

CUPRINS

<i>Cuvânt înainte</i>	7
Introducere	9
1. Antichitatea	11
2. Evul Mediu. Baza teoretică; fațada de vest a catedralei din Chartres	21
3. Evul Mediu. Chartres, Reims, Bamberg, Orivieto	33
4. Renașterea. Alberti, Gauricus, Leonardo	43
5. Michelangelo	55
6. Michelangelo, Cellini, Vasari	113
7. Giovanni Bologna, Cellini	123
8. Bernini	135
9. Bernini, Bouchardon, Pigalle	145
10. Falconet, Winckelmann, Canova, Schadow	157
11. Secolul al XIX-lea. Rodin, Hildebrand	169
12. Secolul al XX-lea	179
<i>Bibliografie</i>	189

RUDOLF WITTKOWER (1901-1971) s-a format la școala lui Adolf Goldschmidt. S-a ocupat îndeosebi de arta Renașterii și a barocului. A fost totodată puternic influențat de metoda lui Aby Warburg, aplicând cu succes iconologia la domeniul arhitecturii și exercitând în această direcție o puternică influență atât asupra teoreticienilor artei, cât și asupra arhitecților. A fost profesor de istoria artei la University of London și la Cambridge, membru al Institutului Warburg și președinte al Departamentului de Istorie și Arheologie la Columbia University din New York. Dintre volumele publicate, menționăm: *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949; *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, 1958; *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists from Antiquity to the French Revolution* (în colaborare cu Margot Wittkower), 1964; *The Divine Michelangelo* (în colaborare cu Margot Wittkower), 1964; *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, 1966. O amplă ediție a eseurilor sale, *The Collected Essays of Rudolf Wittkower*, a apărut la Londra în 1975.

Rudolf Wittkower, *Sculpture. Processes and Principles*
First published in Great Britain in the English language by Penguin Books Ltd.

Copyright © Margot Wittkower, 1977
All rights reserved.

© 2012 by Editura POLIROM, pentru ediția în limba română

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Foto copertă: © Chrisp543/Dreamstime.com

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4 ; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României :

WITTKOWER, RUDOLF

Sculptura: procedee și principii / Rudolf Wittkower; trad. de Sorin Mărculescu. – Iași:
Polirom, 2012

ISBN: 978-973-46-2439-3

I. Mărculescu, Sorin (trad.)

7

Printed in ROMANIA

Rudolf WITTKOWER

Sculptura

Procedee și principii

Traducere de Sorin Mărculescu

POLIROM
2012

6. MICHELANGELO, CELLINI, VASARI

Când, în 1547, Benedetto Varchi, un distins om de litere și istoric florentin care cunoștea pe toată lumea și se amesteca în tot ce era la modă, a încercat să limpezească vechiul *Pragone*, problema meritelor comparative ale picturii și sculpturii, invitându-i pe cei mai proeminenți artiști florentini să-i trimită răspunsuri scrise, a găsit victime binevoitoare în Cellini, Bronzino, Francesco da Sangallo și alții. Răspunsul lui Michelangelo a fost politicos, dar scurt, fără a-și ascunde pe de-a-ntregul iritarea în fața acestui joc intelectual de salon, adevărată pierdere de timp. „Certurile acestea iau mai mult timp decât însăși executarea figurilor”, scria el. A făcut însă și o afirmație de un interes deosebit, deși mă îndoiesc că dumneavoastră o veți socoti drept o mare revelație. „Înțeleg prin sculptură ceea ce se face prin înlăturare (*per forza di levare*); ceea ce se face prin adăugare de material (*per via di porre* – și anume modelarea) e asemănătoare picturii.” Suntem familiarizați cu acest concept. Vă amintiți poate că Alberti făcuse o distincție asemănătoare între sculptură și modelare și cunoaștem și ceea ce spusese Leonardo, anume că „sculptorul înlătură totdeauna din același bloc”. Nimeni însă nu exprimase diferența dintre sculptură și modelare cu fermitatea lapidară a lui Michelangelo. Când un om de prestigiu său făurește o asemenea sentință epigramatică într-un domeniu de importanță vitală pentru sculptori, ea nu poate fi lesne dată uitării. Într-adevăr, fraza lui Michelangelo a colorat gândirea despre sculptură până în secolul al XX-lea.

