

Dragi studenți,

În speranța că savurați ultimele zile de vacanță și că sunteți sănătoși, mă bucur să vă pot saluta chiar și pe această cale, căreia i se spune *on line*. Totuși, vă mărturisesc că pentru mine ar fi o adevărată sărbătoare să vă pot întâlni în amfiteatru. Abia atunci aș simți că rostul meu de profesor e cu adevărat împlinit. Întrucât sesiunea de toamnă se apropie, veți găsi pe site-ul universității, alături de această scrisoare, cerințele corespunzătoare diferitelor examene – istoria artei universale, cursul masteral și cursul doctoral –, dar și unele materiale utile redactării referatelor. Pentru că examinarea se va face tot de la distanță, vom proceda după cum urmează. Sesiunea de examene se desfășoară în intervalul 1-14 septembrie. Până pe data de 8 septembrie inclusiv, aștept referate voastre pe ambele mele adrese, yahoo și instituțională ([cristianrobert\\_velescu@yahoo.de](mailto:cristianrobert_velescu@yahoo.de) și [cr.velescu@unarte.org](mailto:cr.velescu@unarte.org)). Întrucât sunt mai familiarizat cu adresa yahoo, voi descărca totul de pe yahoo. Totuși, pentru mai multă siguranță, materialele vor fi trimise pe ambele adrese. După corectarea referatelor, veți primi o invitație pe platforma CISCO, pentru o scurtă examinare orală, care să demonstreze că întreaga materie a fost parcursă. Aceasta este procedura după care se vor desfășura toate examinările: restanțe, reexaminări, mărirea notei. Urându-vă succes deplin în sesiunea de toamnă – și în toate câte vor mai veni –, vă trimit gândul meu bun și dorința mea fierbinte de a ne întâlni față către față.

Cristian-Robert Velescu

București, 21 august 2020

**Subiect restanță ISTORIA ARTEI UNIVERSALE, sem. 2**

**Prof. Cristian-Robert Velescu**

Întocmiți un referat ținând seama de următoarele cerințe: „Michelangelo Merisi da Caravaggio moare la 1610, la început de veac al XVII-lea, acesta fiind îndeobște considerat drept «veacul baroc prin excelență». Deși opera sa s-a constituit în cea mai mare parte a sa în veacul al XVI-lea – considerat a fi un veac al Renașterii depline și al manierismului –, ea oferă totuși ceea ce numim «tipar stilistic al picturii baroce». Stilul caravaggesc trece dincolo de Alpi, oferindu-se drept model pictorilor din spațiul Europei occidentale, activi în veacul al XVII-lea. Buzuindu-vă pe informațiile obținute la curs (înregistrarea video a cursului, suportul de curs), pe bibliografia comunicată – incluzând și *Viața lui Caravaggio* de Giovanni Pietro Bellori –, pe imaginile atașate prezentelor cerințe, dar și pe acelea transmise odată cu cursul, pe calea computerului, demonstrați că operele caravaggești de tinerețe poartă deja potențialitățile expresive proprii picturii baroce.”









Giovanni Pietro Bellori

viețile pictorilor,  
sculptorilor  
și arhitecților  
moderni



Viețile pictorilor, sculptorilor  
și arhitecților moderni

Biblioteca de artă  
Biografie, Memori, Eseuri



Giovanni Pietro Bellori

viețile pictorilor,  
sculptorilor  
și arhitecților  
moderni

vol. I

Traducere și note de OANA BUSUIOCEANU  
Prefața de VIORICA GUY MARICA

ELLORI  
sculptori  
moderni

repturile  
română  
Meridiane

EDITURA MERIDIANE  
BUCUREȘTI, 1975



Se spune că Demetrios<sup>1</sup>, sculptor din antichitate, era atât de preocupat de asemănare încât îi plăcea mai mult imitarea lucrurilor decât frumusețea lor. Aceeași pornire am văzut-o și la Michelangelo Merisi, care n-a recunoscut alt maestru în afară de modelul pe care îl avea sub ochi, fără să aleagă cele mai desăvârșite forme naturale, astfel încât — lucru uimitor de spus — pare să se fi luat la întrecere cu arta, fără artă. Prin nașterea sa<sup>2</sup> a sporit faima nobilei cetăți Caravaggio din Lombardia, care este și patria lui Polidoro, pictor celebru<sup>3</sup>; și unul și altul au învățat de tineri meseria de zidar și au cărat găleata cu var la binale.

Michele, lucrind la Milano cu tatăl său care era zidar, s-a nimerit să pregătească tencuiala pentru niște pictori care zugrăveau în frescă și, cuprins de dorința de a folosi și el culorile, s-a întovărășit cu ei, dedindu-se cu totul picturii<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sculptor grec din Attica, a lucrat între 410 și 360 î.e.n. portrete în bronz cu puternice trăsături caracteristice.

<sup>2</sup> R. Longhi a publicat în studiul *Questi caravaggeschi* două epigrafe din care rezultă că Michelangelo da Caravaggio s-a născut la 28 septembrie 1573 (v. nota 1 de la pag. 260). Numele diferă la diverși autori care au scris despre el; întâlnim variantele Amerighi, Amerigi, Merigi, Meristo, Merisi, Merisi și Mariggi. Documentele publicate de Bertolotti (*Artisti lombardi a Roma, 1881*) dovedesc că era numit de contemporani Michelangiolo Merisio da Caravaggio.

<sup>3</sup> A se vedea nota 3 de la pag. 216.

<sup>4</sup> În arhivele notariale din Milano s-a găsit un contract al tânărului Caravaggio, care în aprilie 1584 se angaja pe patru ani ucenic la pictorul Simone Peterzano, elev al lui Tizian. Documentul a fost publicat de N. Pevsner în „Zeitschrift für bildende Kunst”, 1927—28 (cfr. R. Longhi).

