

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA  
ARTĂ PLASTICĂ

EXTRAS

Tom. 27  
1980

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

# MELANCOLIA II. ESEU DESPRE GEORGES DE LA TOUR ȘI MIGRAȚIA SIMBOLURILOR ÎN SECOLUL AL XVII-LEA\*

de VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

**L**a mai bine de o jumătate de veac de la « redescoperirea » sa și la câteva decenii de la consacrarea definitivă printre stelele de primă mărime ale veacului al XVII-lea, creația lui Georges de la Tour rămâne încă dominată de incertitudini paradoxale, care riscă să facă din pictorul loren — s-a spus — un etern mister<sup>1</sup>.

Mai întâi paradoxul biografie-operă. Ce legătură « firească » poate exista între « ledict la Tour (qui se rend odieux au peuple par la quantité de chiens qu'il nourit tant levriers qu'espagneus, comme s'il estoit Seigneur du lieu, pousse les lievres dans les grains, les gaste, et foule) »<sup>2</sup> și La Tour « peintre de nuits »? Apoi paradoxul, care de această dată devine aproape un mister, cel al formării sale. Este tributar La Tour caravaggismului italian sau celui neerlandez? Și, mai ales, a călătorit La Tour? Și unde<sup>3</sup>? În fine rezistă încă întrebărilor noastre contrastul dintre perioada de tinerețe și cea de maturitate, împărțirea mai mult sau mai puțin arbitrară între perioada « diurnelor » și a « nocturnelor ».

« Qui regarde une à les œuvres de La Tour — s-a spus — s'aperçoit que l'opposition entre les « nuits » et les tableaux diurnes recouvre et souvent cache à l'attention, une opposition bien plus radicale. Il ne s'agit pas de deux genres : mais de deux manières de peindre... Dans ces deux manières de peindre se révèlent deux manières de voir, et sans doute de penser »<sup>4</sup>.

O atît de bruscă scindare a unei evoluții artistice este greu de acceptat. Dar dacă o acceptăm, acest fapt nu poate avea loc decît cu recunoașterea simultană a unei continuități subterane existente în creația pictorului, o continuitate care dacă nu este de « stil » este în orice caz una a conținuturilor de conștiință<sup>5</sup>. La nivelul adîncimilor putem astfel discerne o sudură ineluctabilă care se traduce — și La Tour rămîne desigur un personaj paradoxal — într-o opoziție stilistică.

O cercetare adecvată a « unității spirituale » a lui Georges de La Tour va trebui de aceea să caute, pe cît posibil, a evita introducerea unei noi disjunctii (inconografie-stil) pentru a se concentra asupra unei zone comune, în care conținutul moral și suprafața reprezentării picturale vin să se ilumineze reciproc. O astfel de cercetare, care va fi, inevitabil, ceva mai puțin (și poate ceva mai mult) decît o analiză strict iconologică, va avea poate șansa surprinderii rațiunii de existență a unei opere

\* Mulțumesc și pe această cale tuturor acelor care prin bunăvoința lor mi-au înlesnit munca de cercetare : d-lui profesor F.-G. Pariset (Bordeaux), d-lui profesor J. Blalostocki (Varșovia), d-lui profesor C. L. Ragghianti (Florența), d-lui abate J. Choux (Nancy).

<sup>1</sup> F. Grouvel, *Georges de La Tour, éternel mystère*, Paris, 1967.

<sup>2</sup> *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries*, 10 mai — 25 septembrie 1972, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 1972, *Biographie et fortune critique*, par Jacques Thuillier, p. 78.

<sup>3</sup> În urma retrospectivei din 1972 au fost din nou expri-

mate păreri, la fel de bine susținute, care vizau fie teza « italiană », fie pe cea « neerlandeză » a formării lui La Tour. A se vedea : Anna Ottani Cavina, *La Tour all'Orangerie e il suo primo tempo caravaggesco*, în *Paragone*, XXIII, 1972, nr. 273, p. 3—24 și A. Blunt, *Georges de La Tour at the Orangerie*, în *The Burlington Magazine*, XXIV, 1972, nr. 833, p. 516—525.

<sup>4</sup> J. Thuillier, *La Tour, énigmes et hypothèses*, în *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries...*, p. 41—42.

<sup>5</sup> A se vedea în acest sens articolul plin de sugestii al lui R. Picard, *L'Unité spirituelle de Georges de La Tour*, în *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX, 1972, nr. 1 245, p. 213—218.

care nu este doar paradoxală și complexă ci și conștient reflexivă și vădit întoarsă asupra ei însăși într-o meditație, fără îndoială, de o unică amploare.

Urgența unei atare cercetări se impune azi, cu atât mai mult cu cât studii recente au deschis și au adâncit calea integrării spiritualității lui Georges de La Tour în mediul loren <sup>6</sup>.

Ceea ce ni se pare însă a impune o reexaminare în momentul de față este în primul rând integrarea lui La Tour în spiritualitatea europeană. Adevăratul său loc în istoria artei va putea fi stabilit abia atunci când se va putea descifra dialogul fertil pe care pictorul îl stabilește cu tradiția artistică a Europei.

Dacă în ceea ce privește expresia formală studiile sînt mult înaintate (chiar dacă dilema caravaggism italian/caravaggism nordic rămîne actuală) cercetarea aspectului simbolic al reprezentării picturale se află încă într-o fază embrionară.

Ne propunem de aceea ca în acest studiu să încercăm o abordare a operei lui La Tour pornind de la datele unei posibile corelații între configurarea simbolisticii interne a operei sale și tradiția simbolică a artei europene în secolul al XVI-lea și al XVII-lea.

## 1. AMOR SACRU—AMOR PROFAN

Critica este de mult timp unanimă în a accepta temeiurile moralizatoare ale operei lui La Tour. Numai că dacă în perioada « diurnelor » morala se înscrie de obicei într-un spațiu profan și vizează viața cotidiană și viciile ei (*Gilecava muzicanților*, *Trișorul cu as de carou* și cîl cu *as de treflă*, *Ghicitoarea*) în perioada nocturnelor registrul ales va fi cel al reprezentării sacre (*Magdalena*, *Iov*, *Sf. Alexis* etc.) <sup>7</sup>.

Oricum, apare cu claritate, la o analiză atentă a operei, că aceasta se înscrie într-un curent de gândire specific pentru veacul al XVII-lea : « Vanitas Mundi » — s-a spus — « se situe au cœur même de la médiation du peintre » <sup>8</sup>.

Este meritul lui R. Picard de a fi atras atenția asupra personajului-cheie al primei perioade, cea a « diurnelor » : acesta este femeia cu obraz oval și privire oblică, prezență dominantă în *Ghicitoarea*, în *Trișorul cu as de carou* și în *Trișorul cu as de treflă* (fig. 2) : « visage beau et régulier — commente Picard — mais d'une beauté qui met mal à l'aise, visage fermé dont le regard inquietant fascine le spectateur <...> La toque chargée de plumes, sa robe magnifique, avec les amples manches à crevés, sa chair somptueuse, les perles sur ses cheveux, à ses oreilles, à son cou, à ses poignets, l'or devant elle, les cartes dans la main... » <sup>9</sup>.

Acest personaj devine într-adevăr un simbol al « Amăgirii universale » de care este atras « fiul rătăcitor », o încarnare a vanității seculare, o simbolică reprezentare a Marii Tîrfe din Scriptură, simbol al lumii corupte, al seducției, al amăgirii :

« Și femeia era îmbrăcată în purpură și în stofă stacojie  
și împodobită cu aur și pietre scumpe și cu mărgăritare,  
avînd în mînă un pahar de aur ...  
Iar pe fruntea ei — scris nume tainic : Babilonul cel mare,  
mama desfrînatelor și minciunilor pămîntului » <sup>10</sup>.

Intenția moralizatoare a artistului nu mai apare astfel ruptă de un context religios. Dar în acest context biblic (veterotestamentar) tema dominantă este cea a iluziei profanului, a amăgirii lumescului. Pe drept cuvînt s-a văzut în figura Marii Curtezane o « anti-Magdalena » <sup>11</sup>, iar în Magdalena replica în pozitiv a lecției morale din *Trișorul cu as de carou*, *Trișorul cu as de treflă* sau din *Ghicitoarea*.

<sup>6</sup> Începutul a fost făcut de marea monografie a lui F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, Paris, 1948.

<sup>7</sup> R. Picard, *op. cit.*, p. 213, observă pe drept cuvînt că « diurnele » nu exclud scena sacră (de pildă *Sf. Ierolim*), așa cum « nocturnele » nu o exclud pe cea aparent profană

(*Jocul de zaruri*, *La Femme à la puce*...).

<sup>8</sup> J. Thullier, P. Rosenberg, *Catalogue*, în *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries*..., p. 220.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 215.

<sup>10</sup> *Apocalips*, 17, 4—5.

<sup>11</sup> R. Picard, *loc. cit.*

Ceea ce însă a fost trecut pînă acum cu vederea este faptul că perechea Marea Curtezană-Magdalena (fig. 2,3) urmează în linii generale o disjuncție emblematică, codificată deja la sfîrșitul veacului al XVI-lea în *Iconologia* lui Ripa. Este vorba despre binomul « Fericirea scurtă » — « Fericirea veșnică » :

*Felicità Breve* : « Donna vestita di bianco, & giallo, che tenga in capo una corona d'oro, sia cinta di varie gemme < . . . > con la sinistra tenga un baccello, pieno di moneto, & di gemme . . . »

*Felicità Eterna* : « Gioavne ignuda, con le trecce d'oro, coronata di lauro sia bella & risplendente, sederà sopra il cielo stellato, tenendo una plama nella sinistra mano, & nella destra una fiamma di fuoco, alzando gli occhi in alto, con segni d'allegrezza.

Giovane si dipinge, percioche la felicità eterna non hà seco, se non allegrezza perpetua, sanità vera bene incorrotto, & tutte le grazie particolari, che seguono la gioventù, & della quale le altre età sono molte difettose.

Si fa ignuda, perchè non ha bisogno di velarsi delle cose caduche della terra, ò per souvenire alla vita, ò per ornarsi, ma tutto il bene suc, & l'altul nasce immediatamente da lei medesima . . .

La fiamma ardente dimostra l'amor di Dio, & il mirar alto la contemplatione di lui, perchè in ambe due queste parti consiste la beatitudine, & la compita felicità .<sup>12</sup>

Pare destul de plauzibil faptul că La Tour urmează, în linii mari, schema antitetică a lui Ripa, chiar dacă pictorul elimină tot ceea ce ține de o recuzită clasicizantă în numele « realismului » al cărui corifeu francez era. Opoziția este astfel « mascată » în două secvențe separate care, ambele, tind spre scena de gen, chiar dacă au ca temei o problematică morală și religioasă. Pictorul reține doar strictul necesar din atributele simbolice ale celor două reprezentări conceptualizate : Marea Curtezană alias *Fericirea Scurtă* se remarcă prin somptuozitatea veșmîntului, coafura bogată și profuziunea de podoabe. Recipientul cu monede s-a transformat într-o grămăjoară de bani, în conformitate cu subiectul lucrării. Magdalena alias *Fericirea Veșnică* păstrează din emblema lui Ripa părul lung și despletit, veșmîntul sumar și — atributul cel mai important — flacăra. Strălucirea flăcării (« la fiamma ardente dimostra l'amor di Dio ») se opune net strălucirii materiale a aurului (« il baccello di gran ricchezze, nelle quali cose la breve, & vana felicità consiste »).