Ai putea fi inclinat să crezi că Michelangelo a respins ocupația picturală a modelatorului ca nedemnă de un sculptor serios. Dar nimic n-ar fi mai departe de adevăr. În realitate, neintenționat și aproape paradoxal, el a promovat modelarea și a deschis calea unei revoluții care s-a produs chiar înaintea morții lui.

Ar fi total greșit să se creadă că Michelangelo a căzut pradă unei furii creatoare frenetice și imprevizibile. Deși a fost cel mai zelos și mai obsedat artist imaginabil, în opera lui nu a existat niciodată vreo mișcare nepremeditată. De regulă, își pregătea sculpturile cu grijă meticuloasă. Își limpezea gândul prin schițe în penișă și desene cu cretă albă și roșie, de la care trecea la mici modele în ceară sau lut. Aceste modele erau un mijloc de control și aveau, de regulă, o funcție dublă: în primul rând, îl ajutau să-și clarifice și să-și consolideze ideile și, în al doilea rând, ele puteau fi folosite ca referință în timp ce lucrarea în marmură se afla în curs de execuție.

Nu Michelangelo a inventat această metodă. Vă amintiți, desigur, că metoda și-a făcut apariția în veacul al XV-lea și că ni s-au păstrat câteva modele pregătitoare de la sfârșitul acestui secol, ca, de pildă, modelul lui Verrocchio de la Victoria and Albert Museum pentru monumentul Forteguerra din Pistoia, datând din 1475 [figura 61]. Două aspecte sunt vrednice de atenție: mai întâi, în comparație cu micul număr de modele din secolul al XV-lea care au ajuns până la noi, numărul modelelor originale ale lui Michelangelo, deși nu mare, e remarcabil. Pe deasupra, modelele lui Michelangelo arată altfel decât modelele, oarecum terminate, din secolul al XV-lea. Ele sunt cu adevărat schițe în ceară și lut. Au introdus o nouă categorie în istoria sculpturii moderne, pe aceea a notației viguroase și rapide a unei idei sub formă tridimensională. Totuși, părerile învățaților cu privire la autenticitatea multora dintre modelele lui Michelangelo sunt împărțite.

Vasari relatează (și nu avem niciun motiv să nu-l credem) că Michelangelo a făcut un model de ceară pregătit pentru gigantul său *David*. Majoritatea învățaților au vrut să recunoască acest model într-o statueta aflată la Casa Buonarroti din Florența, care e modelată din lut uscat la soare, acoperit cu un strat subțire de ceară de culoare închisă. Dar această figură destul de meticolos executată nu prea are legătură cu *David* și sunt de acord cu opiniile care sugerează că e opera unui discipol al lui Michelangelo, Vincenzo Danti. Mai problematic e torsul unui model de ceară, aflat tot la Casa Buonarroti, legat probabil de unul dintre Sclavii sculptați pentru mormântul lui Iuliu al II-lea. Sunt învățați care se îndoiesc și de autenticitatea acestui model viguros. Nu pot îmbrățișa acest punct de vedere. Unii au pus sub semnul întrebării chiar autenticitatea micului model de ceară roșie [89] de la Victoria and Albert Museum. Acesta e cu siguranță un studiu pregătit pentru așa-numitul *Sclav tânăr*. Corespondența dintre model și marmură este extrem de strânsă și e foarte verosimil ca acesta să fie modelul folosit de un asistent în vreme ce-l ajuta pe Michelangelo să eboșeze figura.

Un model de lut din Casa Buonarroti [90], de două ori mai mare decât modelul de la Victoria and Albert Museum, e altă piesă care a fost universal acceptată. A fost considerată îndeobște ca un model pentru giganticul grup *Hercule și Cacus* ce urma să fie așezat în fața lui Palazzo Vecchio, fiind executat în cele din urmă de către Baccio Bandinelli, dar profesorul Johannes Wilde a propus (cred că spre satisfacția celor mai mulți învățați) ca acești doi bărbați, încleștați într-o luptă pe viață și pe moarte, să fie interpretați ca un pendant al grupului *Victoria*, urmând să fie plasați în nișele corespunzătoare ale mormântului lui Iuliu al II-lea. O reconstituire recentă a registrului inferior al proiectului de mormânt revăzut de Michelangelo în 1532 dă o idee despre ceea ce plănuișe Michelangelo.

