

# LUVRU TOATE PICTURILE

PREFĂTĂ DE HENRY LOYRETTE  
Președinte și director general al Muzeului Luvru

FOTOGRAFII DE ERICH LESSING

EDITARE ȘI NOTE INTRODUCTIVE DE VINCENT POMARÈDE  
Curator general și director al Departamentului de pictură al Muzeului Luvru

TEXTE DE ANJA GREBE  
Profesor de istoria artei la Universitatea din Bamberg, Germania

# Cuprins

<i>Prefață de Henri Loyrette</i>	vii
<i>Introducere de Vincent Pomarède</i>	ix
<i>Galeriile de pictură din Muzeul Luvru</i>	xvii
Școala Italiană	1
Scolile nordice	209
Scoala Franceză	455
Scoala Spaniolă	707
Indice de artiști	746

# Libris .RO

Respect pentru oameni și cărți

## Pictura italiană la Luvru

„Pentru că mi-am dorit dintotdeauna ca Franța să aibă tot ce este mai frumos în Italia, continuă să privești cu multă grija la ce ţi se pare că merităm să ni se trimită.“<sup>1</sup>

JEAN-BAPTISTE COLBERT

**D**e-a lungul timpului, cercetători, scriitori și pasionați de artă, dar și publicul larg s-au adunat la Muzeul Luvru pentru a descoperi sau a revizita marile capodopere ale Școlii Italiane de pictură. Am putea spune despre această pasiune pentru pictura italiană că este o formă de *italocentrism*, care a ridicat Școala Italiană la cel mai înalt rang.

În anul 1803, filosoful german Friedrich Schlegel descrie vizita sa la Luvru, pe care o începe în Salon Carré (Salonul Pătrat) din Grande Galerie (Marea Galerie), admirând numeroasele tablouri italiene expuse acolo: „Trecând printr-o micuță ușă, am ajuns în fața unora dintre cele mai superbe picturi care, cu puțin timp în urmă, decorau pământul-mamă al Italiei“<sup>2</sup>. Pe vremea când Schlegel scria aceste rânduri, colecția principală de opere de artă în baza căreia se fondase Muzeul Central de Artă<sup>3</sup> – majoritatea acestor picturi făcând parte din vechea colecție regală – era îmbogățită prin adăugarea unui număr impresionant de opere de artă, care fuseseră luate din Peninsula Italică în timpul războaielor revoluționare și al celor napoleoniene. Cățiva ani mai târziu, Stendhal avea să exprime un sentiment similar cu cel al filosofului german. Acestea merg atât de departe încât justifică ce era de nejustificat – sechestrarea ilicită a operelor de artă. Potrivit lui Stendhal, picturile italiene expuse la Luvru se bucurau de o audiență mai largă decât dacă ar fi rămas în Italia, unde ar fi fost împrăștiate prin toată țara și nu s-ar fi bucurat decât de „trei sau patru vizitatori pe zi, care trebuiau să călătorescă de la o sută de leghe depărtare pentru a le admira“<sup>4</sup>.

În ciuda acestui fapt, deși unele opere de artă aveau să fie restituite țărilor de unde fuseseră luate odată cu căderea lui Napoleon I, colecția italiană rămâne intactă, și continuă să fie una de neegalat.

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Colbert, citat în Pierre Clément, *Scrisori, instrucțiuni și memorii de Colbert*, vol. 4 (Paris, 1868–1871)

<sup>2</sup> Friedrich Schlegel, „Note despre picturi la Paris“ (1803), publicat în *Descriere de picturi* (Paris, 2001), pp. 29–33

<sup>3</sup> Muzeul Central de Artă, fondat în anul 1793, după căderea monarhiei, devine cunoscut sub denumirea de Muzeul Napoleon

în timpul Primului Imperiu, înainte de a fi redenumit Muzeul Luvru în anul 1815.

<sup>4</sup> Stendhal, *O istorie a picturii italiene* (Paris, 1817, reeditare Paris, 1929), pp. 120–121



