

13745



ISTORIA ARTEI  
MEDIEVALE ȘI MODERNE  
IN LEGĂTURĂ CU DESVOLTAREA  
SOCIETĂȚII DE N. IORGA

CASA ȘCOALELOR  
BIBLIOTECA PUBLICĂ  
No. 26280

□ BUCUREȘTI □

□□ 1923 □□

Editura Librăriei

PAVEL SURU

MARVAN

CASA ȘCOALELOR  
BIBLIOTECA PUBLICĂ  
No. 26280.

ISTORIA ARTEI MEDIEVALE ȘI  
MODERNE ÎN LEGĂTURĂ CU  
DESVOLTAREA SOCIETĂȚII

73775

DE N. IORGA



151919

Doc.

Inst. de Arte Grafice N. STROILĂ, Victoriei 101, București

1956

Biblioteca Centrală Universitară  
BUCUREȘTI  
Cota ..... 73775 .....  
Inventar ..... 151919 .....

RC 196/01

**B.C.U. Bucuresti**



**C151919**

## P R E F A Ț Ă

*Această scurtă Istorie a artelor reprezintă un curs făcut la Universitatea din București. Ea reprezintă și treizeci de ani de experiență în domeniul pe care-l tratează. Dar, mai ales, ea cată să reprezinte silința de a da o sintesă a dezvoltării artistice de la sfârșitul civilizației antice în legătură cu viața generală a societății. Căci părerea mea e că arta e explicabilă numai prin societatea căreia trebuie să-i fie aplicabilă, dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală, un simplu exercițiu de tehnică, o simplă dibuire de drumuri, care nu duc nicăiri.*

*Nu se vor găsi aici două lucruri: biografiile, care au interes numai în sine, și descrierile literare ale operelor artistice, care nu fac decât să furnizeze pre-texte de disertații artistice sau de exclamații poetice.*

*Dacă lucrarea ar fi bine primită, a doua ediție ar da, în legătură cu alte studii pe care le încep, și o parte despre arta în antichitate<sup>1</sup>.*

Vălenii-de-Munte, 6 Octombrie 1922.

---

1. Pentru bibliografie și ilustrație mai ales, poate servi O. Tafrali, *Istoria Artelor de la origini la Renaștere*, București, fără an [1922].

Istoria artei medievale și  
moderne în legătură cu  
desvoltarea societății.

## CAPITOLUL I-u.

### Încercări și tipuri creștine primitive.

În mijlocul societății romane, al cărui vechiu cult patriarhal, rustic, fusese străbătut de influențe grecești, poetice și filosofice, adânc modificatoare, și de influențe orientale mai noi, introducând un misticism străin în chiar vechile forme clare și armonioase, o variantă, plină de un spirit superior, al credințelor asiatice, creștinismul, se înfînge, și în scurtă vreme el atrage în același timp ceia ce masele populare, cu selavii împreună, aveau mai viguros și ceia ce aveau mai ales cercurile intelectuale oneste.

Acestei noi vieți sufletești, care dă îndată literatură sa, mai mult sau mai puțin însuflețită de trecut, îi lipsia însă arta corespunzătoare.

Astfel creștinismul, de la care pleacă o mare perioadă deosebită din istoria omenirii, e redus a împrumuta, adaptându-le numai pentru scopurile sale particulare, formele artistice de care lumea romano-greacă și răsăriteană se servia la sfârșitul erei păgâne.

Unele din aceste forme aparțin tradiției romane

sau acelei combinații de elemente venite din mai multe părți, mai ales din părțile Orientului, care se poate numi în secolul al IV-lea și al V-lea: arta romană. Ele se întâlnesc firește mai mult în monumentele din cele două capitale italiice, Roma, și, de la Honoriu încoace, Ravena, precum și în capitala bisericească a lui Ambrosiu, Milanul. Adecă în catacombe, ce serviau ca loc de îngropare creștinilor, cari refușau să distrugă prin ardere corpul omenesc, menit să învie întreg în ziua judecării celei de pe urmă, și următoarele biserici: S. Simforosa, S. Croce în Gerusalemme, S. Balbina, SS. Cosma și Damian, S. Stefano Rotondo, S. Pietro e Marcellino, S. Pudenziana, S. Costanzo, S. Sabina, S. Maria Maggiore (în prima formă a lui Liberiu și Sixt al III-lea), S. Paolo, Lateranul, S. Maria în Cosmedino, S. Agnese, S. Lorenzo fuori le Mura (toate romane), S. Ambrosio din Milano, SS. Pietro e Paolo din Como, S. Giorgio Maggiore, S. Salvatore din Spoleto, basilica din Parenzo în Istria, cele două S. Apollinare, S. Francesco, S. Agata etc. (din Ravena; cf. mormântul lui Teodoric, tot acolo).

Într'un timp când numai cei mulți erau câștigați de noua doctrină și deci nici casele nobililor și nici basilicele Statului nu puteau servi pentru un cult compus numai din cetirea Evangheliei, a predicei apostolilor și din recitarea de imnuri și de rugăciuni prin „cei mai bătrâni“

(presbyteri), și „slujitori“ (diaconi), supt supravegherea episcopilor-inspectorilor, galeriile monumentelor subterane oferiau, în colțuri prefăcute 'n paraclisuri, locul de adunare, la lumina, care s'a păstrat pe urmă, a făcliilor. Închinarea Dumnezeului care „prin moarte pe moarte a călcat“ și a stat pe cruce pentru păcatele omenirii nu se putea face mai simbolic decât în acele „dormitorii“, acele *cimitire*, în care cei „adormiți“ așteptau ziua de fericită răsplătire a învierii. La Roma, mai ales, dar și la Alexandria, la Cirenă, în Sicilia, la Neapole se află aceste „catacombe“.

Valoarea arhitectonică a acestor galerii e mult timp nulă, afară doar de arcadele și portalul vestibulului (ca la cimitirul Domitillei). Nu poate fi vorba, decât ici-colo, de sculptură, nici de aceia obișnuită, a sarcofagiilor, fiindcă, de obicei, morții săraci erau cufundați îndată în *loculus*, în compartimentul lor. Cele care se făcură mai în urmă pentru creștini aveau forma îndătinată, cu adausul ulterior al elementelor pe care le vom găsi în pictură, mult mai bogată'. Mosaice nu se întâlnesc în ele. Rămâne deci pictura.

Aceasta, într'o vreme când gustul vieții de țară

---

1. Pentru scârba față de statuile care serviseră păgânilor, până și la cultul Cesarilor, v. Emmer, *Illustrierte Kunstgeschichte*, p. 188 (cartea dă explicații istorice artei, și e remarcabilă).



pătrundea și în clasele de sus, care părăsiau orașul pentru vilă<sup>1</sup>, nu face decât să reproducă maniera ornamentației obișnuite, de origine orientală, a apartamentelor particulare, ca la Pompei, ba chiar a unor cimitire păgâne: figuri și scene în legătură mai mult cu sentimentul de unde plecase creștinismul decât cu conținutul lui hagiografic, istoric sau dogmatic, acesta fiind chiar foarte greu de interpretat, de și nu lipsesc reminiscențe din trecut, ca Amor, Psyche, Orfeu, etc. Astfel întâlnim Bunul Păstor, îngerul, peștele, porumbelul, vasul trecerii în cealaltă lume, păunul oriental, fenixul învierii, ori pantera, ancora, farul, lira, palma, flori, animale, „arhitecturi“. Credinciosul apare într'o vagă figură tipică, rugându-se. Se găsește raiul, „Arcadia“, cu grădinile lui, ori masa întinsă pentru fericiții duși de mână spre dânsa,—nu și Iadul, atât de obișnuit și în cele mai vechi picturi ale bisericilor Răsăritului. Mai târziu numai figurează în cripte imagini biblice, mai ales profeții, scene evanghelice, minuni și Magii, Hristos apărând ca un tânăr imberb, Apostolii, Maica Domnului în iesle, cu pruncul în brațe ori în față, și se procedează numai pe urmă, stângaciu, la interpretarea misterelor.

Catacombele oferiau credincioșilor unui martir

---

<sup>1</sup> Springer, *Bilder aus neueren Kunstgeschichte*, I. Bonn 1886, p. 90.

locul cel mai iubit de înmormântare. Papii însiși își aflau locul lângă „mărturisitorii“ cei vechi, și astfel cimitirul lui Calist oferă coloane și arhivolte, inscripții pe marmură. Dar îndată locuințele bogate și clădirile în care se concentrau relațiile sociale 'n antichitatea romană fură deschise cultului, liberat, recunoscut și apoi chiar patronat.

Prin epoca lui Constantin-cel-Mare condițiile creștinismului se schimbă. Favorizat, cultul creștin poate fi adăpostit în casele aceluia dintre fruntașii societății romane cari se țineau de religia nouă. Nu mai poate fi vorba de strecurare pe temeiul inviolabilității mormintelor ori pe dreptul oricărui de a face ce voiește în adâncul proprietății sale. Legea lui Hristos se poate expune, cu mândrie, din partea aceluia care o ajută. În curând templele vor putea fi adaptate, ca și marile spații ale basilicelor private, forense, sau și particulare, puse la dispoziția numeroșilor, tot mai numeroșilor credincioși.

După exemplul templelor (ca Panteonul), al băilor și al vechilor monumente funerare rotunde, ca al Ceciliei Metelia, în Apus, se clădesc une ori, și mai ales pentru baptisterii, zidiri rotunde, aco-

---

1. Cari oferiau totuși morminte de familie sau locuri la țară pentru a face săpăturile Cf. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1913, pp. 18—19. Lista la p. 20.

perite cu cupolă; ele se pot desvolta, chiar, ca al Gallei Placidia, în mai multe încăperi semi-circulare, acoperite și fiecare în deosebi. Așa e mormântul-biserică ridicat la Ravena regelui Teodoric, „Roman“ în această privință ca și în celelate.

Dar forma cea mai obișnuită e cea basilicală: marea hală centrală despărțită prin șiruri de coloane, la dreapta și la stânga de aripile ei, două ori și patru, terminate în fund de spațiul rotunjit, de „alveolă“, în care, supt o cupolă mică, episcopul ține acum locul judecătorului, și precedată de acel atriu deschis, în mijlocul căruia, pentru purificări, e așezat vasul cu aghiasmă. Tribune, cu un rând sau două, se deschid, în zid compact, de-asupra acelor șiruri de coloane; o poartă de triumf desparte altarul, la întretărierea cu dunga în curmeziș a transeptului, formând laturi de cruce, de către navă. Une ori protesa și diaconiconul, două absidiole, mărgenesc la capătul aripilor absida altarului. Acoperișul, pe grinzi de lemn, e drept-linear; el se poate lăsa mai jos și apleca asupra aripilor, pentru ca fereștile năvii să privească în afară. În fața „arcului triumfal“ se vedea adesea opreliștea *pluteilor*, pe care se sprijină inconostasul, tâmpla cu perdelele ei. Amvoane se ridicau pentru diaconi, și erau locuri speciale pentru cântăreți.

Aceasta e „biserica“, forma supt care, noi

mai ales, am cunoscut, oficial, lăcașul lui Dumnezeu. S'a putut vedea că elementele corespund cu ale zidirilor noastre mult mai târzii: nartexul exterior (fundul atriiului), fiind la noi pridvorul, uneori precedat (ca la biserica episcopală din Argeș), de aghiasmatarium, apoi nartexul interior, în dosul acestuia, pronaosul sau tinda femeilor, *schola cantorum*, în brațele transeptului, strănile noastre, amvonul, iconostasul absida-altar, protesa și diaconicul fiind același într'un stil și în celalt.

Dacă întâia formă a cultului creștin corespunde, nu atât cu o prigonire statornică, neîntreruptă, a unor Împărați cari ar fi văzut de la început în creștinism răsturnătorul ordinii de lucruri personificate într'inșii, cât cu simplitatea, sărăcia, izolarea de lume a întâilor credincioși, întrebuintând pentru comemorările și oficiile lor forme naive, care corespund cu ale sectelor populare disidente de azi, în Biserica engleză, americană, rusească, a doua perioadă, care începe cu secolul al IV-lea, îngăduie întregii arte să colaboreze la triumful noii religii, și bogăției unei întregi societăți, aproape complect câștigate, să susție aceste splendori artistice.

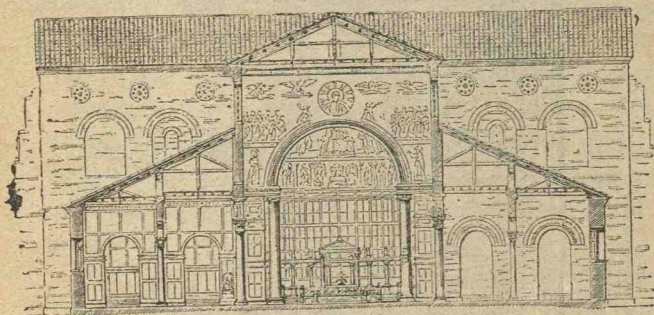
Bine înțeles, e vorba deocamdată mai ales de lumea de la orașe. Ceilalți, *pagani* din sate, au rămas și sunt *păgâni* (numele se întâlnește la

toate popoarele romanice, și la Englesi, din limba franceză; *Heiden* al Germanilor pare să aibă un sens analog; la Greci păgânătatea e însemnată cu vechiul nume al Elinilor). De la familiile consulare și senatoriale până la liberti și sclavi, membrii societății antice se regăseau în noua comunitate religioasă și intelectuală. Aceasta se observă mai ales în Metropolă, loc de adunare al raselor și centru de propagandă. Cât privește pe barbari, ei se găseseră mult timp în afară de Biserică, precum se găseseră mult timp în afară de Imperiu, pe o vreme când atributele Imperiului trec asupra Bisericii, vechiul trunchiu păgân, laic, uscându-se în măsură ce toate puterile se grămădău în noua mlădiță.

Acuma, când creștinismul e lucru fățiș și mândru, în basilice și în templele centrale, spațiul gol, atât de mare, nu mai poate fi acoperit cu nevinovate imitații ale tradiționalei picturi de apartamente, care în Italia samănă atât de mult, mai ales în grupare și tehnică, cu ceia ce se poate vedea pe sicriele momiilor sau pe pereții templelor din Egipt. Mosaicul, scumpul și traianicul meșteșug al reprezentării figurilor prin bucăți de sticlă colorată și de marmură, cuprinde zidurile, alături de ultimele fresce din catacombe. Această impresionantă ornamentație apare în exemplare splendide la S. Pudenziana, ori în câteva urme ca la S. Paolo fuori le Mura, la S.

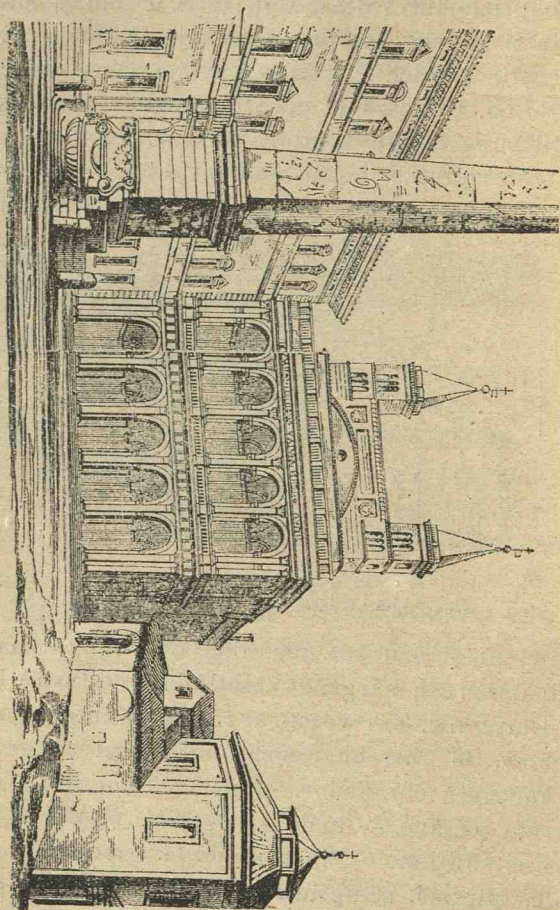
Maria Maggiore, la S. Giovanni in Laterano, în baptisteriul Vaticanului, la S. Paolo și mai ales la S. Maria Antiqua. Maeștri orientali ori grecești, ucenicii lor de la Ravena, poate chiar de la Roma, lucrează la această strălucitoare împodobire pe largile fonduri de aur.

Mormintele nu se mai înfundă în părății moi ai subteranelor din Roma sau din Italia sudică,



S. Paolo fuori le Mura  
Cl. Gugel, *Gesch von d. Bouwstijlen*, 1886

nici nu-și mai pot afla locul de-a lungul marilor drumuri din marginea cetăților, ci se înșiră lângă biserici ori, din veacul al IX-lea, în interiorul lor chiar. Se întrebuintează materialul și figurația, rânduirea chipurilor, modelarea lor, din sepulcrele păgâne, — luate și pentru altare și relicviile sfinților —, în amândouă epocile: cea mai ales gliptică, sculpturală, și cea care face să reiasă figuri și scene prin loviturile de scalp cap-



S. Giovanni in Laterano  
Cl. Nohl, *Tagebuch einer italienischen Reise*, Stuttgart [1859].

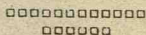
bile de a da umbră și lumină. Se schimbă numai în aparență caracterul reprezentărilor înseși: cu scene biblice ori și cu înfățișări din Evanghelie, până la Hristosul cu față romană tronând ca president al cetei Apostolilor ori călare, călcând pe ramurile de finic în Ierusalim, prin mulțimea celor cari-l aclamă. În nota de totalitate a acestor scene, ca și în elementele decorative adause, în cadrul de natură, se observă, la artiștii adevărați ca și la industriașii cari gătesc lozincița morților, aceeași preocupare a realităților actuale, de la care se inspiră aproape exclusiv, fără nimic specific creștin. Numai din secolul al VI-lea înainte, reprezentarea se va apropia de tipismul orientalo-bizantin.

Tot așa și în lucrările de artă decorativă, în frumoasele reprezentări pe siclă prin foile de aur lipite de vase ori în micile obiecte de bronz, destinate cultului însuși sau diferitelor întrebuițări în viața obișnuită. Trebuie să cauți anume semne osebitoare ca să-ți dai sama că e un lucru creștin. Doar în unele statuete ale Bunului Păstor, cutare expresie a capului întors către mielul așezat pe umeri e un semn că o vreme nouă caută să deie formă artistică altei sentimentalități. Dar aceasta ea însăși nu e altceva decât tot aceia care se întâlnește atât de des în frescele catacombelor.

151919



Supt Constantin-cel-Mare, cu toată hotărârea lui, revoluționară, de sigur, dar înainte de toate practică, utilitară, Imperiul, rămas numai în vechiul sens al cuvântului, deci gata să anexeze și religii și forme de artă, nu se sprijină încă exclusiv pe creștinism, cu atât mai puțin se confundă cu dânsul. Nicio operă creștină nu come-morează înainte de orice vremea celui d'intăiu Împărat care a primit botezul. Pentru mărirea faptelor lui de ostaș, el va alcătui din lucruri împrumutate epocii Antoninilor, din adausuri, mai stângace, de o artă mai ieftină, ale vremii sale, arcul de triumf, absolut păgân în concepție, care poate fi pus alături de acela din Salonic, de ale lui Grațian, Valentinian și Valens, care nu mai există. Teodoric va căuta să se veșnicească printr'un obelisc. Statuile după vechea datină a lui Constantin însuși și ale altora se lucrează încă.



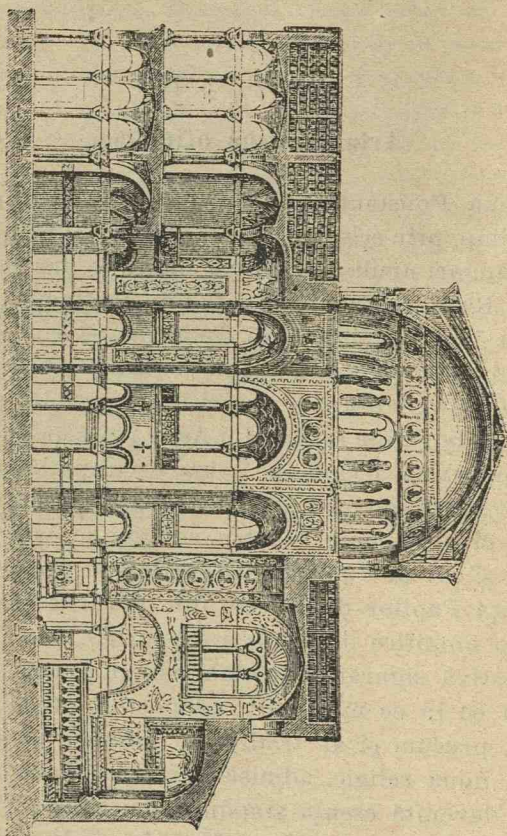
## CAPITOLUL II.

### Arta creștină oficială.

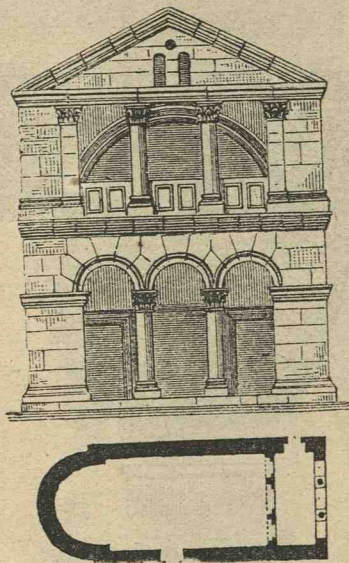
După Constantin-cel-Mare Imperiul va trece, un timp, prin cele mai grele încercări și prin cele mai adânci umilinți, în Apus mai ales, dar destul și în Răsărit. Împărații din Constantinopol, urmașii prin Arcadiu ai lui Teodosiu, se vor gândi mai mult să apele prin ziduri traciee drumul către Capitală al barbarilor siguri de puterea lor și lacomi de bogățiile Bizanțului. Așa va face un Anastasiu, pe vremea cind în Roma occidentală nimic nu se lucrează în afară de ofranda credincioșilor creștinismului pentru religie, de care singuri, și nu de Imperiul Cesarilor, se țin, ori de dorința Papilor de a face, din darurile care li vin, o amintire durabilă a păstoririi lor. Când o relativă siguranță se stabilește în Orient, care e din ce în ce mai mult adăpostul tuturor artelor, precum și al tradițiilor literare și științifice, noua religie, admisă oficial de două veacuri, devenită esența stăpânirii laice înseși, care fără de aceasta s'ar fi prefăcut în nimic, e aceea care reclamă pentru dânsa, și numai pentru

Ol. Gugel

S. Vitale din Ravenna (interior)



dânsa, dreptul de a cere vamă tuturor talentelor și tuturor bogățiilor pentru singurele ei scopuri, care sunt și scopurile supreme ale unei societăți întregi. Avem a face acum, nu cu Imperiul roman întrebuintând Biserica revoluțio-



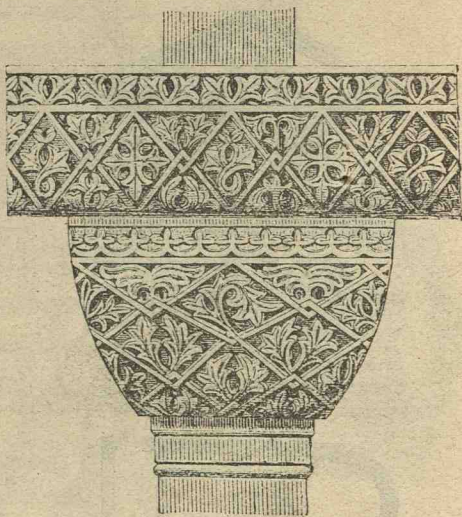
Cl. Gugel

Veche biserică siriană

nară a lui Hristos, ci cu Imperiul Bisericii lui Hristos, care crede bine a tolera, din respect pentru tradiție, urmele, atributele și formele vechiului Imperiu păgân.

Schimbarea se petrece mai ales în Orient,

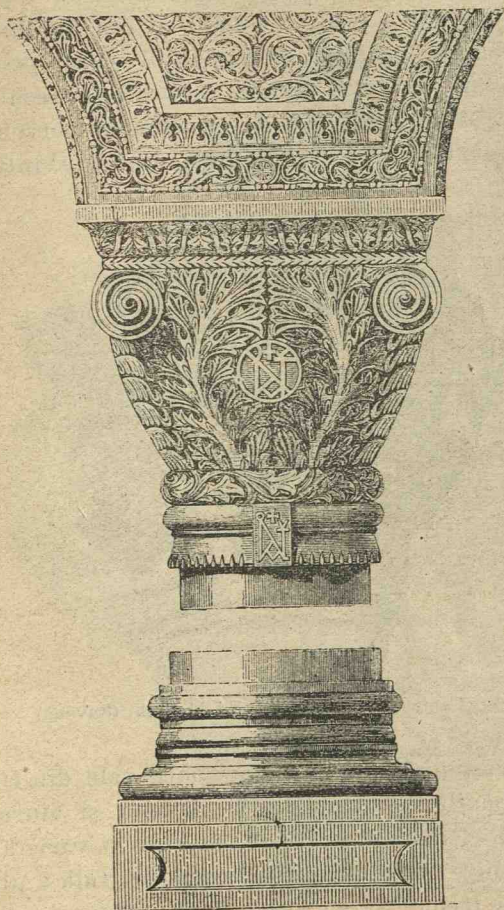
de un creștinism mai adânc înrădăcinat și care, pe lângă aceasta, scutit de ocupațiile barbarilor, de nevoia de a-i iniția în cultură, poate dispune de toate mijloacele splendidei civilizații, lesne răspândite în toate provinciile și peste



Cl Gugel

Capitel de la Sf Sofia

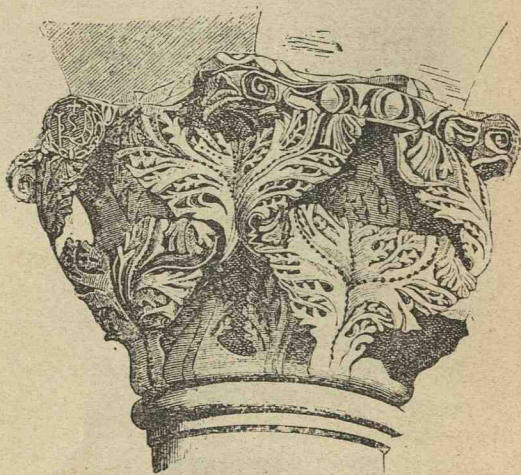
toate clasele, în care s'au amestecat, dând forme tot mai înalte și mai variate, civilizațiile odată originale și osebite ale Egiptului, Siriei, Persiei, Așiei Centrale și Caucasului armean și georgian. Astfel va răsări acolo, ca supremă expresie de artă, basilica de a doua fasă, împodobită, îm-



Cl. Gugel

Capitel de la Sf. Sofia

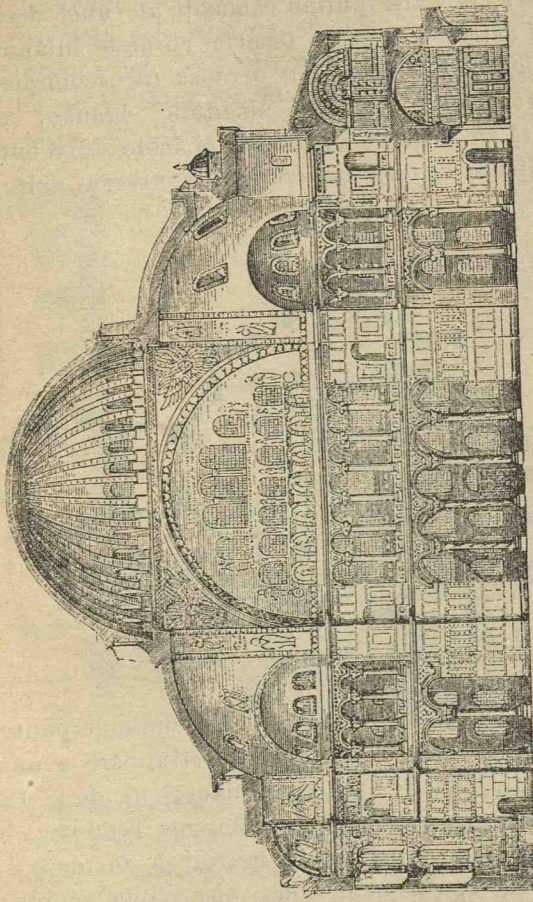
bielșugată, așa cum a existat în sute de tipuri, dar cum ni s'a păstrat numai în cea mai înaltă desăvârșire a ei în monumentul care, pentru Tustinian cel fără statuie, înlocuiește arcul de triumf și alte mijloace de gloriificare personală ale păgânismului : Sfânta Sofia din Constantino-



Cl. Gugel. Capitel de la basilica lui Hercule (Ravena)

pol, corespunzând basilicelor epocii sale din Italia stăpânită de Bizantini, la Ravena și aiurea.

Tipul clădirilor acestora, în care o varietate a luminii e îngăduită prin forma centrală a planului, a trebuit să se fixeze întâiu în regiunile, fecunde pentru arhitectură și pentru artă în

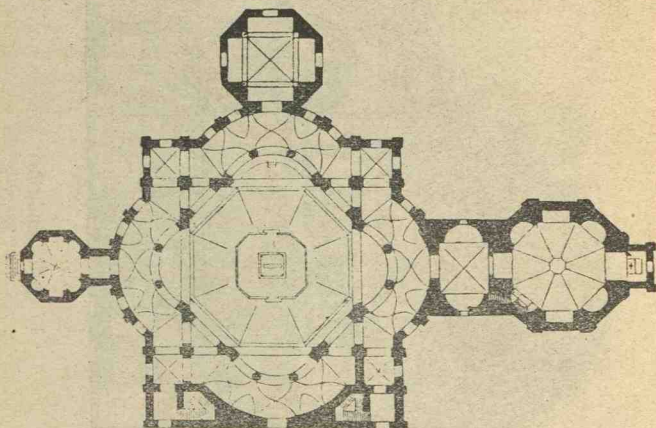


Sf. Sôfia (interior)

Cl. Gugel



genere, ale Orientului. Acolo se întâlnesc, la Bosra, la Ezra, puține rămășiți ale unei dezvoltări artistice imense: biserici rotunde înlăuntru, poligonale în afară, cu protesa (proscomidia) și diaconiconul formând absidiole adause; câte odată un atriu va fi precedat și acolo, după datina clădirilor de locuință, edificiul consacrat cultului.



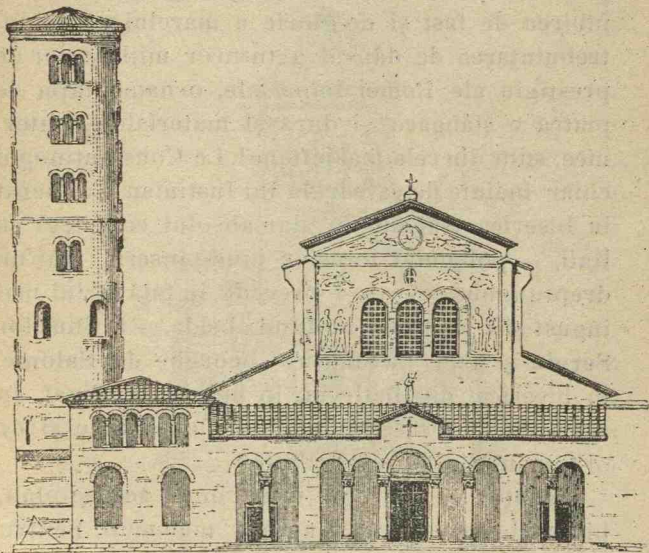
Cl. Gugel

S. Lorenzo din Milano

În acele părți întâiu s'a întrebuințat pentru cupola principală greutatea pecetluitoare a unui monolit, cum se face și la mausoleul, de la Ravena, al marelui rege romano-got Teodoric. În părțile unde e mai multă marmură de toate colorile și porfir s'a adus bisericilor scumpul prinos al rarității acestor materiale. Gustul

sculpturilor complicate a contribuit la înnoirea în formele cele mai capricioase a capitelor.

Înainte ca Antemiu din Trale și Isidor din Milet să înceapă lucrul la Sfânta Sofia, cu proporțiile ei uimitoare și totuși armonioase, cu



S. Apollinare in classe

multele ei abside și cupole, cu felurimea sculpturilor de de-asupra stâlpilor și cu profusiunea aurului de pe fondul mosaicelor, sistemul a trecut în Italia<sup>1</sup> pentru a da, în forme mai sobre,

1. Dar aici cupola e monolită, nu din bucăți, ca la Bizantini.

vechea biserică a Sfântului Laurentiu din Milan, cele două clădiri ale Sf. Vital și Sf. Apollinare în clase la Ravenna, unde și baptisteriile, al ortodocșilor, al arienilor, aparțin aceluiași sistem, și tot acolo mormântul lui Teodoric, în care însă, pentru motive care se înțeleg cu greu, dată fiind iubirea de fast și de glorie a marelui rege și întrebuințarea de dânsul a tuturor mijloacelor de prestigiu ale Romei imperiale, ornamentația de piatră e stângace și dură și materialele, puternice, sunt din cele mai ieftene<sup>1</sup>. La Constantinopol chiar înainte de catedrala lui Iustinian s'a lucrat la biserică, mai simplă, dar absolut completă ca linii, — poligonul interior fiind înscris într'un dreptunghi pe care-l precede în față atriul mai îngust și-l continuă în fund absida, — a Sfinților Sergiu și Bah. La Sfântul Gheorghe din Salonic, în biserică din Betleem, în cea de la Sinai în aceea de la Ierusalim, elementele de linie și de ornamentație nu sunt altele.

Bizanțul va da și pe urmă, după același plan, bisericile cu care se mândria mai mult pentru îndrăzneala cupolei și pentru bielșugul podobelor: Sf. Irina, Sf. Apostoli, Pantocratorul. De aici va pleca arta Serbiei și aceea, de care ne-am ocupat deosebit și care corespunde unor prefeieri mai puțin adânci în societate, a Româ-

1. Cf. A. Colasanti, *L'arte bizantina in Italia*, Milano, fără an.

nilor<sup>1</sup>. Școala din Anatolia păstrează bogăția artistică: deosebiri de la o clădire la alta, de la un sistem de ornamentație la altul, stau numai în dimensiuni, nu în proporții, și în amănunte, nu în principalele caractere ale împodobirii. Viața bi-



Cl. Gugel

Biserica din Ani

zantină s'a fixat de acum pentru veacuri, și, în artă ca și în literatură, ca și în politică, nimic nu va veni, până la marile tulburări prigonitoare ale iconoclasmului, să strice liniile, odată

1. Iorga și G. Bals, *L'Art Roumain*, Paris 1922.

stabilite, ale impunătoarelor norme de arhitecturi, ale îmbielșugatelor datine de întregire artistică prin sculptură, mozaic și pictură. Asia, bizantinisată ea însăși, pierzând arhaicele caractere provinciale, nu mai poate inspira pentru lucruri noi, afară de acea Armenie, căreia, de și monumente mai vechi lipsesc, d. Strzygowski îi atribuie un așa de mare rol în chiar fixarea canoanelor arhitecturii bizantine<sup>1</sup>.

Din partea lui, Apusul italian, părăsit de puterea Împăraților și neavând încă, — după moartea lui Teodoric, ultimul reprezentant al unei mari regalități germanice doritoare de a lua loc și prin fundațiile sale alături de Cesari, — întemeietorii din trecut, dă numai ce îngăduie mijloacele, culese din eleimosină și din produsul de la pelerinagii, al Papilor. Aceștia, un Pelagiu al II-lea, un Honoriu, un Liberiu, ordonă în veacurile al VII-lea și al VIII-lea, după imitația aceluia Orient din care mulți dintre dâșii își trăgeau originea și care, prin cucerirea lui Iustinian, își impusese, în atâtea privinți normele, refaceri, restaurări, còpii în cazul cel mai bun, în care sunt silite a intra, dacă nu întregul complex al unui vechiu templu (ca pentru S. Maria Antiqua, pentru Pantheon, pentru templul lui Antonin și al Faustinei), măcar părți — cu deosebire coloanele — des-

1. V. resumatul operii sale de C. C. Giurescu, în *Revista Istorică*, an. 1921.

făcute dintr'o asemenea zidărie închinată altui cult. Unele din aceste zidiri, ca S. Giorgio in Velabro, sunt judecate ca atinse de o manifestă decadentă<sup>1</sup>.

Dar, în ornamentație, Apusenii păstrează încă o bucată de vreme spontaneitatea figurației, realismul fondurilor, frăgezimea naivă și sentimentalitatea senină a idilei antice, în forma-i ultimă, elenistică, înainte de a trece la maiestoasele figuri rigide, sumbre, la procesiunile în mai multe exemplare ale aceluiași tip, consacrat odată pentru totdeauna, ca la S. Apollinare Nuovo din Ravena.

Scenele biblice și evanghelice sunt redată astfel prin elemente împrumutate vieții contemporane, în mișcări care nu se deosebesc de acelea, bine observate, ale naturii; culoarea râde încă tânăr din aurul bogat al fondurilor. Expresia e, nu numai un obicei, dar o intenție a meșterului. Asupra vechii legende ebraice, apăsată de concepția unui aspru Dumnezeu pânditor și gata de pedeapsă, arta acestei societăți care, devenind creștină, n'a părăsit, de și gândul i se întoarce, după datorie și cu speranță, către viața de veci, plăcerea de a trăi aici, în această frumuseță a naturii, cu nesfârșite aspecte, aruncă raze de tinerețe și voioșie. O demnitate romană, suprema culme a înălțării sufletului omenesc fără a se despărți de viață, e întipărită în chipul și atitudinea eroilor povestirilor sacre.

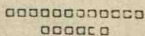
Și de odată asupra acestei fantasii învingătoare

---

1. Toesca, *o. c.*, p. 120.

tesută în jurul textelor n-ii credinți cade greoaia perdea a tipismelor orientale care, în patria însăși a elenismului, l-a biruit și-l distruge. Deci la S. Vitale, unde, de altfel, se păstrează unele elemente de întovărășire din trecutul liber al antichității, din mijlocul tipurilor sociale se desfac figurile, caracteristice, evident copiate după natură, ale lui Iustinian și Teodorei, cu suita persoanelor de la Curtea lor. În genere fețele sunt triste, frunțile tăiate de linii adânci; în locul lui Isus pastoralul apare zeul sumbru slab, cu barba și pletele în neregulă, înfățișarea tenebroasă a ascetismului oriental. Perspectiva însăși se pierde; toate reprezentările apar, fără localizare, pe același plan.

Sculptura se va restrânge, de acum, tot mai mult la lucrul complex, variat, plin de originalitate al capitelor, la complicatul traforaj delicat al acestora și al semi-păreților despărțitori dintre altar și navă. Dând opere remarcabile în lucrările industriale, și în fildeș și în sculptură de lemn tare a ușilor (ca la Sf. Sabina din Roma și la Sf. Ambrosiu din Milan), ea va părăsi cu totul statuia, va da abia frontoane unor biserici, în care policromia vremurilor o înlocuiește, iar în sarcofagii va ajunge, prin școala din Ravena, influențată de arta persană, la animale și mai ales la pasări simbolice, unite cu cruci, cu palme diforme și ornamente lineare.



## CAPITOLUL II.

### Fundații călugărești. Barbarii și arta moștenită de dâșii.

Aceasta era arta pe care, în Apus, regalitățile barbare o moșteniau de la Roma decăzută.

Între încercările lor, timide sau brutale, în care, cu toate eforturile ce s'au făcut, din motive de mândrie națională germanică, nu s'a putut găsi nimic care să arăte un alt fel de a înțelege și un nou sistem de a reda frumuseța, și starea artei creștine la sfârșitul secolului al VIII-lea se așează o civilizație particulă, cea irlandesă, celtă.

Ea are de sigur un caracter de rasă cu totul deosebit. La acești insulari din capătul Europei nimic nu e întocmai ca la Italiieni și Bizantini. Un suflet de fantastică și bizară originalitate se vedește, dacă nu în clădiri, de o simplitate absolut inferioară, ori în sculptură—Bretania francesă și Sardinia singure au, în dolmene, menhire, nuraghi și alte construcții asemănătoare, ultimele forme ale unei străvechi civilizații dispărute—, în miniatura manuscriptelor: note de frumuseță ciudată, care trebuie relevate, cum s'ar cădea să se



facă pentru tot aportul, atât de nou și de prețios, pe care-l aduce culturii generale acest depărtat colț de lume.

Nu fără o influență a Orientului și mai ales a regiunilor grecești, cu care legăturile erau dese, transmițând și culturii din mănăstiri, și literaturii, și încercărilor de știință o notă de elinism târziu, se dau, în ilustrația frumoaselor cărți latine, cu litere de un caracter rotund, clasic, figuri în care s'a recunoscut ceva din desemnurile făcute pe stofele orientale, care au fost un mare mijloc de inspirație artistică în Occidentul întreg, ori din ivoriile răsăritene, care erau foarte cerute pretutindeni. Afară de tipurile străine de animale ori de ornamente geometrice, de literele în care se cuprinde un trup de om, se văd încercări de a reda în chip nou scene evanghelice, ca Răstignirea, cu figura romană a Mântuitorului și cu apostolii ca în frescele bizantine<sup>1</sup>. Cu totul altă artă decât decât în codicele lui Dioscoride de la Viena ori în Iliada de la Ambrosiana din Milan, în Virgiliul din Biblioteca Vaticanului.

Această cultură, cu arta ei, se deosebește esențial de cealaltă, care din catacombe a făcut basilici și din basilici marile clădiri religioase centrale, împodobite cu marmure policrome și mosaice. Ucenicii Sfântului Columban sunt că-

1. Michel, *Histoire de l'art*, p. 303 și urm., și 316 și următoarele. V. frontispiciul acestei cărți.

lugări, la Burrow, la Armagh, la Kells, etc. și, întinzându-se cu un admirabil zel de a converti, de a cultiva, de a funda, dincolo de mare, în țara păduroaselor pustii ale Saxonilor, atacați, cu misiune apostolică, de Merovingieni, apoi de Carol-cel-Mare și dinastia lui, ei strămută, la Luxeuil, în Franța, la Bobbio, în Italia, obișnuințele lor.

Se adaugă opera începută, ceva mai târziu, pe o altă cale decât a nefolositorilor asceți din Tebaida și a stilobaților, de călugăria activă, disciplinată, culturală, a Apusului, pe care o întemeiază Sf. Benedict din Nursia. La Montecassino, „casa“ lor cea mare, la Farfa, la izvoarele Vulturului, mai târziu în fundațiile, rivalizând cu ale Irlandezilor, de dincolo de munți, acești devotați servitori ai Bisericii în fapta ei creștinească adaugă silințele lor neobosite pentru a complecta aceste începuturi ale *culturii monahale*.

