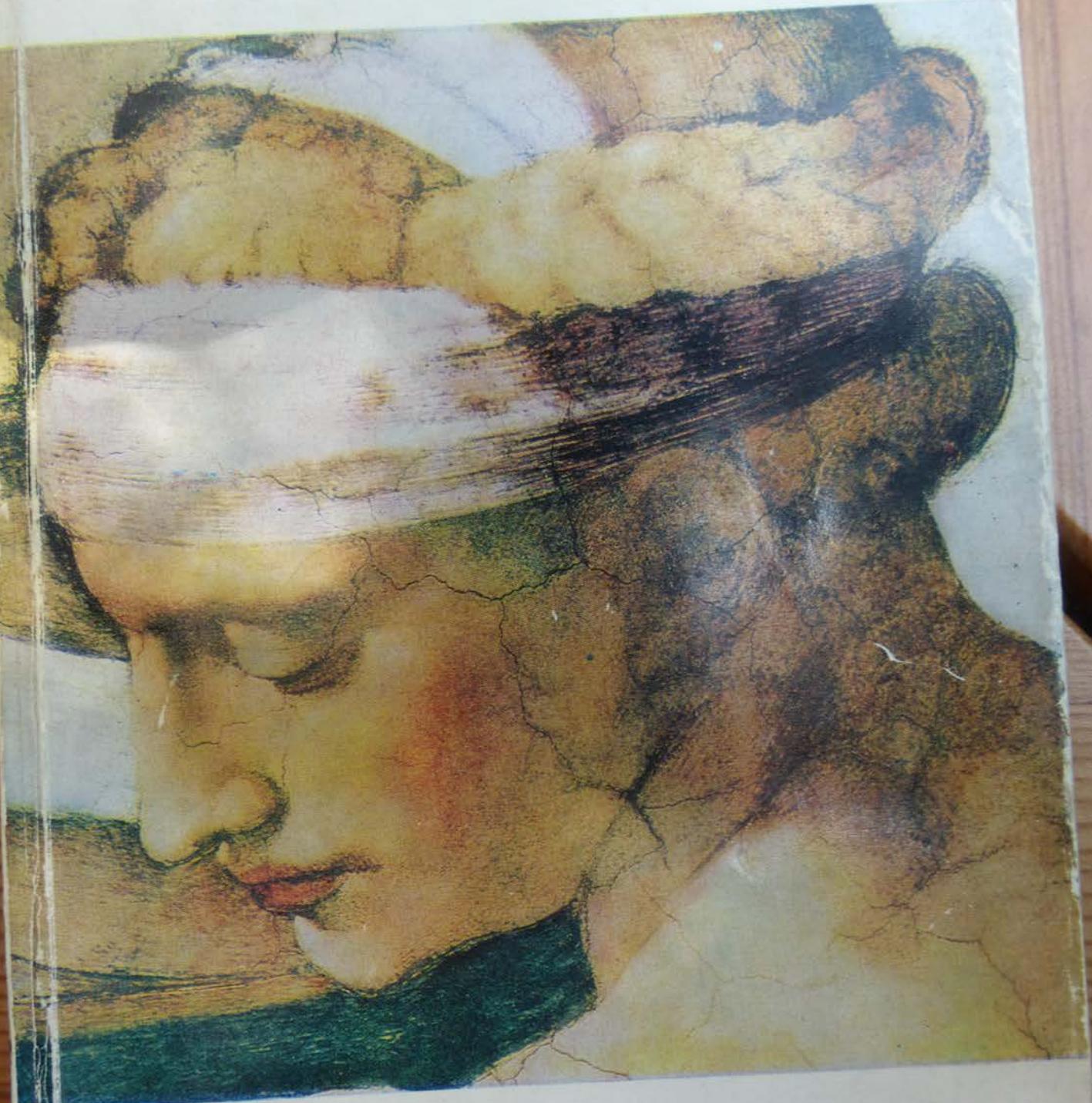


# michelangelo



Editura Meridiane



# michelangelo

Traducere de  
CONSTANȚA TĂNĂSESCU

Prefață de  
C. D. ZELETIN

EDITURA MERIDIANE  
BUCUREȘTI, 1973

1221

le Tolnay  
EL-ANGE  
rion, 1970

„Marii artiști, spune Proust, n-au făurit niciodată decit o singură operă, sau, mai bine-zis, n-au făcut decit să refracteze, prin medii diferite, același gen de frumusețe pe care o aduc lumii.” Cuvintele acestea pot fi aplicate operei lui Michelangelo, deoarece Michelangelo pare să fi fost obsedat toată viața de o unică viziune de măreție și de frumusețe, și fiecare din creațiile sale, la fel de desăvîrșite toate, poartă mesajul aceleiași lumi superioare și ascunse.

La Michelangelo nu există o emancipare progresivă în adevărul sens al cuvintului — de la o anumită scoală către libertatea și originalitatea expresiei. Căci găsim, chiar în primele sale opere, germanul dezvoltării viitoare. Copilul de treisprezece ani care a intrat — în 1488 — în atelierul renomitului maestru Domenico Ghirlandaio din Florența vădea o independență și o maturitate precoce. În loc să imite stilul maestrului, sau arta rafinată a artiștilor florentini foarte la modă în acea vreme (Botticelli și Filippino Lippi), Michelangelo se indreaptă către tradiția monumentală a artei toscane: Giotto și Masaccio, artiști care au trăit, respectiv, cu unul și două secole înaintea lui. A găsit în ei măreția și demnitatea de sentiment, exprimate în forme monumentale și simple.

Primele desene rămase de la Michelangelo, și pe care le-a executat probabil în atelierul lui

Ghirlandaio (1488) și la școala din Giardino Mediceo (1489), sint copii după Ghirlandaio, Giotto și Masaccio. Două din copiile acestea sint executate în sanguină; una se află și astăzi în Casa Buonarroti, iar a doua, altădată tot în posesia familiei Buonarroti, dar în momentul de față la Haarlem, vădesc întreaga preocuparea unui începător și în același timp preocupația pentru care va deveni deosebit de caracteristică pentru Michelangelo, de a reda cu exactitate gindirea modelelor sale, modificindu-le totuși în detaliile secundare potrivit gustului său pentru simplitate.

Totuși, ceva mai tîrziu, intr-un al doilea grup de desene, Michelangelo nu și-a mai imitat doar modelele, ci le-a completat și le-a dezvoltat tendințele inerente. Desenele acestea redau cu o vigoare necunoscută pînă atunci efectul stofelor grele și a celor suple, ponderea lor, și în același timp forța trupului care le sustine. Michelangelo a conferit astfel acestor figuri o siguranță și o monumentalitate de un tip complet nou. Raportul între corp și draperie, raport de la cauză la efect, de-abia indicat la modelele sale, devine centrul de interes al lui Michelangelo care, stimulat de caracterul nou, dobîndit astfel de personajele sale, le-a transformat și capetele, dărindu-le o forță psihică și o expresie plină de gravitate care lipseau predecesorilor săi. Formele capătă o ritmicitate organică, lăsind impresia că sunt create dintr-o substanță maleabilă. Fără gesturi care să depășească o siluetă inchisă, aceste forme vădese, numai datorită conturului lor plastic și ponderii proprii, o mare forță lăuntrică.

Mulțumită faptului că l-a imitat pe Giotto și pe Masaccio, tinărul Michelangelo ajunge la o nouă reprezentare a măreției și a demnității omului. A luat de la modelele sale maiestatea ansamblului, dar a suprimit elementele convenționale, adăugind o exactitate și mai mare în nouă calitate realistă a detaliilor. Totuși, această

figurile sale la un nivel inferior, ci accentuează numai realitatea caracterului lor ideal. Desi avea un contract de trei ani cu Domenico Ghirlandaio, Michelangelo părăsește «bottega» acestuia după un an, determinat, fără indoială, de proaspăta sa vocație de sculptor. Într-adevăr, în 1489, Lorenzo Magnificul îi dă permisiunea să studieze sculptura în colecțiile nou instalate în grădina celebrului «Casino Mediceo». Acestea se aflau sub conducerea unui elev de-al lui Donatello, sculptorul Bertoldo di Giovanni. Era un fel de școală liberă de artă.