Libertatea cu care La Tour intervine în ilustrarea unei disjuncții tradiționale merită subliniată cu prisosință. Ea marchează trecerea pe un plan cultural și moral diferit al conținutului artei clasice. Opoziția Magdalena-Marea Curtezană se înfățișează astfel ca o ultimă manifestare, deja deviată, a unei opoziții care în arta clasică dăduse roade dintre cele mai bogate. *Fericirea Veșnică-Fericirea Scurtă* nu este decît o reformulare a unui *topos* clasic care pleca din antichitatea greacă : cele două afrodite ale Banchetului platonice (*Aphrodite Ourania-Aphrodite Panthemos*) preluat în Renaștere de către Ficino ca *Geminae Veneris (Venus Cœlestis-Venus Vulgaris)* cu intenția clară de a instaura o disjuncție între valori eterne și valori temporale.

Emblematizarea acestei dihotomii de către Ripa venea desigur în urma unei bogate tradiții figurative în care termenul de majoră strălucire este așa-numitul *Amor Sacru-Amor Profan* (titlul apare abia după 1700) al lui Tizian (fig. 1). Concordanțele existente între capodopera venețiană și teoria platonice a iubirii sau emblematizarea tirzie a lui Ripa au fost puse în evidență cu prisosință de argumente<sup>13</sup>. Ajunge deci să notăm aici că în alegoria lui Tizian *Venus Cœlestis* este reprezentată fără veșminte și avînd în mînă opaițul sacru (ca *Fericirea Veșnică* a lui Ripa) pe cînd *Venus Vulgaris* este bogat înveșmîntată și ține vasul probabil plin de « monete, & gemme ».

<sup>12</sup> C. Ripa, *Iconologia ovvero descrittione di diverse Imagini cavate dall' antichità, & di propria inventione*, ed. a II-a, Roma, 1603, p. 151.

<sup>13</sup> Cf. E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1962,

p. 129—170 ; Idem, *Problems in Titian mostly iconographic*, Londra, 1969, p. 109 și urm. ; a se vedea de asemenea E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Middlesex, 1967, p. 141—150.

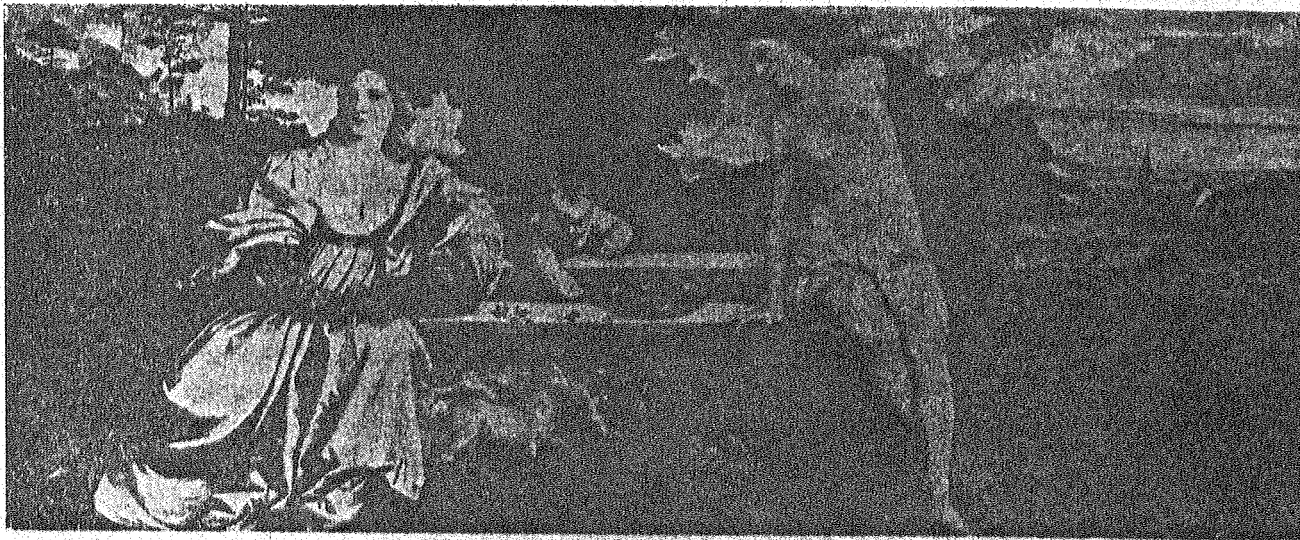


Fig. 1. — Titian, *Amor Sacro — Amor Profano*. Roma, Galeria Borghese.



Fig. 2. — Georges de La Tour, *Trăsarul cu as de treflă*, detaliu, Geneva, colecție particulară.



Fig. 3. — Georges de La Tour, *Magdalena Terpsichore*, Paris, Luvru.

Dar mai importantă ni se pare încercarea de a discerne semnificațiile mutațiilor petrecute în secolul al XVII-lea în cazul preluărilor operate de La Tour. La Tizian opera cu deplin succes o mentalitate tipic renascentistă: cele două Venere sînt ambele așezate pe marginea Fîntîinii Iubirii. Nu există un contrast de netrecut: Cupidon se joacă între ele. Pentru secolul al XVI-lea dragostea era încă echilibrată între profan și sacru. La Georges de La Tour tema părăsește total cadrul balanței echilibrate. Opoziția dintre etern și secular este totală. Magdalena ca emblemă a dragostei pentru divinitate se opune vanității temporale, iluziei amăgitoare, personificată acum de Marea Curtezană a Apocalipsei. Mai mult chiar, în spiritualitatea Contrareforme dragostea pentru divinitate devine singura dragoste acceptată și acceptabilă, iar această apologie a « Amourului Sacru » va face din Magdalena unul dintre personajele centrale ale veacului al XVII-lea.

Translația de semnificații pe care am propus-o pe linia *Aphrodite Ourania-Venus Caelestis-Felicită Eterna-Magdalena* și care la prima vedere poate părea arbitrară sau, în cel mai bun caz, incertă<sup>14</sup> își găsește confirmarea cea mai elocventă în textele de epocă, în care încărcătura de semnificații pe care o capătă figura Magdalenei operează tocmai cu datele simbolice tradiționale, depășite însă în sensul devoțiunii post-tridentine. Pierre de Bérulle în « *Élévation à Jésus-Christ notre Seigneur, sur la conduite de son Esprit et de Sa Grâce vers Sainte-Magdelaine* » (Paris, 1627) se exprimă fără echivoc:

« Amour singulier et nouveau, Amour qui commence en la terre et non au Ciel, mais il y commence et pour la terre et pour le Ciel; Amour qui se forme à nos pieds, et fait désormais une nouvelle différence dedans l'Ordre de la grâce, et dans l'Ordre de l'Amour, et d'un Amour plus que Séraphique. C'est un nouvel Ordre qui commence en la terre, au lieu que les ordres Angéliques ont commencé au Ciel... Ce nouvel Ordre est réservé à Magdelaine, et vous voulez luy donner principauté en cet Ordre, et en cet amour... »

Son corps va tous les jours se consommant comme un nouveau Phoenix dans les flammes d'un amour puissant, divin et céleste: Ô Vie! Ô Mort, Ô Amour: Ô Amour plus fort que la vie et que la mort. Car cet Amour fait vivre dans la mort et mourir dans la Vie, et au lieu que la mort sépare et n'unit pas, et la Vie unit et ne sépare pas; cet amour unit et sépare tout ensemble »<sup>15</sup>.

Dacă în Renaștere apăreau șansele coexistenței dragostei profane cu dragostea sacră, acum unificarea nu se mai săvîrșește prin echilibrare ci prin consumarea celei dintîi în favoarea celei de-a doua. Magdalena este simbolul unificator, este personajul în care dragostea terestră (« amour qui commence en la terre et non au Ciel ») s-a preschimbat în modul cel mai răsunător în dragoste cerească. Iar această preschimbare capătă nume precise din care secolul al XVII-lea își va face un adevărat stindard: Conversiunea și Penitența.

Astfel stînd lucrurile, ne dăm seama ușor că dihotomia emblematică între *Felicită Breve* și *Felicită Eterna* este doar parțial operantă în explicarea genezei simbolisticii operei lui La Tour. În cumulara săvîrșită de Magdalena nu mai este loc pentru « segni d'allegrezza », ca Ripa. Cadrul devine cel al unei retorici baroce a penitenței: « Ô vie! Ô mort! Ô Amour; Ô Amour plus fort que la vie et que la mort...! » Iar pentru fundamentarea picturală a acestui cadru artistul se va adresa unor surse diferite, capabile să-l ajute în constituirea unei simbolistici adecvate.

## 2. MELANCOLIA LUI IOV

Nu a scăpat criticii — și nu putea scăpa — similitudinea de compoziție dintre Magdalena lui La Tour (*Magdalena Terff*, *Magdalena Fabius*) și *Melancolia I* a lui Dürer (fig. 16, 17, 18). Apropierea, atît de pertinentă, a fost făcută însă mai mult în numele unei metaforice echivalențe a

<sup>14</sup> Această filiație a scăpat cu desăvîrșire criticii. Un singur savant — din cite știu — a intuit importanța ei într-un caz rămas din păcate o simplă metaforă. Este vorba de P. Jamot, *Georges de La Tour. À propos de quelques tableaux nouvellement découverts*, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, 1939, nr. 906, p. 248: « Madeleine devient alors une sorte de Vénus chrétienne, une Vénus affligée... ». Intuiții impor-

tante în acest sens apar, în mod marginal, și în articolul lui F.-Th. Charpentier, *Peut-on toujours parler de « La Servante à la puce »?*, în *Le Pays Lorrain*, 1973, no. 2, p. 100—108.

<sup>15</sup> P. de Bérulle, *Élevation à Jésus-Christ nostre Seigneur, sur la conduite de son Esprit et de Sa Grâce vers Sainte-Magdelaine*, Paris, 1627, p. 811, 145.

atmosferei meditative, decît în cel al unor posibilități concrete de detectare a surselor istorice active în opera lui La Tour<sup>16</sup>.

O încercare de sondare în adîncime a afinităților dintre gravura lui Dürer și opera lui La Tour este capabilă însă să scoată la iveală o întreagă constelație de semnificații morale și picturale, care, pînă acum au rămas inaccesibile. Ele trec cu mult dincolo de simpla concordanță a gesticii (*la main à la maisselle*) și a atitudinii (*figura sedens*). *Melancolia I* și Magdalenele lui La Tour apar la o analiză atentă angajate într-un dialog misterios, care atrage după sine un lanț întreg de conotații simbolice.

Pentru descifrarea acestor legături trebuie să ne oprim o clipă asupra genezei gravurii lui Dürer. Cei care au studiat *Melancolia I* au arătat în nenumărate rînduri că originea *pattern*-ului figurii centrale trebuie căutată într-unul dintre velleurile așa-numitului « Altar Jabach »<sup>17</sup>. În scena reprezentînd pe Iov cu soția lui (fig. 5), figura patriarhului este înfățișată în atitudinea azi atît de familiară nouă, grație mai ales divulgării operate de *Melancolia I* un deceniu mai tîrziu. Important în cazul nostru este faptul că figura « pîgînă » a Melancoliei își găsește unul dintre punctele de plecare într-o imagine biblică, cu o tipologie specific dureriană. Istoria lui Iov, atît de îndrăgită apoi în vîecul al XVII-lea, oferă însă temeuri speculative mai solide. Încă din tradiția medievală, Iov era considerat ca o prefigurare a lui Christos, iar suferințele sale ca o prefigurare a Patimilor. În evul mediu și în umanism, cînd se dezvoltă teoria temperamentelor, Iov devine un patron al melancolicilor, a celor care — într-un registru pîgîn — erau dominați de planeta Saturn<sup>18</sup>. *Melancolia* lui Iov își găsește un sprijin textual în pasajul biblic în care nefericitului patriarh i se atribuie culoarea neagră tipică melancolicilor (*mélas* = negru, *kholé* = bilă, umoare) :

« Am umblat înnegrit la față, dar nu de soare ... »

Pielea s-a făcut pe mine neagră și oasele mele sînt arse  
de friguri. »<sup>19</sup>

(Iov, 30, 28—30)

Dar în același timp Iov devine și patron al muzicanților<sup>20</sup>. Aici textul biblic invocat de obicei este ceva mai ambiguu. În *Cartea lui Iov* muzica este invocată de două ori. O dată în continuarea pasajului mai sus citat :

« Astfel harfa mea a ajuns instrument al tînguiri  
și flautul meu glasul bocitoarelor »<sup>21</sup>.