Ceia ce fac regii barbari e puțin pe lângă aceasta. Longobarzii, domesticiți printr'un veac de colaborare cu Italienii, nu dau alt nimic decât bisericile din Pavia, cu materiale de împrumut. În Franța se înseamnă ca mai vechi construcții bisericesti, într'o formă pe care au părăsit-o de mult, modestele lăcașuri Sf. Petru și Pavel din Paris (apoi Sf. Genevieva), S. Germain des

Prés, Sf. Ștefan, tot din Paris, Sf. Médard de la Soissons, S. Ouen de la Rouen, Sf. Petru de la Vienne, etc.<sup>1</sup>. S'a păstrat puțin din aceste vechi zidiri, precum baptisteriul Sf. Ioan de la Poitiers, cel de la Riez, Sf. Laurențiu din Grenoble, cripta din Jouarre. Toate sunt făcute aspru din cărămizi și n'au alt ornament decât arcaturi simple, cornișe de modă antică, pilastri rudimentari. Pilaștrii iefteni înlocuiesc, de altfel, tot mai mult coloanele. Merovingienii ieau, ca și Papii romani, elemente din clădirile în ruină ale antichității. Arhitecții franci erau cu toate acestea prețuiți, și regii anglo-saxoni, câștigați printr'o propagandă de benedictinii trimeși de către Papă, recurgeau la serviciile lor.

S'a crezut că originalitatea acestei epoce poate fi găsită în altă ramură: în a lucrării metalelor pentru juvaierie, arme, cruci, cutii, etc. În Franța ca și în Spania și Italia se întâlnesc în acest domeniu lucrări remarcabile: coroanele regilor goți de dincolo de Pirinei, de exemplu (a lui Recasvint, ale Longobarzilor Teodolinda și Agilulf, poate și „coroana de fier“, de la Monza, spada zisă a regelui franc Hilderic), pe lângă lăncile de aur, cruci, monede, geme. E un lucru special, cu săpături (*cloisonné, champlévé*).

1. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, p. 133.

în care se prind pietre, fără prea mare valoare de obicei.

Asemenea obiecte, de alături rare și aflătoare pe un singur teritoriu, nu vin, de bună samă, din schimbul de fabricate industriale printr'un comerț, mult mai întins, mai variat și mai remunerator de cum credem noi. Este o tradiție osebită, dar ea nu are nimic a face cu originalitatea năvălitorilor germanici cari ar fi adus, cu tot ce li mai dă o școală istorică acum învechită, și concepții artistice noi, cu o tehnică specială pentru a le realiza. Ceia ce formează cunoscutul Tesaur de la Pietroasa, aflat în părțile Buzăului, e absolut de același caracter, cum s'a recunoscut de la prima vedere. Tot așa obiectele aflate în mormintele regale gotice din Crimeia. E vorba — locul unde s'a găsit acest tesaur o arată îndestul — de vechea artă pe care clientela scitică a regilor din interiorul barbar a impus-o meșterilor greci din orașele de pe malul Mării Negre, artă care se deosebește prin curiozitatea animalelor orientale pe care le preferă, ca și prin grosolana profuzie a metalului prețios și a pietrelor scumpe<sup>1</sup>.

Dacă s'a adaus la dânșă ceva barbar, el nu vine decât din acele tradiții tracice, de a umplea tot

1. Cf. și Prou, *Gaule Mérovingienne*, unde sunt și multe reprezentatii.

spațiul cu amănunte felurite, geometrice, care și azi sunt la baza artei populare din Peninsula Balcanică.

În asemenea condiții n'a putut fi important nici ceia ce-a adaus voința lui Carol-cel-Mare, în momentul când el se puse în serviciul Bisericii luptătoare contra păgânilor, căpătând dela dânsa în schimb onoarea supremă a Imperiului roman restaurat.

Palatul lui dela Aachen — cele dela Ingelheim și Nymvegen au dispărut — nu făcea decât să împrumute, împreună cu o parte din elementele înseși — coloane aduse din Italia cucerită<sup>1</sup>, — planul locuinților imperiale, așa cum se desvoltase din Antiohia la Salona lui Dioclețian, care a mai construit și aiurea, și cum se împutinase, din vitregia vremurilor, în palatul din Lateran, refăcut de Leon al III-lea<sup>2</sup>. Cupola acoperia un poligon probabil de cărămidă, încunjurat de un portic cu stâlpii de împrumut. Mosaicele, de care se pomenește în descripții literare, trebuie să fi venit și ele de aiurea. Lângă reședința împărătească, zidăria capelei palatine, octogonale, nu făcea decât să re-

1 Mai târziu, Otto I-ii va aduce din Italia pentru domul din Magdeburg. Pentru lucruri antice în mănăstirile carolingiene, v. Springer, *o. c.* pp. 8—9.

2 Tosca, *l. c.* p. 375.

producă liniile bisericii S. Vitale din Ravena. O construcție asemenea cu acelea pe care le ridicau în aceiași vreme la Roma Pascal I-iu și Adrian I-iu (S. Maria in Dominica, S. Prassede, S. Cecilia și S. Maria în Cosmedino). La vechile caractere se adaugă acum numai prelungirea supt pământ a sacrului adăpost în care se păstrează moaștele sfântului. Astfel de cripte se vor afla și în Franța, la S. Germain din Auxerre, la S. Quentin, la Flavigny, la S. Bénigne din Dijon, la S. Pierre din Jumièges<sup>1</sup>.

În Italia arta secolului al VIII-lea și începutul celui al IX-lea e nespus de săracă. Mosaicele au încetat, ca și frescele. Sculptura se reduce la ușoara scoatere în relief a unor simbole îndătinate. Figura omenească abia poate să mai fie reprodusă în formele cele mai simple și cu tehnica cea mai grosolană. Ca arhitectură, bisericile de care am vorbit sunt făcute din piese luate ici și colo. Între părțile longobarde și cele rămase libere supt ocrotirea Papilor nu e o mare deosebire.

Cât privește Ravena, Italia meridională, părțile supuse stăpânirii bizantine, acestea se resimt de lovitura care în Bizanț chiar atinse desvoltarea, ca exemplare măcar și ca rafinerie în amănunte, o mișcare artistică în care se con-

<sup>1</sup> V. Enlart, o. c.

fundau armonic atâtea elemente venite din toate părțile.

Mănăstirea ajunsese a primejdui Statul, prin numărul celor ce se închideau între zidurile ei, sustrăgându-se de la datoriile către societate ca și prin averile de care dispunea, prin darurile scumpe ce i se aduceau în fiecare zi înaintea icoanelor făcătoare de minuni, prin neconținută întindere a unor posesiuni teritoriale scutite de amestecul administrației imperiale, poate chiar prin libertatea de limbajiu față de Călugăre și de persoana însăși a stăpânitorului, prin punerea în discuție, în numele celei mai înalte autorități, a principiilor vieții politice. Pentru a i se da o lovitură, Împărații veacului al VIII-lea, influențați și de noua religie, simplă, abstractă, pură, și prin aceste calități foarte populară, a Islamului, porniră lupta cu icoanele.

Iconoclasmul dură două veacuri și avu urmări incalculabile în toate privințele, zguduind pentru întâia oară puternic legăturile dintre Orientul și Occidentul creștin, redând Romei, dacă nu independența, măcar prestigiul ce rezultă din opoziția față de eresie. În același timp, casta monacală fiind atât de greu atinsă, cu tot ce era în atârnare de dânsa, arta, care era înainte de orice bisericască, fu adesea oprită 'n loc, cel puțin ca puțință de a se manifesta în noi clă-

diri. Până la noua Renaștere, supt Împărații macedoneni, elemente pur antice amestecându-se une ori cu o tendință răsbunătoare spre ascetism<sup>1</sup>, meșterii fără ocupație, călugări și laici, trebuiră să-și caute pâinea aiurea, și astfel se formă în Armenia, în regiunile caucasiene—fără a mai vorbi de provinciile supuse acum califilor arabi — un adăpost, unde tradițiile bizantine erau să evolueze, într'un nou mediu teritorial, național și chiar religios pentru a se întoarce mai târziu și a exercita o puternică influență asupra lumii bizantine înseși, întoarsă din rătăcirea ei. Deocamdată artiștii bizantini trecură adesea, prin Veneția, în Italia.

Mănăstirea apuseană era, din potrivă, stăpână pe societate; supt atâtea raporturi ea domină Statul a cărui podoabă culturală era. Carol-cel-Mare, Împărat bine-credincios, perpetuu misionar în arme al Bisericii, datorîa monahismului irlandes și celui anglo-saxon, format în mare parte supt influența lui, însăși concepția noii sale puteri imperiale. Tot lui era să-i datorească el, în orice privință, prestigiul de cultură al stăpânirii sale.

Lăcașurile de la Skt. Emmeran, de la Reichenau, de la Fulda, de la Ingelheim, de la Werder, de la Mettlach, de la Wimpfen, de la Gurk, de

1. Springer, *l c.*, p. 94.



la Hersfeld, de la Corvey, de la Hirschau, de la Brema, de la Tours, de la Marmoutiers, de la Jumièges, de la St. Gall<sup>1</sup>, etc., nu s'au păstrat în forma inițială, cum nu avem în forma corespunzătoare nici fundația episcopului Teodulf de Orléans la Germigny-les-Prés, cea de la S. Vandrille a lui Ansegis, ori cea de la S. Riquier a marelui sfântuitor și prieten care a fost Angilbert. Ni se vorbește însă, de cine a apucat vechiul edificiu al acestei din urmă, despre o basilică precedată de atriu și sfârșită prin altarul cu trei abside; i se alipiau două capele și claustrul. Și, element nou, după turnurile zidurilor romane, sau după turnurile cu scări, trei astfel de împodobiri se ridicau de-asupra complexului de zidiri, care putea fi superior clădirilor din Italia secolului al VII-lea. Mănăstirea de la S. Gall luase model după Sf. Sergiu și Bah și Sf. Sofia din Bizanț.

Începea să se creeze astfel un nou tip arhitectonic, care trebuia să se desvolte în tot evul mediu. Lărgimea proporțiilor corespundea cu numărul mare de călugări cari, zi de zi, trebuiau să ieie parte la slujbă. Pentru primblările și meditații e ler, era deambulatoriul cu coloane al claustrului. Din vârful turnurilor, într'o societate turburată de veșnica amenințare a cetelor normande, abia oprite un mo-

<sup>1</sup> V. planul de mănăstiri păstrat acolo în Springer, l. c. p. 57 și următoare.

ment de sfortările lui Carol-cel-Mare se semnalau dușmanii și se pregăteau măsurile de apărare: încă de la sfârșitul veacului al VIII-lea, cinci turnuri împodobiau noua biserică S. Maria de la Monte Cassino. Această mănăstire, pentru care lucrează pictorii ale căror opere sunt descrise de poeți și scriitori, juvaergii după o tehnică acum încetățenită pretutindeni, e stăpâna lumii contemporane.

Ea îi dă și o nouă scrisoare. Minuscula ușoară, ieftină, capricioasă, variind de la o țară la alta, ceia ce nu putea decât să strice și influenței papale și hegemoniei imperiale, fu înlocuită de acești auxiliari anglo-saxoni cu maiuscula pe care ei o cultivaseră. Inițiala irlandeză, cu elementele animale, cu figurile fantastice, cu liniile șerpuitoare cuprinse în liniile ei, se întâlnește, alături de alte înrâuriri bizantine, siriene, în manuscrisurile de la St. Gall ca și'n acelea de la Lindisfarne. Păunii, florile Orientului apar în miniaturile franceze, ca Evangheliile de la Aachen, Bruxelles, Viena și Soissons. Figurile zbuciumate ale Irlandei uime c în scenele biblice. De almintrea călugării britanici cari primiau de la Roma cele dintâiu cărți și cei dintâiu meșteri de scrisoare ajunseseră a trimete ei însiși la Roma lucrări care puteau servi ca modele și pentru Italiieni. Dagulf scrie astfel o Evangheliie pentru Papa Adrian. Mișcarea continuă supt Carol Pleșuvul,

supt Lotar, pe care un miniaturist îl prezintă în cos um de Cesar. Mosăicul, lucrul în metal, se imită dibaciu în asemenea lucrări ale școlii din Reims și altora din acest timp. Școala de latinește, cu grija ei de stil bun, cu înnoirea cunoașterii operelor, fie și păgâne, ale antichității clasice, îndrăgește, cum se știe, această „renaștere“.

Această cultură, la care colaboraseră toate elementele de cultură din Europa creștină, se întoarse apoi, mulțămită dominației și influenței Împăratului, asupra înseși provinciilor de unde plecaseră acele elemente, pentru a răspândi și acolo forma comună, forma general-creștină a Apusului, forma imperială.

În regatul anglo-saxon, catedrala din York, cu multele altare și abside, păstrată cu coloanele fără capitele, derivă din construcțiile continentale<sup>1</sup>. Biserica spaniolă din Oviedo, cea de lângă Valladolid, au aceeași origine. La Roma, pe lângă fundațiile, pomenite, ale lui Pascal I-ii și Adrian I-ii, se adaugă basilica S. Maria della Navicella, S. Marco, refăcută de Grigorie al IV-lea, Quattro Coronati, de Leon al IV-lea († 855), căruia i se datoresc și frescele de la S. Clemente, S. Maria in Ara Coeli. La Milan, în acest timp probabil, se ridică splendidul S. Ambrogio, acoperit de o boltă puternică, împodobit cu coloane, sculpturi

1. Enlart, *o. c.*, pp. 117—200.

în portal și mosaice nouă, operă a arhiepîi copulului Angilbert și a lui Anspert și, în același oraș, bisericile, mai mărunte, S. Satiro, datorită tot lui Anspert, S. Vincenzo în Prato, la Como S. Fidele, la Pavia S. Maria delle Caccie, bisericile din Verona și Brescia (S. Tenteria, S. Michele), din Volturmo, din S. Elia di Nepi, apoi: la Cividale S. Maria, la Capua S. Michele, la Veneția S. Ilario, lângă Veneția biserica din Torcello și în depărtata zare dalmatină S. Donà. Influența lombardă cuprinde îndată toată Catalonia.

În același timp o nouă școală de meșteri ai mosaicului dă o împodobire tipică, adesea cam ștearsă, zidirilor bisericesti din Roma secolului al IX-lea. O influență a artei agitate de peste munți apare și în unele fresce. Tapițeria-și păstrează un loc în ornamentele timpului și întreaga poveste a cuceririi Angliei de Normanzi e înfățișată în aceia de la Bayeux.

În sfârșit admirabilul altar de aur de la S. Ambrogio din Milan, purtând iscălitura meșterului Wolvinius, adică Wolfen, cu mișcarea neobișnuit de liberă a figurilor, mărturisește acea viață pe care spiritul insular o introdusese, plină de inițiativă și îndrăzneală, în Franța carolin-giană.

### CAPITOLUL III.

#### Epoca arhitecturii romane.

Această dezvoltare răpede și bogată fu întreruptă în Franța de năvălirile Normanzilor și de luptele pentru coroană între urmașii lui Carolcel-Mare, în Italia de năvălirile Saracinilor așezați în Sicilia, cari distruseră, în a doua jumătate a aceluiași veac, principalele mănăstiri benedictine.

Pentru a se reveni la grija artei în condițiuni mai bune trebui stabilirea, pe ruinele marelui Imperiu creștin, a unor regalități naționale consolidate — care pentru peninsulă echivalează cu, confundarea în regalitatea germanică a lui Otto, soțul Adelaidei, moștenitoare a coroanei italiene<sup>1</sup> — și, pentru a se introduce noi elemente, care să dea un nou avânt și să contribuie la o nouă armonie, reluarea relațiilor cu Imperiul bizantin,

<sup>1</sup> Pentru manuscrisurile cu miniaturi ale epocii carolingiene și ottoniene în Germania: Sacramentariul lui Drogo, codicele din Echternach, cel din Aachen, publicat de St. Bessel, v. Springer în *Bilder*, I, pp. 112 și urm., 147 și urm. pentru picturile de la Skt. Georg în Oberzell *ibid.*, p. 132 și urm.; pentru ivorii germane *ibid.*, p. 125 și urm.

care domnia de altfel încă în Sudul Italiei și în Sardinia, și cu Orientul bogat în modurile artistice, prin marele eveniment de transformări în progres al Cruciatelor.

Legăturile cu Orientul se menținuseră, neîntreprupte, și în epoca anterioară. Mulțumită lor Veneția, unde se dezvoltase o școală mai îngrijită de sculptură, urmând în forme armonice sistemul, arătat mai sus, al școlii din Ravena, se putea gândi să imite biserica Sfinților Apostoli din Constantinopol în refacerea, începută, la 1063, a basilicii Sfântului Marcu, care păstrează în decorație atâtea din elementele vechii clădiri: această biserică însăși va da modelul pentru S. Front din Périgueux și altele vecine din secolul al XI-lea, de și cupola nu e exact cea bizantină și la unele nu se află nici forma de cruce<sup>1</sup>.

Negustorii venețieni, ca și acei din Amalfi, din Pisa, din Genova, se găseau, o bună parte din viața lor, în fața solidelor biserici *de piatră* și *boltite* din regiunile bizantine și orientale. Colonii întregi de Italieni se alcătuiesc aici și înainte de cruciate, și se pregătesc mari lăcașuri de închinare pentru acești bogați pribegi ai câștigului. În Sudul peninsulei, Normanzii, așezându-se pentru a forma un Stat, nu părăsesc nimic din tradițiile orientale întâlnite de dânșii,

1. Springer, *l. c.*, p. 104.

și Arabii, cari până atunci nu făceau decât să adapteze, în Siria și aiurea, pentru cultul lor bisericile creștine schimbate de destinație, înrăuresc și ei pentru a se aduce și din această parte un aport însemnat la schimbarea condițiilor tehnice ale clădirii, de unde era să rezultă îndată și un alt sens estetic al ei,—ceia ce se cheamă, bine sau rău, *arta romană*.

Când luptătorii pentru liberarea de stăpânirea păgână a Locurilor Sfinte se deprinseră la rândul lor, și în formațiunile politice pe care le întemeiară, cu solida arhitectură a Orientului grec și sirian, armenesc chiar, tendința de a se imita și în Apus aceste zidiri se făcu încă mai puternică.

Dar pentru a înțelege ivirea unui alt canon tehnic și apoi artistic trebuie să se ție samă de *schimbarea în caracterul puterii pentru care se fac noile lăcașuri*.

Am văzut cum dela catacombele pentru săraci, umili și prizoniți se trecuse la basilicile pentru lumea orășenească bogată și cultă, pentru mulțimea, devenită creștină, din cetățile antichității romane, grecești și orientale. Am urmărit apoi cum pentru primele oficialități imperiale, din Răsărit, apoi din Apus, pentru ceremoniile monarhiei de caracter asiatic se trece la boltirea largă asupra unui edificiu „central“, împodobit cu tot ce putea da marmura, porfirul și aurul.

Dar în regiunile occidentale acest Imperiu se întemeiază abia, în legătură cu interesele și ambițiile romane, pentru a decădea îndată. Nu este o dinastie decât pentru ca membrii ei, împărțiți în mai multe țeri, să se lupte între dâșii; Roma e o reședință unde Împăratul, domnul ei în teorie, apare numai din când în când. Cu toată binecuvântarea pontificală, cu toată datoria de a menține împreună un imens complex de provincii cucerite, convertite și colonisate, teritoriile, bine caracterisate, se desfac, națiile, ajunse măcar la instinctul vieții lor proprii, se oselesc.

Apusul va avea însă, în lipsa unei arte pentru Împăratul-arhiereu, șef al Bisericii și al Statului în același timp, o artă, venită din Irlanda, trecută pe la Anglo-Saxoni, instalată în Franța pentru a trece apoi Rinul la Saxoni, în care zidirea sfântă e făcută pentru călugări. Marile abații din Franța, din părțile germane vecine, din Italia, supraviețuiesc întemeietorilor din vremea carolingiană. Stăpâne pe imense domenii, creatoare și ale unei înalte culturi materiale, făcând ogoare pe locul pădurilor seculare și al mlaștinilor, guvernând mii de oameni, cari se simt mai bine supt cărja abatelui decât supt sabia nobilului războinic, aceste mănăstiri regale ori creațiuni ale hărniciei benedictine represintă adevărate State, și din cele mai puternice.



Regele frances e înainte de toate patron al bisericilor, apărător al clericilor. O spune și o face. Dar, în fireasca întindere a puterii lui, rezistența pe care o pot opune aceste organisme locale, îl stingherește și-l supără. De și abatele de la Saint-Denis, Suger, va governa regatul în timpul foarte lungii lipse a regelui Ludovic al VII-lea, plecat în Orient pentru o cruciată nenorocită, zilele cele mari și bune ale autonomiei mănăstirești<sup>1</sup> au trecut. Regalitatea va înțelege să se sprijine cât mai mult, să se lase cât de greu asupra abațiilor. Supușii de odinioară nu mai arată aceiași ascultare; de la seniorii laici din ce în ce vin mai puține danii. O eră din dezvoltarea așezămintelor bisericesti se apropie astfel de sfârșit.

Dar în acest timp orașul crește. S'a îmbogățit prin industrie și comerț, s'a luminat prin legături economice care merg până departe și aduc neașteptate consecinți morale. Drepturile seniorului asupra lui se codifică, se legalizează, se pun în scris. Grația lui de la început devine un articol formal de tratat. Nevoile bănești ale aristocrației stăpânitoare de pământ îi impun neconținut să întindă clausele inițiale. Între zidurile noi sau vechi se alcătuieste o viață, căreia

---

1. V., pentru rolul artistic al călugărilor, Springer, *l. c.*, p. 69 și urm.

dacă nu-i va aparținea întreg viitorul, de la dânsa vor veni factorii cei mai activi și mai îndrăzneți ai progresului.

Orașul acesta, ori dacă s'a clădit în jurul locului unde a suferit un martir și unde se aduce închinăciune oaselor lui, ori dacă s'a format în umbra unei biserici înfipte ca semn de stăpânire de cuceritorii carlovingieni, ori dacă-și datorește creațiunea unui târg, unui vad, n'are, nu poate avea alt centru decât biserica. Vechi tradiții vorbesc în același sens: niciodată vechea cetate galo-romană, devenită creștină, n'a părăsit caracterul ei religios, episcopul fiind un ocrotitor, față de sfâșierile d'inăuntru ca și față de primejdiile din afară.

Și Imperiul carolingian, ca și, odinioară, cel roman, se sprijine pe această putere episcopală, de care lumea e deprinsă să asculte. În opera de expansiune episcopul pune pecetea sa pe teritoriile anexate la Biserică prin sabia împărătească. Fiecare *burg* în țara germană e în același timp o reședință episcopală.

E firesc deci ca episcopul, care s'a impus în societatea contemporană ca o putere mai mare decât a concurentului său, abatele de la țară sau din margine, să caute a însemna rostul lui printr'o clădire resumătoare și stăpânitoare, în care, ca odată cetatea antică în templu, să se oglindească viața întreagă a aglomerației urbane.

Biserica lui nu mai poate rămânea în condițiile modeste de odinioară: pereții de cărămizi, acoperiș de grinzi, expusă deci la acele focuri dese care înghițeau podoaba principală de artă a orașului. Ea va trebui refăcută, și în așa fel încât să poată rezista și intemperțiilor și flacărilor.

Cripta de piatră arată în ce sens trebuie să se facă noua clădire. Ea e acoperită cu boltă care se sprijină pe voinici pilaștri de o formă nouă, mai complicată. În adâncurile ei sumbre credincioșii se deprind cu o slujbă misterioasă, adânc impresionantă, pe care n'o pot afla în construcțiile de de-asupra pământului.

Se încearcă deci a imita și în aceasta sistemul. Îngustându-se fereștile, consolidându-se pereții, se boltesc părți de edificiu, aripile laterale, mai înguste, o absidă. Apoi de-odată, întrebuițându-se experiența căpătată prin această pregătire, se trece la opera grea a bolții întregi. Ea nu se poate face decât prin totala prefacere a basilicei, care devine astfel imposantă prin aspectul masiv al zidurilor ei de piatră. Ani întregi trebuie pentru ca o astfel de transformare să se îndeplinească. Începând cu veacul al XII-lea mai ales, ea se săvârșește pretutindeni, și orașele capătă prin aceasta un nou aspect.

Peste aceste puternice ziduri laterale, pe care acum le taie două linii transversale și le ținește un șir întreg de abside, se pot ridica mai

multe turnuri înalte și grele, străbătute de aceleași ferești mărunte a căror deschidere e despicată printr'o colonetă. Fără să aibă complexitatea mănăstirii, în care trăiește o întreagă lume osebită, catedrala romană domină prin liniile ei solide construcțiile mărunte ale cetățenilor, mândri că sunt așa de mult întrecuți de această operă arhitectonică, la a cării înălțare au contribuit cu toții așa de râvnitor. Și de la un oraș la altul merge întrecerea de-a avea o biserică mai mare, mai frumoasă. După câteva decenii, nu rămâne unul singur care să nu se poată mândri cu un asemenea simbol.

Pentru împodobirea clădirii orașul avea la îndemână ceia ce lipsia în singurătatea 'n care se ridica mănăstirea. În Italia, în Sudul Franciei, la Rin, se vedeau încă bine păstrate atâtea resturi ale antichității; se descoperiau în pământ urme antice, ca la Meaux un cap al lui Marte; arce de triumf răsăriau și în Nord, ca la Autun. Sculptura clasică nu dispăruse pretutindeni: în marginea orașelor provențale, ca la Arles, în Aliscamps, se întindeau aleile de sepulcre romane. În multe biserici aceste vechi morminte fuseseră întrebuințate pentru a primi corpuri de creștini. Alte ori, goale, ele erau întrebuințate ca altare.

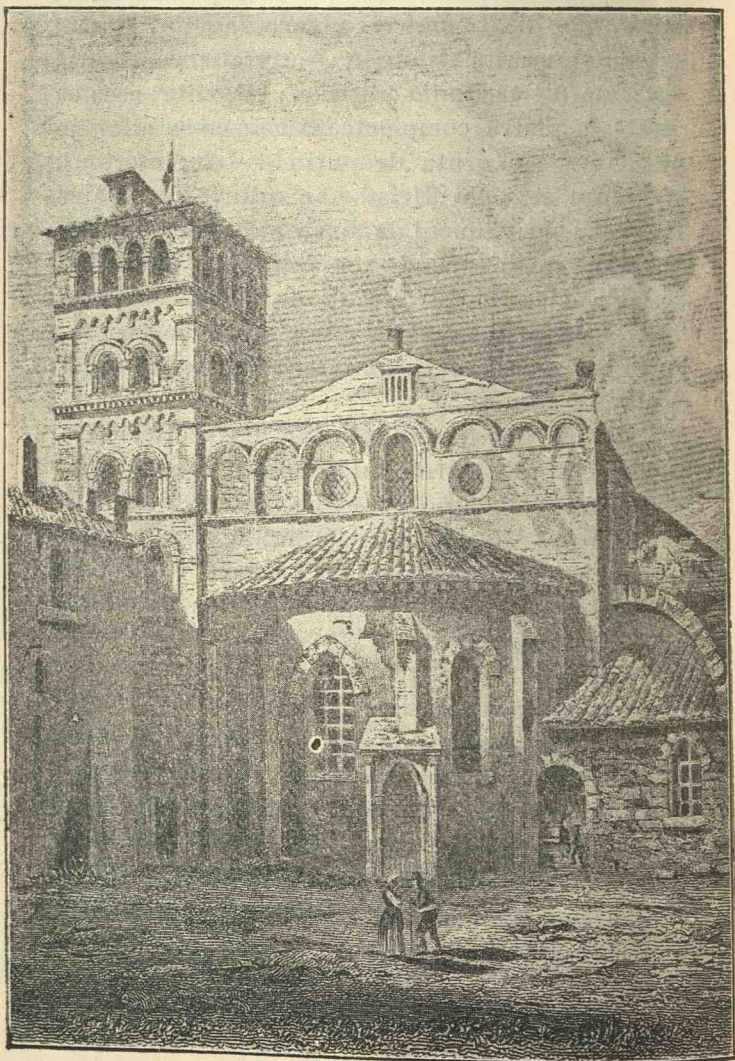
Astfel se ajunsese a strămuta la portalul noilor clădiri monumentale, portal împodobit pe laturi cu colonete și tivit de-asupra cu mai multe rân-

duri de adâncituri în piatră, bogăția de figuri a arcurilor de triumf și a sarcofagelor. Numai cât, data aceasta tipurile sculptate reprezintă elemente ale credinței creștine. „Istoriile“ acestea săpate în piatră completează ceea ce se află unea ca pictură — și e așa de puțin! — în interior<sup>1</sup>. De-asupra se vede Hristos în glorie ori Maica Domnului cu pruncul în brațe; de jur împrejur se rotunjește o serie de reprezentări evanghelice; pe laturi stau sfinții onorați cu predilecție. Mai departe, la dreapta și la stânga, pe aceeași fațadă apar grupe care amintesc capitolele principale din Biblie.

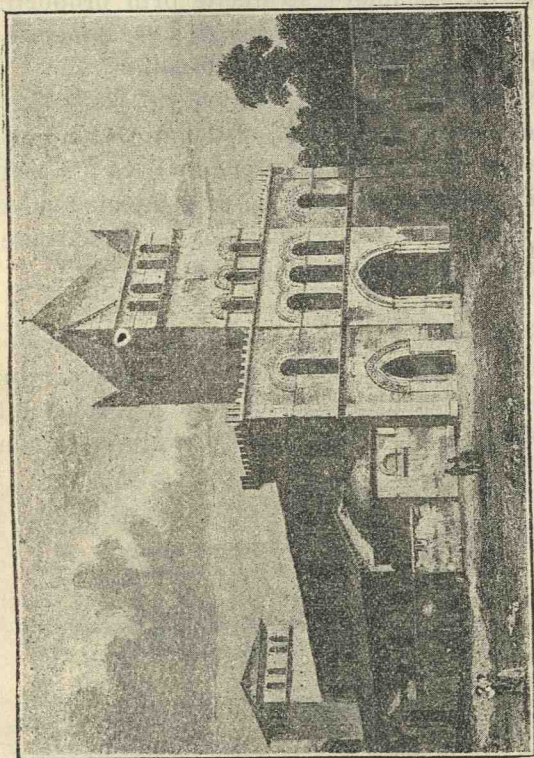
Capitelele înseși ale stâlpilor cari alternează cu pilaștrii sunt întrebuințate pentru acest scop. Se cuprind în ele figuri și scene întregi. Elemente de sculptură decorativă se adaugă și la baza coloanelor. Sculptura, multă vreme redusă la forme simple și grosolane, a intrat și ea în stăpânirea bisericii.

Aceasta e caracteristica zidirilor din Franța, care dă cel mai mare număr de asemenea biserici, potrivit cu al comunelor ei. Din Sudul provençal (S. Trophime din Arles, biserica din Avignon, S. Gilles), din Auvergne (Notre Dame du Port la Clermont-Ferrand) curentul se ridică spre Burgundia, Saintonge, Poitou (Angers, Poitiers, S-te Made-

1. V. Em. Mâle, *L'art religieux du XIII-e siècle en France*, Paris 1902.



Biserica S. André-le-bas, din Vienne

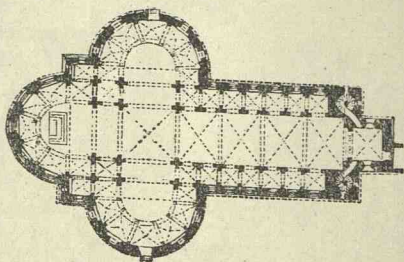


Notre Dame d'Ainay din Lyon

leine din Vezelay); el trece spre Loire și pătrunde în Nord. În unele abații, ca Moissac, Souillac, tipul dă exemplare strălucite prin proporții ca și prin bogăția împodobirii; de asemenea la Conques, la Toulouse (S. Saturnin):

Normandia regelui engles va avea basilica fără boltire centrală și, sistemul trecând în Anglia (la Ely, la Winchester, etc.), va da aici zidiri asemănătoare, pe care, ca și pe cele lombarde — cum vom vedea mai jos —, le semnaleză mai ales impunătoarele turnuri.

Germania imperială nu putea să rămâie în urmă. Împărații din Casa de Saxonia reluară opera de clădiri bisericesti a Carolingienilor. Basilicile ieau o mai mare dezvoltare, cu înmul-

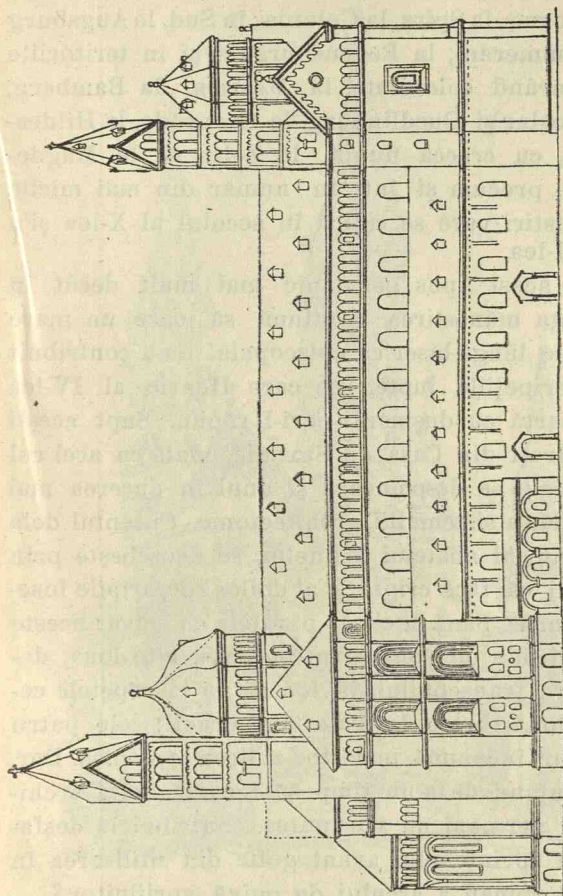


Cl. Gugel

S. Maria din Colonia

țirea absidelor, mai târziu și la capetele, astfel rotunzite, ale transeptului, cu adăugirea corului al doilea, spre apus, care une ori rămâne singur.





Domul din Spira

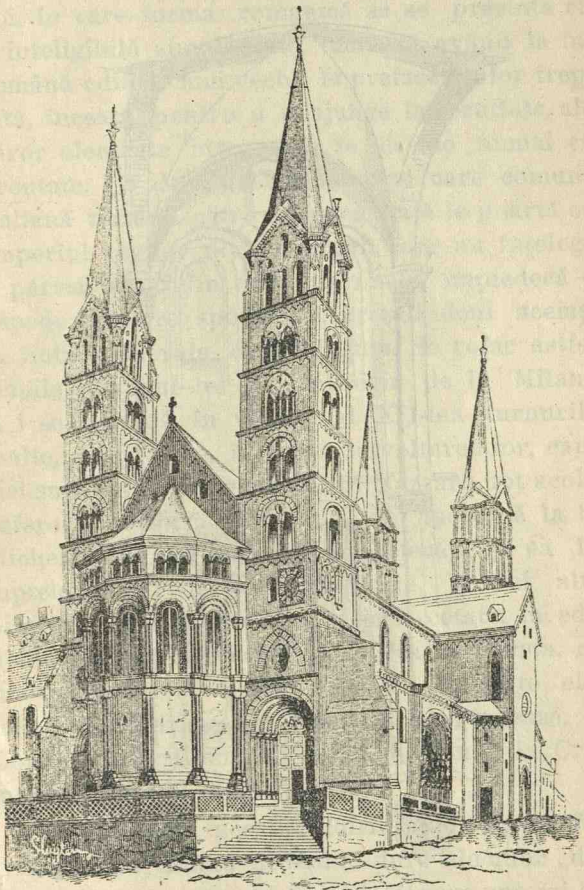
Cl. Gugel

Se zidește pe linia Rinului: la Trier, la Maiența, la Worms, la Spira, la Colonia; în Sud, la Augsburg (S. Emmeran), la Regensburg, ca și în teritoriile de curând colonisate, la Meissen, la Bamberg, la Goslar și Quedlinburg, la Gernrode, la Hildesheim, cu crucea dublă, la Zeitz și la Magdeburg, precum și într'un număr din mai micile mănăstiri care se ridică în secolul al X-lea și'n al XI-lea.

În acest Apus germanic mai mult decât în Franța mănăstirea continuă să joace un mare rol pe lângă biserica episcopală. Ea a contribuit la peripețiile luptei pe care Henric al IV-lea o poartă cu dușmanii cari-l răpun. Supt acești Împărați din Casa de Saxonia, odată cu acel rol politic<sup>1</sup>, se desemnează și unul în ducerea mai departe a sistemului arhitectonic. Curentul dela Hirsau, al abatelui Wilhelm, se deosebește prin faptul că, fără criptă și al doilea cor, aripile bisericii merg până la capăt paralele cu nava: aceste trei abside de front se întregesc cu alte două, deasupra transeptului, în loc să fie la capetele celor două brațe laterale ale crucii; cele patru turnuri încunună maiestos zidirea armonică. Dar, renunțând de la un timp să lucreze bolta, arhitecții germani nu vor putea contribui la desfășurarea sprintenului avânt gotic din utilizarea în stilul roman a arcului de ogivă, sprijinator<sup>2</sup>.

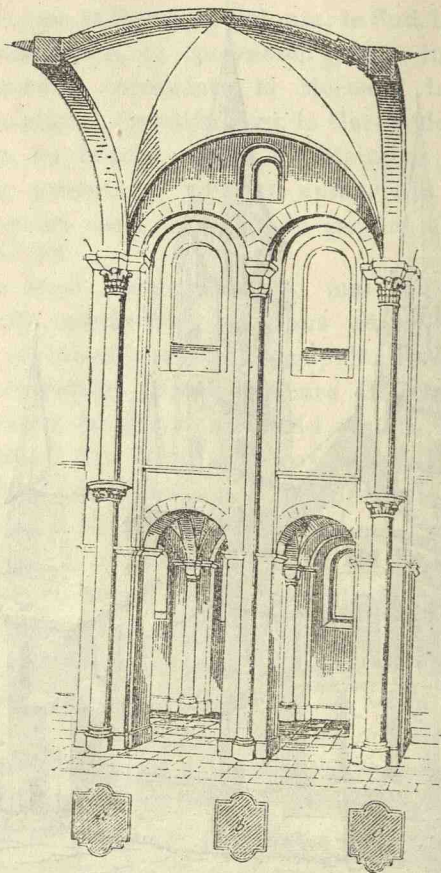
1. Vezi cartea mea *Papi și Împărați*, București 1921.

2. Bergner, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913, pp. 89-91.



Cl. Gugel

Domul din Bamberg

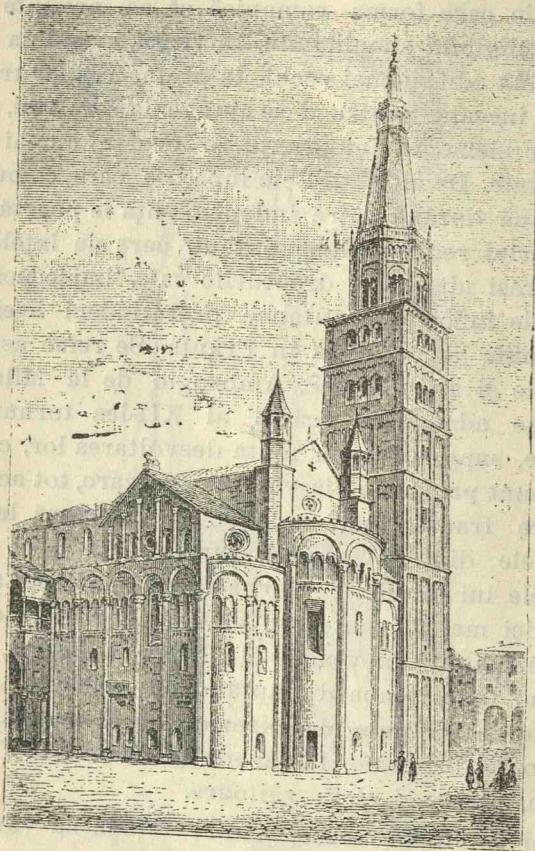


Cl. Gugel

Domul din Spira: Interior

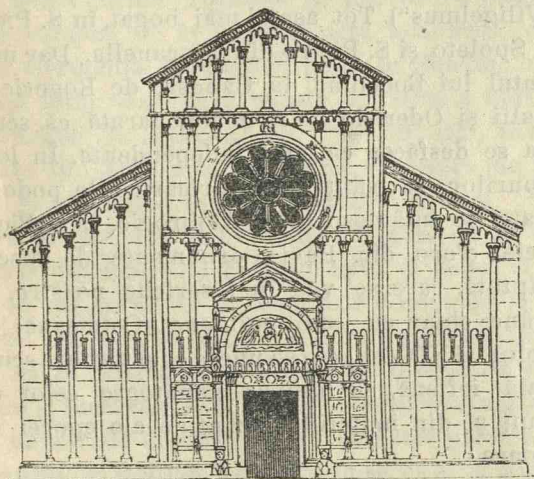
În acest timp Italia, în loc de a clădi edificii noi, în care forma romanică să se prezinte cu o inteligibilă simplitate, lucrează, având la îndemână edificii mai vechi, la prefacerea lor treptată, înceată, pentru a se ajunge la rezultate, ale căror elemente integrante se desfac numai cu greutate. De altfel grelele lupte pe care comuna italiană tinzând către independență le poartă cu Imperiul regilor ultramontani, care nu înțelege a părăsi nimic din drepturile sale, împiedecă o răpede înflorire spontană, pretutindeni aceiași în liniile generale, ca în Franța. Se refac astfel aripile și atriul lui S. Ambrogio de la Milano și i se adaugă în veacul al XII-lea turnurile înalte, supțiratece, în toată desvoltarea lor, care aici sunt prinse de biserică; S. Nazario, tot acolo suferă transformări adânci. Se lucrează la S. Michele din Pavia, mult amestecată și ea în luptele lui Frederic Barbă-Roșie, la trei alte biserici mai mărunte din aceiași cetate, la edificiile înălțate în veacul al XII-lea la Parma, cu înaltul turn lombard luptând cu celelalte elemente de înălțime ale bisericii, la Piacenza, la Como, la Bergamo, la Verona (S. Zeno), la Cremona, prinse și el în vâltoare.

Dar în toate aceste zidiri fațada cu vârful triunghiular, tăiată de liniile dure ale unor „desene“ fără ornamente, împodobite sus une ori de marea rosetă, totdeauna de firide cu colonete



Cl. Nohl      Domul din Modena (inceput 1099)

fără sprijin și străpunsă mai mult neregulat de ferești mici și simple, iar, jos, de cele trei uși, cea din mijloc mai mare decât celelalte, n'are nimic din frumuseța pe care o dă, în Franța mai



Cl. Gugel

S. Zeno din Verona

mult decât în țerile germanice, bogăția sculpturilor care înfățișează în piatră cuprinsul cărților sfinte. Aici Scriptura nu se încorporează bisericii, ci, în această vreme chiar, ea va începe a se desvolta deosebit de dânsa, pentru scopurile ei proprii și după norme speciale. Numai în crea-

țiunea de la Modena a lui Lanfranco, începută la 1099, după un singur și frumos plan, alături cu elegante mici coloane, cele de la portal sprîjinite pe lei bizantini, se văd răslețe bande de sculpturi, datorite unui ultrromontan, Wilhelm („Wiligelmus“). Tot așa, și mai bogat, în S. Pietro din Spoleto și S. Pietro din Toscanella. Dar mormântul lui Boemund la Canosa, de Rogerio de Amalfi și Oderisio de Benevent, arată că sculptura se desfăcea ca artă independentă. În locul chipurilor cu sfinți și a oricărei alte podoabe săpate se întîlnesc la S. Ambrogio, la S. Pietro in ciel d'oro din Pavia ornamente de discuri sculptate, care se văd în bisericile noastre, începînd chiar cu cele muntene (Cotmeana) din secolul al XIV-lea; ele se unesc cu o tivitură sculpturală ieftenă, cu linii asămănătoare celor din Bizanț și din imitațiile bizantine ale epocii anterioare<sup>1</sup>.

