc de minune pe Boucher. Ele îi dictează compoziția în piramidă, atitudinile. Tipurile celor două femei îi aparțin însă. Ele n'au formele vaste pe care le întâlneam în plafoanele palatelor romane, membrele puternice, busturile de statui, ci sunt „mignone”, cu ceva candid în fizionomie, acea falsă candoare pe care o cereau toți cei înclinați spre voluptate dar cam decepționați de cea pe care le-o oferea epoca. Ceeace ne isbește însă în acest tablou este calitatea excepțională a picturii. Ea scapă acelor obiecții care s'au putut face relativ la opera mai târzie a lui Boucher. În adevăr, angajat la manufactura de tapiserii de la Gobelins, artistul este nevoit în cartoanele sale ulterioare să fină seama că anume culori nu se puteau reda în lână. În acelaș timp el nu trebuia să uite că firul se comporta altfel, cu timpul față de lumină și

umiditate, de cât culoarea pusă pe pânză. Se produceau modificări de nuanțe care, dacă nu erau prevăzute în momentul în care se efectua țeserea, puteau produce o dezacordare a compoziției. De aici provine tendința lui Boucher de a învâli cea mai mare parte din tablourile sale, mai ales cele în care apare un peisagiu, într'un fel de boare albăstrie, uneori destul de intensă și nenaturală. Așa este de pildă în tabloul Moara (Luvru), (Fig. 288).

Boucher ne-a lăsat și câteva portrete, printre care, bine înțeles, sunt



Fig. 290. — Boucher : *Necunoscuta*.

căutate mai ales cele ale protectoarei sale, D-na de Pompadour. Cel mai cunoscut dintre ele se găsește într'o colecție particulară. (Fig. 289). D-na de Pompadour este reprezentată în buduarul ei, într'o splendidă rochie de casă, deci gătită, gata să primească vizite. A fost ocupată până atunci, de unde dezordinea din jurul ei: masa de scris deschisă, pana de gâscă în călimară, foile de gravuri pe jos, alături doi trandafiri. Gânditoare, ea privește în stânga, meditănd poate la ceea ce citise în cartea pe care o ține deschisă, pe genunchi. Observăm însă că figura este identică cu „masca” pe care am văzut-o adineaori când am analizat opera lui La Tour.

În sfârșit, pentru a ne da seama, până la oarecare punct, de caracterul pânzelor neoficiale ale acestui artist, să examinăm un ultim tablou, de la Luvru (Fig. 290): Portretul unei necunoscute. Este una din cele mai gingașe imagini de femeie ce ne putem închipui, tânără, roză sub peruca pudrată, spirituală, sub o mantie de culoare albastră, culoare caracteristică pentru Boucher. Armonia de tonuri reci, în care singurele note mai vii sunt petele de roșu pentru obraji și gură, este de un mare rafinament pictural.

Jean Baptiste Siméon Chardin este contemporanul lui Boucher, de vreme ce trăiește de la 1699, până la 1779. El aparține prin naștere aceluiași mediu, căci este fiul unui tâmplar, fabricant de biliarde. Dar, pe când Chardin rămâne credincios clasei micii burghezii, din mijlocul căreia se ridicase, îi împărtășește plăcerile și necazurile, se face interpretul gustului ei, Boucher va fi pictorul răsfățat al celor din jurul curței, își va schimba traiul și tonul, va deveni un alt om, aproape un parvenit. Arta lui Chardin ne învederează că alături de marchizi, de financiar și de dansatoarele de la operă, prietenele acestora, de D-na de Pompadour ori de D-na du Barry și de lumea din jurul lor, există încă o burghezie franceză, care-și păstrase curate moravurile, cinstită, simplă, bucurându-se de plăcerile ieșite dintr'o viață de familie normală, în care tatăl, mama, copiii, sunt uniți prin legăturile cele mai calde și mai solide.

Chardin cunoștea arta Flandrei și a Olandei, o admira, subiect și execuție. Ia lecții la început cu unul din acei artiști titrați, aparținând Academiei, dar de care nimeni nu și-ar mai aduce azi aminte, dacă n'ar fi avut norocul să fie primul îndrumător al acestui mare pictor. El determină poate în Chardin dragostea pentru subiectele simple, pentru scenele luate din viața de toate zilele, pentru compozițiile de natură moartă, în maniera olandeză. Așa își începe Chardin cariera, nu expunându-și pânzele la Luvru, sau în sălile Academiei, unde nu aveau dreptul să se arate de cât cei care aparțineau acestei companii, ci la sărbătoarea numită Fête Dieu, cam la Rusalii, într'un fel de bălciu, într'una din piețele Parisului. Printre decorurile ce se ridicau pe stradă, pe unde avea să treacă procesiunea religioasă, le era îngăduit pictorilor să-și expună operele, de dimineața până la prânz. Aici se întâlneau mai ales artiștii cei tineri. De aceia toți amatorii de noutăți, precum și pictorii ce urmăreau progresele camarazilor lor, își dau întâlnire cu mare drag în mijlocul multime ce umplea acele răspântii.

Încă de la început Chardin este remarcat de toți. Insuși marele Largillière, portretistul faimos, este impresionat de cele două pânze de natură moartă, trimise de tânărul pictor la bălciul de care am vorbit și-l vizitează acasă. El îl îndeamnă să se prezinte neapărat la Academie, după o scenă care merită să fie povestită. Crezând că operele ce-i arăta Chardin, în timpul vizitei, nu erau de cât niște bune tablouri flamande, îl roagă să-i arate și propriile lui tablouri. Chardin îi răspunde că erau tocmai cele pe care le văzuse, ceea ce entuziasmează pe bătrânul artist. Chardin îl ascultă, face vizitele de rigoare și este primit fără dificultate ca academician. Cu el natura moartă își face apariția în cea mai înaltă instituție franceză de artă.

Ceva mai târziu, fără să-și schimbe procedeele și factura, el trece la scenele de interior, ai căror eroi și eroine: menajere și copiii acestora, pentru care-i pozase mai ales rudele, sunt luați tocmai din lumea micilor industriasi parizieni. Puțin câte puțin vine și renumele, mai ales printre cei care apar-

țineau aceluiași mediu ca și artistul. Din când în când, în corul admiratorilor se observă și câte un intelectual al vremii, în special Diderot care, în „Saloanele“ sale, ridică în slavă pe Chardin și-l proclamă cel mai mare pictor al secolului, judecată pe care vremea noastră o împărtășește și care arată din partea criticului o perspicacitate artistică uimitoare. Mai toți oamenii ieșiți din popor se recunoșteau în arta lui cuminte, în care totul respira bunătate, mulțumire, dragoste, un sentiment de seninătate în viață care era ca un reconfort în lumea agitată și frivolă a celor mari. Factura sa era conformă spiritului cu care erau văzute scenele de la care se inspira. Cu o probitate exemplară el își da osteneala să redea numai ceea ce observase, cu toată căldura și atenția de care era capabil. Nu imagina nimic, nu pune nimic dela el, ci lucra totul după natură, pe îndelete, cu cea mai mare conștiinciozitate, dar și cu emoție pentru ceea ce vedea. Trăsătura sa mărunță, dar liberă, diviza fiecare ton, pentru a-l face să vibreze și să-și producă efectul numai de la oarecare distanță. S'ar zice că el a prevăzut, cu mai bine de o sută de ani mai înainte, problemele ce-și vor pune impresionistii, modul lor de a face să palpitate culoarea. După ce reușise să determine și să fixeze pe pânză efectele de lumină și raportul lor cu părțile umbrite, el venea și unifica ansamblul prin trăsături ușoare, mai ales în glasiuri.

Când, ceva mai târziu, el simte că această vână, scena de „genre“, se sleise, el revine la natura moartă, pe care însă o prezintă de astă dată printr-o execuție mai viguroasă. Ardoarea temperamentului său este așa de mare, în cât, spre finele vieții, simțind că văzul îi slăbește considerabil, el are puterea să-și schimbe maniera, să se reînnoiască, și ne dă astfel câteva minunate portrete în pastel, printre care pe al său, propriu. Brăzdată în lung și în lat de urmele puternice ale creioanelor colorate, pastelele acestea ni-l arată mai vioiu, mai îndrăzneț și mai ingenios în găsirea mijloacelor de expresie ca ori când. Ele prevestesc anume opere de Degas, la care se va observa un fenomen asemănător. Moare la 1779.

Ultimii ani ai vieții i-au fost întristați de nenorociri domestice, între altele de moartea tragică a unui fiu, înecat la Veneția. În legătură cu acest copil, pictor el însuși, dar fără mult talent, Chardin a lăsat o scrisoare falmoasă, reproducă de Diderot: „Messieurs, Messieurs, de la douceur“. În ea, bătrânul maestru dă câteva sfaturi de bunătate, celor care prin meseria lor se fac judecători ai operilor celorlalți, și câteva considerații în legătură cu practica artei culorilor.

Pictura franceză din această vreme ar fi incompletă dacă nu ne-am ocupa încă de doi alți pictori: unul, o figură din cele mai originale, un temperament vijelios, în care veselia și voia bună iau înfățișări de un lirism aripat; altul, o natură sentimentală până la „sensiblerie“, ceva mai șiret, aplicat spre pozele teatrale, care însă, profitând de ideile timpului câștigă o mare influență asupra publicului și determină un curent important. Primul este Jean Honoré Fragonard (1732-1806); cel de al doilea Jean Baptiste Greuze (1725-1805).

Fragonard e un meridional din Grasse. E una din naturile cele mai simpatice pe care le cunoaște sec. al XVIII-lea, personalitate sănătoasă, exuberantă, inteligentă, înzestrată cu toate darurile necesare unui strălucit pictor. Tot ce atinge cu pensula lui devine interesant. Cel mai mic crochiu



impresionează prin adevărul ce izvorăște din el, prin spiritul viu de care este străbătut. Temperament optimist, evitând din viață tot ce i-ar fi produs neplăceri, este în stare ca nimeni altul să-i prindă latura veselă, cea pe gustul clientului bogat, însă destul de cunoscător, fără ca prin aceasta să-i facă nici cea mai mică concesie în execuție. Norocul lui a fost că s'a găsit în armonie completă de simțire cu cei care îl fac să trăiască. Este destul ca să se lase dus de geniul său, cu o spontaneitate și cu o voioșie inimitabilă, pentru a produce adevărate capodopere.

Clientela bogată, cea care-i aplaudă lucrările, nu e mult deosebită de cea pe care o cunoscuse Boucher: Mediul din jurul curței, natural, în cap cu favorita Regelui, care de data aceasta nu mai e D-na de Pompadour, ci D-na du Barry ;mulți financiari, cum erau atunci numiți bancherii, și prietelele acestora, actrițele, cântărețele și dansatoarele de la Operă, oameni care își făcuseră o mare avere din arendarea veniturilor statului, adică ale Regelui. În genere parveniți, ei n'au de cât o dorință: să treacă drept protectori ai artelor și, uneori, sfârșesc prin a deveni amatori destul de pricepuți. De obicei mai toți posedă un „hotel“ în Paris, și o luxoasă casă de țară în împrejurimi, uneori și o a treia, pentru câte o prietenă, în suburbiile capitalei, ascunsă de ochi indiscreți. Pentru publicul acesta bogat, frivol, aplecat spre plăceri, mai ales lucrează și produce Fragonard. Iar tablourile sale, executate cu brio, cu o vervă îndrăcită, ating un nivel, în acest gen, pe care nu l'a cunoscut nici o dată pictura franceză, nici chiar în momentele cele mai bune ale lui Boucher.

Se adăpase la trei izvoare, unul mai eficace ca celălalt, serioase, remarcabile prin virtutea lor educatoare. Pe toate trei le pune în serviciul unei concepții, care-i este proprie. Petrecuse, mai întâiu, cinci ani în Italia, unde se familiarizase cu arta trecutului, fie sub forma ei mai veche, fie cea imediat precedentă, fără să neglijeze nici pe contemporani. Din arta Renașterii reține lecțiile lui Correggio, și el un mare decorator, inventatorul unei forme a grației și a unei dulci voluptăți, care făcuse din el unul din marii creatori ai timpului. Dintre cei imediat predecesori sau dintre contemporani el admiră pe Gian-Battista Tiepolo, artistul frunțaș italian din sec. al XVIII-lea și pe Pietro da Cortona. Este singurul punct de contact dintre Boucher și Fragonard, căci, întrucât privește pe ceilalți, Boucher nu se putea hotări să-i urmeze.

Alături de lecția pe care Fragonard o primește de la acești reprezentanți ai unei picturi clare, vesele, sglobii, bazată în primul rând pe efecte decorative, inteligent cum era își dă seama de necesitatea de a o combina cu o alta, venită din Nord, de la marele Rembrandt. Evident, nici un punct de contact între imaginația marelui poet al luminei, între inspirația gravă a acestuia și cea a Francezului. Ceeace acesta reține este tehnica Olandezului, felul lui de a picta, de a compune și pune în cadru, eclerajul de care s'ar putea servi pentru a produce un maximum de impresie.

În sfârșit, exemplul lui Boucher nu-i este indiferent, mai ales în prima perioadă a activității sale.

Prima operă însemnată a lui Fragonard, azi la Luvru, este Sacrificiul lui Coresus, pânza teatrală, de mari proporții, prima și ultima încercare a artistului în genul istoric. Stilul declamator al acestui tablou, gesturile, aranjamentul și atitudinile personajilor, totul ne amintește de o scenă de

teatru. De altminteri, oamenii din această vreme sunt mari amatori de spectacole. Ele se reprezentau în condiții extraordinar de bune, cu mare lux, și în costume de o bogăție neînchipuită. Cu mijloace mecanice, evident mai puțin perfecționate de cât cele de care dispunem azi, se ajunseseră totuși la efecte de scenă surprinzătoare și cu totul neașteptate, cum se vede din gravurile care au perpetuat amintirea unora din operele teatrale și muzicale ale vremii. Artă lui Fragonard este sensibilă la sugestiile venite pe această cale. Tabloul *place Regelui*, care-l cumpără și-l destină ca model pentru tapiseriile de la Gobelins.

Fragonard este destul de deștept ca să-și dea seama că apucase pe un drum care nu-i convenea. Il părăsește, și se dedică aceluia gen, care se potrivea mai bine cu natura sa de meridional voios și sensual. Fără în-



Fig. 291. — Chardin: Călcânel.

țetare el va produce de aici înainte acele opere scânteietoare, care se vând ca pâinea caldă. În unele e ceva mai discret. În altele își dă liber curs temperamentului, cu o francheță, cu un cinism chiar neîntrecute. Succesul său nu cunoaște obstacol. Între acestea însă intervine Revoluția, adică suprimarea clasei sociale care protejase pe Fragonard. Suspectă și persecutată, prin însuși faptul că unii dintre artiști o serviseră sub vechiul regim, devin ei înșiși suspecti și persecutați. Cel ce se supusese în trecut aristocrației nu putea fi de cât un om corupt el însuși și primejdios — ziceau putericii zilei. Poliția era însărcinată să-i supravegheze, iar existența lor devenea foarte precară. Și dacă n'ar fi cunoscut pe Louis David, pictorul care era atotputernic în perioada revoluționară, poate că însuși viața lui Fragonard ar fi fost amenințată.

La început el se hotărăște să meargă în Sud, spre orașul său de naștere. Era însă prea obicinuit cu lumea Parisului pentru a se simți bine aiurea. Revine în capitală, unde trăește din ce în ce mai greu, până ce, uitat, obosit, aproape muritor de foame, el se stinge în 1806.

Greuze este și el provincial, ca și Fragonard, însă din Bourgogne. Trece prin Italia, ca cea mai mare parte a pictorilor timpului, unde n'are ochi de cât pentru capetele de expresie ale lui Carlo Dolce și Guido Reni. Cu memoria plină de acele poze extatice, de un sentimentalism frenetic, el se



Fig. 292. — Chardin: *La Pourvoyeuse*.

întoarce în patrie. Dar, practic și destul de inteligent, el își mai dă seama că în Franța ar fi fost bine venită o artă cu substrat literar, cât mai patetică posibil, care să răspundă cerințelor unor anumiți oameni de litere. Pentru a înlătura dificultatea rezultată din faptul că pictura nu poate „povesti“ o succesiune de scene, el imaginează tablouri „cu urmare“, în care peripețiile acțiunii se succedau într'o serie de 2—3 pânze. Este exact ceea ce Hogarth făcea în Anglia, cam tot atunci. Iar pentru ca acțiunea să apară mai clară, mai evidentă, el introduce în compozițiile sale personaje numeroase, le dă atitudini exagerat de expresive, așa în cât cel puțin unele din ele să sugereze chiar unui privitor mai distrat, sensul scenei reprezentate.

În acelaș timp trăia în Franța Diderot, unul din principalii conducători ai Enciclopediștilor. Diderot, cu mare trecere ca critic în artă, caută să conducă opinia publică prin cronicile sale. Dar, literat el însuși și nu prea dispus să privească pictura numai din punct de vedere tehnic, deși, cum am văzut, descopere pe câțiva adevărați pictori, este de cele mai multe ori impresionat de subiectul unui tablou, de felul cum el s'ar putea traduce într-o proză poetică. Artă-lui Greuze răspunde exact unei atări concepții. Este deci ceea ce convenea lui Diderot, care își propune s'o facă iubită de public, prin comentariile sale. La *Comédie larmoyante* se transportă de data aceasta în Saloanele de pictură. Greuze intră în acest joc, își ia rolul în serios și începe să predice cu penelul.

Dar predicatorul acesta sever, era o natură sensuală, chiar grosolan



Fig. 293. — Chardin: *Atributele muzicii răsboitnice.*

sensuală. Predica era numai un pretext de aluzii uneori destul de libere. El inventează ca personajii o tânără fată, care a căzut în greșeală dar și-a păstrat încă ceva din farmecul tinereții nevinovate. Imaginează astfel o serie de tablouri, în care această tânără persoană e reprezentată în diverse atitudini, una mai pitorească și mai sugestivă de cât alta: când cu ochii la cer, când cu ei plecați în jos, după ce și-a spart ulciorul, când cu o pasăre moartă în mână, și ulciorul spart și pasărea moartă putând fi interpretate într'un sens destul de echivoc.

El era însă uneori un admirabil pictor, după cum au arătat-o portretele sale, astăzi mult mai căutate de cât celelalte opere.

Să analizăm acum câteva tablouri ale fiecărui dintre acești trei pictori. Calcanul (Luvru), (Fig. 291) este prima lucrare expusă în public, de Chardin. Nimic mai simplu ca acest subiect, mai ales dacă îl comparăm

cu portretele, cu tablourile mitologice sau cu cele bacolice din opera lui Boucher: o masă, cu fel de fel de lucruri de mâncare, cu șervete, cu tacâmuri, cu sticle; iar deasupra un calcan, umed, roșietic, cu toată prospețimea cărnei lui, a vinelor ce-o străbat, cu evidența celor mai neînsemnate detalii. Într'un colț, o pisică, amatoare de pește, după cum știm, atrasă de ceea ce vede, și în acelaș timp înfricoșată de un câine, al cărui cap apare în



Fig. 294. — Chardin: Binecuvântarea mesei.

josul pânzei. Cu aceste elemente triviale, Chardin a constituit cel mai savuros tablou, cu rafinate de culoare și de execuție din cele mai rare. Singura rezervă, compoziția, poate ceva cam greoaie, cam prea încărcată. În partea a doua a carierei sale, când se va întoarce din nou la natura moartă, el o va preferi mai simplă în liniile ei arhitectonice.

La *pourvoyeuse* (Galeria Luvrului) (Fig. 292) este una din scenele de interior, atât de căutate în timpul tinereții lui Chardin. Ce ne isbește mai întâi

este căldura, dar și delicateța tonurilor, în această armonie ca de aur. Dacă de la această impresie generală trecem la analiza detaliilor, fiecare din ele este exact la locul la care trebuie, își ține partea sa în orchestrația generală. De la gestul așa de natural al femeii din mijloc, care și-a sprijinit cotul pe masă, ca să aibă libere ambele mâini, până la cel mai mic obiect din cele întinse pe jos și pe dulap, totul este scăldat într'o lumină dulce și



Fig. 295. — Chardin: Castelul de cărți de joc.

plăcută, prezentat într'o atmosferă plină de pace, de o liniște aprcape religioasă. Trebuie să mergem cu gândul la Olandezii sec. al XVII-lea, la Pieter de Hooch, la Vermeer de Delft, la Rembrandt chiar, pentru ca să întâlnim bucăți așa de pătrunse de poezia intimității.

Tot aici, deși ilustrația este departe de a ne da o imagine clară a unui tablou de Chardin, se poate urmări, până la oarecare punct, procedeul pictorului. Știm că el nu se grăbea niciodată, ci executa totul cu grije și pe îndelete. În general descompunea tonurile, instinctiv, cum vor face impre-

șioniștii mai târziu, aceștia procedând însă adesea de la anume teorii asupra luminei. Punând ton lângă ton, de diverse nuanțe, el ajunge să producă, de la oarecare distanță, impresia petei de culoare pe care o dorea, în genere de o tonalitate dulce. În rochea personajului apare neted acest procedeu. Este ca și cum ar fi vorba de niște fire de mai multe culori, întreșesute, până se ajunge la o nuanță care nu seamănă exact cu niciunul din acele fire, dar care le înglobează pe toate.

Pentru a unifica suprafața tabloului, uneori el revenea cu glasiuri sub-



Fig. 296. — Fragonard : Sacrificiul lui Cöresus. (fragment).

țiri, transparente. Nu era însă absolută nevoie să se recurgă la această operație căci, în tablourile de carecare vechime, colorile singure au tendința să se unifice, armonizându-se. (Fig. 293).

Printre scenele de interior *Le Bénédicité* (Luvru) (Fig. 294) este cea mai cunoscută, cea care a plăcut mai mult publicului, de vreme ce exista în vre-o patru exemplare, toate perfect autentice. Înainte de a se așeza la masă, atunci când supa este în farfurii și când vapori bine mirositori se ridică în aer, mama pretinde de la băețelul mai mic să spună rugăciunea de binecuvântare a prânzului. Sora mai mare șade pe scaun și privește cu

atenție pe fratele mai mic, în rochiță, cu o foarte ciudată scufiță în cap. Cu mâinile împreunate, intimidat, cu atenția încordată, el repetă vorbele învățate pe de rost, în timp ce mama, aplecată peste masă, stă gata să amintească cuvântul care a putut fi uitat. Emoția ce ne cuprinde la vederea acestei scene este ecoul celei, care a trebuit să stăpânească pe pictor, în momentul când a pictat-o. Totul este adevărat, precis, simplu. La vederea



Fig. 297. — Fragonard: *L'Escarpolette*.

unei acțiuni atât de duioase, care de sigur se repeta la același oră în mii și mii de case franceze, ne dăm seama de superioritatea sufletului lui Chardin asupra contemporanilor.

Castelul de cărți de joc (Luvru) (Fig. 295) este portretul copilului unui prieten și vecin, prins în momentul în care acesta este preocupat să ridice o construcție fragilă și complicată de cărți de joc. Figura lui tânără, privirea concentrată, detaliile costumului, totul este admirabil redat, cu o na-



turaletă care cu greu ar putea fi întrecută. Tabloul este unul din rarele în care persoana umană apare la Chardin, cu dimensiunile ei naturale.

Arta lui Chardin găsește mulți admiratori în afară de Franța, între alții la Stockholm, unde domnea un Rege amator de pictură. Prin emisarul lui, contele de Tessin, el cumpără direct de la artiștii francezi — deci și de la Chardin — opere, care fac azi fala muzeului din capitala Suediei.

Trecând acum la opera lui Fragonard, vom începe cu primul lui tablou important, cel în care se încearcă să satisfacă exigențele genului istoric:



Fig. 298. — *Fragonard: Les baigneuses.*

Sacrificiul lui Coresus (Luvru). (Fig. 296). Este vorba de un subiect tragic: moartea voluntară a preotului Coresus, spre a salva pe Callirhoé. Compoziția este puternic scandată de cele două coloane. Personagiile sunt toate învăluite într'un fel de fum, provenit de la altarul de sacrificii, fum străbătut ici și colo de lumini fulgurante, după maniera lui Rembrandt. De la scenele atât de simple și atât de convingătoare în sinceritatea lor ale lui Chardin, până la aceste gesturi afectate, la această retorică a picturii, diferența e enormă. Fragonard singur o simte și renunță la un gen pentru care nu era făcut. De aceea se va îndrepta curând spre subiectele în care se va găsi în largul său, va putea în același timp să-și dea liber curs tempera-

mentului și să-și arate minunatele sale daruri de executant, ca, de pildă, în *L'Escarpolette* (Londra, Wallace Col.) (Fig. 297).

Fragonard este mare meșter în a sugera imagini destul de decoltate, exprimate însă cu tact, în cât nimeni nu s'ar fi putut scandaliza. Limbajul său este totdeauna spiritual și cu gust; el n'are nimic brutal în felul în care povestește.

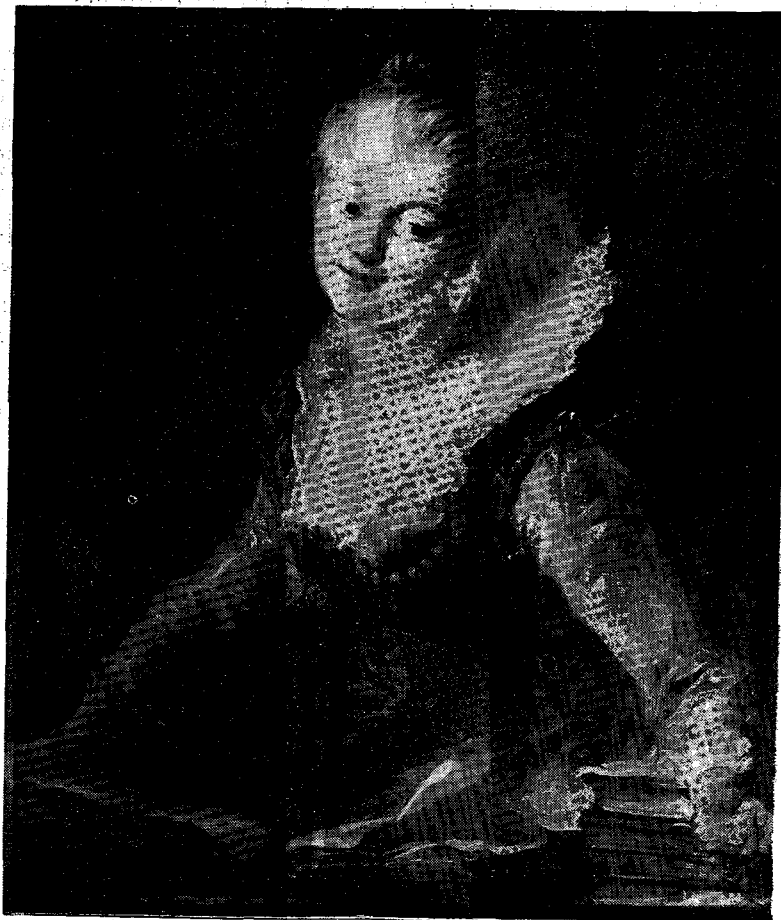


Fig. 299. — *Fragonard : Studiu.*

În mijlocul unui parc splendid, cu frunzișuri adânci, de un verde albaştrui, printre care, în depărtare, apare cerul scăldat în lumină, o femeie se dă în leagăn. Vântul îi umflă rochea și-i dă înfățișarea unei enorme flori, suspendată în aer. Jos în stânga, pitit în iarbă, un tânăr gentilom, beneficiarul acelei „fericite întâmplări a datului în leagăn”.

*Les Baigneuses* (Luvru) (Fig. 298) sunt un tablou de nud, pictat cu o vervă diabolică, în câteva trăsături largi și grase. Decorul nu e mult deo-

sebit de cel din<sup>o</sup> opera precedentă. Singura diferență e apa, ce-l străbate, pretext pentru artist de a dispune atâtea figuri goale, în cele mai variate atitudini. Însă nudul lui Fragonard nu are nimic clasic. Sunt niște figuri robuste, tinere, în care sângele generos circulă din abundență, pune roșul plăcut al carnației pretutindeni. În fond, una din acele opere miraculoase,



Fig. 300. — Fragonard: *Studiu*.

făcute așa zicând din nimic, în care apare până la evidență toată magia de care este capabilă pictura.

În două figuri din imaginație simbolizând „studiul”, (Fig. 299 și 300) dintr-o serie de patru, executate cu un brio extraordinar, ca și în portretul din Fig. 301 Fragonard pune în evidență calitățile sale excepționale de executant. Se simt aici atât ecouri din arta lui Tiepolo, ca și din cea a lui Rembrandt. Grația însă de care dă dovadă este franceză, îi aparține numai lui.

Greuze predică, am spus-o. Așa în tabloului său cel mai cunoscut: *L'Accordée du village* (Luvru) (Fig. 302).

În mijlocul unei mari mulțimi de martori și de actori de al doilea ordin se găsesc eroii piesei ce se joacă înaintea noastră: cei doi logodiți și părinții miresei. Fiecare, mare și mic, este animat de sentimente puternice, înălță-



Fig. 301. — Fragonard: Domnul de Saint-Non în costum spaniol.

toare, exprimate cu o vehemență neobicinuită, retoric, tocmai pentru ca ele să fie înțelese de oricine și fără greutate. Ne găsim deci la concluzia uneia din acele „*comédies larmoyantes*”, care provocau în public lacrimi de în-duioșare. Cele mai nobile sentimente din om, cele mai pure, în mediul sănătos de la țară, au găsit o expresie demnă de ele. Cei tineri, sunt imaginea



Fig. 302. — Greuze : *L'accordée du village.*



Fig. 303. — Greuze : *La laitière.*

eniar a nevinovăției și a grației juvenile; cei în vârstă, respectabili, demni, și cu capete de patriarhii. Calitățile de desenator, ale lui Greuze, îl slujesc de minune. Fiecare figură dă impresia unui bun studiu de atelier, unul din acele „capete de expresie” care duc sigur la o medalie sau la o recompensă. Totuși, oricare din scenele de interior ale lui Charadin, prin lipsa lor de afectare, prin seninătatea lor, prin modestia și măsura lor, prin darul artistului de a crea o atmosferă calmă și adevărată, ne producea o mult mai puternică emoție. Scenele de acest fel sunt numeroase în opera lui Greuze, căci ele erau foarte căutate, adică se găseau absolut pe gustul publicului de atunci.

Printre tablourile lui mai întâlnim încă numeroase pânze, mai mult studii de fizion-



Fig. 304. — Greuze: Sophie Arnould.



Fig. 305. — Greuze: D-nă de Porcin.

mie pentru sentimente și pasiuni oglindite, în deosebi, pe fața femeilor (multe din ele azi în colecții engleze, căci artistul se bucura de un mare prestigiu printre amatorii de dincolo de canalul Mânecei) sau figuri singuratică, cu aluzii mai mult sau mai puțin echivoce ca: la Cruche cassée, l'Oiseau mort, etc. Ne vom opri un moment la una din aceste pânze: La Laitière (Luvru) (Fig. 303). Tânără, cu ceva duos, aproape melancolic în înfățișare, tânăra lăptăreasă este prinsă în momentul în care și-a terminat poate vizitarea clienților. Este tipică în frumusețea, în distincția ei aristocratică, pentru arta lui Greuze. Evident, nu suntem prea departe de

atmosfera „pastoralelor” lui Boucher și, din acest punct de vedere, Greuze nu face de cât să continue tradiția predecesorului său, dar nici de acea morbideță, particulară D-nei Vigée-Lebrun.

