

Cuprins

<i>Cuvînt înainte</i>	5
Prefață la ediția întâi	31
Prefață la ediția a doua	37

PARTEA ÎNTÎI. DIN ISTORIA TEORIEI

ȘI CRITICII	41
„O, Leonardo de ce te trudești atât?”	43
Despre teoria artei în concepția lui Albrecht Dürer	69
„Melancolia țărănească” a lui Albrecht Dürer	143
O idee a lui Leonardo realizată de Poussin	157
Gian Lorenzo Bernini și concepțiile sale estetice	171
La picioarele propileelor – Goethe și artele plastice	215
Între romantism și pozitivism. Locul lui Fromentin în istoria criticii de artă	257

PARTEA A DOUA. NOȚIUNI ȘI METODE

ÎN ISTORIA ARTEI	319
Problema manierismului și peisagistica din Țările de Jos	321
Noțiunea de manierism și arta poloneză....	343
Două tipuri ale manierismului internațional italian și nordic	381
„Barocul”: stil, epocă, atitudine	395
Metoda iconologică în cercetările asupra artei.....	447

„O, Leonardo de ce te trudești atît?”

ACEASTĂ ÎNTREBARE a fost notată de savant pe una din filele din care se compune astăzi uriașul *Codice Atlantica* de la Ambrosiana din Milano¹. Nu se știe cum a răspuns el însuși. Dar ne vom strădui să ne gândim ce răspuns am putea da noi la această întrebare, din perspectiva a cinci secole. Care a fost rolul istoric al lui Leonardo? Care a fost locul lui în istoria gândirii omenești? Căci a mers neobosit spre un anumit țel: „Piedicile nu mă vor doborî”. Care era acest scop? În ce constă truda lui anevoioasă?

1

În *Balada scrisă de Villon la rugămintea mamei sale*, mama poetului medieval spune despre sine: „Bătrînă sînt, muiere nevoiașă, / Nimic nu știu, nici deslușirea literii; / La schit văz, unde sînt enoriașă, / Un rai leit cu cinghii și

* *Operele magistrului François Villon*, în românește de Romulus Vulpescu, București, 1958, p. 86.

cu țiteri / Și un iad cu osândiți, ne spun presviteri / Că-i unul spaimă, altul bucurie”*

Din aceste cuvinte ne dăm seama cum reacționa la artă omul Evului Mediu. Reacționa exact așa cum preconizau creatorii acestei arte și inspiratorii ei – clericii, în concepția medievală teologică, arta trebuia să emoționeze sau să bucure, acționând în mod didactic asupra omului. Scopul ei trebuia să fie nu reprezentarea lumii, ci, în primul rând, expresia unor noțiuni teologice, filozofice și morale. Se aștepta ca artistul să creeze nu sprijinindu-se pe observarea realității, ci în conformitate cu „reprezentarea din suflet”. Iar dacă trebuia să aibă un model, acesta era reprezentat, în primul rând, de vechile opere de artă, impresionante prin vechimea lor, sanctificate prin cult. Artistul trebuia să utilizeze un limbaj figurat, folosind simbolurile și alegoriile pe care știau să le descifreze oamenii timpurilor lui.

*Voi, cei cu spirit ager de pătruns
Cătați aci-n cîntarea mea ciudată,
Sub vâlul ei ce-nvăț îmi zace-ascuns!**

Acestea sînt indicațiile pe care le găsim în Cîntul IX al *Infernului* lui Dante (versurile 61-63). Nu este așadar de mirare că știința medievală a artei se exprima în cărți care ne sugerează astăzi culegeri de rețete. Tratatele care au apărut în Evul Mediu cuprind reguli tehnologice și iconografice, sînt culegeri de secrete de atelier și, chiar și în cazurile cînd ating problemele redării siluetei umane sau a trupului animalelor, cum este cazul renumitei

* Dante Alighieri, *Infernul*, în românește de George Coșbuc, București, 1954, p. 110.

cărți *Livre de pourtraicture* a lui Villard de Honnecourt (sec. al XIII-lea), nu depășesc niciodată modelele existente, servind la copiere, sau schemele care ușurează, prin geometrizare, construirea contururilor siluetei. Acestea erau puse în mîna artistului nu pentru a-l iniția în principiile artei, ci *pour legerement ouvrier* – pentru ușurarea muncii². Revoluția intelectuală pe care a străbătut-o Italia Renașterii și-a găsit expresia și în noile accepțiuni ale artei și esenței acesteia, în cultura Renașterii italiene artele plastice aveau o pondere specială, decurgînd din noile funcții ale artistului, din noile concepții despre misiunea sa.

Opera de artă trebuia să fie acum o reflectare a obiectelor realității, arta trebuia să înfățișeze lumea, stăpînindu-i formele și aprofundîndu-i structura. Tendințele realiste ale artei burgheze din Toscana sau de pe malul Adriaticii ridică o problemă nouă – problema raportului dintre obiectele naturale și reflectarea lor în tablou, problemă de bază a teoriei moderne a artei.