Din ce în ce marile turnuri lombarde ale clopotnițelor domină, ori clădirea mai mică, de o singură inspirație, ori complexul de zidiri nouă și vechi, care, în amestecul de linii, nu oferă aceeași nobilă simplitate ca această săgeată care, împărțită în mai multe registre cu arce întregi ori numai schițate ca ornamente, atrage de departe și reține privirile. Un turn ca acela de la S. Maria di Pomposa în Cădigoro,

---

1. V. Toesca, *l. c.*, p. 514.

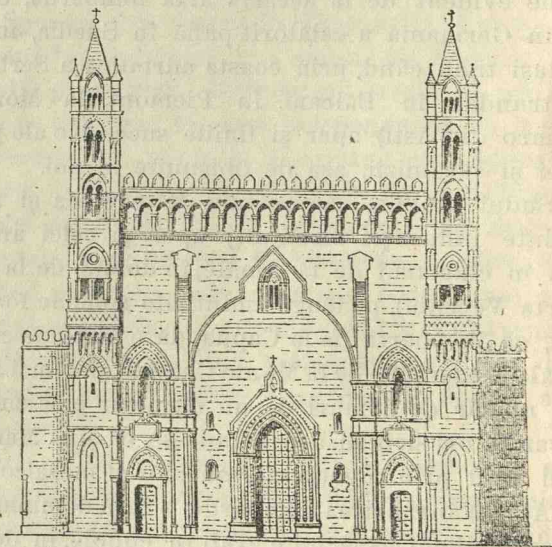


cu discuri de smalt și el, amintește pe al bisericii domnești din Câmpulung, mai nouă cu două veacuri, cum, de almintrelea, decorarea externă a zidurilor bisericii românești, când nu are decât fride rotunde și, jos, cadre pătrate, vine evident de la această artă lombardă, care prin Germania a călătorit până în Suedia, în același timp când, prin coasta adriatică a Serbiei, pătrundea în Balcani. În Piemont (la Montechiaro din Asti) apar și liniile succesive ale pietrei și cărămizii, așa de obișnuite la noi.

Sudul italian, supus supt Romani ca și mai înainte influenței bizantine, apoi și celei arabe (ca în claustrul de la Amalfi, în domul de la Caserta Vecchia), pe lângă amintirile romane foarte vii, ca în poarta de la Capua, dă o serie de catedrale și lucrările de la Monte Cassino, dar mai ales un număr de domuri de un caracter particular, bizantin ori sicilian, deosebindu-se, ca și S. Marco, mai mult prin bogăția marmurelor și mosaicelor. În Aquila înrâurirea lombardă e însă dominantă.

La Sicilieni, aspectul e arab în cupole, în detalii, dar și bizantin. Astfel la Palermo (capela Palatului [1140]), la Martorana, la S. Cataldo, la Monreale, cu două sute șaisprezece coloane în claustru, lucrate ca un covor, la Cefalù, — toate din veacul al XII-lea, când regii Celor Două Sicilii, cedând artei grecești, întrebuițau, cu gândul la Constantinopol, terminologia maiestooasă a cancelariei imperiale bizantine.

Pe părății exteriori, une ori policromi, arcele se încăleacă. Înălțimea acestor biserici, sprintena lor aruncare de-asupra coloanelor arată însă o nouă formă a creștinismului, care dădea sufletului alte nevoi. Mausoleul regelui

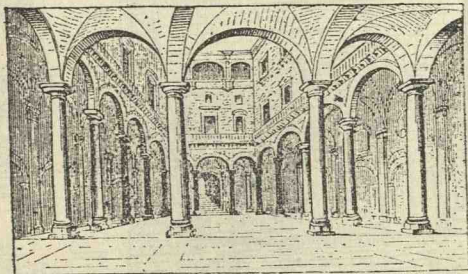


Cl. Nohl

Domul din Palermo

Roger, în Domul din Palermo, cu forma musulmană simplă a sicriului și cu acoperișul de templu grec cu coloane corintice, dovedește apoi ce complex era amestecul de artă în această țară.

Roma însăși, liberă de a clădi după triumful asupra Împăratului, în secolul al XII-lea și al XIII-lea, urmează, cu meșteri indigeni, tradiții proprii, în care, după vechile modele, cu materialul local se amestecă marmoră, maiolică și un mozaic decăzut. Astfel în refacerile de la S. Clemente, de la S. Maria in Cosmedino și S. Maria in Trastevere, S. Lorenzo fuori le Mura, S. Alessio, S. Giovanni a porta latina, S. Bartolomeo all' Isola, S. Crisogono.

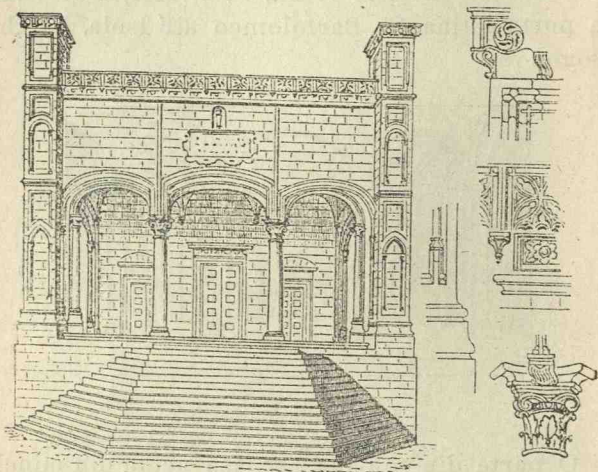


Palatul din Palermo

O parte din coloane e scoasă acum din minele care încep a se cerceta, pregătind o altă eră. În catedrala de la Civita Castellana, Iacopo di Lorenzo și fiul dau o zidire ce se apropie chiar, ca și numeroasele clădire ale epocii, de genul antic prin splendidul portic cu largă deschidere în arc, la mijloc<sup>1</sup>.

1. V. pentru toate Toesca, *l. c.*, pp. 586-8.

Cu elemente de marmură albă și neagră, *niveum de marmore templum*, ca în clădirile arabe din Sicilia și Spania, alternând, după un model de o simplitate perfectă și de un ritm senin, împrumutat amintirilor clasice, Pisa-și începe încă din veacul al XI-lea, — operă a lui Buscheto — domul basilical, fără boltă, cu fațade



Cl. Nohl S. Marco dela Catena din Palermo

purtând patru rânduri de colonete, de-asupra arcurilor largi, în care se deschid cele trei uși romane. Transeptul are și el cele două coperișuri pe plan deosebit. Cupola e mică. Totalul impune și culiniștita desfășurare a coloanelor interne.

Turnul plecat prin nesiguranța bazei și Baptisteriul sânt ambele din veacul următor. La Florența (Sf. Apostoli), la Pisa (S. Paolo a ripa), la S. Miniato, mai vechiu, la Pistoia, la Fiesole, la Prato, la Volterra, la Lucca, la Massa maritima, în Sardinia și Corsica (biserică din Soccargia, cu pridvor), același nou tip, ducând la Renaștere, se observă. Numele arhitectului Guidotto din Lucca se așează în această operă cu totul nouă, toată din policromie a materialului, dusă une ori dincolo de

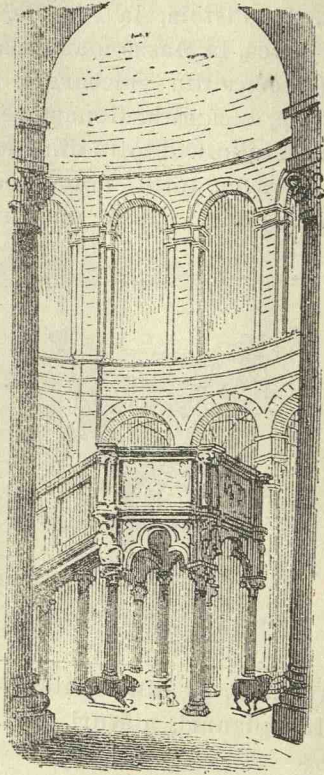


Cl. Nohl

Domul din Pisa (capitel)

margenile gustului, și din defilare de colonete pe mai multe planuri, alături de al lui Boschetto.

În ntilisarea dibace a marmurei policrome, scoasă din carierele toscane de la Carrara, era fără îndoială și o depărtată influență a Bizan-



Cl. Nohl

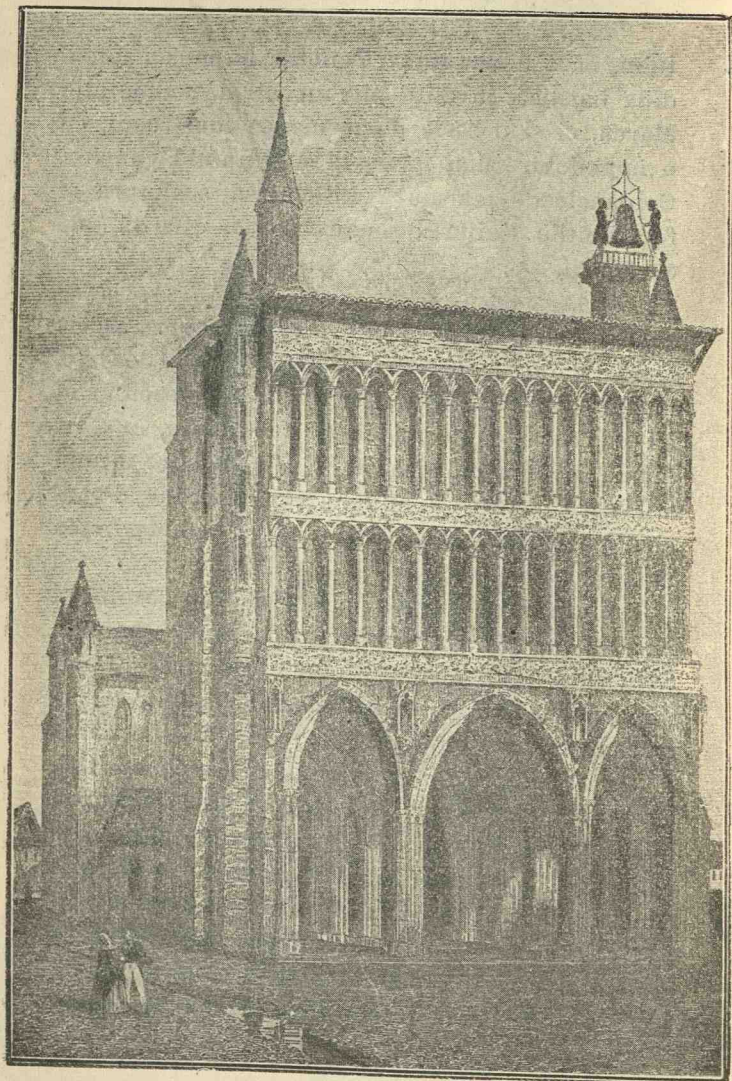
Baptisteriul din Pisa

țului, care dădea atunci Veneției, nu numai splendida basilică, învelită într'un atriu, a Sfântului Marcu, ci și o serie de asemenea construcții, cu o împodobire mai modestă în Ținutul lagunelor. Coloanele de marmură înlocuiesc sculptura și fac inutile liniile de construcție diferită ale cărămizii.

□ Mișcarea cluniacensă din Franța, asupra căreia exercită o influență pregătitoare Gubelin de Orto, Italian, venit la Dijon la începutul veacului al XI-lea, corespunde celei de la Hirsau, în Germania, pentru purificarea prin mănăstire a unui stil, care, măcar în unele părți străine Franței, avea o aplecare vădită către complexitatea masivă.

Tot din Franța era să plece apoi în secolul al XII-lea, prin Sf. Bernard din Cîteaux, creatorul Ordinului, care răsbate până'n Ungaria și Polonia, până'n Ardeal, la Cârța Făgărașului, al Cisterciencilor, un nou curent de mănăstire transformator în artă. Se înlătură acuma tot ce e podoabă, cași turnul însuși, afară de acelea mici de-asupra transeptului, pentru a se pune la dispoziția unor călugări siliți la continuă rugăciune nesfârșite capele laterale de formă dreptunghiulară și clădirile necesare unei mari gospodării mănăstirești active. Italia primește și ea noul tip, ca la Tre Fontane lângă Roma. Ceia ce nu va împie-

edificiu de tip gotic



Biserica Notre Dame din Dijon



deca urmarea clădirilor orășenești, iar în Germania, care dă pentru călugări biserica din Heisterbach, mănăstirea din Laach, ridicarea, în același secol al XI-lea, a domurilor din Braunschweig și din Lübeck.

oooooooooooo  
oooooo

## CAPITOLUL V.

### Arta franceză („gotică“).

Biserica romană nu reprezintă un tip, o formă fixată odată pentru totdeauna și incapabilă de a evolua, ori a cărei evoluție, ca a atâtor forme artistice, să însemne numai o degenerare, o decadentă. În afară de acomodarea ei la toate usagiile, de la catedrală la biserică de sat, de la marea abație la un umil adăpost de călugări pierdut într'o vale, în afară de tradițiile trecutului particular, pe care ici și colo trebui să le cuprindă în sine, în afară, în sfârșit, de modelele romane care stăteau pretutindeni înainte și care nu erau aceleași dela o localitate la alta, această biserică avea în ea însăși, în liniile ei de căpetenie, esențiale, elemente care, de la sine, prin ispita pe care o cuprindeau, prin perspectivele ce deschideau, trebuiau să ducă la alte realizații artistice.

Dacă multe basilici păstrează și vor păstra și mai departe coperișul lat de grinzi, „trabeația“ ascunsă ori ba de un pod, cele mai multe au bolta, care a fost punctul de plecare al acestei

arhitecturi și formează caracterul ei hotărâtor. Această boltă cu travee, în care se taie două arce diagonale mărgenite de arcuri despărțitoare (*doubleaux*), se sprijine în rândul întâiu pe pereții tari de piatră, cu deschizături puține. Dar pentru a li ușura sarcina se adaugă, nu numai propetele, contraforturi în afară, ci și, vizibile sau prinse în zidărie, arce de ogivă (*arcs formerets*).

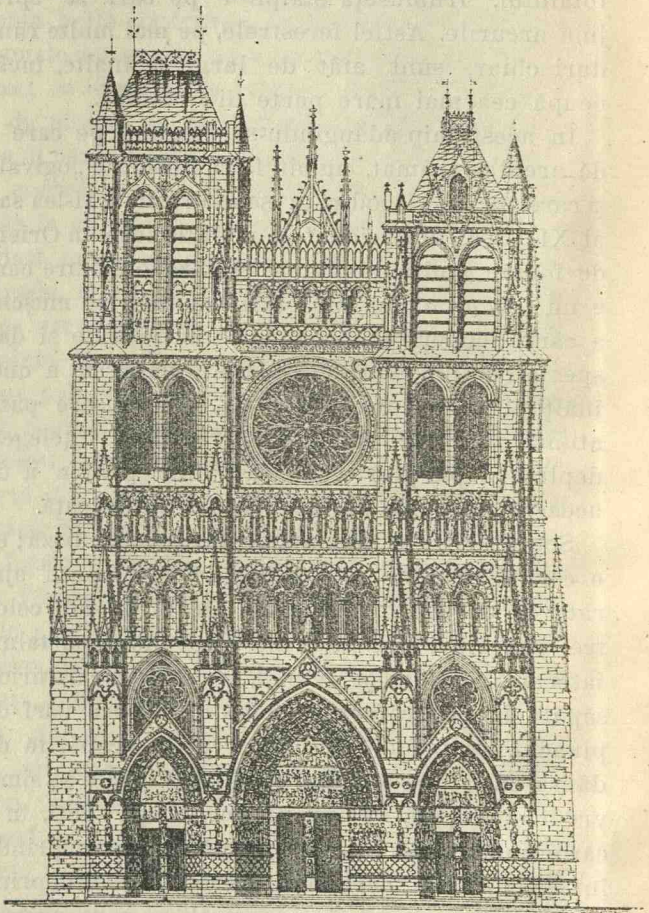
Odată introdus acel element, el e capabil de o răpede, mare și revoluționantă dezvoltare. În loc ca arcul să se oprească în perete, era aproape de minte ideea de a-i da un sprijin în afară, și anume printr'un nou arc, care să caute la distanță contrafortul. În acest fel, greutatea cade pe acesta, care, de altfel, pentru a nu fi o parte moartă din zidărie, poartă de acum înainte o întregă înfloritură de piatră, ce prefăce biserica într'o vegetație sculpturală extrem de bogată. Păretele rămâne deci liber, fiindcă rostul lui de sprijinitor a trecut asupra aceluia surogat exterior, stilizat și dânsul pentru a crește frumuseța generală a clădirii.

El, peretele, scăpat de strașnica lui sarcină, nu mai rămâne aproape orb ca până atunci. Lumina însăși a Nordului, în zilele acoperite, așa de multe, și chiar în cele senine, când razele n'au aceeași putere ca supt cerul italian, reclamă deschizături mai multe pentru a putea face să iasă în relief, fără ca pentru aceasta să dispară caracterul tăinuit, mistic al

totalului, frumuseța stâlpilor pe cari se sprijine arcurile. Astfel ferestrele, pe mai multe rânduri chiar, sunt atât de largi și înalte, încât ocupă cea mai mare parte din clădire.

În acest chip adăugindu-se eleganța pe care o dă arcul sfârâmat, numit fără dreptate „ogival“ și care nu e o iscodire a secolului al XII-lea sau al XIII-lea, în Occident, ci se întâlnește în Orient de foarte multă vreme, se creiază o clădire care e un *organism* viu, ale cărei osaturi și mușchi, a cărei acoperire horbotată sunt vizibile și dau spectatorului, odată cu măreața impresie a unei înălțimi care întrece tot ce se realizase până atunci, în orice epocă, plăcerea unei înțelegeri depline a părților care s'au unit pentru a da această impresie de total, unică și măreață.

Sculpturii i se prezintă pretutindeni o bază; ea e cerută oriunde: pe aceste imense spații ajurate ea devine o necesitate. De la figurile celor trei portaluri din față, ale celor două portaluri laterale, de Nord și de Sud, până la fiecare firidă săpată în contraforturi, până la fiecare vârf de pinacul, ea *trebuie*. Biserica va fi acoperită de dânsa cu o bogăție extraordinară fără a se simți vre-o coplesire, vre-un prisos. Acești sfinți, în a căror succesiune, rânduire, împărțeață se cuprinde întreaga carte sacră pentru credinciosul deprins a se orienta și a da interpretații pe care, acum, după cărțile de îndreptări ale meșterilor, le caută



Cl. Gugel

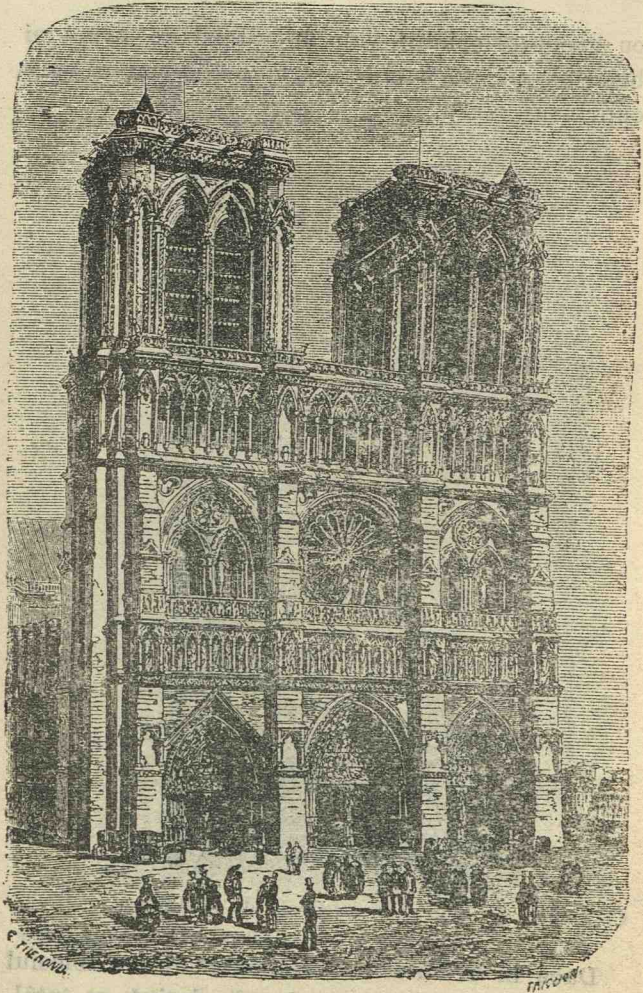
Catedrala de la Amiens

cu greutate erudiți, sunt locuitorii de drept ai bisericii, păzitorii ei în afară, introducătorii spre cuprinsul sacru.



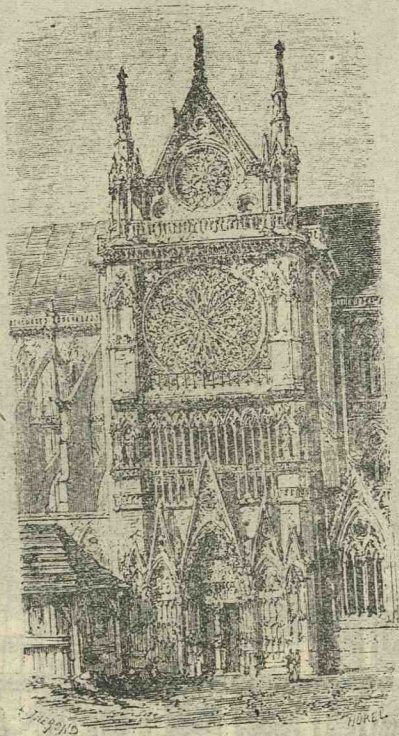
Cl. Gugel Sculptură din catedrala de la Amiens

Dacă în arhitectura romanică nu era obiceiul frescelor și dacă mosaicele, de datină, se întâl-



Cl. Conty („Guides“) Notre Dame din Paris

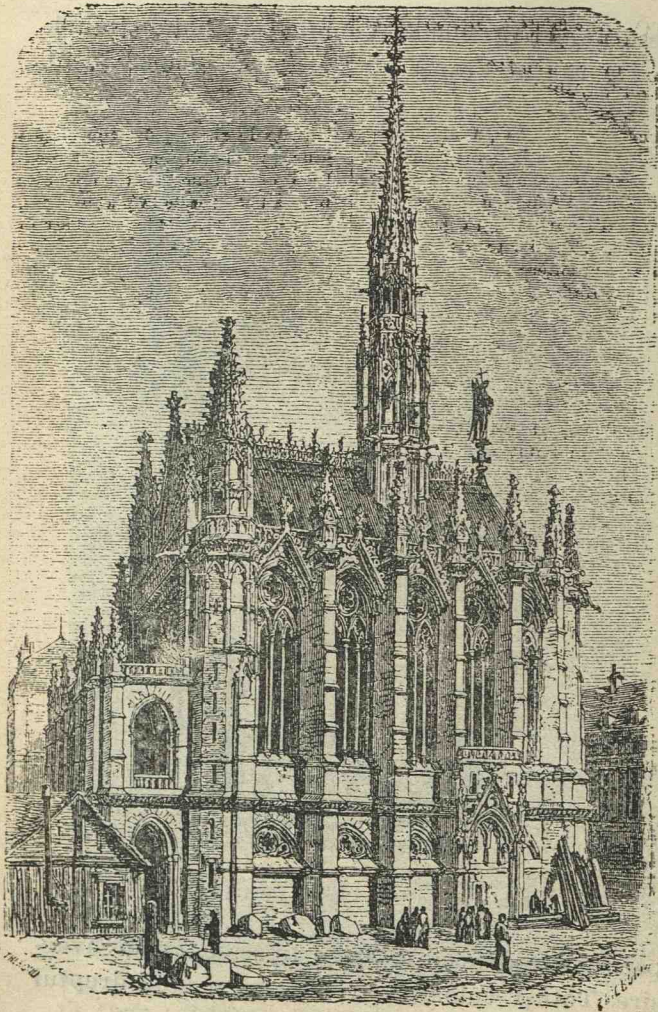
nesc numai în Roma, Venetia și Sudul Italiei, foarte rar în Franța și Germania, acuma locul



Cl. Conty Notre Dame din Paris: Portalul Sud.

pentru fresce sau mosaice lipsește cu desăvârșire. Totuși culoarea trebuie să-și aibă dreptul





Cl. Conty

Sainte Chapelle din Paris

și ea. Atunci, desvoltând fereasta, formată din  
mosaice de sticlă, creând marele vitraliu, se dă



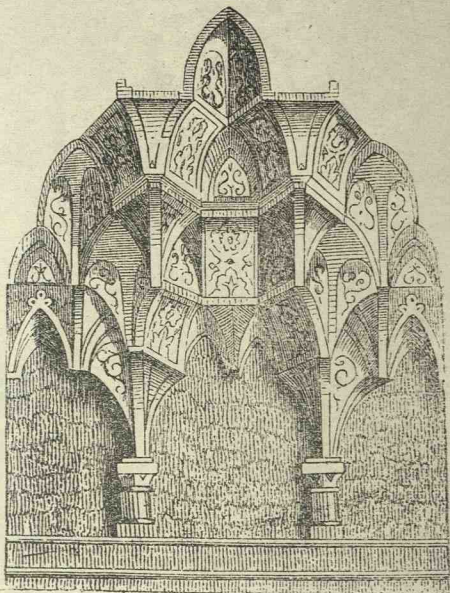
Cl. Conty

Capela dela Vincennes

putința cea mai largă colaborării luminii înseși  
care, după ceasul din zi, dă, nu numai altă colo-

ratură sticlei înseși, dar altă înfățișare, prin nota colorilor pe care le proiectează, bisericii întregi.

Astfel se creiază noul tip de artă în care trăiește imensul avânt de frumuseță al unei epoci în care exponentul principal al vieții omenirii a



Cl. Gugel

Stalactită din Alhambra

rămas biserica, biserică de oraș, episcopală, la care însă va începe să se adauge, ca în Parisul secolelor al XIII-lea și al XIV-lea, capela regală, ca în Sainte Chapelle sau în capela de la Vincennes.

Se ajunge astfel la un caracter aerian, diafan al zidirii, care întrece cu mult acelea pe care prin cu totul alte procedee, de dibăcie, nu de îndrăzneală, și din materiale adesea mult mai slabe, l-a dat arta arabă, întru cât n'a moștenit, ca în

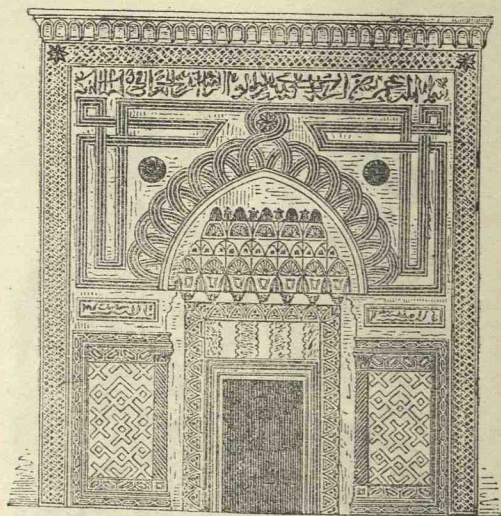


Cl. Gugel

Din Curtea Leilor (Alhambra)

Siria, cupola bizantină. La acestea coloana singură, nesfârșit înmulțită și în toate felurile variată, cu capiteli de o invenție nouă, bizară, și ornamentul în stalactite, care ascunde sărăcia acoperișului „trabeat“, se adaugă la vechile pro-

cedee pentru a servi, în jurul curților de închinăciune, care sunt lucrul de căpetenie, nevoilor cultului musulman (moscheele din Cairo, cea din Cordova, cea, prefăcută în biserică, din Toledo). Clădirile creștine din Spania vor împrumuta

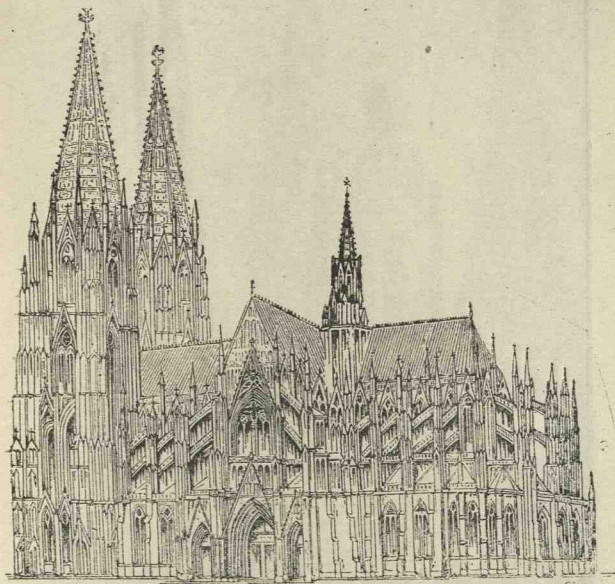


Cl. Gugel Portalul moscheii din Ikonion (Konieli)

foarte mult din elementele decorative ale Islamului, pe care-l moștenesc în orașele peninsulei iberice regii Castiliei și Aragonului.

I s'a zis acestei arte: „artă gotică“. Un termen de despreț al oamenilor Renașterii, pentru cari

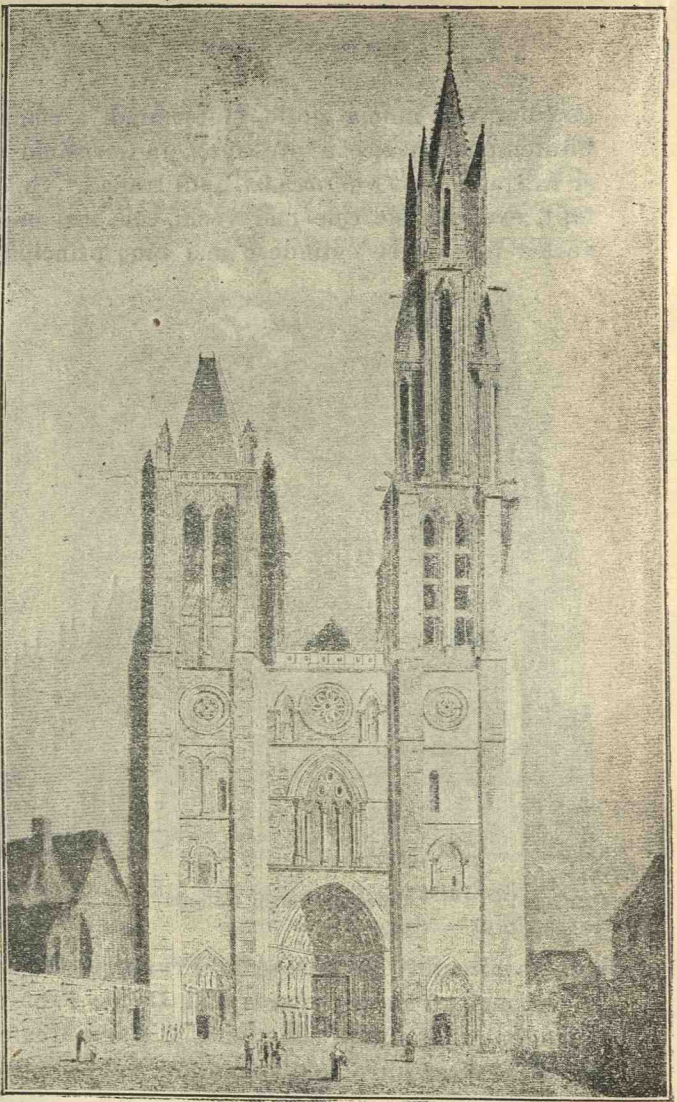
„barbar“ se numia gotic, și terminul a rămas. Contemporanii ziceau totdeauna, în Germania ca și în Italia, *opus francigenum*, „stil francez“. Și, de fapt, exemplarele cele mai vechi, cele mai pure, acelea în care se oglindesc mai bine principiile



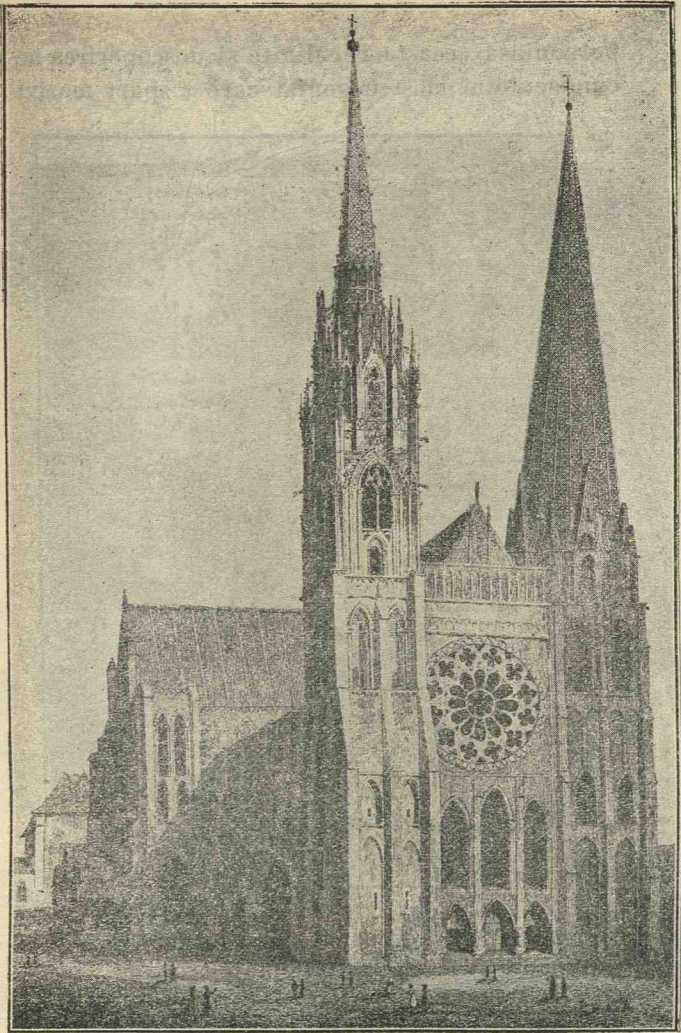
Cl. Gugel

Catedrala de la Colonia

noii arhitecturi, se găsesc în Franța, și anume în cea mai „franceză“ parte a ei, Île de France. E leagănul regalității capetiene, și s'ar părea că este o legătură între noul avânt național pe care-l



Cl. Lebas („Univers pittoresque“) Catedrala de la Chartres.



Cl. Lebas.

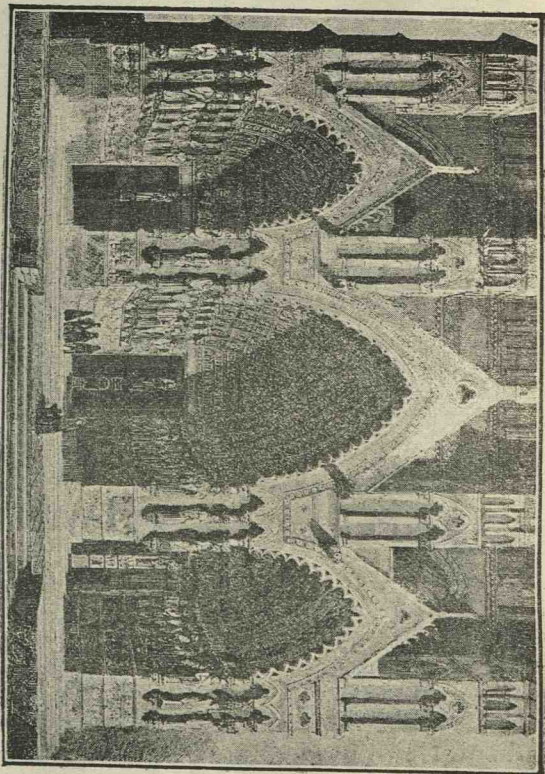
Catedrala din Senlis



personifică această regalitate și descoperirea necunoscutului meșter genial care a spart masivi-

Cl. Lebas,

Catedrala de la Amiens : Portalul



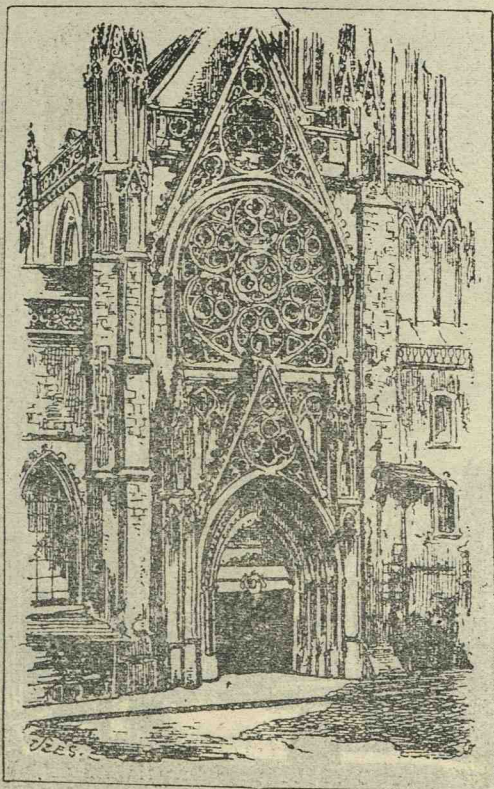
tatea prosaică a bisericii romane pentru a da acest imn de piatră închinat divinității.

Între cele mai frumoase biserici gotice se con-



Catedrala din Reims (înainte de bombardare).

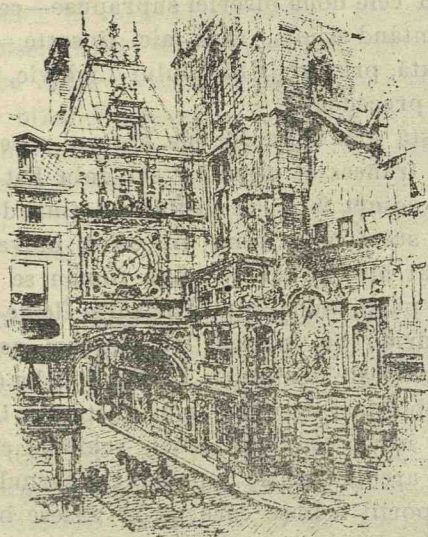
sideră cea dela Chartres, deosebit de pură, de la Senlis, mai mică, de o încântătoare simplici-



Cl. Conty. Portalul bisericii St. Pierre la Caen.

tate, de la Mâcon și Sens, de la Noyon, de la Mans, de la Laon, Soissons, Évreux, Coutances,

Auxerre, Thérouanne, de la S. Rémy, de la Châlons și Bourges și de la Vézelay. Cea din Chartres e ceva mai nouă, împreună cu bisericile de mari proporții, cu o decorație foarte bogată, din Reims, așa de greu încercată prin recenta bombardare



Cl. Conty      Rouen : Tour de l'Horloge.

sălbatecă, fără îndreptățire și sens, a Germanilor, din Amiens, în care s'ar fi observând și elemente de decadență față de întâia formulă, și din Beauvais. Parisul capătă târziu, și printr'o muncă ce s'a urmat aproape două secole, o splendidă catedrală în Notre Dame. În vecinătatea reșe-

dinței regelui, la S. Denis, vechea abație romanică primește schimbări după noul sistem artistic. Secolul al XIV-lea dădu capitalei regatului și alte zidiri „gotice“, de mai puțină însemnătate, după ce Sainte Chapelle, lângă Palatul de Justiție, cu cele două biserici suprapuse—cea de jos reprezentând cripta, care aici lipsește — fusese terminată, prin grija Sfântului Ludovic, încă din veacul precedent.

Această artă trece răpede hotarul posesiunilor regelui frances și vasalilor săi dela Est și Sud, unde credința față de vechile datini de construcție stătu mult timp în calea inovatorilor, așa încât biserici de stil pur roman se clădesc în acele părți, atunci când Parisul și Île-de-France se mândriau cu înaltele lor lăcașuri acoperite de nenumărate sculpturi. În Normandia (Rouen, Caen) obiceiuri de spirit mai abstracte, în legătură cu însăși tendința rasei, schimbă caracterul unei arhitecturi de împrumut, și turnul măreț ieia proporții trufașe care nu se găsesc în părțile unde s'a format stilul.

Toată Flandra va participa la desvoltarea aceleiași arte (bisericile din Cambrai, Huy, Valenciennes, Limbourg).

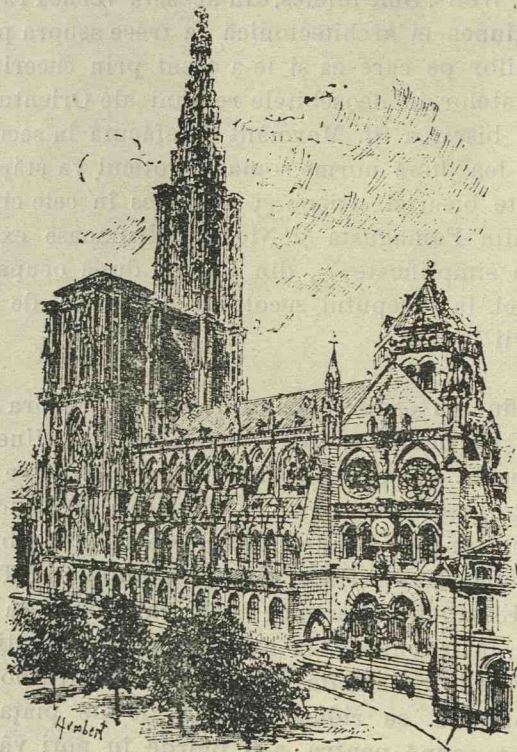
Încă mai divergent decât în Normandia se va prezenta „goticul“ în Anglia: aici se va afecciona, în clădiri mai nouă, fasa ce se numește *gothique flamboyant*, pentru caracterul mai împodobit al

fereștilor și, în legătură cu această, și altor amănunte ale clădirii. Astfel la catedralele din York, din Peterborough, Durham, Westminster, Salisbury, Wells. Bine înțeles, din această veche Franță creațiunea ei arhitectonică va trece asupra provinciilor pe care ea și le-a creat prin cuceririle cruciatelor în deosebitele regiuni ale Orientului. Dacă biserica Sf. Mormânt e refăcută în secolul al XI-lea după norme romane, goticul va stăpâni în alte biserici siriene și mai ales în cele cipriote, din Famagusta și Nicosia—frumoase exemple simplificate —, din Rodos, după ocuparea insulei, la începutul secolului al XIV-lea, de Cavalerii Ioaniți.