Adolescentul de cincisprezece ani, «adoptat» de Medici de pe via Larga (1490–1492), execută, în marmură, două reliefuri de stiluri opuse, unul cu subiect creștin, celălalt cu subiect pagină: *Madonna della scala și Lupta centaurilor cu lăpiții*. Această antiteză în stilul primelor două opere nu se explică numai prin dibuirile proprii unui începător, dacă avem în vedere că în răstimpul tinereții sale Michelangelo creează, în mod alternativ, opere opuse atât prin spiritul cit și prin forma lor. Oscilații pe care le-am putea explica mai curind prin nevoie încercată de tinărul artist de a exprima în opere disparate tendințele contrare ale eului său: tendința contemplativă care încearcă să evoce imaginea lăuntrică a frumuseții și tendința activă care încearcă să personifice forțele tumultuoase ale temperamentului său. Michelangelo nu va încerca să facă sinteza acestor tendințe decit mult mai tîrziu, în operele sale ciclice.

Operele contemplative sint anticipări ale «ma-relii stil». Un stil clasic, înaintea adoptării acestuia ca atare, datorită imobilității soleme a figurilor, a reducerii formelor la esențial și a faptului că spațiul e subordonat figurii. Operele care traduc latura pasională sint compuse din mase instabile, în interiorul căror se agită o seamă de forțe. E un adevărat «proto-baroc» care și va găsi împlinirea în arta lui Rubens.

<sup>16</sup> <sup>17</sup> Vedem astfel cum două mari stiluri artistice, care

se vor despărți încă din secolul al XVII-lea pentru a intra apoi în conflict, sănătatea și prezența la înălțări (modi, sau maniere) de expresie; semnul unei suveranități artistice care alege, potrivit proprietății sale dorințe, limbajul cel mai adecvat. S-ar putea vorbi de o analogie cu maniera în care poeții toscani se slujeau cind de stilul « volgare », cind de stilul « sublime ».

Vasari observase de altfel că *Madonna della scala* se inspiră, atât în privința compoziției ei și a tehnicii, din Donatello. Într-adevăr, caracterul artei acestuia pare evident la prima vedere: în Fecioara văzută din profil, cu expresia ei serioasă și ginditoare; în motivul scării care apăruse, la Lille, într-un relief de Donatello; în tehnica foarte plată, sau « schiacciato ». Donatello întrebuiță însă tehnica aceasta într-un spirit pictural, în dorința de a da reliefsurilor sale aspectul de « picturi » cu peisaje. Michelangelo, dimpotrivă, se inspiră de la natură și de la forma blocului de marmură: păstrează, pe marginea blocului, o bordură ingustă din suprafața originală; își construiește compoziția în trei planuri paralele succesive care corespund însăși structurii pietrei. Dar adevărul e că avem de-a face cu o Fecioară de Donatello transpusă pe planul ideal cel mai pur al artei clasice greco-romane, unde găsim, în gene sau în reliefuri funerare, femei ginditoare văzute din profil, în întregime, sezând, într-o atitudine rigidă, infășurate într-un lung veșmint din material transparent.

Cu toate acestea, privitorul descoperă îci și coloamânuțe foarte personale și caracteristice pentru Michelangelo: spatele musculos și atletic al Pruncului care doarme sugerează, ca de atitea ori în arta lui Buonarroti, întreaga potențialitate de forță, iar torsionarea corpului și a capului, ca și poziția brațului îndoit anticipatează în mod neîndoianic spatele herculean al personajului denumit *Ziua* din capela Medici, pe care îl va executa cu vreo treizeci de ani mai târziu; brațul

și mina Pruncului, indoite, amintesc încă de pe acum pe Hristos mort din celebra *Pietă* aflată în catedrala din Florența; minile Fecioarei, care și depășesc funcția imediată pentru a deveni gesturi expresive se regăsesc deseori în arta lui Michelangelo, și în special în mijloacele lui *Moise* care vor avea, aproape douăzeci și cinci de ani mai târziu, aceeași poziție. În sfîrșit, integrarea formei Pruncului în corpul Mamei în care este învășcut în aşa fel incit formează cu ea o unitate va fi o trăsătură caracteristică a *Fecioarei cu Pruncul* a lui Buonarroti. Nu se conturează decit partea de sus a Pruncului părind aproape a se naște din sinul Mamei, cuprins între mijloacele ei protecțioare și marginea veșmintului. Si, pe cind Donatello exprimă îngrijorarea maternă pentru soarta copilului prin gesturi energice, aici insuși sentimentul acesta e sublimat, deoarece Mama pare să intuiască destinul fiului său cu o resemnare plină de reținere și de stoicism.

Interpretarea scenei cu copii din arierplan este încă problematică — ideea că ar putea fi o aluzie profetică la Patimile lui Hristos, un fel de comentariu pentru a înțelege atitudinea meditativă a Fecioarei, ni se pare plauzibilă. Într-adevăr, doi dintre copii, aflați chiar la spatele acesteia, țin o pinză care ar putea fi giulgiul lui Hristos, temă deja cunoscută în artă de la sfîrșitul evului mediu și din Quattrocento-ul florentin, deși copiii apar aici tot sub chipul unor ingeri inaripați. Celalți doi, în fund la stanga, care par să se joace sau mai curind să se certe, ar fi concepuți în cazul acesta, ca un element de contrast.

Cu toată nota de rigiditate din atitudinea Fecioarei și o anumită stingăcie în distribuirea elementelor complementare, care adaugă de altfel un farmec în plus acestei opere de debut, avem de-a face cu o vizionare a arhetipului Femeii, aşa cum și-a imaginat-o umanitatea din timpurile cele mai îndepărtate. Redusă ca dimensiuni, concepția acestei imagini orgolioase, unde femeia este și creațoare de viață și paznică a morții, ne apare monumentală.

Tema celuilalt relief denumit *Lupta centaurilor*, care reprezintă răpirea Hippodamiei de către centaurul Eurition, i-a fost inspirată de Poliziano, poetul umanist de la curtea lui Lorenzo Magnificul (Vasari). Ideea de a acoperi cu figuri întregă suprafață a blocului de marmură vine de la reliefurile antice reprezentind luptele dintre romani și barbari. În reliefurile romane, însă, războinicii sunt imbrăcați, așa că în trupurile lor nu se ghicește zvicietul vieții; există, de asemenea, și mai multe spații goale între figură, iar formele sunt desprinse de fond. Michelangelo a dat antichității o interpretare personală, interpretare care denotă că trebuie să fi cunoscut reliefurile lui Giovanni Pisano.

De la figurile din unghiurile inferioare se ridică două linii diagonale ce se întrelapă la înălțimea capului figurii centrale; de la cele două figuri din unghiurile superioare coboară două diagonale ce se întrelapă în centru, acolo unde se află capul lapitului mort; iar la intersecția acestor două triunghiuri sunt plasate două figuri care joacă rolul axelor laterale. Schema aceasta geometrică e subordonată însă unei mari mișcări circulare în valuri, în jurul figurii centrale — mișcare ce va reveni mai târziu în marile compozиții cu nuduri multiple ca în *Bătălia de la Cascina* și *Judecata de apoi*.