A progresat vreo patru, cinci ani făcînd portrete, dar pe urmă, fiind agitat din fire și certăreț, a fugit din Milano din pricina unei vrajbe<sup>1</sup> și s-a dus la Venetia, unde i-a plăcut atît de mult coloritul lui Giorgione<sup>2</sup>, încît și l-a propus ca îndrumător în pictură. De aceea primele sale opere sînt plăcute, curate, fără umbrele pe care le-a folosit mai tîrziu. Și cum, dintre toți pictorii venețieni vestiți pentru colorit, Giorgione a fost cel mai pur și mai simplu, redînd în puține tente formele naturale, tot așa a făcut și Michele cînd s-a hotărît la început să privească atent natura.

Ducîndu-se apoi la Roma, a rămas fără căpătîi și fără rost, cîștigînd prea puțin ca să-și poată plăti modelul fără de care nu știa să picteze<sup>3</sup>. Așa încît, silit de nevoi, Michele a intrat în slujba Cavalerului Giuseppe d'Arpino<sup>4</sup>, care l-a pus să picteze flori și fructe, atît de bine imitate încît mulțumită lui au ajuns să dobîndească acel farmec care place astăzi atît de mult. A pictat o *Carafă cu flori*, cu transparențele apei și ale sticlei și cu reflexele unei ferestre într-o cameră, florile purtînd stropi proaspeți de rouă, și alte tablouri făcute admirabil cu asemenea imitații. Dar nu simțea nici o plăcere să picteze astfel de lucruri, și-i părea grozav de rău că nu mai putea lucra portrete, așa încît ivindu-se un prilej prin pictorul de figuri groțești Prospero<sup>5</sup>, a plecat din casa lui Giuseppe, ca să se ia la întrecere cu faima penelului său.

<sup>1</sup> În Biblioteca Vaticană s-a păstrat exemplarul din *Viețile de pictori* scrise de Baglione, care îi aparținuse lui Bellori și pe care acesta făcuse însemnări marginale. În privința plecării precipitate a lui Caravaggio din Milano, Bellori notează că s-a datorat faptului că ucise pe unul din tovarășii săi.

<sup>2</sup> R. Longhi respinge ideea unei călătorii a lui Caravaggio la Venetia, susținînd că Bellori face această afirmație doar pentru a justifica giorgionismul acestui pictor.

<sup>3</sup> Pictorul a plecat la Roma prin anul 1589. Bellori specifică în adnotările menționate că s-a instalat la început în prăvălia lui *messer* Lorenzo, sicilian, unde trăia în mare mizerie, pictînd cîte trei capete pe zi pe un preț de nimic. Apoi a lucrat în atelierul lui Antiveduto Grammatica (1571-1626), care a devenit un adept al lui Caravaggio, imitîndu-i adesea chiar și subiectele.

<sup>4</sup> După Karel van Mander, Caravaggio locuia în casa acestuia în 1589, unde rămînea pînă la plecarea lui Arpino la Neapole, cînd va încerca să se stabilească pe cont propriu (cfr. R. Longhi).

<sup>5</sup> Prospero Orsi, zis Prosperino delle Grottesche (1560-1635). *Grottesca* este denumirea dată unor decorații murale în stuc sau frescă, alcătuite din figuri fantastice de oameni și animale, înbinat cu motive vegetale într-un ansamblu bizar, inspirat după așa-numitele *grotte* din Domus aurea a lui Nero.

A început așadar să picteze după înclinația lui proprie, fără să se uite de loc la admirabilele statui antice și la picturile atît de celebre ale lui Rafael; ba chiar disprețuindu-le, și-a propus ca subiect doar natura. De aceea, cînd i s-au arătat statui celebre cum sînt ale lui Fidias și Glycon, ca să studieze după ele, drept orice răspuns a întins mîna către mulțimea de oameni din preajmă, dînd de înțeles că natura îi pusese la îndemînă destui maeștri<sup>1</sup>. Și ca să-și întărească cuvintele, a chemat o țigancă ce trecea din întîmplare pe stradă, și ducînd-o la han, a pictat-o ghicind în palmă, după obiceiul acestor femei de neam egiptean. A închipuit un tînar cu o mîna înmănușată pe spadă, întinzînd-o pe cealaltă fără mînușă femeii, care o ține și se uită în ea. Iar în aceste două semifiguri Michele a redat atît de curat realitatea, încît și-a confirmat spusele. Un fapt destul de asemănător se poate citi despre Eupomp, pictor din antichitate, dar nu e locul aici să cercetăm cît de lăudabilă este această învățătură.

Cum nu urmărea decît efectul coloritului, așa încît carnația și pielea să pară cît mai naturale prin aspectul lor, ochiul și strădania îi erau îndreptate doar spre lucrul acesta, lăsînd deoparte celelalte gînduri ale artei. De aceea, în privința găsirii și dispunerii figurilor, cînd se întîmpla să vadă prin oraș vreuna care să-i placă, se oprea la acea invențiune a naturii fără să-și mai ostenească mintea. A pictat o fată așezată pe un scaun într-o cameră, cu mîinile în poală, așteptînd să i se usuce părul; și, adăugînd pe jos un vas cu pomadă, niște coliere și nestemate, a înfățișat-o drept *Magdalena*. Stă cu fața puțin întoarsă într-o parte iar obrazul, gîtul și pieptul se detașează într-o tonalitate pură, ușoară și adevărată, încadrate de simplitatea întregii figuri, îmbrăcată în cămașă cu

<sup>1</sup> Este exact gestul și răspunsul pe care Pliniu i-l atribuie lui Eupomp (Nat. Hist. XXXIV), după cum va menționa și Bellori în continuare. A se vedea și Vol. II, pag. 74, n. 3

mineci lungi și fustă galbenă sumeasă pe genunchi deasupra juponului din damasc alb înflorat. Am descris mai amănunțit această figură ca să arătăm maniera lui naturală și redarea în câteva tente a coloritului real.