Influența asupra țărilor renane și asupra restului Germaniei a fost foarte puternică. Une ori — foarte adesea — se imită în construcțiile din aceste ținuturi cutare tip de biserică franceză. Astfel tipul din Laon se întâlnește la Magdeburg, Limburg, Halberstadt, Bamberg, Naumburg, Trier (Sf. Elisabeta), Marburg; cel din Amiens la Colonia, la Altenberg, la Xanten; cel din Pontigny la Zwettl. Strălucita catedrală din Strasbourg, ce pare a se ridica diafană de pe piața pe care o ocupă pentru a-și pierde în nori vârful mărețului turn, are asemănări esențiale cu St. Denis transformat de maeștri gotici.

În toate aceste clădiri germane (și în acelea

din Svițera germană, Berna, de pildă), turnul, ca în Normandia și Anglia, dar încă mai mult decât acolo, iea proporții strivitoare pentru lăcașul



Cl. Conty      Catedrala din Strasbourg

însuși. El se păstrează tot așa de masiv și în construcțiile unde formele gotice, pentru iefti-

nătate — căci orașele germane care nu sunt pe liniile de comerț, ca la Rin ori pe țărmul Mării Baltice, sunt mai puțin bogate în mijloace și ambițioase în pretenții—, apar simplificate, ca la Pforta, la Wimpffen, la Regensburg, la Freiburg, etc. <sup>1</sup>.

Când Ordinele cerșitoare din secolul al XIII-lea, Ordine orășenești, luptând cu bogăția burgheziei <sup>2</sup>, vor avea nevoie de un mai mare spațiu pentru predicele lor, se va trece, în aceeași Germanie, mai ales în Vestfalia și Saxonia, la un alt tip — pe care-l aflăm, de altfel, și la noi, în Brașov <sup>3</sup> — : tipul bisericii „hale“, cu aripile tot așa de înalte ca și nava, cuprinse supt același acoperiș cu dânsa. Resultatul va fi însă că, fiind excluse arcele de legătură cu contraforturile, acestea înseși fiind înlăturate, părții exterioare nu vor putea admite — căci greul se lasă tot pe dânsii — decât ferestre înguste. Întreg caracterul diafan al bisericii „gotice“ dispăre astfel.

În Spania stilul mudejar, plin de elemente mure și având ca originalitate dispașiția particulară a corului și altarului, dându-se astfel forme proprii, cu totul contrare economiei și sensului

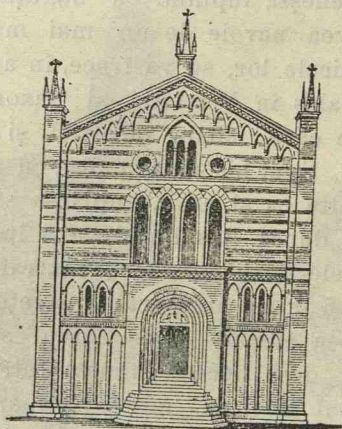
1. Bergner, *l. c.*, p. 121 și urm.

2. Springer, *l. c.*, pp. 52-3

3. V. Ernst Kühlbrandt, *Die evangelische Stadtpfarrkirche a. B. in Kronstadt*, Brașov 1898.



bisericii „gotice“, se înfățișează în câteva clădiri religioase de o mare bogăție în amănunte, împrumutată de la bielușugul în ornamentație al Islamului. Mai ales servesc ca model lăcașurile din Chartres și Bourges. Prin Cistercieni o influență analoagă se exercită în Portugalia, unde lucrează Francezul Huet (la Cintra, după bise-



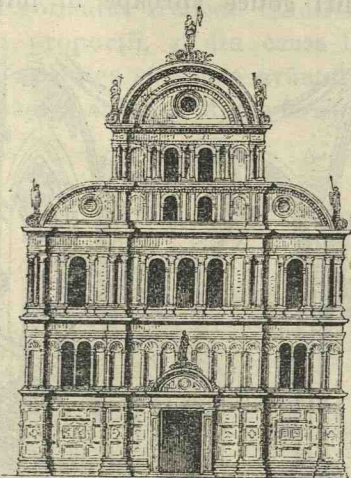
Cl. Nohl

S. Fermo din Verona

rica din Rouen; alții la Belem, la Penna, la Batalha, deși nu se dau artei „gotice“ monumente superioare).

Ceia ce se petrece în Italia e vrednic de cel mai mare interes, și prin trecutul ce se păstrează, în forma lombardă, pisană, bizantino-

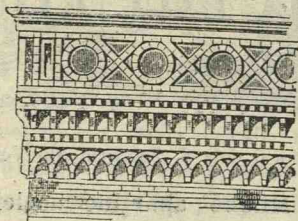
arabă, cât și prin viitorul care, în sensul imitației monumentelor antichității, se pregătește.



Cl. Nohl

S. Zaccaria din Veneția

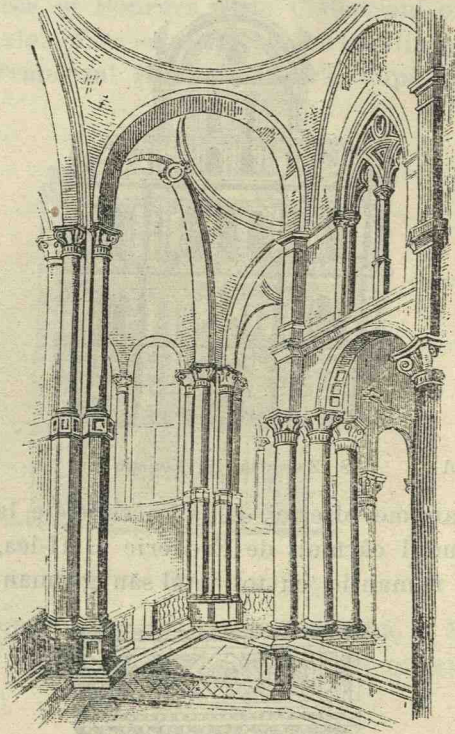
În anume biserici, de la Vercelle, de la Lecce, din Sudul cârmuit de Frederic al II-lea, un suveran romantic, cu tot tatăl său german și titlul



Cl. Nohl

Detalii de la S. Fermo din Verona

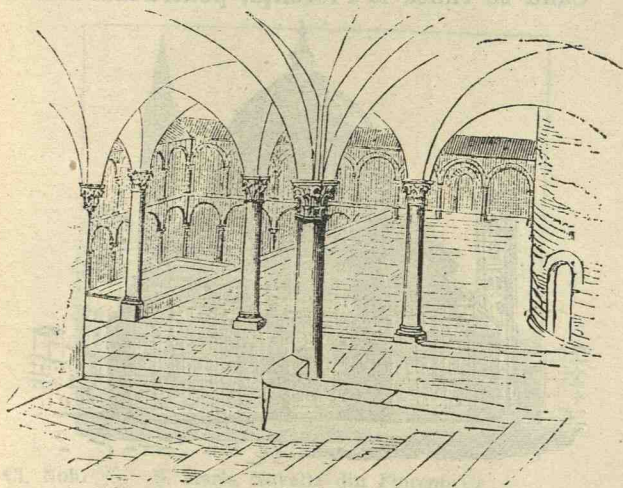
pe care-l poartă, și-l apără, de Împărat, prin regalitatea sa germană, ca la Barletta, la Cosenza, se află clădiri gotice aproape în întregime. S.



Cl. Nohl Interiorul dela S. Zaccaria din Venetia

Nazaro din Milano aparține aceleiași serii de zidiri după stilul de peste Alpi.

Dar nicăiri nu se întâmpină pe acest pământ de strămutare impunătoarea înălțime, principala calitate a goticului francez. Clădirea rămâne în vechile ei proporții, și din cauza lipsei meșterilor cari ar putea să-i deie avântul obișnuit în patria însăși a stilului. Marea fereastră cu splen-



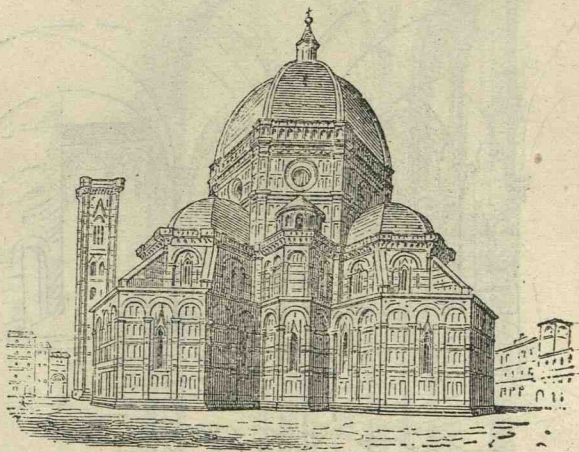
Cl. Nohl

Claustrul bisericii din Assisi

dide vitralii, lipsește. Ordinele noi călugărești, ale Franciscanilor și Dominicanilor, predicând sărăcia, întreținerea prin cerșit, aproape ca și odinioară curentul cistercian, îndeamnă la forme simple, umile, pe care le adoptă și călugării Sfântului Augustin. De aceia biserica din Assisi a blân-

dului Francisc începe în forme care n'au nimic îndrăzneț sau luxos, pentru ca apoi pictura lui Giotto să se prindă pe pereții bisericii următoare. Se caută, pentru călugări, de preferență micul lăcaș cu o singură navă. Coperișul „trabeat“ e repus în cinste.

Când se ridică la Florența, pentru mai marea



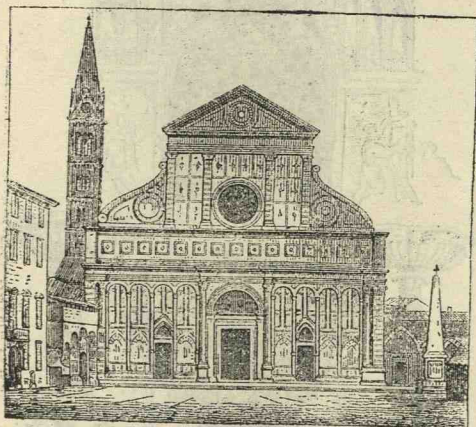
Cl. Nohl

Domul din Florența

glorie a cetății îmbogățite prin industria postavului și printr'un larg comerț, biserici nouă: S. Croce, a Franciscanilor, S. Maria Novella, a Dominicanilor, și chiar, fără legătură cu vre-un ordin monacal, S. Maria del Fiore, Domul, se ia din gotica străină numai o parte din elementele de interior; restul aparține formulei fixate

odată la Pisa. Numai în Siena și, cum vom vedea, în Lombardia Visconților, se arată mai multă aplecare către stilul frances pur. Nici Angevinii napoletani, la cari lucrează un Pierre d'Angicourt, nu dau, la S. Lorenzo Maggiore, o clădire care să corespundă noilor norme de clădire.

Meșteșugul frances călătorește și în Nordul

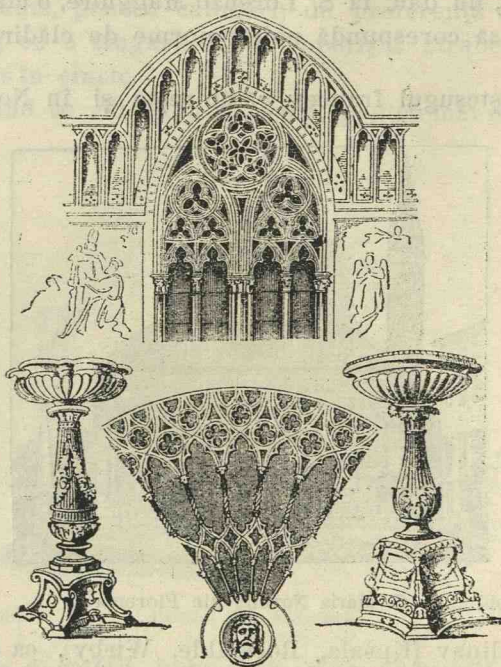


Cl. Nohl S. Maria Novella din Florența

scandinav (Upsala, Roeskilde, Wisby), ca și în Orientul Europei. Găsim un gotic de modă germană la Riga, la Praga<sup>1</sup>, la Egra ca și la Sf. Ștefan din Viena, cu obișnuitul turn formidabil

1. V. Ročenka *kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1920—1921*, Praga 1922, p. 12 și urm (art. Chytil, cu planșe).

peste o biserică puțin acoperită de sfinți, apoi în Ungaria, încă pe vremea Arpadienilor, înainte de instalarea pe tronul Sfântului Ștefan



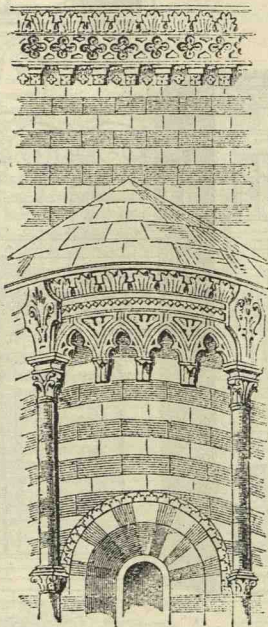
Cl. Nohl

Domul din Orvieto

a Angevinilor din Neapole, la capela din Buda, la biserica cisterciană din Bartfa, la Sf. Benedict din Gran, la Sf. Iacob din Leutschau, la

domul din Agram (Zagreb), la bisericile din S. Lelek și Ödenburg, la Kalocsa, reședința episcopală, la Cașovia (Sf. Elisabeta).

S'au păstrat desemele maestrului francez



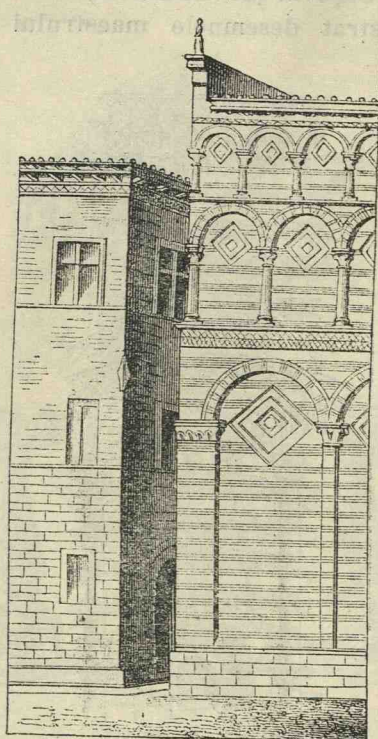
Cl. Nohl

Din Domul din Orvieto

care a călătorit până în aceste locuri. Sibiiul, Brașovul, Clujul, Bistrița, Sighișoara, Sas-Sebeșul vor avea biserici gotice din ultima fază



Polonia se va inspira de la Italiieni, ca și Dalmatinii la Antivari, Sârbii la Studenița<sup>1</sup>. În prin-



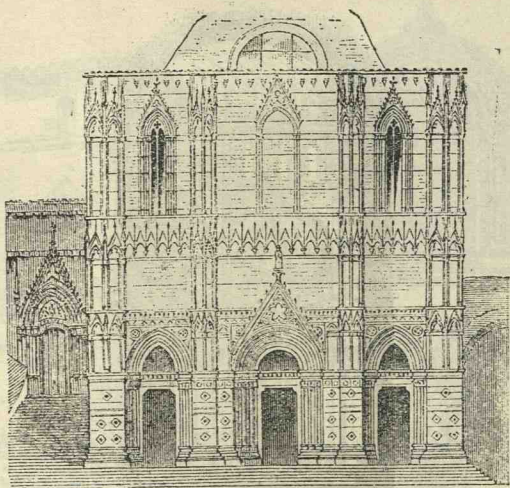
Cl. Nohl

Domul din Pistoia

cipatele noastre va pătrunde o formă simplificată,

1. De reținut observația lui Toesca, *l. c.*, p. 633: „I variati elementi architettonici a Studenitsa furono domandati ed ebbero unità dall' opera dei maestri nostri, forse di Dalmazia“.

ardeleană, polonă, poate și cu elemente lombarde împrumutate de-a dreptul, în turn și în arcaturi, care, amestecându-se cu nevoile cultului răsăritean, cu condițiile particulare ale țerii și cu gustul deosebit al rasei, vor contribui la fixarea unei noi formule.



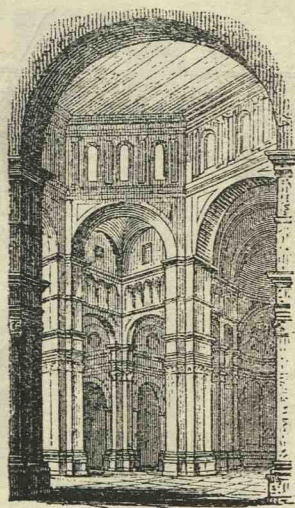
Cl. Nohl

Domul din Siena (Est)

Arta gotică nu se mulțamește însă numai a da biserici. Întinzându-se în spațiu, ea se desăvârșește în deosebite genuri în care arhitectura premergătoare dăduse numai prea puține monumente; v. de pildă palatul imperial de la Goslar și pa-

latul lui Henric Leul la Braunschweig, ori turingicul Wartburg. Cutare casă mare din Palermo are împodobiri exclusiv arabe (*La Zisa*).

Alături de masivele construcții bizantine, cu fațadele goale și monotone, chiar când e vorba de un palat împărătesc, alături de locuințele prin-

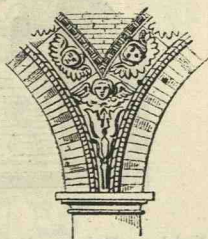
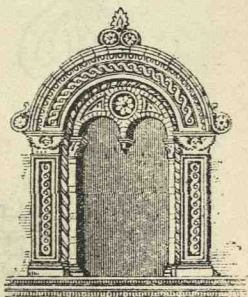
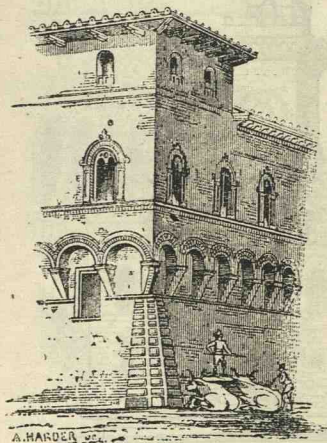


Cl. Nohl

Certosa din Pavia

ților arabi, din care cele mai însemnate (Alcazarul, Alhambra din Grenada) sunt dintr'o epocă târzie a evului mediu și nu dau decât ce cunoaștem acuma prin moschei, se ridică, în veacurile al XII-lea până la al XIV-lea, mai ales în Italia,

castele pentru nobili, palate pentru suverani, dar și, în număr tot mai mare, alte clădiri, tot în formă de palate, pentru adunările poporului și reședința magistraților, deprinși cu tot mai multe părăzi și festivități. Castelele franceze și renane n'au o mare importanță. În Salzburg însă, arhiepiscopul ridică un mare castel.



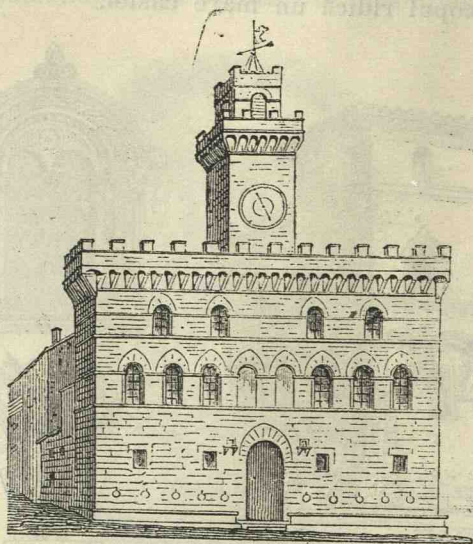
Cl. Nohl

Palatul Bologna

Dar la Paris se înalță otelul S. Pol, ocupat de regele Franciei, și, dintre rudele regale, Jean de Berri ridică ziduri ca la Mehun-sur-Yèvre.



Influențat de ce a văzut în Franța educației sale, regele Boemiei, apoi Împărat, Carol al IV-lea, care întrebuintează pe pribeagul architect frances Mathieu d'Arras, dă Pragei sale puternicul castel al Hradschinului. Castelul din Famagusta, splendidele zidiri de comandă și locuință din

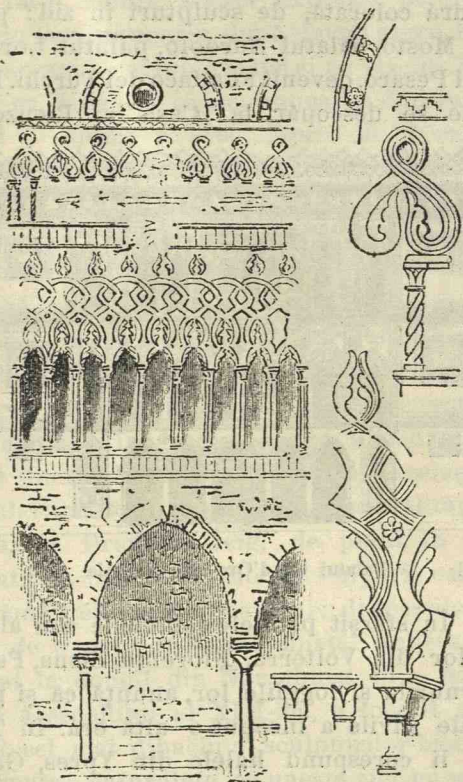


Cl Nohl Palazzo Pubblico din Montepulciano

Rodos aparțin aceluiași curent, care se întinde până la aceste creațiuni francesese din Orient.

Dar, în Sudul italian, Frederic al II-lea ridică zidiri puternice, din care o parte ni s'a păstrat

măcar în ruine: palatul lui din Capo del Monte merită să fie pus alături cu ce-a dat mai glorios

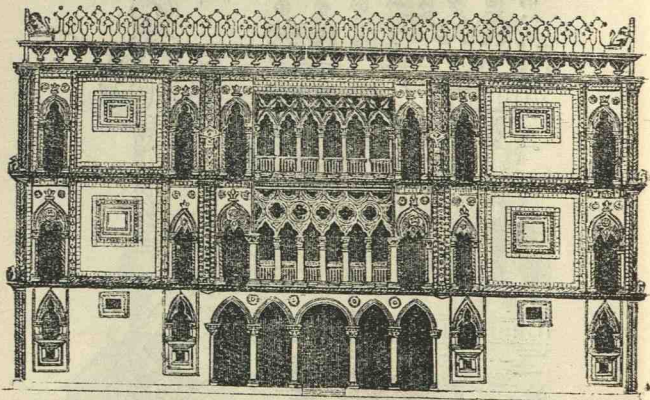


Cl. Nohl

Palazzo Rufolo din Ravella

ca artă epoca lui. În Veneția, nobilimea își face palate cu două și trei rânduri, vrednice de bo-

găția și de mândria ei, cu fațadele înșirând delicate coloane de marmură și cu aplicații de marmură colorată, de sculpturi în zid: palatul Cà di Mosto, palatul Nardolo, palatul Loredano, palatul Pesaro, devenit Fondaco dei Turchi. Forme romane se descopăr la „Casa lui Rienzo“ din



Cl. Nohl      Palatul Cà d'Oro din Veneția

Roma. În sfârșit palatele comunale sau ale dregătorilor din Volterra, Florența, Siena, Perugia, cu turnurile și loggiile lor, anunță că și pentru clădirile civile a început o altă eră. În Țerile-de-jos li corespund halele din Ypres, Gand și Tournay.

Având nevoie de maeștri de vitralii, cari concepă pictori lucrările lor, și de sculptori, arta gotică aduce o răpede, puternică și îndelungată

desvoltare a artelor surori. Începând cu simple capete de o senină, sfântă expresie, pe trupuri modelate încă stângaciu, după tipicul sacru, sculptorii francezi — și înțeleg aici și pe cei din Țerile-de-Jos, ca Jean de Liège, supuși ai ducelui Burgundiei — ajung a crea figuri de o extremă delicateță, iar, de la o vreme, către sfârșitul predominării acestei arte în care evul mediu, cu felul lui special de a simți, își află cea mai deplină manifestare, altele de un realism uimitor. Pe lângă nevoia de a se înveșmânta cu statui exteriorul bisericii, acești artiști sunt chemați a da figuri pentru sarcofagii, al căror număr și a căror valoare sunt în necontenită creștere.

Germania, prin școala ei din Misnia și Saxonia, dă lucrări asemănătoare, cu același simț particular, cu totul nou, al sentimentalității medievale, la Braunschweig, de pildă, în piatra sculptată cu cele două nobile chipuri, care acopere rămășițele lui Henric Leul; draperiile ajung și ele de o extraordinară fineță. Artistul care a lucrat la domul din Naumburg, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, e socotit ca imitatorul cel mai dibaciu al sculptorilor bisericеști din Franța: naturaleta se unește aici cu puterea dramatică<sup>1</sup>. De la Notre Dame din Paris, de la Reims, de la Chartres se aduc modelele, care pro-

1. Bergner, o. c., pp. 123-4.



voacă lucrări așa de desăvârșite ca acelea de la portalul Sud al catedralei din Strasbourg. Aici ca și la Würzburg apar reproduceri de zimbitoare figuri ale Maicii Domnului încoronate, care, ca și „Frumosul Dumnezeu“, *le Beau Dieu*, de la Amiens, sunt o rară revelație de frumuseță, datorită genului creator francez.

Și nu trebuie să se uite acea mare artă a miniaturii franceze din secolele al XIII-lea și al XIV-lea, care a fost și ea imitată aiurea și care poate avea relații cu noua pictură de icoane pe lemn. „Ceașlovul“ lui Boucicaut, cel de la Chantilly, cel din Torino sunt de toată frumuseța.

Și o artă și alta trec răpede hotarele. Astfel Germania va putea pomeni în veacul al XIV-lea și al XV-lea meșteri ca Wilhelm de Colonia ori ca Francke și Ștefan Lochner, ca meșterii germani ai lui Carol al IV-lea: Wurmser, Theodorich, ca Moser și Witz, din Suabia și Svițera. Asupra lor a influențat însă și altceva: acea mare mișcare mistică din care pornesc atunci și scrișul unui Eckhard și Tauler și convoiurile dure-roase ale flagelanților, însângerându-se de lovituri pe drumurile mari, și poema religioasă, intimă, personală din „Imitația lui Isus Hristos“.

În Țerile-de-jos, Hubert și Ioan von Eyck, descoperitori de precedee nouă în pictura 'n ulei pe lemn, împodobesc cu icoane răzlețe (*retables*),

după moda care întâiu apare 'n Spania, bisericile care nu aveau putința împodobirii cu fresce. Ei doi și Roger de la Peinture (van der Weyden) din Tournay dau picturi religioase, în care inspirația e une ori cu totul nouă, ca în Îngerii cântăreți ai lui Ioan von Eyck ori în strălucita coborâre de pe cruce a lui Roger, în care dramatismul Maicii Domnului, care plânge, se roagă, e extraordinar. Aceiași notă patetică se întâlnește în opera lui Martin de Flammelle (Închinarea Magilor). Italia nu va avea decât mai târziu — întâiu cu Frâ Angelico — acest gen, care e al viitorului.

În secolul al XIV-lea, aceasta artă gotică, ajunsă la bielsugul extrem al mijloacelor ei, posedă toată tehnica trebuitoare pentru a mai da opere mari, și inspirația nu-i e prin nimic scăzută. Regalitatea, care se întărește din ce în ce mai mult, trăgând la ea toate puterile, pentru ca în curând să se atingă și de autonomia orașelor, și marile familii feudale, care depind tot mai mult de dânsa, o sprijină în Franța, care se menține ca adevărat centru artistic. Se ajunge la creațiunea individuală, în locul repetării motivelor tipice ca odinioară, — și aceasta până și în arhitectură. În vremea romanismului abia se puteau culege întâmplător câteva nume mai mari de meșteri; acum meșterii încep, simțindu-se mai mult

decât niște zidari, de și totuși aparținând aceleiași clase de muncitori, a se veșnici în înscricții latine pe opera lor. Astfel, în Italia, afară de cei pomeniți mai sus, un Masulo, un Pauluccio, un Niccolò di Ranuccio ori, la Roma, dinastia Vasasetto. Acuma, dacă arhitectul rămâne anonim, ca și autorul de vitralii, maeștrii cari fac „istorii“ și „imagini“ din piatră ajung la celebri



Cl Nohl Mormântul Cornarilor în Veneția

tate : astfel, pe când nu știm numele sculptorului mormintelor, din secolul al XIII-lea, ale lui Ștefan de Boisse și Sully, cunoaștem personalitatea, de o extraordinară putere, a unui Claus Sluter, din Țerile-de-jos, care lucrează pentru domnii săi, ducii Burgundiei, mărețele lor morminte de la Dijon, ajutându-se cu ucenici printre

cari, alături de un Jacques de Baëze, un Spaniol, Juan de la Huerta.

Această artă, atât de proprie timpului, atât de corespunzătoare adevăratelor lui năzuinți și ieșită printr'o așa de lungă trudă din fericite creațiuni spontanee, fu înlăturată prin invasia poruncitoare a gustului antic impunând o *renaștere*.

El veni din Italia și, întorcându-ne mult timp în urmă, trebuie să căutăm departe în trecut, încă din veacul al XII-lea, ceia ce a pregătit marea mișcare artificială care a învins vitalitatea cuceritoare a evului mediu.

oooooooooooo  
oooooo

## CAPITOLUL VI.

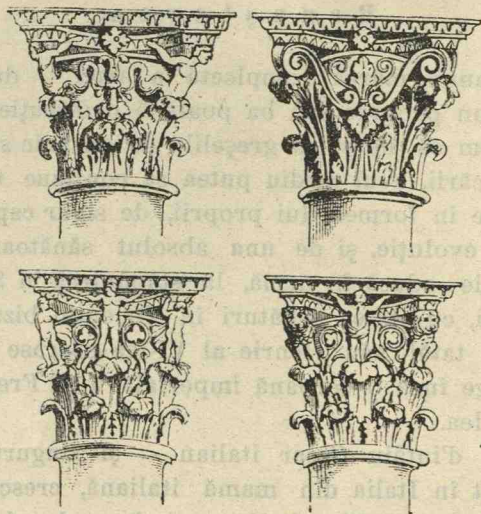
### R e n a ș t e r e a .

Transformarea completă a artei — dacă a fost un progres sau ba poate fi o discuție; noi credem că, fie și cu greșelile de gust ale supra-încărcării, evul mediu putea să continue multă vreme în formele lui proprii, de sigur capabile de o evoluție, și de una absolut sănătoasă — trebuie adusă în urmă, la stăpânirea 'n Sudul Italiei, cu atâtea legături în Orientul bizantin, unde tatăl său Henric al VI-lea sperase să-și adauge încă o coroană imperială, a lui Frederic al II-lea.

Cel d'intâiu Cesar italian — și singurul — născut în Italia din mamă italiană, crescut în mijlocul tradițiilor italiene, acolo unde ele cuprindeau mai mult din însăși tradiția romană<sup>1</sup> — așa încât Renașterea vine de aici, din fondul roman, și nu din influențele clasice ale Orientului european —, a devenit ca un Împărat din

1. O recunoaște și Springer, *l. c.*, p. 159: „Auf die letzten Sprossen der Hohenstauffer Familie besitzen wir nur ein geringes nationales Anrecht“.

vechile vremuri, cărora încerca să li semene. Aceasta se vede și din sistemul lui de legislație, din regimul de stăpânire ierarhică directă pe care l-a dat provinciilor sale, din titlurile și pretențiile sale, ca și din ceia ce, în activitatea sa, se referă la artă. Poarta de la Capua, statuia ce



Cl. Nohl Capitele (antice?) din Domul dela Salerno

a pus să i se ridice ca în vremile lui Constantin și Teodosiu — de când marmora și bronzul nu mai erau întrebuințate în acest scop —, monedele sale frumoase cu capul de August arată cât de mult se simția el apropiat de vremile antice pe care căuta să le învie.

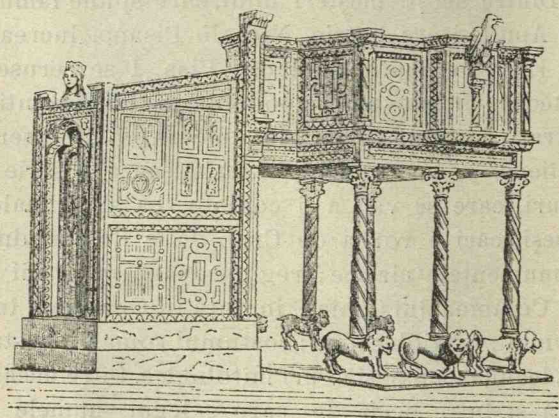
Pe vremea lui, pentru asemenea lucrări, în acest spirit, se și formează în Sudul italian, cam în timpul când Spania se mândrește cu o nouă școală de sculptură, la Burgos și Leon, o școală din Apulia, care studiază pe modelele încă păstrate, și acolo, normele de concepție și tehnică ale anticității romane<sup>1</sup>.

Dintre acești meșteri unul, care spune lămurit că Apulia-i era patrie, Niccolò Pisano, lucrează, în 1260, la Baptisteriul din Pisa. I se ceruse o catedră, un amvon. Împodobit cu lei bizantini, intrați de mult în usagiul decorației de biserică italiene, și cu vulturul, el înfățișează o serie de figuri, care se văd a fi copiate, ca și animalele înseși, căci e vorba de Craii de la Răsărit, după monumentele clasice: regii samănă cu Dacii de pe Columna lui Traian, imitată în Germania încă de mult, la Hildesheim; costumul roman e păstrat totdeauna; apar și figuri mitologice. Între această artă și între aceia de care e legat numele lui Benedetto Antelami, care, în veacul al XII-lea, aproape un contemporan, lucrase la domul din Modena, e deosebirea dintre două capitole deosebite ale artei.

El însuși și ucenicii, între cari fiul, nepotul

<sup>1</sup> Inspirația se putea lua și din cutii de fildeș, din geme, din peceți, din covoare. — Legenda spune că Niccolò Pisano ar fi imitat un sarcofag antic cu Meleagru. — Cf. și Adolfo Bartoli, *I precursori del Rinascimento*, Florența 1877.

său de fiu, Giovanni, Andrea, lucrează și la Siena, pentru o „catedră“ asemănătoare, înfățișând nimfe alături de reprezentăția, favorită evului mediu, a artelor liberale, apoi la portalul din Lucca, unde personagiile sunt grupate, îndrăzneț, în linie curbă, la mormântul Sf. Dominic în Bologna ori la fântâna din Perusa. Lui



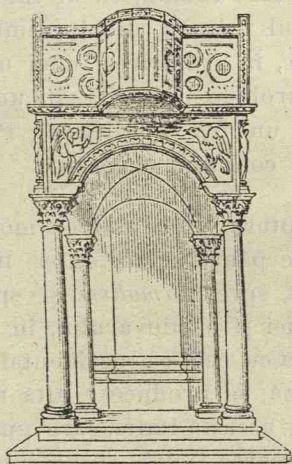
Cl. Nohl      Amvonul din Ravello (1272)

Giovanni i se datorește amvonul de la S. Andrea din Pistoia, cu măcelul copiilor de Irod și opera de sculptură la Domul din Pisa: la el e evident împrumutul de la școala franceză, fiind vorba, în partea de jos, sprijinitoare, a amvonului, de figuri răzlețe, care poartă pecetea expresionismului de dincolo de munți. Cu Andrea Pisano, în plin



secol al XIV-lea, se va ajunge la armonizarea influențelor.

S'a creat astfel o școală pisană, toscană, care va continua, fără să împiedece însă, în Nord, continuarea, ba încă dezvoltarea răpede și variată a principiilor, cu totul deosebite, tinzând către expresia feței, nu către puterea și mișcarea no-



Cl. Nohl Amvonul din Salerno (cu coloane antice)

bilă a corpului, către adevărul individual, nu către esența tipică, ale acestei arte.

Dar, în alt gen, care era întrebuințat de mult, mai ales în Sudul italian, ca și în tot Orientul,

până la Novgorodul rusesc, Andrea Pisano -și arată meșteșugul: în porțile Baptisterei din Florența (1330), cu cele opt grupe, distribuite în două registre longitudinale, — operă 'n care basorelieful părăsește tot ce era tipic, îndătinat, pentru a căuta desăvârșita noutate a mișcărilor.

În anume morminte, ca al lui de Braye, la Orvieto, absolut roman, ca al lui Henric al VII-lea, Împăratul francez, din Luxemburg, venit să moară tânăr, în urmărirea unei năluci, la Pisa, în al lui Carol de Calabria, în unele morminte napoletane, un fră Guglielmo, Pisan, un Tino da Camaino continuă curentul.

Dacă sculptura suferă astfel o modificare a condițiilor ei de până acum, după liniile pe care le-am arătat, spre *formalism* și spre *tipism*, în dauna poeziei și a adevărului, în pictură, fără niciun raport cu ceia ce, accidental, se petrecuse în arta vecină, se produce o altă mișcare. Interesantă e, în această Italie, care nu ajunsese, ca Franța, la crearea unui *singur organism artistic*, căruia să-i servească, după locul atribuit și conform cu necesitățile tehnicii speciale, toate artele speciale, posibilitatea, disarmonică, de sigur, dar producătoare de mari rezultate, de și divergente, ca fiecare din aceste arte, supt alte influențe și cu tendinți deosebite, să apuce drumul ei. Franța, deprinsă cu acea expresie *unitară și generală*, care e catedrala, va trece la formula

nouă numai atunci când aceasta va fi pătruns în toate domeniile și-i va da puțința de a realiza altă expresie unitară și generală.

În Orient, ca și în părțile din Occident în legătură cu dânsul, se petrece dela o vreme o mare prefacere în pictură. N'am putea spune precis ce a influențat-o. Ea pare să fi venit din schimbările întâmplute de pe la 1000 înainte în arta Bizanțului. Pe când Capitala însăși nu construiește și nu se oferă nici teren pentru activitatea altor arte, provinciile par a voi să-și spună cuvântul, supt influența unor culturi artistice vecine, ca a Armeniei, Georgiei, Iberiei. La Muntele Athos, creațiune în parte numai și târziu imperială, unde se manifestă evlavvia și dârnicia schivnicilor și bogaților lumii orientale, se creiază o lume nouă și pentru artă. Biseriçuța în formă de cruce ori de treflă, ca pentru o asistență redusă, a părinților mănăstirii, cari stau în strănile proeminente, cu un mic loc în fund — mânerul crucii — pentru credincioșii din afară, câți ar fi, și cu un turn sprijinindu-se pe bolțile naosului, preintă un mult mai mare loc pentru împodobirea picturală decât chiar biserica romanică. Să se adauge interzicerea, de normele ortodoxe, a artei sculpturii, afară de cea decorativă — și anume fără voia de a se da „chipul cioplit“ al omului —, și se va înțelege și mai mult rolul picturii în această nouă formă a lă-

caşului de închinare. Vitralii nu sunt aici, şi sărăcia nu mai îngăduie prezintarea în mosaic a figurilor şi scenelor sacre. Fresca singură — pe lângă icoanele pe lemn care se pun în catapiteasmă, în cadre deosebite 'n mijlocul bisericii ori şi ca icoane de hram pe pupitru — rămâne să dea priveliştile prin care sufletul omenesc, ascultând lirica rugăciunilor şi idila Evangheliilor, se purifică şi se înalţă.

Pentru alte mănăstiri şi biseriţe de provincie, se va fi adaptat răpede noul tip. El putea fi cunoscut de Apuseni — iar, în unele lucrări de pictură, ca la Soest, arată să fi întrebuinţat meşteri răsăriteni —, cu atât mai răpede şi mai adânc, cu cât, dela începutul veacului al XIII-lea, se crease prin Imperiul latin de Constantinopol un teren de viaţă comună în toate domeniile. Şi nu numai în Capitala însăşi, unde principi francezi purtară mai mult de o jumătate de veac coroana bizantină şi prelaţi catolici oficiară ca Patriarhi în Sfânta Sofia, ci în acele fundaţii feudale din Ahaia, din Moreia, din insulele Arhipelagului şi Mării Mediterane în care, şi după prăbuşirea dominaţiei latine la Constantinopol, la 1261, această comunitate între Răsărit şi Apus rămase, supt prinţi francesi, supt dinaşti italieni, în sama oblăduirii republicane a Veneţiei şi Genevei.

Cine cunoaşte unele picturi din Grecia seco-



Frescă de Giotto la Madonna dell' Arena din Padova

lului al XIV-lea ori mosaicele admirabile de la Monè tis choras (azi Cahriè-geamì) din Constantinopol (începutul secolului al XIV-lea) ori marea pictură, plină de o extraordinară noutate în prezintarea subiectelor, cu o absolută libertate de mișcare în expresie, cu un avânt uimitor spre adevăr, de la biserica domnească din Argeș (pe la 1360), va înțelege de unde a venit arta, îndreptată după aceleași principii, prea puțin influențată de dibuielile unui Cimabue, a Toscanului Giotto (1267—1337) <sup>1</sup>.

Se înțelege de ce în Italia a apărut meșterul cel mare al renovației. În afară de legăturile cu Orientul pe care nu le avea altă țară, aici păreți întregi ai bisericii, abia înrâurite de gotic, permiteau oricât de multe și de întinse reprezentări.

Pictorul neasămănat în desvoltarea artei medievale, chiar alături de vitraliile și miniaturile franceze, care hotărît nu trebuie neglijate, ci puse totdeauna în fața produselor noii arte a Italiei, introduce însă, pe lângă o știință a coloritului pentru colorit, a armoniilor cromatice, indiferent de liniile subiectelor, care formează scopul principal și marele merit al picturii răsăritene, căutând „pete“ și realizând „covorul“, încă un element, pe care-l putuse căpăta și din cu-

1. Bergner, *o. c.*, p. 128.

noașterea aceluia expresionism francez pe care Italianii îl încetățeniseră de mult în atâtea opere ale vremii noi, dar și, înainte de toate, aiurea.

Precum partea cea mai vie din enorma catedrală poetică a lui Dante, cuprinzând în ea, ca și bisericile de piatră, toată povestea, sacră și profană, toată simbolica, religioasă și filosofică, a epocii sale, precum acele străfulgerări scurte, care ne fac să vedem pe alături realitățile, înfățișate cu duioșie, ale vieții contemporane, nu se pot înțelege fără spiritul sfântului, de un caracter cu totul particular, care caută pe Isus căruia i-a fost pus alături, în tot ceia ce viața bietului om de rând, ba chiar a bestiilor, a naturii neînsuflețite poate să aibă mai obișnuit, pentru a-l transforma prin aureola nesfârșitei sale bunătăți, tot așa, în reprezentările lui Giotto, *transpunerea în contemporan și în popular*, dar nu pentru a scădea istoria sfântă, ci pentru a înălța viața omenească într'atâta, încât una și alta să se confunde 'n același zimbet de divină armonie a tot ce există și se deosebește numai pentru cine nu este pătruns de esența ultimă a lucrurilor, e datorită franciscanismului.