Dacă am judeca pe artist numai după astfel de tablouri, i-am face poate o nedreptate. Portretele sale sunt hotărît superioare, și manifestări importante în arta sec. al XVIII-lea.

Nu vorbesc numai de Sophie Arnould (Wallace Col.) (Fig. 304) în care poate am fi tentați să recunoaștem unul din modelele reale pentru figurile de fantezie așa de numeroase în opera lui Greuze, ci de tablouri mult mai solide, mai puternice, mai severe, cum ar fi portretul gravorului Wille, un prieten al artistului și cel al D-nei de Porcin. (Fig. 305).

## Spania

Studiul artei franceze, în diversele ei manifestări, ne-a reținut atenția poate mai mult de cât ne-am fi putut aștepta, date fiind proporțiile acestui manual. Pricina trebuie căutată în importanța de care se bucură această școală în decursul veacului, în influența pe care o exercită asupra Apusului. Nici un alt popor n'ar putea pretinde în acea vreme să se compare cu cel francez pe tărâmul cultural, cu toate că prestigiul lui politic apărea diminuat, față de cel pe care îl avusese sub Ludovic al XIV-lea. Un Voltaire, un Diderot, un Montesquieu, un Rousseau sunt unanimi considerați, chiar de cei care nu le admiteau ideile, trec drept cei mai străluciți reprezentanți ai veacului. Alături de ei, pictorii, arhitecții și sculptorii, cei care înfloresc în timpul domniilor lui Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea, nu-s mai puțin prețuiți. Ei dau secolului acea splendoare, crează în jurul lui acea atmosferă de aristocratică distincție, de grație, prestigiul unor perfecte execuții, de care acel veac se bucură până azi, independent de formele care s'au succedat în evoluția artei.

Terminând tabloul nostru sumar asupra Franței, să trecem acum la o alta din marile nații europene, printre cele care se semnalează prin producția lor pe terenul artistic; să vorbim de Spania. Am cunoscut-o în prima parte a manualului, în Baroc, în plină strălucire, atingând punctul culminant în domeniul picturii cu Velazquez. Genialul portretist, unul din numele cele mai strălucite ale artei, lăsase o școală, care însă se stinge repede. După moartea acelor personalități, care se formaseră în contact direct cu maestrul, asistăm la o decadență rapidă și iremediabilă. Declinul politic al statului precedase pe cel cultural. El se accelerează în sc. al XVIII-lea, așa în cât țara, care dominase lumea cu două sute de ani mai înainte, cade la nivelul unei puteri de al treilea rang. Arta urmează aceeași curbă: și'n arhitectură, și'n sculptură, și'n pictură talentele mai răsărite sunt cu totul rare. Totuși, întâmplarea și de sigur însușirile cu totul excepționale ale acestui popor curios, unul din cele mai originale și mai bine dotate din lume, fac ca în a doua jumătate a secolului să asistăm la un fel de explozie a geniului spaniol, la apariția meteorică a unui foarte mare pictor, natură din cele mai fascinatoare, mai bizare și mai interesante din câte se pot închipui. **Francisco Jose de Goya y Lucientes**, se naște la țară, în provincia Aragon, la 1746, dintr'o familie de oameni inteligenți, sănătoși la trup și la minte, cu ceva stare, aparținând mediului micilor artizani-artiști. Părintele său era poleitor în aur de obiecte religioase de lemn, adică de mobilier sacru: statui, candelabre, coloane de altar, cadre de tablouri. El își dă seama de dispozi-

țiile pentru artă ale fiului său și nu le contrazice. După o educație sumară, pe lângă tatăl său, Goya este trimis la Madrid să se perfecționeze.

La Madrid, la finele sec. al XVIII-lea, existau două curente în pictură, atâta cât mai rămăsese, deosebite între ele, concentrate în jurul a două personalități cu trecere, amândouă streine: una italiană, celebrul decorator în frescă al bisericilor și palatelor, Gian-Battista Tiepolo; cealaltă germană, un doctrinar aprig și destui de lipsit de talent, Rafael Mengs. Tiepolo se găsea în Spania, unde de altfel a și murit (1770), ca să decoreze cu compozițiile sale fastuoase, pline de vervă și de fantezie, plafoanele palatului regal. Mengs era un fel de portretist atitrat al nobleței. El venise, convins de superioritatea doctrinelor clasice, care atunci se formulau de anume teoreticieni, rigizi în principiile lor și fără un prea larg orizont, ca să le impună artei spaniole. Luând de la Italienii veacurilor precedente și, în special, de la pictorii Academiei, unele subiecte religioase și un anume mod de a le prezenta, care s'ar putea numi clasic și care se baza în ultima analiză pe producția lui Rafael și a școlii romane, Mengs execută un număr respectabil de portrete. Rece, fără vlagă, în culori triste, dar denotând un oare care dar de observație pătrunzătoare, mai renunțând din când în când și la teoriile sale, el ajunge să săvârșească câteva bune bucăți, simplu, chiar plăcut executate.

Aceasta era situația la Madrid la apariția lui Goya, care se găsește față cu arta rafinată și așa de voluptuoasă a lui Tiepolo, dar și cu teoriile, de aparență „savantă”, ale lui Mengs. În primele sale lucrări tânărul pictor, nițel nehotărât, înclină, după împrejurări și subiect, când spre unul, când spre celălalt. Lecțiile le urmează mai ales cu un pictor, ieșit dintr'o veche familie franceză, complet ispanizată, Bayeu, directorul manufacturii regale de tapiserii, și admirator al lui Mengs. !

Arta tapiseriei, luxoasă, decorativă prin excelență, fusese din toate vremurile mult prețuită în Spania. Colecțiile regale, la Escorial și la Madrid, erau printre cele mai bogate din lume în astfel de opere. Ne aducem aminte apoi că Velazquez însuși, în Las Hilanderas (țesătoarele), imaginase o scenă, care se petrecea tocmai în interiorul fabricii de tapiserii din Madrid. Favorărea familiei domnitoare pentru această artă se continuă și în sec. al XVIII-lea. Iar manufacturile regale se străduiesc, sub Bayeu, să producă bucăți tot așa de somptuoase ca material, ca și în trecut.

Goya, elevul lui Bayeu, deșteaptă interesul acestuia, care începe în curând să se ocupe de viitorul unui atât ce dotat elev. Il alipește pe lângă manufactură, îi dă de lucru, îi dă chiar în căsătorie pe propria lui soră. Asistăm astfel, în viața lui Goya, la o perioadă în care el este ocupat cu desenul cartoanelor de tapiserii. În acest scop el își aduce aminte în deosebi de coloritul strălucitor și viu, de fantezia plină de savoare a lui Tiepolo, în scene luate mai ales din viața populară și din miile de aspecte pitorești ale Spaniei contemporane.

Paralel cu această activitate el va avea pe acea de portretist, după formula ceva cam țepănă, impregnată de o solemnitate factice, a „clasicului” Mengs. Dar faza aceasta nu putea ține mult. Goya devine conștient de valoarea sa, își descoperă însușirile specifice temperamentului său de pictor, și caută să le pună în valoare. Natură impulsivă, ardentă, sănătoasă, făcut să guste toate plăcerile vieții, el se lasă dus de firea sa, în portrete, în scene



de tot felul, văzute just, pictate cu vervă și bonhomie, se impune din ce în ce amatorilor, chiar celor aparținând bunei societăți. Se face cunoscut până și în lumea curței. Imediat însă ce vede ceea ce se petrece aici, asistăm la un fenomen explicabil, dar extrem de interesant. Omul acesta simplu, inteligent și dintr'o bucată, își dă seamă de mediul corupt, de omenirea decăzută, în care a intrat. Ar fi putut să-i câștige favoarea linguşind-o, oferindu-i în operele sale o imagine indulcită și înfrumusețată; firea sa îl împiedică să ia acest drum. Caracterul său dârz și întreg se opune la această lășitate. Cu o obiectivitate rece, sigură de sine, el observă clasa aceasta socială nouă pentru dânsul, o măsoară și o judecă cu tot disprețul rezultat din concepția păturei sănătoase, din mijlocul căreia se ridicase. Și ne lasă astfel despre Rege, Regină, despre favoriții și favoritele lor, o imagine fidelă, însă teribilă, tocmai prin justetea ei, frizând caricatura, plină de sarcasm une ori, nici o dată indulgentă, pe care totuși spre uimirea noastră, această societate o admite cu entuziasm. Succesul său crește zilnic. Goya este primit ca un egal în cele mai măndre și mai aristocratice familii. Ducesa de Alba, ducesa de Osuna, marchiza de Solana îi pozează una după alta. Legenda spune că ducesa de Alba a fost pentru el chiar mai mult de cât un model. Și până azi cele două pânze vestite, Maja desnuda și Maja vestida, din muzeul Prado, trec drept două studii, splendide, directe, după aristocratica prietenă a pictorului.

În sfârșit, cam spre al 45-lea an al vieții sale, Goya se îmbolnăvește greu. Deși scapă cu viață, el rămâne complet surd, ceea ce-l duce la o izolare din ce în ce mai completă de restul oamenilor. Lipsit de societatea celorlalți, vechiul lui sentiment de revoltă în fața nedreptăților, a răutății, a prostiei omenești se accentuează. Vede ca de departe clasa socială, al cărui portret este nevoit să-l execute. Regina, de moravuri ușoare, Regele, bătrân, slab și incapabil, greoiu la trup și la minte, rúdele lor unele cu figuri bestiale, altele cu capete de degenerați, sunt redați într'un tablou celebru, azi la Prado, care, ceea ce ar putea părea paradoxal, nu numai că nu surprinde și nu scandalizează pe nimeni, dar place tuturor. Studiile, în vederea compoziției definitive, adevărate capodopere au ceva încă și mai sincer, mai direct, mai fascinator deși mai sinistru.

Între acestea, Goya, ca și Beethoven, celălalt genial „surd”, se entuziasmează pentru Revoluția franceză, pentru principiile ei, ce se impuseseră multora, ce găseau simpatie pretutindeni, în toți oamenii generoși. Napoleon, considerat ca un liberator, venit să aplice aceste principii, este salutat cu dragoste de pictor. Dar acest „liberator” devine curând „împărat” adică un



Fig. 306. — Goya: Autoportret.

stăpân tiranic și despot. Doritor să-și întindă puterea și să pună stăpânire pe teritoriile ce nu-i aparțineau, el trece Pirineii și încearcă să cucerească Spania. Mulți Spanioli, mai ales intelectuali, îl primesc cu căldură, căci familia regală spaniolă se făcuse odioasă. Generalii și soldații francezi se poartă însă rău, cu o severitate nejustificată. Cea mai mică abatere este pedepsită cu asprime. O reacțiune se produce imediat în rândurile poporului mândru, simțitor la orice nedreptate, care sunt Spaniolii. Se semnaleză



Fig. 307. — Goya : Culesul Vîilor.

compune o serie de imagini, în care mișcările vertiginose, în racursiuri de o îndrăzneală ne mai văzută, puternic evocatoare de ceea ce se putea admira în timpul luptelor, sunt redată prin cea mai personală execuție. De altminteri, litografia nu este singura gravură pe care o practică artistul. El fusese interesat toată viața de arta în negru și alb. În câteva serii el își spusese, sub o formă voalată, impresiile sale asupra guvernării Spaniei și moravurilor timpului său, mai întâi în Los Caprichos, apoi sub o formă mai directă, cu o putere de invenție genială, în Los Desastres de la Guerra. Preoți ignoranți, care stăpâneau sufletul poporului

mișcări contra armatei de ocupație, în centrul Madridului, în faimoasa piață Puerta del Sol. Urmează teribile represiuni, ce au drept consecință o revoltă în masă în contra streinilor, considerați de acum în colo ca niște cruzi cotropitori. Începând din 1808 Napoleon este silit să susțină o serie de lupte care îl slăbesc, care îl silesc mai târziu să părăsească Spania, și care, în cele din urmă, contribuie la înfrângerea lui definitivă.

Goya asistă la restaurarea vechii dinastii, pe care o salută cu dragoste. Dar odată cu ea, revin vechile abuzuri, nedreptățile, corupția. La 1824, bătrân și bolnav, scandalizat de tot ce vede, el părăsește Spania și se stabilește la Bordeaux, unde moare în 1828.

Deși în vârstă, el nu încetase de a se reînoui, de a încerca noi chipuri și mai complete de a se exprima. Astfel, martor al progreselor litografiei, el se inițiază în această artă, caută să-și aproprie resursele pe care ea le oferea, pentru redarea directă a unui desen. Goya, pasionat ca orice Spaniol pentru luptele de tauri,

incult și credul, femei desfrânate, babe decrepite dar cochete, militari cruzi și vițioși, în sfârșit crimele și abuzurile, săvârșite de o armată streină, de ocupație, nimic nu este uitat.

Spre sfârșitul vieții, înainte de a părăsi Spania, el încercase o pictură decorativă bizară, o artă plină de vedenii de vis rău din care unele au rămas neînțelese până astăzi. Dacă la atâtea fețe ale talentului său prodigios mai adăogăm un alt gen de pictură decorativă, cea pe care a executat-o pentru biserica Sfântului Antoniu de Florida, avem un tablou sumar despre întinderea nelimitată a posibilităților acestui geniu.

Goya avea o figură excepțional de energică și de bărbătească. Portretul din Madrid (Academia San Fernando), o pictură largă, executată cu spontaneitatea unei schițe, îl reprezintă la o vârstă înaintată (Fig. 306). Trăsăturile sunt îngreuiate din pricina anilor ce trecuseră peste artist; în ochi se citesc toți inteligența sclipitoare, setea de viață, darul de a sfredeli în tot ce se petrece în jurul său. Deși în epoca în care s'a reprezentat astfel el trecuse prin teribila experiență a surzeniei, deși mizantrop, el n'a pierdut cu totul interesul pentru acțiunile semenilor săi.



Fig. 308. — Goya: Regina Maria Luiza.

Primele opere însemnate ale pictorului sunt cele destinate manufacturei de tapiserii. După cum știm ele îi fuseseră comandate de cumnatul său Bayeu. Multe sunt redarea unor momente semnificative din viața spaniolă, cea din oraș și cea de la țară, în care orășeni și țărani se amestecă în costumele lor pitorești, fiecare categorie cu tipurile ei caracteristice. Toate sau aproape toate aceste cartoane ne-au rămas și se păstrează într'o aripă, anume amenajată, a muzeului Prado. De aceea, cum spuneam și în alte ocazii, este așa de greu să se studieze arta spaniolă în afară de locul unde ea a luat naștere.

În acest Cules al viilor (Fig. 307), unul din cartoane, Goya apare ca un copil al sec. al XVIII-lea. El se găsește, pe de o parte, sub influența stilului bucolic, cu o nuanță realistă, pe de alta cu un colorit inspirat de cel al lui Tiepolo: tonuri vii, vesele, destinate să impresioneze de la distanță. Deși mai lipsită de personalitate de cât operile ulterioare, această compo-

ziție are ceva luminos, atrăgător, conform naturii exuberante a autorului ei, în acea vreme.

Goya ajunge cu timpul pictor al cercurilor oficiale ale Curței, al Regelui și al Reginei. Dar mai nici una din persoanele pe care le întâlnește în acest mediu de prinți și de granzi de Spania, nu se semnalează prin vre-o figură mai inteligentă sau mai simpatică. Regele era un biet bătrân cu o față sbârcită; Regina ceva mai tânără, vulgară, cu o figură provocatoare și impertinentă, în trăsăturile căreia se puteau citi toate excesele vieții



Fig. 309. — Goya: Regele Ferdinand al VII-lea.

ei private. Așa a redat-o în portretul de la Prado (Fig. 308), unul din numeroasele exemplare, în care artistul ne-a lăsat imaginea suveranei.

Tot atât de fidelă și tot atât de puțin măgulitoare este cea a Regelui Ferdinand al VII-lea, restauratorul dinastiei, după gonirea din Spania a Francezilor (Prado) (Fig. 309). Grosolan, cu mâinile și picioarele enorme, cu un cap de valet de fermă, așa apare acest monarh, fără nimic regal în aspectul său, în afară de fireturile și galoanele hainei sale. Imagine teribil de sugestivă a unuia din cei mai slabi monarhi din istoria Spaniei.

Goya iubea manifestările populare, sgomotoase și pitorești, de la periferia capitalei. El se ducea atunci, cu tot poporul, pe poenele înverzite din jurul Madridului, în zilele când iarba nu fusese încă arsă de arșița verelor spaniole, se distra privind și lua note. Așa s'a întâmplat în ziua când a executat această capodoperă: Romeria de San Isidro, (Prado) (Fig. 310) în culori deschise, scăldată de soare,

pictată cu înțelegere pentru importanța luminei, înțelegere pe care în așa grad nu o vom mai întâlni de cât, cam o sută de ani mai târziu, la impresionisti.

Tabloul este compus în felul următor: Pe planul întâiu, îndărătul persoanelor de dimensiuni ceva mai mari, în costumele lor grațioase din sec. al XVIII-le, se întinde un bălcu imens, cu barăcile, cu mulțimea forfotind, cu animalele de tot felul, cu jocurile și petrecerile populare. Mai departe, tăind pânza transversal, apa, iar deasupra ei Madridul, sclipind, în culorile cele mai delicate, topite parcă în bătaia puternică a soarelui. Orașul apare astfel în partea de sus a tabloului cu strălucirea unei apoteoze.

Maja vestida (Prado) (Fig. 311) este unul din voleurile celebre ale acelu

diptic, dacă ne este ingaquit să-l considerăm astfel, în care artistul a arătat, o dată îmbrăcată, apoi de tot goală, se zice pe iubița sa, ducesa de Alba. Tot

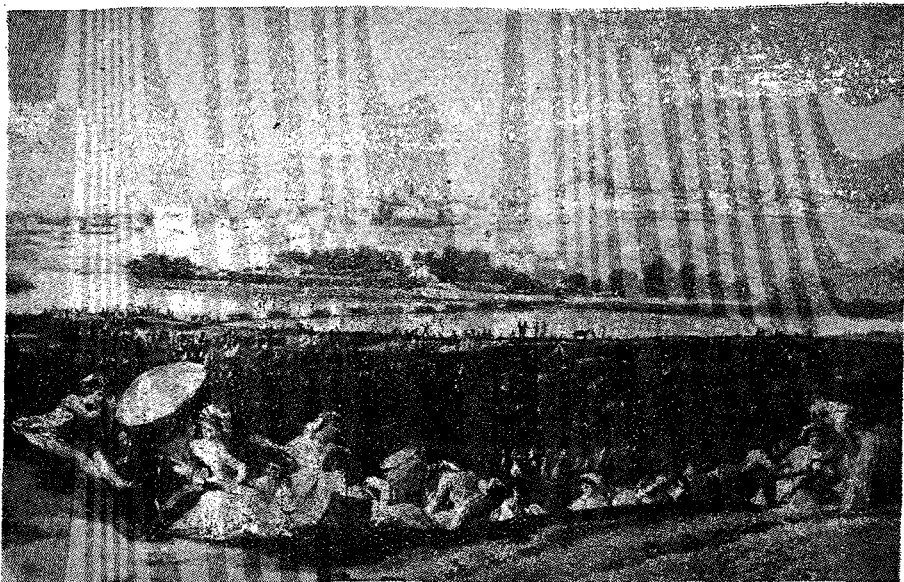


Fig. 310. — Goya : Romeria de San Isidro.



Fig. 311. — Goya : Maja Vestida.

ceea ce pictura oferea ca rafinament și subtilitate de execuție a fost întrebuițat de artist ca să redea formele acelei femei seducătoare, una din reprezentantele celor mai celebre ale înaltei societăți madrilene de atunci. Impre-

sioniștii, mai târziu, Manet și prietenii lui, nu vor uita lecția pe care le-a dat-o Goya cu această pânză, în care apar puternicele lui calități de renovator al tehnicii picturale.

Adânc jicnit de purtarea Francezilor după masacrele dela Puerta del Sol, Goya se răsbună executând două tablouri: *Dos de Mayo*, în care reprezintă revolta în contra mamelucilor lui Joseph Bonaparte; *Tres de Mayo*, represiunea care umple de groază și de indignare pe ori ce Spaniol, ca în fața unei imense nedreptăți (Prado) (Fig. 312). Scena se petrece noaptea. În fund, pe un cer întunecos, se profilază o parte din oraș, abea întrezărit. Primul plan este ocupat de figuri de mărime naturală, în dreapta, plutonul de execuție, lăsat în umbră, în stânga de cei condamnați la moarte, unii în întuneric, alții puternic luminați de o enormă lanternă, așezată în mijloc. Cu



Fig. 312. — Goya: *Tres de Mayo*.

puștile întinse, soldații sunt gata să tragă. Unii dintre cei destinați morții își acoperă fața spăimântați; alții își așteaptă soarta cu resemnare. Unul singur, cu mâinile întinse, în plină lumină, o primește cu curaj, ca și cum ar vrea, prin moartea lui, să atragă condamnarea istoriei asupra acțiunii pe care o îndeplinesc, din comandă, soldații. Aci intensitatea sentimentului nu e cu nimic inferioară frumuseții desăvârșite a execuției. Delacroix însuși, când va reprezenta Libertatea pe baricade, după 1830, își va aduce aminte de lecția lui Goya, ca și Manet în *Execuția lui Maximilian*.

Urișul (Prado) (Fig. 313) este una din compozițiile ce decorau casa lui Goya de la țară, „casa surdului” cum i se zicea. Pentru el însuși, în singurătatea în care trăia cu fiul său, fără nici o preocupare alta de cât să-și exprime viziunile ce-l turmentau, el a pictat aceste decorații, care par inspirate de un acces de neurastenie, și care n’au echivalent în artă, de cât în operele

asa nunaților expresioniști, ai pictorilor de scene apărute în subconștientul nostru, din viața sufletească a omului, asupra căreia voința și inteligența n'au nici un fel de influență.

Uriașul pare o stâncă imensă ce se ridică la orizont, sub cornul lunii,



Fig. 313. Goya : Uriașul.

care luminează sinistru scena. Este aceasta un simbol, ori o simplă fantezie de artist? Nimeni n'ar ști s'o spună, se exprimă unul din comentatorii artistului.

Tauromachia (Winterthur, col. Reinhardt) (Fig. 314) a fost executată probabil în vremea în care artistul era preocupat de astfel de subiecte, din

care, pe unele le-a redat în litografie, pe altele le-a păstrat în sanghină. Cea pe care o reproducem este o pictură. Într'un amfiteatru imens el imaginează populația unui oraș, pasionându-se întreagă pentru lupta de tauri. În fund, băncile amfiteatrului sunt pline de un public care se agită și-și manifestă sentimentele cu vivacitatea meridionalului. În mijloc, arena, dincoace de parapetul ce o desparte de locul unde se găsește publicul spectator. Pe planul întâiu învâlmășagul luptei la care nu participă numai picadorii, ci și o parte din spectatori, electrizați de peripețiile duelului între taur și om. Este ceva

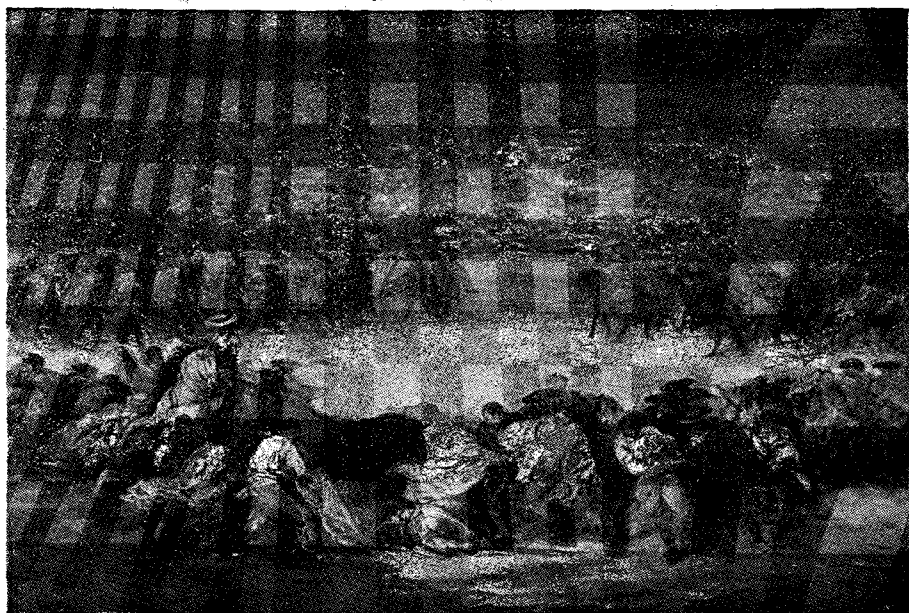


Fig. 314. — Goya : Tauromachie. (Col. Reinhardt)

epic, imposibil de exprimat prin vorbe, în această lucrare grandioasă ca sentiment, în care, în ce privește execuția, s'ar putea găsi originea artei unui Daumier, de pildă, și a altora dintre marii pictori ai sec. al XIX-lea.

Dar, după moartea lui Goya, arta spaniolă nu se poate menține. Ca și Velasquez, el lasă o serie de elevi și de discipoli, care-i continuă maniera, cu mai multă sau mai puțină îndemânare și talent. Nici unul nu va atinge însă, nici chiar în cele mai reușite dintre operele lor, nivelul înalt la care Goya se menține conștient, în toată vremea splendidei sale cariere.

## Anglia

Trecând la arta unui alt mare popor occidental, să studiem de data aceasta pictura engleză. Mai puțin importantă în alte domenii, deși pe terenul arhitecturii ea cunoaște pe un mare artist, pe Christ. Wren, autorul planului catedralei S-tului Paul din Londra (Fig. 315), ea se ridică la mari înălțimi



în ce privește portretul. Cum vom vedea în curând, puține sunt țările care, către finele sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, să merite a sta alături de Anglia, în acest gen.

Această înflorire a picturii a venit destul de brusc. Multă vreme Anglia, care se remarcase în Evul Mediu prin măreția arhitecturii sale religioase, e drept bazată pe ceea ce primise de la Francezi, dar elaborată după geniul particular al națiunii britanice și dezvoltată apoi în proporții grandioase, mai târziu, în vremea Renașterii, prin acel amestec de stil flamboyant și de linii clasice, venite din contactul cu arta antică, aplicată la arhitectura civilă, în special a clădirilor din marile centre universitare, Oxford și Cambridge, în sculptură și mai ales în pictură rămăsese tributară streinilor. Liber în judecățile sale, foarte puțin șovin, pe de altă parte în stare să aprecieze o lucrare bine făcută, serioasă și durabilă, Englezul, mai ales după introducerea Reformei, este amator de portrete și le dorește, dacă e cu putință, iscălite de cei mai mari artiști ai vremurilor. Henric al VIII-lea, ca și Francisc I, în Franța, ar fi dorit să cheme la curtea sa pe unul sau altul dintre marii meștri italieni ai timpului. Nici unul însă nu răspunde, cum ar fi dorit Regele, invitațiilor sale. În schimb el are norocul să atragă la Londra pe ilustrul portretist germano-elvețian, pe atunci stabilit la Basel, pe Hans Holbein cel Tânăr, care se oprește în Anglia ca „pictor regius” și lasă în acea țară o serie bogată de admirabile portrete ale Suveranului, ale numeroaselor soții ale acestuia, ale membrilor, bărbați și femei, ai familiei regale, ale curtenilor, ale prietenilor săi.

Holbein are imitatori printre localnici. Este însă o așa de mare deosebire între acești palizi discipoli și genialul lor maestru, în cât, în afară de istoricii care se ocupă de aproape cu arta engleză, nimeni nu se oprește la opera lor. Rubens, după Holbein, van Dyck mai apoi, care devine răsfățatul bunei societăți engleze și primește chiar titlul nobiliar, devenind Sir Antony van Dyck, satisfac în secolul al XVII-lea nevoia de bune portrete, din ce în ce mai răspândită în societatea britanică. Imaginile elegante, în cel mai

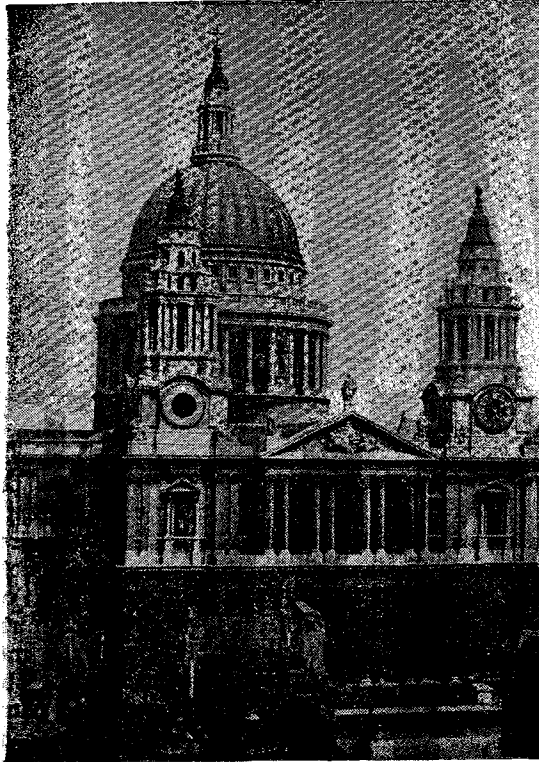


Fig. 315. — Wren: Catedrala S-tul Paul (Londra).

bun stil al său, pe care le-a lăsat van Dyck, umplu azi colecțiile publice și private, se găsesc răspândite până în cele mai depărtate reședințe, la țară.

Acești doi maeștri, mai ales ultimul, lasă opere nemuritoare pe teritoriul englez. Ei fac mai mult: crează o școală. Incetul cu incetul pictorii naționali încep să deprindă meșteșugul așa de greu al zugrăvirii portretelor. Ceea ce-i interesează în primul rând este să învețe și să dobândească partea practică: cum să execute în chip mulțumitor o operă onorabilă, care să placă și să poată rezista vremii. Atenți și conștiincioși, ei își aproprie în curând meșteșugul, ajung să câștige destulă libertate de expresie ca să-și poată manifesta în voie gândurile și impresiile. Către începutul sec. al XVIII-lea școala engleză era creată, și ea cunoaște, din primul moment, un mare pictor: pe **William Hogarth** (1697—1764). Astfel, pictura, în această țară, are norocul să se desvolte, încă dela primele opere, sub auspiciile unui talent în stare să determine spiritul în care vor evolua cei ce vor veni după dânsul. Hogarth va fixa temelii'le unei tradiții sănătoase, mai ales în ce privește execuția unui portret.

Dar el este chiar mai mult decât întemeietorul unei școli, căci cu drept cuvânt poate trece drept un artist specific englez, din cei mai caracteristici, nu numai în ce privește alegerea subiectelor — el n'a tratat numai portrete —, dar și a felului în care ele vor fi interpretate. Desigur, n'a putut face abstracție de arta predecesorilor iluștri, acei streini ce lăsasă în Anglia atâtea urme nepieritoare; ia însă de la fiecare ceea ce-i era necesar spre a-și forma o factură proprie, care să răspundă în totul temperamentului și preferințelor sale, care erau și ale publicului amator, și neglijează restul.