Și altă dată, într-un context depreciativ, care în sine nu ar putea explica adoptarea lui Iov ca patron al muzicanților :

« Iar acum am ajuns de batjocură pentru cei mai tineri ca mine  
și pe ai căror părinți îi prețuiam prea puțin ca să-i pun alături de cîinii  
turmelor mele ... »

Neam de ticăloși, neam de oameni fără nume,  
ei erau gunoarele pe care le arunci din țară.

Și azi, iată că sînt cîntecul lor, am ajuns de basmul lor.

Le e groază de mine, s-au depărtat de mine și pentru obrazul meu  
nu au făcut economie cu scuipatul lor »<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Intuiția îi aparține lui Ch. Sterling, *A New Picture by Georges de La Tour*, în *The Burlington Magazine*, LXXI, 1937, nr. CDXII, p. 8—14 (aici p. 14) : « Thus, he created the most profound image of the Magdalen which was ever conceived by French pictorial genius, and perhaps the only image of Melancholy worthy to be compared with the greatest of them : those of Dürer and Milton ». Observația sa este preluată de P. Jamot, *op. cit.*, p. 286, fără însă a se adînci aspectul istoric al problemei.

<sup>17</sup> E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1948, p. 156 și urm. « Altarul Jabach » (1503—1504) a fost obiectul mai multor ipoteze de reconstituire. Din el făceau parte cu sigu-

ranță Iov și nevasta lui de la Städelsches Kunstinstitut din Frankfurt, Doi muzicanți de la Wallraf-Richartz Museum din Köln, sfinții Iosif, Ioachim, Simon și Lazăr de la Alte Pinakothek din München și — poate — Adorația magilor de la Uffizi din Florența.

<sup>18</sup> Cf. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 93.

<sup>19</sup> Iov, 30, 28—30.

<sup>20</sup> Cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, T. II, *Iconographie de la Bible*, I, Ancien Testament, Paris, 1956, p. 312.

<sup>21</sup> Iov, 30, 31.

<sup>22</sup> Iov, 30, 1—10.

torice

Tour  
care,  
ii (la  
apar  
cono-

rii lui  
n-ului  
scena  
it de  
rtant  
le de  
căgită  
evală,  
nilor.  
on al  
lelan-  
ribuie

obicei  
uarea

iv ca

ut din  
im din  
Pina-  
de la

1, Ico-  
1956,



Fig. 4. — Ilustrație la Psalmul 41(42), *Psaltirea de la Stuttgart*, f. 55, detaliu, Stuttgart, Landesbibliothek.



Fig. 5. — Albrecht Dürer, *Iov și nevasta lui* (voleu din «Altarul Jabach»), Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut.



Fig. 6. — Albrecht Dürer, *Doi muzicanți* (voleu din «Altarul Jabach»), Köln, Wallraf-Richartz Museum.



Fig. 7. — Georges de La Tour, *Iov baljocorit de nevasta lui* Épinal, Musée Départemental des Vosges.



Fig. 8. — Georges de la Tour, *Cîntăreț la violă cu ciine*, Bergues, Musée Municipal.

Cumularea temperamentului melancolic cu muzica (și cu arta în general)<sup>23</sup> sub semnul lui Iov este însă o realitate istorică, deja vie în evul mediu târziu. Al doilea velleu al « *Altarului Jabach* » (fig. 6) înfățișează astfel doi menestrelți pelegriini pe temeiu unei tradiții care depindea de interpretarea mai mult sau mai puțin exactă a textului biblic și, probabil, mai ales de teatrul de epocă. Muzica devine un paliativ al melancoliei<sup>24</sup>. Tradiția figurativă a acestui motiv era însă extrem de bogată și îl precede cu mult pe Dürer. O găsim, de pildă, încă din evul mediu timpuriu ca ilustrație la psalmul 41(42), versetul 7,12 : (« *Quare tristis es, anima mea ?* ») (fig. 4)<sup>25</sup>.

Iov ca patron al muzicanților va găsi un teren propice mai ales în nordul Europei. Retablul comandat lui Rubens în 1612 de confreria muzicanților din Bruxelles (« Ghilda Sfintului Iov ») reprezintă cea mai clară dovadă a supraviețuirii acestei tradiții în veacul al XVII-lea.

Destinul lui Iov și cel al « artistului » capătă astfel o temelie comună, care poate fi indicată în comuna excludere « din rîndul lumii ».

O coroborare cu interpretarea textului medieval a dus probabil la o fiziologie comună a « exclușilor » (Iov datorită plăgilor sale și a destinului nefast care plutea asupra-i; artistul exclus și

<sup>23</sup> Cf. G. Bandmann, *Melancholie und Musik, ikonographische Studien*, Köln Opladen, 1960, p. 54 și urm.

<sup>24</sup> Cf. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 94 (cu exemple din arta plastică în care apar alături Iov-Muzicanții).

<sup>25</sup> Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy, Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Londra, 1964, p. 287 și urm.; A. Chastel,

*Fables, Formes, Figures*, vol. I, Paris, 1978, p. 15, 133 și urm.; G. Bandmann, *op. cit.*, p. 21 și urm. consacră pagini deosebit de pertinente atât ilustrației din *Psaltirea* de la Stuttgart la psalmul 41 (42) cit și temel melancoliei lui Iov, arătînd interferențele existente cu exegeza filozofică a lui Augustin și Boetiu.

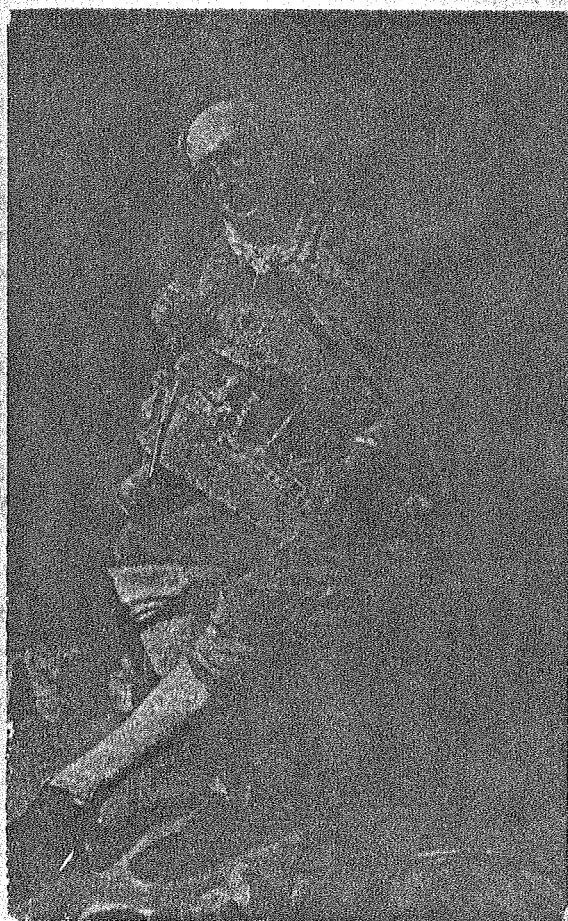


Fig. 9. — Georges de La Tour, *Cîntăreș la vielă*, Nantes, Musée de Beaux-Arts.



Fig. 10. — Hieronymus Bosch, *Tripticul Tentațiilor*, detaliu, Lisabona, Museo Nacional do Arte Antiga.



Fig. 11. — Georges de La Tour, *Cîntăreș la vielă cu cline*, detaliu.

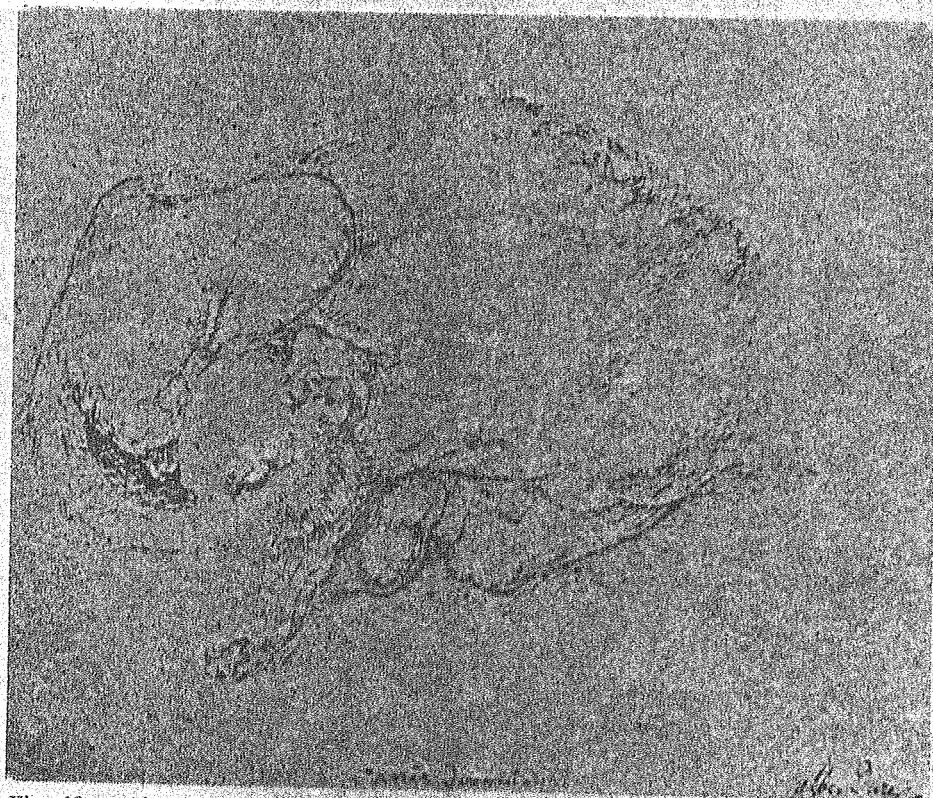


Fig. 12. — Albrecht Dürer, *Cline* (schită pentru *Melancholia I*). Berlin, Kupferstichkabinett.

condamnat la rătăcire perpetuă asemeni « nebunului » și « infirmului »<sup>26</sup>, așa cum apare deia în satira socială a lui Bosch sau a lui Brueghel.

Acest lung *excursus* prilejuit de originile *Melancoliei* dureriene poate arunca o nouă lumină asupra temeiurilor morale și simbolice ale operei lui Georges de La Tour.

Figura lui Iov apare în tot dramatismul ei în tabloul de la Épinal (fig. 7)<sup>27</sup>. Ceea ce însă nu a fost luat în considerație pînă în prezent cu suficientă atenție este faptul că la Georges de La Tour, ca și la Dürer, Iov pare că se înscrie în aceeași sferă a preocupărilor pilduitoare cu figurile muzicanților. S-a presupus că tabloul de la Épinal ar fi constituit vreau un alt altar care azi s-a pierdut<sup>28</sup>. Dacă ipoteza este valabilă, atunci este mai mult decît probabil că *pendant-ul* acestui unic vreau păstrat să fi fost ocupat de scena tradițională a muzicanților, atît de familiară lui La Tour încă din anii tinereții (fig. 8, 9)<sup>29</sup>. Acesta ar fi semnul (incert, dar foarte probabil) al unei originare apropiere, operate de La Tour între « melancolie » și « artă », apropiere sprijinită pe puterea unei tradiții care la Dürer își dăduse roadele figurative cele mai reprezentative. Fapt cert însă, la Georges de La Tour asistăm la amplificarea noțiunii de *pătimire*, existentă nu numai la Iov dar și la muzicanții din operele de tinerețe. Iov și bătrînii menestreli ai lui La Tour sînt de-o potrivă *exempla patiens*.