Tema mitologică nu era pentru tinărul artist, pare-se, decât un pretext pentru a da în vîleag, în acest vălmășag de trupuri goale cu suprafețe ritmice, lupta primordială a unei rase pentru propria-i existență. Căci nu se pot distinge semnele unei bătălii duse, după toate regulile, între adversari bine definiți și într-un loc definit; abia se pot distinge centaurii de lăpiți, bărbății de femei, locul răminind însă nedeterminat. « Bătălie » nu înseamnă pentru Buonarroti o luptă între tabere opuse, una victorioasă și alta invinsă, însoțește la el dualismul fortelor este numai manifestarea unității indisolubile a unui eveniment. Sunt valurile ce caracterizează dinamismul vieții

pe care Michelangelo o înțelege ca o continuitate de forțe, care închide în sine destinele, diverse, ale existențelor individuale. Legate de materia originară, ca și una de alta, figurile par să fie semnificațiile unei entități organice unice.

În contrast cu calmul *Madonnei della scala*, în « rilievo schiacciato », Michelangelo a ales pentru *Centauri* acel « mezzo rilievo », relief mai înalt, ale cărui principii artistice au fost definite de Vasari ca fiind alcătuite din trei planuri de figuri: întâi o serie de figuri întregi, realizate în « demironde bosse », sau într-un relief și mai înalt; apoi un al doilea sir de figuri, ascunse în parte de prima serie, realizate într-un relief mai puțin înalt; în sfîrșit, un al treilea plan, acoperit în parte de al doilea, în relief plat. Vasari specifică faptul că tehnica aceasta a fost preluată de la sculptorii antichității. De la portile de bronz ale lui Ghiberti, ea a fost dezvoltată, la Florența, pînă la desăvîrsire. Michelangelo a moștenit această tradiție, ca și talentul de a modela figurile de mici dimensiuni într-un stil monumental. Dar el se diferențiază de predecesorii săi prin faptul că încercă să păstreze unitatea materiei. Nu desprinde niciodată în mod complet figurile de masa blocului de marmură; capetele, miinile și picioarele, chiar cele din primul plan, rămîn prinse în materia pe jumătate schiăta. În felul acesta figurile par să zămislite de materia însăși.

În aceste două prime reliefuri, tinărul Michelangelo cintă deja la două instrumente diferite, potrivit melodiei cerută de subiect. Întreaga artă viitoare a lui Michelangelo va fi doar dezvoltarea temelor acestor două opere ale sale.

Moartea lui Lorenzo Magnificul, în aprilie 1492, a schimbat în mod fundamental condițiile externe ale vieții artistului. De la confortul și siguranța palatului princiar, Michelangelo a fost nevoie să se întoarcă în modesta casă părintească. La aproape săptămâni ani, Michelangelo va executa iarăși două opere cu caracter antitetic: un *Crucifix* pentru starețul de la Santo Spirito și

un *Hercule* pe care l-a vindut familiei Strozzi. Ambele figuri sunt lucrate în « ronde bosse », prima în lemn, a doua în marmură. *Crucifixul*, Florența (Casa Buonarroti), mai mic decât mărimea naturală, a fost recent identificat (Lisner) cu *Crucifixul* de la Santo Spirito mentionat de Condovi. De dimensiuni modeste, avind proporțiile unui adolescent, opera destăinuie deja pe totors modelul continuu pe care Michelangelo l-a putut vedea în sculptura elenistică. Tinărul artist a reinnoit tema: în locul poziției gotice, în zig-zag, sau a poziției axiale a crucifixului italian din secolul al XV-lea, Michelangelo îl reprezintă pe Hristos pe cruce într-o atitudine inspirată de așa-numitul « contrapposto » clasic: capul și genunchii sunt întorși în direcții opuse, asigurând în același timp supletea și echilibrul plin de armonie al figurii. Este vorba de o invenție proto-clasică care va avea o influență considerabilă asupra crucifixelor florentine pe tot parcursul secolului al XVI-lea pînă la cele lucrate de Giovanni da Bologna. Tipul imaginat de tinărul Michelangelo a înlocuit cu totul tipul rigid dinainte de Quattrocento.

În privința lui *Hercule*, ne putem face o idee luind ca bază un desen de Rubens aflat la Luvru și macheta în ceară de la Casa Buonarroti. Figura este în picioare, în « contrapposto », mina stîngă dreaptă ținînd măciuca, pe care-o sprijină de întors în direcția opusă piciorului drept. Capul este greutatea corpului. Aflindu-se întîi care susține figura exprimă potențialitatea acțiunii. Este adevarat și inversat, ca o imagine văzută în oglindă. Într-adevăr, Hercule era, ca și David, simbol și patron al Florenței.

În contrast cu toți acei *Hercule* ai secolului al XV-lea florentin, care erau reprezentări în atitudine copiată după celebrul *David* al lui Donatello, ență directă a antichității.

Probabil că în anii acestia (1493—1494) Michelangelo a asistat la predicile inflăcărate ale lui Savonarola de la Santa Maria del Fiore, în cursul cărora călugărul dominican prezcea pedepsirea Florenței. Mai mult, se răspindise și zvonul că regele Franței Carol al VIII-lea și armata sa se apropiau de oraș. Cuprins de panică, Michelangelo părăsește Florența (înainte de 14 octombrie 1494), îndreptindu-se spre Italia de Nord. Se duce mai întîi la Venetia, dar se întoarce în scurt timp la Bologna, unde va rămîne, în casa gentilomului Gianfrancesco Aldovrandi, mai bine de un an de zile (pînă la sfîrșitul lui 1495). După strălucitele promisiuni ale primelor sale opere, cele trei statuete executate, la vîrsta de douăzeci de ani, la Bologna (1495), vădesc un fel de slăbire a talentului, care se explică, în parte, prin natura comenzi primite: Michelangelo a fost însărcinat să completeze *Mormântul Sfîntului Dominic* pe care Niccolò dell'Arca îl lăsase neterminat. Se poate observa totuși că artistul caută să elimine caracterul vag al modelelor, mai cu seamă în fizionomiile acestor trei statuete.

Michelangelo începe să diferențieze fețele personajelor potrivit emoțiilor: sentimentul de indignare care se citește pe față *Sfîntului Procul* anticipează minia lui *David*, iar expresia energetică a *Sfîntului Petroniu* se va regăsi în *Profeți* de pe bolta Capellei Sixtine. Sederea la Bologna a avut o importanță capitală pentru Michelangelo, căci aici va întîlni capodoperele adevăratului său părinte spiritual, *Jacopo della Quercia*, care, cu aproape un secol înainte, intruchipase în forme eroice stările sufletești — « movimenti dell'animo » — pentru a întrebunța termenul lui Leon Battista Alberti.

Că Michelangelo s-a inspirat din arta lui Jacopo della Quercia se vede mai cu seamă la *Sfîntul Petroniu*, cel cu draperia agitată de un vînt misterios. Este pentru prima dată, la Michelangelo, cind draperia îi slujește să exprime în mod nemijlocit sentimentele și pasiunile personajelor — modestă

prevestire a draperiilor fremătătoare ale  
ților de pe bolta Capelei Sixtine. Sfîntul Procul  
prin atitudinea și draperia sa, amintește de Sfântul  
Gheorghe al lui Donatello (aflat la Bargello),  
Michelangelo renunță cu hotărire, în lucrarea  
acestea, la dulcele sentimentalism al Sfântului  
lui Niccolò dell'Arca pentru a îmbrățișa ideea  
eroică al Renașterii timpurii, inspirat probabil  
de predicile lui Savonarola: devotăjune exaltată  
pusă în slujba unei misiuni sublime în Sfântul  
Petroniu, și dispreț vădit al eroului față de lume  
exterioră în Sfîntul Procul. Influența lui Jacopo  
della Quercia nu rămîne un episod trecător,  
aceasta va juca un rol important în dezvoltarea  
viitoare a artistului, mai cu seamă în compozi-  
țiile cu mari subiecte biblice de pe bolta Capelei  
Sixtine.