Originalitatea sa, sau, mai drept vorbind, conformitatea sa cu nația, nu se oprește la modul în care își realizează concepțiile; ea este puternică chiar în ce privește aceste concepții înșile. Pentru el, menirea artei este de a moraliza, de a duce pe calea cea bună pe cei rătăciți. Din păcate viața de atunci a Angliei era așa de turbure, încât se găseau destui din cei care apucaseră pe drumuri greșite. Pentru îndreptarea lor se silește Hogarth să picteze multe din operele sale, și să le picteze astfel, încât să amelioreze pe aproapele. Englezii au fost din toate timpurile niște sanghini, plini de impulsii, la care simțurile vorbesc cu putere, care apreciază într'o mare măsură toate plăcerile vieții materiale: mâncarea, băutura, femeia, și celelalte bunuri pământești. Cu timpul, aceste porniri duc la adevărate abuzuri, care scandalizează biserica și pe oamenii cu răspundere. Incep predicile, acele campanii de moralizare, în care își câștigă o reputație celebră cei aparținând sectei puritane. Principiile educației engleze ajung astfel să se modeleze după preceptele acestei secte. Opinia publică devine ostilă ori căror licențe. Omul care se respectă, va trebui să fie atent, să-și înfrâneze patimile, să se controleze în totul, cel puțin în aparență.

Hogarth intenționează și el să moralizeze. Se servește însă, în acest scop, de o metodă particulară. Inclinat spre plăceri el însuși, după o tinerețe aventuroasă, în timpul căreia gustase din toate, având deci o largă cunoștință personală, el atacă cele mai riscate subiecte, cu curaj, cu un fel de atracție chiar, de insistență turbure, destul de curioasă din partea unui „moralist”. Multe scene rediate de el pun atât accent pe detalii, în cât cu siguranță vin dintr'o experiență trăită, ca în zilele noastre la Proust.

Intrase în viață răpindu-și — e drept cu consimțământul ei — nevasta. De aceia căsătoria care a urmat a fost multă vreme considerată ca o nenorocire de socrul său, care-i fusese profesor. Își petrecuse tinerețea în cărciumi și taverna, în case în care se jucau cărți, în localuri și mai rele. După ce se înfruptă din toate plăcerile, se desgustă de o astfel de viață, se hotărăște să se pocăiască și, pe cât poate, să îndrepte și pe alții.

Dar morala sa prin tablouri n'ar fi atras pe nimeni, dacă el n'ar fi avut calitățile unui mare pictor. Artă nu mai are nici un secret pentru dănsul. Și ceea ce este mai remarcabil, din preceptele pe care le cunoștea, din rețetele înaintașilor ce-și lăsase lucrările în Anglia, el extrage ce e mai bun, sucul și floarea artei lor, mai ales ceea ce se potrivește cu firea sa. Aspectele desgustătoare ale vieții stricaților și vițioșilor vremei, — bărbați și femei — sunt redată cu cea mai desăvârșită tehnică, atrăgătoare pentru ochi, prin însușirile sale de transparentă, de armonie și de strălucire a tonurilor.

Pentru ca ideile sale să pătrundă cât mai adânc în societatea ce vrea să îndrepteze, el învață și gravura. Appreciat de contemporani și sub acest aspect, el ne interesează astăzi în deosebi ca pictor.

Apartine unui mediu burghez, adică clasei celei mai sănătoase, mai solide, mai capabile, care de câteva sute de ani, în continuu, Faza Angliei pe mării ei conducători. Aristocrația engleză, după cum știm, este toată compusă din burghezi, înobilați de rege, pentru meritele lor, pentru serviciile aduse națiunii. O premenire neîncetată se produce astfel în această pătură care, contrariu de ce se întâmplă în alte țări, este mereu reînnoită.

Din mijlocul ei se ridică Hogarth.

În sec. al XVIII-lea, în Franța, întâlnisem o societate elegantă și rafinată, foarte frivolă, foarte aplecată spre plăceri. Tot ce se produce în vederea satisfacției acelei societăți poartă pecetea bunului gust și a grației. În Anglia înalta societate e mai grosolană, mai puțin cultivată; ea își face însă despre menirea omului, despre demnitatea lui, despre libertate și egalitate o idee cu mult mai precisă decât restul Europei.

Hogarth devine interpretul acestor idei, în opere care se succed în serie, pentru a ajunge astfel să poată povesti istoriile imaginate de artist, în vederea îndreptării semenilor săi. Vom vedea astfel defilând pe dinaintea noastră tablourile în care evoluiază cariera unei prostituate, dela adolescența ei modestă, trecând prin viața de lux și de desfrâu, până la moartea în mizerie; viața unui jucător de cărți; cea a unui stricat; căsătoria la modă, adică cea în care sentimentul nu joacă nici un rol, ci numai interesul; strada berei și a ginului; istoria a doi prieteni, unul de ispravă, care ajunge cu timpul lord primar al Londrei, iar cel de al doilea la eșafod.

Alături de aceste scene el pictează încă portrete de femei și de bărbați, în care transpiră ceva din ironia cu care artistul acesta, așa de bizar, considera viața contemporanilor săi.

Prin opera sa Hogarth demonstrează două lucruri: că Englezul este și el capabil să producă o artă înaltă, care să impresioneze prin subiectul ca și prin felul impecabil al execuției ei; că burghezia, clasa orășenească din mijlocul căreia se ridicase, putea să-și găsească expresia idealului ei de viață în lucrările pe care el le efectuase. Generației care venea după Hogarth îi era de acum încolo calea deschisă pentru a se manifesta

Cel mai strălucit reprezentant al acestei generații este **Sir Joshua Reynolds**. Se naște în 1723, este deci cu 25 de ani mai tânăr decât Hogarth. E mai precoce decât acesta. Deși aparține aceleiași clase sociale burgheze, iese însă dintr'un mediu de intelectuali, nu de negustori. De aici o diferență notabilă în educația lor, în felul lor de a se exprima.

Tatăl lui Reynolds făcea parte dintr'un cerc de oameni; în care admirația pentru cultura clasică era puternică și sinceră. Această credință va influența asupra formației fiului. Joshua, încă de copil, își dă seama curând de însușirile sale și se hotărăște să devie pictor, ceea ce familia aprobă fără nici o ezitare.

Ce credea Reynolds despre artă, o știm până în amănunt. El ne-a lăsat o serie de discursuri, în care tratează pe larg și în cel mai clar stil toate chestiile ce-și poate pune un artist. Ca director al Academiei de Arte Frumoase, Royal-Academy of Arts, el ținea în fiecare an un discurs în care, solemn și ceva cam masiv, își dezvoltă ideile cu privire la aspectele și legile frumosului. Ceea ce spune nu-i totdeauna original; este însă totdeauna lămurit și bine gândit, bazat pe un studiu conștiincios al maestrilor vechi, ieșit dintr'o largă și solidă experiență.

Reynolds este mai învățat decât Hogarth. În plus, el nu-și simte nici un fel de înclinare spre rolul de moralizator. N'are nici însușiri didactice și nici măcar simpatie pentru subiecte aparținând unei atare categorii. E atras de arta nobilă, de „stilul înalt”, cum numește el însuși arta Renașterii și cea a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea pe care le cunoaște temeinic și le are totdeauna în fața ochilor ca model. S'a format în contact cu operele mari ale trecutului, din colecțiile engleze. Dar nu se mulțumește cu atât. După o perioadă de încercări, de studii cu profesori nu prea cunoscuți, întreprinde o călătorie în Italia, la Roma și Veneția, unde rămâne trei ani și jumătate.

În Italia, Renașterea nu-l atrage singură, ci împreună cu Bolognezii, adică cu reprezentanții „stilului Academic”. Aceasta ne arată că, cel puțin în acea vreme, gustul lui Reynolds nu era cu totul sigur. Eclecticii din Bologna, cu însușirile lor mijlocii și accesibile unui cerc mai larg, ni se par azi cu mult inferiori predecesorilor. Nu aceasta era și opinia lui Reynolds care, în discursurile sale, vorbește de ei cu respect și admirație. El îi ia adesea drept model, poate și pentru că vede în ei realizarea unor concepții care îi erau și lui scumpe. Admirabil practician al paletii, conștiincios și învățat, Reynolds este lipsit de avânt și de imaginație. Însă imaginația și avântul sunt tocmai resorturile artei mari, nobile și originale. Tot ceea ce Reynolds putea oferi era ascuțimea observației și perfecția execuției. Din această pricină, deși el ambiționează să producă tablouri istorice, să servească „le grand style” în poziții de mari proporții, (ca și Hogarth de altminteri), când o face nu reușește să ne dea decât lucrări plicticoase și reci, mai ales dacă le comparăm cu cele ale Italianilor, Francezilor sau Olandezilor, care i-au servit de model.

Unde însă Reynolds este inimitabil, este acolo unde n'are nevoie de fantezie, atunci când ne dă o operă de observație și de pătrundere, adică în portret. În acest gen s'ar putea spune că nu are rival, în timpul său. În fața modelului el privește cu cea mai mare atenție, prinde tot ce e esențial și notează. Execuția sa este impecabilă, căci ea fusese dobândită prin studiul atent și conștient al artei lui van Dyck, Rubens, sau Rem-

brandt. Aceștia sunt maeștrii care stau la baza unui portret, așa cum îl concepe Reynolds. El nu este însă un imitator, ca atâți alții. Asimilase de la fiecare din ei tot ceea ce se potriveaua cu natura sa, cu felul său de execuție, și își făcuse o manieră proprie, care diferea de cea a fiecăruia din cei trei. În genere, când este vorba de o imagine feminină, Reynolds o vede cu o oarecare pândă în scenă, într-o poză avantajoasă, nu lipsită de retorică. Dealtfel și moda timpului încuraja astfel de portrete, căci se purtau rochii complicate din stofe strălucitoare, cu coafuri înalte și încărcate de podoabe. În toate portretele se observă însă o dispoziție naturală a artistului spre eleganță și distincție aristocratică. Unele din modele sunt văzute în parcuri sau în aerul liber, în peisagii care se potrivesc cu genul frumuseții și-o pun în valoare. Pentru a evita pozele înțepenite, el închipue uneori personagiile vorbind cu un membru al familiei sau cu un servitor, jucându-se cu un copil sau un câine, în mijlocul unei acțiuni. Grupul mamei cu copiii lor este mai totdeauna fermecător.

Acest fel de prezentare era menit să se bucure de o mare favoare. Ea vorbea sensibilității contemporanilor și n'a încetat să placă nici astăzi. Femeile grațioase, copiii ca niște îngeri, cu formele lor bine proporționate, cu tenul alb și roz, cu carnația sănătoasă vor apare totdeauna ca niște viziuni dintr'o lume fericită și aleasă. În această direcție Reynolds ne-a lăsat admirabile portrete de femei, de la fetița mică de câțiva ani, în interpretarea căreia pictorul s'a arătat fără rival în epoca sa, până la bătrânele moștenitoare ale unui înalt titlu de nobleță, pline de demnitate în costumele lor arhaice. S'ar putea zice că nu există o familie engleză cu oarecare stare sau cu oarecare trecut, în care să nu se găsească două, trei mari portrete de Reynolds, înfățișând pe o strămoașă oarecare.

Portretele de bărbați nu le sunt cu nimic inferioare. Artistul a știut să dea fiecărui personaj atitudinea ce-i convenea, să scoată în relief temperamentul, caracterul deosebit al modelului, să ne facă să citim uneori pe fizionomie profesiunea lui, așa încât privitorul să știe dintr'odată dacă are în față un scriitor, un om politic, un militar sau un om de lume.

Aceste opere, mai toate, sunt executate cu o tehnică bazată pe o lungă practică și pe contactul constant cu tablourile marilor maeștri. Este ceva aproape sensual în pictura grasă, curgând parcă din belșug din pensula artistului, în care materia este păstoasă, cu însușiri de transparență și de strălucire ca la pictorii venețieni sau ca la Rembrandt.

Practică conformă cu ceea ce Reynolds recomandă discipolilor săi, adică să picteze cu o materie suculentă, care să dea impresia unei „smântâni colorate”. Din nefericire însă el a abuzat de bitum și de ceea ce în termen de atelier se numesc „sosuri”. De aceea tablourile sale au suferit mult cu vremea, s'au înnegrit și au crăpat, une ori așa de grav încât o restaurare a lor este foarte dificilă. Pe când Hogarth, prudent, econom cu materia colorantă, mai puțin impresionabil la caracterele picturii care se adresează exclusiv simțurilor, ne-a lăsat opere proaspete și aproape nealterate astăzi, Reynolds, amator de o pictură bogată, generoasă, grasă și strălucitoare, pierde din pricina vremii multe din calitățile sale.

Iubit și admirat de contemporanii săi Reynolds ajunge un fel de dictator al Angliei în materie de artă. Superioritatea lui, recunoscută în cercurile intelectuale, venea și din faptul că trăia într'un mediu de oameni cu

totul remarcabili: filosofi, esești, actori celebri, chiar oameni politici. Johnson, Burke, Garrick erau prietenii săi. Când, în 1768, se crează Royal Academy of Arts el este unanim indicat ca șef al acestei instituții. În chipul acesta, până către sfârșitul vieții, el este în măsură să conducă mișcarea artistică a timpului său, atât prin expozițiile Academiei, cât și prin direcția ce dă învățământului ce se predă acolo, la cursuri. Moare în 1792.



Fig. 316. — Hogarth: *Viața unui stricat* (fragment).

Cu câțiva ani înainte de această dată el își pierduse vederea, ceea ce-l obligă să se retragă din fruntea Academiei. Ultimul său cîscurs, înainte de a părăsi instituția ce-i fusese atât de dragă, este deosebit de mișcător.

Cum se prezentau operele acestor doi mari pictori?

Succesul cel mare l-a obținut Hogarth printre contemporani, am spus-o, cu acele serii de tablouri, care constituiau adevărate povestiri moraliza-

toare. Ele au fost adesea reproduse prin gravură, răspândite în cercuri foarte întinse. Din aceste numeroase serii, cele mai cunoscute sunt cele ce povestesc cariera unei prostituate și viața unui stricat. (Fig. 316).

„Stricatul” este un tânăr bogat, care a moștenit o mare avere. Putând cumpăra totul cu bani, ajunge să nu mai prețuiască în viață decât plăcerea imediată, care este de multe ori plăcerea culpabilă.

Prima impresie, când privim această pânză, este că Hogarth știa compune și grupa o adunare mai numeroasă. Eroul se află în mijloc, și este văzut în momentul în care un croitor la modă îi ia măsura pentru un nou costum. În jur, dezordine și risipă. Pe jos, acte aruncate și fel de fel de scrisori. Îndărătul „stricatului” un om care scrie și căre, profitând de un



Fig. 317. — Hogarth: Poarta orașului Calais.

moment de neatenție al celorlalți, înfige mâna într'un vas de pe o masă, plin cu monede. Lângă el o tânără fată, cu talia mai groasă de cum s'ar cuveni, și mama acesteia. Ultima face imputări tânărului și-i cere să-și repare greșala. El le întinde, distrat și fără convingere, câteva piese de aur. În fund, un tapiter este ocupat să schimbe tapetul pereților. De acolo, de sus, din cornișe, cad niște bani, ascunși probabil de cel care lăsase moștenitor pe eroul nostru, și care, avar, își ascunsese banii ori unde.

Prin atâtea detalii copiate din viață, Hogarth reușește să intereseze pe oricine, mai ales pe privitorul obișnuit. El este însă atât de îndemânatec pictor, atât de capabil să pue o notă personală de înaltă artă în opera sa, în cât, indiferent de anecdotă, oricine este captivat de un astfel de tablou. El respiră viața, cu toate particularitățile ei multiple. Matroana ceva cam

grasă, cam violentă în gesturi și mișcări, cum sunt adesea femeile din popor, când sunt în vervă, este minunat de naturală, și mai ales delicios pictată. Tânăra fată ne aduce aminte de tipurile lui Greuze și este nu mai puțin bine realizată. Aceleași calități de humor și de observație le întâlnim și în celelalte tipuri, care compun scena, ca de altminteri și în celelalte serii povestitoare.

Poarta orașului Calais (National Gallery) (Fig. 317) este un tablou de mici dimensiuni, însă tratat cu fantezia și spontaneitatea unei schițe, obținut cu o pensulă agilă și sigură, într-o armonie de culori din cele mai



Fig. 318. — Hogarth : Sora artistului.

plăcute. Reprezintă poarta orașului francez, care aparținuse Englezilor multă vreme după războiul de 100 de ani (până în 1558) și care este prima etapă a călătoriei pentru oricine dorește să intre din Anglia în Franța. Hogarth, vroidnd odată să picteze motivul zidurilor pitorești ale cetății, este luat drept spion, închis și molestat. În închisoare, cu toți delicvenții, el a văzut trecându-i pe dinaintea ochilor fel de fel de persoane, unele infometate — cele ce reprezentau autoritatea — altele grase, bine hrănite, cele preoțești. Soldații, aproape morți de foame, privesc cu jind cum se duce ciosvârta de carne pentru călugări. Este răsbunarea lui Hogarth de a fi fost închis pe nedrept. El pune astfel pe Francezi într-o foarte neplăcută lumină.



Spuneam că, pe când Reynolds este atras de o pictură consistentă și grasă, care lasă urme în relief, pictura lui Hogarth este subțire, cu transparențe în umbre, cum este acest minunat portret, care se crede că este cel al sorei artistului, Ann Hogarth. (Nat. Gallery) (Fig. 318) sau cel al său propriu (Fig. 319) (tot în Nat. Gal.).

Negustoreasa de crevete (National Gallery) (Fig. 320) este un simplu studiu, din câteva trăsături de pensulă, însă magistrale, evocator al unei vânzătoare de crevete, întâlnite de artist în cine știe ce ocazie. Figura



Fig. 319. — Hogarth. Portretul Artistului.

veselă, tipul popular, costumul bizar, redat în frotiuri ușoare, gama blondă a coloritului, amintind studiile geniale ale lui Rubens, totul proclamă capodopera. De sigur, nu este vorba de una din acele picturi îndelung lucrate, destinate cine știe cărui amator de seamă. Hogarth a notat pentru sine viziunea fugitivă a tinerei pescărese, care-și poartă cu atâta dezinvoltură marfa. Totuși, nici odată el n'a dat dovada unor mai strălucite calități de pictor; nici o dată n'a fost mai modern, mai în spiritul pictorilor mari de mai târziu, din sec. al XIX-lea francez.

Dacă trecem la opera lui Reynolds, vom începe studiul nostru cu Portretul artistului. (Royal Academy).

S'a reprezentat odată în costumul pe care-l purta în momentul în care pronunța unul sau altul din discursurile la care făceam aluzie, al cărui manuscris îl are în mâna stângă. De la prima aruncătură de ochi vedem că pictorul concepe portretul ca un gen mai solemn, mai impunător de cum îl concepușe Hogarth. Ceva în compoziție, în felul în care e distribuită lumina, în coloritul de un brun roșiatic (dacă s'ar putea vedea) apropie această lucrare de unele portrete din tinerețe ale lui Rembrandt, cele, de pildă, în care el s'a pictat cu beretă în cap.



Fig. 320. — Hogarth: *Negustoreasa de crevețe*.

Reynolds s'a reprezentat încă la o vârstă mai înaintată, când începuse să sufere de ochi. Este o lucrare mai simplă, mai severă, parcă mai sinceră ca cea de adineaori, mai emoționantă. (Buckingham Palace) (Fig. 321).

Ori de câte ori a avut de executat un portret de bărbat, el s'a condus de alte principii, de cât pentru cele de femeie. În timp ce, pentru imaginile feminine, el caută să producă iluzia unei ambiante de fericire, care să pună în valoare trăsăturile, trupul, genul particular de frumusețe, când e vorba de un bărbat el caută să fie simplu și să convingă. Așa și în portretul lui Samuel Johnson (Tate Gallery) (Fig. 322).

Era unul din bunii prieteni ai artistului, un om pe care acesta îl cunoștea complet și de multă vreme, la fizic și la moral. Privirea pătrunzătoare, în această față masivă, gura întredeschisă, parcă pentru a contrazice un argument al interlocutorului, trupul greoi, totul este elocvent în această imagine a unui luptător cu ideia, în spre sfârșitul vieții acestuia, când infirmitățile îl năpădiseră (un comentator al portretului ne spune că printre buzele modelului se aude șueratul respirației sale de astmatic), dar când energia sa intelectuală rămăsese intactă. Este de sigur una din cele mai strălucite reprezentări ale acelei clase de intelectuali, care pre-

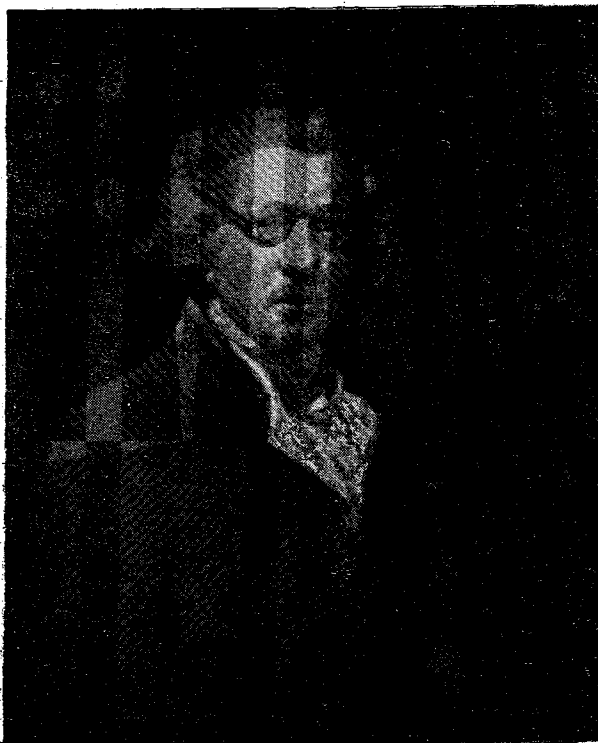


Fig. 321. — *Keats: Autoportret.*  
(după Propyl. XII, p. 510).

tutindeni în sec. al XVIII-lea joacă un rol important, iar în Franța pregătește Revoluția.

Nelly O'Brien. (Wallace Col.) (Fig. 323), este considerat ca o capodoperă a portretului feminin. Modelul acestui admirabil tablou era o Irlandeză, de moravuri nu tocmai pure, dar frumoasă, cu acea înfățișare decentă, pe care o au în Anglia chiar femeile cu o viață mai ușuratică. Într-o rochie roză, cu o talie neagră, ea ține pe genunchi cățelul favorit. Este reprezentată în mijlocul unui parc, privind spre spectator. Evident, între sobrietatea de tratare a portretelor de bărbați și acest portret înflorit, ca

un buchet strălucitor, pictat cu toate resursele de seducție, pe care le oferea arta desăvârșită a lui Reynolds, era o mare deosebire.

Unul din grupele cele mai reușite de mamă și de copil, este portretul Ducesei de Devonshire cu fiica ei. (Col. Ducelui de Devonshire) (Fig. 324). Tabloul apare ca o acuareală de mari proporții, atât este de ușoară mâna artistului, atât de sigură trăsătura sa de penel. Într'o compoziție din cele mai fericite, el a prins momentul în care gestului afectuos al mamei, corespunde o atitudine, de o naivitate adorabilă, a copilului. Cele mai fragede

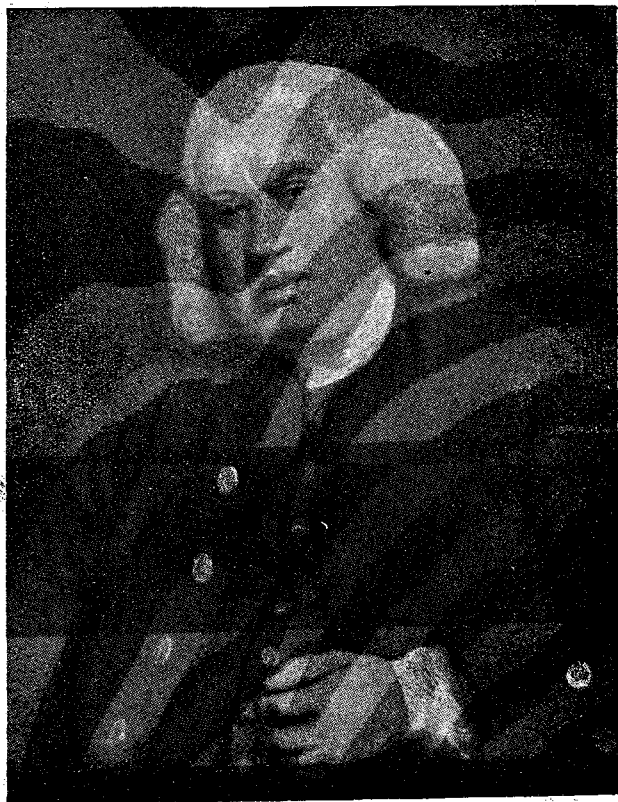


Fig. 322. — Reynolds : Johnson.

tonuri ale paletii lui Reynolds s'au întrunit, ca să dea viață acestei imagini de fericire maternă.

Nimeni, nici chiar la Englezi, n'a redat cu mai multă convingere imaginea copilului inocent, gesturile lui stângace, dar atât de gingașe, delicatețea pielii, moliciunea mătăsoasă a părului. Vârsta inocenței (National Gallery) (Fig. 325), este una din cele mai reușite pânze din această categorie.

Mrs. Robinson (Wallace Col.) (Fig. 326), este portretul unei actrițe celebre pentru frumusețea și talentul ei, unul din numeroasele ei portrete, căci

nimeni în această epocă n'a fost mai des și în mai diferite atitudini pictat, ca această femeie superioară. La marginea mării, sub un cer înnourat, Reynolds ne-a lăsat poza gânditoare a elegantei femei. Părul, rochia, au acelaș ton surd, neutru. obrazul, pieptul sunt albe și catifelate. La cingătoare, o pată roză, o fundă, partea cea mai intens colorată din portret. Este una din acele lucrări în care se simte toată autoritatea de pictor, adică toată măestria de executant a lui Reynolds.



Fig. 323. — Reynolds: Nelly O'Brien.

Împrejurările care favorizează dezvoltarea portretului în Anglia continuă în tot decursul sec. al XVIII-lea și chiar la începutul sec. al XIX-lea. În primul rând, răspunzătoare de succesul acestui gen pictural este structura socială a țării, sunt moravurile care domnesc în clasa nobililor, de naștere sau de merit, atunci când unul sau altul dintre oamenii politici, industriași, bancherii din City, marii comercianți, chiar marii intelectuali,

fuseseră înobilati, spre a fi recompensați de serviciile aduse națiunii. Bogați, doritori de confort, cei din fruntea societății înțeleg să locuiască cât mai comod, să-și aibă reședințele lor din Londra, iarna, castelele de la moșii, vara, înconjurate de parcuri imense, de terenuri de sport, de pescuit și de vânătoare. Și cum toate aceste construcții, unele cu adevărat senoriale, trebuiesc mobilate, picturile, mobilele de preț, argintăria, bibliotecile pline de cărți rare, de stampe și deseneuri devin ceva indispensabil acestei clase de inteligenți epicurei.

Apoi, multe din aceste familii au un strămoș ilustru, a cărui imagine, a lui și a urmașilor lui, trebuiesc păstrate. Portretele fac parte oare cum



Fig. 324. — Reynolds: «Duceasa de Devonshire»

din tradiția familiilor mari. Portrete se mai întâlnesc în școalele unde au învățat oamenii ajunși celebri, pentru ca cei ce vor veni după ei să-și aducă aminte de locul unde au primit primele cunoștințe conaționale ce au onorat țara, în biourile importante, pe unde au trecut marii oameni de stat, amiralii, generalii ce au contribuit la constituirea Imperiului britanic, în sălănele cluburilor unde toți acești cetățeni de marcă se întâlneau cu contemporanii lor, la sediul societăților industriale și comerciale din care au făcut parte. De aceia, nimic mai natural ca dezvoltarea pe care o ia acest gen în Anglia. Am studiat în paragraful precedent pe doi reprezentanți iluștri ai lui, de la începutul sec. al XVIII-lea. Vom trece acum în revisiă opera altor câțiva. Vom începe cu acel pe care secolul al XVIII-lea l'a pus

alături de Reynolds și l'a considerat ca pe un demn rival al acestuia, cu Thomas Gainsborough (1727—1788).

Din pricină că acești doi mari maeștri, Reynolds și Gainsborough, trăiesc aproximativ la aceeași epocă, (ultimul este ceva mai tânăr, ce e drept, dar moare înaintea celuilalt); din pricină că ei se bucură de o favoare egală din partea cunoscătorilor; cum, pe de altă parte, ei nu erau totdeauna de acord asupra principiilor artei lor, iar aceste neînțelegeri treceau de multe ori dincolo de cadrul specialiștilor și deveneau un subiect de discuție, în



Fig. 325. — Reynolds: Inocența  
(după Propyl. XII, p. 516).

public, e natural ca ori de câte ori se vorbește de unul sau de celălalt, să se facă o paralelă între ei. O vom face și noi, astăzi, foarte pe scurt.

Primul, Reynolds, după cum rezultă din cele spuse în cele precedente, era o natură puternic dotată din punct de vedere al dispozițiilor pentru artă. El se formase grație unei discipline severe, unei dorinți neînfrânte de a se perfecționa, de a se măsura cu acei maeștri, pe care îi considera ca protagoniști ai picturii, în epocile mari ale acestei arte, la cele lalte nații europene. Inteligența sa clară, o frumoasă educație clasică, îl ajutaseră în alegerea mijloacelor, prin care putuse ajunge să-și realizeze dorințele. L'am văzut călătorind și instruindu-se, parcurgând pe îndelete centrele

mari italiene, examinând, cercetând, căutând să-și dea seama de calitățile înaintașilor, asimilându-și aceste calități. L'am urmărit apoi în celelalte focare de artă europeană, în Flandra, în Olanda. Din aceste multiple contacte el vine cu o practică picturală serioasă și solidă, dar și cu o doctrină, pe care o exprimă cu hotărâre, poate uneori chiar cam prea dogmatic, în discursuri, în scrieri teoretice.

Celălalt, Gainsborough, e departe de a-i semăna, din acest punct de vedere. Ca fire, el este mai puțin sociabil, mai mândru, disprețuiește onorurile, aceea recunoaștere publică a calităților, de care, pe de altă parte,



Fig. 326. — Reynolds: *Mrs. Robinson*.  
(după Propyl. XII, pl. XLIV).

avea atâta lipsă, Reynolds, artistul încărcat de demnități și de recompense. Gainsborough trăește retras în cercul cunoștințelor sale, fără ca prin aceasta să fie totuși un suflet uscat și lipsit de sentiment.

Mai închis, mai insular, mai ursuz, el nu simte nevoia de a ieși din Anglia, de a se adăpa la alte izvoare artistice, de cât cele pe care i le oferea patria sa. Aceasta nu înseamnă că el n'a cunoscut bune exemple de pictură streină: ele se găseau din abundență în colecțiile engleze: van Dyck, bine înțeles, idolul ori cărui portretist englez, apoi, dincolo de acesta, Rubens, Poussin, Claude Lorrain, Watteau, din lucrările cărora multe tablouri, chiar de atunci, intraseră în castelele engleze; în sfârșit Olandezi,



pictori de peizagii, spre care Gainsborough simțea o înclinație cu totul deosebită.