A pictat un tablou mai mare cu un *Popas în fuga din Egipt*. Un înger în picioare cîntă la vioară, iar sfîntul Iosif așezat îi ține în față caietul cu notele; îngerul este minunat, cum stă cu capul ușor întors din profil, arătîndu-și spatele înaripat și restul trupului gol ascuns pe alocuri de un văl. În partea cealaltă șade Fecioara cu capul plecat, pîrînd că doarme cu pruncul la sîn. Aceste două tablouri se află în palatul prințului Pamphili. Un altul la fel de meritoriu este în camerele cardinalului Antonio Barberini, reprezentînd trei personaje în semifiguri la un *Joc de cărți*. A făcut un tînăr de treabă, cu un cap bine redat după natură și îmbrăcat în veșmînt de culoare închisă, cu cărțile în mînă; în fața lui, întors din profil, un tînăr șarlatan sprijinit cu o mînă pe masa de joc își scoate pe la spate din cîngătoare o carte măsluită, în timp ce al treilea, aflat lingă tînărul onest, se uită în cărțile lui și face semn cu trei degete, dezvăluind punctele tovarășului său; acesta, aplecîndu-se peste masă, pune în lumină umărul și vesta galbenă cu dungi negre, iar coloritul nu are nimic artificial.

Acestea sînt primele trăsături de penel ale lui Michele, în maniera pură a lui Giorgione, folosînd tonurile obscure cu moderație. Prospero făcea mare caz de noul stil al lui Michele, sporînd faima operelor lui printre persoanele de vază de la Curte, spre propriul lui folos. *Jocul de cărți* a fost cumpărat de cardinalul del Monte care, fiind încîntat de tablou, a îmbunătățit situația lui Michele și l-a ridicat, dîndu-i loc pentru acest senior niște *Tineri muzicanți* făcuți după natură în semifiguri: o *Fată cîntînd din lăută* cu notele în față, îmbrăcată în cămașă, și o *Sfîntă Ecaterină* în genunchi, rezemată de

roată; ultimele două se află tot în aceleași camere, dar coloritul lor este mai încărcat, căci Michele începea să accentueze tonurile întunecate. A mai pictat un *Sfînt Ioan în pustie*, adică un tinerel gol așezat pe jos, care întinde capul înainte îmbrățișînd un miel<sup>1</sup>; acesta se află în palatul cardinalului Pio.

Dar Caravaggio — căci așa începuse să fie numit de toți, după numele patriei sale — ajungea zi de zi mai vestit pentru coloritul pe care îl introducea, nu dulce ca înainte și cu tente puține, ci înăsprit tot de tonuri obscure, folosînd mult negru ca să dea relief corpurilor. Și a mers pînă acolo cu acest fel de a lucra, încît nu-și mai scotea niciodată modelele afară la soare, ci găsise un fel de a le încadra pe fondul brun al unei camere închise, primînd de sus lumina care cădea direct pe partea principală a corpului, lăsînd restul în umbră, ca să dea mai multă vigoare prin puternica opoziție între clar și obscur. Iar pictorii de atunci din Roma, eucerii de noutate, îndeosebi cei tineri, se adunau în jurul lui și îl admirau numai pe el, declarîndu-l singurul imitator al naturii. Socotindu-i operele niște minuni, îl urmau pe întrecute, despuindu-și modelele și ridicînd sus luminile; și fără să-și mai vadă de studiu și învățatură, găseau toți cu ușurință în piață maestrul și exemplele, copiînd după natură.

Cum ușurința aceasta îi atrăgea și pe ceilalți, doar pictorii bătrîni, deprinși cu practica, rămîneau speriați de acel studiu nou al naturii. Îl ocărau neîncetat pe Caravaggio și maniera lui, spunînd sus și tare că nu era în stare să se descurce decît în pivnițe și că, sărac în idei și în desen, fără frumusețe și fără artă, își picta toate figurile în aceeași lumină și pe același plan, fără degradări perspective. Dar acuzațiile lor nu împiedicau răspîndirea faimei sale.

Caravaggio făcuse *Portretul Cavalerului Marino*, cu renume glorios printre oamenii de literă,

<sup>1</sup> De fapt este un berbec, ale cărui coarne rău cite stot foarte vizibile.

și se cînta prin Academii numele poetului și al pictorului. Marino însuși a lăudat în mod deosebit capul *Meduzei* făcut de Caravaggio<sup>1</sup>, pe care cardinalul del Monte îl dăruise marelui duce al Toscanei. Așa încît, cu nespuse bunăvoință și încîntat de felul de a lucra al lui Caravaggio, Marino l-a introdus el însuși în casa moseniorului Melchiorre Crescenzi. Michele a pictat portretul acestui savant prelat și pe al seniorului Virgilio Crescenzi care, rămînînd moștenitor al cardinalului Contarelli<sup>2</sup>, l-a ales, alături de Giuseppe<sup>3</sup>, pentru picturile capelei de la San Luigi de' Francesi. Dar Marino, care era prieten cu amîndoi pictorii, a fost de părere ca lui Giuseppe, foarte priceput la frescă, să i se dea picturile de pe perete, iar lui Michele tablourile în ulei.