Într-adevăr, cu circa treizeci de ani mai târziu, la 21 decembrie 1831, un alt german, compozitorul Felix Mendelssohn, care se afla la Paris, îi va spune cu mult entuziasm surorii sale: „În fiecare dimineată, dau fuga la Luvru și admir tablourile lui Rafael și pe cele ale pictorului meu preferat, Tițian. În prezența unor asemenea tablouri, nu-ți dorești decât să ai zece ochi<sup>5</sup>. Mai târziu, Émile Zola avea să scrie, cu o doză de cinism, despre invitații de nuntă ai lui Gervaise, eroina romanului său *L'Assommoir*, care făcea parte din saga *Les Rougon-Macquart*, tur de fortă al naturalismului francez.<sup>6</sup> În romanul respectiv se făcea încă o dată referire la galeriile pictorilor italieni din muzeu, cu care făceau paradă personajele lui Zola, și unde vedea „în fața ignoranței lor crase, formele delicate ale primitivilor italieni, splendorile venețienilor<sup>7</sup>. Petrecerea de nuntă, la care participanții erau ușor beți, are loc în Salon Carré, în însăși imima muzeului, unde fiecare personaj descrie, în mod naiv, picturile care erau agățate de perete: „Domnul Madinier murmură, ca și cum s-ar fi aflat într-o biserică, că nu erau decât capodopere acolo. Făcând turul Salonului. Gervaise puse o întrebare cu privire la *Nunta din Cana*; era o prostie să nu scrii numele personajelor din pictură pe ramele tabloului. Coupeau se opri în fața *Mona Lisei*, pe care o asemănă cu una dintre mătușile sale. Boche și Bibi Fumătorul chicotiră la vedere unor tablouri cu femei goale. Coapsele lui *Antiope* provocară cel mai mare soc<sup>8</sup>.

În acest fel, de la sofisticații intelectuali germani la un public mai puțin informat, oricine vizita Muzeul Luvru în secolul XIX era mai impresionat de Școala Italiană decât de orice altă colecție. Așadar, tablourile Școlii Italiene erau considerate cele mai prestigioase. Această faimă se aplică și scriitorilor, iar colecția excepțională care cuprindea tablouri ale unor pictori italieni – care, aşa cum am specificat, supraviețuise procesului de restituire a operelor – avea să devină, cu timpul, un subiect de studiu de neegalat. De exemplu, Théodore Géricault, a fost un entuziasmat studios al colecției de pictură italiană, care se găsea în inima Muzeului Napoleon din Paris, cel care a avut o existență scurtă. El a reprodus

<sup>5</sup> John Galard, *Plimbări în Luvru în tovărașia unor scriitori, artiști și critici de artă* (Paris, 2010), p. 94.

<sup>6</sup> Această serie de romane realiste, publicate de Émile Zola (1840–1902) între 1871 și 1893, a fost concepută de autor ca o „istoric socială și naturală a unei familii care trăia sub al Doilea Imperiu Francez”.

<sup>7</sup> Émile Zola, *L'Assommoir* (Paris, 1877), cap. 3.

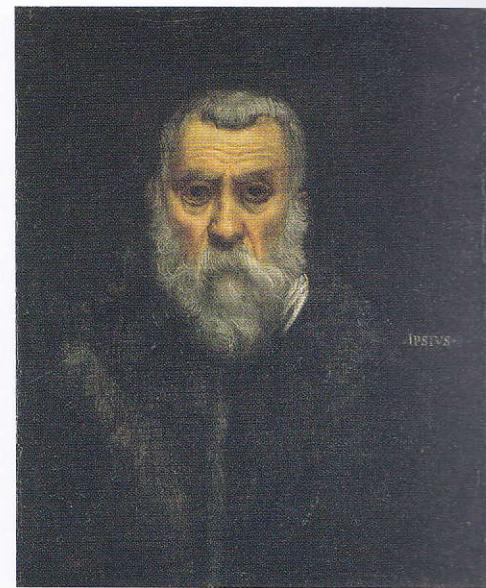
<sup>8</sup> Émile Zola, *L'Assommoir* (Paris, 1877), cap. 3.

două dintre capodoperele lui Titiān: *Martirul Sfântului Petru Dominicanul* (care se află astăzi la catedrala din Verona; versiunea lui Géricault se află la Muzeul de Artă din Basel) și *Înălțarea Fecioarei*, tablou care astăzi este distrus (care se găsea inițial la biserică Santi Giovanni e Paolo din Veneția; copia lui Géricault se află la Kunsthalle în Bremen). După restituirea acestor opere Italiei, marele artist care avea să picteze *Pluta Medusei* își ia drept model tabloul lui Titiān, *Punerea în mormânt* (vezi, de exemplu, versiunea sa la Muzeul Cantonal de Arte Frumoase din Lausanne). Eugène Delacroix, care lucra la o copie a *Punerii în mormânt* cam în aceeași perioadă (versiunea sa se află acum la Muzeul de Arte Frumoase din Lyon), studia tabloul lui Titiān *Concert câmpenesc* și *Nunta din Cana* al lui Veronese. Culorile acestor două mari opere aveau să îi influențeze întreaga creație (versiunile lui Delacroix se află în colecții private).