Gainsborough nu călătorește, se formează însă observând. Și, cum de la natură el era înzestrat cu un frumos dar de colorist, se silește prin toate mijloacele să-l cultive și să-l perfecționeze. Și Reynolds era preocupat de coloritul unui tablou. Mai sistematic, el căutase să-și explice plăcerea provenită dintr-o combinare nemerită de tonuri și ajunsese la concluzia, pe care o exprimă repetat în discursurile sale, că ea trebuie să aibă la bază o gamă caldă de tonuri, în care componentele esențiale să fie brunul, roșul și gălbuiul. Gainsborough, fără să neglijeze acordurile de acest fel și să elimine culorile ce le compun, are un ochiu mai fin, mai multă îndrăzneală, și parcă o tendință de a lua o cale opusă. În multe din tablourile sale vom întâlni astfel o armonie bazată pe albastru, verde și gri. În mănuierea acestor tonuri reci el dă dovadă de o mare subtilitate și reușește să producă cele mai încântătoare tablouri, din școala engleză, cele care se pot pune alături de acei pictori venețieni, ca Veronese, pentru care se potrivește epitetul de maeștri ai armoniilor argintii.

Reynolds, apoi, își adunase cunoștințele, în chip mult mai sistematic, cercetând operele înaintașilor și reunind într-o doctrină rezultatele constatărilor sale. Gainsborough este mai empiric. El încearcă, inovează, îndrăznește. În aceasta el se dovedește cu mult mai Englez de cât confratele său. Fiecare operă apare astfel ca ceva cu totul nou față de trecut, ca o problemă pe care pictorul atunci și-o pusese pentru prima dată. La el, mai mult ca la oricare pictor, aproape simțim cum se construiește un tablou, fazele succesive prin care a trecut, de la momentul în care este conceput și schițat, până la aspectul final. S'ar părea că artistul este tot timpul stăpânit de nesiguranță; că fiecare trăsătură de pensulă este pusă oare cum la întâmplare. Dar revenind cu trăsături de pensulă, el ajunge aproape pe negândite la exact ceea ce intenționa. Astfel, în cele din urmă, picturile lui dau impresia puțin contradictorie a unor opere în acelaș timp improvizate, dar și definitive, cărora nu li s'ar mai putea nimic adăoga fără ca efectul lor să nu fie slăbit.

Gainsborough reușește mult mai bine portretele de femei și de copii, de cât pe cele de bărbat, dar nu pentru acelaș motiv ca Reynolds. Un biograf al lui ne explică pentru ce: femeia și copilul au ceva mai nesigur, mai schimbător în fizionomia lor. S'ar zice că starea lor sufletească, că sentimentele și felul cum ele se traduc în trăsăturile feței sunt într-o continuă mișcare. Ceea ce-l slujea încă pe Gainsborough în redarea portretelor de femeie, era instinctul său sigur pentru eleganța unui costum, pentru exprimarea grației unui obraz, a unui gest, a unei atitudini, pentru acordul între persoană și toaletă, pentru felul cochet cum trebuie să se prezinte o piep-tănătură, o fundă de panglică pusă exact în locul unde ea va produce un frumos efect. De aceea, cele mai frumoase femei din timpul său ardeau de dorința să fie pictate de dânsul, iar pictorul a reușit să ne lase astfel câteva din cele mai admirate imagini feminine, din câte sunt pe lume.

Familia lui Gainsborough aparține tot burgheziei și anume celei cu stare. E adevărat că erau mulți copii, dar părintele lor, negustor cu vază, știu să-i crească conform cu situația familiei: Thomas, încă de copil, dovedește înclinare spre artă. Familia nu se opune ca el să devie pictor. E trimis

mai întâiu în capitală, ca să se formeze. Aici el face cunoștința unui celebru desinator și ilustrator francez, Gravelot. Plin de talent, spiritual, unul din artiștii cei mai prețuiți în Franța pentru astfel de opere de mici dimensiuni, acesta întreprinsese călătoria în Anglia, în speranța de a găsi o întrebuințare ca ilustrator de cărți în această bogată țară. Gainsborough e atras de acest om sociabil și inteligent, care știe să-i inspire o mare dragoste pentru arta țării sale și prin care, după toată probabilitatea, a cunoscut arta lui Watteau.

După ce ia lecții cu Gravelot timp de doi ani, Gainsborough se adresează unui portretist ca să-l inițieze în genul cu care va deveni mai târziu celebru. Deplin format, el nu rămâne în Londra, ci se întoarce în provincia sa, unde lucrează cu sârguință, face portrete și, ca mulți alți Englezi cu tragere de inimă pentru natură, ia numeroase schițe de peizagiu. În perioada sa de formație, la Londra, admirase oarecare Olandezi. Ei îi servesc de model în interpretarea, nouă pentru el și, până la oare care punct, pentru întreaga artă engleză, a vederilor din natură, în care omul joacă un rol cu totul secundar, și în care, ce se intenționează, este prinderea unui aspect etern, al frumoaselor priveliști din Anglia.

În provincia sa natală Gainsborough întâlnea tot ce putea umple de plăcere sufletul unui Englez: copaci bătrâni, încoronați de frunzișuri imense, colțuri aproape sălbatice, drumuri și poteci de sat, totul plin de turme de oi, și de vaci, țărani și țărance voinice; cu figurile sănătoase ale acestei minunate rase. Cu timpul el ajunge să simtă ca un element indispensabil al artei sale acea legătură trainică dintre om și pământ, pe care n'au prins-o, în clasa totuși așa de numeroasă a peizagiștilor, de cât numai puțini artiști.

Perioada aceasta provincială (în Ipswich) de desăvârșire, ține aproximativ patrusprezece ani. Ea este urmată de o a doua perioadă, cam tot așa de lungă, pe care Gainsborough o petrece în celebra localitate balneară Bath, unde venea să bea ape minerale și să facă cură cea mai elegantă societate londoneză. Tânărul pictor ajunge în curând un artist la modă, răsfățat de tot ce Anglia avea mai bine născut și mai strălucit. Când se înființează Academia de Arte, în 1768, el este unul din membri. Expune acolo, evident, dar nu se înțelege totdeauna cu Reynolds. De aceia, o vreme se ține destul de rezervat față de manifestările Societății din care făcea parte. Cam în 1774 începe faza a treia a activității sale, cea londoneză. În plină glorie, prețuit de ce avea Anglia mai distins și mai înțelegător, el moare dintr'o infecție, la 1788. Se citează acest cuvânt adânc, rostit de el, aproape muribund, lui Reynolds, care venise să-l viziteze: „În curând mă voi duce în cer, unde vei veni și tu, și unde amândoi ne vom întâlni cu van Dyck”.

George Romney este și el tot un portretist, mai puțin celebru însă de cât Reynolds și Gainsborough, mai puțin artist și mai tânăr ca aceștia. Se naște în 1734, dintr'o familie de artizani de lux, căci tatăl său era un cunoscut ebenist. Deși meseria de tâmplar de mobile era considerată ca foarte onorabilă, ca rang social ea era totuși inferioară negoțului de stofe, pe care îl practica părintele lui Gainsborough. Precoce, el se destină de foarte tânăr picturii, cu învoirea familiei. Atras de prestigiul artei franceze, el călătorește la Paris, în urmă în Italia. De aceia, dintre toți marii portretiști englezi, el este cel a cărui concepție se apropie mai mult de cea latină, cu

trecere și în Italia, dar mai ales în Franța sec. al XVIII-lea. Natură complexă, în el se îmbină două tendințe contrare: una clasică, alta romantică.

Pune mare preț pe desen și pe arabescul liniilor, într'o compoziție. Iar această trăsătură îl deosebete destul de mult de ceilalți portretiști, contemporanii săi. Coloritul e tratat ca un element secundar, deși nu cu totul neglijat, în afară de câteva cazuri, când Romney reușește să se ridice la înălțimea marilor săi contemporani. Evident, punct de vedere clasic. Tot clasică e admirația, ceva cam exagerată, pentru statui. Este prieten apoi cu Flaxman, care reprezintă în arta engleză criteriul reprezentat, pe



Fig. 327. — Gainsborough: Fetele artistului.  
(după Propyl. XII, pl. XLV).

continent, de Winckelmann. Vestmântul, și pentru Romney, este numai o draperie, ale cărei cute armonioase, departe de a mula un trup, îl învăluie. Îi dă o înfățișare nobilă. Dar această tendință clasică este contrazisă de dorința artistului de a se inspira din Shakespeare, ori din Milton și Paradisul Pierdut al acestuia, în opere de mari proporții, ceea ce, hotărît, constituie un punct de plecare romantic.

Romantică mai este și idea lui despre femeie, ca inspiratoare a creatorilor mari de artă. Una dintre contemporane a jucat cu adevărat acest rol în viața lui: faimoasa Lady Hamilton, una din femeile cele mai frumoase din acea vreme. Viața ei, e un adevărat roman. O găsim, la început,

ca servitoare într'o cârciumă, unde este remarcată de câțiva oameni cu vază, printre care de Lordul Hamilton, ambasadorul Regelui, care o ia de soție. Mult mai în vârstă de cât femeia sa, diplomatul îi îngăduie, închizând ochii, o viață din cele mai aventuroase. Este iubita amiralului Nelson, învingătorul lui Napoleon; prietină cu regina Carolina, a Napolului; prietină încă a celor mai însemnați artiști și literați ai timpului, a lui Romney însuși, care înflăcărat de frumusețea ei, o reprezintă sub diverse înfățișări, în nenumărate opere. Imbrăcată sau desbrăcată, imaginea ei îl urmărește pretutindeni.



Fig. 328. — Gainsborough: Mrs. Sidons.

Spre sfârșitul vieții el se îmbolnăvește. Jumătate paralizat, jumătate cu mințile pierdute, el se întoarce atunci la femeia sa legitimă și la fiul său, pe care-i părăsise de patruzeci de ani. Moare în 1802.

Vom începe studiul operilor acestor doi artiști, cu o schiță de Gainsborough: Fetele pictorului (Gal. Nat.) (Fig. 327), sunt o ocazie nemerită să pătrundem în metoda de lucru a artistului. Evident, este vorba de o operă neterminată, totuși elocventă, dându-ne impresia că orice s'ar mai fi adăogat, ar fi slăbit efectul prim de naturalitate, de frăgezime a sentimentului, care se desprinde de ea, așa cum este acum. Obrazul este pictat într'un „frotiu“

ușor, de alb și roșu, cu puțin brun, pentru păr. Restul feței este numai sugerat, în trăsături ușoare. Acest fel familiar oarecum de a prezenta un portret, convenea modelelor. Iar execuția este dintre cele în care totul este numai sugerat, ca o aluzie ușoară, din care însă nimic esențial nu lipsește, singura care să ne facă să simțim emoția artistului. De la „preparațiile“ lui La Tour n'am mai întâlnit ceva mai veridic, mai asemănător, mai direct ca senzație, și, în același timp, pictat cu mai multă ușurință, în trăsături mai delicate. Orice amator de pictură va fi fermecat în fața acestei pânze.

Mrs. Sidons (Fig. 328) este portretul celei mai mari dintre actrițele cu renume atunci în Anglia. E vorba de data aceasta de un tablou terminat, în care nici o trăsătură de pensulă nu lipsește. Totuși, artistul a știut să păstreze caracterul de studiu larg, aproape de improvizație, acestui tablou în care se simte căldura inspirației, dar și ceva din nesiguranța celui solicitat. În același timp de prea multe senzații și se lasă dus, când de una, când de alta. În realitate însă Gainsborough știa bine ce are de făcut și care-i era ținta. El a atins-o așa zicând jucându-se, ceea ce dă acestei imagini caracterul ei, așa de particular, de propețime.

The Blue Boy (Col. privată în America) (Fig. 329) este una din operele capitale ale artistului, deci din cele mai cunoscute. Aici el apare sub un cu totul alt aspect. Ea îi fusese comandată de un client de seamă. Gainsborough, destul de independent, era adesea nenorocit că nu putea să-și aleagă singur subiectele și modelele. Ca portretist însă, el nu putea face altfel. Uneori imaginea era corectă, poate puțin cam plicticoasă în stilul ei solemn. Alteori ea devenea o lucrare completă, definitivă, încântând ochii și spiritul, ca în cazul de față.

Este vorba de figura în picioare a unui adolescent, într'un costum albastru de mătase. Legenda spune că el a fost executat ca să se demonstreze



Fig. 329. — Gainsborough: Copilul albastru.

lui Reynolds că se înșală asupra teoriei sale despre acordurile de tonuri calde și să se dovedească că și în armonii de tonuri reci: albastru și verde, se poate face o lucrare susținută. Atitudinea elegantă a modelului, tipul lui așa de particular aristocrației britanice, execuția magistrală totul indică perioada de maturitate a marelui portretist, sărbătorit atunci de toată societatea înaltă. În figură, felul în care e dusă pensula este îngrijit, aproape prea insistent. Indărătul ei se întinde însă unul din acele peisagii poetice,



Fig. 330. — Gainsborough: Perdita.

ca în tablourile lui Watteau, cum îi plăceau artistului, vaporeoase, care invitau pe privitor la reverie, și care este executat cu toată dragostea pe care el o resimțea pentru astfel de teme, din nefericire mai puțin apreciate de contemporani.

Perdita (Wallace Col.) (Fig. 330) este, printre portretele de femei, cel care se bucură de o egală reputație cu cel de adolescent, examinat mai sus. Perdita este numele pe care modelul îl purtase într'o piesă, în care repurtase un mare succes. În realitate el este cel al unei actrițe din cele mai sărbătorite la Londra, Mrs. Robinson, iubita Prințului de Galles: Femeie de o eleganță supremă, cu ceva visător în fizionomie, care și-a găsit în Gainsborough un interpret ideal. Poza, desenul, coloritul, totul este în armonie în această operă, una din capodoperele școlii engleze.

Știind acum că în redarea unei figuri de femeie sau de copil Gainsborough aproape n'are rival, ne-am aștepta ca el să se găsească puțin stân-

jenit, atunci când e vorba de un portret de bărbat, în care trebuie puse în valoare alte însușiri. Totuși, talentul său este atât de vast și de variat, și cu atâtea resurse, în cât el găsește și într'o astfel de ocazie ceea ce se cuvine, pentru a ne lăsa o imagine ce nu se poate lesne uita. Așa se întâmplă cu portretul Vicontelui Kilmorey. Bătrânul nobil s'a oprit puțin din plimbarea ce făcea în parcul castelului său, și ne privește. Este ceva așa de

direct, de cald, în felul în care se prezintă, în figura onestă, plină de bună-tate, în felul în care și-a depărtat picioarele, pentru a creia o bază mai largă corpului său masiv, însă nu diform, în felul natural în care-și ține mâinile, în cât nimeni nu se poate sustrage impresiei puternice de viață, ce emană din acest portret. Indărătul modelului, după obiceiul scump pictorului, se întinde parcul, din care, în stânga, se vede trunchiul puternic al unui copac. Din nou apare acea diferență de tratare între figură, desenată cu grije, în care fiecare trăsătură este mai ales precisă, și cea largă dar sugestivă, a frunzișului.

Rubens lăsase în Anglia câteva peisagii prestigioase. Pe de altă parte Englezii se arătasera totdeauna mari admiratori ai lui Poussin, ai Olandezilor,



Fig. 331. — Gainsborough: Peisaj.

minunați interpreți ai naturii. Și era natural să fie astfel, de vreme ce, mai mult de cât oricine în Europa timpului, ei se simțeau aproape de câmp, de pădure, de parcurile pline de umbră, așa de numeroase în țara lor. Gainsborough se găsește deci în acord cu contemporanii săi atunci când preferințele sale, cu toate succesele dobândite ca portretist, merg spre redarea acelor scene simple, în care copacii, cu silueta lor imensă, cu frunzișul formând în jurul trunchiilor o splendidă coroană, iarba verde, animalele domestice, joacă rolul principal. Figura 331 răspunde exact ideii ce-și făcea despre un frumos colț din natură acest peisagist născut, de mulți considerat ca primul pictor în acest gen al timpului său.

Romney se găsește pe o treaptă mai jos, deși portretele lui, oriunde se întâlnesc, deșteaptă o vie admirație.

Mrs. Robinson (Wallace Col.) (Fig. 332) se păstrează în aceeași colecție,

in care am întâlnit pe Perdita, pictată de Gainsborough. Modelul este acelaș, de data aceasta în costum de oraș, însă pictat de Romney. Vorbind de acest artist, am scos în evidență darurile lui de desenator care se simt în lucrarea de față, deși el știe exact și ce culoare să întrebuințeze, pentru a intensifica impresia de naturalitate, ce caracterizează această imagine. Și ea pare neterminată. Ca în tablourile lui Gainsborough, această impresie nu face decât să mărească plăcerea ce simțim privind-o.

Fata Pastorului (Nat. Gal.) (Fig. 333) este unul din tablourile cele mai



Fig. 332. — Romney: Mrs. Robinson.  
(după Propyl. XII, pl. XLVII).

renumite, semnate de Romney. Gingașe, cu nasul puțin în vânt, cochetă, inteligentă și spirituală, fata pastorului este una din figurile cele mai atrăgătoare din arta acestei epoci. Trebuie să mărturisim însă că Romney n'a găsit totdeauna tonul așa de just, execuția precisă ce se potrivea cu tipul modelului său, ca în această operă. Cu trăsături largi și cam la voia întâmplărei, în coafura pudrată, cu o tehnică mai îngrijită, mai supravegheată, în care urma pensulei este pierdută, în obraz, el a știut să ne dea cea mai vie imagine de fată tânără, naturală, zglobie, pe lângă care orice portret de Greuze ar părea o poză teatrală insuportabilă.



Faimoasa Lady Hamilton este (Fig. 334) (Nat. Gal.) în culmea frumuseții. Pictorul, adoratorul ei, o reprezintă când sub forma unei victorii aripate, în trăsături mari, cu o vigoare, care este destul de rară în opera sa, când ea o bacantă. Energică, cu trăsăturile amintind de aproape capetele statuelor grecești, vie însă, ea lasă asupra noastră o impresie mai puternică poate, decât celelalte portrete de Romney pe care le-am examinat, deși este evident că fiecare din ele preocupase mai mult pe pictor. În cazul de față însă este vorba de modelul său preferat, și aceasta se ghicește.



Fig. 333. — Romney: Fata pastorului.

Vorbind despre Gainsborough în cele precedente, am lăsat să se înțeleagă importanța deosebită a portretului, în raport cu celelalte genuri, în pictura engleză. De altfel, din analiza operelor, de care ne-am ocupat, s'a putut vedea locul pe care acest motiv îl ținea în preocupările tutului. Este deci de așteptat ca lista marilor portretiști să nu se încheie cu cei doi maeștri, de care am vorbit data trecută. În celelalte provincii ce compun Marea Britanie sau chiar la Londra, mai sunt încă destui alți artiști, favorizați de opinia publică. Unul din ei este **Henry Raeburn**, altul **John Hoppner**. Primul este scoțian și trăiește dela 1756—1823, admirator pasionat al lui Reynolds. Studiind arta acestui maestru și formându-se pe îndelcte, mai mult, ca un autodictat, el descopere pe încetul marile resurse ale firei sale. Are

...moșia să joace în Scoția rolul pe care idolul său îl juca la Londra. Ca și acesta călătorește mult, observă și se formează. Portretele sale devin din ce în ce mai apreciate, așa în cât curând ajunge șeful Academiei de pictură din Edinburgh, corespondent chiar al celei din Londra, ceea ce-i procură poate o și mai mare mulțumire. Respectat de toți, el are o parte importantă în evoluția picturii în Scoția, cum s'a constatat la ultimele expoziții, dela Glasgow (1938) și dela Londra (1939), când s'a oferit publicului din Marea Britanie o vedere de ansamblu a artei scoțiene, în toate ramurile ei. S'a văzut atunci că Raeburn se ridică cu mult peste nivelul celorlalți pictori din țara sa,



Fig. 334. — Romney: Lady Hamilton.

mulțumita talentului său viguros, în care darurile naturale se îmbinău cu o excelentă formație artistică.

Hoppner trăește cam în acelaș timp, de la 1758—1810. Activitatea sa se exercită mai mult la Londra, unde de altfel se și naște. Era prin mamă german. Are norocul să trăiască în strâns contact cu cercurile curței, ceea ce-i ușurează cu mult cariera. Printre protectorii lui, cel mai de seamă este prințul de Galles, moștenitorul tronului.

Și Hoppner călătorește, pentru ca să se instruiască. Cunoaște Parisul, dar se influențează puțin de ceea ce vede în acest oraș, în preajma Revoluției. Ră-

mâne astfel credincios punctului de vedere britanic și, încărcat de onoruri, devine pictorul oficial al prințului moștenitor.

Și Raeburn, și Hoppner sunt inegali în operele lor. Dela un tablou la altul ne întâmpină diferențe destul de notabile. În momentele lor bune, atunci când au găsit un model ce le convine, când, după expresia clasică, sunt inspirați, portretele lor capătă un relief și o viață, care le fac capabile să se măsoare cu bunele pânze ale predecesorilor

Multe din lucrările lor sunt mai puțin accesibile, astăzi, deci mai puțin cunoscute. Cum e vorba de portrete, care, unele, n'au ieșit niciodată din fa-

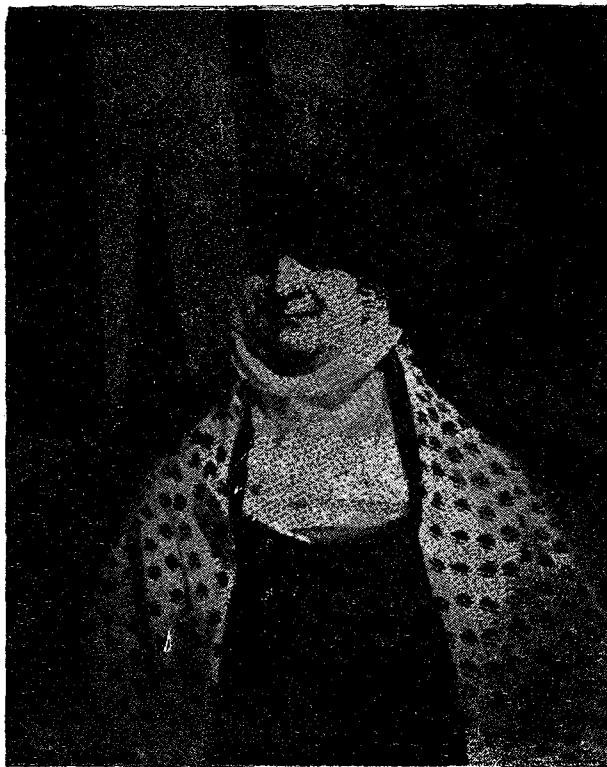


Fig. 335. — Raeburn: Portretul D-nei Campbell.

(după Propyl. XII, p. 532).

miliile pentru care fuseseră efectuate, ele nu se pot vedea decât în ocazii excepționale și prin colecții private, mai mult decât în muzee.

Ne vom opri la câteva din ele, la cel al unei femei mai întâiu, Mrs. James Campbell (Fig. 335). Modelul este una din compatrioatele, ceva mai în vârstă, ale lui Raeburn, tip feminin, care nu e rar în societatea britanică energic, activ, gata să-și facă datoria în împrejurări uneori dificile, pentru că așa cer normele vieții, o veche tradiție familială, educația primită, cerințele religiei. Sculptată parcă în piatră, cu trăsăturile accentuate, fără nimic femeiesc, însă vie, pictată în trăsături largi și sigure, mai ales bine

așezată în cadru, în poziția cea mai naturală și mai simplă ce se poate închipui. Suntem, evident, departe de efigiile grațioase și cochete ale lui Gainsborough și Romney. Nimic însă mai onest, mai britanic, ca această pictură.

La fel de sugestivă, de reprezentativă pentru arta lui Raeburn, este imaginea masivă a Lordului Newton (Fig. 336) parcă tăiată în stâncă, așa de magistral desenată, și pictată cu un sens al volumelor, al trecerilor de la umbră în lumină, care ne amintește de unele portrete ale lui Rembrandt.

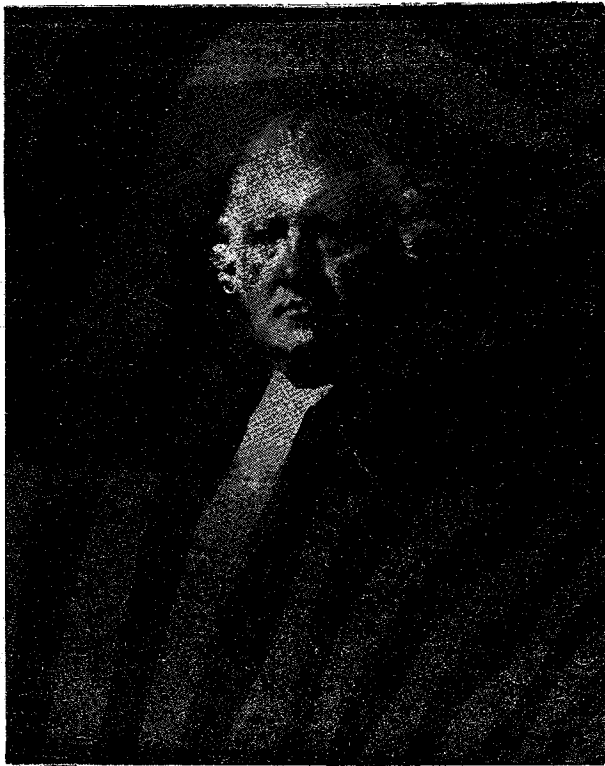


Fig. 336. — Raeburn: Lordul Newton. -  
(după Propyl. XII, p. 533).

Totuși, nu misterul unei vieți este evocat aici, ci, din contra, evidența ei, cece apare și se impune în înfățișarea cuiva, de la prima vedere.

Ca toți Englezii, Raeburn e foarte simțitor la grația acelei vârste puțin ambigue a copilăriei, când băieții au ceva din dulceața și delicatețea fetelor, iar acestea ceva din sburdălnicia băieților. Printr'o întrebuintare măiastră a clarobscurului, prin toaleta neglijată, însă calculată ca să facă impresie, artistul ne-a dat în William Ferguson unul din cele mai încântătoare portrete, plin de o grație pe care rare ori am întâlnit-o într'o altă școală, cu excepția singură a celei franceze.

De Hoppner vom analiza două portrete de femeie.

Contesa de Oxford (Nat. Gal.) (Fig. 337) ne apropie din nou de aspectul portretelor și de calitățile operilor pe care le-am întâlnit în Londra. Într'un parc, care mai puțin se ghicește de cât se vede, o tânără femeie, într'un costum ușor de vară, cu un colan de mărgean la gât, care, prin contrast, face și mai albă și mai catifelată pielea sânelui, visează. Desenul e mai puțin sigur ca la Reynolds, execuția poate fără spontaneitatea fermecătoare a lui Gains-



Fig. 337. — Hoppner : Contesa de Oxford.

borough. Totuși, tipul și temperamentul tinerei femei engleze, în ce are ea mai plăcut, mai ispititor, rare ori au apărut mai elocvent ca în această pânză.

Grupul fetelor lui Sir John Frankland, (Fig. 338) este o altă imagine specific engleză, care amintește, ca sentiment, de Fata Pastorului de Romney. Pictură onestă, în strate subțiri, fără prea multe rafinamente, dar justă ca observație și cu dragoste executată.

Alături de portretisti, cărora le-am consacrat până acum câteva paragrafe, și de care s'ar fi putut vorbi și mai pe larg, dacă planul manualului nostru nu ne-ar fi obligat să nu extindem prea mult excursia noastră în acest domeniu al picturii engleze, mai există și alte câteva categorii de artiști,

care se bucură de simpatia publicului. Unii sunt autorii de scene sentimentale, alții pictorii de animale, cei de-al treilea peizagiștii. Pe lângă aceștia ar mai trebui să facem loc unui pictor ciudat, care și în arta engleză ocupă un loc aparte, o natură de vizionar, aproape de halucinat, căruia pictura, muzica, desenul și gravura îi servesc de o potrivă ca mijloace, spre a-și exprima ideile sale romantice asupra lumii și vieții, alături de poezie și de dramă. Este vorba de **William Blake**. Pe când toți ceilalți, chiar atunci când e vorba de o fire mai originală, se pot încadra într-o categorie, Blake este



Fig. 338. — Hoppner: Fetele lui Sir John Frankland.

un izolat, un om bizar, atât în viața sa privată, cât și în manifestările sale estetice. Poate pentru aceasta el place azi atât compatrioților săi, care văd în el pe unul din acei reprezentanți tipici și elocvenți a tot ce este mai particular în spiritul englez, neîntinat de vre-o influență continentală.

Dar să ne ocupăm mai întâiu de pictorii de animale și de cei de scene sentimentale. Îi vom considera la un loc, fiindcă anecdota, care e adesea la originea unui tablou sentimental, e de multe ori și punctul de plecare al celeilalte categorii de opere. La cei sentimentali ea va avea un parfum mai mult sau mai puțin duios; la ceilalți ea este un fapt divers, o observație a

upei scene rurale, care justifică prezența într'un tablou a unui grup de animale, singure sau însoțite de câteva persoane.

David Wilkie este printre cei mai cunoscuți, mai iubiți și mai căutați — nu numai în Anglia, dar și pe continent — dintre pictorii de anecdote sentimentale. Trăește între 1785—1841. Activitatea lui se întinde deci în sec. al XIX-lea. El este însă reprezentantul cel mai calificat al unui gen important, care, înainte de el, deși bucurându-se de favoarea publicului, n'a dat mai nici o pictură de seamă. Suntem oarecum nevoiți să recurgem la el, pentru a completa tabloul picturii engleze în această vreme. De altminteri, Anglia se ține departe de continent, viața sa se scurge după alte norme, așa în cât o diviziune în pictura ei în cea a sec. al XVIII-lea și în cea a sec. al XIX-lea, are mult mai puțină valoare.

Wilkie este admirat în mod unanim, am spus-o, și nu numai de compatrioții săi. Marele Turner îl considera ca pe una din gloriile Angliei. Iar Delacroix, care văzuse câteva lucrări iscălite de acest artist, la unele din expozițiile Salonului francez, la care, de la o vreme, încep să apară și pictorii britanici, îl pune așa de sus printre contemporani, în cât, în jurnalul său îi consacră câteva pagini entuziaste, cu adevărat uimitoare. În genere, tablourile sale au multe personaje, sunt relativ de mari proporții, și pornesc de la o întâmplare duiosă, plăcută sau neprevăzută, însă de care privitorul este dintr'o dată captivat. Neenumerăm detalii realiste, exact observate, pictate cu o mare îndemănare, în felul Olandezilor, atrag atenția omului de rând, dar, în același timp, pot fermeca și pe un cunoscător al meșteșugului, cum era Delacroix. Greuze imaginase scene analoage. Stricase însă tot efectul prin patosul lui exagerat, prin lipsa lui de sinceritate și de măsură, prin aceea latură convențională, deci falsă, care sărea în ochi, de la prima vedere. Pe de altă parte, și asemănarea cu Olandezi se reducea mai degrabă la felul de tratare, la metoda de a picta, de cât la felul de a înțelege un tablou, la spiritul lui, care la Wilkie este cât se poate de englez și corespunde la ceva analog în literatura contemporană lui, din aceea țară. Cei mai mulți dintre pictorii Țărilor de Jos erau atrași de o lume mai vulgară, mai grosolană chiar. Wilkie se oprește la un mediu burghez, cultivat și decent. Personajele sale aparțin unei păături sociale avute, cu bune moravuri, morală, chiar, plină de distincție.