Aici s-a petrecut ceva care l-a tulburat mult pe Caravaggio și aproape că l-a adus la disperare de teamă să nu-i strice renumele. Căci după ce a terminat tabloul din mijloc cu *Sfîntul Matei* și l-a pus pe altar, a fost dat jos de preoți, sub cuvînt că figura lui nu avea demnitatea și nici aspectul cuvenit pentru un sfînt, așa cum ședea picior peste picior și cu tăpile expuse grosolan către privitor. Caravaggio era disperat de afrentul adus primei sale opere puse într-o biserică, dar marchizul Vincenzo Giustiniani i-a luat apărarea și l-a scăpat de supărare; căci înțelegîndu-se cu preoții de acolo, a oprit tabloul pentru el și l-a pus să facă un altul diferit, adică acela care se vede acum pe altar<sup>4</sup>. Iar ca să onoreze

<sup>1</sup> Conform descrierii făcute de Matteo Marangoni în monografia sa (1923) această pictură rotundă a fost făcută pe un fost scut de turin (diametru 0,60 m), fiind singura lucrare a lui Caravaggio nepictată pe pînă. Amintim aici că, potrivit legendei, Perseu a dăruit capul Meduzei ucisă de el zeitei Atena, care l-a pus în mijlocul scutului său.

<sup>2</sup> Mai exact, Virgilio Crescenzi fusese numit de cardinal executorul său testamentar, care urma să se ocupe de decorarea capelei lui Contarelli, dedicată patronului său, sfîntul Matei, înscind anumite venituri pînă la terminarea lucrărilor, care s-au prelungit destul de mult. Există însă o neconcordanță în afirmațiile lui Bellori, căci poetul napolitan Marino a venit la Roma în 1600, iar Virgilio Crescenzi murise în 1592. Deci dacă Marino a venit la Roma în 1600, abatele iar Virgilio Crescenzi murise în 1592. Deci dacă Marino a fost dat în afară de la altar, abatele iar Virgilio Crescenzi a fost înlocuit de fiul lui Virgilio, abatele Giacomo Crescenzi. Cronologia rămîne oricum destul de incertă, căci se pare că în 1597 familia Crescenzi a fost înlocuită de patronarea acestor lucrări din cauza învecinării cu care progresau.

<sup>3</sup> Giuseppe d'Arpino.

<sup>4</sup> Prima versiune (Giustiniani) aflată la Berlin, a fost distrusă; cea de azi păstrează și astăzi în biserică menționată de Bellori.

și mai mult tabloul luat acasă, a pus mai apoi alături de el pe ceilalți trei evangheliști făcuți de mîna lui Guido, a lui Domenichino și a lui Albani, cei mai celebri pictori care se bucurau pe atunci de faimă.

Caravaggio și-a dat toată osteneala să izbutască cu al doilea tablou, și cînd a așezat modelul pentru figura *Sfîntului Matei*, care scrie Evanghelia, l-a pus să stea cu un genunchi pe scăunelul de lingă măsuță, cu călimara într-o mîna deasupra cărții și cu cealaltă mînd pana. Totodată se întoarce cu fața spre stînga către un înger care, susținut de aripi în văzduh, îi vorbește și îi face semn atîngînd cu dreapta arătătorul de la mîna stîngă. Îngerul pare departe datorită coloritului, și planează în zbor către sfînt, cu pieptul și brațele goale, învăluit în fluturarea unui văl alb care îl încercuiește de jur împrejur pe fundalul întunecat.

În dreapta altarului se află tabloul cu *Chemarea sfîntului Andrei la apostolat*, cu cîteva capete pictate după natură, printre care sfîntul, întrepînd numărătoarea monedelor, se întoarce cu o mîna la piept către Domnul; lingă el un bătrîn își pune ochelarii pe nas, uitîndu-se la un tînăr așezat la coltul mesei, care trage monedele spre el. În partea cealaltă a altarului se află *Martiriul* aceluiași sfînt, în veșmînt sacerdotal, întins pe o bancă; în fața lui gîdele, figură nudă, ridică sabia ca să-l lovească, iar alte personaje se trag înapoi cu groază. Compoziția și mișcările nu sînt însă suficiente pentru a reda subiectul, deși a refăcut tabloul de două ori<sup>1</sup>; iar întunecimea din capelă și cea a culorii împiedică vederea acestor două tablouri.

A pictat apoi pentru biserică Santo Agostino tabloul din capela familiei Cavalletti, cu *Fecioara* în picioare țînd în brațe copilul care binecu-

<sup>1</sup> Radiografiile celor două tablouri descrise aici au dovedit că ambele au fost refăcute, iar în cel cu *Martiriul* întreaga compoziție este total modificată. (L. Venturi și G. Urbani, *Studi radiografici sul Caravaggio*, în „Atti Acad. Naz. Lincei, Classe Scienze Morali VIII, V).

vîntează<sup>1</sup>. În față, sînt îngenuncheați doi pelerini cu mîinile împreunate; primul este un om sărac, cu picioarele goale, cu o pelerină de piele și toiaagul rezemat de umăr, alături de o bătrînă cu scufie pe cap.

Printre cele mai bune opere ieșite de sub penelul lui Michele, este pe drept privită cu prețuire *Punerea în mormînt a lui Isus*, din biserica nouă a Congregației Oratorio<sup>2</sup>. Personajele sînt situate pe o lespede lângă mormînt; în mijloc e trupul sfînt susținut la picioare de Nicodim, cu brațele petrecute pe sub genunchi; și cum coapsele coboară în jos, gamba se mai ridică. În partea cealaltă sfîntul Ioan sprijină cu un braț umărul Mîntuitorului, care stă cu capul lăsat spre spate, iar pieptul are o paloare de moarte, cu brațul atîrnînd împreună cu lîntoliul. Întregul nud este redat cu forța celei mai exacte imitații. În spatele lui Nicodim se văd în parte Mariile îndurerate, una cu brațele ridicate, alta cu vîlul la ochi, iar a treia privindu-l pe Mîntuitor.

În biserica Madonna del Popolo, în capela Assunta pictată de Annibale Carracci, sînt de mîna lui cele două tablouri laterale: *Răstignirea sfîntului Petru și Convertirea sfîntului Pavel*, care nu are nici o acțiune<sup>3</sup>. Marchizul Vincenzo Giustiniani continua să-i fie binevoitor și l-a pus să-i facă tabloul reprezentînd *Încununarea cu spini* și pe cel cu *Sfîntul Toma* punînd degetul pe rana dintre coaste a Mîntuitorului, care îi apropie mîna de piept, dînd la o parte pinza cu care e învăluit. După aceste semifiguri a pictat un *Amor învingător*, care cu dreapta ridică săgeata și are la picioare arme, cărți și alte lucruri în chip de trofee.