De indată ce situația politică din Florența devine  
stabilă, Michelangelo se întoarce, la sfîrșitul lui  
1495, de la Bologna la Florența, unde nu rămîne  
decit vreo șase luni, răstimp în care execută  
două opere, tot cu caracter antitetic și de data  
aceasta: un Sfînt Ioan Botezătorul de mici  
proportii și un Cupidon. Erau două statuete ce  
reprezentau copii — temă care-l atrăgea în mod  
normal pe Michelangelo, căci la acea epocă,  
afindu-se încă sub influența lui Jacopo della  
Quercia, prefera masele maleabile. Cele două  
rămîn ipotetice.

Deoarece Republica savonaroliană a Florenței nu-i  
oferă artistului nici o comandă, Michelangelo por-  
nește spre Italia centrală. Il vinde pe Cupidon  
unui negustor de artă din Roma cu intenția  
nemărturisită, poate, de a-și încerca norocul  
acolo.

In vîrstă de douăzeci și unu de ani, tinărul Michel-  
angelo pune pentru prima dată piciorul, la 25  
iunie 1496, în Cetatea eternă. Imaginația artis-  
tului, plină de visuri nemăsurate, nu pare să fie  
foarte impresionantă de vestigiile antichității  
romane. Michelangelo exprimă într-o frază laconică  
dintr-o scrisoare impresia pe care i-a făcut-o;

Roma: *Certo mi pare ci sia molte belle cose*<sup>1</sup>  
(Milanesi, p. 375).

Se pare că n-a avut, atunci, nici un fel de con-  
tact cu curtea papală a lui Alexandru al VI-lea  
Borgia. Protectorii săi sunt cardinalul Riario,  
Jacopo Galli, un bogat bancher-colecționar, car-  
dinalul francez Jean Bilhères de Lagravas.

În lucrările efectuate în timpul primei sale sederi  
la Roma, care a durat cinci ani, se observă o  
dublă tendință: pe de o parte o adevărată com-  
petiție cu arta romană antică, iar pe de altă ambi-  
tia de a se măsura cu finețea și precizia sculptorilor  
florentini din a doua jumătate a secolului al  
XV-lea ale căror opere, în număr destul de mare,  
impodobau bisericile Romei.

Operele care s-au păstrat din această primă sedere  
a lui Michelangelo la Roma vădesc, din nou, un  
caracter opus: un *Bachus* și probabil o *Venus*  
(astăzi la Casa Buonarroti) în stil antic și o *Pietă*  
în stil florentin. *Venus* și *Bachus* au fost execu-  
tate probabil înainte de *Pietă*, căci mai păstrează  
încă unele reminiscențe ce trădează tehnica ante-  
rioră a artistului. *Pietă*, în schimb, vădește o  
mare finețe și precizie în modelele suprafețelor.  
*Venus* și *Bachus* trebuiau să fie așezăți în mijlocul  
unei grădini pline de opere aparținând antichită-  
ții, ceea ce explică de ce statuile acestea sint  
lucrate în așa fel, încît pot fi văzute din toate  
părțile.

*Bachus* este, pentru Michelangelo, zeul vinului,  
cu un corp lipsit de energie și puțin efeminit.  
De-a lungul membrelor și pînă la capul care se  
aplecă sub propria-i greutate pare să urce o ade-  
vărată sevă. În loc de păr, pe cap li cresc cior-  
chini de struguri. Personajul simbolizează supra-  
abundența naturii autumnale, în chiar clîpa decli-  
nului. Stă în picioare, dar într-o atitudine greoaie  
și nesigură. Latura muritoare a ființei sale e  
exprimată printr-o mască de leu, aflată jos, indă-  
rătul piciorului stîng, iar primenirea periodică prin

<sup>1</sup> Am impresia, bineînțeles, că aici sint multe lucruri frumoase (it.) Notele aparțin traducătoarei.

micul satir care șterpelește un ciuchine. Satire e în spatele lui Bachus, iar masca în spatele satirului; aceste trei entități alcătuiesc un fel de spirală, iar privitorul trebuie să facă înconjuri statuii pentru a vedea grupul în întregime. Acest fel de compoziție va fi o excepție în arta lui Michelangelo, căruia îi plăcea să-și compună statuile pentru a fi contemplate dintr-o singură parte. Jocul delicat al mușchilor de pe părțile carnoase ale corpului denotă cunoasterea artei statuare a antichității și a anatomiciei, ca și măiestrie tehnică remarcabilă.

*Pietà*, al cărei contract poartă data de 1498 (Milanesi, p.613), se leagă de un tip creat în secolul al XIII-lea sau al XIV-lea în Franță sau în Germania — să nu uităm că grupul a fost executat pentru un cardinal francez, probabil pentru mormintul său — dar care s-a răspândit după puțină vreme și în Italia: Fecioara singură, înindul pe Hristos mort pe genunchi, așa cum tinuse odinioară Pruncul. În cele mai vechi exemplare ale acestui tip iconografic, dimensiunile lui Hristos sunt reduse uneori la dimensiunile unui copil. Michelangelo îi păstrează proporțiile naturale, reușind totuși să realizeze unitatea armănoasă a celor două corpuri. Dă ampleare genunchilor Mariei, pe care-i infăsoară într-o draperie grea. Corpul lui Hristos nu mai are o poziție strict orizontală, depășind cu capul și cu picioarele silueta ansamblului, ci linia corpului său, și faldurilor draperiei, subordonându-se conturul lui triunghiular al Fecioarei. Prin asemenea mijloace a izbutit Michelangelo să creeze o *Pietă* armonios echilibrată. Faldurile, multiple și agitate, de pe pieptul Fecioarei ni le amintesc și tarea lor în muchii accentuate, ca și cavitățile profunde ale veșmintului, sint de-o precizie pur florentină, care ne duce cu gindul în special pur Leonardo da Vinci. Opera aceasta a fost executată cu grijă pînă la cel mai mic amănunt, suprafata ei e complet șlefuită. Este cea mai

« finită » operă a lui Michelangelo. Prin compoziția ei triunghiulară, prin liniile ei sinuoase, lucrarea denotă un gust clasic. Michelangelo a văzut probabil vreo stampă sau vreun desen reprezentindu-l pe Hristos din *Cina* pe care Leonardo era pe cale să-o desăvîrșească la Milano. Figura plină de finețe și expresia contemplativă a Fecioarei, gestul de resemnare, banda care-i tăie pieptul în diagonală, chipul lui Hristos, cu trăsături fine și cu fruntea încadrată triunghiular de păr, sint ecoreluri artei lui Leonardo.

Michelangelo își stăpînește acum tehnica la perfecție; este un « virtuoso » în ceea ce privește precizia și diferențierea celor mai neînsemnate detaliu, dar oarecum în detrimentul spontaneității vizionii de ansamblu.

Cei patru ani pe care artistul i-a petrecut la Florența, după întoarcerea sa din primăvara lui 1501 pînă în martie 1505, alcătuiesc perioada deplinei dezvoltări a măiestriei sale. La Bologna Michelangelo a diferențiat emoțiile, la Roma formele exterioare, acum devine un adevărat maestru în reprezentarea trupului omenește în structura lui plastică intimă. Fără să neglijeze exactitatea și bogăția detaliilor, Michelangelo le subordonează vizionii esențiale a ansamblului. Limbajul său artistic devine mai sever. Acestei severități a formei îi corespunde severitatea spiritului. Personajele pasive, veșnic pradă emoțiilor, sint înlocuite de o rasă eroică. Să nu mai sint victimele unor forțe pe care nu le pot controla, ci stăpini propriului lor destin.