Ultimul model din lut pe care doresc să vi-l arăt înfățișează un corp feminin zvelt într-o postură nu lipsită de asemănare cu aceea a *Victoriei* [91]. Stilul, tehnica și chiar

mărimea sunt strâns înrudite cu modelul celor doi luptători de alături, din Casa Buonarroti. Cu cap cu tot, această splendidă piesă ar fi măsurat aproape 41 cm ca și modelul luptătorilor. Ambele modele sunt schițe din lut uscat la soare și păstrează încă amprente de la Michelangelo. Dar modelul feminin nu se poate să fi aparținut proiectului pentru mormântul lui Iuliu al II-lea. Modelul a fost pus în legătură – după părerea mea în mod corect – cu o scrisoare a lui Michelangelo din 15 octombrie 1533 în care spunea : „Măine noapte am să termin două mici modele pe care le fac pentru Tribolo”. Aceste modele urmau să slujească pentru statuile Cerului și Pământului pe care avea să le execute Tribolo pentru nișele de pe ambele laturi ale lui Giuliano de' Medici din Capela Medici.

Următorul pas îl putem face în Capela Medici. Între 1524 și 1526, Michelangelo a făcut modele din lut mari, adică modele de dimensiunile de execuție, pentru opt figuri din capelă, printre care patru zei fluviali ce urmau să fie așezați pe jos de fiecare latură a sarcofagelor. Unul dintre modelele pentru zeii fluviali [92] a supraviețuit fragmentar (lungimea lui actuală e de peste 1,80 m) și poate fi văzut acum în Galleria dell'Accademia din Florența. Este oarecum o surpriză. Nu avem știri despre alte modele de mari dimensiuni executate de Michelangelo în vederea altor opere. Suntem siliți să ne întrebăm de ce i-au fost necesare în acest caz. Din tot ceea ce am aflat despre tehnica lui putem afirma categoric că orice transfer mecanic de la model la marmură era exclus. Deși dispunem de o amplă documentație privitoare la Capela Medici, nu există niciun document care să ne explice motivul acestei abateri a lui Michelangelo de la tehnica lui pregătitoare obișnuită. Așa încât nu ne rămân decât presupunerile. Probabil că Michelangelo a folosit această metodă pentru a veni în ajutorul asistenților săi, utilizați la degroșarea figurilor. În plus, s-ar putea să fi dorit a-și face cunoscute, o dată pentru totdeauna, intențiile finale. Planurile pentru decorația capelei s-au copt lent începând din 1520 și cu toate că s-au apropiat de un stadiu final între 1524 și 1526, multe figuri nu au fost lucrate decât în 1531. Până la urmă, capela a rămas neterminată.

Problema modelelor de mari dimensiuni nu poate fi însă părăsită aici. Trebuie să vi-i prezint pe doi dintre prietenii lui Michelangelo, Vasari și Cellini, ambii la fel de devotați lui și la fel de dornici să învețe tot ce era posibil despre operele și procedeul său de lucru. Vasari, foarte cunoscut prin cartea sa, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, celebrat și venerat ca adevăratul părinte al istoriei artei, pictor înzestrat, mare impresar și om de o strălucită inteligență ; celălalt, Cellini, poate cel mai înzestrat sculptor, turnător în bronz și orfevru dintre generația lui Michelangelo și cea a lui Giambologna, mare pramatie și geniu universal, bine-cunoscut prin colorata și controversata lui autobiografie. Vasari și-a deschis *Viețile* cu lungi capitole cuprinzând considerații generale despre arhitectură, sculptură și pictură ; această introducere

a fost publicată pentru prima oară în ediția din 1550 a *Vieților*, fiind amplificată în ediția din 1568. În același an, 1568, Cellini a publicat două tratate tehnice de o înaltă competență, unul despre orfevrărie și unul despre sculptură (*I Trattati dell'oreficeria e della scultura*). Ambele opere, cea a lui Vasari și cea a lui Cellini, sunt semne ale unui fel de cumpănă a apelor între vechile și noile metode. Ambii autori l-au auzit pe Michelangelo făcând afirmații peremptorii și au făcut la rândul lor recomandări tehnice.