<sup>1</sup> Tabloul este amintit de Mancini și Baglione sub titlul de *Madonna di Loreto*, folosit și în alte lucrări, alături de cel de *Madonna pelerinilor*.

<sup>2</sup> Biserica Santa Maria in Vallicella, pentru capela Vitrucci. Tabloul a fost copiat de Rubens în vîile și de Cézanne în actualitate.

<sup>3</sup> Această lipsă de acțiune criticată de unii contemporani este o caracteristică a lui Caravaggio explicată de L. Venturi ca o transformare a acțiunii în expresie a stărilor sufletești, autorul socotind chiar că ea atinge cea mai înaltă valoare în tabloul amintit aici.

Admiratori ai penelului său mai erau și alți seniori romani, printre care marchizul Asdrubale Mattei, care l-a pus să pieteze *Prinderea lui Isus în grădină*, tot în semifiguri. Iuda e cu mîna pe umărul Învățătorului, după sărut; un soldat în armură întinde brațul și mîna îmbrăcate în fier către pieptul Mîntuitorului, care stă pe loc răbdător și blajin, cu mîinile încrucișate în față, iar în spate sfîntul Ioan fuge cu brațele ridicate. A imitat armura ruginită a celui soldat, cu capul și fața acoperite de coif, din care chipul nu se vede decît puțin din profil; în spate se ridică o lumină, urmînd încă două capete de oameni în armură.

Pentru seniorii Massimi a pictat un *Ecce Homo*, care a fost dus în Spania<sup>4</sup>, iar pentru marchizul Patrizi, *Cina de la Emaus*, unde Isus în mijloc binecuvîntează pîinea, iar unul dintre apostoli, recunoscîndu-l, desface brațele, pe cînd altul, cu mîinile pe masă, îl privește cu uimire; în spate e hangiul și o bătrînă care aduce mîncarea. A mai pictat un subiect asemănător pentru cardinalul Scipione Borghese intrucîtva diferit, căci primul este mai colorat; dar și unul și altul au meritul imitării coloritului natural, deși au lipsuri în privința eleganței, Michele alunecînd adesea către formele umile și vulgare. A pictat pentru același cardinal pe *Sfîntul Ieronim* care scrie preocupat, întinzînd mîna cu pana spre călimară. Apoi o altă semifigură cu *David șinînd de pîr capul lui Goliat*, care este portretul lui însuși. L-a reprezentat pe David tînăr, cu spada în mîna, avînd umărul dezgolit de cămașă; este pictat pe un fond de umbre foarte tari, așa cum obișnuia să facă pentru a da forță figurilor și compozițiilor sale.

Cardinalului i-au plăcut operele acestora și alte pictate de Caravaggio pentru el, și l-a prezentat

<sup>4</sup> Într-o biografie a pictorului Ludovico Cardi, zis Cigoli (1559-1613), redactată de nepotul său G. B. Cardi înaintea de lucrarea lui Bellori, se spune că monseniorul Massimi comandase același tablou contemporan lui Caravaggio, Pannofano și Cigoli, reținîndu-l pe al acestuia din urmă drept cel mai bun. Nu se cunosc date despre existența tabloului lui Caravaggio în Spania, dar a fost identificat în cel alalt în prezent la Genova.

aul al V-lea, căruia i-a făcut portretul  
șezând, și a fost răsplătit cu dărnicie de acel  
senior. Pentru cardinalul Maffeo Barberini, ajuns  
mai târziu papa Urban al VIII-lea, a pictat, pe  
lingă portretul acestuia, *Jertfa lui Avraam*, cu  
cuțitul lingă grumazul copilului, care țipă și

Dar deși era ocupat cu pictura, Caravaggio  
nu se lăsa deloc de apucăturile sale turbulente;  
după ce picta câteva ceasuri pe zi, ieșea în oraș  
cu spada la șold și făcea pe spadasinul, gata să  
se ocupe de orice afară de pictură<sup>1</sup>. Într-o zi s-a  
luat la ceartă cu un prieten al lui la un joc cu  
mingea, s-au bătut cu rachetele, și trecind apoi  
la arme, și-a ucis tovarășul, fiind și el rănit.  
A trebuit să fugă din Roma, fără bani și urmă-  
rit; a găsit adăpost la Zagarolo, prin bunăvoința  
ducelui Marzio Colonna<sup>2</sup>, unde a pictat tabloul  
cu *Isus la Emaus* între doi apostoli, și o *Magda-  
lenă* în semifigură.

A plecat apoi la Neapole, unde a găsit numai-  
decît de lucru, căci i se cunoștea maniera și  
renumele. I s-a dat să facă în capela familiei  
Franco din biserica San Domenico Maggiore,  
*Biciuirea lui Isus* legat la stîlp, iar la Santa Anna  
de' Lombardi, *Învierea*. Printre cele mai bune  
picturi ale sale din Neapole este socotită *Lepă-  
darea sfîntului Petru* din sacristia de la San  
Martino, unde se vede slujnica arătîndu-l pe  
Petru, iar acesta, cu brațele depărtate, se lea-  
pădă de Isus; e pictat în lumină noptatică, cu

<sup>1</sup> Toți biografuli lui Caravaggio au subliniat această înclinație spre violență și conflicte a pictorului (Van Mander, Mancini, Baglione). În plus, documentele publicate de Bertolotti (op. cit.) dau la iveală numeroase plîngeri împotriva acțiunilor sale agresive între anii 1600 și 1605 (oameni injuriați, hărăzi sau răniți cu arma etc.).