Temele variază: când jocuri copilărești, la care asistă personaje mai în vârstă, când întâmplări de tot felul, când scene inspirate de așezări romane sau de piese de teatru. Într'un cadru restrâns Wilkie amestecă tineri și bătrâni, bărbați și femei, și-i face să participe, fie care după temperamentul și însușirile vârstei sale, la acțiunea comună. Compoziția îți dă impresia că n'a fost de loc aranjată; că fie care și-a găsit în ea locul cel mai nemerit, numai fiindcă el era cel mai logic, cel care se oferea în chipul cel mai simplu privitorului. Totuși, fiecare detaliu este ales în așa fel, în cât să se poată forma când scene drăgălașe, când episoade ridicule, caricaturale, care plăceau mult amatorilor britanici. Execuția este caracterizată printr'o spontaneitate, printr'o frăgezime, printr'o libertate, care amintesc genul schițelor flamanzilor mari, în tonalități calde, în care domină brunul și roșul, ca la Rubens, așa în cât tablourile lui Wilkie satisfăceau de o potrivă publicul obicinuit ca și pe artistul delicat, mai ales când ele erau tratate cu libertatea unei improvizații.

Pictorul de animale cel mai important, printre numeroși alții, este **George Morland** (1763—1804), artist dotat și precoce, a cărui viață este un adevărat roman, plin de nenumărate aventuri senzaționale, așa cum erau romanele engleze ale timpului. Mai întâi, ca adolescent, este exploatat de tatăl său, care-l încuie și-l pune să lucreze, pentru a încasa prețul tablourilor. Morland n'avea atunci nici 17 ani. Reușește însă să evadeze și începe o viață de petreceri și de orgii, care însă nu-l împiedică de a produce o foarte frumoasă pictură, apreciată de cunoscători. Perioadele acestea de desfrâu sunt întretăiate de altele, în care, plin de remușcări, ar vrea să trăiască în chip onest. Ultimele țin însă puțin căci firea artistului, mai puternică de cât voința lui, îl împingea din nou spre plăceri violente, căutate în mediile cele mai suspecte. Moare tânăr, la patruzeci și unu de ani lăsând o operă însemnată, consacrată mai ales animalului, în special calului și câinelui. Ce este mai surprinzător este că toate aceste viciuți, pe care le iubea, îl înconjurau în realitate în viața de toate zilele, alături de marinarii și de boxeurii, cu care-i plăcea să petreacă în taverne. Și cum este urmărit continuu de creditorii, cărora nu le plățise, el se deplasează din cartier în cartier, înconjurat de o adevărată menagerie, ca să i se piardă urma. Cunoscând animalul și pe cei care trăiau în familiaritatea acestuia, rândușii țărani, surugii, el a isbutit să ne lase cele mai veridice portrete ale acestor ființe, prinse în ce au mai natural, mai puțin convențional.

Alături de acești pictori trebuie să facem un loc însemnat peizagiștilor. Chiar și în portrete sau în scenele redete de un Morland, de pildă, vom vedea apărând colțuri de natură, uneori sălbatice, alteori aranjate, făcând parte dintr'o grădină sau dintr'un parc, constituind mediul cel mai prielnic în care putea apărea un personaj sau să se petreacă o scenă oarecare. Cunoscând dragostea Englezului pentru natură, lucrul acesta nu ne poate mira Peizagiul era aproape de sufletul acestui popor, care iubea aventura, călătoria depărtată, riscurile descoperirilor geografice însemnate, dar și colțurile cele mai familiare, din insula lui.

Printre cei mai celebri peizagiști ai timpului trebuie să considerăm în primul rând pe **Richard Wilson** (1714—1782), care-și începe însă cariera ca portretist, dar care mai în urmă se consacră cu totul vederilor din natură. El este gallois, adică din Țara Galilor, celt curat, comparat cu ceilalți locuitori ai Britaniei, anglo-saxoni. Ca mare parte din locuitorii acestei provincii, el este o fire mai aspră, dar și mai plină de fantezie, un amestec ciudat de sentimentalitate, de lirism și de ironie. Ursuz și brusc, cum era, Wilson nu place multora și, în special, lui Reynolds.

Spre deosebire de cei mai mulți artiști studiați, el avusese o evoluție lentă, căci nu era de loc precoce. Își începe cariera ca portretist, am spus-o. Merge apoi în Italia, unde rămâne mai bine de șase ani. Natura țării îl încântă. Se pătrunde într'atât de frumusețile ei, în cât renunță curând la portret și se dedă cu totul picturii de vederi, după peizagiile admirabile, ce-l întâmpină mai pretutindeni în acea țară. Se pare că la început a primit îndrumări de la pictorul francez Joseph Vernet, care și el se găsea atunci în Italia. Rămânând foarte fidel la ceea ce vedea, Wilson observă în curând că aspectele cele mai veridice, luau de la sine o înfățișare nobilă, ca un frumos decor de scenă antică. Poate că și amintirea operei lui Claude



Lorrain să nu fie străină de această atitudine „clasică”, pe care o adoptă Englezul.

Se întoarce în Anglia, dar nu izbutește să se facă cunoscut, între altele și din pricina dușmăniei lui Reynolds. Duce o existență mediocră, plină de lipsuri de tot soiul, agravată și din pricina temperamentului său care nu se împacă cu nimeni. În cele din urmă primește o moștenire, ceea ce-i permite o viață mai independentă și traiul în mijlocul naturii pe care o iubea.

Nu era un om comod. În l'Histoire de l'Art a lui Michel ni se povestesc două scene, în care se vede nota caustică a spiritului său. La o masă de pictori, la care se găseau cu toții, Reynolds, ca să-l rănească, ridică paharul pentru Gainsborough, „cel mai mare peizagist al Angliei”. Wilson, la rândul său se răsbună, sculându-se și bând tot pentru Gainsborough „cel mai mare portretist al Angliei”.



Fig. 339. — Wilkie: Baba oarba.

Altădată, un amator care se apropia prea mult de un tablou, îl plictisește într'atât prin felul acesta de a examina o pictură, în cât Wilson exclamă: „Domnule, pictura nu se miroase, ci se privește”.

În sfârșit, înainte de a părăsi școala engleză, se cuvine să spunem câteva cuvinte despre William Blake (1757—1828). Este un tip caracteristic de artist „nordic”. Sunt în arta acestor regiuni unii pictori ale căror opere plac fiindcă sunt pornite dintr'o interpretare filosofico-simbolică a omului și a vieții, fiindcă ei pun în tablourile lor o „concepție”, o viziune chiar personală despre lume. Cuprinsul, fondul acestor lucrări plastice, face pe compatrioții lor să uite că ele sunt lipsite de însușirile propriu zis picturale ori sculpturale; să treacă peste aceste lipsuri și să le admire fără rezervă. Este în vremea de care ne ocupăm cazul lui Blake; este încă, mai aproape de noi, cazul câtorva pictori germani, din care cel mai cunoscut este Boecklin

Blake este un gânditor. Ii place să mediteze, să se analizeze, să-și reface cu gândul, pentru el, fazele însemnate ale evoluției omului, să-și reprezinte din nou episoadele Bibliei sau ale cărților mari ale omenirii. Pătrunzând din ce în ce mai adânc, el se înalță poate, pierde însă contactul cu realitatea, fără ca prin aceasta să se simtă cătuși de puțin stingherit. Iși crează o lume aparte, în care se crede mai în largul său ca în cea reală, și pe care caută s'o prezinte în opere extrem de curioase.

Incepe ca desenator și gravor. De altminteri toată viața va acorda o mare importanță expresiei prin linie. Mai în urmă, ca să spună ce gândește, recurge și la acuarelă, mai rar la ulei, ori încă la poezie și la muzică. Citind și meditănd asupra unei opere cum ar fi cartea lui Iov, de pildă, ori

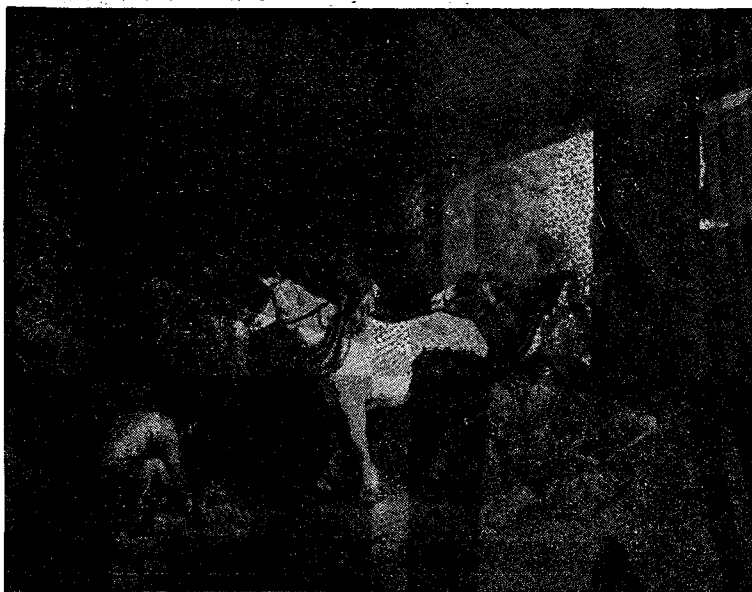


Fig. 340. — *George Morland: Grajdul.*

(după Propyl. XII, p. 542).

Divina commedie, el imagina o serie de compoziții, care-i traduceau impresiile, pentru care apoi, la rândul lui, adăoga explicații în versuri, însoțite sau nu de muzică. A trăit totdeauna oarecum în afară de societate, într'un cerc de prieteni, ale căror reacțiuni erau în armonie cu ale sale. A făcut și spiritism, ceea ce, după socoteala sa, îi permitea un contact și conversații cu oamenii mari ai trecutului.

De Wilkie (col. Regelui Angliei) (Fig. 339) vom reproduce o scenă tipică una din cele la care făceam aluzie, când caracterizam genul acestui pictor. În trăsături reperi, spirituale, mergând cam în toate direcțiile, cele mai multe din tonuri pure: roș, albastru, verde, alb, unificate printr'un brun cald, care acopere restul pânzei, el evocă o scenă cu multiple personaje, puse parcă la întâmplare, dar în care s'a păstrat o desăvârșită unitate de compoziție.

Figurile, separate și în grup, trăesc în fața noastră, conformându-se fie care impulsilor vârstei, sexului, temperamentului lor. Ochiul fuge încântat dela una la alta, descoperă pretutindeni ceva interesant, un detaliu sugestiv, un obraz plăcut, un gest elocvent prin extrema lui naturalață. În fond, o excelentă povestire, plăcută, une ori edificatoare, pictură sentimentală, anecdotică, specific engleză. Execuția este adesea vie și spontană, mai ales în operele rămase neterminate, cele care plăceau așa de mult lui Delacroix, care, în călătoria sa la Londra, vizitase pe Wilkie, și ne dase despre el, în Journal, o pagină din cele mai entuziaste.



Fig. 341. — Blake: Forma spirituală a lui Nelson.

De Morland vom alege unul din acele tablouri terminate, prezentându-se cu toate calitățile unui obiect îngrijit ca execuție, așa cum sunt adesea cele ce ies din mâinile Britanicilor: Grajdul (Fig. 340). Compoziția, distribuția luminei, aranjarea naturală a figurilor și a animalelor, mai ales „finitul” facturii, nimic nu lipsește acestei excelente bucăți. Între Wilkie și Morland, dacă e să-l judecăm după acest tablou, erau mari afinități. Deși mediul din care își alegeau subiectul era diferit, sentimentul era însă același.

Forma spirituală a lui Nelson (Nat. Gal.) (Fig. 341), de Blake, este o operă fără analogie în altă școală. Autorul ei vrea să scoată în evidență calitățile marelui soldat, contemporan cu dânsul, Nelson, nu omul, ci forma lui

spirituală. O figură eroică, cu un nimb de lumină în jurul capului, așa cum apărea Buddha în pictura veche chineză, îmbrăcată într'un nor ușor, impune



Fig. 342. — Blake.: Hecate.

ordine chaosului și anarhiei. Tot ca în arta extrem orientală, o serie de figuri se agită, se răsucesc în cele mai ciudate poziții. Ele rămân totuși în echilibru,



Fig. 343. — Wilson: Lacul Arvern.

la gestul suveran al amiralului. Reproducerea este defectuoasă; în realitate pictura e interesantă prin fantezia detaliilor, prin calitatea desenului, prin

multiple invenții rafinate ale artistului, adică prin amănunte ce se pierd din nenorocire într-o imagine de mici dimensiuni.

Zeița nopții, Hecate, (Fig. 342) una și triplă, este subiectul acestei opere, inspirată poate de invențiile lui Shakespeare. Nobilă, puternică, ea privește spre grupul de animale sinistre, ce amintesc de vedemii oribile din timpul nopții. Celelalte două înfățișări ale ei, cu forme sculpturale, își ascund fața. Deasupra lor un liliac nocturn. Pictură literară, de sigur, dar foarte impresionantă.

Blake a consacrat o mare parte din munca sa ilustrației în acuarelă, a marilor cărți ale umanității: Biblia, Dante. În Elohim creând pe Adam, (Col. privată), a reprezentat formarea dureroasă, tragică, la care participă întreaga natură, a primului om. Într'un avânt suprauman, Dumnezeu suferă, dând viață omului pe pământ; omul suferă, și el, căci a început să simtă pătrunzându-l spiritul divin. Tot ce era rău în el, sub forma unui șarpe hidos s'a retras, spre a dispărea, în partea inferioară. Iar de jur împrejur tună și trăsnește.

Cu Wilson intrăm în pictura obicinuită a peizagiului, cu acea notă idealizantă pe care o cunoaștem de la Claude Lorrain și care va reapărea în sec. al XIX-lea, la Corot. În reprezentarea lacului Arvern, (Nat. Gal.) (Fig. 343), din Italia, artistului i-au plăcut liniile dulci, cerul senin, transparent, care se încovoie ca o boltă deasupra pământului. Cu simplitate și nobleță el simte și redă poezia acestor regiuni fericite, scăldate de lumină, împodobite cu tot ce natura meridională are mai rar și mai prețios.

## Germania

Secolul al XVII-lea, prin lunga domnie a lui Ludovic al XIV-lea, reprezintă punctul culminant, de o strălucire fără seamăn, al monarhiei franceze. Această perioadă este urmată de o serie de domnii, destul de lungi și ele, care se termină cu Revoluția franceză și cu actul tragic al decapitărei lui Ludovic al XVI-lea și al Mariei Antoinetta. Din pricina splendoarei și prestigiului politic și cultural al regalității franceze, personificată de monarhi și de regenți, toți mari constructori, arta franceză, mai ales arhitectura — am constatat-o —, se impune în toată Europa occidentală, centrală și chiar orientală, până în Rusia. Se exceptează, și numai până la oare care punct, Italia, ea singură în stăpânirea unei puternice tradiții, bazată pe câteva secole de glorie necontestată. Italia putea deci trăi, inspirându-se de la ceea ce crease pe propriul ei sol, deși, cum vom vedea în curând, și în arta italiană se simt uneori inspirații și sugestii venite de dincolo de Alpi. Se mai exceptează Anglia, așa de insulară și de orgolioasă, Spania chiar, la care geniul național ia adesea forme aspre și turmentate, care greu s'ar putea pune de acord cu normele franceze din vremea de care ne ocupăm. Restul Europei civilizate, inclusiv Rusia, se dezvoltă sub sugestii ce aveau ca punct de plecare Parisul și în strâns contact cu modele cu trecere în Franța.

Dar prestigiul stilului francez, rolul politic pe care acest regat îl joacă timp de două secole, nu pot explica singure această răspândire prodigioasă a tipurilor de artă produse pe malurile Seinei, succesul fără precedent de

care ele se bucură în mai toată lumea. Și alte pricini vin să întărească un curent, care se propagă cu atâta ușurință. Ludovic al XIV-lea revocase edictul de Nantes, prin care se acordase de predecesorii săi libertatea cultului protestant. Prin această măsură, din confesie recunoscută și tolerată de statul francez, protestantismul, sub forma lui calvină, hughenotă, devine un delict grav. Cei ce-l practică sunt persecutați fără cruțare. Regimente întregi de soldați sunt trimise să stârpească din rădăcină un cult, acolo unde el se desvoltase și înflorise în deosebi, în munții Alpi și în Sudul țării. Sunt faimoasele dragonade, de tristă reputație în istoria Franței, din pricina cruzimelor săvârșite asupra unei populații inocente, muncitoare, care nu se putea apăra. Mulți hughenoți se hotărăsc atunci să se expatrieze. Ei găsesc o primire favorabilă în țările protestante, adică în Țările de Jos, în Germania, în Anglia chiar.

2) Dar hughenoții francezi constituiau un grup numeros, onest, serios, avut, stăpânit într'un înalt grad de sentimentul datoriei, disciplinat, solidar. Părăsind Franța, ei duc aiurea toate aceste calități, într'o vreme în care pretutindeni e nevoie de oameni energici și pricepuți, capabili să lucreze la consolidarea statelor, ieșite toate slăbite din lungile războaie ale sec. al XVII-lea. Ei mai posedă o îndemănare excepțională în practicarea unor meșteșuguri în legătură cu arta decorativă. Unii sunt chiar pictori ori sculptori. Astfel, aceste persecuții și mișcări de emigrație care slăbesc Franța, în realitate contribuie să răspândească influența ei în restul Europei.

Voltaire, Enciclopediștii și celelalte școli literare, așa de înfloritoare în Franța, în sec. al XVIII-lea, care au legături cu Academiiile din multe alte țări, au toți o parte de merit în propagarea ideilor franceze, a criteriilor de judecată, a modelelor ce se întind în restul Europei.

3) În sfârșit, o a patra cauză a influenței franceze trebuie căutată tot într'o emigrație, dar cu mult mai târzie și de altă natură: cea a nobililor francezi și a tuturilor celor care, într'un fel sau altul, depindeau de clasa conducătoare a vechiului regim, cei care lucraseră pentru această clasă, trăiseră sub protecția ei, îi adoptaseră preferințele, concepțiile, punctul de vedere în judecarea mai tuturilor chesțiunilor. Inchipuindu-și că Revoluția va fi de scurtă durată sau nevoind să trăiască sub un regim, sub care viața nu le mai era în siguranță și nici permisă libertatea de a se exprima în voie, acești oameni, aristocrații și furnisorii lor, „les ci-devant”, părăsesc Franța și se stabilesc în țările învecinate: Anglia, Belgia de azi, Elveția. Unii ajung chiar până în împărăția turcească și în țările noastre. Ei cuc cu dânșii ceva din spiritul francez, din mentalitatea aristocratică, din felul de a înțelege literatura și arta, care avusese trecere în Parisul lor de origine.

4) Din toate aceste pricini gândirea și simțirea franceză și cu ea arta, una din cele mai complete expresii culturale, capătă un prestigiu, o preponderanță uimitoare. Asistăm la un fenomen care nu se poate compara ca înfățișare și ca intensitate de cât cu ceea ce am întâlnit, din partea Italiei, în epoca Renașterii, atunci când în acea țară se produsese opera nemuritoare, din studiul și din admirația cărora trăesc în Europa secolele al XVI-lea și al XVII-lea.

Printre țările mai direct și mai evident influențate de arta franceză la sfârșitul sec. al XVII-lea și în tot decursul sec. al XVIII-lea, se găsește și Germania, de a cărei artă ne vom ocupa în acest capitol. Am părăsit

această țară în plin sec. al XVI-lea, după ce prezentasem un tablou sumar al strălucitei dezvoltări a picturii din acea vreme. În perioadele următoare pictura decade considerabil, ca și sculptura de altminteri. Sigura manifestare artistică, meritând să ne oprească atenția, în acest interval, este arhitectura.

— Imbucătățită, după pacea din Vestfalia în numeroase state, independente între ele, această întinsă regiune nu mai are nici mijloacele și nici energia să cultive alte forme de artă, de cât cele în raport direct cu credința, — bisericile —, sau cu splendoarea unor curți suverane, vanitose și egoiste, care se gelozeau între ele — reședințele suveranilor. — Arhitectura singură se poate astfel dezvolta, pictura și sculptura ținând un rol



Fig. 344. — Neumann: Biserică în Oberfranken.

(după Propyl, XI, p. 370).

secundar, de ajutoare ale acesteia, și ne semnalându-se prin nimic care să merite în chip deosebit să ne reție atenția.

Imediat după Renaștere Germania, și ea, suferise impulsii venite din Italia, deși într'o mai mică măsură de cât Franța, bunăoară. Acele impulsii însă constituiau pentru acea țară ceva artificial, care nu află nici un punct de sprijin prea solid într'un climat și la o nație așa de total deosebite de cele italiene. Arhitectura bazată pe stilul clasic, născută din împrejurările geo-climaterice sudice, și acomodată lor nu putea conveni unui popor nordic, care se dezvoltase cu totul altfel. În Germania, stilul Renașterii va avea totdeauna un caracter de împrumut, căci, în fond, acea țară rămăsese credincioasă spiritului gotic, pe care-l îmbracă, când poate și cum poate, în formele Renașterii, une ori chiar în cele baroce.

Când își face loc, la finele sec. al XVII-lea, curentul francez, cel italian era în decadență, adică slăbise așa de mult, în cât nu mai poate rezista modelor celor noi, pretutindeni adoptate cu entuziasm. Prestigiul artei franceze și în special cel al arhitecturii se va impune cu atât mai mult, cu cât faima splendorilor de la Versailles se răspândise în toată lumea. Tot ce vine

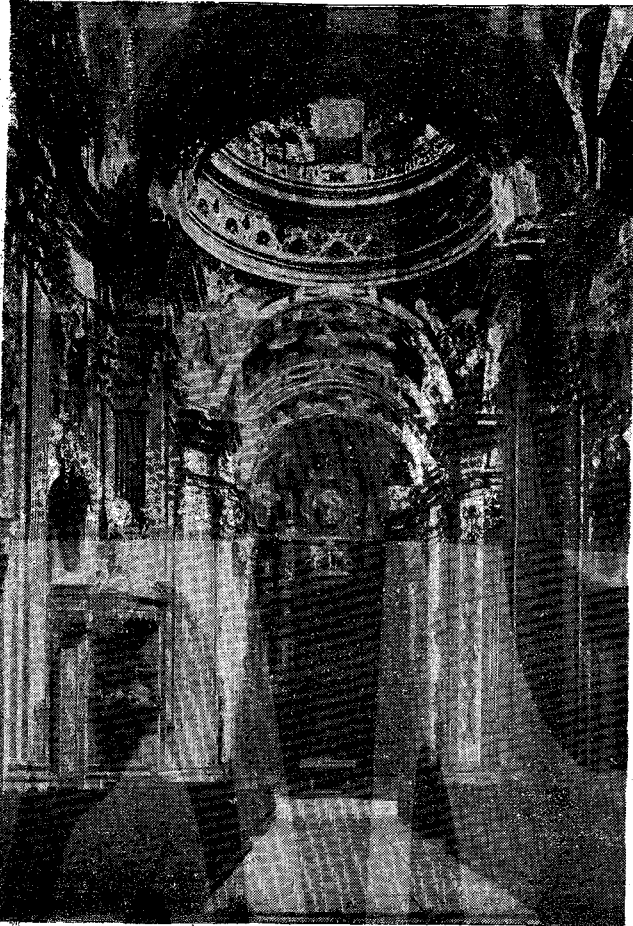


Fig. 345. — Prandauer : Melk.

(după Propyl. XI, p. 358)

din Franța, în special de la curtea din Versailles, e considerat ca un model, aproape ca un ideal, care agită toate spiritele. Monarhii germani, mari și mici, cu toții, nu visează de cât reședințe grandioase, amintind strălucirea și fastul locuinței Regelui-Soare. Până târziu, în plin secol al XIX-lea, gloria construcțiilor franceze din sec. al XVII-lea urmărește imaginația principilor germani. Este cunoscut cazul lui Ludovic al II-lea, Regele Bavariei, și



al castelelor ce își construiește, în speranța de a concura pe marele suveran francez.

Une ori, aceste construcții sunt executate de arhitecți germani; alte ori, destul de des, ele sunt ridicate de artiști francezi, invitați în Germania sau găsimu-se acolo, ca emigrați. Versailles și mărețele clădiri ce se realizase în jurul Parisului devin modelele reședințelor civile ale principi-

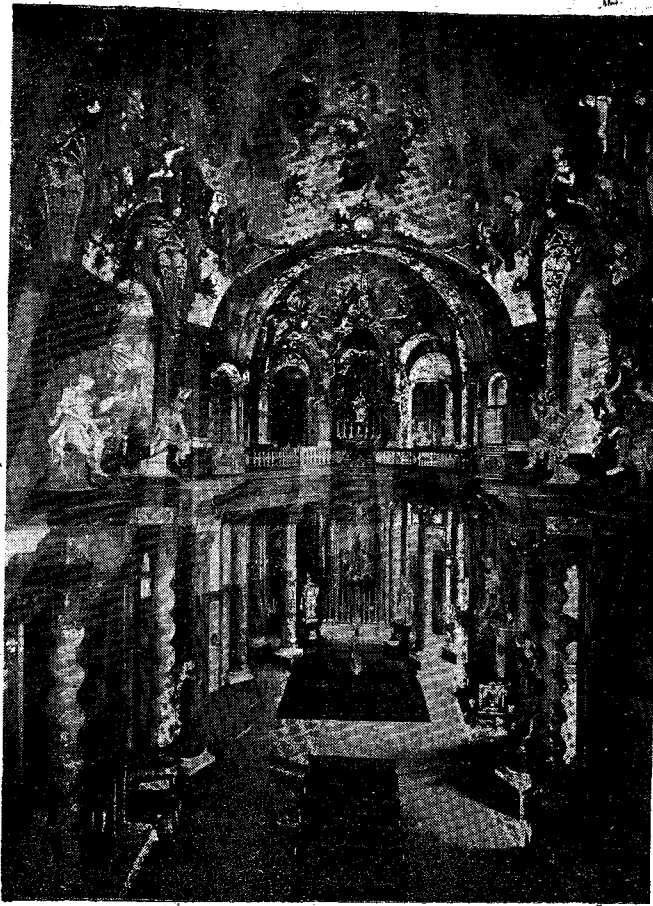


FIG. 346. — Neumann și Hildebrandt.  
Capela palatului din Würzburg.

(după Propyl. XI, p. 367).

lor germani. Când e vorba însă de arhitectura religioasă, privirile arhitecților se îndreaptă către clădirile care, în domeniul sacru, se bucurau de aceeași nemuritoare faimă: Bazilica Sfântului Petru din Roma ori Gesù.

Și într-o direcție, și în cealaltă, Barocul găsește în Germania un teren favorabil. Până și excesele lui răspundeau la anume porniri spre expresiv prin exagerare ale poporului. De aceea poate acest stil nicăeri nu s'a des-

...otat mai ușor și n'a durat mai îndelung de cât în regiunile locuite de Germani. Ilogismul concepțiilor, efectele teatrale și pitorești, înclinarea spre colosal, spre monstruos chiar, nicăeri n'au produs mai multă mulțumire. n'au satisfăcut mai deplin spiritele de cât în Nordul Dunărei. Aci se primește Barocul cu un entuziasm, pe care nu-l întâlnim, în același grad, mai nicăeri. Aspirațiile spre mistic, spre nelămurit, admirația pentru tot ce întrece proporțiile obicinuite și încântă imaginațiile, niciodată n'au găsit un aliment mai priincios, de cât în sufletul Germanilor. Tot ce se construște — și se construște enorm — îmbracă aceste forme. Și, ca și cum ceea ce se putea realiza, cu mijloace modeste, — căci Germania n'a fost niciodată o țară bogată, — n'ar fi fost suficient să mulțumească înclinările oamenilor, apar fel de fel



Fig. 347. — Fischer von Erlach: Karlskirche.  
(după Propyl. XI, p. 382).

de tratate de arhitectură cu planuri ideale, în care nevoia de complicat și de grandios a poporului e dusă până la ultimele limite ale fanteziei.

Această mișcare își face apariția mai întâi în regiunile din valea Rinului, vecină cu Franța, spre sfârșitul sec. al XVII-lea. Se întinde apoi la ținuturile apropiate, de unde înaintează din ce în ce mai mult spre Răsărit și spre Nord. De la Trier, de la Colonia, de la Mainz, se trece la Würzburg, la München, la Viena, la Praga, la Berlin, la Potsdam, la Dresda. Goticul nu încetează cu desăvârșire, acel stil care și el răspundea la anume nevoi ale sufletului german; dar el rămâne cantonat mai ales în West, în timp ce răsăritul Germaniei, și în special Austria, unde se găsea Impăratul, cu provinciile sale, adoptă cu entuziasm Barocul, ce prin Rococo, trece spre stilul mai potolit dela finele sec. al XVIII-lea, destul de impregnat de elemente neoclasiche.

Constructorii și arhitecții mai însemnați, de origine germană, alături de numeroși artiști francezi și italieni, care și ei lucrează în Germania, sunt: **Balthasar Neumann** (1687—1753), autorul celebru al planurilor reședinței arhiepiscopale din Würzburg; **Fischer von Erlach** (1656—1723) și **Iohann Lukas von Hildebrandt** (1668—1745) la Viena; **Iacob Prandauer** (†1727), la Melk, lângă Dunăre; familia **Dietzenhofer**, la Praga, unul din centrele cele mai strălucite de arhitectură civilă barocă; la Dresda, ceva mai târziu, **Daniel Pöppelmann** (1662—1736), iar la Berlin **Andreas Schlüter** (1664—1714) și **Georg Wenzeslas Kobelsdorf** (1699—1753).

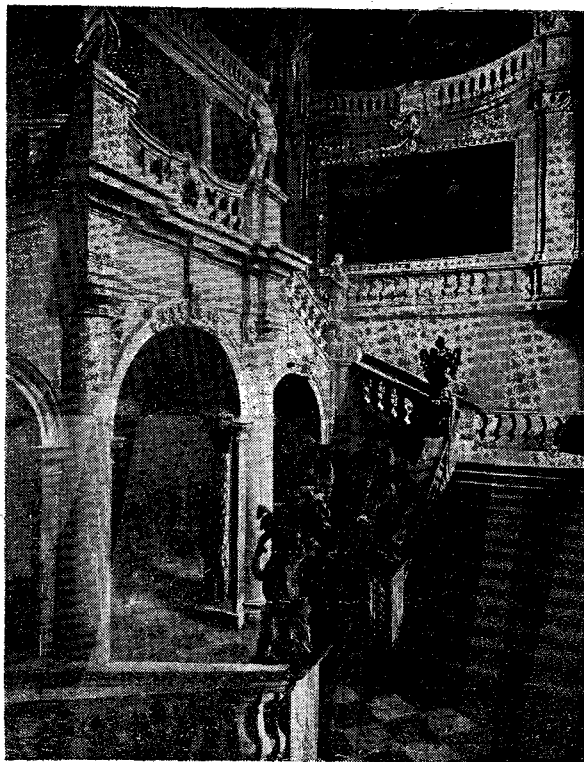


Fig. 348. — Neumann: Scara castelului Ebrach.