Cea d'intâiu mare lucrare a inovatorului e la biserica Sf. Francisc din Assisi (1290), pentru a trece apoi, în 1306, de altfel, la Capella degli Scrovegni sau dell'Arena din Padova, pe care o acopere de sus până jos cu picturile lui, rânduite

absolut după norma bizantină, care dă și elementul decorativ de încadrare și legătură, dacă nu în ce privește scenele înseși, măcar supt raportul grupării lor. Se întoarce la Florența pentru picturile din Santa Croce, și de aici va trece la Roma. În toate aceste [locuri, el nu cere sfat decât naturii, chiar dacă scenele sunt de acelea în care tradiția și-a rostit odată pentru totdeauna cuvântul. Și astfel figurile lui vor reda pe cele obișnuite din lumea toscană a epocii sale, în gesturi și mișcări care sunt cele comune ale vieții. Cu atât mai mult când, ca în prezintarea vieții Sf. Francisc, subiectul chiar e contemporan și pictorul e frământat și el până în adâncul sufletului de sentimentele acelora cari au trăit în jurul dulcelui reformator întru bunătațe al inimilor creștinismului apusean. Prin ochiul redat de obicei schematic, ascuțit, licărește privirea, și fața e prinsă vădit din mediul încunjurător.

Școala din Florența e astfel creată, păstrând sau ba relațiile directe cu Orientul. Inferiori lui Giotto supt toate raporturile, fără avântul lui „poetic“, capabil de a întruchipa pe zidurile bisericilor întregi legende sacre, pătrunse de duioșia unui suflet frate cu al lui Dante, cu care însă n'are comun masivitatea construcțiilor epice, lucrează altfel,—dar, aceștia, Florentini pentru Florența,—Orcagna († 1368) (la S. Maria Novella :





Giotto: Întrarea lui Isus în Ierusalim (Madona dell' Arena din Padova).

Judecata cea de pe urmă, la Or San Michele), Taddeo Gaddi, Andrea da Firenze, Andrea Vanni, Spinello Aretino, care înfățișează pe zidurile Palatului Comunal din Siena pe cei doi mari luptători ai epocii, pe protagoniștii, cu sabie și cu cârjă, ai tendinților către absoluta unitate creștină, Barbarossa și Papa Alexandru al III-lea, apoi Taddeo, Agnolo și Bernardo Gaddi.

Cum se vede, școala se formează chiar în Toscana, nu pentru că toți artiștii ar fi de origine toscană, și ar avea în ei ceva din spiritul special al Toscanei, de o vitalitate mai puternică decât aceia din alte ținuturi italiene, ci pentru că acolo are mai mult de lucru. Cum se făcea la Siena și Domul și Palatul Comunal pomenit mai sus, o ceată întreagă de pictori se stabilește acolo, și se întrebuintează față de dânșii, cu sau fără dreptate, același cuvânt curent: școală.

În timpul când Giotto lucra la Padova pentru o familie patriciană de acolo, Florența necerându-i serviciile, la Siena lucrează pentru biserică, în puterea unui contract, Duccio di Niccolò di Buoninsegna (1282—c. 120), în a cărui Madonă încunjurată de îngeri tipicul bizantin nu e întrecut de loc, de și Crucificarea lui e plină de o violentă pornire. În același loc și în același sens sunt întrebuintați și elevii lui, Simone Martini și mai ales Lippo di Memmo sau Memmi, Gudiviccio di Fogliano. Ici și colo, ca în Cristul

îngândurat din Viziunea Sfântului Martin, tendința expresionistă pare a răsbate peste învățăturile tradiționale ale atelierului.

Când începe împodobirea Palatului Comunal din Siena, la 1330, unul din pictorii locali, Ambrogio Lorenzetti — un frate al lui se întâlnește în aceiași vreme — se inspiră dela noua viață italiană, care — așa cum o zugrăvesc vioaiele cronici contemporane — se desface din formalismul religios al evului mediu mai adânc pentru a se deda cu pasiune tuturor distracțiilor violente și costisitoare, a se robi tuturor pasiunilor de întrecere și dominație, din care au ieșit și vor tot ieși tiraniile de la sfârșitul evului mediu italian, pentru a da, după tablouri religioase, cum e Cina lui Petru, înfățișarea alegorică a „guvernului bun“ și a „guvernului rău“.

Când, la Pisa, se cer meșteri pentru a împodobi cimitirul deschis, acel Campo Santo care întregește grupul de clădiri din jurul Domului, un necunoscut trage ceva din filosofia poetică a franciscanismului — așa cum o întâlnim atunci în Franța și în *Songe du vieil pèlerin* al lui Philippe de Mézières, ori în opera piemontesă a lui Tommaso di Saluzzo, *Le chevalier errant* — pentru a prezinta contrastul între alaiul de vânătoare care, oprindu-se fără voie la morminte, face să se vadă grozăviile desfacerii trupului omenesc, și între senina visiune a Paradisului, cu veșnica

petrecere a fericiților. Îngeri zboară pe sus și, chiar în copiii pe cari demonii morți îi aduc în mormântul plin este o viață veselă care corespunde divinei beatitudini a Raiului. Acolo lucra apoi și Benozzo Gozzoli.

Când e de lucru și în Franța, ca în Palatul papal de la Avignon, la Notre Dame des Dons, ucenicii aceștia ai Italianilor se prezintă pentru a da indiferent, în aceeași dulce tonalitate cu fond albastru, icoane religioase ori scene de viață seniorială, cu vânători, culesuri de vii, etc., care par a fi inspirate, într'o notă mai puțin luminoasă, de vechile decoruri de cameră din Pompei, imitate în catacombe.

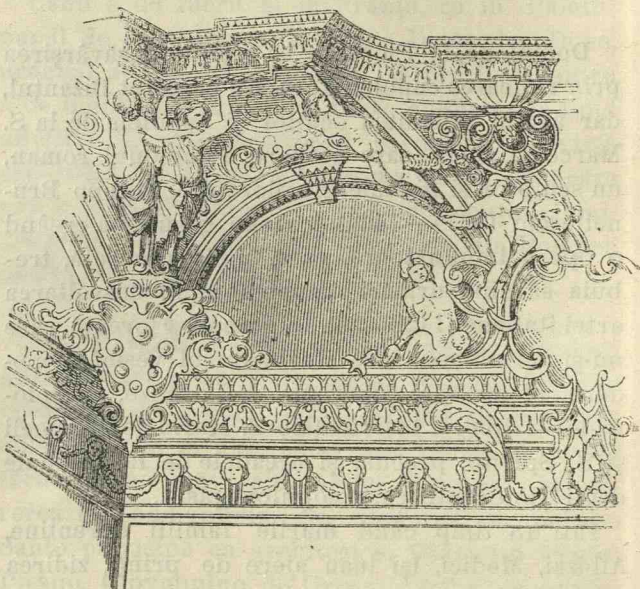
Acești artiști nu sunt, de la început, oamenii unei singure arte, și din cauza feciorelnicei lor vitalități, de sigur, dar și pentru că osebirea dintre o artă și alta, chiar aici în Italia, nu se făcuse încă desăvârșit. Astfel Giotto-și dă părerea la Campanilele din Florența, la Campo Santo participă ca arhitect și Giovanni (Nino) Pisano. Giovannino de' Grossi, pictor, va da idei la Domul din Milano. Verrocchio e și sculptor în bronz. Nu e deci de mirare că de la unul din acești „universalii“ va porni, în același moment când celelalte arte serbau triumfuri neașteptate și, deocamdată, fără niciun răsunset în afară (dar unii pictori francezi călătoresc în

Italia), decât acea întrebuintare de meșteri italieni în Avignonul Papiilor,—al cărui caracter e internațional, găzduind și pe Petrarca, în mare parte Italian—, o nouă mișcare în arhitectură, mișcare însă ale cărei tendinți nu caută a înlocui evul mediu, ci numai a-l desăvârși și complectă.

Domul de la Florența își aștepta desăvârșirea prin ridicarea cupolei. Fără a fi cercetat Bizanțul, dar având înaintea ochilor și cupolele de la S. Marco și aceia care acopere Panteonul roman, un sculptor și giuvaiergiu florentin, Filippo Brunelleschi (1377—1444), învinge greutatea creând o operă impunătoare, care, mult admirată, trebuia să aibă urmări importante în dezvoltarea artei italiene (1420—34). În această Florență, care nu-și terminase încă strălucitorul veșmânt modern, el dă apoi Sacristia S. Lorenzo, cu colnadele-i libere, bisericuțele S. Maria degli Angeli și S. Spirito, precum și arcadele de la Ospedale degli Innocenti, casa copiilor găsiți.

Într'un timp când marile familii florentine, Albizzi, Medici, își luau aiere de prinți, zidirea locuinților superbe în care trebuia să încapă bogăția și mândria lor, cu putința de a primi și ospăta un cât mai mare număr de clienți, determină înălțarea de palate în care însă deocamdată nu se vede nicio îndepărtare revoluționară de vechiul stil.

Un castel de masivă zidire înaltă Manetti în Palazzo Pitti, inițiat de Brunelleschi însuși. Palazzo Strozzi, cu cele trei registre ale sale, striate de liniile în relief ale pietrei, dintre care cele două d'întăiu cuprind ferești gotice ornate, e

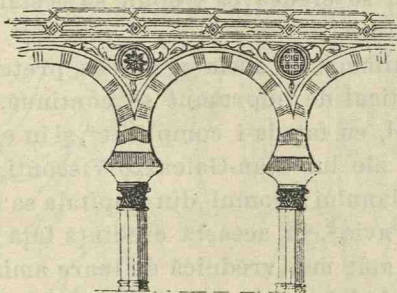


Cl. Nohl

Plafond din Palazzo Pitti (Florența)

opera lui Benedetto da Majano; dar lipsește aici eleganța ușoară a palatelor venețiene din același timp ori a celor maure. Michelozzo, alt sculptor, care lucrează la mormântul Papei Ioan al XXIII-

lea, dă o locuință potrivită Casei Medicisilor, în curând stăpâni ai cetății. De la dânsul mai avem poarta noviciatului S. Croce și Capela Portinari din Milano. În toate se vede o tendință spre simplificarea extremă, cu înlăturarea elementelor care din afară ar putea să contribuie la frumuseța clădirii. Interiorul, cu vasta curte încunjurată de coloane, e mai prietenos și mai viu.



Cl. Gugel

Din Sinagoga veche de la Toledo.

Până aici nimic, dar absolut nimic nu anunță radicala prefacere pe care am aștepta-o. Teoria lipsește cu totul: ea a așteptat închegarea mișcării umanismului la jumătatea veacului al XV-lea și adăugirea ei la celelalte articole de crez, în legătură cu necesitatea de a readuce în cinste singura, adevărata inspiratoare, anticitatea romană deocamdată, care recomandă clasicismul în artă. Și să nu se uite că marii maestri ai bunului stil latin, scriitorii cari se glorifică

înnainte de toate prin operele scrise în această limbă: poem virgilian, epistole ciceroniene, tratate despre zei, ca Petrarca, au putut trăi în secolul al XIV-lea, în a doua jumătate a lui, și exercita, din Avignon până la Veneția, o largă și puternică influență, fără ca pentru aceasta să nu se fi mulțămît cu arta timpului lor. Între literatură, de o parte, și, de alta, biserica, palatul, nu se credea că trebuie să se stabilească vre-o legătură.

Să nu uităm nici aceia că aiurea, pretutindeni aiurea, goticul de împrumut se continuă. Astfel la Orvieto<sup>1</sup>, cu fațada-i complicată, și în clădirile bisericesti ale lui Gian-Galeazzo Visconti, ducele nou al Milanului: Domul din capitala sa și Certosa din Pavia<sup>2</sup>. Și această credință față de tradiție e cu atât mai vrednică de luare aminte, cu cât pentru îndrăznețele combinații ale gotismului meșterii lipsesc aici. Trebuie să se alerge deci în secolul al XIV-lea încă la străini, francezi și germani: Arnex de Fernach, Mignet, Bonaventure de Paris, I. de Firimborg, în al XV-lea I. Nexemperger din Gratz. Palatul Ducal din Veneția, la care se lucrează îndelung în veacurile al XIV-lea și al XV-lea, n'avea, în forma lui d'întâiu, nimic care să-l deosebească de alte construcții de acest fel în același oraș.

1. V. mai sus, p. 110.

2. V. p. mai sus, pp. 106, 107.



Sculptura însă o pornise înainte, prin bătrânul Apulian Pisano pentru ca numai în chip trecător



Ghiberti: Închinarea Magilor din întâia poartă a Baptisterului din Florența

Cl. Bruno Bucher (*Katechismus der Kunstgeschichte*)

ea să se întoarcă în urmă, să întrebe puțin admirabila școală bisericească de peste munți.

În sens antic voia să lucreze partea a doua

a Baptisterei din Florența la 1401 Brunelleschi însuși: bucata prezintată de dânsul la concurs era de un profund realism, cu asinul care paște și conducătorul care-și scoate ghimpele din picior, pe când gestul lui Avraam, gata să-și sacrifice fiul, și al îngerului care, venind din nori, îl oprește, atrag în rândul întâiu privirea. Mult mai confusă a fost piesa premiată, a lui Vincenzo Ghiberti, ale cărui figuri, cu perspectivă de pictură, se cam amestecă totuși între sine: Isaac e înfățișat aici ca un efeb clasic, și două figuri în atitudini sculpturale se înfățișează în stânga numai pentru frumuseța corpurilor învăluite în faldurii armonioși ai tunicei. Cea d'întâiu poartă de bronz lucrată de biruitor pentru a sta alături cu a lui Andrea Pisano n'are nimic revoluționar; cea de-a doua, cu subiecte din Vechiul Testament, e însă de o mare dibăcie în grupare: fonduri de arhitectură pur romană se desfac în fundul celei de sus. Totul pare compus după pagini din Tit Liviu. Era, de sigur, nu numai o revenire la începuturile din secolul al XIII-lea, dar o mai bine alcătuită și mai personală dezvoltare a lor.

Mai departe cu mult merge Donatello (1386-1466). Întâiu și pentru că în epoca piețelor publice, a largilor curți interioare, el are ocazia de a face *sculptura separată, independentă: statuia*. Nu mai e vorba deci de anexe ale arhitecturii



Cl. Ferraguti (Florența) S. Cecilia a lui Donatello

ca înfrumusețarea unui portal de biserică ori modelarea unor porți de bronz, nici numai de morminte, oricât de frumoase, ca al regelui Robert de Neapole, al lui Martino della Scala în Verona, al lui Bernabò Visconti în Milano. Artistul e absolut liber de a face după gândul și gustul lui. Opera, de și cerută, n'are o destinație de care să nu se poată despărți. Ea se poate muta din loc în loc, mai mult chiar decât statuia antică, totdeauna în strânsă legătură cu un anume edificiu sau complex de edificii.

Donatello a lucrat, pentru monumentele bisericesti din patria sa Florența, la Dom și la Campanile, la Or San Michele, la S. Lorenzo, dulci chipuri de sfinți (liniștitul Sf. Ioan, seninul, hotărâțul Sf. Gheorghe, pleșuvul David), porți de bronz pentru sacristie, tribuna cântăreților, ori, la Prato, o altă tribună exterioară, la S. Antonio din Padova altarul principal, cu minunile sfântului. Pretutindeni însă el e desfăcut cu totul de trecut. Eroii săi sunt Romani, în haine romane; decorația aleargă la vechi compoziții idilice: copii cari dănțuiesc vesel pentru o tribună de biserică. Afară de orice legătură însă cu lăcașurile sfinte el dă figuri de o pură notă antică, precum e sprintenul David din *bargello* de la Florența, cu ciudata-i pălărie de metal contemporană, tinerescul chip al Sf. Ioan Botezătorul, portretul de un extrem realism al lui Niccolò de Uzzano și mai



Statuia lui Bartolomeo Colleoni de Andrea Verrocchio

Cl. „Primato Italiano“.

ales impunătoare statui în bronz, de piață publică, pentru Veneția, a condottierului Gattamelata, care învie și întrece chiar cele mai bune tradiții romane ale statuariei ecevestre.

Mult mai tânărul Andrea Verrocchio (1345-88), pictor și juvaiergiu, a căutat fățiș lupta cu puternicul înnaintaș și model.

Astfel, într'un David suptiratec și cam stângaci, cu greoiul cap descoperit, ori în monumentul călare, plin de un superb avânt luptător—față de liniștea solemnă a statuii lui Gattamelata, de Donatello—al lui Bartolomeo Colleoni, toate pentru o piață din Veneția. Un monument asemănător, al lui Francesco Sforza, aventurierul întemeietor al unei noi dinastii ducale, era destinat pentru Milano, dar n'a fost turnat niciodată. Însă arta lui Verrocchio, care a dat unei biserici florentine zguduitoră dramă a lui Toma înaintea lui Isus, s'a aplecat cu înțelegere și asupra întâmplărilor vieții obișnuite pentru a crea scena de moarte a unei femei în cutare baso-relief pentru palatul florentin al celor atinși de această pierdere.

Delicatul talent al fraților Rossellino, al lui Desiderio da Settignano, al lui Benedetto da Majano, cum am văzut și architect, și al dulcelui Mino da Fiesole, întovărășește aceste două mări principale. Pe o altă cale, întrebuițând mai ales arta „populară“ a maioliceii, Luca della

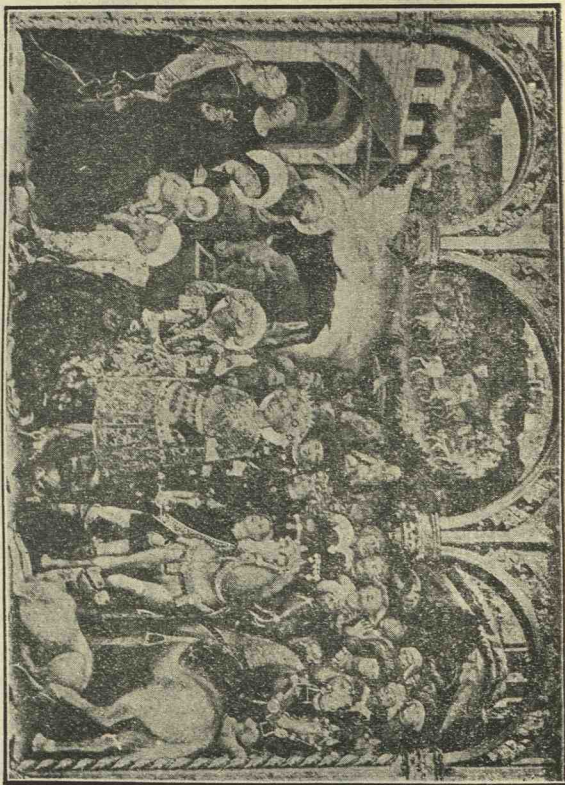


Cl. Bruno Bucher    Relief de Luca della Robbia

Robbia (1400-82) și, după el, nepotul Andrea, nepotul de nepot Giovanni, fabricanți pe cât și

Gentile da Fabriano († c. 1450)

Închinarea Magilor.



artiști, au dat, pentru biserici acum isprăvite în liniile mari și capabile de a primi numai adăugiri decorative, lucrări în baso-relief — desti-



nate la acoperirea altarelor, tabernaculelor, ușilor ori a mormintelor —, de o mișcătoare familiaritate surâzândă, cu Madone, îngeri, ghirlande de flori. În aceste opere, elemente de arhitectură și de pictură se unesc la ce e chemată a da pictura.

În acest timp, după noul impuls dat de Paolo Uccello († 1475), pictura în frescă nu mai are prilej de a fi întrebuițată. Doar la capela Brancacci, a Carmeliților din Florența, e chemat cel mai însemnat dintre pictorii de la începutul acestui secol al XV-lea, Masaccio (1401-28), mort tânăr, care dă acolo grupa banului prezintat lui Isus, de o compoziție ca acelea din porțile de bronz ale lui Ghiberti, și tot aceiași lucrează la biserica S. Carmine, unde gonirea din Paradis a lui Adam și a Evei are o tragică expresie pe care n'o mai cunoscuse arta.

El e și pictorul frescelor de la S. Clemente. Ucenic al lui Masolino (n. 1383; călător în Ungaria la 1425), a cărui activitate nu ni e în dăstul de cunoscută, tânărul pictor, începător genial de vreme nouă, n'are nimic comun cu frescele zimbitoare, în șterse colori dulci, mai ales de albastru, de roș și de aur, și cu icoanele în aceiași tonalitate ale altuia din pictorii născuți la sfârșitul veacului al XIV-lea, smeritul dominican Frà Angelico din Fiesole (1395—1455). Data aceasta, la Masaccio avem înaintea noastră ceva

care nu-și poate afla originea nici în imitarea lui Giotto, de care se ține foarte de aproape simțitorul călugăr Angelico, nici în influența meșterilor, ne-



Cl. Ferraguti (Florența). Buna Vestire de Frà Angelico  
 cunoscuți în afară de țara lor, ai picturii de dincolo  
 de munți. Sumbrul inițiator, căruia pe dreptate i

se atribuie meritul, dacă nu de a fi introdus spațiul, măcar de a fi lărgit și de a fi pus în concordanță fondul cu scenele ce se desfac pe dânsul, a prins din viața încunjurătoare, nu numai adevărul izbitor al figurilor — Isus din scena banului are o expresie unică de răspingere mândră, de înfruntare a ispitei—, dar și varietatea mișcărilor, care nu aparțin unui singur ritm, ci corespund fiecare cu rolul și acțiunea personagiilor în scenă. Ceva din arta lui se va transmite lui Domenico Ghirlandajo (1449-1494) și Luca Signorelli (1441-1523). Dacă fresca se mai întâlnește în lucrările de la Prato și de la Spoleto ale călugărului Filippo Lippi (n.c. 1406), următor poate în tehnică al învățătorului său Masaccio, dar fără nimic din marea tragedie creatoare ce se sbătea în mintea acestuia, ori în scenele lui Ghirlandajo la Trinità și S. Maria Novella și ale lui Piero della Francesca la Arezzo, ale ucenicului acestuia, Melozzo, la Sf. Apostoli din Roma, și ale lui Luca Signorelli la Orvieto, patria lui, în ale lui Pinturicchio la Sestina din Roma ori în biblioteca Domului din Siena, vremea cea nouă, cu bisericile pline, permite în pictură ceea ce am văzut în sculptura, lipsită de orice dependență, a lui Donatello. Ca în Țerile-de-jos, unde o bogată burghezime are nevoie de o artă care să-i mobilizeze și înfrumusețeze casa, cerând fraților van Eyck, în curând și mai meșteșugitului

Cl. Ferraguti (Vlorența)

Primăvara de Botticelli



Holbein (n. c. 1550), care se consacră în mare parte numai acestei ramuri de pictură, *tabloul pe lemn sau și tabloul pe pânză, după rețeta lui Justus de Gand, tot mai mult acesta din urmă se impune prin contingentele timpului.*



Maica Domnului între sfinți de Carlo Crivelli  
Cl. Ferraguti (Florența)

Astfel în Madonele — devenite acum principal obiect de închinăciune în altarele și capelele bisericilor ca și în casele private — pe care le dă.



Maica Domnului cu pruncul de Carlo Crivelli  
Cl. Ferraguti (Florența)



Maica Domnului cu pruncul de Giovanni Bellini  
Cl. Ferraguti (Florența)

Lippi însuși ori, după dânsul, școlarul său de căpetenie, în aceeași Florență, Sandro Botticelli (1446-510), întâlnim în pictură același armonios spirit ca în lucrările de maiolică ale lui Lucca della Robbia, cu o notă de complicație și rafinerie la elev față de învățătorul său, și, pe lângă aceasta, cu o tendință particulară către unduioasele forme fluide de fetițe și de efebi, cu pasuri de danț al umbrelor pe o pajiște fermecată, ca în Primăvara lui, cu alergarea figurilor înfășurate în văluri diafane sau în veșminte sămănate cu flori. Curentul merge îndată către tipul capabil de o reproducere nesfârșită, am zice chiar: de o utilizare industrială. Acesta e meritul—dacă poate fi un merit—, oricum, acesta e rolul lui Domenico Ghirlandajo (1469-94), care în cadrul de arhitectură și de natură potrivit așează madone și sfinți cu încunjurimea potrivită, având, în act de închinare, pe *donatori, patronii acestei nouă arte, care-și găsisse astfel secretul („santa conversazione“)*.

Școala venețiană, începută cu un Carlo Crivelli (n. c. 1430-40) și un Antonello da Messina, se fixează prin cei trei Bellini, Iacopo și fiii, Gentile și Giovanni († 1516), dintre cari Gentile, care a lăsat interesante portrete și tipuri de la Curtea lui Mohammed al II-lea, unde fusese chemat, e adus în oraș pentru lucrările de la Palatul Ducal. Cumnatul lor e Andrea Mantegna, a cărui direcție a fost



cu totul alta decât a acestor meșteri de madone, cu fața deosebit de visătoare, și de portrete. Un



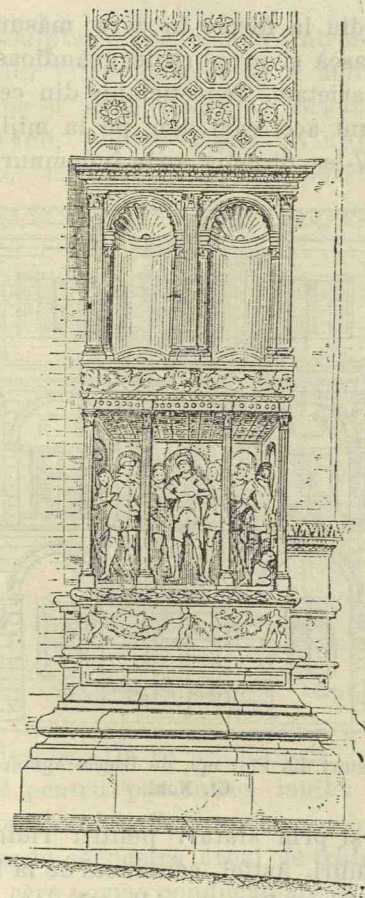
Maica Domnului cu îngerii, de Andrea Mantegna  
Cl. Ferraguti (Florența)

Vivarini (lucrează de pe la 1450), un Carpaccio (lucrează de pe la 1480) cultivă și ei, fără multă

originalitate, pictura religioasă, în icoane pe pânză.

În fața acestei formule, care era să se ridice de altfel până la cea mai mare valoare de armonie, frescele lui Pinturicchio, înfățișând splendorile vieții, purtată prin multe locuri și în multe ranguri, a lui Enea Silviu Piccolomini, devenit Papa Piu al II-lea, au a învinge alte greutăți și capătă au o mult mai înaltă semnificație reprezentativă. Divina Comedie a lui Dante e interpretată în deseme cu o adâncă serioșitate de Botticelli însuși. Tot așa în strălucitele fresce pe care, pe un alt câmp de înfățișare artistică, la Mantova, în Sala degli Sposi, le dă Padovanul Andrea Mantegna (1431-1506), influențat și de Venețieni, dar mai mult de sânguitorul studiu personal al antichității, ilustrând casa, plină de petreceri așa de decorative, a familiei Gonzaga. Pentru aceeași casă, în zilele ducesei Isabela de Este, zugrăvește el scene mitologice și istorice de o înaltă conștiință. Și frescele sale la Ermiții din Padova arată într'însul urmașul tragicei serioșități a lui Masaccio. Biruind toate dificultățile desemnului, icoanele lui răzlețe sunt o pregătire pentru pictura de superioară expresie care va merge alături cu aceia a zimbitoarei armonii în cadrele date.

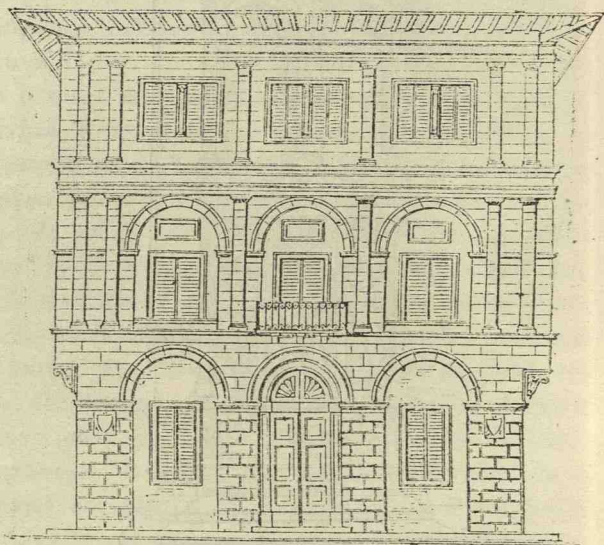
Arhitectura singură nu făcea încă pasul care trebuia s'o ducă de la marile tradiții gotice ale



Arcul de triumf al regelui Alfonso de Pietro di Martino  
(c. 1450).

Cl. Nohl.

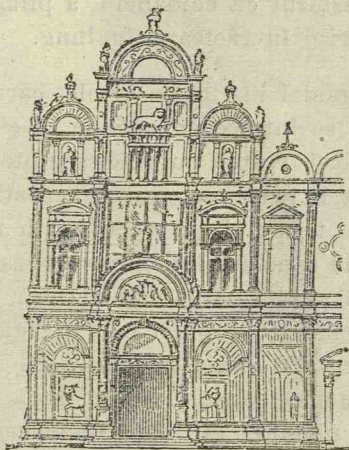
evului mediu la forme în care măsura singură să înlocuiască și proporțiile grandioase și amețitoarea varietate. Teoreticienii din cercul umanistilor sunt acei cari dau, pe la mijlocul secolului al XV-lea, direcția, prin îndemnuri generale



Palatul Serristori din Florența, de Baccio Agnolo (1467-1543)  
Cl. Nohl

scrise ca și prin sfaturi pentru ridicarea unei anume clădiri. Astfel, canonicul de la Domul din Florența, Leone-Battista Alberti, un *vir divinis-simus* pentru contemporani, care tratează despre pictură (1435), despre arhitectură (1452) și

chiar sculptură, recomandă întrebuințarea formelor lui Vitruviu, care ar fi aplicabile pentru orice loc și orice stadiu al societății, în același timp când, pentru Papa Nicolae al V-lea, Filareto, care lucrează la poarta S. Pietro,



Cl. Nohl. Scuola di S. Marco la Veneția (1485)

scrie despre „De re ædificatoria“. Trebuind să prefacă pentru pomenirea iubitei lui Isotta o bisericuță gotică, S. Francesco, tiranul din Rimini, unde se păstra arcul de triumf al lui August, îi cere norme conducătoare, și din concepția lui a ieșit deci clădirea cu frontonul în formă de triplu arc de triumf, cu coloane despărțitoare și cu triumghiul grecesc de-asupra ușii de -n-

trare. În capela de lângă S. Pancrazio din Florența<sup>1</sup>, la S. Andrea și S. Sebastiano din Mantova se încearcă realizarea aceluiași ideal de simplitate armonioasă. În palatul Ruccellai din Florența apar, pentru a varia fațada, elemente antice, cum e amestecul cu coloanele a pilaștrilor încastrați cari o învrâstează în lung.

Un om genial în toate artele, care el însuși declara că se întrece cu oricine la clădiri și că stă pe aceiași treaptă cu orice sculptor și pictor, și, mai mult, în toate ocupațiile omenești, căci toate problemele timpului au trecut prin mintea lui, ducând-o la concluzii înaintea cărora se închină admirativă știința, mult mai matură, a timpului nostru, Lionardo da Vinci, elev al lui Verocchio pentru ceva din întâia pregătire pe care a dezvoltat-o imens el însuși, lucra, după câteva încercări în pictură, din care ni-a rămas doar o schiță neisprăvită, la Curtea ducelui din Milano. De la 1481 la 1499, el dă acolo, cu o adâncime neasămănată a concepției, cu o nesfârșită revenire, ani de zile, asupra tehnicei, minunea din Maica Domnului în peșteră, cu îngerii grămădiți în jurul ei, cu o armonie sobră a naturii, cum n'o mai cunoscuse arta niciunei țeri, peisagiu cărui i se poate atribui regiunea de unde a fost luat.

---

1. V. Springer, *l. c.*, pp. 257-96.



Fot. Ferragui (Florența).      Lionardo da Vinci: portret

La S. Maria delle Grazie, el face călugărilor  
acea frescă a Cinei celei de taină — astăzi în



Fot. Ferraguti (Florența).      Leonardo da Vinci: Hristos

stare de aproape completă desfacere — în care,  
în jurul Domnului, toate figurile, fiecare însă cu



expresia și gestul ei, se contopesc în aceeași armonie de grupare măiestrită. Cineva scrie astfel despre această operă măiastră: „Tabloul a ajuns, peste hotarele popoarelor și confesiunilor, o legătură a creștinătății, tot așa de comună ca și Tatăl Nostru<sup>1</sup>.“

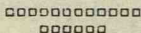
După ce încercase și o statuie a lui Francesco Sforza și se încumetase a zugrăvi o bătălie pe pereții Salei Sfatului din Florența, el, meșterul luminilor de seară, închide tot ce arta sa, care era pentru dânsul numai un moment de visare sau de odihnă, cuprindea mai frumos și mai plin de misterul ființei sale înseși în chipul Monei Lisa, *Gioconda*. Dacă ar avea să aleagă cineva din toată pictura italiană a veacului un singur tablou, ar putea opri pe acesta. La 1507 el se hotără să părăsească Italia.

Atâta nu era de sigur îndestulător. Tiranii italieni, cari făcuseră în atâtea domenii să innainteze arta în peninsula creatoare a unei noi concepții de frumuseță — Borso și Niccolò di Este își comandă și ei statui; la Ferrara se încearcă întemeierea unei școli de pictură locală pentru glorificarea prinților —, n'aveau statornicia și marile mijloace trebuitoare pentru a impune înflorirea triumfătoare a acestei arte, care servia un om,

---

1. Bergner, *o. c.*, p. 159.

o dinastie, un sistem, pe când biserica gotică era a întregului oraș și palatul comunal, *della ragione, il broglietto*, apărea ca întruparea puterii cetățenești. Numai la sfârșitul veacului al XV-lea Roma Papilor va putea să încerce în acest domeniu realizări care se vor întâlni mult mai larg precum și mult mai des, în țările unde puterea supremă, legitimă, peste o țară întreagă, nu cea usurpată și trecătoare asupra unui singur ținut, o ține regalitatea acum pe deplin consolidată.



## CAPITOLUL VII.

### Întinderea europeană a Renașterii în serviciul Papilor și Regilor.

Pâna la sfârșitul secolului al XV-lea, totuși așa de îmbielșugat în inițiativele cele mai variate ca și în produse superioare ale vechilor sisteme de artă — astfel Ligier Riquier lucrează ca sculptor puternic și original în Franța, unde, lângă miniaturistul Simon Marmion, Jean Fouquet e un mare maestru al portretului, și în Țerile-de-Jos, pe urma lui Rogier de la Pasture, se ivește, la Bruges, Hans Memling († 1494) și o întreagă nouă școală olandeză, cu Dirk Bouts și Gerard David — relațiile dintre deosebitele țeri nu sunt, în domeniul inovațiilor picturii și sculpturii, așa de bogate, cum fuseseră în evul mediu—și cum continuau încă în parte—acelea ale reprezentanților unității artistice a gotismului.

Astfel Italienii nu cunosc producțiile Nordului decât prin călătoriile negustorilor sau prin harsarduri ca acela care făcu să se vadă la Florența, în capela Portinari, lucrarea comandată de unul

din acești negustori, Flamandul Hugo van Goes. În schimb, este, și afară de raporturile economice, un curent din Nord către Sudul italian, căruia Jan van Eyck îi comunică descoperirea în domeniul picturii în ulei. Se pomenesc numele câtorva pictori cari au făcut drumul acesta de informație: Francezi, ca Fouquet, Flamanzi, Germani, ca Hans Burgkmair, ilustratorul de cărți, ca Holbein, fără a mai vorbi de marele sculptor de morminte al sfinților la Nürnberg (Sf. Sebald), Peter Vischer, care a vizitat Veneția.

Războaiele italiene ale regilor Franciei, Carol al VIII-lea și acel Ludovic al XII-lea a cărui mamă, Valentina, era fiica lui Gian-Galeazzo Visconti, au trebuit să stabilească și relații în acest domeniu, ultramontanii primind învățături mai ales în ce privește sculptura: monumentul lui Ludovic chiar, cu puternica-i eșafodare arhitectonică și multele-i basoreliefuri supt corpurile culcate sus ale regelui și reginei, e un exemplu.

Dar, înainte ca alte practice să se încetățenească definitiv în acest Nord, Curtea papală, restabilită la Roma după captivitatea de la Avignon, încearcă să atragă la dânsa, mai ales din Florența Medicisilor, care era să-și piardă în curând strălucirea, elementele artistice, pentru a le pune în vaza lumii întregi, a le face capabile de o utilizare internațională.

Pisanello fusese întrebuințat de Papa Ioan al

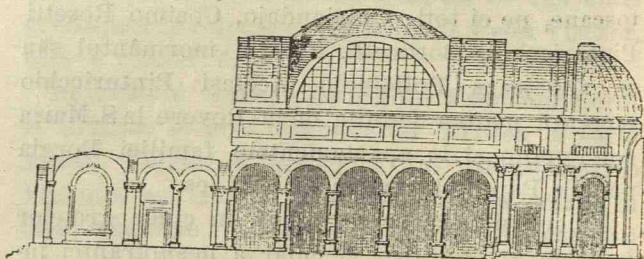
VIII-lea. Un modest monument la Milano pomeneste pe Papa Martin, cel d'întâiu împăciuitor al schismei, mort în acel oraș. Pentru monumentul urmașului său Eugeniu al IV-lea, biruitor prin răbdare asupra Părinților dela Basel, se chiamă meșterul sculptor Isaia din Pisa, iar pictorul care i-a lăsa chipul nu e altul decât Francezul Jean Fouquet. Sixt al IV-lea, clădind „Capela Sixtină“, chiamă în 1482 pe principalii reprezentanți ai artei toscane, pe ei toți: Ghirlandajo, Cosimo Rosetti Pinturicchio, Botticelli. Pentru mormântul său se angajează Pollaiuolo. Același Pinturicchio lucrează pentru familia dela Rovere la S. Maria del Popolo și la apartamentele familiei Borgia pentru Papa Alexandru al VIII-lea.

În curând era să se treacă, în ciuda grelelor împrejurări politice și chiar a nesiguranței interne, la planuri mai mari, care aveau de scop totala prefacere, după noul stil, și cu meșterii cei noi a cetății papale, și aceasta într'un moment când ocupanții Sfântului Scaun atrăgeau către dânșii acea mișcare a umanismului care, ocrotită și de Eugeniu și Nicolae, fusese captată de Medicisi, de Curtea din Neapole, de alte suveranități italiene, în alte direcții.

Planul cel mare al papalității la începutul secolului al XVI-lea era să refacă de o potrivă și basilica Sfântului Petru și aglomerația de clădiri care ajunsese a fi Vaticanul. Pentru aceasta s'a

recurs la talentul lui Bramante (Donato d'Angelo; 1444-1514), care în patria sa, la Urbino, putuse vedea lucrările făcute pentru duce de un arhitect de origine dalmatină, Luciano de Laurana, și care dăduse Urbinului biserica, de formă generală veche, dar cu ornamente în stilul cel nou, a Sfintei Marii delle Grazie.

Ceia ce interesa pe acest meșter, care stătuse



Cl. Nohl S. Lorenzo in Damaso din Roma, de Bramante.

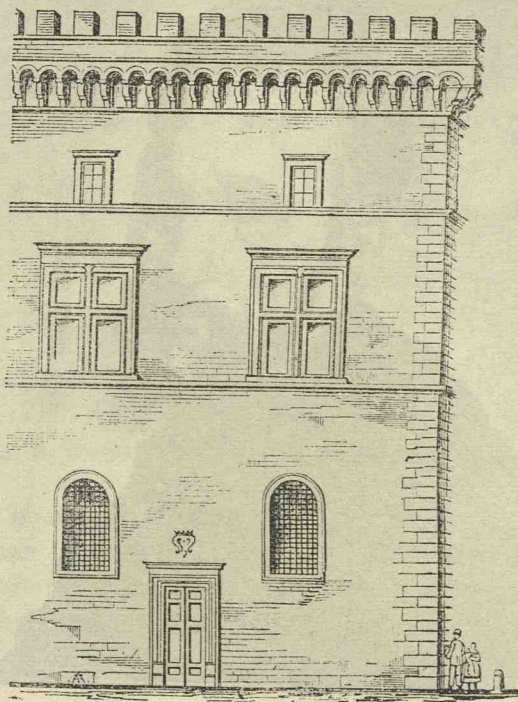
și el în serviciul Milanului, era, în rândul întâiu, boltirea unei mari cupole peste clădirea imensă de formă centrală. Dar moartea-l împiedecă de a duce la capăt lucrarea.

Altul îi veni în loc, — ca și Lionardo da Vinci, un om în stare să învingă greutatea cele mai mari în mai mult decât o artă. Sculptor din școala lui Donatello, peste ușoara grație a căruia era să se ridice foarte sus, sprijinind pe o știință adâncă îndrăzneala robustelor sale creațiuni.



Michel-Angelo, de el însuși  
Cl. Ferraguti (Florența)

Michelangelo Buonarroti, și el un Florentin, și unul din tristul timp de revoluții și răsturnări al lui Savonarola, începuse cu opere de tinereță,



Palazzo Venezia din Roma, de Giuliano da Majano (1432-1490)  
Cl. Nohl.

între care un David, care întrece și pe al vechiului maestru și pe acela al lui Verocchio. Madona lui cu copilul în brațe, *Pietà*, nu mai



are nimic din blândeța cu care obișnuiseră sculptorii ca și pictorii dinaintea lui, de și ex-



Cl. Buchsr.

Moise al lui Michel-Angelo

presia nu lipsește în trupurile perfecte ale Mariei și ale Răstignitului, asupra căruia cu gest și expresie tragice ea se pleacă, dureroasă.

Chemat, ca sculptor, de Iuliu al II-lea, pentru mormântul lui, la 1505, — era să se apuce de această operă, din care a rămas sublimul Moise, cea mai spăimântătoare statuie profetică pe care a cioplit-o vre-odată mână de om, și cei doi sclavi sprijinitori —, el, care fusese invitat pentru o mare frescă și la Florența, primește sarcina de a zugrăvi în Palatul Papilor Capela Sixtină.

O lucrare pe care o îndeplini cu o uriașă trudă, puind pe pereți, cu o enormă știință a corpului omenesc, figuri ce par tăiate în materialul lui obșnuit, marmora, — aceasta însă nu fără o pricepere superioară a grupării, fără un simț pentru grație și o înțelegere pentru tragic, calități care se găsesc de o potrivă și în profeti și în sibilele din colțuri, dar mai ales în scena Creațiunii, în aceia a ispitei din Raiu și a izgonirii strămoșilor omenirii, în povestea păcatului lui Cain și a potopului lui Noe <sup>1</sup>.

Strălucită ispravă a marelui creator de realități, dar totuși operă izolată, datorită capriciului individual al Papei, fără nicio concordanță cu complexul arhitectonic din care, în legătură cu picturi absolut diferite, fusese chemat a împodobi un simplu colț. Câtă deosebire între aceste geniale scăpărări întâmplătoare, rezultate din

---

1. Cf. superbul lui „carton“ pentru Palazzo Vecchio din Veneția.



Cl. Ferraguti (Florența). Madonă a lui Peragino

relațiile unui om cu altul, și între munca ordonată, solidară, pentru sute de ani, a acelor care știuseră să dea unei umanități mai ordonate simbole artistice complete, în care ea se rezuma și se recunoștea, în care ea putea să trăiască îndelung cu întreaga ei viață!