Potrivit lui Vasari, „când vor să lucreze o figură de marmură, sculptorii obișnuiesc să facă mai întâi, din pământ, din ceară sau din stuc ceea ce se cheamă un model, care nu-i altceva decât o statuie înaltă de o jumătate de cot, poate mai mult, poate mai puțin, după cum le vine bine” [trad. de Ștefan Crudu – n. tr.]. El explica apoi că ceara poate fi aplicată pe o armătură de lemn sau sârmă. Armătura e o practică încă uzuală în zilele noastre (în orice caz, în rândul sculptorilor tradiționaliști); dar Vasari arată că un model de ceară poate fi construit încetul cu încetul fără armătură. Se folosesc degetele pentru a-i da modelului cel mai înalt grad de finisare. Următoarea treaptă: „Sfârșind de vorbit despre aceste mici modele, [...] să trecem la execuția unui alt model, care va fi însă tot atât de mare ca și statuia pe care vrem s-o facem din marmură”. Vasari își presară toate informațiile cu o mare cantitate de sfaturi pur tehnice. Bunăoară, ni se spune că: „Pentru ca acest mare model de pământ să se poată ține, iar pământul să nu crape, trebuie să luăm călți – sau fuior, cum li se mai spune – ori păr și să le amestecăm cu pământul, care devine mai trainic, și nici nu mai crapă”. În toate cazurile de modele care au ajuns până la noi (acestea sunt puține) constatăm că lutul a fost amestecat cu asemenea materiale sau cu altele asemănătoare.

Vasari dă apoi sfaturi amănunțite despre modul în care trebuie întreprins transferul modelului în mărime naturală în blocul de marmură. Metoda lui nu se deosebește prea mult de cea descrisă de Alberti cu peste o sută de ani înaintea lui, dar el insistă asupra faptului că artistul, când transferă măsurile de pe model pe marmură, trebuie să înceapă cu părțile cele mai ieșite în afară și, încetul cu încetul, avansează în profunzimea blocului, întocmai cum făcea Michelangelo.

În sfârșit, discutând despre uneltele sculptorului, el subliniază importanța gradinei (it. *gradina*) sau a dălții cu dinți: „cu care (sculptorul) modelează cu răvnă întreaga statuie, făcând să se vadă mușchii și cutele veșmintelor și lucrând în așa fel încât, datorită creștăturilor și dinților acestei dălți, piatra capătă o grație uimitoare”. Este o frumoasă descriere a procedurii de lucru cu gradina folosit de Michelangelo.

Textul lui Cellini conține o confirmare a expunerii lui Vasari; fiind însă el însuși sculptor, Cellini relatează cu mai multă competență și e de asemenea mai explicit în ceea ce-l privește pe Michelangelo. Un bun maestru, ne spune el, dacă vrea să execute

bine o figură de marmură, trebuie să faci un model mic de cel puțin două *palmi*, ceea ce înseamnă aproape mărimea modelelor de lut ale lui Michelangelo. Vorbește apoi despre modelul în mărime naturală și recomandă o metodă de transfer prin punctare, relativ simplă și tributară în esență tot lui Alberti. Ni se oferă după aceea o informație foarte interesantă. Cellini scrie că „numeroși maeștri excelenți au atacat curajos marmura cu unelte lor de îndată ce și-au terminat micul model... Printre cei mai buni sculptori moderni”, spune el, „marele Donatello a îmbrățișat această metodă în lucrările lui”.

E bine să primim confirmarea ideii la care ajunseserăm prin observare și analiză: modelele mari erau încă necunoscute în Quattrocento. Cellini continuă: „Michelangelo avea experiența ambelor metode, adică în cioplirea statuilor atât după modelul mic cât și după cel mare, și la sfârșit, incredințat de foloasele și neajunsurile fiecăruia, a îmbrățișat a doua metodă [a modelului în mărime naturală]. Am văzut asta cu ochii noștri în Sacristia de la San Lorenzo”. Ceea ce numește Cellini Sacristia de la San Lorenzo e, desigur, ceea ce noi numim azi Capela Medici. Văzuse deci impresionantul șir de modele mari din capelă și a tras concluzia evidentă, dar înșelătoare, că Michelangelo fusese convertit definitiv la această metodă. După cum am văzut, situația Capelei Medici a fost una de excepție și nu există nicio indicație că Michelangelo a repetat vreodată același procedeu. Datorită însă unor voci ca a lui Cellini, i s-a dat confirmarea celui mai mare nume, „miraculosul Michelangelo”, după cum îl numea Cellini.

Informațiile ulterioare ale lui Cellini sunt pentru noi de o imensă valoare. După ce ești mulțumit (spune el) de modelul cel mare, trebuie să iei o bucată de cărbune și să desenezi unghiul principal al statuii pe blocul de marmură, având grijă să faci bine această operație, căci acela care dă greș aici poate întâmpina dificultăți când trece la folosirea dălților. Și continuă: „Cea mai bună metodă dintotdeauna a fost aceea folosită de marele Michelangelo: după ce desenezi vederea principală pe bloc, începi să îndepărtezi marmura de pe această latură ca și cum ai face un relief și astfel, încetul cu încetul, aduci la lumină întreaga figură”.