<sup>26</sup> Cf. M. Bonicatti, *Studi sull'Umanesimo. Secoli XIV—XVI*, Florența, 1969, p. 230 și urm.

<sup>27</sup> Cf. J. Lafond, *Le Tableau de Georges de La Tour au Musée d'Épinal, « Saint Pierre dévoré » ou « Job et sa femme »?*, în *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1935, p. 11—13; W. Weisbach, *L'Histoire de Job dans les arts. À propos du tableau de Georges de La Tour au Musée d'Épinal*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 102—112; F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 194—200.

<sup>28</sup> W. Weisbach, *op. cit.*, p. 111—112.

<sup>29</sup> În mod ciudat, W. Weisbach, cel care a identificat pentru prima oară în tabloul de la Épinal episodul lui « Iov batjocorit de femeia lui », nu dă importanță temei muzicanților în opera lui La Tour. Singura observație la obiect în

acest sens ni se pare a fi cea a lui F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 195 (trecută din păcate mai întotdeauna cu vederea, astfel încît Catalogul expoziției din 1972 nici nu o menționează). Pariset sugerează că altarul din care ar fi făcut parte tabloul de la Épinal ar fi putut fi comandat de o confrerie de muzicanți, asemînd celui al lui Rubens din 1612: « Il est possible que le tableau lorrain provienne d'une commande analogue. Et voilà qui nous mène à nous demander à quoi il se rattache. Nous avons un panneau, mais un volet plutôt qu'une partie centrale. Les autres éléments étaient-ils consacrés à Job, à l'épisode des musiciens, à d'autres encore, à d'autres patients comme Saint Lazare, au plus grand de tous, au Christ qui aurait figuré sur le panneau central? »

Dürer era exponentul unei tradiții care teoretizase încă din antichitate *humor melancholicus* ca atribut al creatorului <sup>30</sup> pentru ca în neoplatonismul renascentist să se producă o adevărată exaltare a melancoliei și, implicit, a temperamentului saturnin prin pana lui Ficino <sup>31</sup>.

La Georges de La Tour, însă, interpretarea estetică a melancoliei ar putea părea, cel puțin pentru moment, tradusă într-un registru al problematicei strict religioase. Persistă, e drept, o legătură ascunsă între destinul lui Iov și cel al cîntăreților. Dar, ca pentru întreg secolul al XVII-lea, Iov este în primul rînd un exemplu al tăriei credinței și, poate abia prin reflex, patron al melancolicilor și artiștilor.

Dealtfel *Iconologia* lui Ripa, carte fundamentală pentru înțelegerea artei post-tridentine, pare a urmări un alt filon al reprezentării Melancoliei, intrucîtva diferit de paradigma lui Dürer. Melancolia apare în cartea lui Ripa de două ori: o dată *sub vocem Compassioni (Malenconico per la Terra)* unde apare personificată de un bărbat cu piciorul *sopra una figura quadrata o cubica*, avînd în mîna o carte și în cealaltă o pungă legată la gură, pe cap o pasăre, iar gura legată <sup>32</sup>. Și o a doua oară *sub vocem Malinconia* unde se mai poate detecta ceva din tradiția dureriană: « Donna vecchia, mesta & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun ornamento, starà a sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi & ambe le mani sotto il mento... » <sup>33</sup>.

În opera lui La Tour aceste embleme nu vor trece *tale quale*. Totuși anumite conotații simbolice ni se arată a fi într-o legătură sigură cu tradiția ilustrată de Ripa. Libertatea de combinare și încifrare a atributelor simbolice pare însă a acționa foarte puternic și în acest caz.

În ceea ce privește *Melancolia* lui Ripa, ea ne apare ca o posibilă indicație iconografică în cazul bătrînei din extrema stîngă din *Gilceava muzicanșilor* de la Malibu (fig. 13, 14) și din copia de la Chambéry. Acest misterios martor al destinului mizer al cîntăreților este într-adevăr o « donna vecchia, mesta, & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun ornamento ». Ea ține « ambe le mani sotto il mento ». Dacă dorim să integrăm personajul într-o serie mai largă a reprezentărilor figurate trebuie să ne adresăm *Bătrînei (La Vecchia)* lui Giorgione (fig. 15) sau Parcelor lui Salviati <sup>34</sup>. *La Vecchia* a lui Giorgione <sup>35</sup> este în mod declarat o emblemă a Timpului care se scurge (« Col Tempo ! »), a mizeriei și decăderii cauzate de scurgerea timpului. O asemenea meditație nu pare a fi străină de universul lui La Tour, iar în acest sens personificarea posibilă a Melancoliei din *La Rixe* se leagă indubitabil de seria Heraclit-Democrit, atît de bogată în tot secolul al XVII-lea.

Legătura *La Vecchia-Melancolia* (în varianta Ripa)-Heraclit pare a ieși confirmată prin apelul la culegerea de embleme îngrijită de Jean Baudoin (1638—1639). În acest caz, *La Rixe* ar deveni o variantă a temei *De la vie humaine*, în care personajele cheie sînt *l'homme qui pleure* (Heraclit) și *l'homme qui rit* (Democrit) <sup>36</sup>.

« L'Estat de la vie humaine sembloit si digne de compassion, & si ridicule aussi au Philosophe Heraclyte, & à Democrite, que toutes les fois qu'il y pensoient, l'un ne cessoit de pleurer, ny l'autre de rire. De vous dire maintenant lequel des deux avoit plus de raison, c'est à quoy ie me trouverois bien empeché<...> »

Que si nous sçavons considerer l'estat de la vie, sa courte durée & la condition de la plus part des mortels, qui ne se corrigentny par la faiblesse de leur aage, ny par la misere de leurs semblables <sup>37</sup> nous avons sans doute un sujet de nous escrire avec un ancien Poëte Lyrique :

Que les hommes sont Inconstants!  
Et qu'est-ce que ne fait le Temps,  
Qui change, & destruit les Empires!  
Nos Peres furent vicieux,  
Plus que ne l'estoient leurs Ayeux,  
Et nous sommes encore pire ».

<sup>30</sup> Aristotel, *Problemata Physica*, XXX, I. Marshall Ficino, în secolul al XV-lea, și Romano Alberti, în secolul al XVI-lea, vor prelua observațiile lui Aristotel (« Quasi tutti gl'ingegni et prudenti furono malinconici »).

<sup>31</sup> Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 255 și urm.

<sup>32</sup> C. Ripa, *op. cit.*, p. 79—80 și gravura relativă.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>34</sup> Cf. acum A. Blunt, *op. cit.*, p. 525.

<sup>35</sup> Cf. E. Panofsky, *Problems in Titian...*, p. 88 și urm.

<sup>36</sup> J. Baudoin, *Recueil d'emblemes divers. Avec des discours moraux, philosophiques et politiques, tirez de divers Auteurs, Anciens & modernes*, vol. II, Paris, 1639, p. 361—367.

<sup>37</sup> În acest punct se poate remarca faptul că emblema lui Baudoin este concordantă cu morala înscrisă pe una dintre gravurile lui Bellange (*Mendicous mendico invidet*), gravură care — după cum s-a presupus — îl era probabil binecunoscută lui La Tour.

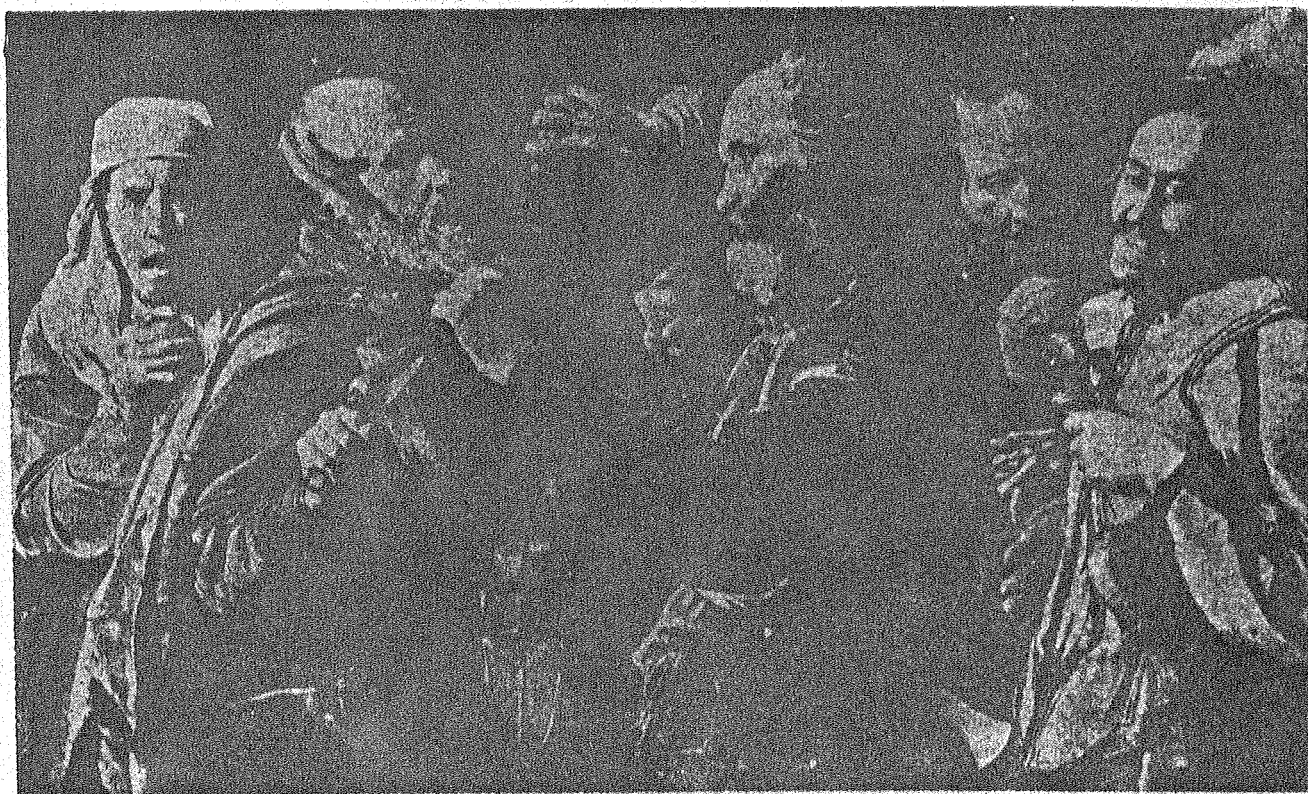


Fig. 13. — Georges de La Tour, *Gilceava muzicanșilor*, Mallbu, Paul Getty Museum.



Fig. 14. — Georges de La Tour, *Gilceava muzicanșilor*, detaliu.



Fig. 15. — Giorgione, *Bătrîna (Col Tempo)*, Veneția, Accademia

Zădărnicia vieții și meditația asupra timpului, așa cum reies din emblema lui Baudoin și din lucrarea lui La Tour, fac posibile o legătură cu substratul ideatic al *Bătrinei* lui Giorgione, care, de data aceasta, prin inscripția adiacentă (COL TEMPO) ne introduce în mod clar în ambianța « vanităților ».