La 19 iunie 1501, Michelangelo semnează, cu întîrziere, la Florența, contractul pentru ultima sa comandă romană, livrarea unui număr de cincisprezece statuete pentru mormintul cardinalului Piccolomini — viitorul papă Pius al II-lea — de la catedrala din Siena. Au fost livrate cinci, dintre care numai două (*Sfântul Petru și Sfântul Pavel*) au fost executate cel puțin în parte de mina lui Michelangelo; alte două (*Sfântul Grigore și Sfântul Pius*) de Baccio da Montelupo după desenele lui Buonarroti și una de Torrigiani. În severitatea

și simplitatea draperiilor rectilinii ale Sfintului Petru și în expresia și faldurile pline de dramatism ale Sfintului Pavel e cit se poate de vizibilă influența lui Donatello. Lucrarea aceasta nu pare să fi interesat prea mult pe Michelangelo, deoarece la Florența îl aștepta o comandă mult mai importantă — executarea unui *David* de mari proporții.

Blocul în care Michelangelo l-a modelat pe *David* fusese inceput cu patruzeci de ani înainte (1483) administrăției Domului și trebuia să servească la decorarea unuia din pinternii exteriori ai catedralei. Agostino incepuse un gigant (probabil un *David*), dar își abandonase lucrarea. Iar de atunci administrația catedralei căuta un artist capabil să termine opera incepută de Agostino di Duccio. Și l-a găsit, în septembrie 1501, în persoana lui Michelangelo, care, din 1501 pînă în 1504, izbutește să făurească din blocul acesta, fără să recurgă la alte bucăți de marmură, o statuie completă. Din față nu se observă că sculptura a fost executată dintr-un bloc la care incepuse să lucreze un alt artist. Doar părțile laterale, mult prea inguste, denotă că blocul n-a fost ales de Michelangelo, ci de un maestru din Quattrocento: Michelangelo ar fi ales neindoielnic un bloc mai gros. Virtuozitatea manuală s-a bucurat întotdeauna de o mare prețuire din partea florentinilor și cutezanța cu care a invins Michelangelo greutățile în fața căror, timp de o jumătate de secol, s-au potințit atiția artiști, i-a surprins pe compatriotii săi și i-au asigurat popularitatea. Nici una din operele sale n-a fost atât de admirată de către cetățenii Florenței ca acest *David* lucrat în marmură.

Attitudinea personajului pare calmă dar plină de tensiune, fiind de fapt o reluare a celei a lui *Hercule* din 1492—1494. Contrastul dintre cele două părți este bine marcat: întreaga greutate a trupului cade pe piciorul drept, iar partea a treia este complet verticală și închisă. Cealaltă parte, cu silueta frântă de brațul ridicat, este deschisă.

Contrast ce corespunde, așa cum a observat J. Wilde, distincției morale pe care-o facea evul mediu între cele două părți ale trupului omenesc: partea dreaptă fiind întotdeauna sub protecția divină, deci plină de siguranță, iar partea stîngă vulnerabilă, expusă puterilor intuiericului. Michelangelo va repeta diferențierea aceasta și mai tîrziu, în *Moise*. Fehul de a trata corpul omenesc este nou în *David*. În loc să accentueze, prin ritmul formelor, forțele interioare care freamătă, artistul caută acum să redea cu totă precizia structura anatomică. Bogăția detaliilor, diferențierea oaselor, a mușchilor, a vinelor și a părților moi nu va fi depășită în operele sale de mai tîrziu. În natură, fiecare parte a trupului omenesc sugerează funcția pe care o îndeplinește grație formei sale, chiar fără să fie în mișcare. Redind structura esențială a organelor aflate în repaos, artistul indică în același timp virtualitatea acțiunii. Deși în mod pasiv, brațul și mina dreaptă evocă puterea și posibilitățile lor cinetice datorită mușchilor și vinelor perfect accentuate, acest *David* nu este copilul victorios din Biblie: el este încarnarea forței («Forteza») și a miniei («Ira»). Iar «Forța» era considerată, de către umaniștii florentini din prima parte a Renașterii, drept cea mai de seamă virtute civică. Încă din al doilea patră al secolului al XV-lea, acestia au glorificat lupta activă pentru apărarea patriei. Această doctrină a «Forței» ridicătă la rangul de virtute civică este completată, la scriitorii Renașterii (cei din Florența mai întîi, apoi și cei din restul Italiei), prin doctrina «miniei», patima miniei, condamnată drept viceu în evul mediu, dar ridicată acum și ea la rangul de virtute civică. Căci minia stimulează forțele morale ale omului curajos (H. Baron).

Acest *David* al lui Michelangelo este aşadar încarnarea principalelor virtuți civice republicane: și un «cittadino guerriero»<sup>1</sup>. Michelangelo a

identificat tipul lui David cu cel al lui Hercule în scopul de a exprima căt mai bine aceste virtuți; după cum unul era un simbol al forței pentru antichitatea clasică, celălalt era un *manu fortia* al evului mediu. Nu trebuie să ne mire faptul că Michelangelo a imbinat aceste două tipuri într-un moment destinat să preamărească virtuțile civice republicane, mai cu seamă că, începând de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, Hercule fusese onorat în calitate de patron și protector al Florenției, și înfățișat ca atare pe sigiliile orașului. Interpretarea dată de noi poate fi confirmată de o frază de-a lui Vasari, prin care se atestă că statuia a fost considerată de către contemporani drept reprezentarea unui ideal politic republican. Într-adevăr, Vasari spune: *Si come egli (David) haveva difeso il suo popolo e governatolo con giustizia, così chi governava quella città dovesse animosamente difenderla e giustamente governarla*<sup>1</sup>.

Alegerea finală a locului de amplasare a statuiei în fața intrării palatului Senioriei confirmă încă o dată ipoteza noastră. Michelangelo ținea să-și vadă statuia plasată în acest loc anume, care, din pricina semnificației politice, era cel mai potrivit. Donatello executase grupul *Judith și Holofern* pentru Cosimo de' Medici și la început lucrarea a fost păstrată în palatul acestei familii. Putin după expulzarea acesteia, în 1495, cetățenii Florenției au luat hotărirea să pună statuia în fața palatului Senioriei, dind acestei schimbări o semnificație politică, deoarece socoteau statuia drept un simbol al victoriei Republicii asupra tiranilor. Pe noul piedestal a fost gravată următoarea deviză: *Exemplum salutis publicae cives posuere 1495*<sup>2</sup>. Începind cu această dată, locul respectiv a fost aşadar consacrat memoriei victoriei libertăților civice și înfringerii tiranilor, și

Michelangelo a vrut să exprime prin acest *David* al său, într-un chip mai mare și mai nobil însă, totuși ideea apărării libertăților republicane. Acest *David* în marmură al lui Michelangelo poate fi considerat ca un fel de sinteză a ideilor Renașterii florentine. În preciziunea anatomiei personajului recunoaștem spiritul de investigație științifică al florentinilor, în formele pline de forță și în chipul lui nobil și mindru regăsim concepția eroică a omului socotit o săptură liberă, stăpin pe propriul său destin. Între statuile florentine din secolul al XV-lea, ceea mai apropiată este desigur *Sfântul Gheorghe* a lui Donatello. S-a consemnat de multă vreme faptul că anumite trăsături ale acestuia îl anunță pe *David*. În imprejurări asemănătoare — Republica în pericol — Donatello a reprezentat și el acel tip de «cittadino guerriero».

Mai tîrziu (începînd din anul 1508), conducerea Republicii florentine a dorit în fața palatului Senioriei, pentru a face pandant lui *David*, o a doua statuie gigantică, executată tot de Michelangelo, *Hercule și Anteu*, deoarece, așa cum a spus Vasari, și unul și celălalt — *David* ca și *Hercule* — sunt embleme («insegne») palatului. Încă din evul mediu, așa cum am văzut, *Hercule* a fost socotit drept unul din patronii Florenției. Inscriptiia de pe sigiliile orașului dezvăluie semnificația simbolică a lui Hercule: *Herculea clava domat Florentia prava*<sup>1</sup>. Cu alte cuvinte: *Hercule* apără libertatea interioară impotriva loviturilor de stat, așa cum *David* apără libertatea impotriva dușmanului străin.