<sup>2</sup> În lucrarea *Studi su Michelangelo da Caravaggio* („L'Arte”, 1910), L. Venturi publica o serie de documente din Arhivele statului Modena, de unde rezultă publică o serie de evenimente care să modifice viața pictorului și să fugă din Roma. Din pricina unui conflict iscat la jocul cu racheta, Caravaggio detaliu precise ale acestei întâmplări ce avea să modifice viața pictorului și să fugă din Roma. Din pricina unui conflict iscat la jocul cu racheta, Caravaggio se bate în duel cu prietenul său Ranuccio Tomassoni da Terni, pe care îl omorî, fiind el însuși grav rănit la cap. Serioasa ambasadurii Fabio Masetti menționează că pictorul s-a refugiat la Pagliano, pe cînd Mancini și Bellori spun că la Zagarolo, iar Baglione la Palestrina; oricum, toate aceste localități erau în furie ducelui Marzio Colonna. R. Longhi afirmă că fuga lui Caravaggio din Roma a avut loc în anul 1606.

alte personaje care se încălzesc la foc<sup>1</sup>. În același oraș a făcut pentru Chiesa della Misericordia un tablou lung de vreo zece palme, cu *Cele șapte fapte bune ale milosteniei*; se vede capul unui bătrîn ieșit printre gratiile închisorii ca să sugă lapte de la o femeie aplecată către el cu sîmul gol. Printre celelalte figuri apar picioarele unui mort dus la îngropăciune; lumina unei torțe purtate de cel se susține cadavru aruncă raze asupra preotului în surplus alb, și culoarea se luminează însuflețind compoziția.

Caravaggio ținea mult să primească Crucea de Malta, care se dădea ca răsplată oamenilor de seamă pentru meritele și virtuțile lor, așa că a hotărît să se ducă în insula respectivă. Ajuns acolo, a fost prezentat Mareșalului Magistru Wignacourt, senior francez<sup>2</sup>. I-a făcut portretul în picioare, în armură, și stînd jos fără armură, în costumul de Mare Magistru, primul tablou păstrîndu-se la Arsenalul din Malta; pentru care lucru acest senior i-a dat ca răsplată crucea. L-a pus să picteze pentru biserica San Giovanni *Tăierea capului sfîntului Ioan* căzut la pămînt, în timp ce gidele, parcă neizbutind din prima lovitură de spadă, scoate cuțitul de la brîu și îl apucă de păr ca să-i rețeze capul. Irodiaida privește cu încordare, iar lingă ea o bătrînă e înfiorată de spectacol, în vreme ce paznicul închisorii, în veșmînt turcesc, arată spre groaznică măcelărire. Caravaggio a pus în opera aceasta toată forța penelului său, lucrînd cu atîta măiestrie a culorii, încît a folosit în semitente grun-  
dul pinzei<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Se pare că tabloul acesta a fost descris de Bellori din auzite, căci perso-  
najele care se încălzesc la foc nu figurează în pictura cunoscută.

<sup>2</sup> Alof de Wignacourt a fost ales în această funcție în anul 1601. În perioada  
cînd s-a dus Caravaggio în Malta, se făceau mari lucrări de îndrumare a  
reședinței Mareșalului Magistru, fapt care a contribuit poate la decderea acestor  
călătorii.

<sup>3</sup> Bellori menționează prin această frază un procedeu al lui Caravaggio,  
care folosea cu îndemînare „preparația” pinzei, adică primul strat de culoare,  
ca să marcheze cu ajutorul lui umbrele în zonele luminoase, și reflexele de lumină  
în cele întunecate. Acest procedeu a fost analizat de Denis Mahou („Burlington  
Magazine”, Iulie 1956 și „Paragone”, mai 1956), care îl consideră nou, înțelegîndu-  
se și în alte lucrări mai târziu ale lui Caravaggio (*David*, „Borghese”, *Învierea lui  
Isus*, *Sf. Ana*). Tabloul de față este totodată cel mai mare din cîte se cunosc  
de acest pictor, care lucra în general în dimensiuni mari: are 3,61 x 3,30 m.

Marele Magistru, pe lângă că-l onorase cu crucea, i-a pus la gît un colan scump de aur și i-a dăruit doi sclavi, împreună cu alte dovezi ale prețuirii și satisfacției sale pentru ceea ce lucrase. A mai pictat tot pentru biserica San Giovanni, în capela italienilor, două semifiguri deasupra a două uși: *Magdalena* și *Sfintul Ieronim scriind*; și a mai făcut un *Sfint Ieronim cranii*, meditănd asupra morții, care se află la palat.

Dar pe neașteptate, sminteala lui l-a făcut să se prăbușească din acea situație înfloritoare și să piardă bunăvoința Marelui Magistru; căci luîndu-se necugetat la ceartă cu un cavaler de rang înalt, a fost aruncat în temniță, coplesit de suferințe și teamă. De aceea, ca să scape, a înfruntat o mare primejdie, sărind noaptea peste zidul închisorii și a fugit pe ascuns în Sicilia, atît de repede încît n-a putut fi prins<sup>1</sup>.

Ajuns la Siracusa, a făcut pentru biserica Santa Lucia, aflată la țărmul mării, un tablou cu sfinta, moartă, și episcopul care o binecuvîntează, iar doi oameni sapă o groapă cu lopata ca să o înmormînteze<sup>2</sup>. A trecut pe urmă la Messina, pictînd pentru capucini tabloul cu *Nașterea*. A reprezentat-o pe Fecioară cu pruncul, afară, lângă coliba dărăpănată, făcută din scînduri și birne; sfintul Iosif stă sprijinit în toiag și cîțiva păstori se închină. A pictat pentru aceeași călugări pe *Sfintul Ieronim scriind* în carte, iar pentru Chiesa de' Ministri degli infermi, în capela familiei Lazzari, *Învierea lui Lazăr*. Acesta e susținut afară din mormînt și la glasul lui Isus desface brațele întinzînd mîna către el.