La 1512 Michelangelo, „meșterul Papei“, lucrând după ordin și supt pază, în constrângere, își isprăvisese comanda, la care peste mai mult de douăzeci de ani era să deie o urmare.

Dar încă din 1509 o altă chemare a Papei se îndrepta către un mai tânăr maestru (1483-1520), un Urbinez, Raffaello Sanzio, fiu de pictor, crescut la școala lui Perugino, nu fără a-i împrumuta formula, căreia, cu același colorit aproape, știu să-i dea o neasămănată grație în figurile rotunde, cu aceeași expresie liniștită, dar fără adâncime, a Madonelor, îngerilor și sfinților săi, grupați după un sistem pe care-l învățase de la un pictor florentin. În opere mai mici de tinereță, *Pietà*, *Orazione nell' Orto*, *La Deposizione*, *Ducerea Crucii*, e o originalitate naivă care interesează mai mult, deși trezește mai puțină admirație pentru tehnică<sup>1</sup>.

Și el capătă o comandă, și el aceia de a împodobi odăi, *stanzele*, în care se încercase și învățătorul lui principal și unul din cei mai dibaci

---

1. V. Adolfo Venturi, *Raffaello*, Roma 1920, pp. 120-1, 139, pl. xvii-xix.



Nunta Maicii Domnului (*Sposalizio della Vergine*) de Rafael  
Cl. Ferraguti (Florența)



„Din Nunta Maich Domnului (Sposizio della Vergine) de Rafaeel  
Cl. Ferrasuti (Firența)



Madonna dell' Impanata de Rafael  
Cl. Ferraguti (Florența)

imitatori ai marelui, mult mai marelui Leonardo, Sodoma. Avântul tânărului știu să deie în nesfârșite figuri, puse în legătură cu eleganță, alegorii în a căror interpretare nu pusese și nu putuse să-și puie sufletul: Teologia (*Disputa*), Filosofia (*Scuola d'Atene*), Poesia (*il Parnaso*), Dreptul.

O a doua serie de picturi prezintă scene în legătură cu lupta și triumful Bisericii, cu partea pe care au avut-o în viața-i actuală ultimii Papi. Legăturile-i dădură prilejul de a prezenta *Scriptura*, și pentru Capela Sixtină el lucră cartioanele tapițeriilor care fură executate la Bruxelles. Aceleiași Capele Sixtine îi va da Rafael cea mai frumoasă din Madonele lui, Madona Sixtină; „Schimbarea la față“ e din același timp. În portretele Papilor el a veșnicit fără măgulire, foarte realist, chipul lui Iuliu al II-lea și al lui Leon al X-lea.

În mijlocul continuelor ei greutăți și în așteptarea loviturii hotărâtoare care a fost prădarea Romei de soldații năimiți ai lui Carol Quintul, supt comanda protestantului Georg von Frundsberg, Papa nu știu să întrebuițeze forțele ce-i stăteau la îndemână. Lui Michelangelo, plecat aiurea, într'o tragică rătăcire fără scop, prigonit de Sfântul Părinte pentru fuga lui, dar întrebuițând acest timp pentru a tăia figurile celor





Cl. Ferraguti (Florența). S. Giovannino al luf Rafael

Cl. Ferraguti (Florența).

Buna Vestire de Andrea del Sarto



doi Medicisi și ale celor cari personifică Dimineața și Seara, Ziua și Noaptea, i se dădu, în



Cl. Ferraguti (Florența) Judita lui Allori (1535-1606)

odaia unde înfățișase începutul umanității, sarcina de a zugrăvi priveriștea Judecării celei de pe urmă. Data aceasta, artistul îmbătrânit și amărât,

urmărit el însuși de viziuni apocaliptice, a revărsat asupra pânzei tot tragicul din sufletul său, reprezentând nemilos, supt ochii lui Isus



Logodna Sf. Caterine de Bernardino Luini (lucrează 1500-1530)  
Cl. Ferraguti (Florența)

nesimțitor, prăpăstioasa cădere a sufletelor osândite către Iad (1534-41).

Îi era rezervat bătrânului maestru încă o grea sarcină: aceia de a urma lucrările la Sf. Petru,

de a-i da fațada cuvenită. El schiță un desen simplu, sobru și măreț, pe care l-a înlocuit apoi în parte cel realizat pe la jumătatea veacului și în care două mici cupole la cele două capete scad măreția totalului. În cutare modestă biserică romană el arătase ce poate face când lucrează după singurul său gust.

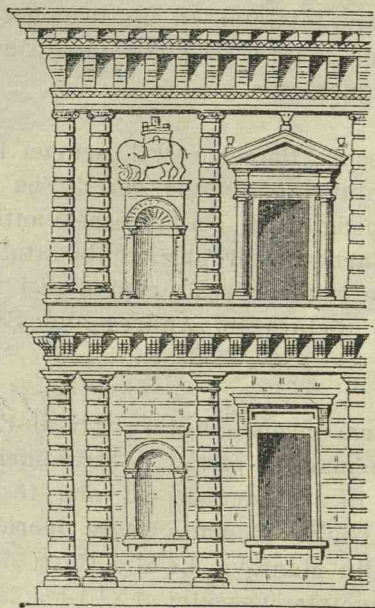
Cât despre Rafael, restul scurtei lui vieți fu întrebuințat la tablouri răzlețe, ca Sf. Cecilia sau Transfigurația, ori la frescele antice din așa-numita Farnesina, proprietatea bogatului Agostino Chigi, pe când expresia capătă mai variate nuanțe în pictura lui Andrea del Sarto (1486-1531).

De acum începe diaspora artiștilor.

Rețeta marelui pictor al armoniei fu transformată în procedeu de cel mai însemnat elev al său, Giulio Romano, care lucrează pentru Curtea din Mantova. La alte Curți de senior de pe la jumătatea veacului al XVI-lea, la Parma, se ivește și rămâne Correggio, cel mai însemnat din meșterii decorației cu figuri zimbitoare, care nu tulbură nici mintea nici inima nimărui. Giorgione († 1510) și Palma Vecchio († 1528) continuă în colțuri de viață italiană din Nord-Estul peninsulei tradițiile școlii venețiene.

La Vicenza sunt goale însă zidurile acelei

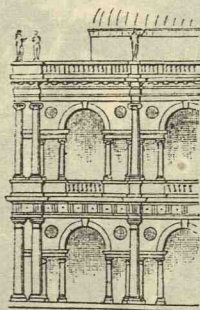
Rotonde a arhitectului Palladio, care, în proporții mici, reprezintă tot ce antichitatea avea mai elegant, în jocul simplu al planurilor și co-



Palatul Fantuzzi din Bologna, secolul al XVI-lea, de Andrea  
Cl. Nohl Marchesi (Formigine)

loanelor sale. Veneția singură, care lucrează la S. Marco și la Palatul Ducal, transformat și împodobit de arta lui Sansovino, arhitect și sculptor, un nou Donatello, mai puțin sprinten și grațios în crea-

țiunile lui, și dă bisericii nouă ca il Redentore, putea să concentreze atunci silințele unui număr de pictori trăiți în aierul ei, deprinși cu lumina ei, capabili de a-i da, nu un tablou oarecare, ci, în pânzele lipite de pereții bisericilor și palatelor Republicei, expresii adevărate ale rasei într'un mediu cum e acela al lagunelor.



Cl. Nohl.

Vicenza : Basilica de Palladio

Cel mai în vârstă dintre artiștii venețieni ai secolului, Tiziano Vecellio (1477-1500), vine, cu mintea plină de spectacole ale naturii din munții Friulului, de la Cadore, ale cărui aspecte le va reproduce, în lumina lui de aur, toată viața. De la Carol Quintul, ocrotitorul său, de la Paul al III-lea, de la ducesa de Urbino, până la atâtea figuri din nobilimea venețiană, chipurile contemporane sunt veșnicite de dânsul. În pictura bisericească el aduce note de expresie cu totul

particulare, ca în Hristos și cămătarul, sau în nobila înfățișare a Înnălțării Maicii Domnului (*Assunta*). Anticitatea-i dă subiecte, ca Venerea



Cl. Bucher. Portretul lui Tiziano, de el însuși

care doarme, ca zburdălniciile lui Bacchus, care nu mai fuseseră atinse de alții și care-i dau prilejul de a pune pe pânză femeia venețiană în toată strălucirea frumuseței ei blonde.



Grabnic la lucru, Tintoretto († 1594) dă în tablourile sale religioase, menite să fie întinse pe înalții pereți ai clădirilor publice, mișcarea zburcumată a lui Michelangelo, dacă nu concepția lui superioară și măestria lui de a simplifica mult și de a grupa bine. În sfârșit Paolo Cagliari (1530-88), al cărui nume obișnuit, il Veronese, îi arată originea, se deosebește îndată ca marele



Cl. Nohl. ( Mormântul Papei Paul al III-lea, în Roma

înfățișător de arhitecturi impozante, pline de figuri felurite, reproducând traiul obișnuit în cetatea care, și 'n decadența ei înceată, continuă să fie locul din Europa unde viața avea mai multă strălucire și se împărtășia de un mai bogat și mai nobil lux. Mai mult o imensă tapiserie decât tabloul religios redând un sentiment sau manifestând o personalitate.

Ceia ce arta nouă nu putuse afla în această  
Italia, unde erau cele mai multe din 'originile sale,  
era să afle în Franța regală, unde măreția unui  
Suveran absolut, în căutarea lăcașului solemn  
al puterii sale, cerea meșterii, străini sau indi-  
geni, capabili de a-i servi prestigiul și de a-i  
măguli gusturile.

□□□□□□□□□□  
□□□□□□

## CAPITOLUL VIII

### Renașterea și regalitatea franceză

Clădirile pe care Renașterea le-a dat Italiei sunt mai puține de cum s'ar aștepta, și risipite. Cu dispariția „tiranilor“ locali, cu stabilirea dominației spaniole în Neapole, apoi și în Milano, inițiativa creatoare de odinioară a dispărut. Forme tipice greoaie vor lua locul zidurilor cu caracter deosebit, datorite unor gusturi care, cu aceleași norme generale, nu se confundă. Numai în Veneția și în Marele-Ducat de Toscana, întemeiat pentru Medicisi, poate fi vorba de un neconținut patronaj al puterii supreme. Odată cu încetarea republicanilor se duce și acel simț obștesc al cetățenilor liberi care, în veacul al XIII-lea și al XIV-lea, dăduse orașelor italiene acele Palate ale Comunei, acele reședințe ale magistraților, acele biserici de bresle care i-au crescut așa de mult comoara.

Michelangelo, încercând forma definitivă a fațadei Sfântului Petru, pe care a aruncat-o de sigur

prea departe lungă, de și dibacea colonadă a lui Bernini, în secolul următor, n'a putut crea pentru Carol Quintul Capitoliul pe care-l voise; a ajuns numai să dea fațada de la S. Lorenzo și să construiască S. Maria degli Angeli. Studiile lui Rafael asupra lui Vitruviu, plăcerea pe care o simția studiind nobilele linii ale arhitecturii clasice n'au dus la ridicarea de dânsul a nici-unui monument în gustul cel nou, afară de capela Chigi la S. Maria del Popolo (1512). Clădirile bisericesti romane se reduc, în epoca mai glorioasă pentru artă a Papalității restabilite în reședința ei, la această biserică S. Maria del Popolo (1487), la S. Giacomo dei Fiorentini, operă a lui Sansovino, la începutul carierei sale (1519).

La Vatican s'au lucrat din nou numai arcadele din Belvedere. Doar câteva palate noi se înalță după normele antice: Palazzo Venezia, Palazzo della Cancellaria, acesta încă din 1486, în vremea când Florența se umple de grandioasele construcții ale marilor ei familii. Palazzo Farnese e din vremea ceva mai târzie, când regulele strict vitruviene ale lui Vignale apasă asupra meșteșugului de clădire. Să se adauge vilele: Villa Farnesina, cu galeria ei zugrăvită de Rafael (1509), Villa Madama (1516), pentru o princesă de sânge francez, Villa Medicis, Villa Pia. Iar la Veneția aflăm ca notă artistică a timpului, în arhitectură,

pe lângă adâncă prefacere a basilicei, cu mozaicele pictorilor secolului al XVI-lea și îmbogățirea Palatului Ducal cu Sara Giganților, pe lângă adăugirea supt înaltul campanile a delicatei loggii datorite lui Sansovino, Palatul della Zecca, della Libreria, în care se adăpostește astăzi Biblioteca S. Marco, de același architect și sculptor. Ca biserici, Sf. Zaccaria, cu admirabila ei fațadă de marmoră<sup>1</sup>, și S. Giorgio Maggiore, cu suptiratecul ei turn, dominând liniile palladiene ale edificiului delicat, se așează lângă il Redentore.

Palatele Correr și Grimani, ieau loc lângă zidirile gotice de pe marile canale. La Brescia Palatul Comunei e din această epocă, și tot de atunci Basilica din Vicenza<sup>2</sup>.

Germania imperială nu poate oferi adăpost artei pe care nu vor fi în stare s'o reție Papii, despoiați prin protestantism de o mare parte din veniturile lor și de o parte și mai mare din prestigiul lor mondial.

Aceasta, cu toate pretențiile unui Maximilian și intervențiile imposante ale lui Carol Quintul, nu e o țară și n'are un Suveran, ba nici măcar, în Prusia, Bavaria, Saxonia, un grup de prinți capabili de a înțelege și sprijini arta: doar un

1. V. mai sus, p. 101.

2. V. mai sus, p. 187.

Konrad Krebs lucrează noi castele pentru Casa de Saxonia (la Torgau) și ucenicul lui, Theiss, pentru Hohenzollerni la Berlin. Lipsește adesea și în orașe oricât de bogate, ca Nürnberg, ca



Porțile de bronz ale Baptisteriului Domului din Pisa de Jean de Boulogne (1602).

Augsburgul bancherilor Fugger (cari-și fac o capelă funerară în stilul Renașterii), ori Welser, acel nobil avânt spre frumuseță, care a făcut onoarea cetăților italiene. Câteva Case ale Sfatului și lo-

cuinți particulare amestecă ieften elemente din ambele epoce.

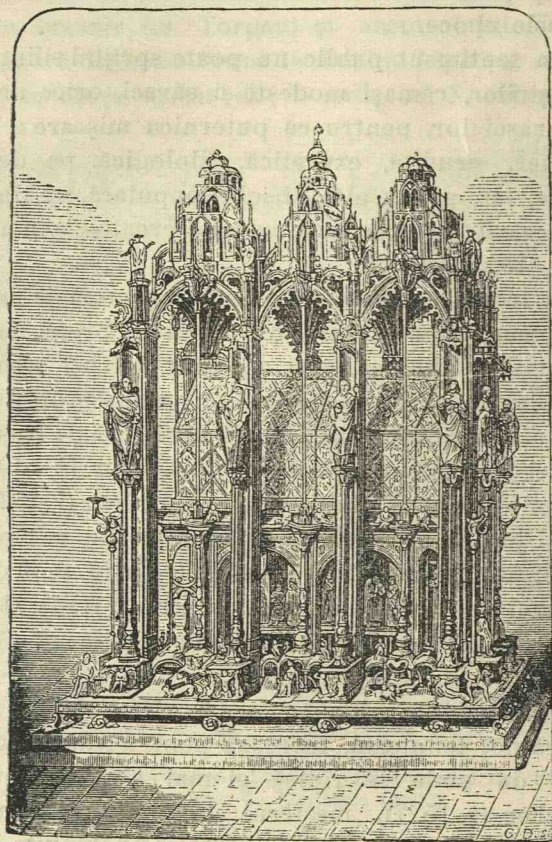
Un sentiment public nu poate sprijini silințele maștrilor, rămași modești și săraci, orice ar fi dat rasei lor, pentru că puternica mișcare a lui Luther, erudită, exegetică, filologică, pe de o parte, iar, pe de alta, absolut populară, nu tinde în aceeași direcție ca sforțările creatoare în alte țeri ale umanității.

În lumea orășenească lucrează pictori de mult sentiment, și sculptori, turnători în bronz, cu o admirabilă tehnică, cari au avut clienți numai biserici, în curând atinse de frigurile protestantismului dărâmător de statui, mângâlior de fresce. Astfel Alsacianul Martin Schongauer († 1491), pictor de altare, Bartolomeiu Zeitblom († 1531), din Ulm, care a devenit apoi unul din centrele Reformei<sup>1</sup>, Michael Wolgemuth († 1519), unul din cei mai mari, la Nürnberg. Bătrânul Hans Holbein († 1515) și Burgkmair duc o existență fără strălucire și fără mulțumire.

Între sculptori, dacă Adam Krafft († 1508), un îndrăzneț tehnician, lucrează pentru Nürnbergul său, de unde se ridică și mai tânărul Peter Vischer († 1527), meșterul minunatei îngrămădiri fantastice de figuri reale și închipuite la mormântul Sfântului Sebald, Veit Stoss († 1533),

---

1. Tablouri de el și în Museul din București.



Cl. Gugel. Sierul Sf Sebald la Nürnberg



emulul lor, merge în Ardeal, în Polonia, unde lucrează douăzeci de ani, la Cracovia. Ca și pictorul Burgkmair, ca și M. Pacher, care cercețează Padova la 1508, Vischer și cei doi fii ai lui fac drumul în Italia, nu numai pentru a compara un sistem de artă cu altul, dar pentru a-și căuta o clientelă care lipsește la ei acasă.

Maximilian, rege și Împărat, străbătător îndărătnic al frumoaselor câmpii italiene, unde nu-i e dat să rămâie, are ambiția ca mormântul lui, la Innsbruck, să nu fie mai puțin măreț decât al Papilor și al regilor francezi. Aproape un veac s'a lucrat la îngrămădirea de figuri din Casa de Austria, pe care le domină înfățișarea lui în bronz. Începutul e de la dânsul, dar desăvârșirea se datorește unor succesori cari dispuneau de comorile Spaniei. El însuși, cel „fără bani“ pentru Italiani (*senza danari*), face apel la artiști numai pentru a-i decora cărțile de o poezie slăbuță, „Theuerdank“, „Weisskuning“, „Triumphzug“, „Ehrenpforte“. Și află „ajutători“ pentru aceasta cel care n'a fost în stare a-și clădi și împodobi o casă, cum, de alminterea, n'ar fi putut spune care-i e capitala, între artiști cari, pentru a se face cunoscuți și a-și câștiga pâinea, sunt siliți a colabora la opera, germană la origine, a tipografiei, făcând săpături în lemn și în aramă pentru cărți, înlocuind vechea podoabă a miniaturilor, dar fără splendoarea

de colori, de acum înainte pierdută în toată lumea, a acestora.

Unul din cei cari fac stampe pentru săraca Maiestate a regelui Romanilor e și Albrecht Dürer (1471-1528), acesta, de sigur, o mare și puternică natură, dăruită cu un puternic talent de observație, cu fantasia poetică pe care o vădește în înfățișarea morții și a celorlalte osânde ale omenirii, Războiul, Ciurma, Foametea, ori în ușoarele lui înseilături de scene de luptă sau de tournoi cavaleresc, cum îi plăcea lui Maximilian; pe lângă aceasta un perfect cunoscător și un inițiator cu îndrăzneală al mijloacelor artei sale. Dar, ca și un Matthias Grünwald, el e redus a lucra pentru cărți ori pentru stampe răzlețe, pe care soția sa le desface în bălciuri și în care se face o enormă risipă de talent fără a se forma măcar prin aceasta gustul unui popor.

În „Viața Mariei“ el va amesteca în sculptura sacră scene care întovărășesc în vremea lui viața oricărei femei din popor; în ciclul Pătimirii elemente direct triviale ca plângerea femeilor. Se făcea astfel înțeleș, dar fără să emoționeze și să înnalțe.

Capabil de a grupa mari scene, ca în tabloul cu toți sfinții în jurul Răstignitului, de a da aspre figuri sacre ca ale Apostolilor, de a fixa caracterul personalităților istorice, ca în Carol-cel-Mare, în Sigismund Împăratul, de a prinde



Doi Apostoli de Albrecht Dürer

notele distinctive ale contemporanilor în portrete pline de expresie, el, care va cerceta cu același scop Țerile-de-Jos, unde află pe Luca de Leyda și pe Quinten Matsys, va petrece un timp în Veneția, unde atâtea recunoașteri ale colegilor nu-l bucură mai mult decât comenzile mult așteptate.



Cl. Bucher. Din Danțul Morții de Hans Holbein

Lukas Cranach (din Kranach; 1472-1553) se dedă cu aceste împrejurări umile pe care le oferă Germania. Când Carol Quintul, cea mai mare personalitate politică a secolului, e pătruns de artă — întru cât este — în Spania lui și mai

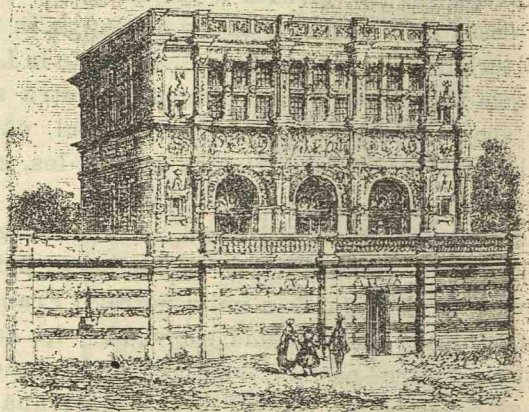
ales în Italia, la Veneția, considerând Germania ca o bază de prestigiu și un câmp de evoluții militare, Cranach fu un meșter al epocii, în dispoziția și ușurința lui de a zugrăvi lucruri de tot felul, după cerere.

Bătrânul Hans Holbein se pierde în străinătate, iar fiul portretist, care e Hans Holbein cel tânăr (1457-1543), se așează întâiu la Basel, unde zugrăvește figura șireată a lui Erasm, dar nu află decât prea puțin prilej de a câștiga, în mijlocul turburărilor reformiste; el tipărește la Lyon planșele sale din „Danțul Morții“ pentru a se face apoi, o viață întreagă, portretistul căutat și alintat al Angliei lui Henric al VIII-lea, unde și moare.

Rezultatul e că, atunci când, la Augsburg, la München, la Landshut, la Heidelberg, prinții germani, în dorința de a imita pe regii Franciei, a căror operă stăm acuma s'o vedem, își caută meșteri pentru castele și palate, ei trebuie să atragă constructori italieni de a doua mână, lucrând după rețeta lui Palladio și Vignale.

În Franța regală însă condițiile de stabilitate, bogăția mijloacelor, nevoia de prestigiu erau factori cari trebuiau să ducă arta de clădire a Renașterii, cu tot ce i se adaugă și o complectează, nu numai la opere impozante prin proporțiile lor și plăcute prin mijloacele variate de

realizare a frumosului, prin chiar amestecul cu normele moderne al unui trecut care nu era și nu putea să fie mort, dar și la o dezvoltare continuă timp de un veac întreg, care va duce apoi, nu la o decădere, ci la forme artistice nouă în secolul următor.

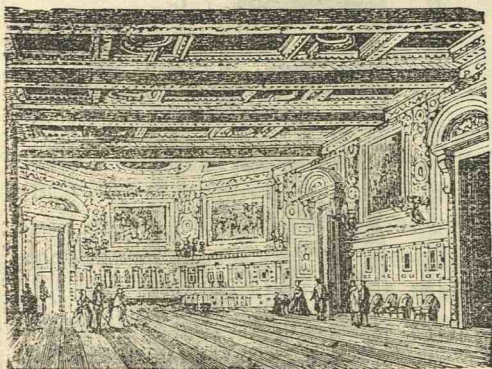


Cl. Conty. Casă din timpul lui Francisc I-iu

Am văzut cum însuși Carol al VIII-lea<sup>1</sup>, apoi Ludovic al XII-lea aduseseră, într'un moment când țerii lor înseși nu-i lipsiau meșteri, ieșiți dintr'o veche, glorioasă și solidă școală, artiști italieni. Francisc I-iu, fiu al princesei italiene,

1. Michel, *o. c.*, VIII, pp. 626-7.

Luisa de Savoia <sup>1</sup>, crescut de dânsa în tradițiile Italiei, cuceritor și duce al Milanului, luptător atâta vreme pe câmpiile Italiei așa de mult dorate de dânsul, creator al unei Curți și introducător al unor moravuri sociale care vin de peste munți, trebuia să unească în aceeași operă pentru noile castele regale — ba chiar pentru

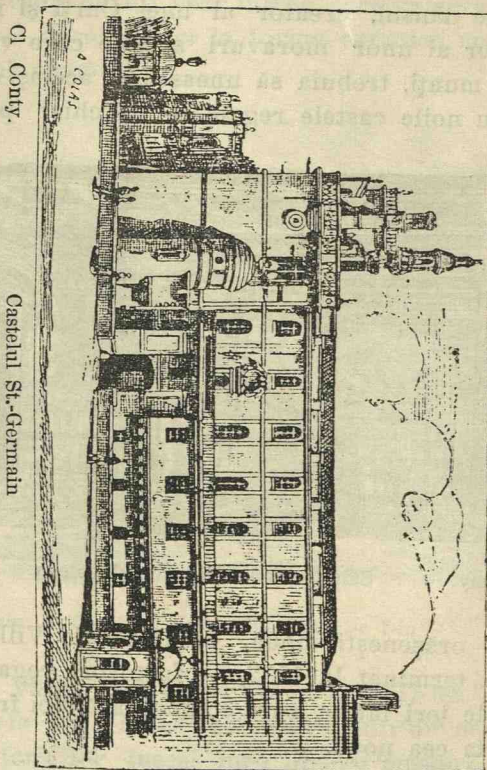


Cl. Conty. Sala Tronului din Fontainebleau

zidiri orășenești nouă, ca Hôtel de Ville din Paris, terminat la 1532, — furnisori regali din ambele țeri latine, care colaborează aici frățeste la arta cea nouă.

1. V. R. de Maulde la Clavière, *Louise de Savoie et François I-er, trente ans de jeunesse*, Paris 1895, pp. 264, 278, 285.

Întrat la Milano, întâiu în serviciul Suveranului care ştia să îndemne şi să aprecieze personal pe arhitecţi, sculptori şi pictori — cum



ni arată memoriile juvaiergiului Benvenuto Cellini, autor al statuii lui Perseu pentru Florenţa naşterii sale —, Lionardo da Vinci s'a strămutat



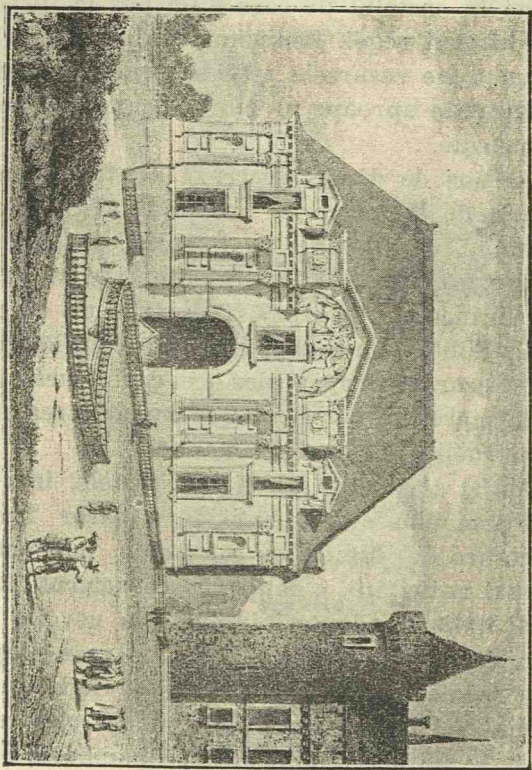
în Franța, ca bătrân și obosit sfătuitor, și viața-i de zbucium, de imense încercări, părăsite, se termină în castelul pe care i l-a pus la dispoziție ocrotitorul regal. Benvenuto el însuși întrebuintează toate resursele artei sale pentru acest cercetător de aproape al felului cum i se execută comenzile.

Alături de dânsul lucrează pentru Franța aceasta de la începutul secolului al XVI-lea un Mazzoni, un Dominic de Cortona, un fră Giocondo, care fuseseră întrebuintați și la Vatican, un Francesco Laurana, Dalmatin, un Girolamo della Robbia, un Giusti, un Rustici, un Pellegrini, un Viscardo, dar mai ales acei cari avură o parte mai mare în concepția și împodobirea noilor construcții, Rosso și Primaticcio.

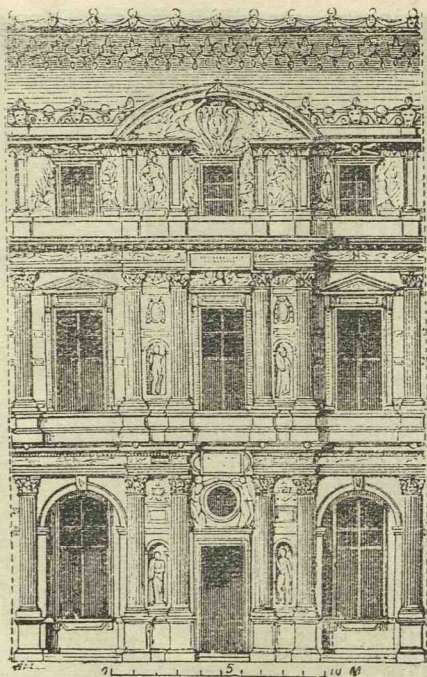
Astfel se înalță un șir de castele, în ale căror armonioase proporții, în a căror îngrijită decorare de fațade, cu elemente împrumutate numai anticității, e întipărit caracterul Renașterii italiene, adaptată înțelept la nevoile altui cer, dacă nu și la cerințele altei rase. Reședințele regale de la Amboise, de la Gaillon, de la Blois — odată o mare și frumoasă clădire gotică —, de la Fontainebleau, Chambord, S. Germain, cu vechea biserică medievală, se succedază în curs de câteva decenii numai. Iar după aceia o nouă serie vine, cu castelele din Madrid, de la Villers-Coterets, de la Écouen. Dintr'un al

Cl. Lebas.

Castelul de la Chantilly



treilea avânt, după ce Serlio, Vignola se adăogă ca auxiliari artistici și Vitruviu e tradus și în limba franceză, fac parte, cu frumoasa lor împărțire,



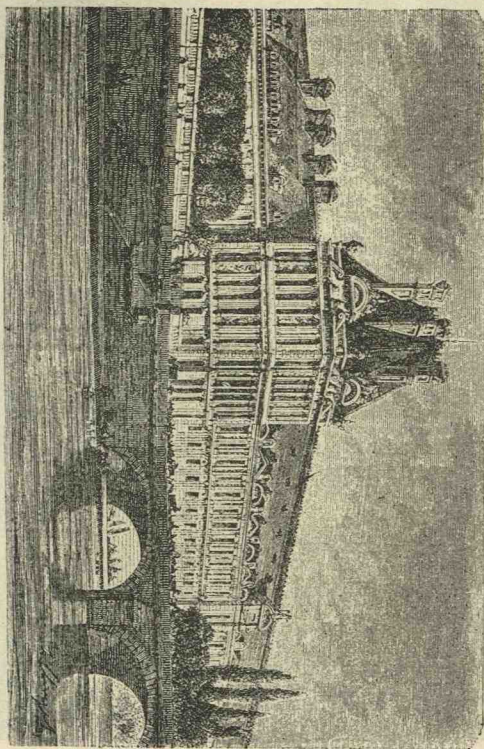
Cl. Gugel. Fațada din spre curte a Louvrului

cu lungile sale de recepții acoperite cu plafonduri sculptate și aurite, cu panourile cuprinzând, între oglinzi, picturi mitologice italiene, a căror

alegorie în samă măguliri pentru patron și prietenii, prietenele lui, Chenonceaux și, la Paris, Tuileriile, colonadele, de un earacter absolut

Cl. Conty.

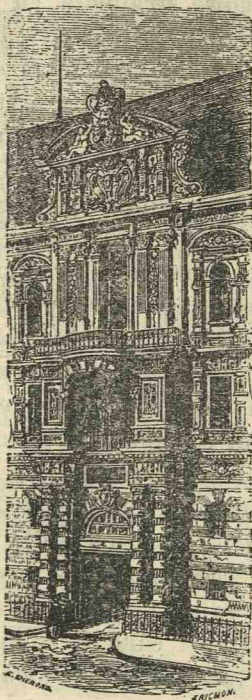
Luvrul : Pavillon de Flore



clasic, ale fațadei Luvrului de către Curte (1546).

Acuma, după călătorii de pregătire în Italia,

meșterii francezi de stil nou, Philibert Delorme, care vede patria Renașterii în 1533-6, Pierre Lescot se adăogă la șirul constructorilor noii



Cl. Conty. Louvrul: Pav. Bibliotecii

regalități, în care fiul lui Francisc, Henric al II-lea, și o regină italiană, Ecaterina de Medicis, continuă cele dintâiu tradiții ale mării prefaceri.

Se redactează, la 1564, și o „Règle générale d'architecture“. Ilustratorul lui Vitruviu, Jean Goujon, continuă în același spirit opera de sculptură care se vădise strălucită cu un Ligier Richier, cu un Michel Colombe († 1520), și se va vădi încă în mormintele princiare și regale la S. Denis, până la ale filor, morți de vreme, în triste împrejurări, care nu îngăduiau cheltuieli de artă, ai princesei florentine. Germain Pilon, Jean Cousin, Pierre Bontemps, și ei sculptori decorativi într'o țară unde nu s'a ajuns încă la statuia de piață publică — ci numai la aceia a castelelor —, continuă această școală francesă, paralelă cu cea italiană, care după Michelangelo și Sansovino își va sfârși glorioasa existență.

Casa privată a burghezilor, care cu mijloacele gotice dăduse în secolul al XV-lea exemplare de frumuseța „otelului“ din Bourges al lui Jacques Cœur, argintarul și bancherul lui Carol al VII-lea și stăpânul flotelor de comerț din Orient, va lua de la exemplul regal pe care-l are pretutindeni supt ochi ceia ce trebuie pentru transformarea pretutindeni — atunci când Germania rămâne în acel domeniu încă gotică — a locuinții franceze.

În sfârșit, alături de marea pictură decorativă, micul portret, de o extrem de îngrijită execuție, se continuă, după Jean Fouquet, în acel secol al XVI-lea printr'un Clouet.

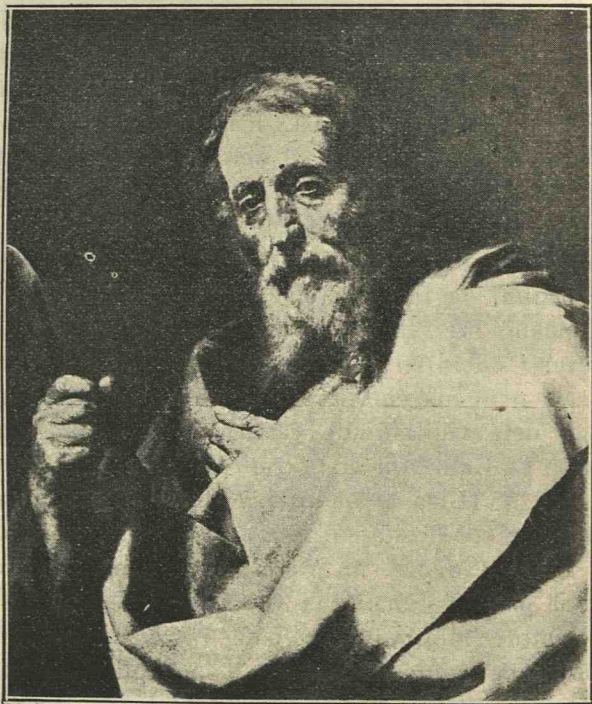
Când luptele de religie între clanul catolic și cel protestant al nobilimii franceze, deprinsă cu războaiele în afară, însângerează, tulbură și paralizează pe mult timp Franța, la sfârșitul secolului al XVI-lea, supt regalitatea reprezentată de fiii degenerați ai Ecaterinei de Medicis, Francisc al II-lea, Carol al IX-lea și Henric al III-lea, puterea de a provoca și ocroti arta se strămută în acea țară 'n care înseși legăturile strânse cu Italia, cucerită și admirată de dâșșii, trebuiau să aducă elementele provocatoare ale unei mari creațiuni de frumuseță.

Spania lui Filip al II-lea și a celor doi d'intâiu urmași omonimi ai săi își arată vitalitatea spirituală prin marea operă literară a dramaturgilor săi, dela Guillen de Castro și Lope de Vega până la Calderon și la reprezentanții din secolul al XVII-lea ai genului. Încă de atunci apar acei cari vor încetățeni în Spania pictura italiană.

Filip al II-lea nu va fi însă un mare ocrotitor pentru dâșșii, cu toată puterea lui, care se întinde din America până în centrul Europei, unde asupra vărului, a nepotului habsburgic influența lui se întinde dominatoare. Doritor de a și avea o capitală,—pe care n'o simțise necesară decât doar în palatul dela Grenada (înălțat de Machuco), tatăl său, răscolitorul lumii contemporane —, el face a se clădi în formele unei imense mănăstiri, după liniile, de care nu vorbise



niciun Vitruviu, ale grătarului pe care pătimise Sf. Laurențiu, palatul său, nesfârșit și urît



Cl. Haufstaeng (München). St. Bartolomeiu de Ribera

dela Escorial, în mijlocul pustiului de lângă Madrid. Nicio mână de artist nu s'a apropiat pentru a da măcar prin împodobire un carac-



ter acestui monument faraonic al unei ambiții sumbre și misantropice.

Pe când sculptura era reprezentată în Aragon de meșteri florentini, ca Moreto, pictura lua, cu cei doi Ferrando, lecții de la Lionardo da Vinci. În locul asprelor scene de ascesă ale unui Morales, revelația artei lui Tiziano fu adusă, la sfârșitul secolului de un Cretan, Domenico Theotocopuli, care din Neapole trecu la Toledo în 1575 și trebui să-și consacre talentul, străbătut de evidente influențe orientale, dar însuflețit de cea mai fantastică din imaginații, la zugrăvirea de pânze pentru altare, într'o țară în care bogăția regilor și mândria nobilimii nu construiesc nimic. Și „Grecul“ se întoarse să moară în Italia. Și de această Italie nu se va desface Spaniolul Ribera (1588-1652), care va rămânea în Neapole, locul reședinței sale permanente, înfățișătorul întunecat al celor mai înfiorătoare scene de martiriu, până la jupuirea trupurilor sângerânde.

Lipsită de orice îndemn al unei Curți severe ducând o viață monacală, arta spaniolă, neajutată de o societate încremenită în vechi norme de politeță orientală și arabă, nedorită de un popor copil încă, a cărui plăcere se satisface între jocurile de tauri și frumuseța ciudată, zguduită, a pieselor de teatru, această artă spaniolă, care nu cunoaște sculptura nici pentru palatul fără orna-



Cl. Hanfstaengl (München)      Mađona lui Murillo

mente, nici pentru piețele publice pe care le cuprinde numai vechea biserică neatinsă de spiritul Renașterii, își va căuta modelele, — întru cât nu copiază pe Italieni, în madonele lui Murillo, (1618-82) de un caracter mai modern și mai trist —, în cealaltă artă, a posesiunilor regale din Țerile-de-jos și mai ales în acea Olandă care printr'o lungă și înviersunată luptă s'a desfăcut de regalitatea spaniolă pentru a întemeia o republică a Provinciilor Unite.

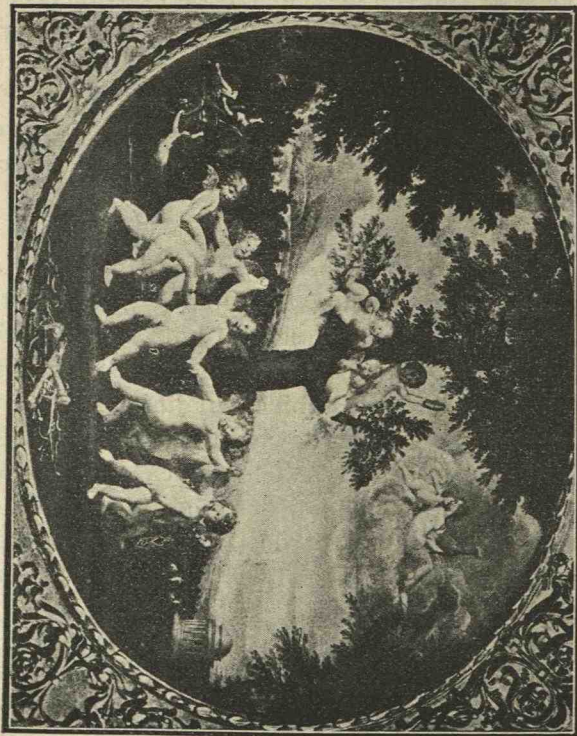
Între Flandra rămasă catolică și această neînduplecată revoluționară, Olanda protestantă, iconoclastă cu pasiune, supusă unui regim calvin de o strictă supraveghere a plăcerilor aparente ale vieții, este o deosebire, sprijinită și pe alte caractere ale raselor de basă, care creiază, la sfârșitul veacului al XVI-lea, încă două școli deosebite sau mai bine două concepții, două sisteme în acest unic colț de Europă nordică, de o atât de covârșitoare influență asupra artei universale.

Unirea strânsă cu Casa de Burgundia a introdus în Flandra un caracter aproape francez, în același timp când spiritul orășenesc liber, dar cu preocupări mai reduse, cu un orizont realist mai restrâns, a amestecat în arta franceză a secolului al XIV-lea și al XV-lea note care se disting ușor față de tradiția trecutului. Influența

italiană, care, prin relațiile de comerț, atinse și pe inovatorul olandez Quinten (Quentin) Matsys din Anvers (c. 1466-1530), e dincoace, prin unirea

Cl. Ferraguti, Florența

Îngeri de Albani



politică rămasă între Spania, Italia și Țerile-de-jos, a-tot-puternică.

Între anii 1600 și 1608 petrece la Roma pentru



Cl. Hautsatengl, München

Rubens : Satir și nimfe

a se iniția în tainele unei picturi pe care o reprezintă atunci tipic, în formule „academice“, cuprinzând calitățile tuturilor marilor înaintași, cei trei Caracci, tânărul Flamand (din Anvers, crescut la Colonia) Petru Paul Rubens (1577-1640). De aici a învățat el meșteșugul grămădirii trupurilor care se învălmășesc în petreceri, în lupte, în ascensiuni spre ceruri, în răsturnări catastrofale, așa cum îl practicase cu o deosebită măiestrie Tintoretto. Lecții de lumină a putut avea de la delicata simțire pentru clar și umbră a lui Tiziano, iar vioiciunea, plăcerea de viață, zimbetul mulțămitor către puterea de unde vin toate, acestea le-a putut deprinde de la Veronese, care i-a arătat cum poate fi cineva, cu moștenirea artistică a mai multor generații, un decorator de palate.