Așadar, artiștii dezvoltă o relație apropiată cu colecția italiană, o intimitate ce avea să se desfășoare pe toată durata secolului XIX. La 40 de ani după vizitele lui Delacroix la Luvru, *Nunta din Cana* avea să îl farmece pe Henri Fantin-Latour, care devine un fel de specialist al compozitiei, producând mai multe copii ale acestei imense capodopere ale picturii italiene, de dimensiuni mai reduse (astăzi, reproducerile se găsesc la Muzeul de Arte Frumoase din Ciudat de México și la Muzeul Ulster din Belfast). Spre regretul nostru, Fantin-Latour refuză să picteze o versiune la dimensiunile originale. Aproape zilnic, Fantin-Latour, care rămâne unul dintre cei mai prolifici copiști ai Școlii Italiane, ar fi exclamat: „Necesitatea mă motivează să continui, nu încântarea. Haideți, puturoșilor, scularea! Este ora opt dimineață! Să mergem la Luvru!”<sup>9</sup> În mod similar, Édouard Manet, deși era mai puțin prolific în copierea Vechilor Maeștri, își împarte fascinația între mai mulți maeștri ai Școlii Italiane, realizând copii după *Pardo Venus* de Titiān (colecție privată) și după *Fecioara cu iepure* (copia se află într-o colecție privată la New York), dar și după *Autoportretul* lui Tintoretto (copia se află la Muzeul de Arte Frumoase din Dijon).

Julie, nepoata lui Manet, ne oferă o minunată descriere a experiențelor din timpul sedințelor de pictură ținute în preajma marilor capodopere italiene de la Luvru: „Am mers cu Jeanne Baudot la Luvru pentru a contempla ceea ce ne doream și pentru a decide care sunt picturile pe care le vom copia. Jeanne avea să realizeze o copie a *Fecioarei* de Titiān. Paule [Gobillard] se gândeau la *Fecioara cu iepure*, pe care unchiul meu o reproducuse magistral... În ce mă privește, eu am solicitat *Sfânta Familie* a lui Veronese, iar în seara asta sunt atât de agitată gândindu-mă la copleșitoarea sarcină pe care trebuie să o încep mâine, tremur efectiv, dar în sensul bun”<sup>10</sup>. Julie descrie modul în care maeștrii recunoscuți se plimbau zi de zi prin galerii, privindu-i pe tinerii artiști care munceau de zor: „Am văzut multă lume, cum ar fi Carolus-Duran, cu burta lui imensă care îi ieșea din pantaloni, și care părea absolut banal. Plimbându-se prin galerie, Carolus-Duran este oprit de unul din paznici, care îl întrebă dacă știe cine este acest «pictor excepțional». Domnul Mallarmé, care a sosit ceva mai târziu, împreună cu Whistler, răspunse: «S-a decis să onoreze Luvrul cu o vizită unică»<sup>11</sup>.

În lumina pasiunii sale pentru pictura italiană de la Luvru, este normal ca un scriitor, sofisticatul și originalul Théophile Gauthier, să facă rezumatul teoriei sale despre dominație. Autorul, care nu numai că a scris celebrul roman *Căpitänul Fracasse*, dar și unele dintre cele mai aprigi critici ale saloanelor artistice din secolul XIX, descria Italia ca leagănul artei europene: „Putem identifica originile artei și primele încercări stângace după trei sau patru secole de barbarism care au urmat căderii Imperiului Roman și în timpul căror ideea de frumusețe părea pe veci pierdută”<sup>12</sup>. Deși putem fi de acord cu această viziune asupra primilor maeștri italieni și a primelor văstări ale Renașterii din peninsula, acceptăm mai greu părerea lui Gauthier despre Evul Mediu. În plus, este adevarat că multe școli italiene sunt parte integrantă din colecțiile de la Luvru, lucru care se explică prin faptul că acestea au fost primele lucrări achiziționate pentru colecția regală. În mod clar, aceste colecții reprezintă nucleul a ceea ce este astăzi Muzeul Luvru.