<sup>1</sup> Faith Ashford a publicat rezultatul cercetărilor sale în Arhivele Ordinului din Malta („Burlington Magazine”, octombrie 1935), din care rezultă că pictorul a fost primit în acest Ordin *graduum fratrum militum obedientiae nuncupatorum* în 14 iulie 1608, și a fost exclus la 1 decembrie al aceluiași an, cam la două luni după ce fugise.

<sup>2</sup> Tabloul intitulat *Inmormîntarea Sf. Lucia* e foarte sumar descris, avînd o compoziție mult mai complexă, cu personaje numeroase (e și de dimensiuni mari: 4,08 x 3,00 m). Pe marginea contractului prin care Giov. Batt. de Lazzari se angaja să construiască pe cheltauila lui capela principală a bisericii, există o însemnare din 10 iunie 1609, cum că Lazzari a predat călugărilor tabloul descris aici, făcut de Michelangelo Caravaggio. Așadar, în vara anului 1609 pictorul se afla încă în Sicilia. Documentul a fost publicat de Saccà în „Archivio Storico Messinese”, 1906 - 1907.

Marta plînge, Magdalena e nimită și un om își duce mîna la nas ferindu-se de duhoarea cadavrului. Tabloul este mare, iar figurile au drept fundal o peșteră; lumina cea mai tare cade asupra trupului gol al lui Lazăr și a celor care îl susțin; este prețuit în cel mai înalt grad pentru vigoarea imitației.

Dar Michele nu-și putea uita nenorocirea și teama îl gonea dintr-un loc în altul; așa încît a străbătut Sicilia, mutîndu-se de la Messina la Palermo. Aici a făcut pentru Oratoriul Companiei San Lorenzo o altă *Naștere*, cu Fecioara care contemplă pruncul, cu sfintul Francisc, sfintul Laurențiu și sfintul Iosif stînd jos, iar în văzduh un înger, luminile răspîndindu-se în noapte printre umbre. După opera aceasta, nemaia-vînd liniște să stea în Sicilia, a plecat de pe insulă din nou la Neapole, unde avea de gînd să rămînă pînă ar primi vestea că i s-a acordat iertarea, ca să se poată întoarce la Roma. Încercînd totodată să-l îmbuneze și pe Marele Magistru, i-a trimis în dar un tablou cu *Irodiada* în semifigură și capul sfintului Ioan pe tavă.

Demersurile acestea nu i-au fost însă de nici un folos, căci oprindu-se într-o zi în ușa hanului lui Ciriglio, a fost atacat de niște oameni înarmați, care l-au maltratat și l-au rănit la față. Din care cauză, de cum i-a fost cu puțință, s-a îmbarcat pe o felucă și, chinuit de dureri grozave, a pornit către Roma, căci obținuse prin intervenția cardinalului Gonzaga iertarea papei. Cînd a coborît pe țărm, straja spaniolă care aștepta pe un alt cavaler l-a arestat în locul aceluia și l-a ținut prizonier. Dar cu toate că a fost curînd pus în libertate, n-a mai dat de feluca cu care călătorise împreună cu toate lucrurile sale.

Frint de atîta trudă și supărări, a luat-o pe țărm în toiul arșiței de vară, iar cînd a ajuns la Porto Ercole, l-au lăsat puterile și, prinzîndu-l frigurile, a murit peste cîteva zile, către al





datorită comodității de a lucra după model și de a reda un cap după natură, au abandonat obiceiul atît de propriu pictorilor de a reprezenta scene întregi, deprinzîndu-se cu semifigurile, care înainte nu se prea foloseau.

A început atunci imitarea lucrurilor josnice, căutîndu-se uriciunile și diformitățile, cum fac cîte unii cu stăruință: dacă au de pictat o armură, o aleg pe cea mai ruginită; dacă e un vas, nu-l fac întreg, ci spart sau ciobit la gură, veșmintele zugrăvite de ei sînt ciorapii, nădragii și scufiile, iar cînd redau corpurile, stăruie cu toată atenția asupra zbirciturilor și a cusurilor pielii sau ale contururilor, făcînd degetele noduroase și membrele pocite de betesuguri.

Din pricina acestor lucruri Caravaggio a întîmpinat neplăceri, tablourile fiindu-i scoase de pe altare, așa cum am povestit că s-a întîmplat la San Luigi. Aceeași soartă a avut-o și *Adormirea Maicii Domnului* din Santa Maria della Scala, înlăturată pentru că imitase prea îndeaproape trupul umflat al unei moarte<sup>1</sup>. Un alt tablou cu *Sfînta Ana* a fost și el scos de la unul dintre altarele mici din Bazilica vaticană, fiindcă o reprezentase grosolan pe Fecioară, cu copilul Isus gol de tot, așa cum se vede la vila Borghese. La Santo Agostino<sup>2</sup> e scoasă în evidență urîtenia picioarelor pelerinului, iar la Neapole, în *Cele șapte fapte bune ale milosteniei*, este un personaj care bea ridicînd damigeana și lasă în mod dezgustător să-i curgă vinul în gura căscată. În *Cina de la Emaus*, pe lângă figurile rustice ale celor doi apostoli și ale lui Cristos, reprezentat tînăr și fără barbă, este de față și hangiul cu scufia în cap, iar pe masă se află un coșuleț cu struguri, smochine, rodii, nepotrivite cu anotimpul.

<sup>1</sup> Mancini spune că tabloul a fost înlăturat pentru că pictorul folosisse drept model o prostituată, pe cînd Baglione dă același motiv ca și Bellori. În urma acestui refuz, tabloul a fost cumpărat de ducele de Mantova, în statul lui Rubens (documente publicate de L. Venturi în „L'Arte”, 1910, și în *Correspondența lui Rubens*, vol. I). Din scrisori reiese că ambasadorul Mantovei a fost constrins de admirația dezlăntăită a publicului din Roma să lase tabloul expus timp de o săptămîină înainte de a-l expedia ducelui.