Sângele lui flamand, în care fierbea de veacuri setea de plăceri, bucuria de a gusta și a proclama voluptatea, înzeirea cărnii care se zbuciumă, se'nfioară ori triumfă mulțămită, i-a dat restul din notele constitutive ale celui mai bogat din talentele creatoare de până atunci ale Nordului. O imaginație deosebit de bogată-l făcea să poată înțelege și reproduce spectacole, ca vânătorile de lei, la care niciodată n'a avut și nu va avea prilejul să iea parte.

Tablourile lui, mari, mândre de ușurința cu care au fost învinse toate greutățile, repre-



Cl. Bucher

Rubens și soția sa a doua

zintă tot Olimpul, toată Evanghelia și o mare parte din lumea care-l încunjură pe dânsul, până și la natura flamandă, căreia, după exemplul Italianilor cari măcar în fonduri de pânze dăduseră realitatea peisagiului local, îi acordă cel d'întâiu dreptul la interpretarea artistică. Lucra și pentru vânzare, fără a căuta clienți, cari veniau în număr mare și plăteau bine cuiva care, pictor oficial al locotenentului regal din Țerile-de-Jos, întrebuințat și în ambasade, posesor de palat și de colecții, se bucura și de o situație socială deosebită, fiind pus alături de nobilime.

Furnisează pânze și bisericilor — și celor din Colonia, unde-și trăise tinereța, — de și genul lui, glorificând materialitatea omenească așa cum nu se mai făcuse până atunci și dând Sfintei Cecilia înfățișarea unei doamne din vremea sa, — propria lui soție, mult glorificată, Hélène Fourment —, nu era potrivit nici pentru un catolicism așa de tolerant ca al Iezuiților secolului al XVII-lea.

Portretele lui erau foarte căutate și bogații din vremea aceia vor fi fost mândri să aibă în casele lor luxoase tablouri ale celui mai mare din meșterii contemporani ai țărilor de limbă franceză. Însărcinarea cea mai importantă a fost aceia care i-a îngăduit să dea pentru Luxemburgul clădit de Maria de Medicis, văduva lui Henric al IV-lea, regele Franciei, și pentru Louvre



marile sale picturi, care glorifică această Curte în care din nou puterea regalității franceze se unia cu tradițiile de artă, transmise prin Medici, ale Florenței (1623).

Pe lângă energica activitate, paralelă și asămănătoare, a lui Iacob Jordaens († 1608), mai tânărul flamand Anton van Dyck (1599-1641) făcu și el, douăzeci de ani mai târziu, călătoria în Italia, de unde căpătă ceia ce nu primise de la început din moștenirea lui Rubens însuși. Dar ceia ce deosebește pictura sa e acea delicateță morbidă a figurilor și a atitudinilor înseși, acea transparență a fețelor lungărețe, slăbite, fermecătoare prin tristețea lor, care fac ca pânzele lui religioase să samene une ori așa de mult cu ale vechiului Roger de la Pasture.

În Anglia, rămasă și acum fără artiști, cu toată strălucita Domnie a reginei Elisabeta — al cărui chip s'a păstrat în portretele atât de dure ale câte unui maestru indigen —, el duce, după solia de artă a lui Holbein la începutul secolului precedent, o alta care-i câștigă îndată favoarea generală. Cum prin maestrul german trăiește vremea mai aspră a lui Henric al VIII-lea, lumea lui Carol Stuart și a Henrietei de Franța ni e păstrată prin cele trei sute de portrete pe care le-a zugrăvit în Anglia Van Dyck.



Cl. Hanfstaengl (München) Carol I-ii al Angliei de Van Dyck

Alături de această pictură, care, plecând din tradiții comune cu ale Franciei, se îmbogățește prin



Cl. Ferraguti (Florența). Princesa Amalia de Solms de Van Dyck  
studiul picturii italiene și ai cărei maștri căutau  
îndeletnicire în lumea franceză și engleză, o alta,

în Olanda și, prin imitație, în Flandra însăși are o origine deosebită și se adresează în alt spirit altor subiecte.



Cl. Ferraguti Florența. Madonă de Van Dyck

Lăsând la o parte pentru moment spiritul profund și aspru biblic, pe care protestantismul olandez îl cere tot așa ca și puritanismul englez

din zilele lui Cromwell, visând de profeți pedepșitori și de luptători pentru legea imutabilă, mediul burgheziei bogate, care nu mai atârnă de niciun stăpân, ci trăiește și lucrează, petrece și cheltuiește pe sama lui proprie, e în stare să creeze imediat o nouă artă.

Fiindu-i interzise subiectele religioase, pe care nu le mai cer bisericile reformate și care ar fi tolerate numai într'o anumită formă, pe care o găsește și o întrebuițează unul singur, de care va fi vorba pe urmă și deosebit, această pictură, pe care n'o întovărășește în aceste căsuțe sculptura, nici măcar cea decorativă, și care nu e datoare să ție samă de vre-o pretenție a arhitecturii, fiindcă ea lipsește în general, caută subiectele în legătură cu viața de familie, cu ocupația obișnuită. Ea dă deci portrete răzlețe, grupe pe asociații și corporații, spectacole de zile mari, iar, în afară de aceasta, fiecăruiă câte ceva din meseria lui, medic, spițer și așa mai departe. Pentru salele de mâncare se vor zugrăvi deci scene de natură moartă, cu păsări și iepuri așteptând să fie gătiți, cu policromia apetisantă a zarzavatului, cu scânteierea cristalelor și licărirea vaselor de metal.

Dar gustul de ăntiteze și compensații, adânc sădit în firea omenească, cere și alte priveliști care pot însenina, care pot distra și înveseli. Negustorul care lucrează toată ziua în cămăruța lui cu

lumina slabă venind din stradele înguste, trecând peste umezeala canalelor, el care din viață are a face numai cu interesele materiale, care nu vede nici măcar puțina natură liberă prin care se despart orașele, așa de dese, el care observă strict regulile unei meticuloase bune cuviinți, simte nevoia de a privi spectacole de viață populară, în cârciumă, la joc, între cei patru pereți de acasă cu iubita pe genunchi și sticla de vin în mână, încăierări și îmbrățișări, scandaluri și beții, scene de desfrâu și de pumneală, mizerii materiale și morale. Iar, pe alături, priveliștile naturii, până la care nu poate ajunge, ba chiar, în câțiva centimetri nepericuloși, un colț de bătălie, cu cai albi, grași și cu războinici purtând pe cap pălărie cu pene și spada la coapsă.

În aceeași notă generală toate temperamentele se pot manifesta în chip variat. Un Frans Hals din Harlem (1580-1666) dă portrete de o mare libertate în atitudini, dar alături de dânsese figuri de cântăreți, de țigance, de pescari, de bețivi. Ca și Flamanzii contemporani, Teniers, care introduce toată amestecătura și zarva vieții contemporane și în marele tablou religios al Ispitirii Sf. Anton, și Brouwer, Adrian și Isaac van Ostade, Jan Steen dau aspectul cârciumei țărănești de la gurile Rinului, cu atmosfera înnegurată în care zburdă, inconștiente, viciile. Fete cochetează cu amorezații lor în micile pânze ale



Şarlatanul de bălcu de Gerard Dow

lui Jan Vermeer din Delft. Precupeții își chiamă meșterii la Metsu, mici amănunte de viață trivială află un farmec în dragostea cu care le zugrăvește Gerard Dow.

Ca și Jan Brenghel — în care se află note care amintesc pe Italianul Iacopo da Bassano, cu menajeriile lui bizare în mijlocul largilor aspecte de natură —, Olandezii, de la Jan van der Meer, Esaias van der Velde, Goyen și Cuyp până la Koninck și Hobbema, până la cei doi Ruysdael, Solomon și Iacob, dau aspectul caracteristic al pădurii neerlandeze, al cascadelor năprasnice, al câmpiilor străbătute de umezeală, al marginilor melancolice de mare. Marinele apar în acelaș timp.

Vitele roșii, albe, grase ale acestor pășuni bogate sunt îndrăgite de Paul Potter, în același mediu de natură umedă și îmbielșugată. Willem Kalf, Hondecooter, Weenix ca și Flamandul Snyders se întrec în tablourile de sufragerie. Iar micile pagini de războiu ale lui Wouvermans strecoară în casele burgheze, dacă nu emoția încăierărilor, cel puțin ceva din pitorescul coltului de bătălie.

Mai târziu numai note mai elegante, tendinți de saloane, apar în opera lui van der Meer, apoi a unui De Hoogh, Mieris ori Terborgh, cari, din viața încunjurătoare, aleg moravurile și modelele societății mai bogate.



Viața comună dintre Spania și aceste regiuni îngăduie picturii spaniole din veacul al XVII-lea să dea, mai puțin pentru un public care n'are asemenea curioșități, — de și romanul picaresc, ocupându-se tocmai cu cele mai josnice trivia-



Cl Bucher.

Copil de Murillo

lități din aventurile vagabonzilor și cerșitorilor, ar părea că semnaleză acest gust —, cât pentru îndeletnicirea artistică a pictorului însuși, alături de portret, scene populare.

Zurbaran singur continuă tradiția lui Ribera,



Cl. Hanfstaengl (München) Copii cu struguri, de Murillo

strict religioasă și ascetică. Murillo a dat o expresie particulară Madonelor sale, dar bunul păstor Isus e la dânsul un copil de pe strada Madridului care s'a întâmplat să aibă lângă dânsul, cine știe cum, o pașnică și bine crescută oaie. Șolticii cari-și curăță de păduchi cămașa, cari taie pepeni ori mușcă din struguri, îl interesează ca și fetița care numără banii câștigului zilnic lângă coșul din care se revarsă zarzavatul.

Velasquez, don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599-1600), e un nobil. Primit la Curte, numit pictor oficial, la 1623, însărcinat cu funcții administrative chiar acolo, el dă, ca Van Dyck pentru Anglia, întreaga galerie a regilor palizi și slabi, mândri în costumul lor întunecat, a reginelor melancolice din lipsă de aier și de ocupație, a copiilor regali albi ca hârtia, cu părul blond de cânepă, în dantelele și stofele scumpe care-i acopăr.

Dar el simte o deosebite plăcere să înfățișeze, de și fără nota caricaturală de la Murillo, atelierul în care, cu gesturi atât de inedite în pictură, țesătoarele își întind firele (*las hilanderas*), bețivii cari se înșiră, cu femeia goală în mijloc, la masa umedă, și, supt nume mitologice, potcovarii cari bat pe nicovală, supt numele filosofilor, apoi, tipuri din cele mai comune.

Și, cum era de așteptat, curentul popular trece în Italia. Michelangelo Caravaggio (de fapt: Amerighi; 1598-1680), care cunoaște și jocurile de lumină obișnuite în Terile-de-jos, — și ar fi influențat el însuși pe Rembrandt —, găsește plăcere în reproducerea pe pânză a figurilor și scenelor populare. Chiar pictura lui religioasă are în figurile de încunjurare exact aceiași notă de banalitate curentă în chipuri și mișcări.

Iar Salvatore Rosa, pictor napoletan, creiază, în aceeași atmosferă de luminare deosebită a diverselor planuri, pictura de peisagiu independentă a Italiei, care, trecând și la Francezul Claude Gelée, zis le Lorrain, mort la Roma (1682), pe când Iacob Ruysdael († 1681) luc. a. în același gen, dar fără aceeași seninătate, în Olanda, va încremeni apoi în marinele venețiene ale secolului al XVIII-lea. Și în tablourile celor trei Carracci și ale lui Albani fondul de natură are o deosebită valorificare.

Până în Franța, care se pregătește pentru noi și mari eforturi de armonizare artistică, acest curent va da „Mizeriile războiului“ ale Lorenului (din Nancy), Jacques Callot, pe care nimic nu leagă de oficialitatea țării sale.

S'a întâmplat în această societate europeană, în care artistul, pierzând vechiul și marele caracter reprezentativ, păstrează totuși dependența



Peisagiu de Claude Lorrain

care-l pune în legătură cu apucăturile, nevoile și gusturile celorlalți, ca un om să fie adus, după întâiele lui încercări, prin gustul lui de isolare, ca și prin ușurințele de existență venite dintr'o căsătorie fericită cu o fată bogată, în stăpânirea desăvârșită, neatârând de niciun factor, a mijloacelor lui creatoare.

Fiul morarului înstărit din Leyden, soțul bunei Saskia, Rembrandt (Harmensz) van Ryn (1606-1669), va putea să deie astfel unor tablouri religioase, pe care nimeni nu i le-a comandat și pe care nimeni nu i le va fi cercetat după intențiile lui, caracterul unei aspre legende biblice, în care puținele personaje ieșind din misterioasele tenebre ale fondurilor sale pentru a fi pișcate de o lumină uimitor de vie, aproape fosforescentă, să aibă atitudini și gesturi care nu-și au originea decât în absoluta și necruțătoarea lui imaginație.

Astfel, cu figurile evreiești în turbane, purtând hangere în care scapără pietrele scumpe, aceste scene dau cu totul altă interpretare Scripturii, mulțămind mai ales pe aceia cari caută într'ânsa uscăciunea dârză a lui Israel. Hristos însuși poartă veșmântul de întunec, prelingerile de speranță furișată ale Vechiului Așezământ.

Niciodată o scenă biblică n'a fost redată cu atâta adevăr local ca în binecuvântarea lui Iacov. David în turban cu surguciu — pe vremea re-



Cl. Hanfstaengl (München) Răstignirea, de Rembrandt

lațiilor Statelor Olandeze cu Constantinopolul Sultanilor — aplecat asupra fiului Avesalom e o idilă arabă în pustiu. Hristos batjocurit suferă chinuri de care sunt pline paginile de suferință ale Bibliei: brațe cu cângi și ghiare îl trag din umbră, pe când lumina vine drept pe fața palidă ca moartea, cu ochii plecați asupra pământului.

Dacă, în zilele de sărăcie din urmă, el a fost silit să reprezinte familii și corporații, cum i se cerea, așa încât fiecare față să fie văzută la locul său și în felul său, portretele voite de dânsul în zilele bune, al lui însuși, al soției care râde, sunt în afară de toate contingentele prezentului. Dacă-i place de natura țării sale, el alege, pentru câte un rar tablou în ulei sau pentru aquafortele săpate adânc, cu voluptate, în linii tari, nu ce ar fi dorit de alții, ci numai ceia ce corespunde în deosebi viziunii sale de pitoresc sau convine instinctelor sale de tragic liniștit.

Dar aici avem a face cu o întrerupere întâmplătoare a influenței mediului. Sfârșitul trist al lui Rembrandt arată cât a fost de puțin încunjurat și iubit. Alceva se cerea atunci meșterului în mica societate olandeză, unde orice om bogat doria să aibă pe pereți ceva din arta timpului său, și voia acel fragment după ocupațiile și dorințele lui, ori în lumea mai mare a Statelor organizate monarhic, unde și meșterul





Cl. Bucher, Portretul lui Rembrandt de el însuși

era un furnisor al Suveranului, care înțelegea că tot ce aveau supușii lui, ca putere, bogăție, talent, în artă ca și în literatură și știință, să servească preamăririi sale, cu o îngăduință, geloasă și aceia, doar față de oamenii ce-i stăteau aproape, bucurându-se de favoarea lui, și anume atâta cât se bucurau de această favoare quasi-divină.

*Arta-și relua locul astfel, cum e firesc, între marile utilități ale societății.*

oooooooooooo  
oooooo

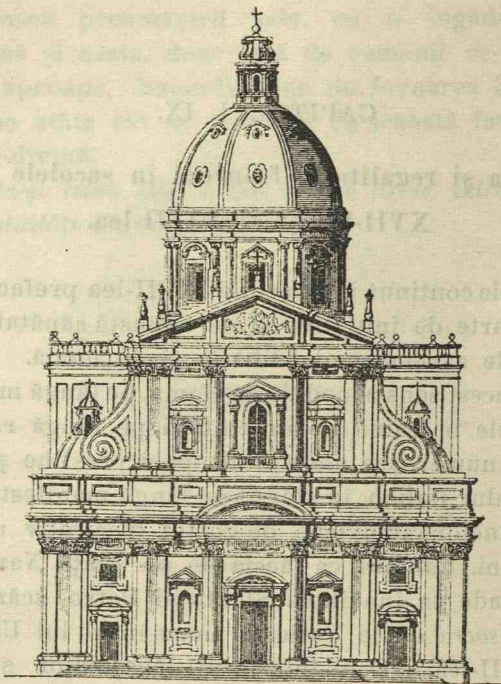
## CAPITOLUL IX.

### Arta și regalitatea franceză în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

Italia continuă în veacul al XVII-lea prefacerea unei arte de inițiativă și de robustă sănătate, în alta de agrement, de dibăcie și de modă.

În acest sens e modificată Roma, pe lângă monumentele în ruină ale antichității, pe lângă rămășițele numeroase ale vechii epoci creștine și ale goticului italian, în sfârșit pe lângă manifestările canoanelor vitruviene, de gustul decorativ al lui Bernini. Fântâni ca aceia de pe piața Navona, colonade ca înaintea Sfântului Petru, scări ca *scala sacra* de la Vatican, mormântul lui Urban al VIII-lea, iar, în interiorul lăcașurilor sacre, acopereminte de altar cu stâlpii ciudat sucți sunt artificiile lui obișnuite. Și fațadele se resimt de pătrunderea și stăpânirea stilului „baroc“, pe care iesuitismul dominant, marea putere italiană din acel timp, nu numai că-l favorizează aici, dar, precum vechii cistercieni contribuieră

esențial la expansiunea artei gotice, îl fac să treacă pretutindeni unde se întinde influența lor : în Germania catolică (Biserica Teatinilor, Karls-



Cl. Gugel. Biserica S. Ignazio din Roma

kirche), în Austria, în Ungaria Habsburgilor, în Polonia, care trece pe rând prin toate fazele civilizațiilor romanice. Răsăritul musulman are și el gustul lucrurilor mari și complicate.

Sculptura servește și ea numai la înfrumusețare: grupele, ca ale lui Bernini († 1685) și Maderno, se potrivesc după nevoile arhitecturilor noi, în mișcări iuți, în posturi de echilibristică, ce se îmbină armonic între ele.

Pictura de altare sau, de la un timp, și de plafoane, dă manierismul lui Guido Reni († 1642), al lui Carlo Dolci, al lui Dominichino († 1641),



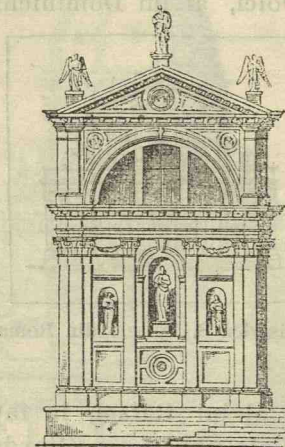
Cl. Nohl.

Biserica S. Ignazio din Roma

zimbitor emul al lui Rafael, în fața tonurilor mai bărbătești ale unui Luca Giordano.

Pentru a face din aceste elemente mai ales, precum și din mai vechile tradiții locale și naționale, un nou sistem de artă, a trebuit, în Franța, singura destul de tare pentru aceasta, în unitatea ei definitiv consolidată, în autoritatea necontestată, fără frâu, a regalității biruitoare peste facțiunile religioase și intrigile de Curte,

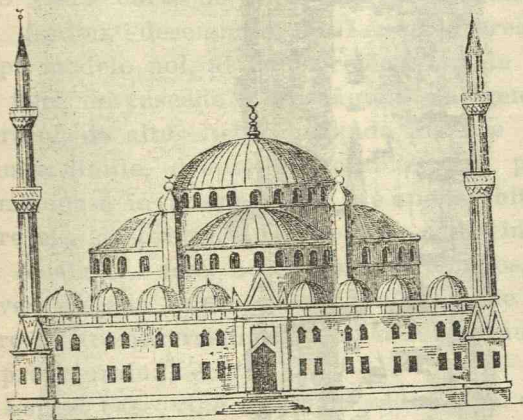
nu o regență plină de amintiri florentine ca a Mariei de' Medicei, ori o blândă stăpânire obosită supt ocrotirea unui puternic ministru, ca a lui Ludovic al XIII-lea, ci, după ce orice greutate internă a dispărut, îndelungata, ambițioasa și de sigur măreața stăpânire a unui Ludovic al XIV-lea.



Cl. Nohl S. Maria della Salute din Veneția

În privire, în gest, în felul de viață, în legăturile cu tot cel încunjoară, e un zeu: Apollon, când e tânăr și frumos, Marte, când binevoiește a conduce o armată menită să biruie, Iupiter, când ține în plină bărbăție frăiele de aur ale unei adevărate Împărății.

E un zeu, și-i trebuie un templu: lui, numai lui, nici Statului, care „este el“, nici dinastiei, nici castei dominante, nici chiar Bisericii, pe care, cu iesuitismul ei servil, o prețuiește fiindcă o întrebuințează și pe dânsa, cu pompele ei și catehismele ei, ca un *instrumentum regni*. Și acest

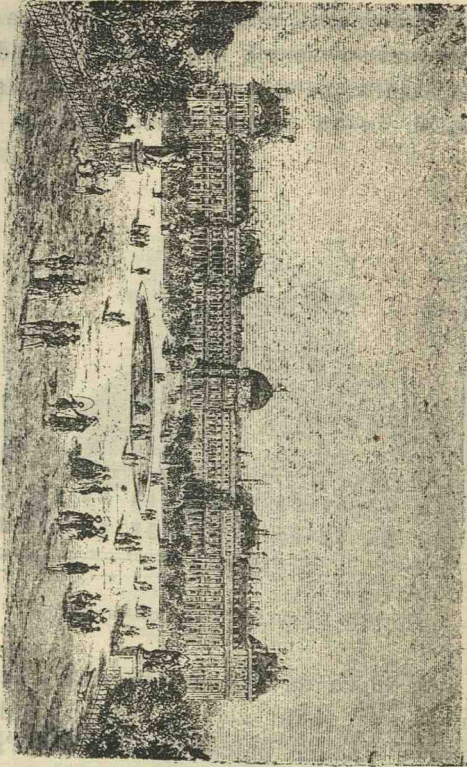


Cl. Gugel. Moscheia Ahmedieh din Constantinopol

templu arta i-l va da: e chemată pentru aceasta, și, chiar de s'ar risipi zeci și sute de milioane pe sălbatece locuri băltoase, chiar de s'ar îngropa mii de lucrători, ca odinioară înălțătorii Piramidelor, *trebuie* să i-l dea.

Încă de la 1614 se începuse lucrul pentru noul castel regal, dar Ludovic îl vrea cât mai iute, cu orice preț, ca să aibă în ce încăpea, departe

Cl. Couly



Tullerille



de zgomotul trivial, de neastâmpărul burghez și de primejdiile Parisului, unde, de curând, Claude Perrault dăduse încă o fațadă Louvrului.

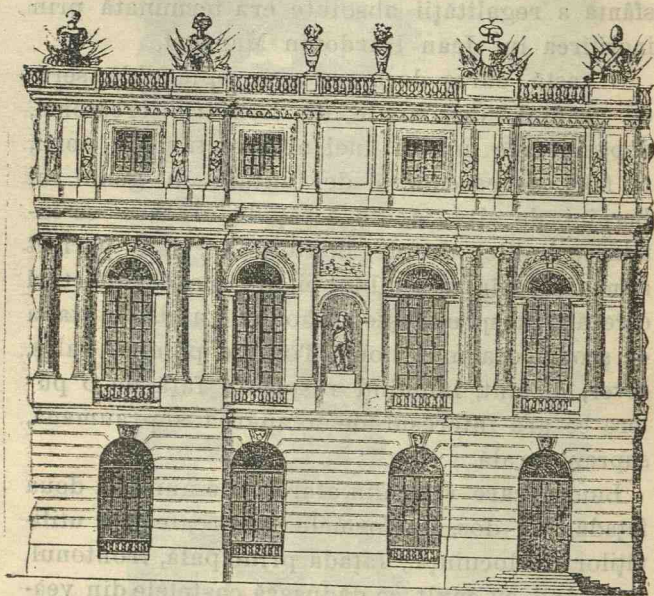
După îndelungate osteneți și sacrificii, cetatea sfântă a regalității absolute era terminată prin îngrijirea lui Jean Hardouin Mansart.

O vastă curte de o parte, o splendidă serie de grădini, desemnate de Lenôtre, creatorul, după modele noi, al unei arhitecturi de pomi, de flori, de cascade și de fântâni în genul lui Bernini, de alta. Acolo e fațada în care se întâlnesc liniile, drepte, inalterabile, dar perfect armonioase în ansamblul ei, ale unei arhitecturi care aici desprețuiește zorzoanele aduse în Italia de școala cea mai nouă. Totul e pompos, ales, sever, distant, impuind respectul față de o putere ce are interesul de a apărea supraumană, supranaturală.

Lumea care vine din afară vede numai a doua fațadă, din dos, cu formele încurcate ale utilităților de locuință; fațada principală, frontonul, întrecând cu mult ce dăduseră castelele din veacul al XVI-lea, se prezintă pe trei rânduri: se vede bine destinația pentru Curte, pentru oamenii de cinste și oamenii de serviciu, a registrului de sus — „mansardele“ — și a celor de jos. La mijloc, maiestose, fereștile-uși arată că acolo se află, primește, mănâncă, adoarme supt

ochii adoratori ai curtenilor, se scoală supt aceeași ochi, Regele divinizat.

Întregul șir de [odăi, dintre care unele galerii au nemăsurata lungime a alaiurilor care vor



Cl. Gugel

Fațada Palatului din Versailles

trebui să se înfățișeze acolo, defilând și închinându-se după cea mai minuțioasă și mai atentă etichetă care a ajuns un rit, e alcătuit cu o savantă prevedere a tuturor nevoilor și conveniențelor unei regalități în neconțință

reprezentare, într'o neîntreruptă publicitate. Oglinzi mari, după cele din Veneția, sunt prinse în pereții acoperiți cu tapiserii, plafoanele comemorează în alegorii sau în scene reale de luptă, în devize isprăvile veșnicului învingător.

Pentru această decorație de pictură, pentru statuile care n'au altă misiune decât de a împodobi încăperile, de a acoperi căminurile, de a smălta cu albeața marmurii grădinile, se chiamă tot ce are mai bun arta franceză din acest timp, — căci, în faza la care a ajuns acuma, e o mândrie pentru această splendidă civilizație să nu se adreseze la nicio forță străină.

Nicolas Poussin († 1665) și-a făcut învățătura la Roma. De aici a luat o mare știință a desemnului și priceperea de a-și așeza personagiile ca într'o vastă pânză a lui Verouese. În colori dulci, predominante de un albastru șters, el poate da, și pentru capela regală ca și pentru bisericile Parisului, scene biblice necesare altarelor atâtor clădiri noi care, ca S. Sulpice, cu cele două rânduri de arhitectură liniștită a Renașterii, se ridică în mijlocul capitalei franceze.

Eustache Lesueur, alt imitator al Italiei, ocrotit de Poussin, moare în 1655; decorator al Louvrului, el nu mai poate servi decât pentru noul și unicul — până la clădirea retragerii din Marly — palat al regalității.

Claude Lorrain, care e interpretul plin de simț al frumuseților naturii din provincia sa, de și a luat, cum am mai spus, atâta de la școala italiană care a produs pe Salvatore Rosa, își poate da partea în împodobirea noii arhitecturi franceze.

După Philippe de Champagne, care ni-a transmis portretul cardinalului Richelieu, un Hyacinthe Rigaud, un Pierre Mignard sunt portrețiștii cari vor fi însărcinați să păstreze icoana marelui Suveran, solemn supt zulufii perucii sale înalte, cu mâna sprijinită pe bastonul de comandă. Dar luptele, scenele de triumf, acelea sunt date în sama cuiva care n'a avut nici altă ambiție, nici altă întrebuintare: Charles Lebrun (1619-90).

Altarele acelorași biserici sunt ornate — și, dacă se introduce acest fel de ornamente în vre-o memorabilă biserică gotică, lumea nu bagă în samă nepotrivirea strigătoare — cu statui și grupe ca acelea pe care le face, în gustul lui Bernini (care, de altfel, însuși a dat statuia lui Richelieu și a lui Ludovic), cel mai însemnat din sculptorii timpului, trecut și el, prealabil, prin Italia, Pierre Puget (1622-94). Încă viu, Monarhul, dictatorul Europei, va trona în bronz pe Place des Victoires, consacrand oarecum din nou Parisul prin acest chip de dominație al său.

În același Paris rivalul lui Puget, Coustou, înfățișase, cu mișcarea violentă caracteristică epocii, pe împlânzitorul de cai.

Arta care s'a creat aici, prin impulsul renovator, fie și spre decadență, al Italiei, prin consfințirea de către puterea franceză, călătorește. Prinții germani, nobilimea din Centrul, Nordul și Estul Europei s'ar crede desonorați dacă n'ar imita, după puteri, în mare parte cu meșteri de împrumut, ceia ce contribuie să înnalțe așa de sus în ochii lor, chiar după înfrângeri și retrageri, pe „Regele Soare“. Alegoria pompoasă, amestecul zbuclumant de trupuri care încearcă mișcările cele mai neobișnuite, virtuozitatea splendidă, dar lipsită de fond, invadează, ca în Italia, înaintea de imitatorii ei, biserici, palate, piețe, grădini.

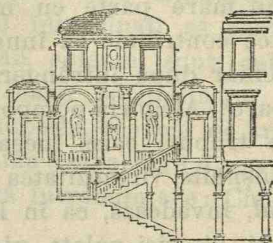
La Berlin, Andreas Schlüter († 1714), care transformă și, ca architect, împodobește fațadele Palatului regal, dă o statuie, dârz călare, a Marului Elector, într'o contrafacere a chipului, luat ca model, al regelui francez.

La Dresda „zwingerul“, zidit de Daniel Poppe, al Electorului, care e și rege al Poloniei, se împodobește, ca și biserica vecină, cu fațada măiestru întortochiată și elementele de decorație sculpturală ale Italianului Mattinelli. Palatul Imperial din Viena, reședința de țară din Belvedere aparțin aceleiași direcții, ca și Sans-

Souci de la Potsdam al regelui prusian Frederic al II-lea.

La Nymphenburg, la Schleissheim, copacii tunși, „piesele de apă“ încunjură fațadele solemne ale castelelor Electorului de Bavaria.

Varșovia prezintă în atâtea clădiri pierdute în mijlocul grădinilor dovada întinderii acestei mode până la capătul lumii catolice, și Petersburgul lui Petru-cel-Mare, mai ales acela al Eca-



Cl. Nohl

Palatul Ercolani din Bologna

terinei a II-a, întră și supt acest raport în ordinea generală europeană. Meșterii străini, ca un Louis Silvestre la Dresda, noi chemați sunt acei cari au grija acestor construcții.

Italia singură se menține în tradiții care n'au nevoie să fie nici adause, nici schimbate. Dacă noile clădiri de biserici și de palate sunt puține, amănunte arhitectonice se alipesc după aceiași practică a lui Bernini, ca în Scara Spaniolă și în frumoasa Fântână Trevi, datorită lui Niccolò Salvi.

Pictura închinată portretului celor mari ai timpului și personalităților însemnate din societatea care-i încunjură, din Curtea ce se menține, numeroasă, bună de petreceri, în jurul Soveranilor, rămâne de la un capăt al Europei la celalt aceiași, condiționată de însăși existența acestei Curți și acestei caste.

Thomas Payne, Francez, lucrează pentru Frederic-Wilhelm I-iu al Prusiei. Liotard († 1828), în rătăcirile sale, ajunge a zugrăvi și pe Constantin Mavrocordat, Domnul Moldovei.

În Anglia, după ce societatea înaltă se servise de talentele străine ale lui Lély și Kneller († 1723), un șir de portretiști indigeni apar, între cari Allam Ramsay.

De și înainte de toate predicator printr'o violentă caricatură a unei vieți morale după Biblie, Hogarth, asemenea une ori lui Callot, e și un portretist. Portretului după tradițiile lui Van Dyck, dar cu învățămintele de tehnică luate de la Italienii secolului al XVI-lea, i se consacră mari personalități, dintre care câte una depășește cu viața și activitatea sa veacul al XVIII-lea: sir Joshua Reynolds (1723-92), un teoretician al artei sale în formele clare și cuminiți, rivalul său, Thomas Gainsborough (1727-88), ca și alt antagonist, fără aceleași strălucite însușiri, Romney, și în sfârșit Thomas Lawrence, care-și prelungește zilele până la 1830.

Dar în Veneția, plină în acest veac al XVIII-lea, ultimul din existența Republicei, de un nou avânt al vieții pe toate terenurile — e vremea lui Goldoni și a lui Gaspare Gozzi, a comediilor realiste și a vioaielor „gazete“ de polemică —, nu numai că o Rosalba Carriera prinde în pastel, arta favorită a timpului, figurile contemporane, că Guidi și Canaletto veșnicesc în pânzele lor aspectul cetății descoronate de vechea ei splendoare, că Giambattista Tiepolo († 1770) redă, în plafoanele și pânzele lui, picturii religioase o strălucire pe care cu Battoni și contemporanii săi n'ar fi câștigat-o. Multă închipuire, o tehnică perfectă, înțelegerea unor necesități moderne care încep a se ivi: psihologia, nuanța, deosebesc pe acest mare pictor. Pe lângă dânsul, imitațiile după Rafael ale Germanului Mengs, care poartă și numele autorului „Stanzelor“, par copilăroase și lăncede.

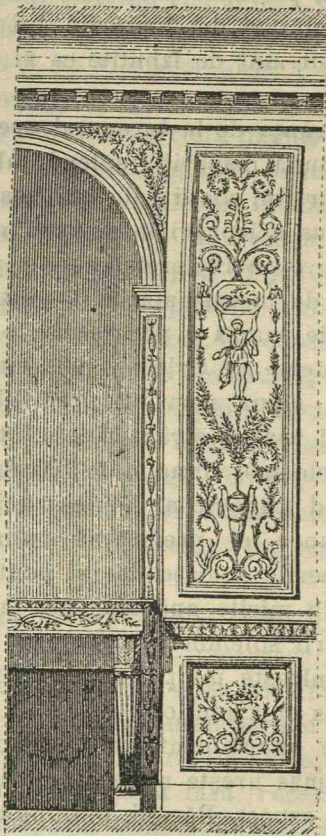
În Spania, un răzleț, Goya, a cărui viață pare a fi realizarea unui roman „picaresc“, lucra în tâmplător, fără conștiința unei misiuni, la păstrarea aspectelor vieții contemporane, prin caricaturile zgâriate în „capriciile“ sale, ca și în portrete de un naturalism fără rezerve. El se pregătea, la începutul unui nou veac, și pentru reprezentarea prin artă a luptei poporului spaniol pentru libertate.



Sculptura păstrează complicațiile și bizareriile ei pompoase, pasiunea pentru alegoriile goale și reci, dând, alături de lucrările lui Pigalle († 1785); portrete atât de izbutite ca al lui Voltaire de Houdon.

Dar în Franța de la începutul acestui veac al XVIII-lea, după dispariția splendidului rege, încolțit la sfârșitul vieții sale de toate mizeriile lumii și adus a isprăvi în singura mângâiere a pietismului, o mare prefacere se petrece. Urmașul său, de la care atârnă să păstreze această grea tradiție sau să o părăsească, e un copil, și regentul, ducele de Orléans, personalitate complexă și de sigur perversă, lasă libere frâiele, până atunci așa de strâns ținute într'o mână pe care nici cele mai înnaintate bătrâneți n'o slăbiseră. Când Ludovic al XV-lea va fi în stare să ia succesiunea, el preferă să trăiască retras, pentru plăcerile vițioase, dar și pentru plăcerea sănătoasă, în micile apartamente, la o parte de marile galerii solemne și pompoase în care nu se mai îmbulzește mulțimea, și pentru aceia nemulțămîtă, a curtizanilor.

În aceste apartamente, a căror formă exterioară a rămas firește aceeași, interiorul capătă însă un alt aspect. Păreții, plafondul se împart în mici compartimente asupra cărora arta stucatorilor și auritorilor, influențată probabil și de cunoștința vieții în Extremul Orient iaponez



Cl. Gugel. Panou din Trianon

— este un Palat Iaponez la Dresda —, întinde delicata ei țesătură de arabescuri și de flori. Mobile mărunte în proporție cu acest cadru ocupă aceste odăi de locuință, contribuind cu forma și culoarea lor discretă la această armonia a totalului.

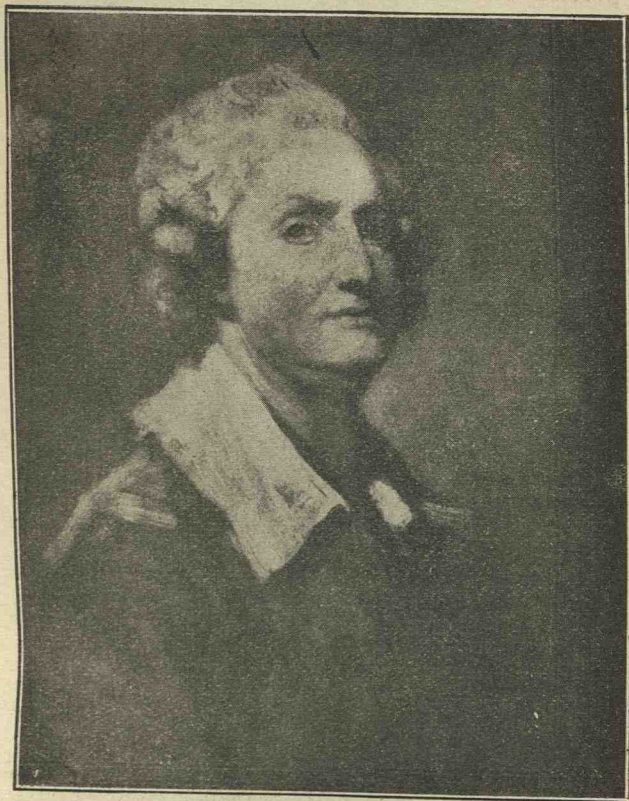
S'ar fi zis apartamentele îngrijite ale unui bogat din Țerile-de-jos. Și ele cer, nu numai, pe mesele grațioase, măruntele obiecte, de o naturaletă și de o gingășie infinită, ale porțelanei de Saxonia, ci și tablouri ca acelea care, pentru clienții flamanzi și olandezi, se făceau până la sfârșitul veacului al XVII-lea, pentru ca șirul măestrilor de la gurile Rinului să înceteze cu începutul secolului următor.

Așteptând pe un Van Loo († 1765), cu scenele lui pașnice de blânde moravuri, pe Chardin, cu „naturile moarte“ ale lui, un pictor originar din părțile Flandrei, Watteau, vine cu arta potrivită acestei vieți modeste, acestor proporții reduse, dar și vieții vesele, fără restricții exterioare, fără frâu interior, a acestei clase care și trecea ultimele zile în uzul și abuzul tuturilor plăcerilor. Acești veseli omuleți apar la dânsul, ca și la Nicolas Lancret, în toiul petrecerilor lor, cum-pătați ca atitudine, cum se cere unei lumi bine crescute.

Când apoi societatea tânărului rege se for-



Portretul reginei Maria-Antoineta de d-na Vigée-Lebrun



Portretul propriu de Greuze

mează, când, pe alături de buna, supusa regină polonă, Maria Leszczynska, d-na de Pompadour,



La eruche cassée de Greuze

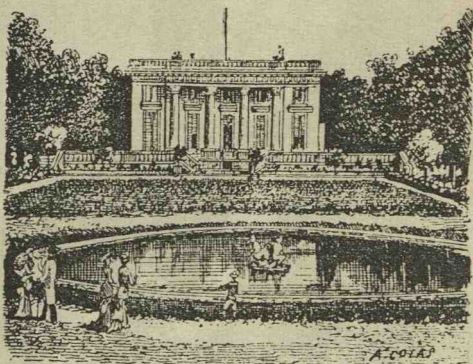
de unde venia și cum era, se amestecă poruncitor în toate, această nouă fază își află un pictor care se aseamănă cu dânsa în François Boucher



Cl. Ferraguti (Florența). Portret de Nattier (1685-1766).

(1703-70). Un pas mai departe și vom avea arta plină de provocări a lui Fragonard.

„Filosofia“ intervine, prin trimiterea la natură a lui Jean Jacques Rousseau, prin dulcele sfaturi de morală ale lui Bernardin de Saint-Pierre, printr'o întreagă poezie lirică și nuvele sentimentale până la exces și ridicul. Pe când o femeie, Madame Vigée Lebrun — căreia-i co-



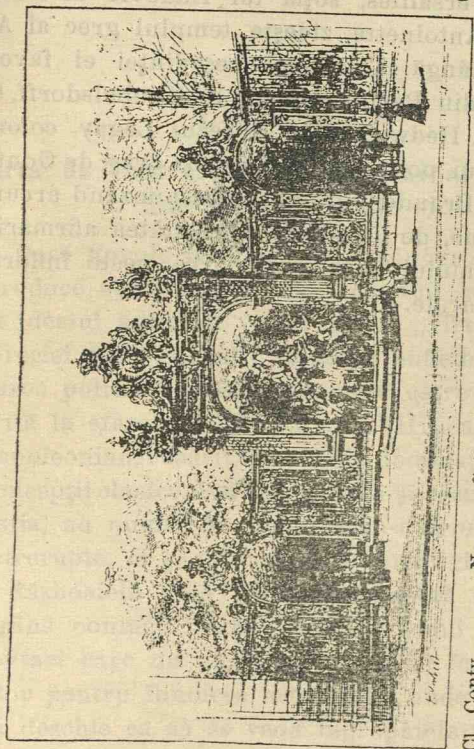
Cl. Conty.

Petit-Trianon

respunde oarecum în lumea germană Angelika Kaufmann — știe să unească adevărul cu atitudinile gingașe pe care le impune noua modă, Jean Baptiste Greuze (1725-1805), în scene moralizatoare ca ale lui Hogarth, introduce 'n colori și în expresie elemente de suavitate pe care arta veselă a predecesorilor și contemporanilor



săi nu le cunoscuseră. E vremea când o sete de natură, de „țerănie“ între arbori verzi și miei albi, părea că a prins societatea întreagă.



Cl. Conty. Nancy : Grila grădinilor (de Lamour).

Dar în Germania predica lui Winckelmann († 1768), de întoarcere la anticitate, așa cum o descoperise în Italia, și cum credea că o vede în vechea Grecie, creiază o întreagă mișcare merită

a birui peste puțin moda aceasta franceză, numită puținel în batjocură: rococo. În grădinile de la Versailles, soția lui Ludovic al XVI-lea, Maria Antoinetta, zidește templul grec al Amurului, lângă Trianonul reședinței ei favorite. Opera din Berlin, datorită lui Knobelsdorff, biserica Sf. Hedwiga, de Francezul Legay, colonada vechiului pod regal din același oraș, de Gontard, poarta Brandenburgului, corespunzând arcurilor pariziene, de Langhans, sunt atâtea afirmări ale clasicismului care se întoarce peste înflorituri și farbarale.

□□□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□□□

## CAPITOLUL X

### Arta de întovărășire a secolului al XIX-lea. Succesele și erorile ei.

Dacă Revoluția, în haosul ei sângeros, nu putu produce absolut nimic în domeniul artelor, de și idealul antic al vechii Rome „virtuoase“, al Greciei fără „tirani“, stăpânia sufletele în mișcarea politică, întărind pornirea către elasicism ivită la sfârșitul veacului al XVIII-lea, Imperiul napoleonian, răsărit tocmai din dominația acestor concepții clasice, avu nevoie, ca să-și ascundă uzurpația, nu numai de uimitoarele-i triumfuri neîntrerupte, ci și de un mare prestigiu artistic.