Tintoretto, Autoportret, cca 1582

<sup>9</sup> Adolphe Jullien, *Fantin-Latour. Viața și prietenii* (Paris, 1990), p. 24

<sup>10</sup> Julie Manet, *Jurnal* (1893–1899) (Paris, 1979), pp. 140–143

<sup>11</sup> Julie Manet, *Jurnal* (1893–1899) (Paris, 1979), pp. 140–143

<sup>12</sup> Théophile Gauthier, *Ghid al amatorului – Luvru* (Paris, 1882), p. 71

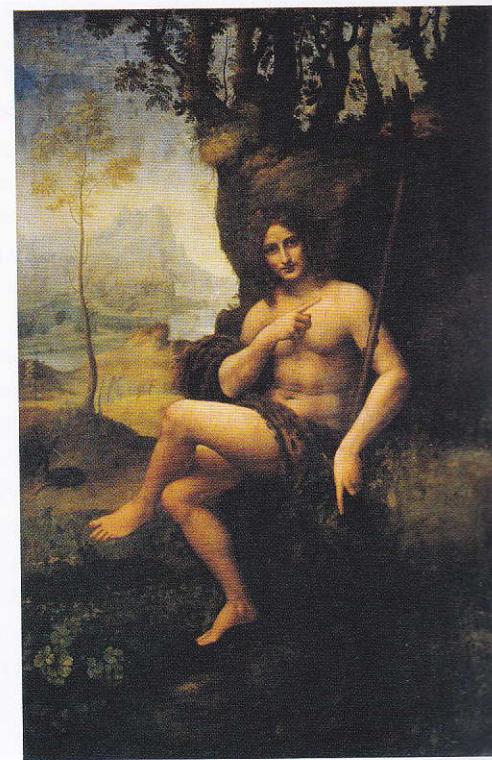
În ciuda a ceea ce se crede, originile colecției regale de pictură italiană nu ar trebui atribuite regelui Francisc I, ci predecesorului său, Ludovic al XII-lea. Poreclit „Părintele Poporului“, Ludovic a fost un monarh excepțional, iar importanța domniei sale este deseori trecută cu vederea. Inițiator al campaniei militare din Italia, Ludovic al XII-lea le-a permis intelectualilor și artiștilor francezi să descopere inovațiile și rafinamentul Renașterii din peninsula. Într-adevăr, pasiunea sa pentru artă – nu a fiului său, Francisc I – a făcut posibilă achiziționarea de Muzeul Luvru a picturii *Fecioara între stânci* a lui Lenardo da Vinci, dar și a altor importante capodopere ale artei italiene.

Cu toate acestea, mulțumită cantității și calității achizițiilor picturale și inițiativei vizionare de a le găzdui la Fontainebleau, în al său *appartement des bains*, Francisc I s-au autoîntitulat adevărat fondator al colecției regale de pictură și, mai mult chiar, responsabil al picturilor italiene de la Luvru. Despre pavilionul picturilor (*pavillon des peintures*) de la Fontainebleau, Michel Laclot spunea că este un adevărat „muzeu de artă modernă“<sup>13</sup>. Cu siguranță, regele nu avusese nici pe departe ideea de a pune bazele unei colecții naționale de pictură, în sensul în care o înțelegem astăzi. Mai degrabă am putea spune că Francisc I adopta aceeași poziție de patron al artelor și de colecționar pe care o adoptau și prinții italieni și condottieri cu care acesta fraternizase în timpul sejururilor sale din peninsula. Desigur, această abordare avea la bază erudiția și simțul estetic, însă și dorința de a exercita o putere politică de neegalat. Fascinat de inovațiile Renașterii și de mediul intelectual și artistic care se cristaliza în acea perioadă, Francisc I, motivat atât de gustul personal cât și de interese diplomatice, reușește să integreze arta în strategia sa de exercitare a influenței politice.

Într-adevăr, relația pe care regele o construiește cu poetul și satiricul Pietro Bacci, cunoscut mai bine astăzi sub numele de Aretino, poate fi folosită drept exemplul perfect al acestui stil de „networking“ diplomatic extensiv (desfășurat, de cele mai multe ori, în secret), în inima căruia sălășluiau noile concepte estetice ale Renașterii care aveau să se răspândească foarte repede de la o curte regală la alta. Din motive diplomatice, Aretino este trimis la curtea lui Francisc I, în anul 1524, de către unul dintre cei mai importanți protectori ai săi, papa Clement al VII-lea (Giovanni delle Bande Nere, care fusese condottier înainte de a deveni papă). Oricare ar fi fost motivul trimiterii lui Aretino la curtea lui Francisc I, ceea ce a început ca o relație politică avea să se transforme în prietenie artistică și camaraderie intelectuală. Aceasta va culmina, în anul 1538, cu un gest de o mare însemnatate simbolică: prietenul lui Aretino, pictorul Titian, îi încredează acestuia spre administrare una dintre cele mai frumoase reprezentări picturale ale lui Francisc I, care se păstrează și astăzi.