Pentru a reprezenta obiectele naturale prin intermediul mijloacelor plastice, artistul trebuia să dispună de cunoștințe în două direcții: trebuia să cunoască obiectele naturale și trebuia să-și însușească principiile necesare pentru reprezentarea corectă a acestora în operele de artă. Creatorul renascentist avea nevoie, așadar, nu numai de o teorie a artei, ci și de o știință a naturii în general. Dar această știință nu exista. Ce e drept, în Evul Mediu se făceau primele încercări de creare a ei la Chartres și Oxford, dar aceasta era mai curînd un fel de filozofie a naturii decît o știință exactă despre natură. Magia și astrologia reprezentau formele uzate și perimate ale științei despre lume pe care se puteau baza artiștii *quattrocento*-ului,

discipline iraționale în metodologie, fantastice în rezultate, nefolositoare în practică.

De aceea, artiștii au început să cerceteze ei înșiși natura. Elemente ale acesteia fuseseră observate și reprezentate cu mult înainte, fiind apoi subordonate programelor teologice generale ale artei de exemplu: în flora de piatră abundentă a portalurilor gotice, în primele ierbării de pe marginea molitvenicelor; dar acum observarea lor se făcea consecvent și conștient. Din experiențe se trăgeau concluzii și se încerca stabilirea unor legi. Entuziasmul încă naiv, lipsit de o critică epistemologică punea stăpânire pe fundamentul științei despre natură. Pe când în academii se mai studia încă „simpatia culorilor” și „influența plantelor” asupra vieții omului, Brunelleschi stabilea regulile matematice ale perspectivei, iar Pollaiuolo efectua primele disecții de cadavre, studiind anatomia umană.

Artiștii, pentru care aprofundarea adevărului obiectiv, matematic acceptat despre lume, devenise un țel în viață, trebuiau să înțeleagă și frumosul altfel decât predecesorii lor. În Evul Mediu noțiunea de „frumos” era strâns legată de noțiunea de „bun” din știința și morala creștină: *pulchrum* era mijlocul al cărui scop era *bonum*. Această legătură a fost ruptă în secolul al XV-lea. Arta nouă, avînd drept scop reprezentarea lumii reale, se sprijinea pe o concepție de frumos care să slujească adevărului: *pulchrum* și *verum* vor deveni din ce în ce mai indestructibil legate.

Acesta este, așadar, momentul cînd, la Florența, își face apariția omul pentru care misiunea vieții este să-și însușească și să stăpînească știința necesară artistului. Leonardo da Vinci, cel mai mare enciclopedist pe care l-a cunoscut vreodată istoria, a știut să ducă la bun sfîrșit această misiune, legînd o dată pentru totdeauna „frumosul”⁴ cu „adevărul”⁵ (ii. 1).

2

Cuvîntul „enciclopedist” se referă, fără îndoială, la domeniile cunoștințelor și preocupărilor lui. Leonardo nu are nimic de bibliograf, de cercetător meticulos sau de anticar. Cunoștințele sale multilaterale își aveau originea în observația concretă și nu în lectură. Deși si-a însușit tot ceea ce era creator în știința pe care o apăra, și-a dobîndit cunoștințele privind lumea cu propriii săi ochi⁶. Se considera un om fără studii; nu era un academician savant; nu era mizantrop, deși a trăit în singurătate și și-a dobîndit cunoștințele pentru sine însuși, așa cum spune despre el Vasari: „Fără a mai vorbi de frumusețea trupului său, pe care nu o pot lăuda îndeajuns, avea în fiecare gest un farmec mai mult decît nețărmit, era dăruit cu un asemenea talent, încît rezolva fără trudă orice dificultate pe care îi plăcea s-o abordeze. Putea să era uriașă și întovărășită de îndemînare; sufletul și îndrăzneala lui aveau întotdeauna ceva regal și măreț; iar faima lui a fost atît de mare, încît a fost renumit nu numai în timpul vieții, elogiul lui continuînd să crească chiar și după moarte. Cu adevărat prea-minunat și divin a fost Leonardo, fiul lui Ser Piero da Vinci”⁷.

Vestită este multilateralitatea lui Leonardo, vestite lucrările lui tehnice, vestită diversitatea întreprinderilor sale. Contemporanii vedeau în el un om chinuit de neliniște care se apuca de mii de treburi, pe care apoi le părăsea pentru a începe altele. „Uimitoare, imposibil de cuprins încă mulți ani în toată complexitatea semnificației și valorii ei, opera de o viață a lui Leonardo da Vinci ni se înfățișează astăzi, la patru secole după apariția ei, ca un uriaș templu în ruine” – scria cu cîțiva ani în urmă Leopold Staff în frumosul său studiu despre Leonardo⁸.