Acești arhitecți trăesc, cum vedem, cam în prima jumătate a sec. al XVIII-lea. În analiza operile lor vom începe cu arhitectura religioasă, de la care vom trece apoi la câteva construcții civile.

Interiorul bisericii Oberfranken (Fig. 344), este opera lui Balthasar Neumann. S'a executat cam după 1732 și are multe asemănări cu bisericile italiene ale timpului, deși mai încărcată, mai pompoasă de cât acestea. Detaliile s'au înmulțit, au ocupat tot spațiul liber. Pretutindeni unde se putea așeza un ornament, a și fost plasat unul: stucuri, marmore, bronzuri, încadrăminte de aur pentru sculptori, plafond pictate în frescă.

Linile contrastate se opun una alteia, într'o agitație fără seamăn. Cel care a imaginat acest ansamblu a dorit, ca de atâtea ori în arta Barocului, să dea iluzia că spațiul s'ar întinde dincolo de marginile clădirii, că ochiul străbate în văzduh, cu ingerii și cu celelalte figuri sculptate și pictate. Iar planurile numeroase care se întretaie, unghiurile și reliefulurile puternic ieșite în afară au menirea să creeze colțuri pitorești, în care umbra și lumina se luptă, dând astfel naștere la o atmosferă agitată și nelămurită.

Vremea de care ne ocupăm se caracterizează prin mari clădiri, am spus-o. Mai fie care aglomerație importantă de locuitori sau de călugări ține să se remarce printr'o biserică, printr'o mănăstire, un castel de vară sau o reședință princiară. Mănăstirea de la Melk, (Fig. 345) prin masa construcțiilor, prin poziția ce ocupă, este dintre cele mai renumite. Este opera lui Iakob Prandauer și a fost zidită între 1702—1726. La interior ea amintește direct



349. — Neumann: Reședința din Würzburg.

(Propyl. XI, p. 401).

marile biserici romane, Gesù sau Sf-tul Petru, mai ales pe cea d'întăiu. Cum multe ordine germane sunt atunci în legătură cu Iesuiți, se va căuta să se evoce ceva din biserică metropolă a acestora, din Roma, și se va ajunge astfel la un stil, extrem de răspândit, pe care l'am putea numi stil jezuit, deși el nu aparține exclusiv construcțiilor ridicate de acest ordin. El se propagă până departe în Austria și Ungaria. Simplificat, degenerat oarecum, recunoscându-se după caracterul de împodobire al clopotnițelor, el ajunge până în Ardeal și Banat, unde îl găsim chiar la bisericile noastre din aceste regiuni.

Mai încărcată încă, mai pompoasă, mai teatrală este capela castelului din Würzburg. (Fig. 346) construită de Neumann și Lukas von Hildebrandt. De data aceasta modelul nu mai este S-tul Petru ori biserică Gesù, ci capela palatului dela Versailles, și ea cu două etaje, ca și aceasta. La Versailles însă liniile erau mai liniștite, ornamentele luau o formă mai logică, pretutindeni domnea ceva mai mult gust. În această construcție, totul fâlfâie și se agită; linia dreaptă aproape a dispărut. Pe primul plan apar coloane torse

de marmore deosebite; în fund, o tribună, îngrădită de o balustradă, și susținută de grele coloane, drepte de data aceasta, dar tot de marmoră colorată. Bolta de deasupra este compartimentată, segmentată, compusă din planuri care se întretaie, tocmai în vederea acelor efecte optice despre care a fost adesea vorba. Suntem, cum vedem, departe de structura logică, de frumusețea severă a clădirilor lui Palladio.



Fig. 350. — Neumann. Scara reședinței din Würzburg.  
(după Prop. I. XI. p. 414).

Am examinat câteva interioare semnificative de biserici. Numeroase altele vor prezenta cam aceleași particularități, detaliile fiind bine înțelese, altfel distribuite. La mai toate vom avea o imensă sală centrală, nava principală, fără nave laterale, altarele secundare fiind în genere dispuse într'un fel de firizi, între ferestre. Dispoziția spațiului este deci cu totul alta ca în bisericile din Evul Mediu.



Une ori nava centrală va fi rotundă sau eliptică, ornamentată însă în același spirit. Decorația exteriorului bisericilor va porni de la aceleași elemente pe care le-am remarcat la S-tul Petru și la Gesù. Detaliile vor fi însă mai abundente, mai variate, de o inspirație mai liberă, ieșind mai totdeauna din acea tendință de a „face iluzie”, de a trata suprafețele și volumele ca pe niște decoruri de teatru, după maniera scenografilor.

Puține construcții, din acest punct de vedere, sunt mai semnificative în Germania ca Biserica S-tului Carol Borromeo, Karlskirche, din Viena,

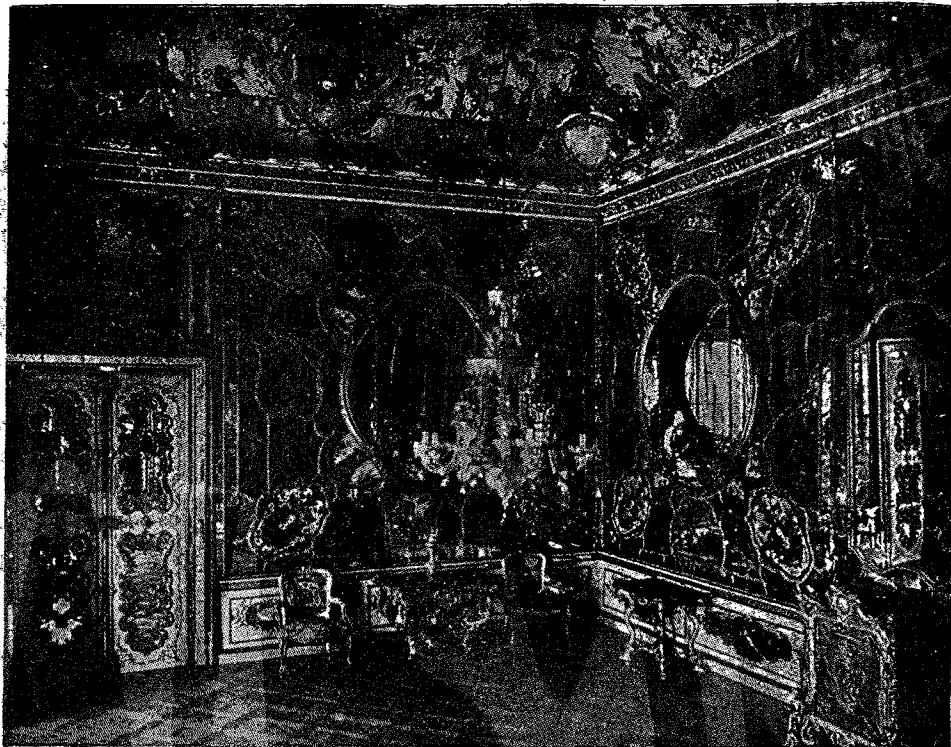


Fig. 351 — Würzburg: Salonul oglinzilor.

(după Propyl. XI, p. 423.

(Fig. 347). Este opera lui Fischer von Erlach (ridicată între 1716—1737). La dreapta și la stânga frontonului și a cupolei, elemente împrumutate artei Renașterii, tratate însă cu mai multă fantezie, apar niște turnuri, al căror coperiș se prezintă pe cer, ca siluetă, aproape ca desenul unor pagode chinezești. Artistul pare preocupat, pe de o parte să se mențină în raport cu vechea și sănătoasă tradiție a Renașterii, pe de alta să dea liber curs unei imaginații mai calde, unor impulsuri, pe care simplitatea și severitatea liniilor și unghiurilor drepte nu o mai satisfăceau. Intre aceste turnuri și fațada propriu zisă, ca unul care studiasse monumentele romane imperiale, arhitectul introduce două imense coloane, imitate după cele ale lui Trajan și Marcu Aureliu, din Roma.

Din aceste elemente cam disparate Fischer von Erlach a reușit însă să constituie ceva destul de impunător, mai ales foarte pitoresc.

Dacă trecem la arhitectura civilă e de așteptat ca inspirația să vină din castelele franceze. În genere vom întâlni cam același plan pe care îl analizăm, atunci când vorbim de Versailles și de celelalte reședințe regale din Franța. În acest plan scara de onoare va avea o mare importanță. Ea ocupă o poziție centrală, de la care pornesc sălile de recepție și de gală, apartamentele, coridoarele și dependințele. Artiștii își dau osteneala să facă din acest element ceva cu totul original, care să ia ochii, să transporte



Fig. 352. — Neumann: Sala Imperială, Würzburg.

(după Propyl. XI. p. 423).

dintr'o dată pe cel ce intră într'o lume plină de lumină, de fast, de neprevăzut. De aici bogăția ornamentelor, liniile sinuoase, armonizându-se în nesimetria lor, pe care le întâlnim de pildă, în scara castelului din Brühl sau cea a castelului Ebrach (Fig. 348). De aici încă acele tranziții, de la o porțiune luminată la una mai întunecată a scării, ori invers, culminând sub cupola așezată deasupra axei centrale, cupolă decorată de multe ori de un pictor eminent cum ar fi, ca la Würzburg, Tiepolo.

La castelul din Brühl scara monumentală a fost executată de Neumann între 1725—1743. De o parte și de alta a treptelor sunt rampe de fier mar-

telat și de bronz. Din distanță în distanță, sub trepte, ca și cum ar susține, construcția, apar grupuri de cariatide. În fund, în mijloc, între două coloane geminate, un alt grup de marmoră. De aici se despart cele două brațe ale scării, care duc la etajul superior. În fond, totul este de o măreție incomparabilă, dându-ne o înaltă idee despre orgoliul celor ce au construit-o, proprietari și arhitecți.

Tot așa de impunătoare este și scara reședinței episcopale din Würzburg. Înainte de a o examina aș dori totuși să arăt cum se prezintă această imensă clădire, castelul însuși, una din cele mai mari ce există în Germania (Fig. 349). Ceea ce vedem este numai fațada în spre grădini, deci numai o parte a acestei colosale construcții. Nimic din ce se întâlnește la noi

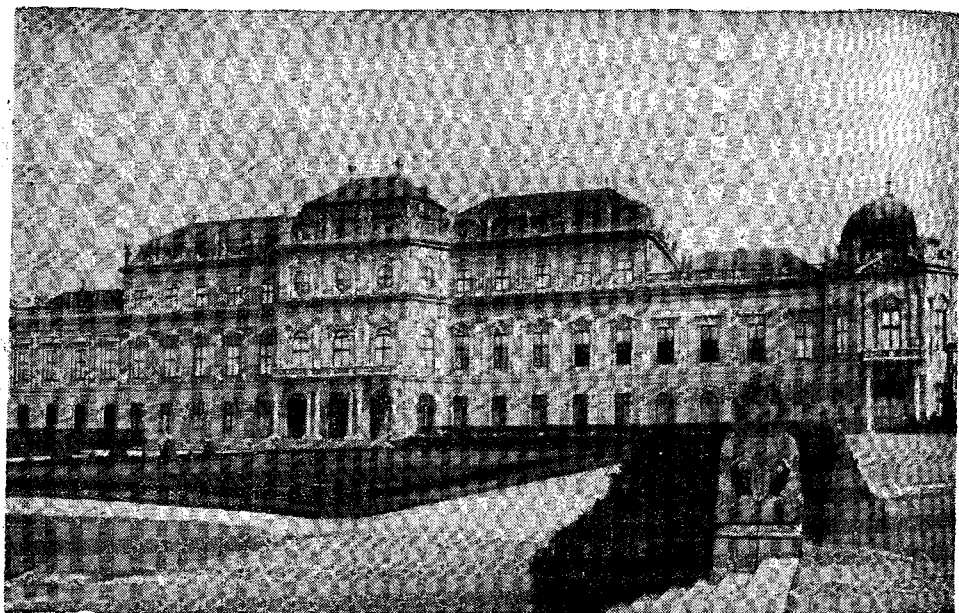


Fig. 353. — Hildebrandt: Castelul Belvedere (Viena).

(după Propyl. XI, p. 399).

unde totuși, în ultimul timp s'au ridicat zidiri de mari dimensiuni, n'ar putea da, nici pe departe, o idee de proporțiile acestui grandios palat.

Scara lui (Fig. 350) este o capodoperă în felul ei. Principiul este tot cel pe care l'am întâlnit în scara castelului din Brühl, executat însă cu multă îndrăzneală. Avem impresia unei construcții aeriene, solidă totuși, deși golită de tot ce ar putea s'o îngreueze, cu perspective variate, cu jocuri de lumină printre coloanele de susținere, toate de marmoră albă. Artistul știe așa de bine să-și menajeze efectele, în cât la fiecare întorsătură a rampelor apare o nouă perspectivă.

Iată acum și două din sălile castelului. Una este așa numită sală a oglinzilor (Fig. 351). Ne amintim, de sigur, de Galeria „des Glaces“ din Versailles. Totul este închipuit ca să strălucească, să se repercuteze în mii de



imagini, să ne dea impresia unei lumi mai somptuoase, mai prestigioase, de cât cea în care locuim, să ne transporte într'un fel de regat al zânelor. Sala imperială, de o bogăție fără seamăn, este încă renumită prin frescele de Tiepolo ce conține (Fig. 352).

Mai conform încă spiritului timpului pare să fie palatul Belvedere, reședința din Viena a faimosului general Eugeniu de Savoia, (Fig. 353). La origine, ca și palatul Lichtenstein de altminteri, era destinat să fie un fel de castel de țară. Orașul crescând, ceea ce era în împrejurimi se găsește azi aproape de centrul capitalei. Este opera lui Lukas von Hildebrandt. Credincios esteticei baroce, arhitectul a imaginat, în dreptul fațadei din spre parc, bazine de apă, în care să se reflecteze boschetele și construcția. Deși elementele de care s'a servit sunt cele împrumutate stilului clasic, ele sunt



Fig. 354. — Pöppelmann-der Zwinger (Dresda).

(după Propyl. XI, p. 403).

întrebuințate în alt spirit, sunt variate la infinit, mai ales că era vorba de o locuință de la țară, în care fantezia și lipsa de o logică strictă erau admise.

În castelul de la Sans Souci, biblioteca Regelui Frederic al II-lea. constituie unul din ansamblurile cele mai reușite de decorație interioară, create de sec. al XVIII-lea german. Ea e rotundă. Liniile plafonului și ale zidului se armonizează, în mersul și prin culoarea lor, cu cele ale dulapurilor, în care sunt păstrate cărțile.

Castelul der Zwinger din Dresda (Fig. 354) este tipic pentru stilul Rococo. Autorul lui, Daniel Pöppelmann, a făcut din el un exemplar tot atât de caracteristic pentru acest stil, următor Barocului, cum era castelul din Würtzburg pentru Baroc. E imaginat pe un plan dreptunghiular, apartamentele ocupând trei laturi, iar galeria de tablouri pe cea de a patra. Pentru a ne da seama de caracterul particular al acestei construcții, vom

analiza un pavilion al ei: Der Zwinger, (Fig. 355). Ceea ce ne isbește mai întâiu este lipsa de logică a direcției ornamentelor, de pildă deasupra arcadei porței. Apoi, partea de sus, grațioasă ce e drept, deși cam prea încăr-

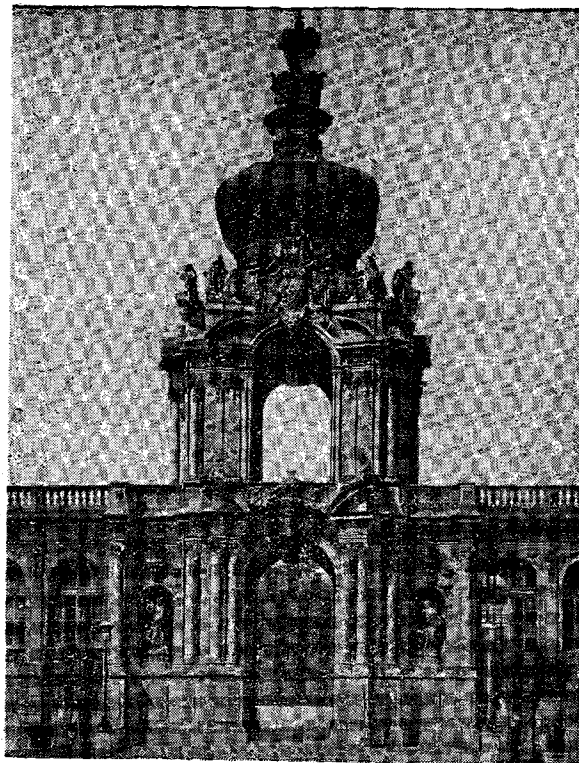


Fig. 355. — Pöppelmann: der Zwinger (Dresda).  
(după Propyl. XI, pl. XXIX).

cată de ornamente, pare să fie lipsită de utilitate. Pretutindeni forme sprintene, prea sprintene chiar, o explozie de linii în toate direcțiile, adică tocmai ceea ce constituie caracterul stilului Rococo.

## Italia

După trecerea în revistă a mișcării artistice în celelalte țări occidentale, se cuvine să ne întoarcem ochii asupra Italiei, ca să vedem cum apare această țară, așa de importantă în veacurile anterioare, în domeniul arhitecturii, sculpturii și picturii, în sec. al XVIII-lea.

De pe la finele secolului al XVII-lea, adică de când Barocul începuse să decline, nu ne-am mai ocupat de ce se petrecea în Peninsula. Am văzut în acest interval alte nații europene, care până atunci jucaseră un rol secundar, ridicându-se, impunându-se, arătându-și vigoarea pe acest

teren nou, pe care Italia strălucise într'un chip fără seamăn, timp de trei secole. Unele, cum a fost Franța, ajung să o întrecă. De aceia nu cred că am făcut o nedreptate artiștilor italieni, cu toate că printre ei, chiar în această vreme, se vor ridica personalități însemnate, cum este G. B. Tiepolo, acordându-le un rol mai de a doua mână, adică punându-i alături cu Germanii, Englezii și Spaniolii și, incontestabil, după Francezi.

Italia, înfloritoare încă în sec. al XVII-lea, producând și atunci, mai ales în domeniul arhitecturii, opere nepieritoare, care pot încă să se compare cu cele din secolul precedent, ajunsese totuși la un fel de secătuire a forțelor creatoare. Poate și pentru că împrejurările politice sunt cu totul nefavorabile unei mari înfloriri pe terenul cultural. Astfel țara continuă să fie împărțită într'o mulțime de state. Evident Italia nu cunoscuse alt regim politic nici în trecut. Atunci însă exista o emulație, între diversele regiuni, care ducea uneori la adevărate războaie, dar care ținea trează energia locuitorilor. Cu vremea însă se ajunge la un fel de apatie, la o lipsă de grije pentru viitor, în fond la o stare de spirit care permite să se suporte, aproape cu indiferență, condiții care ar fi părut intolerabile generațiilor trecute. Cei mai mulți se mulțumesc să participe la o viață regională, plină de intrigi și rivalități meschine și, dacă se poate, să profite de pe urma ei. Orice formă de eroism, de care până atunci fusese plină istoria Italiei, aproape dispăruse

Dominația streină continuă și se întetește: la Sud, Bourbonii, în Regatul celor două Sicilii; la Est, în Veneția și teritoriile vecine, Austriacii. Se adaugă însă faptul că țara, care nu este bogată, dar care putuse trăi și se desvoltase făcând comerț mai ales în Răsăritul mării Mediterane, vede acum aceste regiuni pierzându-și importanța, în timp ce se ridică altele în Africa, în Asia, în America, la exploatarea cărora ei nu pot participa. Popoarele Europei, care pun stăpânire pe acest comerț, sunt cele care se găseau pe țărmul Atlanticului: Franța, Anglia, Olanda. Niciodată sterilitatea pământului italian n'a fost mai crud simțită, decât în acest al XVIII-lea secol. Iar când la așa numitul „concert european” participă și Rusia, și când imperiul turcesc începe să se fărâmițeze, Italia primește lovitura de grație, după care nu se ridică decât atunci când reușește să-și constituie unitatea, în sec. al XIX-lea.

Totuși, sunt două orașe, în care se mai păstrează o puternică viață intelectuală, de unde ideile radiază asupra restului Peninsulei și chiar peste hotare: Roma și Veneția.

Roma avea un trecut prodigios, pe care orice capitală l-ar fi putut invidia. Ea era purtătoarea unor tradiții artistice de o mare noblețe. Iar cantitatea operilor de artă, vechi și noi, produse acolo sau aduse de aiurea, făcea din ea cel mai viu și efectiv educator artistic al lumii. Ea era încă sediul catolicismului și reședința Papiilor. Mulți streini: artiști, diplomați, literați, se întâlneau acolo în acea vreme. Mai ales numărul Englezilor este impresionant. Era deci natural ca unii din ei să se impregneze de spiritul clasic, pe care, la întoarcere, să-l transporte în propria lor țară. Influența artei italiene este deci departe de a se fi epuizat.

În aceiași vreme în Franța, după cum știm, se producea, spre sfârșitul sec. al XVIII-lea, o întoarcere la un spirit mai măsurat, la linii mai nobile, mai liniștite, fără turmentarea pe care o observasem în arta dela

nceputul secolului. Aceste tendințe nu s-au cu de ceea ce se pe-  
ceea, tot la Roma, unde se stabiliseră câțiva filosofi esteticieni, cum erau  
Winckelmann și Mengs, amândoi hrăniți de cultura clasică și făcând pro-  
pagandă în favoarea doctrinelor bazate pe această formă de artă.

În sfârșit, mulți dintre prelații bisericii catolice strânseseră în pala-  
tele lor adevărate comori de artă antică, ori opere de ale Renașterii. Unele  
din aceste colecții încep să se deschidă publicului. În orice caz ele pot fi  
studiate de arheologi și de artiști. Prin prezentarea acestor capodopere  
în ceea ce s'ar putea numi primele muzee de artă, se redeșteaptă atenția  
și se înviează dragostea oamenilor pentru arta celor două mari perioade  
înflorite pe pământul Italiei. Se dă astfel impuls curentului clasicizant  
din ce în ce mai viguros în Italia.

Toate aceste împrejurări contribuie deci să mențină Roma ca un cen-  
tru relativ puternic de artă. Aici se întâlnesc adesea acele aspirații de  
întoarcere la trecut, la arta tradițională, peste formele exagerate ale  
Barocului.

În același timp la Veneția asistăm la ceva cu totul deosebit. Roma  
este un oraș de viață decentă, din pricina vecinătății Vaticanului, într-o  
epocă care merge uneori până la libertinaj. Veneția este însă un oraș al  
plăcerilor, în care tot anul cineva poate asista la un fel de perpetuu car-  
naval, la care participă toți cei ce doreau să petreacă, în tot Apusul Euro-  
pei. Cetatea, acum lipsită de orice importanță comercială, devine cadrul  
ideal în care se desfășoară viața galantă a unui Casanova, de care se  
ocupă atunci tot Occidentul. Bărbații și femeile, mascați sau nu, își per-  
mit orice. Iar piața San Marco devine locul de întâlnire al îndrăgostiților  
și al amatorilor de voluptăți rare din acea vreme.

Acestei stări de spirit îi răspunde o pictură în care se oglindesc toate  
năzuințele epocii. Este ultima flacără pe care o mai aruncă arta italiană  
înainte de a se stinge. Mai toți pictorii cu succes sunt extrem de dotați ca  
executanți. Mai tuturor însă, cu excepția unuia singur, a lui Tiepolo, le  
lipsește convingerea, încrederea, suflul acela eroic, ce purtase pe prede-  
cesorii lor.

Să examinăm, pe scurt, dezvoltarea celor trei arte majore în sec. al  
XVIII-lea italian. Să începem, ca de obicei, cu **arhitectura**. Printre construc-  
torii de edificii religioase, din care multe se ridică în această epocă  
sau primesc modificări însemnate — Barocul și epoca următoare lui s'au  
semnalat prin mari operații urbanistice — important este, la Roma, **Fer-  
dinando Fuga**, de origine florentină (1699—1781). El a lăsat opere însem-  
nate, cum sunt fațada bisericii S-ta Maria Maggiore și palatul Consulta,  
multă vreme minister al Afacerilor Streine. Ambele sunt așezate în niște  
piețe vestite din Roma. În ultimul palat, Fuga aduce o nouă formulă de  
arhitectură civilă, care va cunoaște la Roma un mare succes în decursul  
secolului.

Poate și din pricina preocupărilor de a deveni populari și de a se face  
iubiți de populația orașului, Papii sunt mai puțin înclinați să înceapă  
mari construcții noi, de cât să modifice ori să lărgească pe cele vechi.  
Printre lucrările de înfrumusețare, din Roma, una din cele mai reușite,  
până azi rămasă faimoasă, este scara ce duce de la Piazza di Spagna la  
Trinită dei Monti, ori încă faimoasa fântână di Trevi.

Și cum teatrul, sub dublul lui aspect: dramă și operă, devine un gen din cele mai iubite de public, tot atunci se zidesc câteva din cele mai renumite săli de spectacole. O familie de arhitecți, **Galli di Bibiena** își câștigă un mare renume cu planurile pentru astfel de construcții, unele realizate, altele rămase sub formă de proiecte, și publicate în tratate și în comentarii. Din acest punct de vedere Italia nu se schimbase. Știm interesul pe care profesioniștii și publicul cultivat îl acordase tuturilor acestor studii, începând cu cele ale lui Palladio. Bibiena cunoaște și ei succesul. El însă nu este singurul artist italian care, în opere savante, să ne lase lecțiile lui asupra arhitecturii. Tratatetele de arhitectură n'au încetat de a se tipări.

În acest fenomen trebuie căutată, poate, explicația faptului că în Italia, chiar în vremea celor mai nesăbuite exagerări ale stilului Rococo, constructorii sunt încă dominați de concepții solide, nu adoptă ușor inovații, care ar fi venit în contradicție cu o doctrină, pe care toți o serviseră, cu inteligență și talent, timp de atâtea sute de ani. Ei nu persistă în rutină și admit bucuros tot ce poate îmbunătăți și face mai rezistentă o construcție, sau da un caracter actual decorației; însă, chiar atunci când se arată dispuși să facă loc îndrăznelelor mai moderne, în tratatele teoretice, evită în realizările lor acele exagerări, acea întrebuintare a ornamentelor, illogică și de un gust indoelnic în abundența ei excesivă, pe care o întâlnim adesea în Rococoul german.

Cel mai însemnat teatru — ca să ne întoarcem la punctul nostru de plecare — construit atunci este Scala din Milano, opera lui **Giovanni Piermarino**. A fost zidit spre mijlocul veacului și dărâmat de bombele aeriene în vara lui 1943.

În Turin, atunci reședința principilor de Savoia, care vor deveni mai târziu regii Italiei, cel mai mare arhitect, un minunat șef de școală, este **Filippo Juvara**, un preot (1676—1736). Născut la Messina, în Sicilia, și format în contact cu arta și doctrina lui Bernini, el ajunge în curând unul din marii constructori ai timpului, invitat oriunde era o clădire măreață de ridicat. Moare în Madrid. Pe lângă cunoașterea desăvârșită a ideilor marelui său predecesor, pe care le ținea dela un elev direct al acestuia, Juvara nu ignorează nici ceea ce se făcuse în Franța. El a lăsat numeroase construcții. Cea mai însemnată este biserica Superga, așezată pe o înălțime, deasupra orașului Torino, și castelul de vânătoare dela Stupinigi, în vecinătatea aceluiași oraș.

În sfârșit, un alt artist, care și-a lăsat numele legat de o construcție impozantă, enormă prin proporțiile ei, este **Luigi Vanvitelli** (1701—1773), pictor și descendent al unei familii olandeze, care se italianizase. Vanvitelli, un eminent desenator în guașe, care ne-a lăsat delicioase vederi din Roma timpului, a fost întrebuintat ca arhitect de regele Carol III de Bourbon, al celor Două Sicilii, care-și avea reședința la Napoli. Credincios stilului clasic, acest arhitect îl urmează de aproape în construirea imensului castel dela Caserta, în apropierea capitalei.

N'aș vrea să termin această scurtă introducere la arhitectura italiană din Settecento, fără să amintesc de genialele gravuri ale „arhitectului” **Piranesi**, unul din cei mai străluciți gravori în apă tare, pe care i-a cunoscut lumea.

care, alături de G. B. Tiepolo, poartă pe umerii lui puternici toată greutatea splendidului trecut italian.

În sculptură nu întâlnim nici un artist comparabil cu cei de care ne-am ocupat altă dată, deși există încă mulți buni executanți în marmoră sau stuc, unii de o virtuozitate prodigioasă. Ei cunosc toate secretele daltei și uzează de ele aproape cu indiscreție. Avem impresia că ceea ce-i interesează nu este să ne lase o operă simțită, ci să facă paradă de ceea ce știe, cu un brio de care sunt perfect conștienți. Multe opere par adevărate rămășaguri pe care nimeni nu le-ar fi crezut posibile de realizat. În fond, toate semnele exterioare ale decadentei. Nici odată nu s'au executat mai multe ornamente de dantelă sau de broderie în piatră, bucle de păr mai inelate, gene mai lungi peste priviri languroase, ori văluri, ca draperii, care mai mult arată decât ascund formele trupurilor. Un singur motiv, cel al copiilor mici, „putti“, nu și-a pierdut nimic din frăgezimea și delicateța sub care apărea în secolul precedent.

Nu cred că e necesar să studiem pe vreun artist în particular. Pictura însă merită să ne oprim asupra ei. În afară însă de cei născuți în Veneția, pictorii au o mai mică importanță de cât ne-am aștepta, mai ales dacă îi comparăm cu cei care se ilustrează în secolele trecute. Meseriașii ingenioși ai paletelor, încă foarte îndemânateci, nu lipsesc. Era natural ca o țară care cunoscuse o înflorire a artei, cu care în trecut nimic nu se putea compara, să nu devie de o dată sterilă. În Napoli, unde persista încă puternică amintirea lui Caravaggio, a geniului acestuia brutal dar dramatic, făcut ca să acopere spații imense în bisericile Contrareforme, întâlnim încă decoratori de ziduri. Operele lor par însă fade, deși răsunătoare și teatrale; în fond artificiale și puțin convingătoare.