Poate că și mai cunoscută decât prietenia cu Aretino este relația lui Francisc I cu Leonardo da Vinci. Intimitatea dintre artist și patronul său avea să paveze calea celor mai importante capodopere din istoria picturii care vor fi găzduite la Luvru. Angajat de rege nu doar ca artist, ci și ca inginer – de exemplu, Leonardo era însărcinat cu proiectarea unui canal între râurile Loara și Saône – și ca organizator al petrecerilor regale, Leonardo aduce din Italia unele dintre cele mai importante picturi ale sale, la care începuse să lucreze în timp ce se afla în patria natală și pe care le termină odată cu instalarea la curtea regelui. Printre acestea se numără *Mona Lisa*, *Fecioara și Pruncul cu Sfânta Ana*, *La Belle Ferronièvre* și *Bacchus*. Regele a achiziționat aceste tablouri după moartea artistului.

Geniul și renumele lui Leonardo aveau să pună în umbră, într-o oarecare măsură, atracția lui Francisc I pentru alți artiști italieni, printre care Rosso Fiorentino, Fra Bartolommeo (de la care regele achiziționase *Noli me tangere* și *Buna Vestire*), Sebastiano del Piombo (care îi vinde regelui *Vizita Fecioarei*



Atelierul lui Leonardo da Vinci, *Sfântul Ioan Botezătorul*, cunoscut și ca *Bacchus*, cca 1511

<sup>13</sup> Michel Laclotte, *Pictură europeană la Luvru, cu excepția Școlii Franceze* (Londra, 1982), p. 3

Maria) și Andrea del Sarto (a cărui lucrare *Mila* avea să completeze colecția). Să nu uităm de Rafael care era, desigur, unul dintre artiștii pe care Francisc I îi admira cel mai mult și ale cărui picturi aveau să îmbogățească și ele colecția regală cu unele dintre cele mai importante capodopere: *Portret al Ioanei de Aragon* și, desigur, *La Belle Jardinière*. Să nu uităm nici de *Sfântul Arhanghel Mihail ucigând balaurul* și de *Sfânta Familie*, dăruit regelui de Lorenzo de Medici, care, la vremea aceea, era ambasador la Curtea franceză. Așadar, la moartea sa, regele avea să lase o colecție completă de picturi italiene de cea mai bună calitate, care constituie astăzi nucleul colecției naționale franceze. Picturile aparținând marilor pictori italieni din epoca lui Francisc I reprezintă majoritatea operelor din această colecție.

În a doua jumătate a secolului XVI și în prima jumătate a secolului XVII, colectarea în scopuri diplomatice sau politice a operelor de artă nu mai constituie o prioritate a monarhilor. Unii preferă să facă investiții în arhitectură, așa cum este cazul lui Henric al IV-lea, care se dedică unui program intensiv de construcții. Clădirile vizate de acesta sunt palatele Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye și chiar Luvrul. Deși susține numeroși pictori, inclusiv italieni, cărora le cere să îi picteze palatele, nu tablourile în sine îl interesau. Există și alți monarhi lipsiți de spiritul colecționarului, cum ar fi Ludovic al XIII-lea, deși chiar și acesta i-a comandat o importantă serie de pasteluri lui Simon Vouet.



Rafael și Giulio Romano, *Portret al Doña Isabel de Requesens, vicereină de Napoli*, anterior cunoscut ca *Portret al Ioanei de Aragon*, cca 1518

## Ludovic al XIV-lea: O colecție „politică”

„Potrivit vulgării istoricilor, colecțiile de artă pot fi un instrument eficient și indispensabil al glorificării regilor, care le poate purta faima și grandoarea peste hotare.”<sup>14</sup> Această remarcă, rostită de Antoine Schnapper în anul 1993, este o descriere perfectă a practicilor de colecționare ale lui Francisc I, dar poate fi aplicată și în cazul activităților unuia dintre descendenții săi, Ludovic al XIV-lea. Când acesta devine rege, colecția regală de artă reflectă slăbiciunile coroanei franceze, căci nu includea decât câteva duzini de picturi – deși toate foarte importante. Mai mult, numărul acestora era cu mult mai mic față de colecțiile private pe care le dețineau unii oameni de stat. Armand du Plessis, puternicul cardinal Richelieu, care fusese ministru sub Ludovic al XIII-lea, reușește să strângă una dintre cele mai bogate colecții de artă din Europa. Urmând modelul acestuia, cardinalul Mazarin, prim-ministru sub domnia Anei de Austria (regentă și mamă a lui Ludovic al XIV-lea), dar și Nicolas Fouquet, care avea să devină ministru al finanțelor sub domnia Regelui Soare, reușesc amândoi să adune colecții de pictură excepționale. Aceștia cheltuie peste măsură și exercită o putere pe care Ludovic al XIV-lea nu reușește să o egaleze. Ludovic avea doar cinci ani când izbucnește Fronda, unul dintre cele mai violente războaie civile din istoria Franței.