Tot ceea ce ne-a rămas din proiectele lui Michelangelo pentru *Hercule și Anteu* sunt trei magistrale schițe în sanguină, executate în anul 1525, și un grup în lut, *Hercule și Cacus* (Florența, Casa Buonarroti). Schițele îl reprezintă pe *Hercule* ridicindu-l pe *Anteu*. *Anteu* încearcă să scape din strinsoare și cele două corpuri se înlanțuie închiind o spirală.

<sup>1</sup> Întocmai cum el (*David*) a apărat și și-a condus poporul cu dreptate, tot așa cei care guvernuau acest oraș ar fi

<sup>2</sup> Cetățenii au pus-o în 1495 ca o pildă a salvării publice (lat.).

<sup>1</sup> Măciuca lui Hercule potolește stricăciunile Florenției (lat.).

Un al doilea *David*, în bronz, astăzi pierdut, a fost executat pentru Pierre de Rohan, mareșalul de Gié. Michelangelo nu a fost pe deplin liber deoarece mareșalul cerea ca figura să fie ca aceea din curtea Senioriei, adică întocmai ca *David* în bronz al lui Donatello (vezi contractul, august 1502, Milanesi, p. 624). În schița de la Luvrul se vede cum Michelangelo a urmat liniile generale ale modelului, dind însă o nouă soluție problemelor. În primăvara anului 1501, pe cind Michelangelo se afla din nou la Florența, Leonardo expune la mănăstirea Santissima Annunziata cartoulon pentru *Sfânta Ana*. Noua manieră, melodioasă, a grupării personajelor în mișcare din această operă a stîrnit admirarea florentinilor și a exercitat o influență considerabilă asupra lucrărilor celor mai valoroși artiști. Într-un desen în penită, aflat la Oxford, tratind același subiect, Michelangelo își pune aceeași problemă, dar o rezolvă într-un alt mod. În compozitia lui Leonardo personajele descriu o mișcare circulară, gesturile lor ascultă de un ritm secret, și fiecare mișcare o prevăzeste pe următoarea. La Michelangelo, dimpotrivă, fiecare personaj acționează independent de ceilalți, ansamblul este bazat pe disonanță. Fiecare personaj rămîne izolat și inchis în propria-i lume de tristețe.

Alte mărturii ale interesului pe care l-a avut Michelangelo pentru arta lui Leonardo sunt *Madonna din Bruges* și cele două tondo-uri. Data la care a fost lucrată *Madonna din Bruges* nu se cunoaște, dar precizia execuției, bogată în observații realiste cind este vorba de detaliu, pare să indice că opera a fost concepută puțin timp după ce artistul terminase *Pietà*, poate în primăvara sau vara anului 1501, la Florența. Michelangelo a progresat cu incetineaală: pruncul e mai dezvoltat. Data de 1504 e prea tardivă.

*Fecioara*, văzută din față, este așezată și are o poziție severă și imobilă, fără inclinarea aceea fermecătoare a capului pe care o putem găsi aproape la toate Fecioarele din secolul al XV-lea. Solemnitatea atitudinii e accentuată de pluriile

verticale și simetrice de pe piept (sec. V i. e. n.), de vălul care-i acoperă capul într-o manieră aproape arhitecturală și de trăsăturile regulate ale feței sale cu expresia gravă (Leonardo). Contra tradiției, Pruncul nu e așezat pe genunchii Fecioarei, ci stă în picioare, înconjurat de falldurile rochiei, ca și cum ar fi apărât de acest soi de nișă. Datorită dispoziției acesteia neobișnuite, Pruncul pare că se află încă în pintecul protector. În același timp e caracterizat ca un mic erou într-o poză antică (motiv transmis într-un desen de Pisanello), pe punctul de a se elibera și de a porni pe calea vieții. Figura bucălată, cu zimbului dulce, exprimă candoarea copilăriei. Chipul Fecioarei vădește, cu toată neliniștea pe care o relevă cuta dintre sprincene și grimașa gurii, tot un fel de fermitate în concepția stocieă a destinului. Cu ideea aceasta de a reprezenta Pruncul în pintecul matern, opera lui Michelangelo reia un vechi tip bizantin al Fecioarei, « *Platytera* », care și poartă Pruncul încă nenăscut în pintec, inchis într-o mandorlă. În arta tirzie bizantină mandorla e transformată uneori în draperie, formă care a trecut ulterior în arta occidentală. O găsim la Florența în *Fecioara* lui Coppo di Marcovaldo, secolul al XIII-lea, iar mai tîrziu la Donatello în *Madonna sa de la Santo* din Padova. La Michelangelo Pruncul se află de asemenea înconjurat de o draperie. Ideea l-a obsedat pe Michelangelo multă vreme.

Cele două *Madone* în tondo și *Sfântul Matei* denotă că Michelangelo părăsește rafinamentul și bogăția detaliilor și că tinde, de-acum înainte, către o artă mai masivă și mai sintetică. Limbajul florentin e înlocuit de cel al Romei antice. Sunt cele dinti opere ce relevă că artistul a depășit echilibrul clasic și că tinde spre un nou stil monumental. Si este semnificativ faptul că cele două *Madone* în tondo și *Sfântul Matei* au rămas neterminate, deoarece impresia de vag în detaliu slujește la accentuarea forței ansamblului. Lucrările acestea prevăzesc operele de maturitate ale lui Michelangelo (*Sibilele* de pe bolta Sixtinei),

fiind în același timp sursa principală a stilului *Madonelor* lui Rafael, ca și a *Madonelor* lui Fra Bartolomeo și ale lui Andrea del Sarto. Amploarea și maiestatea sporită a formelor merg înapoi în mină cu o mai mare plenitudine a vieții interioare. Tondo-ul de marmură executat pentru Bartolomeo Pitti (Bargello) a fost făcut probabil în timp ce artistul lucra încă la *David* (către 1503-1504) și pare să fie anterior, cu puțin, celui de la Londra. Formele corpului și faldurile veșmintului, tratate într-o manieră mai largă, sunt mai masive decit la *Madonna din Bruges*. Capul, deși aparținând aceluiași tip, e și el mai mare, apropiindu-se, ca expresie, de cel al lui David.

*Fecioara* e așezată din profil pe un bloc secund, Pruncul se sprijină de mama sa care îl infășoară în propria-i haină cu un gest brusc, ca și cum ar vrea să-l apere (o schiță pentru *Fecioară* se află pe spatele desenului la Muzeul Condé din Chantilly). Iși înalță capul cu privirea pierdută în depărtare: vede primejdia, pare însă că e pregătită. Caracterul ei profetic este exprimat și în mod simbolic prin heruvimul de pe frunte care semnifică, potrivit concepției evului mediu, « darul cunoașterii supreme ». Pruncul, a cărui atitudine e luată de la vechile genii funerare (vezi cel de la sarcofagul Fedrei, denumit al contesei Beatrice, cimitirul din Pisa) este întruparea contemplației inocente. E un copil în adevăratul înțeles al cuvintului, necunoscător al destinului care-l aşteaptă. Chipul micului Sfint Ioan a fost modelat de Michelangelo după tinerei satiri sau centauri ai antichității. E în contrast cu Isus și intruchipează principiul activ al vieții. Aceste două principii opuse, contemplația și activitatea, apar ca sintetizate și sublimate în capul *Fecioarei*.