Întorcându-ne la *Melancolia-Heraclit* a lui Georges de La Tour din tabloul de la Malibu, se pot constata însă și diferențe față de tradiția emblematică, și în primul rând față de textul lui Ripa. Figura lui La Tour (fig. 13, 14) nu stă jos și nu are coatele pe genunchi <sup>38</sup>, atitudine specifică lui Iov de la Épinal și parțial cîntăreților la vielă (fig. 7, 9). În cazul cîntărețului de la Nantes (și a variantelor sale de la Remiremont sau Troyes) personajul nu numai că șade pe o piatră, conform indicațiilor lui Ripa, dar ține și piciorul pe o piatră cubică, urmînd textul *Iconologiei* cu privire la *Malenconico per la Terra* și ilustrația adiacentă din ediția 1603. Explicația lui Ripa apare însă s.v. *Malinconia*: « Il sasso medesimamente ove si posa, dimonstra chel il malenconico e duro, e sterile di parole, & di opere, per se, & per gli altri, come il sasso, che non produce herba, ne lascia che la produca la terra, che gli sta sotto: ma se bene pare otiosa al tempo del suo verno nell'attioni Politiche, al tempo nondimeno della Primavera, che si scopre nelle necessità dell'huomini sapientni, i malenconiosi sono trovati, & sperimentati sapientissimi, & giuditiosissimi »<sup>39</sup>.

Poezia medievală apelase deseori la acest motiv al răcelii și sterilității pietrei <sup>40</sup>: Petrarca <sup>41</sup> (« Me freddo, pietra morta in pietra viva/ La guisa d'uom che pensi e piange e scriva... ») sau Walther von der Vogelweide <sup>42</sup>, într-un binecunoscut poem ale cărui prime versuri ar putea forma didascalia *Cîntărețului la vielă* de la Nantes:

« Ich saz ûf ein steine  
und dahte beln mit belne,  
dar ûf sast ich den ellenbogen:  
ich hete in mine hant gesmogen  
mîn kîmme und eine mîn wange.  
dô dahte ich mîr vil ange  
wes man zer werlte solte leben... »

Piatra cubică apare nu numai în *Iov* sau în *Cîntărețul* de la Nantes, ci și — ca un fel de *memento* — în *Cîntărețul la Vielă* de la Bergues (fig. 8). Acest motiv-cheie arată că Georges de La Tour nu se inspiră doar din gravurile lui Callot și Bellange, dar era integrat unui curent al meditațiilor saturniene, într-un mod mult mai complex decît se putea bănui pînă acum. Dacă vom avea în vedere acest lucru, alte amănunte, aparent ocazionale, cum ar fi de pildă cîinele din *Le Vielleur* de la Bergues (fig. 11) își vor căpăta adevărata semnificație. Cîinele, în cazul nostru, este tipicul atribut al melancolicilor, al saturnienilor, iar sfera de concretizare a acestui simbol va cuprinde o arie extrem de vastă: din Țările de Jos (Bosch, *Tripticul Tentărilor* de la Lisabona, fig. 10) pînă în Germania (Dürer, *Melancolia I*, fig. 12, 16) și Italia (Parmigianino, Pontormo) <sup>43</sup>.

Dar dacă în Renaștere « artistul melancolic » era investit cu măreția unui ideal existențial, în secolul al XVII-lea, « modelul uman » cel mai pertinent va fi impus de prescripțiile Contrareformei ca sălășluind în sfera sacralului. Nu întîmplător în tradiția populară patriarhul Iov devine « Sfîntul Iov ». Iar valoarea de model pe care o capătă destinul său pătrunde în straturile cele mai diverse ale societății. În ambianța din imediată apropiere a lui Georges de La Tour, un Alphonse de Rambervillers, a cărui importanță în formarea gândirii pictorului a fost pusă pe drept cuvînt în lumină<sup>44</sup>,

<sup>38</sup> Copacul sau creanga desfrunzită care apare la Ripa ca atribut al Melancoliei este posibil să se fi redus aici la totașul din mîinile bătrinei.

<sup>39</sup> C. Ripa, *op. cit.*, p. 303.

<sup>40</sup> Cf. A. Chastel, *op. cit.*, p. 151 și urm.

<sup>41</sup> *Canzoniere*, CXXIX.

<sup>43</sup> *Gedichte und Sprüche in Auswahl*, Leipzig, i.a., p. 35

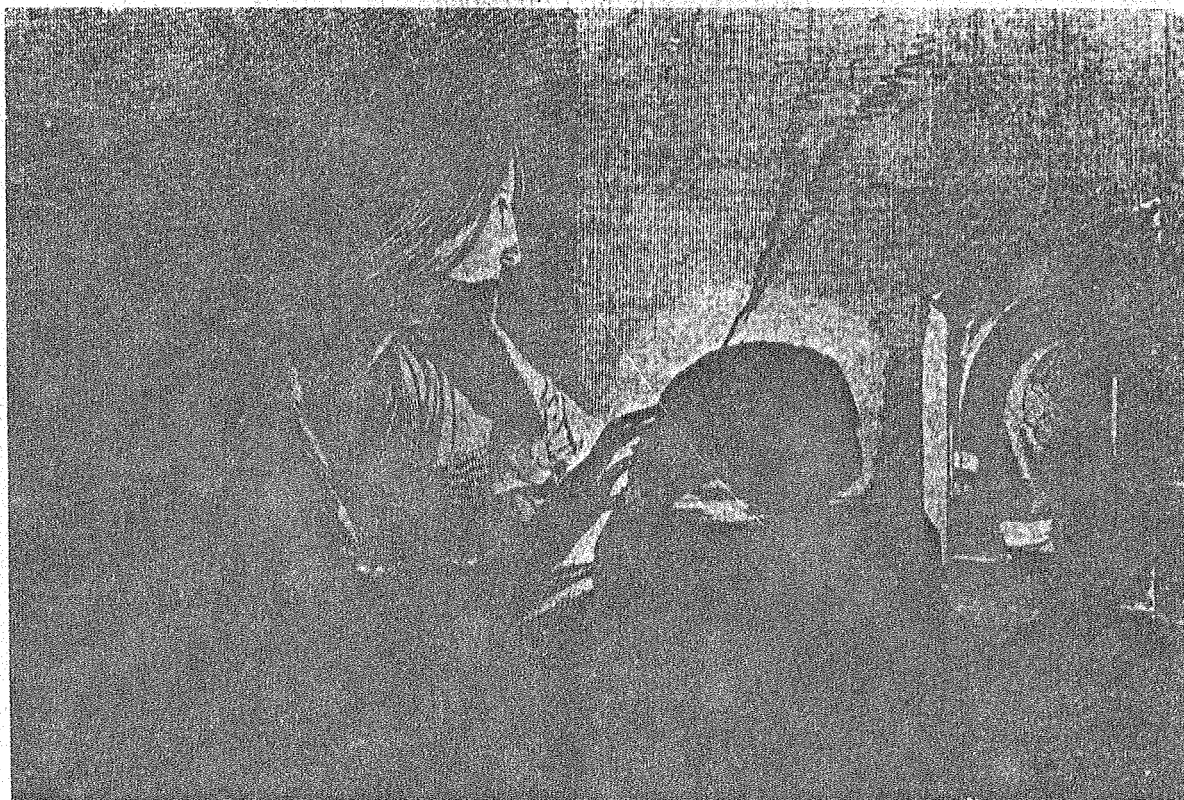
<sup>44</sup> Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 322 și urm.; A. Chastel, *op. cit.*, p. 133 și urm.; M. Fagiolo dell'Arco, *Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo del Cinquecento*, Roma, 1970, p. 104.

<sup>45</sup> Cf. F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 28—31.



Fig. 16. — Albrecht Dürer. *Melan-  
colia I*, gravură.

Fig. 17. — *Magdalena la oglindă*, gra-  
vură în aramă după Georges de La  
Tour, Paris, Bibliothèque Nationale,  
Cabinet des Estampes.



ilustrează în modul cel mai elocvent devierea modelului melancolicului spre modelul conștiinței dominate de dileme devoționale:

« Donne-moy, ô Sauveur, tes plus cruels destrois  
Comme à mon seul rempart, je recourre à la croix  
Du brutal desespoir, gardant ma conscience  
Afin que s'il te plait, ô Dieu, tant m'honorer,  
Que me faire de Job, les tourments endurer  
Te plaist aussi me rendre un Job en patience »<sup>45</sup>.

Devine acum explicabil procesul prin care emblematicizarea melancoliei care se săvîrșise la Dürer în excogitarea capodoperei ermetice care este *Melancolia I*, se va săvîrși la Georges de La Tour în elaborarea seriei celei mai bogate din creația sa, cea a penitenței Magdalenei.

### 3. MAGDALENA, THAÏS ȘI LUMINAREA

Pentru cunoscătorii secolului al XVII-lea, « La Madeleine est la grande sainte du siècle »<sup>46</sup>. Pictura încearcă să răspundă acestei pasiuni subite a spiritului catolic: numai la Nancy — regiunea lui La Tour — inventariile ne-au păstrat între anii 1636—1684<sup>47</sup> mărturia a șaizeci și două de reprezentări ale Magdalenei. A doua jumătate a veacului va asista la triumful modei « du portrait en Madeleine », care se prelungește pînă în secolul următor<sup>48</sup>. Dar pentru început La Tour este singurul care-și înscrie în mod constant seria Magdalenelor în tipologia consacrată a Melancoliei<sup>49</sup>.

Legătura *Iov-Melancolia I* (La Dürer) și *Iov-Magdalena* (la Georges de La Tour) este aproape simbolică pentru modalitatea radical diferită în care conținutul simbolic al inaginilor se inserează culturii renascentiste și celei seicentești. Cei care s-au aplecat cu atenție asupra temei « melancoliei » și asupra capodoperei dureriene<sup>50</sup> au observat cu justete translația de semnificații care se săvîrșește în secolul al XVII-lea. S-a observat astfel că gravura lui Dürer va deveni acum suportul unor personificări diferite: *Contemplatio*, *Meditatio*, *Pœnitentia*... Tema « vanității », atît de îndrăgită de veacul al XVII-lea, se va adresa și ea prototipului durerian. Dacă ne vom îndrepta din nou atenția către *Iconologia* lui Ripa<sup>51</sup>, vom observa că tema melancoliei apare deja codificată în personificarea Penitenței: « Donna estenuata & macilente in viso, con habito maninconico, e povero. Ediția franceză a lui Boudoin este aici și mai precisă:

« Femme extrêmement maigre, mélancolique, & fort mal vestue... »<sup>52</sup>

Pentru a înțelege însă mai bine punctele de contact ale paralelismului Melancolie-Penitență trebuie să ne adresăm ambianței imediate din care Georges de La Tour își trage inspirația. Aceasta este pictura lui Caravaggio și cea a caravaggiștilor italieni ori nordici. Noutatea « Magdalenei » lui

<sup>45</sup> Alphonse de Rembervillers, *Les Dévots élancements du poète chrestien*, ed. a IV-a, Paris, 1617, p. 107.

<sup>46</sup> J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, ed. a IV-a, Paris, 1963, p. 47.

<sup>47</sup> Cf. F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 377, n. 2. Pentru tipologia Magdalenelor lui La Tour și înălțarea în timp a variantelor, vezi J. Thuiller, *Georges de La Tour: un an après*, în *Revue de l'Art*, 1973, n. 20, p. 92—100 și F.-G. Pariset, *Georges de La Tour: études nouvelles, documents inédits*, în *Le Pays Lorrain*, 1976, nr. 3, p. 135 și urm.; Hélène Adhémar, *La Tour et les couvents lorrains*, în *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX, 1972, nr. 1245, p. 218—222, a studiat importanța cultului Magdalenei în ambianța loreană a lui Georges de La Tour.