Într-adevăr, nu putem decît să ne imaginăm uriașul edificiu de gîndire care ar fi apărut dacă gînditorul și-ar fi sistematizat cercetările sale⁹; privind dincolo de neîndemînarea copiștilor, de straturile murdare de lac, ne străduim să descoperim acea strălucire de frumos în fața căreia se extaziau cîndva oamenii care priveau picturile lui. Uimirea și admirația au întovărășit drumul lui Leonardo prin viață. Și-a depășit contemporanii sub toate aspectele, condensînd de sute de ori în arta sa tendințele care dirijau epoca și mediul în care trăia. Este imposibil să-l tratăm numai în categoriile „omului renascentist”, deși era cu adevărat un ideal al multilateralității – *uomo universale*. Dar Leonardo gîndea, vedea și simțea altfel decît contemporanii lui. Tendințele culturale moderne din primul secol al noii epoci au găsit în gîndirea lui Leonardo o expresie atît de concentrată și paradigmatică încît, probabil, numai de Goethe ar mai fi putut fi egalată. Dar Goethe a trăit în perioada „enciclopedistă”. În ce constă specificul, unicitatea personalității și gîndirii lui Leonardo pe fundalul epocii sale?

3

Leonardo este unicul gînditor al Renașterii italiene care se menține neabătut și exclusiv pe poziții empirice. Lozinca *non rations sed sensu* se făcea din ce în ce mai des auzită în secolul al XV-lea; chiar Roger Bacon cerea ca toate afirmațiile să fie confirmate prin experiențe; dar singur Leonardo a pus semnul de egalitate între adevăr și ceea ce vedem. A rămas întotdeauna un pictor: accețiunea realității în artă, tabloul optic al lumii – acesta este drumul

spre cunoaștere. Hotarele „vederii” devin hotarele „cunoașterii”¹⁰. Artă este o știință despre lume: analiza intelectuală a faptelor naturale și studierea lor prin desen reprezintă pentru Leonardo singurele modalități de cercetare existente, două aspecte ale unuia și aceluiași proces¹¹. Pentru Galileo, artă și știință nu vor putea fi împăcate una cu alta, întrucât, în perioada manierismului și a barocului, artă va intra în domeniul ficțiunii și al fanteziei¹².

Empirismul lui Leonardo este deosebit de impresionant în special pe fundalul speculației neo-platoniene dezvoltată în mediul florentin, a cărui expresie artistică este reprezentată de creația lui Michelangelo¹³. Nezdruncinată este siguranța și încrederea, devenită aproape cult, care caracterizează atitudinea lui Leonardo față de experiență: *La sperienza non falia mai...* „Experiența nu mă amăgește niciodată”, „înțelepciunea este fiica experienței”. „Oamenii se plîng pe nedrept de experiență, pe care o numesc, ca un mare reproș – amăgitoare. Dar lăsați în pace experiența și adresați aceste plîngeri împotriva prostiei voastre care vă amăgește, îndemnându-vă, prin dorințele voastre searbede și absurde să așteptați de la experiență lucruri care nu sînt în puterea ei, spunînd apoi că v-a amăgit. Experiența nu ne amăgește niciodată, cele care rățăcesc sînt numai judecățile noastre, așteptîndu-se la rezultate care nu-și pot afla confirmarea în experiențele noastre...”¹⁴

Rezultatul experienței trebuie transpus în noțiuni matematice. „Nu există nici un fel de certitudine acolo unde nu se poate folosi una din disciplinele matematice, sau din cele înrudite cu matematica.”¹³ Și aici, Leonardo duce pînă la ultimele consecințe dragostea artistului *quattrocento*-ului pentru matematică, strigînd:

„Cine nu este matematician să nu citească lucrările mele!”⁶.

Leonardo nu este un cercetător impasibil; stabilind noi principii metodologice, a căror recunoaștere va fi impusă de naturalist două sute de ani mai târziu, el luptă cu înverșunare împotriva oricărui dogmatism și a „cărărilor greșite” ale științei renaștentiste, pe care rătăcesc adepți ai magiei – *vagabundi ingénu*, iată un fragment din discursul polemic al lui Leonardo: „zadarnice și pline de greșeli sînt științele care nu s-au născut din experiență, mama oricărei certitudini, și care nu se termină cu experiența, cu alte cuvinte, dacă nici începutul, nici mijlocul și nici sfîrșitul lor nu trece prin nici unul din cele cinci simțuri. Și dacă ne îndoim de fiecare lucru care nu trece prin criteriul simțurilor, încă și mai mult trebuie să punem la îndoială lucrurile care se opun simțurilor, cum ar fi ființa lui Dumnezeu și sunetul și altele asemănătoare, despre care se vorbește mereu și se poartă dispute. Și bineînțeles că așa se întîmplă: acolo unde lipsesc argumentele, se face mult zgomot, ceea ce nu se întîmpină cu lucrurile sigure. De aceea afirmam că acolo unde se strigă nu există o știință adevărată, căci adevărul nu are decît o singură expresie, cu a cărei pronunțare disputa se încheie pentru totdeauna, iar ceea ce dă naștere la divergențe nu este decît amăgire și știință tulbure, nicidecum certitudine. În schimb, sînt adevărate acele științe la care experiența a trecut prin simțuri, impunînd tăcere limbii clevetitorilor și care nu-i hrănesc pe cercetătorii lor cu visuri, ci pornesc întotdeauna de la primele principii adevărate cunoscute și continuă consecvent și treptat, ajungînd pînă la sfîrșit; așa după cum se vede în științele de bază despre numere și măsuri, numite aritmetica și