<sup>2</sup> Cunoscut sub titlul *Madonna dei palafrenieri*.

Așadar, după cum unele buruieni produc leacuri salvatoare dar și otrăvuri foarte primejdioase, Caravaggio, deși în unele privințe a adus foloase, a fost totuși foarte dăunător și a dat peste cap toate podoabele și bunele rînduiri ale picturii. Este drept că pictorii abătuți de la imitarea naturii aveau nevoie de cineva care să-i readucă pe calea cea bună<sup>3</sup>; dar așa cum, cînd fugi de o extremă e lesne să cazi în cealaltă, tot așa, depărtîndu-se de manieră ca să se apropie de natură, ei s-au despărțit cu totul de artă, rămînînd rătăciți în beznă și eroare, pînă cînd a venit Annibale Carracci să le lumineze mintea și să redea imitației frumusețea.

Aceste trăsături ale lui Caravaggio se potrivesc cu fizionomia și înfățișarea sa: avea pielea negricioasă și ochii întunecați, părul și sprîncenele negre, și în mod firesc așa i-a fost și pictura. Prima manieră, cu un colorit suav și pur, a fost cea mai bună, atîngînd cu ea culmea meritului și arătîndu-se cu mare succes un excelent pictor lombard. Dar pe urmă a trecut la cea întunecată, împins de temperamentul său, fiind și în purtări posomorît și certăreț. De aceea a trebuit să plece din Milano și din patria sa, pe urmă să fugă din Roma și din Malta, să se ascundă prin Sicilia, să dea de bucluc la Neapole și să moară ca un nenorocit pe un țârm de mare. Să mai notăm și felul în care umbla îmbrăcat, folosînd stofe și catifele scumpe, dar cînd punea o haină pe el n-o mai scotea pînă ce nu se zdrențuia de tot. De curățenie nici nu se sinchisea; ani de zile a mîncat pe pinza unui portret, folosînd-o drept față de masă și la prînz și seara.

Coloritul său este apreciat oriunde e prețuită pictura. Tabloul cu *Sfîntul Sebastian* și doi călăi

<sup>3</sup> În notele marginale la cartea lui Baglione, Bellori nota: *Caravaggio este vrednic de multă laudă pentru că s-a apucat să imite natura împotriva obiceiului general de pe atunci de a imita pictura altui artist. Era mic de statură și urt la față. Aceste aprecieri pozitive erau notate după comentariile răuvoitoare ale lui Baglione cu privire la tablourile lui Caravaggio din capela Contarelli. Bellori notase pe margine: *Baglione Desia*. Trebuie să menționăm însă că Baglione, pictor contemporan cu Caravaggio, intențase în 1603 un proces împotriva lui și a altor pictori pentru că li defălmau operele, fapt care a resimțit apoi în biografiile scrise de el.*

care îi leagă minile la spate<sup>1</sup>, dintre cele mai bune opere ale sale, a fost dus la Paris. Contele de Benavente, fost vicerege la Neapole, a dus în Spania *Răstignirea sfântului Andrei*, iar contele de Villa Mediana a avut un *David în semi-portocal în mână*. La Anvers se află în biserica Dominicanilor tabloul cu *Rosario*<sup>2</sup>, operă care aduce mare faimă penelului său. La Roma se consideră că sînt de mîna lui, *Jupiter, Neptun și Pluto*, în Vila din grădina Ludovisi la Porta Pinciana, care a fost a cardinalului del Monte. Acesta, ocupîndu-se cu medicamentele chimice, și-a împodobit încăperea distileriei, asociînd acești zei cu elementele, cu globul lumii în mijlocul lor. După cît se spune, Caravaggio, știindu-se bîrfit că nu se pricepe nici la planuri nici la perspectivă, și-a dat toată silința să situeze corpurile văzute de jos în sus, vrînd să se ia la întrecere cu racursiurile cele mai dificile. Dar ce e drept, acești zei nu au înfățișarea lor proprie și sînt pictați în ulei pe boltă, căci Michele nu a atins niciodată penelul pentru frescă, după cum și urmașii săi recurg totdeauna la comoditatea culorilor de ulei ca să reprezinte modelul.

Au fost destui care i-au imitat maniera pictînd după natură, numiți de aceea Naturaliști. Vom nota cîțiva dintre ei care sînt mai cunoscuți.

**Bartolomeo Manfredi**<sup>3</sup>, mantovan, nu a fost un simplu imitator, ci s-a transformat în Caravaggio, căci cînd picta părea că privește modelul cu ochii acestuia. Folosea aceleași mijloace și lucra în tente întunecate, dar cu o oarecare grijă și cu mai multă prospețime. A preferat și el semifiurile, cu care obișnuia să-și compună scenele. În casa familiei Verospi din

<sup>1</sup> Roberto Longhi, analizînd copia tabloului existentă la Roma (originalul e necunoscut), afirmă că descrierea lui Bellori nu este prea exactă, căci săgeata înfiptă în tors arată că scena se petrece după martiriu. Deci cele două personaje nu sînt călăii care îi leagă minile, ci servitorii ploasei Lucina, care îl dezleagă, fapt dovedit și de atitudinea lor grijulie. (*Sui margini caravaggeschi*, in „Paragone”, septembrie 1951).

<sup>2</sup> De fapt, *Madonna del Rosario*, (*Fecioara cu mîndruile*) numit astfel pentru că Fecioara arată către un șirag de mîndruțe.

<sup>3</sup> Originar din Ustiano, în provincia Mantova (1580-1620).



Annibale Carracci  
*Autoportret*,  
Parma,  
Galleria Nazionale



Annibale Carracci  
*Pietà*, Parma,  
Galleria Nazionale