<sup>48</sup> Cf. Françoise Bardon, *Le Thème de la Madeleine pénitente au XVII<sup>e</sup> siècle en France*, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, p. 274—306 (aici p. 302).

<sup>49</sup> Françoise Bardon, *op. cit.*, consideră că « le thème de la

Madeline pénitente ne s'inscrit pas dans un courant de plété populaire », lucru desigur, discutabil. Autoarea, în mod cludat, nu ia în considerare tipologia atît de specifică a Magdalenelor lui La Tour, concentrîndu-se cu precădere asupra filonului care va duce, prin cumulara « Magdalenei clasice » cu « Magdalena barocă » la sinteza operată de Le Brun, la « Magdaleme tous-quatorzième » (p. 279). Fapt și mai straniu, pe care autoarea nu-l remarcă, este că, odată cu moda portretului « en Madeleine » se poate observa tocmai triumful tipului Magdalena-Melancolia, tradus, e drept, într-o ambianță pastorală (cf. p. 302 și fig. 77 b, c, d, f).

<sup>50</sup> R. Kilbansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 375, n. 7.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 389.

<sup>52</sup> *Iconologie ou la Science des Emblèmes Devises & ... Enrichie & augmentée d'un grand nombre de Figures avec des moralités tirées la plupart de Cesar Ripa par J.B. <Jean Boudoin> de l'Académie Française*, vol. I, Amsterdam, 1698, p. 185.

Caravaggio (fig. 22) nu a scăpat contemporanilor: ea are umarea tipică a « metodei realiste ». Artistul reprezintă o fată din popor pe care « la finse per Maddalena »<sup>53</sup>. El elaborează tipul de o mare simplitate al Magdalenei în interior, cu un minimum de recuzită, în atitudine de adincă reculegere. În pinza lui Caravaggio nu se pot discerne contaminări precise cu tipologia dureriană, dar — așa cum s-a observat<sup>54</sup> — există un precedent imediat al penitenței caravaggești în care simplitatea interiorului se îmbină cu atitudinea consacrată a « melancoliei »: acesta este desenul (și gravura relativă) a lui Parmigianino înfățișând-o pe *Sfânta Thaïs* (fig. 19). Pentru prima oară, pe cât se pare, atitudinea melancolică este atribuită aici unei *meretrice pœnitens*. Thaïs, într-adevăr, era o concretizare a convertirii « Amоруlui profan » în « Amor sacru », care în veacul al XVI-lea pare că precede constituirea tipologiei Magdalenei. Celebra curtezană din Alexandria fusese convertită de către Sfântul Pafnutie (Paphnutius), renunțând la toate bunurile lumesti pe care le aruncă în foc. Nu este un amănunt lipsit de importanță acest *bruciamento delle vanità*<sup>55</sup>: el va trece în istoria intimă a Magdalenei. Lepădarea de *vanitas* ca *ardere* devine la Georges La Tour un motiv fundamental.

Gravura lui Parmigianino reprezintă unul dintre inelele de legătură cele mai importante. Ea face trecerea de la *Melancolia I* a lui Dürer la tipologia tirfei convertite<sup>56</sup>. Cheia acestei translații stă probabil în concepția despre convertire-preschimbare-ardere care este scoasă din atmosfera speculației alchimice (Dürer) și integrată în noțiunea de « preschimbare » în cadrul unei intime *metanoia*: penitența. Artistul-Alchimist al lui Dürer se afla în transa aceluiași proces de « individualizare »<sup>57</sup> în care se găsește sfânta Thaïs-Magdalena.

În acest punct trebuie să ne adresăm și unei alte serii tipologice, care derivă la rîndul ei din *Melancolia I* a lui Dürer, și anume celei deschise de gravura (fig. 21) și textul din *I Marmi*... a lui Doni (Veneția, 1549, 1552). Reprezentarea acestei « femminetta tutta malinconosa, sola, abbandonata, meste et afflitta » se află în strînsă legătură cu tema morții:

« Che pena si può dire  
Più grande che morire?  
Maggior è la mia pena  
E passa ogn'aspra sorte,  
Che mai punto raffrena  
Ma cresce ogn'hor più forte:  
Io vivo, et ogni dì provo la morte,  
Dunque è maggior martire  
Chi vive in doglia, e mal non può morire »<sup>58</sup>.

Abordarea lui Doni ne demonstrează un fapt deosebit de important. Dacă la Parmigianino asistăm la prima paralelă sigură între Melancolie și Convertire, la Doni, în descrierea personificării Sculpturii, amintită mai sus, asistăm la preluarea tradiției dureriene cu privire la atitudinea melancolică, ca atitudine tipică « artistică ». Dealtfel, se știe că Doni posedă un exemplar din gravura dureriană, de care era deosebit de mîndru<sup>59</sup>. Tot la Doni apare cu claritate suprapunerea temei melancoliei artistului asupra temei « meditației asupra morții ». În *Iconologia* lui Ripa<sup>60</sup> emblema

<sup>53</sup> Cf. Ilaria Toesca, *Observations on Caravaggio's Repen-tant Magdalene*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Cf. L. Réau, *op. cit.*, t. III, *Iconographie des Saints*, p. 1248.

<sup>56</sup> M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 30, serie despre această lucrare: « Non è altro che una figurazione della Malinconia, e non si riesce a vedere che c'entri „Santa Taide“, a parte che è una delle varie protettrici delle puttane (a questo punto è ovvio il richiamo alla Maddalena caravaggesca) ». Ca atare autorul preferă titlul de *Melancolia*. Legătura Sfînta Thaïs-Melancolia îl intrigă pe drept cuvînt pe Fagiolo, chiar dacă tocmai contextul cercetării sale (speculație ermetico-alchimică) ar fi trebuit să-l ducă la dezlegarea enigmei.

<sup>57</sup> Cf. C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, 1970,

passim.

<sup>58</sup> A. F. Doni, *I Marmi*, vol. II, Veneția, 1552, p. 87.

<sup>59</sup> Cf. J. Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica. Manuale delle fonti della Storia dell'Arte Moderna*, Florența, 1964, p. 246.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 310. Este demn de remarcat că indicații privitoare la translația Melancoliei către tema « meditației asupra morții » se pot observa încă de la Dürer (*Sf. Ieronim* de la Lisabona și, mai ales desenul L. 175 de la Kupferstich-kabinett din Berlin). Pe această linie se pot înscrie reprezentări ale sfîntului Ieronim, tipice pentru secolul al XVII-lea, ca de pildă lucrarea lui Aertgen van Leyden de la Rijksmuseum din Amsterdam, în care sfîntul Ieronim apare în poziția tipică a « melancolicului », fiind înconjurat de atributele înfățișate în Magdalenele lui La Tour (cranii, luminare, carte, oglindă).



Fig. 18. — Georges de La Tour, *Magdalena Pabius*, Washington, National Gallery.



Fig. 19. — Parmigianino, *Sfinta Thais (Melancolia)*, gravură în aramă.



Fig. 20. — Federico Barocci, *Hristos apărind în fața Sfințet Magdalena*, detaliu, Florența, Uffizi.



Fig. 21. — *Melancolia*, xilogravură, ilustrație la A. F. Doni, *I Marmi*, Veneția, 1552.

*Meditatione della Morte* pare a descinde direct din această tradiție: « Donna scapigliata, con vesti lugubre, appoggiata col braccio à qualche sepoltura, tenendo ambi l'occhi fissi in una testa di morto, che sia sopra detta sepoltura, & che alli piedi sia una pecorella con la testa alzata, tenendo in bocca herba in segno di ruminare ».

Acest filon derivat al « meditației asupra morții » ajunge fără îndoială până la Georges de La Tour. Încă de la începutul secolului el dăduse naștere unui tip mixt care face trecerea vădită de la tema Melancoliei — ca Meditație asupra Morții — la tema Magdalenei. Acest tip este reprezentat în mod major de opera lui Domenico Feti (fig. 30) (în multiple variante) al cărei titlu a oscilat de-a lungul secolelor între *Melancolia* și *Magdalena*<sup>61</sup>.

Trebuie să remarcăm totuși că opera lui Feti nu concordă perfect cu descrierea lui Ripa. Citeva elemente de recuzită accentuează atmosfera saturniană: ciinele (înlocuind oaia preconizată de Ripa), astrolabul. Statuia, reprezentind « Torsul din Belvedere », se ratașează temei lui « Saturn (Timpul) corupind Frumusețea ».

Dar este indubitabil faptul că încă din veacul al XVI-lea Melancolia devenise prototip al tirfei convertite. *Thaïs* a lui Parmigianino nu este doar singurul exemplu posibil. În opera lui Barocci, Magdalena (fig. 20) se înscrie în seria *Melancolia I-Thaïs-Melancolia* lui Doni. *Christos apărînd Magdalenei* (1590), în varianta ei de la Alte Pinakothek din München și în cea de la Uffizi din Florența, preia tipul melancoliei atribuindu-l, poate pentru prima oară în mod vădit, Magdalenei<sup>62</sup>. Desigur libertatea de interpretare a lui Barocci se face pe deplin simțită în modul de redare, atît de spontan, al mișcării. « La main à la maisselle » poate părea de aceea un accident în acest caz, mai ales că pumnul nu este strîns, ca în codificările obișnuite ale Melancoliei. Desenele pregătitoare, arată clar că Barocci a pornit de la o variantă cu pumnul strîns<sup>63</sup> căreia îi va aduce însă în final o interpretare liberă.

Noutatea Magdalenei lui Barocci nu a scăpat primilor săi critici. Bellori<sup>64</sup>, trecînd în revistă lucrările artistului, va vorbi despre « L'Apparitione del Signore à Madalena in atto dolente con la mano alla guancia ».

La Dürer recuzita sublimării materiei se concentra asupra *athanor*-ului din fundal. La Georges de La Tour simbolul arderii, al « alchimiei spirituale », va fi lumînarea. Trecerea de la ambianța ermetică la cea devoțională este acum pe deplin săvîrșită<sup>65</sup>.

Lumînarea nu este decît concretizarea simbolică a transformării Amourului Profan în Amor Sacru. Arderea se petrece în trupul și spiritul penitentei. Magdalena, amintim cuvintele lui Pierre de Bérulle<sup>66</sup>, « va toujours se consommant comme un nouveau Phœnix dans les flammes d'un amour

<sup>61</sup> Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 388 și urm.

<sup>62</sup> Cf. *Mostra di Federico Barocci* (Urbino, 1535—1612), *Catalogo critico a cura di A. Emiliani con un repertorio dei disegni di Giovanna Gaeta Bertelà*, Bologna, Museo Civico, 14 settembre — 16 novembre 1975, Bologna, 1975, n. 167, 170.

<sup>63</sup> *Ibidem*, n. 169.

<sup>64</sup> C. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma, 1672, p. 194.

<sup>65</sup> Introducerea lumînării în contextul tradițional al Melancoliei dureriene apare în gravura lui C. Bloemaert (după A. Bloemaert) cu titlul *Melancolia*. În același timp trebuie reamintit că încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea (Sustris, Hollar) se elaborează tipul Magdalenei « nocturne » cu lumină artificială. Cf. F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, p. 152—153 și pl. II, 2.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, p. 145.



Fig. 22. — Caravaggio, *Magdalena*, Galleria Doria Pamphili, Roma.