Războaiele cele nouă îngăduiseră un și mai strâns contact între regiunile lumii apusene, contact care nu putea decât să fie foarte folositor pentru înnoirea artei. Italia, unde pământul s'a deschis ca să se vadă îngropatele splendori din Herculenum, putu fi cunoscută acasă în toate tezaurele ei, și o parte din ele emigrară în Franța, fiind astfel supt ochii artiștilor cari ar fi voit să se înspire de la dânsle.

Totuși Napoleon, Împăratul cu figura însăși a vechilor Cesari, nu găsește răgaz să-și clădească palatul care ar putea să-l încapă. Oaspete al vechilor reședinți regale, unde se introduce abia schimbări interioare, în acea „modă romană“, care se potrivea cu îmbrăcămintea absolut clasică a femeilor, el trece de la Tuileries la Fontainebleau și la St. Cloud în lunile de odihnă ale olimpicei sale cariere. Vulturul imperial se răsfată mai mult pe tapiseriile care acopăr din nou vechile decoruri veștejite. Și, dacă Împăratul face așa, vasalii săi, de la un capăt al Europei la celalt, nu vor da mai mult, cu excepția Berlinului, — unde puterea creatoare a lui Schinkel va duce mai departe biruința noului curent, schimbând caracterul general al reședinței marelui Frederic, — și a Copenhagei.

Arcurile de triumf însă, în stilul cel mai pur, sunt o necesitate a vremii: Chalgrin ridică pe acela de la bariera de l'Étoile în Paris, Pierre Fontaine pe acela din piața Carrouselului. Un arc asămănător se construiește la Milano.

Chipul stăpânului lumii se înalță pe vârful coloanei de pe piața Vendôme, imitație a celor care rămăseseră în Roma, amintind alte victorii și alte cuceriri. După exemple clasice cu dom (Panteonul, Institutul Franciei — Palatul Mazarin — Invalizii), Madeleina din Capitala franceză, templul grec, cu robusta colonadă, era merit pentru altceva decât o biserică.

Pentru sculptură, chiar în afară de nevoia ce este de a împodobi astfel de monumente — cea



Cl. Conty

Arcul de triumf de l'Étoile

ce face pentru al doilea arc parisian puternicul geniu al lui Rude, în ale cărui linii trece parcă ritmul teribilei și maiestoasei Marsiliese a lui

Rouget de l'Isle —, e o vreme potrivită, și prin legătură mai strânsă cu antichitatea a acestei arte.

Antonio Canova (1757-1822), dispunând de cea mai aleasă marmură din lume, veșnicește, alături de chipul Împăratului victorios al aspirațiilor italiene, alte figuri contimporane, în același



Cl. Conty

Arc du Carrousel

spirit roman, dar cu o blândeță particulară și o lume de învieri păgâne iese din mâinile lui.

La celalt capăt al Europei, Barthel Thorwaldsen (1770-1844), cu mai multă asprime, dar o mai mare fecunditate, culege inspirații din aceeași depărtată epocă, mai ales din creațiunile grecești, ambiționând să dea și o imensă frescă a triumfului lui Alexandru-cel-Mare, cea ce nu

l-a împiedecat să prezinte, cu o severă maiestate simbolele creștinismului, Isus binecuvântând pe Apostoli, ori fantaziile geniilor zilei și nopții, Vieții și Morții, anotimpurilor.

În Germania un Däneken nu se apropie de această perfecție tehnică. Pe când Schinkel în-



Cl. Conty. Institutul (fost Palais Mazarin).

drăznise a înlocui costumul laic cu uniforma militară a timpului, Schadow la Berlin, ca și Schwanthaler la Curtea, fanatică pentru grecism, a Bavariei, sunt prinși cu totul de reacțiunea spre anticitate, și numai Rauch (n. 1777), sculptorul monumentului unui liniștit Fredericel-Mare, cu o foarte încărcată bază, și al seni-

nelor statui de mormânt pentru Frederic-Wilhelm al III-lea și regina Luisa, va găsi calea mijlocie între canoanele elenice și cerințele vieții contemporane.

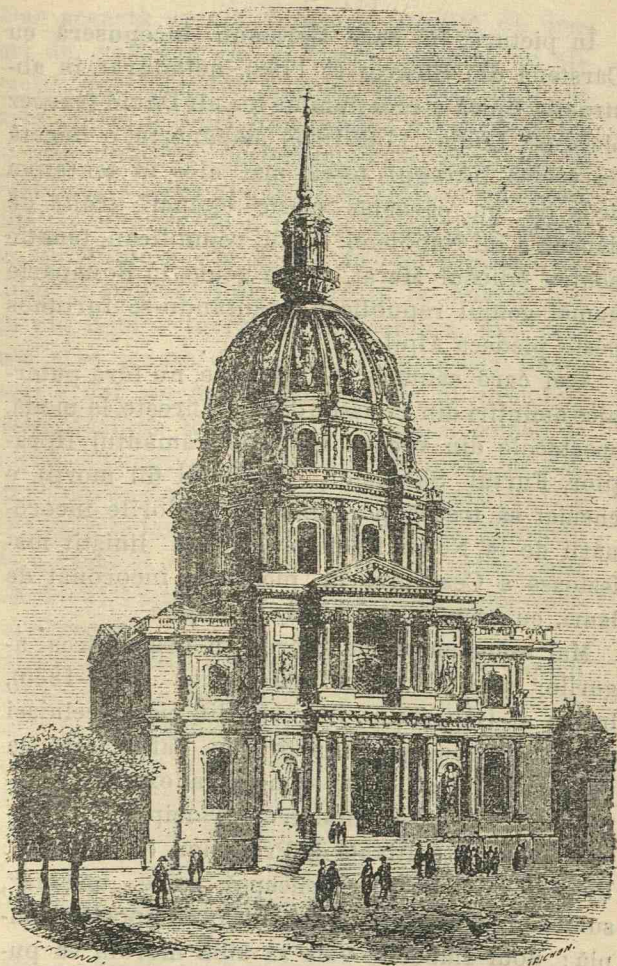


Cl. Conty,

Ste. Geneviève (Panteonul).

De aici va ieși pentru Franța opera lui David sculptorul (d'Angers; n. 1789), pe care Napoleon și l-a ales pentru triumfurile lui.





Cl. Conty.

Invalides

În pictură, în care Germanii începuseră cu Carstens din Slesvig († 1798), neîndurat în abstracția tipică a creațiilor lui, alt David francez (Jacques Louis; 1748-1825) stăpânește o bucată de vreme întregul teren, mai ales în tentativa de a da un caracter clasic epopeii, trăită de dânsul, a lui Napoleon. Fostul republican, fanatic pentru odiosul Marat, vedea acum în Bonaparte numai geniul republican avântându-se furtunos peste piedeca Alpilor.

Acel care căutase să înfățișeze, nu fără puternice amintiri din Poussin, devenit, firește, la modă, spectacole din vechea Romă (Jurământul Horaților, Furtul Sabinelor, Brutus și fiii morți), e chemat să treacă pe pânză splendorile încoronării de la Notre Dame, cu figura liniștit maiestooasă a Cesarului în picioare, încoronat de lauri, cu sceptrul în mână, la mijloc.

Mai asămănător cu Lebrun în grămădirea figurilor sale pe pânze mari, Gros (1771-1835), baron al Imperiului, dă scene din viața aceluiași stăpân (în special Ciurmații din Iaffa), fără ca tablourile lui să poată concentra expresia asupra unei figuri sau unui grup principal.

Alegoria e cultivată de Proudhon (1758-1823): Urmărirea Crimei de Pedepsă, mare „mașină“, sumbră, cu enorme figuri, într'o compoziție simplă: noul Imperiu voia să aibă morala sa publică după Codul Napoleon.

Dar această şcoală franceză, pornită pe drumuri de rătăcire, de şi foarte departe de abstracţia idealismului nordic, îşi aminteşte de foarte multe lucruri folositoare: n'a pierdut nimic din tehnica perfecţionată a secolului al XVIII-lea, la care şi-a făcut învăţătura cu onestă trudă, şi cererile de a păstra în portrete aspectele individuale ale epocii fac pe meşterii bătaiiilor şi triumfurilor să revie la bunele tradiţii ale feţelor lucrate atent, iubitor, din care caută a se scoate cât mai multă expresie. David însuşi a dat un admirabil portret al prea-frumoasei doamne Récamier, în costumul roman de rigoare, Proudhon e înaintea de toate un maestru portretist, iar François Gérard (1770-1837), care se îndrăgise de rătăcirile lui Belisariu orb, a lăsat şi el portrete, care ni vorbesc mai mult decât tentativa de a interpreta nenorocirile bizantine.

Şi nu se poate un mai mare respect pentru vechea teorie a desemnului şi a colorii decât în ceia ce cu un penel aşă de sobru a dat, în mare parte şi pentru păstrarea realităţilor contimporane (ca şi portretul, interesant pentru noi, al Grecului Stamati, aspirant de consul francez la noi şi apoi consul de fapt la Altona, şi al familiei sale), Ingres (1780-1807).

Dar o ştiinţă nouă răscolise prea mult, în is-

torie, literatură, filologie și alte vremuri pentru ca această artă „clasică“ să poată păstra singură terenul. Pe de altă parte, dacă napoleonismul ca și doctrinele republicane și tot ce era în legătură cu teoria „cetățeanului liber“ găsea un sprijin în clasicismul artistic ca și în cel literar, învingătorii, dărâmaătorii lui Napoleon în numele vechiului drept dinastic, ale cărui origini se pierdeau, pentru a deveni sacre, în adâncurile evului mediu, aveau nevoie și în acest domeniu de o nouă inspirație.

Și, în sfârșit, Biserica, mult timp prigonită, apoi întrebuintată de Napoleon, care face din Papă prizonierul său, ca un simplu instrument de guvern, Biserica pentru care, în Franța, doar Ingres și mediocrul Flandrin lasă pânze nouă, a găsit în „Le génie du christianisme“ al lui Châteaubriand o proclamare a dreptului ei, în artă ca și în literatură, și într'un întreg misticism catolic din Germania o filosofie nouă în favorul aspirațiilor și ambițiilor ei. Să nu se uite și necesitatea pentru Germani de a căuta în arsenalul gotic, exploatat pentru știință ca și pentru artă, mijlocul de a scăpa de supt dominația străină și de a menține fața de revanșa așteptată o situație dobândită cu atâta jertfă.

Cea d'intâiu mare operă de romantism în pictură apare în Franța Restaurației bourbonice la 1819, prin „Naufragiul Medusei“ al lui Géricault

(1791-1824). Aici ceia ce se caută nu e o artă de trecut — căci era vorba de un eveniment contimporan —, ci o deslănțuire de pasiuni, absolut după teoria noii direcții, cum nu se mai înfățișase alta pe pânză, din zilele tragicelor începuturi, în veacul al XV-lea, în timpuri tot așa de frământate, ale picturii italiene.

*Drama umană, în forma ei tulburată, sălbatecă, strigătoare, intra astfel în domeniul picturii, și aceasta corespundea tendinții — singura în adevăr epocală și vrednică de luat aminte — pe care-o are veacul al XIX-lea de a strămuta, chiar în silă, de la o artă la alta tendințele particulare de expresie pentru ca, la urmă, în cea mai cutezătoare din încercări, să caute a le confunda într'o singură armonie, la care să participe toate cu ce e mai esențial în aportul lor.*

„Nazarenii“ germani, bucuroși că află în Roma, nu numai ruine antice mărețe, ci mănăstiri pentru studiu, dar și pentru însăși a lor adăpostire, prefăcând un grup de tineri studenți într'o tovărășie de fanatici religioși, încep, un Overbeck (n. 1789), un Peter Cornelius (n. 1783), un Schnorr von Carolsfeld (n. 1794), o nouă artă germană, de dulci colori idilice, în care stăpânirea unei tehnice studiate la izvorul italian, cu toate magiile colorii, servește ca să înveșmânteze scene biblice, reprezentate într'un dulce ton idilic, ca acela al începătorului de peste munți în epoca

lui Ludovic al XIV-lea, dar fără fierbinte inspirație religioasă.

O pictură complicată și foarte savantă, în ale cărei visiuni din Apocalips e și ceva din robusta imaginație a lui Dürer, precum peisagiile amintesc pe Salvator Rosa și pe Claude Lorrain. Pe pereții unor case romane învie și gustul de mult părăsit al frescei.

Acasă însă-i așteaptă în arhitectură liniile pure, matematice, ale artei clasice, întrupată în lucrările de căpetenie impuse de Curtea bavareză, de regele elenizant Ludovic I-iu, un poet: Propileele, Porta, Wallhala din Regensburg, la care mai târziu numai se vor adăuga altaruri de domuri gotice și copiarea palatelor florentine. La Berlin Museele nouă se clădesc în cel mai perfect stil antic, care devine, ca și în British Museum, obligatoriu în toată vremea pentru construcții de acest gen.

Romantismul german se manifestă în pictură, la Școala din Düsseldorf, a lui Schadow și Karl Friederich Lessing (n. 1808), prin transpunerea de motive literare, lirice, și cel mai mare dintre reprezentanții acestui curent, Vienezul Moritz von Schmidt (1804-71), va ști să domine cu mijloacele artei sale acest amestec al poeziei. Toată lumea cântată de Uhland, toate răsunetele poeziei populare și ale legendei medievale află loc în vasta lui operă. E o adevă-

rată enciclopedie de germanism arhaic și sentimental.

Asupra vieții intelectuale în genere exercită însă o influență foarte mică această artă, care nu e cerută decât rare ori de către prinții doritori de faima marilor patroni de odinioară, ori de către un public ale cărui gusturi se mulțămesc cu producțiile, la care a colaborat și Overbeck, de gravuri ca explicație a operelor literare, singurele pătrunse în sufletul poporului.

În Franța, din potrivă, în Franța Restaurației și a monarhiei burgheze, căreia războiul îi e imposibil, și revoluția-i e interzisă, arta, mai ales pictura — căci arhitectura nu poate crea absolut nimic, iar sculptura așteaptă alte timpuri —, e, alături de literatura lui Lamartine și a lui Victor Hugo, marea preocupare, chestia de căpetenie a vieții publice, aceia în jurul căreia se dau luptele care pasionează mai mult și află un răsunet în sufletul națiunii întregi.

Un foarte mare pictor face în arta sa ceia ce e în lirică, în teatru, în epică, în roman a făcut neastâmpărata putere de creațiune revoluționară a lui Hugo: Eugène Delacroix (1799-1863). Față de Léopold Robert, care în tablouri italiene redă melancolia lirică a lui Lamartine, ori în s'răvezii figuri elanurile sacre din „Armoniile poetice și religioase“ ale aceluiași, el e întovărășitorul energicelor simfonii ale lui Hugo.

Întăiu genul tragic al lui Géricault îl stapânește, pentru care el caută Iadul lui Dante, introducând în chinurile lui, cu trupurile răsucite de văpaie, îndoita icoană luminoasă a lui Dante și a lui Virgil, ori suferințele Grecilor din Chios, căsăpiți de răzbunarea musulmană, — tablou în legătură cu sentimentele filelenice răspândite în toată Europa apuseană și întrupate, între altele, și în „Orientalele“ lui Victor Hugo. Când Sardanapal se urcă pe rug, e aceeași inspirație, iar în decapitarea lui Marino Faliero se simte influența dramei, tot așa de sălbatec proclamându-și durerile, a lui Byron, marele poet al tuturor desperărilor contemporane. Și scenele revoluției de la 1830 îl vor încânta pentru același motiv. Urmând notei fundamentale din cântecele de Orient ale poesiei contimporane, el, care a mers să studieze la fața locului viața arabă, de care cucerirea Algeriei apropiase atât de mult interesul publicului francez, se întrece cu vechiul Rubens, învățătorul său pentru triumful colorii, în scenele sale de vânători în pustiu.

Istoria oferia în acel moment un foarte vast câmp de subiecte. Marea reputație a cărților în care se prezintau epocile cele mai colorate prin obiceiuri, cele mai zguduite prin pasiuni, trebuia să îndemne pe pictori, cari, data aceasta, nu mai erau în serviciul niciunui interes actual.

Epoca în care cu atâta pompă se aduseseră



de la Sfânta Elena, ca nişte sfinte moaşte, rămăşiţile lui Napoleon I-iu, trebuia să îndemne pe un Delaroche (1797-1857) să caute în trecut subiectele tablourilor sale, dar mai ales pe un Raffet să expună în impresionantele sale desemnuri înseşi asprele tipuri ale luptătorilor marii epopei (căutător de ceruri nouă, ca şi după dânsul un Descamps şi, mai recent, un Fromentin, pictori ai Siriei şi Africei-de-Nord, el a găsit şi la noi, întovărăşind pe nobilul rus Demidov, prilej pentru foarte nouă şi interesante schiţe).

Şi Belgieni, ca Gallais şi de Bièfe, căutau prin icoane istorice să deştepte un fel de conştiinţă naţională în Statul independent alcătuit la 1830. Dar mai ales pentru Germanii cari fierbeau de câteva decenii să reîntemeieze unitatea imperială a evului mediu, de la care aşteptau toate fericirile, tratarea scenelor istorice era un mijloc de a pregăti naţia pentru îndeplinirea celor mai înalte ursite ale ei.

Wilhelm von Kaulbach prezintă astfel, într'o zguduitoare pânză, pe Otto al III-lea între războinicii lui, trăsniţ înaintea maiestăţii de după moarte a lui Carol-cel-Mare, pe care s'a dus să-l caute în cripta, încuiată de un veac, de la Aachen.

Alte lucrări ale lui n'au însă nicio inspiraţie reală. La dânsul ca şi la urmaşul lui, von Piloty (n. 1826), pictura istorică, urmând exemple italiene din vremea lui Rafael (ca în „Epoca Re-

formeii<sup>44</sup>) sau lui Tintoretto, se preface într'un meșteșug exterior, în care nu vibrează niciun sentiment și din care nicio tendință nu se desface. Bunul simț francez s'a ținut la o parte de această fabricație.

Ea a plăcut însă extraordinar de mult publicului, care și-a ales mai mult, din tot ce putea să deie pictura, singura adevărată artă a timpului, scenele sentimentale, mai puțin cele voluptoase, pe care la un moment le ceruse secolul al XVIII-lea. Gravura jurnalelor ilustrate, întâiu stângace, apoi atentă și plină de caracter, pe urmă banală, până se va pierde în reproducerile mecanice ale epocii noastre, mulțămeste, — ca și săpătura în lemn și pe piatră, în oțel și în aramă, mai rar, și în sfârșit cromolitografia, care așa de încet și de greu s'a ridicat la demnitatea de artă—, gustul burghezimii care prin anii 1840-60 consolidează cu adevărat situația pe care cu ajutorul claselor populare inconștiente a știut-o smulge Revoluției.

Dar pentru garnisirea banalelor case particulare, fără nicio preocupare de artă, a locuințelor închiriate, a camerelor de otel, ca și a clădirilor administrative, până la Parlamentele în stil clasic (Viena), Renaissance (Berlin) ori gotic (Londra și Budapesta), la Primăriile, mai ales gotice (München, Paris, Viena), la Palatele noilor

regalități, trebuia o ieftenă pictură curentă, ale cării bâlciuri, destinate a fixa și valorile comerciale, sunt, de la o bucată de vreme, „saloanele“ oficiale, cu medaliile și dărilor de seamă din ziare.

Ea își alege de pretutindeni subiectele, cele mai multe cu totul ordinare, câte unul căutat anume ca senzațional, fără a se preocupa niciodată de ceia ce formează singura valoare a artei, în afară de legătura ei, necesară, cu viața societății înseși: *alegerea lucrului caracteristic, pentru a-i scoate la iveală notele cele mai caracteristice.*

Se produce și pentru întrarea tabloului, ca și a operelor plastice, de-a dreptul în Museu, care, acesta, nu poate fi nici o realitate, nici un instrument de educație a gustului. O realitate nu, pentru că vechile opere sunt scoase din mediul lor, iar cele nouă nu sunt făcute pentru niciun mediu, ci pentru o veșnică spânzurare în aier, pentru o continuă expunere vagă. Un instrument de educație a gustului nu, pentru că, după criterii pur cronologice, une ori, și mai târziu, doar și după școală, se rânduiesc lucruri din care nu e unul care să dorească vecinătatea celorlalte și să poată profita dintr'însa. Școlile de Bele-Arte nu făceau altceva decât să pregătească neconținut candidați pentru această deșartă glorie inutilă: ele au rămas pretutindeni inferioare vechilor „Academii“ italiene, care aveau *confraternități*, capabile de nouă creațiuni în comun.

O anume sculptură se ține aproape de apucăturile acestei picturi și-i egalează valoarea. Operele plastice nu mai sunt cerute pentru clădiri, cu al căror sens trebuie să se potrivească, să se confunde.

Opera din Paris, ridicată supt Napoleon al III-lea, de Garnier, într'un stil căruia vechiul rococo a putut să-i dea, ca la Zwingerul din Dresda, atâtea elemente — și aceasta e principala clădire a bogatei epoci de nou prestigiu care a fost de la 1852 la 1870 noul Imperiu francez — nu prezintă nicio statuie vrednică de atenție, ba nici măcar elemente decorative interesante. Stucul ieften joacă din ce în ce un rol mai mare și, în loc să se ție la aleasa discreție din epoca lui Ludovic al XV-lea, el se răsfată orgolios pretutindeni mulțămitedă ușurinții mânăuirii lui tehnice.

În schimb datorită „cetățenească“ și „culturală“, recunoștința față de „oamenii mari“, ca și interesul politic de a impune opiniei publice anumite figuri, cer ca piețele publice din orașele supuse unei nouă toalete edilitare, cu deschiderea de largi bulevarde (opera baronului Hausmann la Paris, prefacerea Berlinului, Ringurile de la Viena, „Perspectiva Nevschi“ la Petersburg ș. a. m. d.), să fie mobilate cu statui.

La început, cele care se adaugă la Paris ra-

rilor monumente *cu sens*, mai vechi, sunt de discreția celor pe care le dă un Paul Dubois. Berlinul, în schimb, nu pune nicio margine glorificării eroilor militari ai renașterii și revanșei naționale : și înaintea de datele victoriilor, 1866, 1870-1, în curtea Palatului Regal, pe cutare pod, în grădini apar, redată banal, tot felul de figuri banale, tratate într'un stil de convenție, între uriciunea costumelor moderne și interpretarea silită a togelor, tunicelor și cnemidelor antice.

Un Rietschel, un Schilling, ba chiar un Begas, cu statuile și grupurile lui, nu fac decât să furnizeze aceste mijloace de decorație unor orașe rău clădite care nu-și află frumuseța nici în liniile lor generale, nici în spiritul inventiv al arhitecturii locuințelor private și în oarecare armonie a succesiunii și grupării lor.

Să nu trecem cu vederea surogatele artei care năvălesc casa fiecăruia și o copleșesc prin numărul, cum o încurcă prin varietatea lor. Fotografia a omorât în cea mai mare parte portretul, la care pot aspira numai oameni foarte bogați. Sculptura de cameră, căreia i se substituise de mult porțelana saxonă, e înlocuită de fabricațiile din Viena și Sèvres, de așa-numitul „biscuit“, pentru toate gusturile și de toate prețurile.

„Bibelotul“ indigen și cel exotic, venit din Extremul Orient ori fabricat în Europa după

modèle de acolo, domnește în încăperile încărcate, care nu mai pot da nici pe departe ideea cât de puțin exactă a aceleia care le-a aranjat ori a aceleia, adesea un altul, care le locuiește.

O reacțiune trebuia să se producă. Față de ceia ce se înfățișase în ultimul timp, era să fie violentă. Încercând să se impuie publicului, ea n'a reușit decât rare ori. În cea mai mare parte l-a speriat și, astfel, și l-a înstrăinat, ba *l-a înstrăinat chiar de orice artă*. Și, rămasă fără controlul lui, sănătos în fond, fiindcă în el se ascunde, supt orice aparență ridiculă, bunul simț, a degenerat în curios, a mers până la bizar și absurd, pentru a trece astăzi dincolo de marginile celei mai caracterizate nebunii.

Anglia începe mișcarea aceasta, care a dat opere mari și căreia putea să-i fie păstrată, pentru binele omenirii, care așa de mult are de cerut pentru înălțare, mângâiere și înseninare dela artă, o soartă mai bună.

Alături de prea puține bucăți după modă, la începutul veacului, când *lupta contra lui Napoleon, îndărătnică, o izolează aproape două decenii de influența franceză, a tot-puternică și periculoasă*, ea se îndreaptă pentru împodobirea castelelor unei aristocrații care aici își păstrează tot terenul și continuă să dea tonul, spre peisagiul care se

putea impune cu atât mai mult, cu cât, și pentru capriciul terenurilor de vânătoare, expropriate de la țărani, ale lorzilor, nicio țară din lume n'are mai mulți copaci bătrâni și poziții mai minunate, străbătute ca în evul mediu de turmele de oi.

În patria pădurilor care sunt parcuri și a parcurilor care au rămas păduri, John Constable (1776-1837) învie, după un Crome, un Cotman, mai vechi, nu fără elemente de împrumut din școlile continentale ale secolului al XVII-lea, până la elementele umane presărate după rețeta lui Breughel și Claude Lorrain, peisagiul.

Mai târziu un Edwin Landseer (n. 1802) va fi pentru învierea picturii de animale ceia ce un Potter fusese în Țerile-de-jos. Iar pentru misterele mării, ale ceței, care nicăiri nu se impuneau mai mult atenției, pentru toată gama de gradațiilor luminii în cel mai umed din mediile naturale se nascu talentul, răpede desfăcut de orice disciplină a școlii, al lui William Turner (n. 1775). *Prin el se poate spune că s'a avut întâia oară, cu această noțiune a degradării luminii prin influențele multiple și variate ale elementelor ce alcătuiesc atmosfera, putința de a localiza după alte ceruri, în timp și spațiu, ceia ce până atunci în atmosfera convențională fusese tipic și ajunsese astfel șters.*

Prin influența unui școlar strămutat în Franța al lui Constable, Parkes Bomington, se câștigă atenția publicului francez. Și era natural într-o vreme când arta oficială, strânsă în jurul princesei Matilda, vara împăratului Napoleon al III-lea, începea să deguste prin utilitarismul și mercantilismul ei, potrivit pentru o epocă în care pozitivismul lui Auguste Comte lua stăpânire asupra publicului și când aspirațiile spre mai bine ale clasei muncitoare căpătau forma doctrinei adânc materialiste a socialismului.

Ca și față de celalt materialism, al epocii lui Ludovic al XV-lea, de o parte, lui Voltaire, de alta, se căuta scăparea în natură, în admirabila natură, așa de cu iubire păstrată, care încunjura Parisul cu mult mai aproape de cum credeau cea mai mare parte din Parisienii înșii.

Tovărășiei de mănăstire a Germanilor de la începutul veacului îi răspunde acum tovarășia de sihăstrie a tinerilor Francezi, cari se așează pentru a lucra, fără alt confesor decât natura, fără alt model decât spectacolele ei, în pădurea de la Barbizon, unde va veni să-i cerceteze Românul Nicolae Grigorescu, el însuși fără altă tehnică decât a lecțiilor unui pribeag portretist ceh și a comenzilor de icoane și fresce pentru biserici.

Corot (n. 1796), Diaz (n. 1807), Théodore Rousseau și Jules Dupré, François Millet și Charles



Daubigny (n. 1817) descoperiră acolo ceia ce era mai prețios decât orice decalog academic: *aierul însuși al țerii, lumina cerurilor franceze, mediul în care se scaldă întreaga viață a nației lor*. Ei începură astfel față de peisagiu o operă de sinteză care putea fi continuată și în alte domenii.

Cu specializări după temperamentul și aptitudinile lor, ei au dat întâiu, deci, sensul adevărat al pădurii franceze, care, din vremea vechilor druizi până astăzi, formează o parte atât de esențială din peisagiul acestei frumoase țeri, necunoscută în mare parte, și cu deosebire de ai săi. Al pădurii franceze din Nord, mai deasă, mai sălbatecă decât pădurea, supravegheată mai de aproape, dacă nu și corectată, a Englezilor.

Pe când cu Troyon și Rosa Bonheur o școală de animalieri se formează și în Franța — Germania modernă n'a avut-o —, idila rurală, fără grația lui Greuze, fără învățăturile morale ale aceluiași, în aspra simplitate a atitudinilor și gesturilor acestui țeran francez din Nord, e creată de Millet. Vestitele lui pânze înfățișează scene de resemnată trudă sau de mută închinăciune a omului de la câmp în aceste locuri în care Revoluția înlocuise pe murdarul șerb sălbatec prin acest onest și egoist proprietar mic. Bărbați și femei, înfrățiți, confundați oarecum prin scormonirea pământului, leagă snopi, sapă cartofi și se ridică de-odată la sunetul clopotului

din bisericuța ce nu se vede pentru a rosti cuvintele de întâmpinare ale Arhanghelului către Fecioara neprihănită (*les Glaneuses, l'Angelus*).

Legat mai mult de cercurile orășenești pe care le reprodușese în caricaturi Daumier și le va relua din nou, cu o vervă satirică și mai amară, Gavarni, Gustave Courbet (1819-1877) a dat o sumbră galerie de scene din viața acelei lumi pe care socialismul a crezut bine s'o intituleze „proletariat“, de la tăietorii de piatră cu cari a început, peste „Îngroparea de țară“, până la înfățișarea banalităților și mizeriilor contemporane. Și aceasta fără nota de humor a pictorilor flamanzi și olandezi, fără bucuria resimțită înaintea vioaielor prveliști ale unei vieți nedisciplinate și nestăpânite, precum și, mai ales, fără acea poezie pe care Corot o avea în scenele lui de biblică idilă — ca în *Ruth* și *Tobie* ale lui Florian — și care se ascunde fără îndoială și în ce are mai dureros viața claselor nedreptățite sau rămase în urmă. Un Bastien-Lepage, cu scenele lui rurale, un Carrière, purced mai mult de la dânsul.

Era în această brutală redare a realității care corespundea unei întregi, active și foarte populare școli literare, în care totuși Flaubert și Zola aduceau un puternic element de poezie epică, o acomodare la condițiile societății burgheze materialiste, ocupată de afaceri industriale

și preocupată de câștig pentru plăcere, pe care o domină și o asigură polițienește, poleind-o cu glorie militară și înobilând-o prin progresul aparent al artelor, al doilea Imperiu napoleonian. Precum, supt aceiași firmă realistă, un Alphonse Daudet, de-o parte, fantasist liric, iar, de alta, frații de Goncourt, impresioniști, provocau de fapt, oricare li-ar fi fost subiectele, ivirea unei noi literaturi idealiste, tot așa în artă, în toate ramurile ei, afară de arhitectură, incapabilă de a se ridica din șablon și din confuzie altfel decât prin deranjarea nebună a tuturor proporțiilor (școala germană cea mai recentă), trebuia să se producă o revoltă idealistă.

Ea pornește din Anglia, care totuși căzuse mai puțin decât țările continentale în fabricația de duzină pentru comerț ori în lucrarea academică pentru Museu și Istoria artelor. Trei tineri aproape de aceiași vârstă, Holman Hunt (n. 1827), Dante Gabriel Rossetti (n. 1828), fiul poetului pribeag al revoluției pentru unitatea Italiei, și Millais (n. 1829), dovedesc prin operele lor, mai ales cele, de o diafană grație ale celui de-al doilea, că aceasta se poate: întoarcerea la sinceritate, la intimitate, la linia pură și simplă a inspirațiilor senine, recurgând la studiul, mai plin de învățături de cât cum s'ar părea, al primitivilor italieni.

Între mișcarea lor, primită cu favoare de cercurile intelectuale engleze, care se păstrau mai accesibile la asemenea apeluri, și o anumită teorie, o anumită literatură era o legătură tot așa de strânsă ca între școala lui Constable și Turner, puțințel cam întârziată, dacă nu se țin în samă toți predecesorii, și acel „lakism“ engles, al lui Wordsworth și Coleridge, care nu e numai „sensiblerie“ francesă, ca și, apoi, între romantismul lui Léopold Robert și Delacroix, în pictură, și acela al lui Lamartine și Victor Hugo, în literatură. John Ruskin, entuziastul „pietrelor Veneției“, apăruse cu doctrina, inspirată de anume spectacole și opere italiene, a noului idealism, și poezia lui Tennyson, toată de intimitate și de nuanțe, deschidea drumuri noi.

Susținut de critica lui Zola, care nu-și dădea samă de adevăratul sens al inovației pe care o preconiza, Édouard Manet (n. 1833), inspirându-se și din atitudinile, din capriciile de colorit, din interpretarea cu totul personală a realităților adânc observate ale lui Goya, începe a face un „impresionism“ de coloare, în care aierului i se recunoaște față de aceasta însăși dreptul care, puțin înaintea de dânsul, la școala lui Barbizon i se recunoscuse față de contur.

Parisul fu înfățișat întâia oară în nesiguranța, așa de caracteristică tocmai pentru clima-i umedă, supusă variațiilor răpezi, a tuturor elementelor visiunii.

Meditații asupra tehnicei îl convinseră de necesitatea, pentru a-și produce delicatele efecte de adevăr, de a pune colorile separat, cu cuțitul, pentru ca impresia de total să nu se facă pe pânză însăși, ci în ochiul spectatorului, — me-



Cl. Simu (museul Simu). Bérénice de Jacques Blanche

toadă pe care, mai ales de la o vreme, o întrebuințează, cu cea mai mare măiestrie, Grigorescu, care, și el, nemulțămît că dă peisagiului lumina, descoperită de el întâiu, a țerii lui, întinde aceeașă interpretare asupra elementelor animate

ale cadrului de natură: boi înjugați la cară, săteni pășind pe margini, păstori și păstorite în iarba înflorită, cari nu se desfac din armonia fondului, ci se îmbină cu el în aceeași unitate.



Bunica cu nepoata de Caro-Delvaille  
Cl. Simu (Museul Simu).

În această direcție perseverară, și am putea zice și progresară apoi, un Sisley, un Fantin-Latour, un Degas, primind și alte influențe—acesta din urmă și a artei iaponese, recomandată căl-

duros de frații de Goncourt, introducători chemați ai acestor nouă izvoare de „impresii“ —, artă care combină într'un chip unic cel mai mare formalism, cea mai fățișă întrebuintare industrială cu cel mai deplin adevăr în mișcări ca și în coloare.

Inovatorii mergeau însă alături de gustul publicului, în Franța însăși și aiurea. Partea cea mai pregătită a acestui public cerea tabloul elegant, lucrat fin, în proporții, dacă se poate, mai mici, transportabil și cât se poate de utilizabil. Pentru lumea aleasă parisiană a lucrat astfel, variind adesea manifestările aceleiași note fundamentale, un Henner, mare maestru al combinării câtorva colori favorite, un Meissonnier, care dădu în mic marea tragedie a lui Napoleon, fără a neglija, ca o protestare, parcă, împotriva neglijenței, în curând profund neoneste, a școlii impresioniste, nici cel mai mic amănunt, — tablouri care une ori trebuie văzute cu lupa.

Pentru regalitatea prusiană ca și pentru noul Imperiu german Adolph Menzel (n. 1815), care și la talie samănă cu Meissonnier, dădu pentru epoca fredericiană aceiași serie de îngrijite scene, la care adăuse „fotografii“ de viață contemporană.

Cu mult mai serios e portretul, de o comprehensiune psihologică adâncă, aproape ca al lui



Cl. Simu (Museul Simu). „Anul o mie“ de Pierre Gourdault



Tiziano, pe care-l dă aceleiași societăți, orientată, de altfel, după aceia a Imperiului napoleonian învins, Lembach. Amatorii de pânze mari aveau simfonia de colori pentru subiecte „istorice“ și mitologice a lui Hans Mackart, căruia-i e mult superior ca adâncime și maiestate în scenele lui biblice Ungurul Munkácsy. Iar iubirea pentru spectacolele de la țară se îndestula cu scenele tiroleze ale lui Defregger, înfățișând flăcăi cari fac cu ochiul și codane care râd, ori măgulind sentimentul austriac prin icoane din răscoala contra Francezilor a lui Andreas Hofer,

Astfel de Neuville și pictorii patriotici mângâiau pentru Francezii de după 1871 durerile înfrângerii și invasiei.

Acestui gust i se impuseră însă prin îndărătnice silinți câțiva pictori cu cari se menține seria artiștilor pentru a cădea în haosul încercărilor, în mare parte nesincere, ale încercătorilor cu mijloace bolnave.

Puvis de Chavannes (1824-98) crea, cu colori slabe pe lungi trupuri diafane înveșmântate în haine fâlfâitoare, ceva care corespunde și „pre-rafaelismului“ engles și unei anume picturi italiene din veacul al XVII-lea.

Într'un mediu absolut sănătos, alcătuiind din cercetări personale taina antagonismului evocator al unor colori pe care el le-a întrebuințat întâiași dată, Svițerianul Adolf Böcklin (1827-1901), a

cării artă ar corespunde poeziei compatriotului său Gottfried Keller, dă, nu numai o nouă mitologie naturii, ci un sens de cugetare filosofică, întipărită de sensul dispariției fatale în lumi misterioase a tuturor existențelor, mai ales în pânze alegorice, dar de o alegorie cu totul nouă și adânc impresionantă, „Insula Morților“ „Sălașurile Fericirilor“, „Termul Uitării“.

Contemporanii Anselm Feuerbach (n. 1829) și Hans von Marée avură aceiași ambiție, dar mediul german îi îndreptă spre pribegie. Ei rechemau lumea înțelegătoare la o adevărată pictură de cabinet, în momentul când marele vrăjitor de fresce francez dădea o distincție particulară, neașteptată, într'un mediu deprins cu fabricația interiorului Panteonului, prefăcut în loc de îngropare a oamenilor muritori, Primăriei-nouă, Sorbonei refăcute și unei întregi serii de muzee de provincie, mai ales la Rouen și la Lyon.

În Hans Stuck, Hans Thoma (n. 1839) și Fritz von Uhde se face ultima oară întrebuințarea mijloacelor normale pentru subiecte populare germane și religioase, într'un timp când la Francezi formula de cea mai mare libertate a lui Césanne deschide, oricare ar fi meritul inițiatorului însuși, porțile haosului.

Spania (cu Zuloaga) ca și Italia se țineau cu reprezentanți adese ori foarte distinși ai tabloului de gen și ai portretului (ca un Carolus Duran în

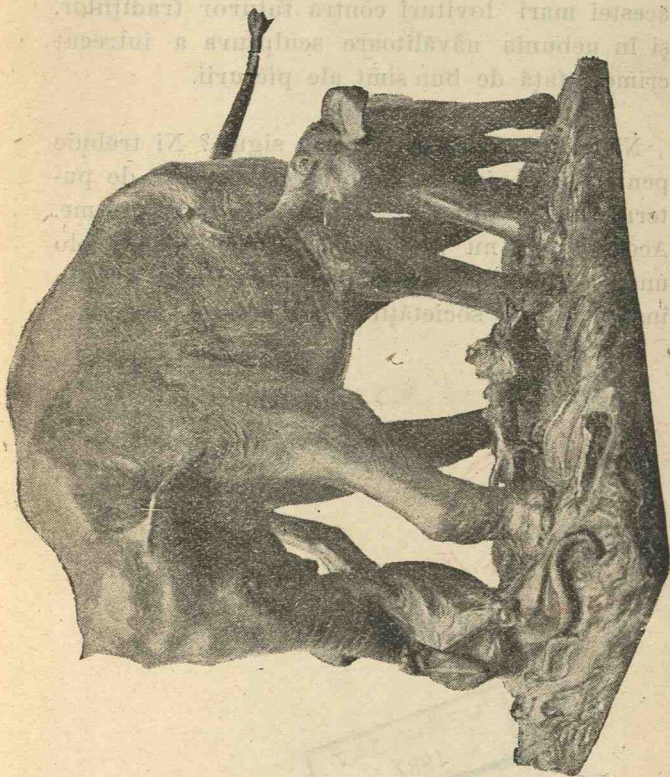
Franța) în marginea producțiilor curente, în care aduceau doar, prin favoarea cerului lor o altă lumină. Italianul Segantini († 1899), pictorul Engadinei, singur se ridică la o valoare mondială.

Iar țerile noi pentru artă nu aduceau, ca România, revelațiile care se puteau aștepta în epoca picturii de atmosferă variabilă: numai în Suedia o întregă școală dădea îndrăzneț rezultatele curioase ale unei observații la fața locului. Rusia lui Vereșciaghin, a lui Ilie Riepin (n. 1844) trece de la oficialitatea maiestooasă și rece la trista prezentare a realităților războiului asiatic și balcanic, la vădirea fără rezervă a profundelor mizerii umane cu umanitarismul lui Turgheniev, Tolstoi și Dostoievski, dar fără nimic din acel idealism care la aceștia purifică și înalță suferința umană.

După grația lui Frémiet și măestria animalierilor Barye și Cain, printr'un efort plecând de la dura energie a lui Falguière, un singuratec, Rodin (1840-1917), care desprețuiește desăvârșirea lucie a operei, neglijând desfacerea deplină a liniilor din bloc, crea, cu o cutezanță ca a unui Michelangelo singur, figuri și tipuri („Gânditorul“), care au un singur și mare defect: că nu se potrivesc cu niciuna din destinațiile cărora li s'ar putea atribui, că asprimea lor plină de expresie



Cl. Simu (Museum Simu). Eterna Primăvară de Rodin



C1 Simu (Museul Simu). Grup de Bange

e redusă a se pierde pe fondul vag al unui mediu banal. Nicio urmare normală nu s'a dat acestei mari lovituri contra tuturor tradițiilor, și în nebunia năvălitoare sculptura a întrecut crimele față de bun simț ale picturii.

Ni trebuie o nouă artă, de sigur? Ni trebuie pentru armonizarea vieții moderne, așa de puternică, dar plină de strigătoare antagonisme. Această artă nu ni-o mai poate da însă, acolo unde a ajuns, concepția de astăzi. Ea va ieși din însăși revolta societății contra acestei arte.



□□□□□□□□□□  
□□□□□□



TABLA DE MATERIE

	<u>Pag.</u>
Incercări și tipuri creștine primitive . . . . .	7
Arta creștină oficială . . . . .	19
Fundații călugărești. Barbarii și arta moștenită de dânșii . . . . .	33
Epoca arhitecturii romane . . . . .	47
Arta franceză („gotică“) . . . . .	77
Renașterea . . . . .	121
Intinderea europeană a Renașterii în serviciul Papilor și Regilor . . . . .	167
Renașterea și regalitatea franceză . . . . .	191
Arta și regalitatea franceză în secolele al XVII-lea și XVIII-lea . . . . .	239
Arta de întovărășire a secolului al XIX- lea. Succesele și erorile ei . . . . .	263

□□□□□□□□□□  
□□□□□□





Instit. de Arte Grafice „LUPTA”,  
Calea Victoriei 101, București

**Prețul Lei 45**