Pliurile veșmintului *Fecioarei* iau o formă circulară deasupra gleznelor și în jurul piciorului stîng al Pruncului. Silueta *Fecioarei*, completată de cei doi copii, devine, și ea, circulară, astfel că forma tondo-ului corespunde în modul cel mai natural. Așa că aici compoziția e cea care corespunde,

prin propria ei structură, limitei circulare a blocului. Forma umplie, în cea mai mare parte, suprafața relativ mică a blocului de marmură, dind astfel impresia de grandoare.

*Tondo-ul din Londra*, pentru Taddeo Taddei, rămîne, în ceea ce privește calitatea execuției citorva detalii, mai prejos de cel de la Bargello și există probabilitatea ca un « garzone » din atelierul lui Michelangelo să fi modificat cîteva falduri. Micul Sfint Ioan se apropie de Isus Hristos jucindu-se cu sticletele pe care-l ține în mîini. Copilul Isus, înfricoșat, se refugiază la sinul mamei care, plină de blindețe, îl reține cu mina pe micul Sfint Ioan. Miscarea amplă a Pruncului a fost copiată de către Michelangelo aproape în mod identic după copiii vechilor sarcophage pe care era reprezentată Medeea. Sticletele este, poate, simbolul sufletului; iar aici, unde se zbate între mîinile Sfintului Ioan, ar putea exprima presentimentul Patimilor. Corespondența între forma tondo-ului și silueta rotunjita a grupului care-l umple este aici și mai accentuată decit în tondo-ul de la Bargello. Dacă, pentru acesta din urmă, Michelangelo a luat ca punct de plecare figura centrală pe care a completat-o cu cei doi copii, în tondo-ul de la Londra artistul lucrează de la circumferință către centru, accentuează limita cercului cu trupul *Fecioarei* și al Sfintului Ioan, pe care le unește prin diagonala alcătuită de corpul lui Isus.

*Madonna Doni* (*Sfânta Familie*), de la Uffizi, singurul panou autentic de Michelangelo, a fost executat probabil în 1503-1504, data căsătoriei lui Agnolo Doni cu Maddalena Strozzi, ale cărei arme se află pe ramă (G. Poggi). Stilul minuțios, abstract și dur ne amintește de stilul *Madonnei din Bruges* și pledează în favoarea acestei date. Nu mai e, aici, o madonă sibilină ci o mamă eroică și virilă care, cu brațele-i goale și musculoase, își ridică pruncul pe umăr, cu gestul femeii care-și poartă amfora. Familiile de giganti spartani, personajele acestea apar într-o stare de senină euforie, bucurindu-se în tăcere de vigoarea și de

suplețea trupurilor lor atletice. Par ale către un monolit cilindric, ochiul privitorului încercând să-i dea ocol și urmănd, supunindu-se voinei artistului, curba în spirală care se ridică din piciorul drept al Fecioarei, trece prin genunchi și prin piciorul sting al lui Iosif, pentru a reveni iarăși în față, prin impletitura brațelor sale, și ajungind în sfârșit la inelul superior format din micițele brațe ale lui Isus. Cilindrul grupului, ca și spațiul care-l mărginește, a căruia formă este circumscrisă în hemicicul de piatră, par conținute într-o sferă de cristal închisă din toate părțile. Ideea de a plasa un personaj pe umerii celuilalt este simbolul victoriei unui principiu nou asupra unui principiu vechi. Așa cum maestrui evului mediu i-au pus, uneori, pe apostoli pe umeri profetilor. Iar Pruncul, pe care Fecioara îl contemplă în extaz, cu o privire plină de adorație și de speranță, reprezintă lumea nouului Testament *sub gratia*. Aici nu mai vedem copilul innocent, ci pe Tânărul Învingător cu fruntea incinsă de panglica atleților victoriosi. Iși privește mama cu expresia unei ființe conștiente de misiunea pe care o are de indeplinit. În spate, separați de un zid scund, se văd două grupuri de efebi cu trupurile pline de suplețe. Unul din efebi își îmbrățișează prietenul. Un al treilea Tânăr dă semne de gelozie. La stînga, alți doi tineri privesc scenă aceasta de dragoste. Ansamblul pare să fie lumea pagină care nu are decit o vagă presimțire al unui eveniment a cărui însemnatate n-o înțelege. Singur, Sfîntul Ioan, în spatele zidului, privește cu extatică admirăție dumnezeiasca scena. El este legătura între cele două lumi.

*Madonele* lui Michelangelo nu par făcute pentru a fi adorate de niște credincioși obișnuiați, adesea analfabeti, care caută în imaginea sfintă obiectul propriu lor devoționi, speranța propriei lor mintuirii. La Michelangelo nu intîlnim tipul Fecioarei hieratice. Se presupune că Fecioara are drept spectatori doar oameni cultivati, aşa cum intr-adevăr și erau Bartolomeo Pitti, Taddeo Taddei și Agnolo Doni, care pot găsi o mingiere

filozofică în contemplarea idealității formei, în nobletea atitudinii spirituale și forță sufletească a Fecioarei, dreaptă, contemplativă, fără a fi zdrobită sub greutatea durerii și a angoașei materne, stoică tocmai datorită presentimentului celor ce-o așteaptă.

În toamna anului 1503, Senoria ia hotărîrea să decoreze Sala Consiliului din Palazzo Vecchio cu scene din luptele victorioase ale Florenței. L-a insărcinat mai întâi cu această operă (mai 1504) pe Leonardo, care a început executarea frescei *Bătălia de la Anghiari* (adică lupta florentinilor împotriva milanezilor) în primăvara următoare. Cîțiva timp după comanda încredințată lui Leonardo, în toamna anului 1504, după cum se pare, Senoria l-a însărcinat și pe Michelangelo să execute o frescă în aceeași sală. Michelangelo își termină cartonul înainte de februarie 1505. În mai 1506, Leonardo, nemulțumit probabil, renunță la suma pe care o depusese, în momentul semnării contractului, ca un fel de garanție, și-și abandonează lucrul.

Michelangelo își alesește ca subiect victoria armatei florentine împotriva celei din Pisa la Cascina, în 1364. Episodul este descris în *Cronica* lui Filippo Villani. În loc de bătălia propriu-zisă, Michelangelo a preferat ca temă principală momentul în care unul dintre războinici, Manno Donati, apare în față soldaților care fac baie sau se odihnesc, strigind: *Siamo perduti*<sup>1</sup>. Alegerea acestui moment a dat artistului prilejul să reprezinte un mare număr de trupuri goale în poziții și atitudini variate, adevarat compendiu de anatomicie umană, urmînd o tradiție scumpă florentinilor din a doua jumătate a secolului al XV-lea, ca celebra stampă a *Bătăliei de nuduri* a lui Pollaiuolo și o *Bătălie de nuduri*, astăzi pierdută, aparținând lui Verrocchio. După ce executase cîteva schițe cu bătălii între călăreți, încercind din nou să

<sup>1</sup> Sunt pierduți (it.).

facă o compoziție în armonie cu cea a lui Leonardo. *Caii*, Michelangelo alege domeniul unde se simbolizează cel mai sigur: acela al reprezentării nudurilor umane. E tipic pentru concepția sa privind picturile cu subiect istoric de-a fi accentuată tensiunea interioară care precede acțiunea propriu-zisă — panica ce pune stăpânire pe sufletul lupilor florentini — în locul acțiunii exterioare a bătăliei. Este o pagină de istorie tragică.