Fig. 23. — Caravaggio, *Conversione Magdalene*, Detroit, Institute of Fine Arts.

puissant, divin, céleste... » Paralela între Magdalena și flacăra apare constant în textele contrare-formei :

« Je sens aussi-tôt former  
Une ardeur  
Dans mon coeur,  
Le feu coule dans mes os  
Et sa flamme  
A mon âme.  
Fait souffrir un travail sans repos... »<sup>67</sup>

În artele figurative se instaurează o tradiție similară. În versiunea franceză a *Iconologiei* lui Ripa<sup>68</sup> *La Repentence* are ca atribut « le cœur enflammé » pe care îl ține în mîna stingă. În cartea lui Ripa, însă, lumînarea sau torța apar în mai multe rînduri : ea atribuite ale Credinței, Religiei dar și ale Științei și Cunoașterii :

(Religione) « Donna alla quale, un sottile velo cuopra il viso, tenga nella destra mano un Libro, & una Croce, con la sinistra una fiamma di fuoco (...) Il fuoco significa la devotione della pura, & sincera nostra mente tendente verso Dio, il che è proprio della religione »<sup>69</sup>.

(Fede cattolica) « Donna vestita di bianco (...) nella mano destra tenga una candela accesa sopra un cuore, & nella sinistra la tavola della legge vecchia insieme con un libro aperto »<sup>70</sup>.

(Sapienza) « Giovane in una notte oscura, vestita di color turchino, nella destra mano tiene una lampada piena d'olio accesa, & nella sinistra un Libro (...) La lampada accesa è il lume dell'Intelletto, il quale per particolare dono di Dio, arde nell'anima nostra senza mai consumarsi, ò sminuirsi »<sup>71</sup>.

(Cognitione) « Donna che stando a sedere tenghi una torcia accesa, & apresso havrà un libro aperto (...) La torcia accesa significa, che come a i nostri occhi corporali, fa bisogno la luce per vedere, così all'occhio nostro interno, che è l'Intelletto per ricevere la cognitione delle spetie intelligibili, fa mestiero dell'istrumento estrinseco de sensi, & particolarmente di quello del vedere »...<sup>72</sup>.

Din toate aceste exemple ne putem da seama că atributul lumînării, al torței sau al lămpii apare mai întotdeauna îngemănat cu cel al cărții. Flacăra acoperă o zonă simbolică precisă, dar extrem de largă. Ea se referă la iluminarea prin credință și știință. Cunoașterea și Credința par a interveni astfel în miezul meditației lui La Tour, alături de sensul deja amintit al pocăinței și « arderii vanităților ».

Lumînarea lui La Tour este desigur prilejul unei înalte exploatare a științei clarobscurului<sup>73</sup>, dar ea este în același timp o necesitate cu o înaltă valoare simbolică.

Poezia franceză din prima jumătate a secolului al XVII-lea avea o adevărată pasiune pentru motivul flăcării<sup>74</sup>, operînd variațiuni ale temei care concordă de multe ori cu simbolistica lui La Tour. Deja pentru Blaise de Vigenère<sup>75</sup> lumina — puritatea în stadiul cel mai înalt — este produsă de consumarea materiei vulgare. Este tocmai materia, impurul, ceea ce, prin reducere la neant, dă naștere luminii<sup>76</sup>. Pentru P. Mathieu viața însăși este comparabilă cu o flacăra :

« La vie est un flambeau, un peu d'air qui soupire  
La fait fondre et couler, la souffle et la détruit... »<sup>77</sup>

<sup>67</sup> *Cantiques Spirituels de l'Amour Divin pour l'Instruction et la consolation des Ames dévotes, Composez par un Père de la Compagnie de Jesus, Paris, 1604, pars II, cantique II.*

<sup>68</sup> *Iconologie ou la Science des Emblemes... p. 221.*

<sup>69</sup> C. Ripa, *op. cit.*, p. 430.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 441.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>73</sup> Motivul figurativ al lumînării era preferat încă din secolul al XV-lea de către artiștii din Târla de Jos. Originea sa se leagă (luoru adesea trecut cu vederea, dar pas în lumină deja de către E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, ed. a II-a, Paris, 1922, p. 76) de

recuzita misterelor medievale, unde sfîntul Iosif apărea aproape întotdeauna cu o luminare în mîna. Astfel motivul va trece în pictura primitivilor flamanzi și olandezi și astfel se va regăsi și La Tour (vezi St. Joseph Charpentier, *L'Ange apparaissant à St. Joseph*), reactivat însă de voga pe care motivul îl capătă în ambianța caravaggescă.

<sup>74</sup> Cf. J. Roussel, *op. cit.*, p. 125.

<sup>75</sup> Blaise de Vigenère, *Traité du feu et du sel*, Paris, 1628, passim.

<sup>76</sup> Cf. și G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, 1906, p. 30.

<sup>77</sup> P. Mathieu, *Tablettes (Quatrains) de la Vie et de la Mort*, Paris, 1610. Iar în culegerea de embleme a lui J. Baudouin, flacăra în fața oglinzii este ilustrarea temei « Que l'esclat du monde n'est que fumée ».

Fig. 24. — Georges de La Tour *Magdalena*. *Wrightsman*, New York. Metropolitan Museum.



Georges de La Tour reușește să surprindă în seria *Magdalenelor* atmosfera unei meditații solitare, concentrate și esențiale: « Tout rêveur de flamme — s-a spus <sup>78</sup> — est en l'état de rêverie première ». Eliminarea obiectelor superflue coincide cu concentrarea gândului asupra acestei realități esențiale. Crucifixul, flagelul, cărțile (*Magdalena Terff*) (fig. 3), podoabele (*Magdalena Wrightsman*) (fig. 24) sînt toate accesorii dictate de o necesitate simbolică. « Le veilleur devant sa flamme ne lit plus. Il pense à sa vie. Il pense à la mort ... La flamme est naissance facile et mort facile. Vie et mort peuvent être ici bien juxtaposées. Vie et mort sont, dans leur image, des contraires bien faits. Les jeux de pensée des philosophes menant leur dialectique de l'être et du néant sur un ton de simple logique deviennent devant la lumière qui naît et qui meurt dramatiquement concrets ».

În fața lumînării *Magdalena* « melancolizează » (*melancolise*). Verbalizarea substantivului *melancolie* era deja în acel ev mediu tîrziu, cînd devenise sinonim cu « a gîndi profund », « a reflecta la lucruri serioase » <sup>79</sup>.

*Magdalenele* lui La Tour nu sînt simple ilustrații ale temei penitenței. Dacă Dürer își găsea întemeierea doctrinală a *Melancoliei I* în gîndirea lui Marsilio Ficino, translația produsă de secolul al XVII-lea poate fi considerată o translație conformă spiritului lui Pascal. Lumînarea este simbolul cunoașterii, al credinței, al arderii vanității lumesti. Ea ne deschide calea către întrebarea fundamen-

<sup>78</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, *loc. cit.*

<sup>79</sup> Cf. J. Huizinga, *Amurgul evului mediu*, trad. rom. H. R. Radian, București, 1970, p. 51.

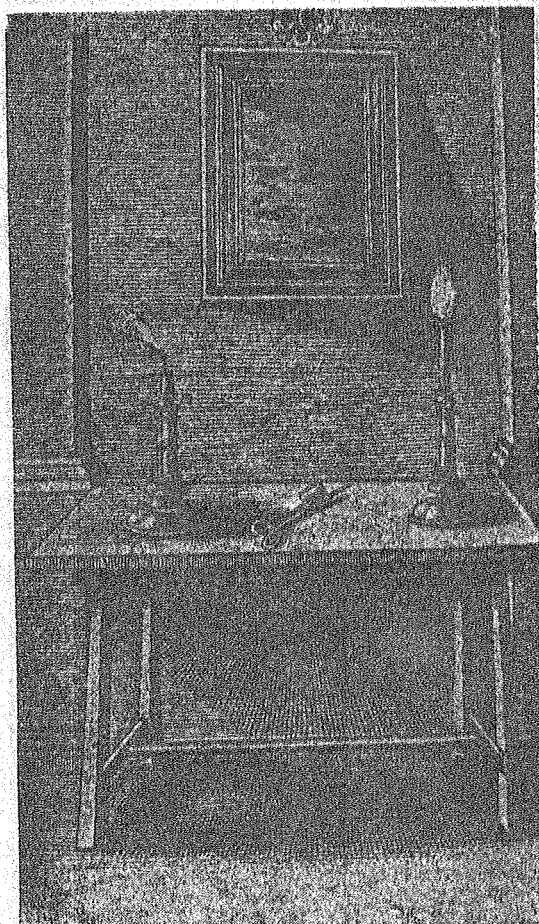


Fig. 25. — *Que l'esclat du monde n'est que fumée*. Illustratie la *Livre d'Emblemes* de Jean Baudouin, Amsterdam, 1639.



Fig. 26. — Caravaggio, *Narciso*. Roma. Galleria Corsini.

tală a lui Pascal<sup>80</sup> : « Qu'est-ce que l'homme dans l'infini ? » . Dar luminaarea nu este aici decît o metaforă.

Obiectul-simbol al întrebărilor fundamentale este oglinda.

#### 4. OGLINDA ȘI COMPASUL

Magdalena lui La Tour își întoarce privirea de la lumesc pentru a se concentra într-un adevărat « exercițiu spiritual ». Oricum podoabă a fost lepădată, somptuozitatea redării materiei prețioase se transformă în esențializare extremă a formei. Cadrul se reduce la minimum. Obiectele își răspund într-un adevărat dialog al simbolurilor.

Încă din evul mediu, oglinda se cristalizase ca atribut al « vanității », fapt care nu excludea alte investiții simbolice : *veritas*, *prudentia*, *sapientia*<sup>81</sup>. În cazul nostru tradiția oglinzii ca atribut al adevărului și înțelepciunii (*prudentia*) pare că nu este pe deplin stinsă. Confirmarea ne vine tot din *Iconologia* lui Ripa :

*Verità* « Donna risplendente, & di nobile aspetto vestita di color bianco pomposamente, con chioma d'oro, nella destra mano tenendo un specchio ornato di gioie < ... >  
Et lo specchio insegna, che la verità allora è in sua perfezione, quando, come si è detto, l'intelletto si conferma con le cose intelligibili, come lo specchio è buono quando rende la vera forma della cosa, che vi risplende ... »<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Pascal, *Pensées*, ed. Brunschvicg, n. 72.

<sup>81</sup> Cf. H. Schwarz, *The Mirror in Art*, în *The Art Quar-*

*terly*, XV, 1952, p. 97—188.

<sup>82</sup> C. Ripa, *op. cit.*, p. 501.

*Prudența* « Donna <...> che si specchi. Lo specchiarsi significa la cognizione di sé medesimo, non potendo alcuno regolare le sue atțiuni, se i proprii difetti non conosce <...> Lo specchio significa la cognizione del prudente non poter regolare le sue atțiuni, se i proprii difetti non conosce, & corregge. Et questo intendeva Socrate quando esortava i suoi Scolari a riguardar se medesimi ogal mattina nello specchio.

*Scienza* « Donna <che> nella destra mano tenghi uno specchio. Lo specchio dimostra quel che dicono i Filosofi, che *scientia fit abstrahendo*, perché il senso nel capire gli accidenti, porge all'intelletto la cognizione delle sostanze ideali, come vedendosi nello specchio la forma accidentale delle cose esistenti si considera la loro essenza »<sup>83</sup>.

Oglinda ca instrument al adevăratei cunoașteri se a'ătură acum simbolului tigvei. Tot la Ripa întâlnim o variantă a Prudenței (aici în sensul de « înțelepciune ») în figura unei « Donna, la quale tiene nella sinistra mano una testa di morto. La testa di morto, dimostra, che per acquisto della prudenza, molto giova guardare il fine, & successo delle cose, & per esser la prudenza în gron parte effetto della Filosofia, la quale, è secondo i migliori Filosofi, una continua meditazione della morte, l'impăra, che il pensare alle nostre miserie, è la strada reale per l'acquisto d'essa »<sup>84</sup>.