<sup>14</sup> Antoine Schnapper, „Despre colecțiile regale”, în *Paintings of the Louvre: From the Royal Collections to the Grand Louvre*, bicentenarul Muzeului Luvru, Kobe, Yokohama, martie–iulie 1993, p. 289

Suprematia celor doi cardinali și gelozia pe care o resimțea regele față de puterea pe care aceștia o exercitau asupra lui reprezentau o forță care îl determină pe Ludovic să pună bazele unei politici regale agresive de achiziție. Această politică unică avea să se dezvolte de-a lungul celor 50 de ani de domnie ai acestuia. Mai exact, nu se putea ca regele să dispună de o colecție de pictură inferioară și mai puțin sofisticată decât cea a oficialilor săi. Prin urmare, colecția regală devine instrument de propagandă pentru Ludovic al XIV-lea. Cu toate acestea, în mod paradoxal, campania lui Ludovic are un efect pozitiv și duce la accelerarea achizițiilor și la punerea bazelor a ceea ce avea să devină Muzeul Luvru. Prin tehnici de persuasiune, negociere și forță brută, regele reușește să achiziționeze sistematic toate colecțiile de artă importante de pe întregul teritoriu francez și, mai mult, pe toate cele ale miniștrilor și oamenilor apropiati.

Lui Jean-Baptiste Colbert îi revine sarcina de a administra politica de achiziții și supervisează personal cumpărarea a 34 de picturi din colecția privată a lui Mazarin, după moartea acestuia în anul 1661 (tranzacțiile aveau să fie gestionate de moștenitorii lui Mazarin). Inițial, Colbert fusese administratorul edificiilor regale și, după căderea lui Fouquet în anul 1664, devine controlor al finanțelor. Achiziționarea noilor tablouri îmbogățește semnificativ colecția regală. Printre tablouri se numără o serie de capodopere italiene: *Sfântul Gheorghe și Sfântul Mihail*, dar și *Portret al lui Baltazar Castiglione* (Rafael), *Iupiter și Antiope* și *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina în fața Sfântului Sebastian* (Correggio), precum și *Potopul* (Antonio Carracci). Colecția lui Mazarin era unică datorită picturilor venețiene, iar unele dintre lucrările de la școală pe care acesta o conducea aveau să intre în colecția regală de la acea vreme. Printre aceste tablouri se numără *Coborârea de pe cruce* (Bassano) și cea mai importantă lucrare – *Pardo Venus* (Titian).

În același an, ca urmare a arestării lui Nicolas Fouquet, Colbert sechestează bunurile puternicului ministru și aduce în colecția regală picturi italiene de excepție, pe care însuși Fouquet le achiziționase ca ministru. Totodată, Colbert participă la toate licitațiile de artă din Europa, plătind sume fabuloase pentru a obține picturile. Multe capodopere venețiene aveau să fie achiziționate în acest mod, printre care *Perseu și Andromeda* și *Susana și bătrânii* (Veronese), tablou care se află astăzi în împrumut permanent la Muzeul de Arte Frumoase din Lyon, dar și impresionanta lucrare anonimă *Recepția unui ambasador venețian într-un oraș oriental*.

Totuși, nici una dintre aceste achiziții nu putea rivaliza cu întreaga colecție privată a bancherului german Eberhardt Jabach<sup>15</sup>, eminent om al finanțelor și director al Companiei Franceze a Indiilor de Est, unul dintre cei mai importanți amatori de artă de la vremea aceea. Susținându-i pe unii dintre cei mai mari artiști, printre care van Dyck și Rubens, și fiind unul dintre cei mai importanți cumpărători la vânzarea colecției regelui Carol I, Jabach „vâna“ picturi nu numai pentru colecția personală, dar și pentru unii dintre cei mai înstăriți clienți ai săi. Colecția sa de pictură constituia o parte importantă a capitalului său banicar. Pentru suma de 330 000 de livre, Colbert, abil negociator, reușește să cumpere de la Jabach, pe 20 aprilie 1662, o serie de o sută de lucrări. Cele mai multe erau picturi italiene, iar colecția regală se îmbogățește cu mari opere ale Renașterii: *Sfântul Ioan Botezătorul* (Leonardo da Vinci), *Sacra Conversazione* (Sebastiano del Piombo), *Fecioara și Pruncul* (Lorenzo di Credi), *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina* (Parmigianino).