Michelangelo a creat o compoziție cu o bază simetrică pe care a deformat-o cu bună stiuție, în scopul de a orienta spre dreapta, și a cărei configurație este cea a unui trapez. E ca un bloc de marmură unde trupurile sunt dispuse în trei planuri succesive, ca într-un basorelief. La stînga se distinge un grup triunghiular alcătuit din trei personaje, căruia îi corespunde, la dreapta, un alt triunghi, alcătuit din același număr de personaje. Între ele se intercalează triunghiul central, compus din cinci figuri, inglobate într-o mișcare circulară. Fiecare din cele trei grupuri principale este însoțit, în spate, de figuri complementare: cîte două pentru triunghiurile laterale și patru pentru cel din mijloc; artistul însă tulbură în mod voluntar simetria; grupul central nu se află în centrul geometric al compozitiei, ci e deviat spre dreapta. Astfel că ansamblul, în mișcarea sa, se acordă cu locul pe care, fără îndoială, trebuia să-l ocupe compozitia — partea stîngă a zidului dinspre Est din sala Consiliului, în vreme ce Leonardo trebuia să picteze probabil partea dreaptă.

Michelangelo a dat acestui episod istoric o semnificație mai generală. Personajele sale sunt niște ființe duble care conțin în ele și mișcarea plină de îndirire a unor trupuri vii și existența imuabilă și eternă a unor statui de marmură. În afară de timp și de un loc determinat, ele s-au imobilizat într-un fel de apoteoză, simbolizând victoria sublimului asupra cotidianului; idee care va constitui una din concepțiile fundamentale care vor sta la baza primelor scene de pe boltă *Gapelei*.

Sixtine și care va avea o adincă repercusiune asupra manierismului european. Cele două compozitii picturale sunt un fel de prevestire a stilului frescelor din Capela Sixtină: *Sibilele* de pe boltă și surorile *Madonnei Doni*, iar adolescentii din fund sunt precursorii efebilor goi de pe plafon. Primele tablouri de mari dimensiuni din Capela Sixtină își au obîrșia, în ceea ce privește stilul, în *Bătălia de la Cascina*, evocînd aceeași rasă ideală a eroilor din marmură.

Ceea ce i-a permis artistului să-și deschătuzeze posibilitățile care dormeau în el și să pornească spre stilul grandios a fost o circumstanță exterioră: comanda mormintului lui Iuliu al II-lea. În martie 1505 papa l-a însărcinat cu executarea acestui mausoleu despre al cărui istoric vom vorbi mai tîrziu. Se cuvine să subliniem însă faptul că genul său plastic va fi hărțuit de-acum înainte de figurile zbuciumate pe care le imagina pentru mormintul acesta. Știm că în aprilie 1506, un an după primirea comenzii, artistul a fost obligat să renunțe de-a mai lucra la această operă. Papa își schimbase gîndurile: părăsise, cel puțin în mod provizoriu, proiectul mormintului bazilicei Sfîntul Petru. Michelangelo, umilit, fugă la Florența chiar în ajunul punerii pietrei fundamentale (18 aprilie 1506).

Visurile plastice refulate determină însă statuile pe care le-a executat în epoca aceea pentru alte comenzi. Una dintre ele este *Sfîntul Matei* de la Academia din Florența care, cu membrele sale fruste și scurte, cu formele umflate, este o întoarcere la nudurile primare și dinamice ale Centauromahiei. Se pot descifra noi reminiscențe din opera lui Jacopo della Quercia — de data aceasta din profeti baptisteriului din Siena. Ceea ce îl îndeamnă pe Michelangelo spre această nouă pasiune pentru arta dinamică a lui Quercia era probabil descoperirea, la Roma, cu prilejul ultimei sale călătorii, în ianuarie 1506, a grupului *Laocon*. În grupul acesta statuar, ca și în Pas-

quino, care devenise una din operele sale predilecție, Michelangelo vedea justificarea propriile sale aspirații.

În *Sfîntul Matei*, concepția statică a trupului, supus greutății, este depășită. Pasiunea modeloarează și răsuțește formele acestea puternice care par a fi rezultatul unei eruptii venită dinăuntru. Determinată de aceasta nu este numai atitudinea membrelor, ci înseși formele corpului sunt impinsă din interior ca de-un cataclism. Între ființe materială și pasiunea care o animă se institue o corelație imperioasă ce primează asupra datelor fizice. Dar o voință superioară frinează ceea ce am putea numi preaplinul pasiunii; aceasta rămâne între limitele severe ale unui contur inchis și prestabilit. Cotul sting al apostolului se strânge con vulsiv lingă flanc și degetele mânii î se crispează, fremătătoare, pe voluminoasa carte pe care o ține. Brațul drept incadrează strins totă partea aceasta a trupului, în timp ce degetul mare al mânii se prinde de centura, părind să caute un punct de sprijin, motiv luat de la Donatello sau de la Quercia. Suferința pe care o exprimă personajul nu pare să albă un obiect concret: este suferința primară a sufletului care se zbate în invelișul prea strînt al propriului său trup. Dacă ne gindim că Michelangelo, în epoca în care a executat lucrarea, era obsedat de trupurile de sclavi de la mormintul lui Iuliu al II-lea, înțelegem și mai bine esența spirituală a acestei figuri. Stranie pentru un apostol, ea exprimă ideea supliciului unei ființe încătușate. Ultima din marile opere execute înaintea boltii Capelei Sixtine este *statuia în bronz reprezentându-l pe Iuliu al II-lea șezind*, mai mare decât în natură, și care a fost amplasată pe fațada bisericii San Petronio din Bologna, deasupra portalului central. Statuia trebuia să comemoreze victoria lui Iuliu al II-lea asupra familiei Bentivoglio, care stăpina Bologna, și în același timp impăcarea pappei cu artistul, care a avut loc în noiembrie 1506 la Bologna. Michelangelo a acceptat comanda fără tragere de inimă și "per

40  
buon rispetto"<sup>1</sup> față de papă, căci, după propria-i părere, lucrul în bronz "non era mia arte"<sup>2</sup>. A executat modelul singur și a insărcinat trei "garzoni" să-l toarne în bronz. Statuia a fost dezvelită în martie 1508 și patru ani mai tîrziu, în decembrie 1511, după întoarcerea familiei Bentivoglio, populația orașului Bologna a sfârmat-o. Potrivit descrierilor timpului, statuia aparținea tipului de "statui de onoare" ale papilor, dar în locul demnității convenționale a atitudinii, la Michelangelo brațul drept era ridicat "in atto fiero"<sup>3</sup>, așa că nu se putea ști dacă binecuvînta sau amenința (Vasari, 1568, p. 81). În mină stîngă papa ținea la început o carte, dar în proiectul definitiv avea niște chei. Așa cum din *Sfîntul Matei* Michelangelo făcea un fel de sclay, în figura aceasta intrupa un alt vis de-al său pentru mormintul lui Iuliu al II-lea, cel al marilor personaje șezind, pe care le proiectase pentru platformă. Nu putem reconstituî statuia decit cu aproximație: un desen de-al lui Bandinelli, aflat la Luvru, statuia lui *Grigore al XIII-lea* de Menganti (1578) pe fațada Palatului Public din Bologna și statuia lui *Iuliu al III-lea* de Vincenzo Danti de la Perugia ar putea sluji ca punct de plecare pentru reconstituirea ei.

Aspirațiile lui Michelangelo din tinerețe se clarifică și-și găsesc un loc precis în *Bolta Capelei Sixtine*, care reuneste, într-un fel de ierarhie, lumea ființelor eterogene care apăruseră pînă atunci în mod cu totul izolat în desenele, sculpturile și rarele sale picturi.

Bolta Sixtinei e mai întîi un rezumat al căutărilor plastice precedente, și e, mai ales, o nouă fază a evoluției temelor din tinerețe. E o soluție genială, și unică în istoria artei, de organizare, pe o suprafață curbă, a numeroase motive diverse din care artistul reușește totuși să făurească o unitate. Ca și primul proiect al mormintului papei Iuliu

<sup>1</sup> Din mare respect (it.).

<sup>2</sup> Nu era meșteșugul meu (it.).

<sup>3</sup> Într-un gest înfricoșător (it.).