În Roma asistăm la un mare aflux de străini, cum am spus, printre care se găsesc mulți buni cunoșcători ai anticității și câțiva fini amatori de artă. Pentru ei se crează un gen nou, propriu acestui secol: peisagiile cu ruine, care să le amintească locurile prestigioase vizitate în Italia. Sunt lucrări de mici proporții în general, cele mai multe în guașe. Foarte adesea, cum am văzut la pictorii francezi, care suferă influențe venite din Italia, pe care însă le asimilează și le transformă conform geniului lor și vitalității unei rase. un Hubert Robert, de pildă, care atunci a dat poate maximul contribuției sale artistice, un Fragonard, scene luate din viața contemporană sunt amestecate printre ruine. Păștori, păstorițe, spălătorese, vânzătorii de fructe, un grup la culesul viilor, vor apare printre nobile profiluri de munți sau de coline, într-o compoziție în care nu lipsesc nici pini parasol, nici chiparoșii, nici ruinele de temple sau de palate latine. O întreagă școală, grație acestei cerințe a publicului, se deșteaptă la Roma. Reprezentantul ei cel mai de seamă este **Giovanni Pannini** (1695—1768). Arta lui cunoaște un așa de mare succes, în cât el este invitat să meargă aiurea, ceea ce primește cu plăcere, oferindu-și serviciile și pictarea din memorie a unor nobile vederi ori cui dorește să păstreze amintirea unui colț de peisagiu, admirat în timpul unei călătorii, sau de care numai auzise vorbindu-se. Ca Pannini și ceilalți pictori de ruine călătoresc și portrețiștii, mai ales cea mai celebră dintre ei, **Rosalba Carriera** (1675-1757). Ea este însă departe de a egala, pentru gustul nostru, pe **Vittorio Ghislandi** (Fra Galgario) din Bergamo (1655-1743), căci nu posedă nici forța, nici puterea de a pătrunde

o fizionomie, nici, mai ales, darul de a picta gras, sănătos, bărbătește, pe care-l întâlnim la acela. Poseda însă o grație facilă, pe care o înțeleg contemporanii și, mai ales, adoptă o tehnică care interesează și place prin nouțetea ei: pastelul. Când ne-am ocupat de pasteliștii francezi am arătat cât de mult datorau aceștia exemplului pictoriței venețiene, care se plimbă în toată Europa și se oprește multă vreme în capitala Franței. În fond, printre toți acești pictori întâlnim câteva talente plăcute, însă nici un mare artist. În cele următoare vom vedea însă că, deși mai puțin abundente, talentele mari, mai ales în Veneția, nu lipsesc cu desăvârșire.

Să analizăm acum câteva din operele ce pot servi de exemplu pentru

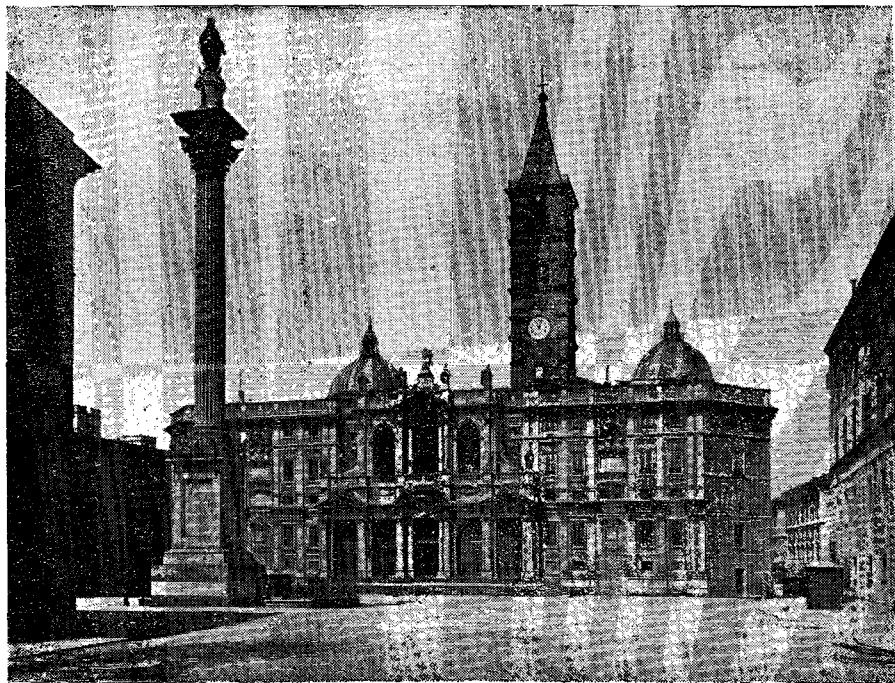


Fig. 356. — Fuga: S-ta Maria Maggiore.

cele mai sus afirmate. Să începem cu Santa Maria Maggiore de Ferdinando Fuga (Fig. 356).

Cele două etaje ce constituie fațada sunt inegale, așa cum erau și în construcțiile secolului al XVII-lea. Deschizăturile pentru uși și ferestre sunt însă mai numeroase și mai largi: cinci la parter, trei la primul etaj, unde ele sunt mărginite de o balustradă și unde cea din mijloc, deasupra căreia apare un fel de fronton, este mai înaltă. În fond, impresia unui triunghi imens, având vârful în axa ușii din mijloc. Ceeace deosebete un asemenea plan de cele aproape clasice, ale secolului trecut, este faptul că linii orizontale aproape nu există: ele sunt înlocuite cu două cornișe puternice, ce au aerul să șerpuiască.

Am analizat mai sus fațada în totalitatea ei. Să ne oprim acum la centrul ei, așa în cât să ne apară detaliile mai importante din partea care aparține propriu zis lui Fuga. Ornamentele se învederează cu toată claritatea. Grupuri de îngeri au fost așezați cam pretutindeni, unii deasupra ușii principale, susținând armele Papei, alții pe laturile triunghiurilor ce mărginesc frontoanele. Ornamentația este bogată și nu lipsită de grație.

Consulta (Fig. 357) este tot opera lui Fuga și una din construcțiile remarcabile ale Romei. Prin marele număr de ferestre — tendință ce se observă și la fațada examinată mai sus —, zidul clădirii ne apare mult mai aerat. Un detaliu important, întrebuințat aici pentru prima dată, obicinuit de aici încolo, în mai toate construcțiile importante, este chipul în care este încoronată clădirea. Deasupra balustradei, care se întinde de la o parte la alta a fațadei, sub formă de atică, doi îngeri poartă armele papale. În fond acest ornament a fost ridicat de la ușa principală, așa cum îl întâlneam

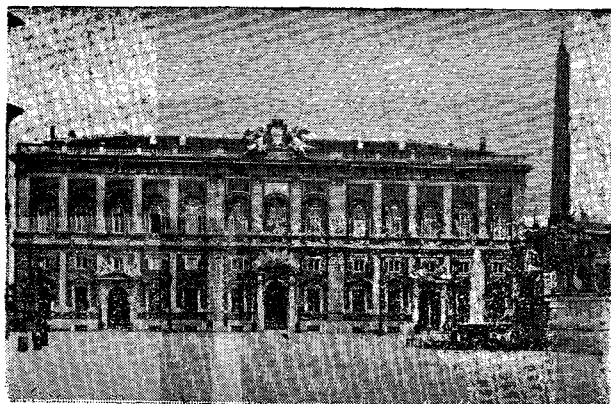


Fig. 357. — Consulta (Roma).

la biserica S-ta Maria Maggiore, și pus sus, la coperiș. Iar deasupra ușilor sunt așezate trofee sau grupe de îngeri, ce repauzează de o parte și de alta a frontonului. Și această idee își va face drum în arta secolului; asemenea detalii vor deveni frecvente la toți urmașii lui Fuga.

Fiindcă vorbim de soarta ornamentelor ce apar în această vreme, este bine să analizăm mai de aproape intrarea principală a unuia din palatele cele mai reprezentative, Palazzo del Grillo. Ceeace impresionează mai întâiu este bogăția detaliilor, împodobirea excesivă, nevoia de înmulțire până la absurd a ornamentelor. Suprafețele plane, coloanele, totul a fost îmbrăcat cu un fel de rețea de dantelă de piatră

În sfârșit, liniile drepte, unghiurile regulate, calme, care dedeau un aer de noblete și de soliditate vechilor construcții, au fost toate înlocuite prin linii curbe și frânte, prin planuri care se întretae, printr'un haos de detalii în relief, căci, în afară de încadramentul ușii, nu întâlnim aici nici o linie dreaptă.



Șcara din Piazza di Spagna (Fig. 358), frumoasă ca un decor reușit de teatru, merge de la Trinità dei Monti, la faimoasa fântână a lui Bernini, il Barcaccio. E greu de închipuit ceva mai pitoresc și mai nemerit pentru ca să lege partea de pe deal, din fața bisericii, cu piața, care se găsește cu câteva zeci de metri, mai jos. Elementele de care s'au servit cei doi arhitecți care au construit-o (Alessandro Specchi și Francesco de Sanctis), sunt destul de severe, cu singura deosebire că se face apel la linia curbă mai des, de cum ar fi fost cazul în secolul anterior.

Fântâna Trevi (Fig. 341), de care a mai fost vorba, este unul din decorurile de piață cele mai renumite, în lumea întreagă. În fața unei clădiri, care a fost transformată ca să poată să servească de fond fântânei monumentale, în deschizăturile unui splendid arc de triumf, încoronat de un grup de in-

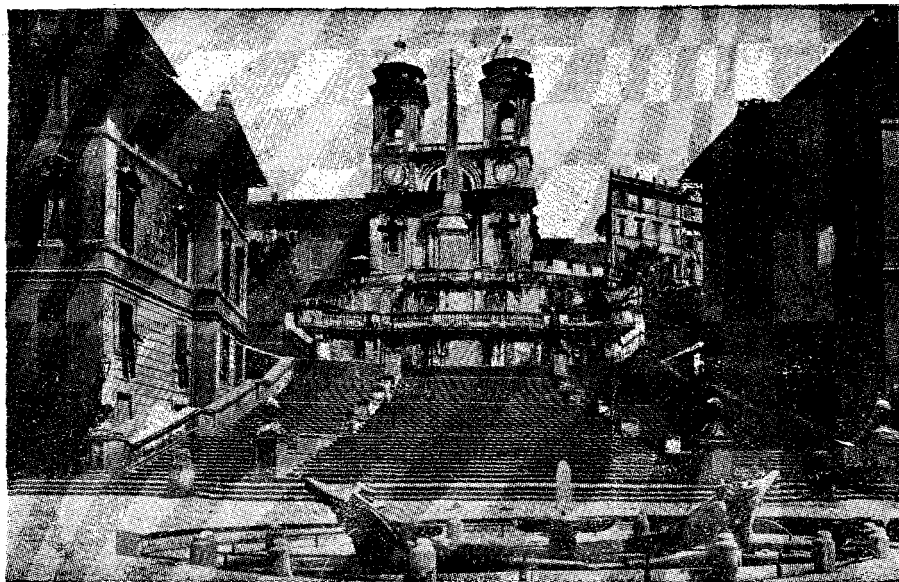


Fig. 358. — Șcara din Piazza di Spagna (Roma).

geri (ca la palatul Consulta), divinitățile marine, printre stânci, comandă apei să fâșnească. Ca pe scena unui teatru imens, într'un balet cu subiectul luat din mitologie, personagiile de piatră se mișcă și gesticulează, ca să fie văzute de departe. Spectacol feeric, oferit populației civile din Roma, pe una din piețele cele mai frecventate, în fața unei frumoase biserici, ridicate de Mazarin.

Superga (Fig. 359), construcția lui Juvara, e mai severă, mai simplă, mai conformă bunelor tradiții: Un corp de clădire rotundă, deasupra căreia se înalță o cupolă, — mai mică de cât cea de la S-tul Petru, dar evident inspirată de această, — precedat de un peristil, imitând un templu antic. S'ar zice că e vorba de un fragment de clădire păgână, lipit unei biserici creștine, ceea ce dă construcției un profil impunător și, în acelaș timp, permite celor ce ies din biserică, să-și arunce ochii, până departe, în vale.

Biserica trebuia să fie de aparență mai simplă, severă chiar. Într'un pavilion de vânătoare, arhitectul poate însă permite imaginației să inventeze forme și ornamente. Sala centrală din Stupinigi (Fig. 360) este de proporții imense. Ea se înalță cât două etaje și formează axa centrală, de la care pornesc, sub formă de aripi, restul sălilor și apartamentele. Fiind un loc de recreație pentru cei foarte numeroși, care ar fi participat la vânătoare, ea trebuia să fie confortabilă și plăcută.

Scara castelului din Caserta de Vanvitelli ne amintește de ceea ce cunoaștem în arhitectura germană. Ea este concepută în acelaș spirit, dar executată cu elemente mai tradiționale.

Ca sculptură, un singur exemplu: Primăvara (Fig. 361). Statuă tipică pentru a ne inveda, pe de o parte meșteșugul pe care-l stăpânesc încă



Fig. 359. — *Filippo Juvara : Supergă.*

sculptorii, pe de alta tendința lor la virtuozitate. Suntem departe de arta sinceră, simțită, nu a celor din vremea lui Michel-Angelo, dar chiar a contemporanilor lui Bernini.

Din fiecare din pictorii semnați în acest paragraf vom examina câte o operă.

Monumente antice romane (Fig. 362) sunt subiectul unui tablou din cele mai elocvente pentru a ne dovedi spiritul vremii. Pentru cine știe ce amator, care dorea, într'o singură operă, să strângă tot ce-l impresionase la Roma, Pannini a grămădit la un loc toate ruinele, din for și de aiurea: Coliseul, Columna lui Marcu Aureliu și câteva faimoase statui antice. Execuția e îngrijită, ea n'are însă acea latură spirituală și vioaie, pe care o remarcam în operele lui Hubert Robert sau Fragonard.

Portretul unui tânăr artist (Galeria din Bergamo) (Fig. 363) este opera lui Ghislandi. Modelul, un artist, aproape un copil, este redat în fața șevaturii, cu creta în mână, alături de un subiect de natură moartă. Figura plină, inteligentă, vie, de Italian lacom, aproape sensual, costumul neglijat, totul e pictat cu o mare pătrundere sufletească. În același timp artistul care a moștenit toată vechea tradiție a secolelor anterioare, lucrează cu aceea înțelegere, pe care o întâlneam numai la cei buni dintre predecesori. Epocă de

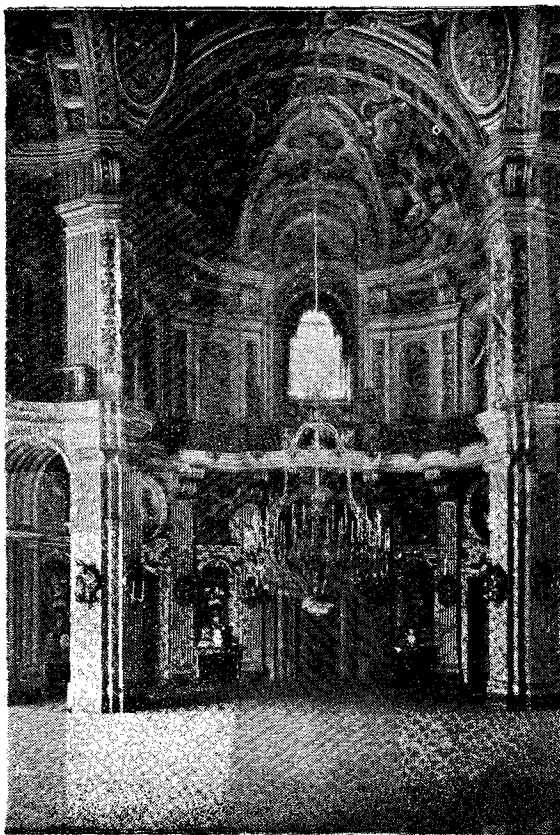


Fig. 360. — Juvara: Sala centrală din Stupinți.

decadență evident, în care însă se mai găsesc câțiva pictori conștiințoși și pricepuți.

Portretul Rosalbei Carriera (Academia din Veneția) (Fig. 364) este una din operele capitale ale celebrei artiste. Epiderma tabloului, în pastel, este fragilă, prin aceasta chiar mai prețioasă. Desenul este însă mai nesigur, inferior evident celor iscălite de La Tour ori de Perronneau, în Franța.

Dacă, părăsind restul Italiei, ne îndreptăm ochii spre Veneția, vom găsi, după cum am spus, ultimul mare centru înfloritor de pictură. Aici numai

vom mai întâlni câțiva artiști care, ridicându-se cu mult peste compatrioții lor din sec. al XVIII-lea, vor fi în stare să se măsoare cu predecesorii. Ca și aceștia unii din ei se inspiră de la subiectele grandioase, din Biblie, din mitologie sau din istorie, cele care constituiseră repertoriul nesecat al artei secolelor trecute. Și dacă nu reușesc să ne facă să uităm capodoperile acelor vremuri, ceea ce ar fi fost imposibil, ei salvează reputația Italiei, într-o vreme când puterea ei de creație părea cu mult redusă. Sunt astfel cei puțin patru pictori care să merite atenția noastră, deasupra cărora se ridică, fără rival

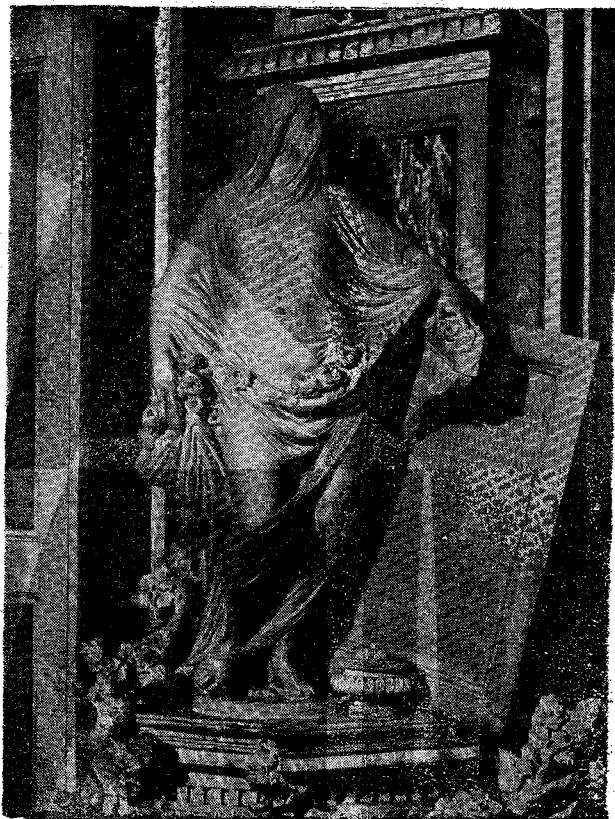


Fig. 361. — *Alegoria Primăverii* ..

Gianbattista Tiepolo. Nu vom începe însă examenul nostru cu opera acestuia, ci cu cea a unui contemporan al său ceva mai în vârstă, care s'a bucurat de-o mare favoare și chiar a servit uneori de model compatriotului său mai tânăr. Este vorba de **Giovanni Battista Piazzetta** (1682—1754).

A început cariera sa de pictor ca elev al unui artist bolonez, o natură delicată și ceva cam biazră, fără nici un raport cu școala academică, ce înflorise în acest oraș: **Giuseppe Maria Crespi**. Piazzetta era însă atras de o artă mai viguroasă, mai bărbătească de cât cea pe care o putea vedea în atelierul lui Crespi. El își dă seama că, în definitiv, cei mai buni îndru-

mători pe calea ce-și alesese, la Veneția îi putea găsi: erau nenumăratele tablouri de altar și decorațiile pe care le lăsase, cu sutele, maeștrii sec. al XVI-lea. S'a întors deci în acest oraș și s'a pus să studieze cu râvnă pe Tițian. Ceeace-l impresionează mai ales este, natural, coloritul acestuia. Piazzetta îl adoptă, modificat însă, nu ca o gamă triumfătoare, răsunând ca o fanfară, cum el apărea în cea mai mare parte a operilor bătrânului maestru, ci, dacă se poate spune aceasta, într'o notă minoră, poate și sub influența bolonezului Guercino, la care domina adesea un acord de violet închis cu albastru. Apoi, conștient de rezultatele pe care le avusese, din punctul de vedere al efectului dramatic, felul contrastat de a compune o scenă și de a o lumina, al lui Caravaggio, Piazzetta nu se dă în lături de la

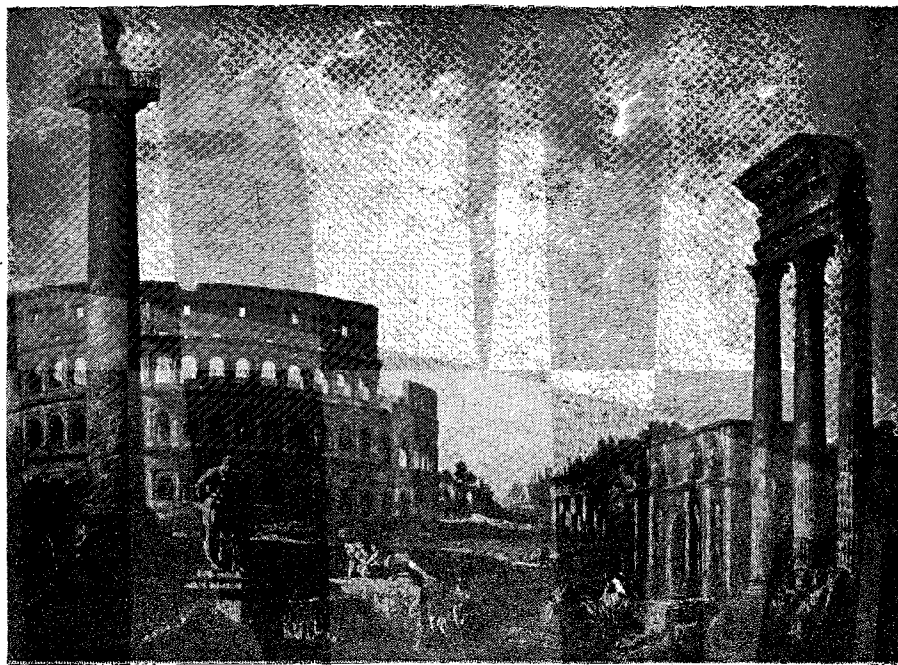


Fig. 302. — Pannini: Monumente antice.

o imitare discretă a procedeelor întrebuintate de acesta. Găsim deci la acest pictor subiecte din cele tratate de secolele anterioare, un colorit bazat pe exemplele lui Tițian și Guercino, o întrebuintare a clar-obscurului și, în general, o distribuție a luminei ce se sprijină pe Caravaggio, direct sau trecând prin Rembrandt, care începuse să fie cunoscut dincolo de hotarele Olandei.

Din aceste elemente cam disperate,, mânuite cu sentimentul mai modern al vremii sale, Piazzetta își constituie o manieră cu multă trecere atunci și destul de apreciată până astăzi, în care pătrunderea cu care observa și reda persoana umană joacă un rol esențial. În compozițiile sale, religioase și profane, figurile sunt de mărime naturală, poate și pentru că era conștient

de darurile sale de portretist care, în astfel de dimensiuni, se puteau exercita mai cu efect.

**Tiepolo** este însă un alt om. În el inspirația și puterea de realizare ajung la înălțimi pe care de mult nu le mai atinsese arta italiană. Impregnat de tradiția venețiană, pe care o studiasse și pe care o cunoștea sub toate aspectele ei, căci nu rămăsese operă însemnată a trecutului care să nu-i fie familiară, el rămâne totuși omul timpului său. Ceeace-l caracterizează este o putere unică de a se emoționa, de a simți și de a reda suferința, fizică și morală, dar și un dar rar, aproape fără exemplu în Italia acelor timpuri, de a-și imagina o viață superioară, de lux și de măreție, în care totul în- trece ceace realitatea putea oferi. Nimeni n'a imaginat ca el sărbători mai



Fig. 363. — Ghislandi : Portretul unui tânăr artist.

strălucite pentru ochi sau pentru minte. Frumusețea fizică se aliază mai totdeauna cu o distincție aristocratică sau cu marca pe care superioritatea intelectuală o imprimă figurilor. Fantezia sa în găsirea celor mai inedite atitudini este inepuizabilă. Ea nu se poate compara de cât cu puterea sa de invenție în compoziții, cu activitatea sa neobosită. Facultatea sa de creație e ca o forță a naturii, mereu vie, mereu în căutarea a noi forme, a noi mijloace de expresie. Multe din operele sale s'au distrus sau s'au pierdut; totuși rămânem uimiți — ca și în cazul lui Rubens, cu care se aseamănă ca

putere de concepție — de marele număr de tablouri, de fresce, de desene, de gravuri ce ne-au rămas de la dânsul. Cele mai felurite teme i-au servit ca punct de plecare: mitologia, Biblia, viața contemporană. Ori ce el atinge poartă pecetea personalității sale și se remarcă de departe într'un muzeu.

Cu aceste însușiri, într'o epocă în care oamenii nu pierduseră încă darul de a se entuziasma în fața unui mare talent, când el exista, Tiepolo devine celebru în orașul său natal. Curând fama sa trece dincolo de marginile Veneției, iar el este invitat să decoreze altare și clădiri în tot Nordul Italiei. Gloria sa crește. Cu fiecare realizare el își impune mai hotărât felul său de a concepe pictura, mai ales în ce privește pe cea decorativă. La 1750, la vârsta de 54 de ani (era născut în 1696) el este invitat la Würzburg, unde Neumann construia pentru arhiepiscopii din acel oraș, admiratori ai artei italiene, reședința faimoasă de care a fost vorba într'unul din capitolele trecute. Intors în Veneția, încărcat de bani și de renume, el decorează și aici câteva mari palate ce tocmai atunci fuseseră terminate — palatul Labia, palatul Papadopoli — după care, în 1762, e chemat la Madrid să împodobească plafoanele noului palat regal din acel oraș.

În toate aceste ocazii i s'au cerut teme ce trebuiau să ocupe spații imense, unele în care se întâlneau sute de figuri, oameni de toate rasele și de toate vârstele, însoțiți de fel de fel de animale. Cu cât suprafața era mai întinsă, cu atât își simțea puterile mai crescute. Nicăeri nu e mai mare, mai impresionant, decât acolo unde are de luptat cu greutatea. Fără voie exemplul lui Michel-Angelo și al Sixtinei ne vine în minte. Fără să caute să se sustragă îndatoririlor, pe care i le impunea genul căruia el se consacrase, chiar atunci când ar fi putut să evite unele insistențe de amănunt — să nu uităm că pictura decorativă, din care el mai ales își face o specialitate, este destinată să fie văzută de departe — și să întrebuițeze o manieră de „fa presto“, menită să sugereze, mai mult de cât să reprezinte, el nu renunță la un desen precis și pur, la acea practică care dovedea seriozitatea și conștiințiozitatea naturii sale, știința sa suverană și prodigioasa sa memorie de forme.

Punctul culminant al activității sale poate fi considerat în momentul în care el execută decorațiile palatului din Würzburg. I se ceruse să reprezinte subiecte impuse de istoria arhiepiscopatului din acea localitate, fundat pe vremea împăratului Frederic Barbarossa. Scena în care el a imaginat nunta împăratului, binecuvântată de arhiepiscopul de Würzburg, este cea mai reușită dintre aceste compoziții. Când sunt gata ele plac așa de mult, încât artistul



Fig. 364. — Rosaiba Carrieri:  
Portretul artistei.

este rugat să întreprindă o decorație și mai vastă: tavanul de deasupra scări principale, cu o suprafață de aproximativ șase sute de metri pătrați. Așa s'a născut fresca minunată a celor Patru Părți ale Lumei, cea la care făceam aluzie adineaori, în care, în aparență dezordonate ca într'un tumult, sute și mii de persoane, de toate rasele, animalele cele mai felurite și mai neașteptate, se rânduiesc totuși armonice spre cea mai mare satisfacție a spiritului și a ochiului.

Bogat, onorat, el se întoarce în Veneția, unde întreprinde două serii de decorații, tot așa de renumite: unele, la palatul Labia, inspirate de istoria dragostei lui Marcu Antoniu și a reginei Cleopatra; altele la palatul Papadopoli, cu scene din viața zilnică a orașului. Iar în 1762, când artistul era de șaiszeci și șase de ani, deci aproape un om bătrân, totuși mai activ și mai energic ca un om tânăr, el pornește spre Madrid, la invitația regelui Spaniei, ca să împodobească tavanele saloanelor palatului regal, atunci terminat. Petrece în acest oraș, stimat de toți și iubit de familia regală, tot restul vieții sale, până la 1770. Urmele ședere sale sunt nenumărate. Nu numai în palatul regal, ci și în biserici sau în colecțiile particulare spaniole.

El lasă o operă imensă, nespuse de variată, din care partea cea mai personală, cea prin care memoria i-a rămas nemuritoare, a fost executată în frescă.

Celalți doi pictori venețieni, al căror nume trebuie menționat alături de cele ale lui Piazzetta și Tiepolo, sunt Antonio Canal, cunoscut până azi sub numele de Canaletto și Francisco Guardi, ambii peizagiști sau, ca să fim mai exacti, autori de „vedute”.

Genul peizagiului câștigase un mare prestigiu în sec. XVIII-lea. Dragostea de natură, sentimentul pitorescului nu erau singurele motive ce explică acest succes. Am văzut, când am vorbit de cazul lui Pannini, că mulți călători străini, entuziasmați de Italia, doresc să ducă, spre amintire, imaginea unei localități în deosebi admirată: un colț de mare, un lac înconjurat de coline, o ruină venerabilă, un strălucit palat toscan ori venețian, toate de dimensiuni mijlocii spre a putea fi mai portative. Dar, tot executând astfel de subiecte, unii dintre artiști încep să se intereseze de ele, mai mult de cât ar fi fost necesar, dacă s'ar fi mărginit să evoce, onorabil dar fără plăcere, și cu obiectivitate, motivele mai sus menționate. Pictând natura, ei încep să simtă farmecul unei interpretări mai adânci și mai sincere a ei. Probleme care până atunci nu se pusese pentru nici unul din pictorii anteriori, cu excepția câtorva streini stabiliți în Italia, un Claude, un Poussin, și a Olandezilor sec. al XVII-lea, mai puțin cunoscuți în peninsula, încep să-i preocupe: cum să redea, de pildă, o atmosferă umedă, ce estompează conturile, sau, din contră, una uscată, în care fie care linie ia o precizie tăioasă; cum să picteze lumina ce se răsfrânge de apă, reflexele ce joacă în undele mișcătoare; ce loc poate ocupa într'o pânză cerul, senin sau străbătut de construcțiile fantastice ale norilor, când voluminoase, dând impresia de cetăți solide și grandioase, când ușoare ca o boare, aproape fără formă, în ceața dimineții.

Alte-ori ei sunt atrași de problema modificării unei pete de culoare, atunci când ajunge la noi prin anumite medii, prin aerul limpede de pildă, ori prin acel încărcat de vapori de apă, de slăbirea intensității tonului ei, odată cu mărirea distanței la care apare, etc. Ori încă de perspectiva aeriană (pe care Tiepolo o practică cu măiestrie), ori în stârșit, de alte numeroase chestiuni, pe



care secolul trecut le-a reluat și le-a aprofundat, poate cu mai multă metodă și pricepere, dar nu cu mai mult farmec, dacă este să judecăm după rezultatele obținute. Nu mai vorbesc de perspectiva lineară, care e o știință mai veche, dar care acum, când e vorba de redarea unei străzi în care se succed construcții de forme și din material diferit, pline de mulțimi care mișună în toate direcțiile, începe să capete o importanță covârșitoare, cum e cazul tocmai cu acele „vedute”, producția principală a lui Canaletto și Guardi.

Canaletto (1697—1768) este numit astfel, cu acest diminutiv al numelui, pentru a fi deosebit de părintele său Canale, și el pictor cu reputație. Era un venețian născut, crescut și trăit în orașul lagunei, încântat de tot ce vedea și cunoscând tot ceea ce mediul fermecător putea oferi unei sensibilități de pictor. Iși face o specialitate din a picta cu exactitate locurile celebre din orașul său natal. Impecabil desenator, cum se vede din gravurile sale, dotat însă și cu un ochiu de colorist, el nemerește și linia justă și tonul cel mai potrivit. Poezia — căci vedutele sale sunt incontestabil pline de cea mai înaltă poezie — vine din preciziunea cu care este prins totul, din tușa spirituală cu care sunt evocate figurile, minuscule, dar reale, grațioase și interesante ca niște marionete. Soarele și lumina se joacă pe fațadele clădirilor, împarte canalele și pietele în două părți inegale, contrastate, de o realitate strigătoare, și totuși ieșite dintr'o memorie fidelă și dintr'un spirit de geometru.