Correggio, *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina în fața Sfântului Sebastian*, cca 1526

<sup>15</sup> Vezi Antoine Schnapper, „Jabach, Mazarin, Fouquet, Louis XIV”, în *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, annee 1982 (1984), pp. 85–86.

**Libris**.RO

Respect pentru oameni și cărți

# Școala Italiană





## Cimabue (Cenni di Pepe)

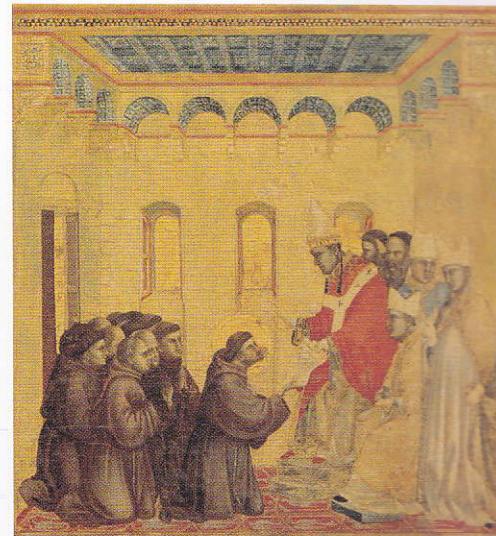
### FECIOARA ȘI PRUNCUL ÎN SLAVĂ ÎNCONJURAȚI DE ȘASE ÎNGERI

Lucrarea de mari dimensiuni este una dintre capodoperele italiene de la începutul Renașterii. Tabloul o înfățișează pe Fecioara Maria așezată pe un tron de aur și înconjurată de șase îngeri. Fundalul este în totalitate acoperit cu foiș de aur, ceea ce sugerează sfera celestă. Lucrarea se distinge prin calmul și maiestuozitatea pe care le inspiră. Cu toate acestea, Fecioara nu este înfățișată ca inaccesibila Regină a Cerurilor, aşa cum se întâmplă în multe picturi medievale, ci are trăsături umane. Poartă o rochie albastră lungă, cu pliuri delicate, și are o mână așezată cu multă grija pe piciorușul Pruncului. Pruncul Iisus, destul de mare, poartă străie roșii care duc cu gândul la Patimile pe care avea să le îndure. Acesta se uită direct la privitor, pe care îl binecuvântează cu mâna dreaptă. Culorile hainelor Fecioarei și ale Pruncului se regăsesc și în hainele și aripile îngerilor care stau de-o parte și de alta a tronului, accentuând, astfel, caracterul armonios al picturii. Toate aceste elemente marchează o nouă sensibilitate și o estetică diferită de cea medievală și bizantină. Totuși, Cimabue nu cunoștea legile perspectivei, motiv pentru care îngerii sunt poziționați vertical, în loc să fie așeați unul în spatele celuilalt. Lucrarea datează din prima perioadă a carierei lui Cimabue, cu mult înainte ca acesta să fi pictat *Maestà* pentru biserica Sfânta Treime (în Galeria Uffizi, Florența). Se crede că această pictură s-ar fi aflat pe altarul bisericii Sfântul Francisc din Pisa. Rama este originală și este decorată cu 26 de medalioane pictate care înfățișează îngeri și sfinți.

**Cimabue (Cenni di Pepe), cca 1240–1302**

*Fecioara și Pruncul în slavă înconjurați de șase îngeri*, cca 1280  
Dimensiuni: 427x280 cm, tempera pe lemn de plop, foiș de aur  
Arija Denon, etaj 1, sala 3, INV. 254





## Giotto di Bondone

### SFÂNTUL FRANCISC DE ASSISI PRIMIND STIGMATELE

Această pictură de dimensiuni mari înfățișează patru episoade din legenda Sfântului Francisc de Assisi (cca 1181–1226). Motivul principal este stigmatizarea acestuia, cel mai important eveniment din viața acestui sfânt care avea să fie canonizat la doi ani după moarte. Se crede că Sfântul Francisc ar fi primit stigmatele la mâini și picioare de la Iisus, care, în tablou, apare deasupra lui, în partea dreaptă, înfățișat sub formă de seraf. Sfântul Francisc se roagă pe Monte La Verna. Celelalte trei episoade sunt pictate în predelă (partea de jos a tabloului): în stânga, Sfântul Francisc este înfățișat susținând o biserică pe cale de a se prăbuși, aşa cum i se arătase în viziunea care îl adusese pe calea Domnului; în mijloc, îl putem vedea pe papă care aproba Regula Franciscană; iar în partea dreaptă este prezentat Sfântul Francisc predicând păsărilor. Fundalul în foită de aur, care face să strălucească personajele, clădirile și peisajele, crește și mai mult importanța tabloului. Privit ca fondatorul Renașterii italiene, Giotto di Bondone a revenit de mai multe ori la pictarea Sfântului Francisc în opera sa. Faimosul ciclu de fresce de la bazilica Sfântul Francisc de Assisi, unde este înmormântat fondatorul Ordinului Franciscan, datează cam din aceeași perioadă, iar multe scene seamănă cu tabloul expus la Luvru. Integrând naturalismul rafinat în opera sa și experimentând cu nașterea regulilor perspectivei în pictură, Giotto devine unul dintre artiștii fondatori ai Renașterii, permitând trecerea de la estetica bizantină și medievală la inovațiile renascentiste ulterioare.