În cele din urmă, Cellini explică modul în care își utiliza Michelangelo dălțile și subliniază (dacă interpretez corect un pasaj dificil) că producea un fel de hașurare, ca și cum ar fi făcut un desen. Sculptorii lipsiți de răbdarea și disciplina lui Michelangelo, care încearcă să lucreze repede și atacă blocul de marmură ici și colo, sfârșesc prin a face greșeli ireparabile.

A venit acum timpul să vedem cum a fost fructificată moștenirea lui Michelangelo. Dar înainte de a-l părăsi pe acest mare maestru, cred că trebuie să ating trei probleme. Prima întrebare este aceasta: există oare o tehnică a lui Michelangelo *avant la lettre*? Există oare piese anterioare lui Michelangelo care vădesc tehnica lui? Sunt convins

că răspunsul nu poate fi decât negativ. Există însă cel puțin o mare marmură din Quattrocento ce pare a fi o excepție, așa-numita statuie în mărime naturală *David Martelli* [93] de la National Gallery of Art din Washington. Această statuie are un pedigriu venerabil (ajungând până în Casa Martelli din Florența, în secolul al XV-lea) și o atribuire la fel de venerabilă lui Donatello (ca să ne întoarcem la Vasari). De curând, unii istorici de artă și-au dat seama că Vasari, scriind la o sută de ani după eveniment, a făcut o greșală. Statuia a fost din nou atribuită, mai întâi lui Antonio Rossellino și, în cele din urmă, lui Bernardo Rossellino. Nu pot să mă angajez în această discuție savantă. Ceea ce mă îndeamnă să vă arăt această operă e condiția ei neterminată [94]. Pe capetele lui David și al lui Goliat, pe mâinile și picioarele lui David, precum și în alte părți sunt clar vizibile urme de unelte și acestea demonstrează acțiunea caracteristică a gradinei, pe care o asociem cu Michelangelo. Care este explicația? Sunt de acord cu puținii critici care cred că statuia fusese inițial terminată, dar, din motive necunoscute, s-au considerat necesare unele revizui. După mine, lucrul este dovedit prin faptul că urmele de gradină se găsesc totdeauna în straturi mai adânci decât suprafața finisată. Aceasta dovedește, desigur, că s-a renunțat la o revizuire globală ulterioară. Sunt unele zone, de pildă pe braț, unde e absolut evident că gradina a spart ceea ce fusese terminat. Aș susține, așadar, că această statuie de la începutul secolului al XV-lea a fost refăcută de un maestru din succesiunea lui Michelangelo, să zicem pe la jumătatea secolului al XVI-lea. Mi se pare că în aceasta rezidă problema reală de istorie a artei pe care o ridică o operă atât de importantă.

Îngăduiți-mi să adaug că, în ciuda studierii pieselor neterminate din Quattrocento și de la începutul Cinquecento-ului pe care am întreprins-o, nu am întâlnit niciodată ceva asemănător. Să punem alături de *David Martelli* câteva piese, toate aflate la Washington National Gallery: așa-numitul bust nefinisat *Marietta Strozzi* [95] al lui Desiderio da Settignano, datând de la începutul deceniului șapte al secolului al XIV-lea, revelează în părțile neterminate – brațele și părul – urme de ciocan degroșor și de șpiț, dar nu de gradină. Sau să luăm *Fecioara cu Pruncul cu sfinți și donatori* [96], un relief de pe la 1520 executat de rar întâlnitul sculptor venețian Pyrgoteles. Partea stângă a reliefului nu e pe de-a-ntregul terminată. Urmele lungi și late de pe fața donatorului sunt lesne identificabile ca lovituri de daltă lată [97].

Chiar micul și odinioară faimosul relief reprezentându-i pe *Apolo și Marsias* [98] (după o camee antică) – faimos deoarece până foarte de curând acest relief era unanim acceptat ca fiind o operă de tinerețe a lui Michelangelo – nu manifestă nici tehnica, nici spiritul lui Michelangelo. Detaliile figurii neterminate a lui Apolo arată că sculptorul a folosit mult și destul de stângaci sfredelul. Ne amintim de întrebuintarea sfredelului în *Judecata de Apoi* a lui Mino da Fiesole, pe care am studiat-o [figura 77].