Guardi (1712—1793), e mai tânăr. Pe vremea lui s'a bucurat poate de mai puțin prestigiu de cât Canaletto, care, spre sfârșitul vieții, călătorise și lăsase specimene ale artei sale în mai multe orașe streine, în special la Londra. As-

tăzi însă descoperim la Guardi calități, un rafinament, o „viziune” care ni-l fac mai simpatic de cât pe contemporanul său. Pentru el o vedere din natură este adesea numai un pretext pentru o transpunere plină de vervă, într'o lume mai subtilă, mai suavă, în care totul radiază și sclipește, ca o bijuterie rară de pietre scumpe. Problemele la care făceam aluzie adineaori, nimeni nu le-a simțit în aceeași măsură ca acest pictor. Tot el se arată interesat de proprietățile culorilor, de modificările ce pot suferi din pricina juxtapunerii lor. Ca



Fig. 365. — *Plazzetta :  
Estazul S-tului Francisc.*  
(după Propyl. XI, p. 276).

toți marii colorişti el își dă seama că într'un tablou totul se ține, că un ton nu înseamnă nimic, luat în absolut, că efectul lui depinde în mare măsură de cele vecine, care-l pot exalta sau îl pot stinge. Chiar și preocuparea, cu totul modernă, de forma și de direcția urmei de pensulă într'un tablou, cea a „tușei”, se arată a nu-i fi fost streină. De aceea, poate, Guardi a rămas până azi un prestigios executant, unul din cei mai subțili și mai rafinați pictori, un



Fig. 366. — Piazzetta : Ghicitoarea.

(după Propyl. XI. p. 277).

virtuos în felul său, și un artist plin de brio, însă mai simpatic și mai interesant de cum sunt în genere cei ce aparțin acestei familii spirituale.

Evident, tabloul acesta succinct, este departe de a ne da o idee completă despre arta italiană, în special venețiană, a sec. al XVIII-lea. În jurul pictorilor semnalati trăesc alții, destul de numeroși, extremi de îndemânațeci, chiar atunci când puterea lor de creație nu se ridică peste aceea a unui artist de mână doua.

Să analizăm acum câteva din operele celor la care ne-am oprit mai mult în cursul acestei expuneri.

Cu Piazzetta intrăm din nou în domeniul artei mari, pe care îl părăsisem atunci când analizasem opera autorilor de vedute romane sau cea a pasteliiștilor. În Veneția, unde se aflau atâtea capodopere, pentru ca cineva să se facă cunoscut, era necesar să aducă o notă nouă, să trateze un subiect care să răspundă sensibilității contemporanilor și să-l prezinte astfel, în cât el să deștepte interesul unui public încă foarte cunoscător al picturii bune. Așa este considerată această pânză, din Galeria din Vicența: Extazul S-tului Francisc (Fig. 365). Sfântul este prins în momentul în care el pare că se topește în dragostea către Mântuitorul, ale cărui chinuri îi sunt amintite de crucea, în fața căreia se găsește. Atitudinea lui poate părea azi puțin teatrală. Este defectul general al operilor de această categorie, cel puțin pentru felul nostru de a simți; contemporanii erau însă doritori să fie sguđuiți în fața unui tablou religios.

Aproape leșinat, S-tul Francisc cade în brațele îngerului, reprezentat cu un trup viguros de adolescent, în timp ce jos, în stânga, un alt călugăr, nedându-și seama de miracolul ce se petrece în momentul în care sfântul primește stigmatele, își continuă liniștit lectura, într'un volum deschis în fața lui.

Coloritul amintește pe cel al lui Guercino, în timp ce lumina, văzută sub formă de contraste puternice, duce înapoi la arta lui Caravaggio, cum am spus.

Tot de el este și o scenă luată din viața poporului, în care tripla influență a coloritului venețian, a lui Caravaggio și a lui Rembrandt este încă și mai sensibilă. Tabloul se numește „Ghicitoarea“ și se găsește la Academia din Veneția: (Fig. 366). O figură în umbră, se proiectează în profil pe o altă figură puternic luminată. Tabloul plin de efecte de clar-obscur, de un pronunțat sentiment dramatic, ca toată arta lui Piazzetta de altminteri. Tipul e de data aceasta luat din lumea populară, purtând caracterele unei umanități aproape grosolane. Totuși, o poezie subtilă și misterioasă învăluie acest tablou, accentuată încă prin sentimentele ce apar pe fața figurei principale. Nehotărâtă între dorința de a crede ce-i spune ghicitoarea, și un scepticism sănătos, tânăra și grațioasa femeie zâmbeste în chip enigmatic.

Și acum să intrăm în analiza câtorva lucrări ale lui Tiepolo.

La Bergam, în capela în care se găsește mormântul faimosului condotier Colleoni, Tiepolo a fost însărcinat să execute decorații murale în frescă. El a



Fig. 367. — Tiepolo: Justiția.

reprezentat scene din viața Sf. Ion Botezătorul, iar în cele patru colțuri așezat patru virtuți cardinale. Așa este Dreptatea ce ține în mână o balanță. (Fig. 367). E una din imaginile cele mai reușite din cele executate în această perioadă. Figura plină, sănătoasă, dovedește o perfectă cunoaștere a științei perspectivei aeriene și atâta măiestrie în stăpânirea desenului, încât deși pe nori și într'un triunghi, ea pare așezată în poziția cea mai naturală și mai confortabilă. Dacă trecem apoi la analiza câtorva detalii, a rochiei bogate, de

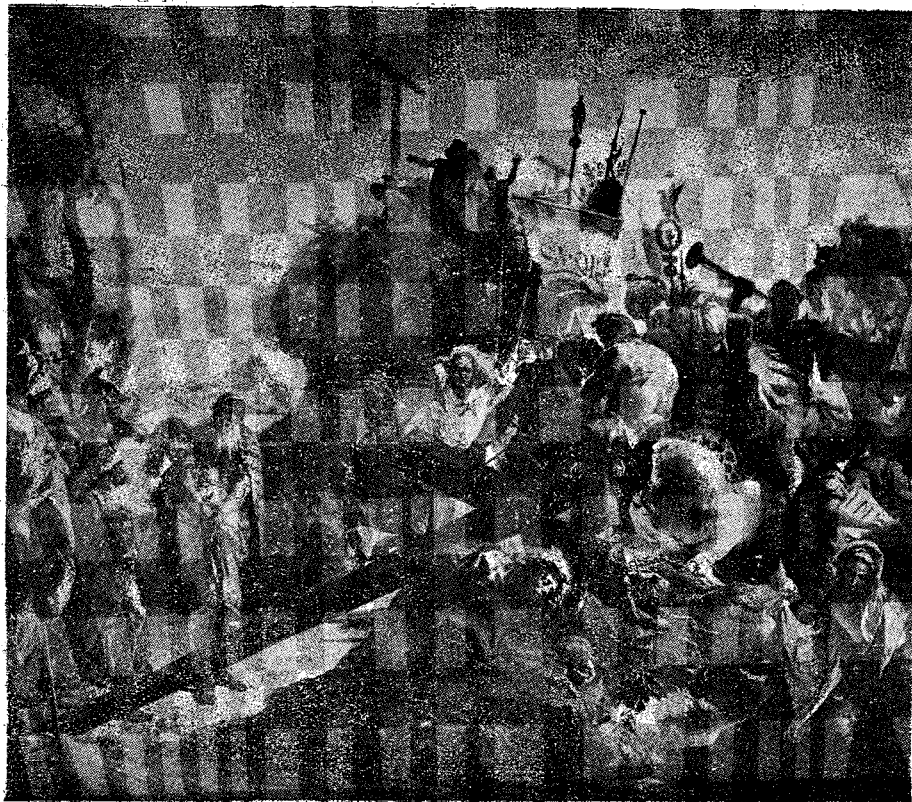


Fig. 368. — Tintoretto: Drumul spre Golgota.

pildă, vom înțelege entuziasmul pe care fiecare decorație murală a lui Tintoretto îl deșteaptă în compatrioții săi.

Drumul spre Golgota (Fig. 368) este una din marile compoziții ale pictorului, demnă de a fi pusă alături de operele ilustre produse de arta venețiană. Face parte din Patima lui Christos, un enorm triptic comandat pentru biserica S. Alvise din Veneția. În mod excepțional nu a fost pictat în frescă; e vorba de un tablou pe pânză, așa încât la expoziția italiană din Londra, între altele și mulțumită acestei opere, Tintoretto a putut apare și el, ca una din figurile mari ale artei italiene.

Evident, e ceva exagerare, ceva patos în acest tablou. Cum s'ar fi putut exprima altfel sentimentul puternic de care este animat artistul, într'o epocă în care oamenii nu se dau în lături de la puțină retorică? Dar, după obiceiul lui Tiepolo, latura patetică nu e singură exprimată. În chip destul de curios ne apare și ceva grație în mișcări și în atitudine, grație spre care contemporanii săi erau atât de înclinați. Poate că felul de a concepe această scenă dureroasă amintește un celebru tablou de Rubens, cu același subiect. De altfel, Tiepolo ne face adesea să ne gândim la genialul Flamand, cu atât mai mult cu cât la amândoi coloritul este viu și înflorit, aproape vesel, ceea ce, prin contrast cu durerea subiectului tratat, mărește încă admirația noastră.

Să trecem acum la câteva din operele decorative executate după 1750,



Fig. 369. — Tiepolo : Căsătoria lui Barbarossa. (Würzburg).

cele la care mai ales ne gândim când vorbim cu atâta entuziasm de arta lui Tiepolo.

În castelul dela Würzburg, în sala Imperială, Tiepolo a reprezentat subiecte în legătură cu istoria arhiepiscopatului din acel oraș, între altele nunta Împăratului Barbarossa cu Beatrice de Burgundia. (Fig. 369). De la prima vedere simțim ceva din grandoarea și din somptuozitatea unui Veronese. Cadrul de arhitectură așa de bogat în care se petrece scena, este de veche și de bună tradiție venețiană. Luxul îmbrăcăminții personajilor, armonia caldă de culori, vii și luminoase, felul cum e desenat și integrat în compoziție fiecare din aceste personaje, totul ne duce la frescele faimoase care decorează Palatul Dogilor.

Spuneam că Tiepolo, un extraordinar de abil mănuitor al penelului, ar fi putut să evite anume dificultăți, să lase privitorului sarcina să completeze

cu imaginația ceea ce lipsea din detaliile tablourilor sale, mai ales atunci când era vorba de mulțimi grupate la marginea cadrului. El însă e un așa de prob mânuitor al penelului, încât fiecare detaliu este redat cu francheta și cu toată îndemânarea de care este capabil, fiecare din personagiile care compun numeroasele suite ale marelui și ale miresei pare astfel un portret.

Ca figură foarte reușită, impunător prin gestul lui, ocupând primul loc în compoziție, este arhiepiscopul care se ridică maestros și binecuvintează pe rechea îngenunchiată dinaintea sa. Într'un colț — și acest lucru e deosemena în tradiția venețiană — pe un balcon, Tiepolo grupează alte personaje care privesc la scena care se desfășoară la picioarele lor. Și aceasta, tocmai spre a adânci compoziția, spre a intensifica impresia de natural, spre a mări iluzia celor ce examinează opera.

Africa (Plafonul scării din Würzburg) (Fig. 370) este un fragment din plafonul bolții de deasupra scării dela intrare din acea imensă compoziție de aproape 600 m. p., de care vorbeam. Să ne oprim un moment asupra ei și să analizăm mai ales compoziția de care se servește Tiepolo, când are de redat

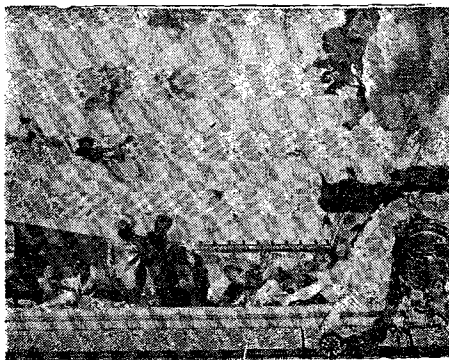


Fig. 370. — Tiepolo: Africa.

o scenă vastă, ca aceasta. Evident, el nu poate să umple toți cei 600 m. p., cu persoane sau cu obiecte pictate unele lângă altele, fiindcă atunci ne-ar da o compoziție penibilă și greoaie, insuportabilă cu atât mai mult cu cât, fiind vorba de un plafon, toate aceste figuri, dacă nu sunt așezate cu ordine și la locul potrivit, dacă între ele nu sunt lăsate spații libere, am avea impresia că ne cad în cap, ca o avalanșă. Ca să evite acest defect, Tiepolo așează personagiile și lucrurile asupra cărora insistă mai mult, cărora le dă o greutate mai mare și volum, de jur împrejur, ca într'un fel de friză gigantică, a

cărei linie mărginașă în partea de sus, șerpuește și curge, conturând diversele grupuri într'un chip cu totul melodios. În același timp, tot în aceste grupuri, el concentrează culoarea cea mai intensă, armonii care se succed ritmic, acorduri de tonuri reci, urmate de acorduri de tonuri calde. Indrăzneala lui Tiepolo constă în a amesteca tonuri intense luate din cele două grupuri, cel cald și cel rece. Astfel, toată partea concentrată și consistentă a compoziției, atât prin natura elementelor care intră în compoziție, cât și prin coloritul de care se servește artistul, el o așează jur împrejur, la margine. Cum însă nu poate lăsa gol centrul, adică cea mai mare parte a suprafeței, el își alege un punct de sprijin, care în genere e așezat în mijloc, către care trimite serii întregi de figuri, atrase oare cum, magnetizate de acest punct central. Aceste figuri prin natura lor, prin forma și anatomia lor, prin mișcările lor ușoare, dau impresia că se găsesc în elementul aerian ca în cel mai potrivit mediu: îngeri, genii, personaje alegorice. Ele crează astfel o serie nesfârșită de surprize plăcute pentru ochi.

Și astfel, în imensitatea plafonului, având pe margine acele frize de personaje mai masive, el aruncă, ca și când le-ar răspândi la întâmplare cu o

mână generoasă, fel de fel de ființe care zboară și care ni se pare natural să zboare, care plutesc astfel într'un fel de mare de azur, în imensitatea albastră a cerului, pe care sunt diseminați ici și colo nori diafani, de culorile cele mai delicate: roz, gălbui, portocalii sau verzui.

Dela Würzburg, Tiepolo se întoarce la Veneția. Acolo e imediat angajat să decoreze câteva din palatele mai însemnate, executate în această vreme. Așa, de pildă, palatul Labia, foarte aproape azi de Casa Românească din Veneția. Pentru a da impresia unei bogății fabuloase, așa cum a trebuit să fie



Fig. 371. — G. B. Tiepolo : *Banchetul Cleopatrei*.

cea în care se jucau scenele dintre Marcu Antoniu și Cleopatra, el execută în trompe-l'œil un decor de arhitectură măreață, care se înalță pe două zeci de metri, în sala centrală ce ocupă două etaje. Acel decor se acomodează, bine înțeles, cu arhitectura reală, respectând ușile și ferestrele sălii.

De jur împrejurul acestor uși și ferestre pictorul a imaginat o arhitectură de o complicație și de o bogăție nefchiptă. Ea trebuia să evoce palatul Cleopatrei. În acest cadru executat de unul din colaboratorii săi Tiepolo introduce scenele mai însemnate din viața eroilor săi. Într'una banchetul faimos al Cleopatrei, (Fig 371) iar pe peretele opus scena când Cleopatra, condusă de Antoniu, se imbarcă pentru lupta care va costa puțerea și mai târziu viața pe generalul roman. Pentru ca restul interio-

rului să fie demn de aceste scene, decoratorul a imaginat coloane de mai moră, sculpturi, bronzuri, care însă sunt numai pictate, iar Tiepolo o serie întreagă de decorații de mai mică importanță ca scenele principale, decorații care astăzi nu mai există fiindcă au fost vândute, cu excepția tocmai a panourilor mari care au rămas la locul unde au fost pictate atunci.

În Banchetul Cleopatrei Regina a invitat la masă pe Antoniu, într'un interior demn de un Impărat Roman. Ea este reprezentată sub figura unei frumoase și splendid costumate Venețiană a timpului, în momentul în care se pregătește să dizolve faimoasa perlă, ca să uimească pe iubitul



Fig. 372. — G. B. Tiepolo: Șarlatanul.

ei. Acesta, un tânăr războinic cu înfățișare marțială, franc, urmărește cu privirea înflăcărată gesturile femeii adorabile din fața lui. De jur împrejur, în costume de un orientalism de fantezie, suita lor. Pe planul întâiu câteva elemente comice, de o realitate poate ceva cam vulgară (un câine, un pitic), cum întâlneam adesea în tablourile lui Venonese. Sus de tot, muzicanții: o tribună, de unde orchestra Reginei delectează pe cei care banchetează în sala de marmoră. În fund se văd fragmente dintr'o arhitectură vag egipteană, cu o piramidă care strălucește pe un cer verzui.

Dar Tiepolo a fost atras și de viața de toate zilele, de spectacolele în care asistau adesea contemporanii lui, acele serbări mascate, celebre în Ve-



neția din sec. XVIII-lea, acele întruniri populare pe piețe sau pe canalele lagunei.

Pentru aceasta, când familia Papadopoli l-a însărcinat să decoreze o vilă din Veneția, el a ales scene din divertismentele publice și le-a redat cu un sens pentru realitatea vieții, surprinzător, fără ca prin aceasta să înceteze de a fi marele decorator, marele combinator de linii și culori armonioase, care se arătase în scenele de prestigiu istoric. Astfel, de pildă, în Șarlatanul, (Fig. 372) ridicat pe o estradă, care cheamă în jurul lui pe creduli. În publicul foarte numeros care-l înconjoară, se văd fel de fel de tipuri, luate din teatrul italian, din Commedia dell'arte, încă în vigoare în aceasă vreme sau care puteau fi văzute oricând în serbările din piața San Marco.

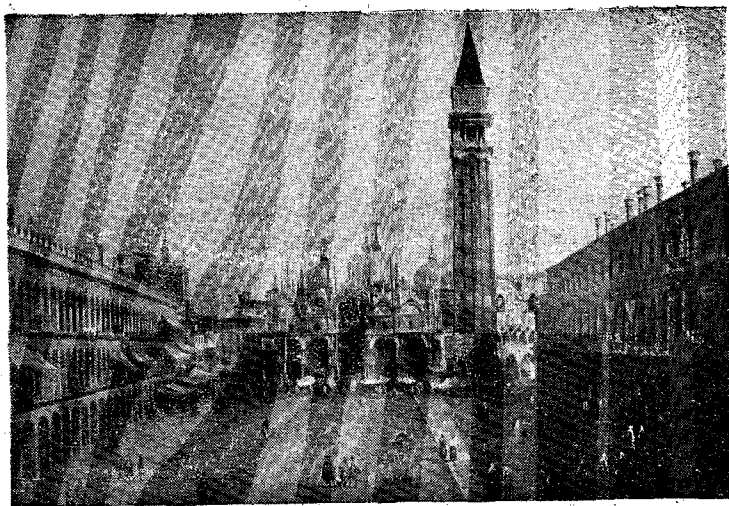


Fig. 373. — Canaletto: Piața San Marco.

Intr'o astfel de scenă el se arată un tot așa de mare pictor ca și'n operele pe care le-am analizat până acum.

Antonio Canal-Canaletto ne dă, cum am spus, vederi din Veneția timpului. Ceea ce se poate admira la acest artist este nu numai sentimentul așa de just al formei și al liniilor, ci încă darul de a anima aceste peisagii, schițând, prin câteva trăsături de pensulă, personagiile cele mai deosebite, exact în atitudinea pe care o așteptăm de la ele. Și astfel, la cadrul larg și prestigios al pieței San Marc, el adaugă pitorescul tuturor acelor persoane care forfotesc, umplând imensitatea pieței. (Fig. 379).

O nouă vedere din Veneția: Santa Maria della Salute (se află la Luvru); (Fig. 374) reprezintă un alt colț celebru din faimosul oraș. De o parte vama, de cealaltă palatele de pe Canal Grande. O dată mai mult putem observa talentul de pisagist, de interpret unic al vederilor de orașe, al lui Canaletto.

el care posedă în perfecție calitatea de a sugera distanțele, jocurile de lumină pe apă și pe clădiri, materialul deosebit din care este construită fie care casă.

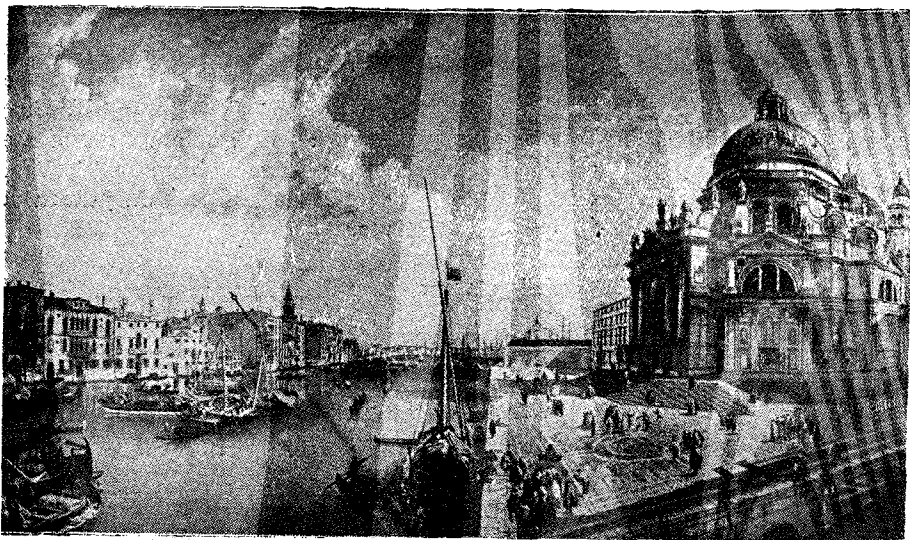


Fig 374. — Canaletto: *Santa Maria della Salute*.

Ultimele exemple vor fi luate din opera lui Francesco Guardi. Tot o vedere din Veneția, Giudecca (Fig. 375) în care se remarcă o libertate și o



Fig. 375. — Guardi: *Giudecca*.

fantezie, un fel de a compune, de a alege subiectul, de a pune petele de culoare, adică de a-l picta, pe care nu le-am mai întâlnit la nimeni până la

ei. Luminile sunt ca niște paiete multicolore care fâlfâie, răsfrâng razele solare și animează în mod deosebit tot acest peisagiu (Tabloul se află la Berlin).

Guardi posedă un talent rar de a reprezenta mulțimea, nu numai atunci când era vorba de a o reda în aer liber, ci strânsă la un loc, sub lumina scânteietoare a unui policandru, într-o sală de bal, cum e acest tablou, azi la Pinacoteca din München. (Fig. 376). Efectele de culoare flutură și se mișcă ca mici flăcări pe costumele strălucite ale personajilor.

Ajunși la sfârșitul manualului nostru este bine să rezumăm în câteva fraze, cunoștințele noastre asupra acestei epoci din istoria artei. Nici



Fig. 376. — *Guardi: Concert de Gală.*  
(după Propyl. XII, p. 491).

materia de la care se inspiră artiștii, nici felul lor de tratare nu mai dau impresia seriozității pe care o întâlneam la predecesorii lor din secolele trecute. Conducerea o ia de data aceasta Franța, care, conform geniului ei, dă un caracter voluptuos și plin de grație, une ori nu lipsit de frivolitate, producției întregii Europe occidentale. Ea este imitată de mai tot Apusul. Așa că, în pictură, artiști ca Watteau, ca Chardin se sustrag acestor tendințe, sau, printre sculptori, un Houdon, la care dorința de a urmări realitatea este mai vie de cât cea de a fi pe placul modelelor sale.

În același timp Anglia se ridică la o artă proprie, ce culminează în genul portretului, iar Spania cunoaște pe unul din cei mai mari și mai originali

artiști ai ei, sombrul și adâncul Goya. Germania, la care Barocul este poate ceea ce se potrivește mai mult cu firea poporului, continuă să varieze la nesfârșit temele împrumutate de la Franța și de la Italia secolului precedent. Ca o reacție, când nemulțumirea pentru acest stil tumultuos și înflorit până la aberație, ajunge la culme, vom avea o întreagă doctrină de întoarcere la clasicism prin neoclasicism, la înfăptuirea căruia teoreticienii germani vor juca un rol de frunte.

De altfel, spre sfârșitul secolului, Europa întreagă se calmează, dorește un stil mai simplu, mai despuiat de ornamente inutile. Și astfel ajungem la Revoluția franceză, care și în domeniul artei, ca și în cel politic și social, transformă totul. Vechiul regim moare de moarte violentă. O eră nouă își face apariția în sec. al XIX-lea, ale cărei urmări n'au încetat de a se produce până în vremea noastră. Dar, cu aceasta, intrăm într'o nouă perioadă, care va forma obiectul unui alt studiu, dacă împrejurările o vor permite.

## BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

### TRATATE GENERALE.

- Histoire de l'art, publicată sub direcția lui André Michel, Paris, 1905 și urm.  
Nouvelle histoire universelle de l'art, publicată sub direcția lui Marcel Aubert,  
Paris, 1923.  
Propyläen Kunstgeschichte, Propyläen Verlag, Berlin, 1923—1926.  
Richard Hamann: Geschichte der Kunst, Berlin, 1933.  
Histoire universelle des arts, publicată sub direcția lui Louis Réau, Paris, 1934.  
Adolfo Venturi: Storia dell'Arte Italiana, Turin, 1901 și urm.  
Pietro Toesca: Storia dell'Arte Italiana, Turin, 1927.  
Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, 1923—1927.  
Volumele din: Klassiker der Kunst, privitoare la artiștii tratați în Manual.

### LUCRĂRI GENERALE DESPRE BAROC.

- H. Wölfflin: Renaissance und Barock, München, ed. 3a., 1908.  
W. Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin, 1921.  
W. Hausenstein: Der Geist des Barocks, München, 1921.  
Emile Mâle: L'art religieux après le Concile de Trente, Paris, 1932.  
Louis Gillet: La Peinture en Europe au XVIIe siècle, Paris, 1934.  
Louis Gillet: La Peinture. XVIIe et XVIII siècles, Manuels d'histoire de l'art,  
Paris.  
Eugenio D'Ors: Du Baroque, Paris, 1936.

### BAROCUL IN ITALIA.

- A. Riegl: Die Entstehung der Barokkunst in Rom, 1908.  
Rofls: Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig, 1910.  
A. E. Brinckmann: Barockskulptur, Berlin, 1918.  
Benedetto Croce: Storia dell'età barocca in Italia, Bari, 1929.  
H. Voss: Die Malerei des Barocks in Rom, Berlin, 1925.  
G. Fiocco: Venetian Painting of the Seicento and Settecento, Florence, 1929.  
René Schneider: La Peinture italienne du XVIIe. au XIXe. siècle, Paris, 1930.  
Lionelo Venturi: Il Caravaggio, 1925.  
Molmenti: Tiepolo, sa vie, son oeuvre, son temps, Paris, 1911.

**BAROCUL IN FRANȚA.**

- Louis Dimier: Histoire de la Peinture française du retour de Vouet à la mort de Lebrun 2 vol., Paris, 1926.
- W. Weisbach: Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts, Berlin, 1932.
- Otto Grautoff: Die Barockmalerei in den romanischen Ländern, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin, 1933.
- Paul Vitry: La sculpture française classique, de Jean Goujon à Rodin, Paris, 1934.
- W. Friedländer: Nicolas Poussin, München, 1914.
- L. Hourticq: De Poussin à Watteau, 1921.
- Paul Jamot: Etudes sur Nicolas Poussin, Gazette des Beaux-Arts, 1921 și 1925.
- W. Friedländer, Claude Lorrain 1925.
- Paul Jamot: Les Le Nain, Paris, 1929.
- Pierre de Nolhac: Histoire du Château de Versailles, Paris, 1911—1928.
- Louis Hautecoeur: Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV, Paris, 1927.
- P. Francastel: La sculpture de Versailles, Paris, 1936.

**BAROCUL IN ȚARILE DE JOS.**

- Eug. Fromentin: Les maîtres d'autrefois, Paris, 1876.
- W. Bode: Die Meister der holländischen und välmischen Malerschulen, Leipzig, 1921.
- Fierens-Gevaert: La Peinture flamande (XVI-XVII siècles), Paris, 1921.
- Clotilde Brière-Misme: La Peinture hollandaise, Paris, 1927.
- Louis Hourticq: Rubens, Paris, 1906.
- W. Bode: Rembrandt und seine Zeitgenossen, Berlin, 1906.
- Valentiner: Frans Hals, Berlin, 1923.
- F. Schmidt-Degener: Rembrandt und der holländische Barock, Hamburg, 1928.
- A. M. Hind: Rembrandt, Londra, 1932.
- P. Fierens: Rubens, Paris, 1931.
- Gustav Glück: Rubens, Van Dyck und ihr Kreis.

**BAROCUL IN SPANIA.**

- A. L. Mayer: Die Sevillaner Malerschule, Leipzig, 1912.
- A. L. Mayer: Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig, 1922.
- A. L. Mayer: Spanische Barock-Plastik, München, 1923.
- Valerian von Loga: Die Malerei in Spanien, Berlin, 1923.
- Enrique Lafuente Ferrari: La Pintura del siglo XVII en Espana, Barcelona, 1935.
- C. Justi: Diego Velázquez und sein Jahrhundert, 1903.
- M. Barrès: Gréco ou le secret de Tolède, Paris, 1912.
- Manuel Cossio: El Greco, 2 vol. Madrid, 1908.
- J. Allende-Salazar: Velázquez, Des Maisters Gemälde, Stuttgart, 1925.

**INFLUENȚE BAROCE IN ȚĂRILE ROMÂNE.**

N. Iorga și G. Balș: *L'Art Roumain Ancien*. Paris, 1922.

I. D. Ștefănescu: „Arta Balcanică” și arta religioasă în Țările Românești. *Revista Istorică Română*, vol. XIII, fasc. III.

**SECOLUL AL XVIII-lea.**

Ed. et J. de Goncourt: *L'art au XVIII-e siècle*, 3 vol. Paris, 1875.

Louis Hourticq: *De Poussin à Watteau*, Paris, 1921.

Louis Hourticq: *Histoire de la peinture française au XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris, 1926.

Louis Dimier: *Les peintres français du XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris, 1928.

Louis Réau: *Histoire de l'expansion de l'art français*, 4 vol., Paris, 1924—1933.

Louis Réau: *L'Europe française au siècle des lumières*, Paris, 1938.

Louis Hourticq: *Le XVIIIe siècle*, Les Arts, Paris, 1939.

Paul Jamot: *La Peinture en France*, Paris.

Valerian von Loga: *Francisco de Goya*, Berlin, 1903.

A. L. Mayer: *Francisco de Goya*. München, 1928.

Eugenio D'Ors: *Goya*, Paris, 1928.

F. J. Sanchez-Canton: *Goya*, Paris, 1929.

J. Meier-Graefe: *Die Grossen Engländer*, München, 1902.