Giotto di Bondone, cca 1265–1337

Sfântul Francisc de Assisi primind stigmatele, cca 1295–1300

Dimensiuni: 313x163 cm; tempera pe lemn de plop, foită de aur

Aripa Denon, etaj I, sala 3, INV. 309

## VIZIUNEA PAPEI INOCENȚIU AL III-LEA



Aproape orice eveniment din viața Sfântului Francisc de Assisi (cca 1181–1226) este înconjurat de o aură de legendă. Printre cele mai cunoscute minuni ale sale se numără vizuirea papei Inocențiu al III-lea (cca 1160–1216, papă din 1198), unul dintre cei mai importanți și controversați papi din Evul Mediu. În anul 1209, Sfântul Francisc pleacă la Roma pentru a obține aprobarea oficială a papei în vederea înființării noului său ordin monastic, Ordinul Franciscan. Se spune că, la început, papa a fost greu de convins, întrucât era preocupat de organizarea sângeroasei Cruciaze Albigensiene împotriva ereticilor cathari și privea cu suspiciune orice grupare religioasă care lăua naștere. Papa are un coșmar în care biserică sa, bazilica Laterano (care simbolizează Biserica Catolică și papalitatea), începe să se cutremure, iar prăbușirea sa este prevenită de intervenția Sfântului Francisc. Giotto di Bondone pictează această scenă în detaliu. În partea dreaptă îl vedem pe papă dormind, precum și pe doi dintre servitorii săi. În partea stângă se află Sfântul Francisc care susține biserică. Viziunea l-a convins pe Inocențiu să confirme oficial înființarea ordinului la scurt timp după aceea.

Giotto di Bondone, cca 1265–1337

Viziunea papei Inocențiu al III-lea, 1295–1300

Dimensiuni: 55x48 cm; tempera pe lemn de plop, foită de aur  
Arija Denon, etaj I, sala 3, INV. 309

## Giotto di Bondone

SFÂNTUL FRANCISC PREDICÂND PĂSĂRILOR



Predica pe care o ține Sfântul Francisc păsărilor este unul dintre cele mai populare episoade din viața acestuia. Este și motivul pentru care Francisc a fost numit de papa Ioan Paul al II-lea sfântul patron al animalelor și al militanților ecologiști. Din acest motiv, sărbătorirea Sfântului Francisc, pe 4 octombrie, coincide cu Ziua Internațională a Animalelor. Predica ținută păsărilor se pare că ar fi avut loc în vecinătatea orașului Bevagna, în sudul Umbriei, o regiune recunoscută și astăzi pentru numeroasele specii de păsări care trăiesc acolo. Potrivit legendei, păsările îl așteptau pe Sfântul Francisc pentru a le transmite Cuvântul lui Dumnezeu: „Surorile mele păsări! Trebuie să îl lăudați și să îl iubiți pe Creatorul vostru, pentru că v-a dat pene să vă țină de cald, aripi care să vă poarte spre cer și tot ceea ce aveți nevoie. [...] Căci, deși nu semănați nimic și nici nu culegeți vreo roadă, El vă oferă totul, și nu vă mai trebuie nimic“. Predica poate fi interpretată ca un imn de laudă adus creației și ca exemplu de vizuire spiritualistă asupra naturii. Giotto di Bondone pictează această scenă cu deosebită sensibilitate. Este unul dintre primii artiști care folosesc natura pe post de model, demonstrând o incredibilă virtuzitate în înfățișarea picturală a mai multor specii de păsări.

**Giotto di Bondone**, cca 1265–1337

*Sfântul Francisc predicând păsărilor*, 1295–1300

Dimensiuni: 55x48 cm; tempera pe lemn de plop, foită de aur  
Aripa Denon, etaj I, sala 3, INV. 309