Ne găsim astfel în fața codificării unei substanțe simbolice de tradiție medievală, care cunoscuse o vogă considerabilă în Lorena încă din secolul al XVI-lea, cînd se va concertiza în simbolul așa-numitului « miroir de la mort »<sup>85</sup>. *Magdalena Fabius* a lui Georges de La Tour (fig. 18) actualizează această tradiție într-un spirit specific veacului al XVII-lea. Antecedentele figurative ale motivului « craniului ogîndit » merită amintite însă măcar pe scurt. Întîi trebuie remarcat că motivul tipic loren al temei « Miroir où l'homme au naturel/ se doit reconnoistre mortel »<sup>86</sup> continuă un filon mult mai vechi legat de tema vanității. Un punct nodal al acestui filon este probabil constituit de frescele (distruse) de la Cimitirul Inocenților din Paris (1424)<sup>87</sup>. Opera alșacianului Hans Baldung Grien<sup>88</sup> formează un alt nod important: *Schönheit und Tod* de la Kunsthistorisches Museum din Viena (fig. 27) este o adevărată punte de legătură între tema medievală a vanității și contaminarea ei cu tema prudenței, așa cum se va concretiza în veacul al XVII-lea în opera lui La Tour. În acest context celebrul portret a lui *Hans Burgkmair cu soția lui* (fig. 28) de Laux Furtenagel (1527) exploatează tema « miroir de la mort » în sensul « cunoașterii de sine » preconizată de Prudența lui Ripa. Pe ogîndă apare înscris indemnul socratic « Erken dich selbs ». Atitudinea în fața ogînzii devine acum o atitudine filozofică. Anecdota lui Diogene Laertius cu privire la învățătura lui Socrate<sup>89</sup>, citată de Ripa, primește în secolele al XVI-lea și al XVII-lea o nouă viață. Filozoful la ogîndă este o temă destul de frecventă în întreaga artă europeană. Craniul și ogînda vor reprezenta una dintre concretizările vizuale cele mai pregnante ale acestei teme. În secolul al XVII-lea tema părăsește cadrul strict al reprezentării figurative. Marea pasiune pentru ogîndă pe care o vădește acest secol prilejuiește inventarea de dispozitive catoptrice în care « ogîndirea în moarte » nu mai este o simplă metaforă: « Construire avec un miroir plan une machine catoptrique de la manière que l'homme regardant le miroir se voit porter au lieu d'une face humaine, une tête d'âne, de boeuf, de cerf ... Un crâne avec ses orifices éclairés de l'intérieur serait terrifiant »<sup>90</sup>.

Orațiunea funebră pronunțată de Jacques de la Fons în 1610 la funeraliile lui Henric al IV-lea face un *excursus* asupra unui « miroir d'artifice admirable », alcătuit în asemenea chip încît « tout homme qui regarde dedans, au lieu de se voir, voit autre chose ». Predicatorul continuă astfel: « J'eusse trouvé plus beau s'il eust représenté la mort car en ceste figure il eust représenté toutes choses en leur naturel estant en vérité que toutes les choses du monde ne sont que diverses pièces de la mort. Ceste mort eust être leur image plus vive et ce miroir n'eust point être trompeur »<sup>91</sup>.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 416—417.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 416—417, 444.

<sup>85</sup> Cf. J. Choux, *Le Miroir de la Madeleine chez Georges de La Tour*, în *Le Pays Lorrain*, 1973, p. 109—112.

<sup>86</sup> Inscripție de pe monumentul funerar (1538) al lui Claude de La Vallée, din biserica din Clermont-en-Argonne (Meuse), citată de către J. Choux, *op. cit.*, p. 111.

<sup>87</sup> Cf. E. Mâle, *op. cit.*, p. 363.

<sup>88</sup> Cf. Claudia Cleri Via, *Il tema della Vanitas nell'opera di Hans Baldung Grien*, în *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte* (Roma), 1974/75—1975/76, p. 125—144.

<sup>89</sup> Despre viețile și doctrinele filozofilor, II, 5, 33.

<sup>90</sup> A. Kircher, *Ars magna lucis et umbræ*, Roma, 1646, p. 909 și urm. Vezi și J. Baltrušaitis, *Essai sur une légende scientifique. Le Miroir. Révélation science-fiction et fallacies*, Paris, 1978, p. 34.

<sup>91</sup> Apud J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 77.

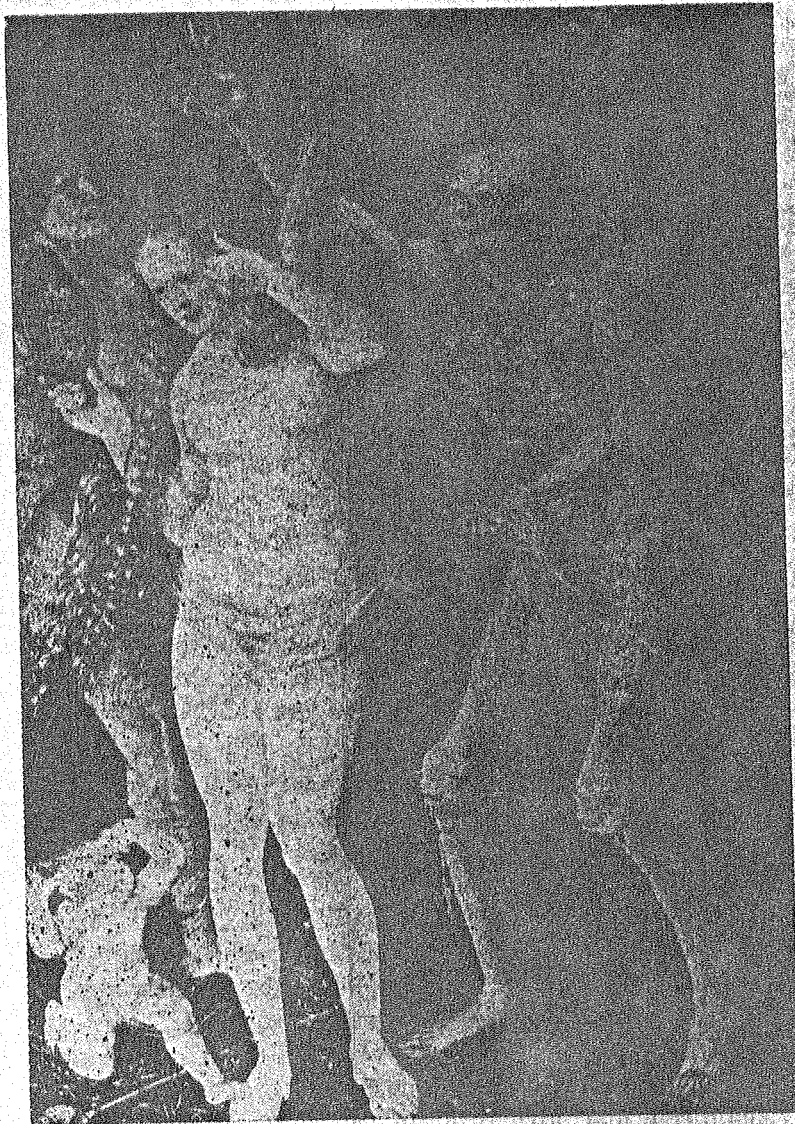


Fig. 27. — Hans Baldung Grien, *Frumusețea și Moartea*, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Este greu să nu atașăm iconografia Magdalenelor lui La Tour, și mai ales cea a *Magdalenei Fabius* și *Terff*, la această tradiție figurativă și speculativă<sup>92</sup>. Dar tocmai de aceea ni se pare foarte important să precizăm și marca personală a simbolisticii operei sale.

La Georges de La Tour ghița oglinzii devine un spațiu antitetic interiorului luminat de flacără. Opoziția flacără-oglinză, extrem de apropiată de tradiția emblematică reprezentată de un J. Baudoin (fig. 25), cristalizează opoziția fundamentală aici-dincolo. *Magdalena Fabius* moștenește recuzita Vanităților din secolul al XVI-lea: interogind neantul oglinzii ea primește un răspuns funest: tigva.

Craniul însuși, chiar atunci când apare izolat, poartă în sine semnificația unei oglinziri funebre. Pictura ca și poezia « vanităților » au manevrat această recuzită cu o indubitabilă voluptate:

« Au pied d'un crucifix, une teste de mort  
ou de morte plutôt luy déclare son sort ...  
— Dans les trous de mes yeux et sur ce crâne ras  
Vois comme je suis morte, et comme tu mourras ...  
Sers toy donques de moy comme de ton miroir »<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Cf. și E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente* ..., Paris, 1932, p. 203 și urm și A. Chastel, *op. cit.*, p. 205 și urm.

<sup>93</sup> Le Père Pierre de Saint Louis, *A la Très-Sainte Marie-Magdeleine, l'image sacrée de l'Amante transie*, Lyon, 1668.

Fig. 28. — Laux Furtenagel, *Portretul sofiilor*  
Burgkmair, Viena, Kunsthistorisches Museum.



Există o legătură simbolică ineluctabilă între luminare-oglinză-cranii (fig. 24). Flacăra consumă timpul, este o ardere într-o stingere. Meditația în fața luminării este gândirea concretă a scurgerii timpului. Încă din evul mediu târziu oglinda și moartea erau subsumate simbolului clepsidrei. « La flamme — spune Bachelard<sup>94</sup> — est un sablier qui coule vers le haut ». Luminația lui La Tour nu este doar o replică a athanorului lui Dürer ci și a clepsidrei adiacente.

Flacăra oglinzită absoarbe spațiul operei într-o transcendență irevocabilă. Finitul duratei umane se imobilizează în suprafața unei adâncimi infinite. Oglinda nu transformă ci *reflectă*. Iar semnificația reflectării este întotdeauna tulburătoare. În veacul al XVII-lea — s-a spus —<sup>95</sup> oglinda devine « une figure de tout art ». Opera este, ea însăși, o profunzime încadrată, o suprafață reflectantă, o imagine a lumii izolată în formă.

Această amplificare a simbolismului oglinzii, tipică pentru mentalitatea secolului al XVII-lea a fost deja observată în legătură cu Magdalenele lui La Tour: « La représentation dans le miroir (qui n'est qu'un double de la représentation picturale dans son processus d'ensemble) fait de cette réalité première, origine du reflet, une réalité déjà seconde <...> Le miroir redouble aussi cette autre réalité différée qu'est le tableau du peintre, système de vie-mort à son tour, lieu des échanges, consommation du faux pour qu'éclate la vraie consommation des images pour que s'illumine l'esprit... »<sup>96</sup>.

Iar La Tour nu este aici singur<sup>97</sup>. Pe un alt plan, Velázquez a avut, desigur, și el ceva de spus în conceptualizarea estetică a oglinzii<sup>98</sup>. În spatele acestor artiști trebuie însă citit numele părintelui picturii « realiste », al artei « de reflectare »: Caravaggio.

<sup>94</sup> *Cp. cit.*, p. 24.

<sup>95</sup> J. Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1968, p. 24.

<sup>96</sup> Anne Canquelin, *Deux Madeleines, Jérôme et la Puce*, in *Revue d'Esthétique*, 1973, 1, p. 39—56 (aici p. 50—51).

<sup>97</sup> Cf. G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München, 1951, p. 193 și urm.

<sup>98</sup> Cf. M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, p. 23 și urm.

Roberto Longhi<sup>99</sup> a scris o pagină deosebit de elocventă pentru menfisiu eația pe care o capătă « oglindirea » într-o pictură care se vroia « specchio della realtà ». Merită de aceea să cităm *in extenso* :

« Già il primo biografo competente, perché pittore anche lui, ci asserisce che i primi quadri del Caravaggio furono „da lui nello specchio ritratti”. Che mai significa? <...> Che cosa aveva impedito sino a lui di rendere fedelmente ciò ch'egli chiamò per primo un „pezzo” di realtà, se non l'antica *fabula de lineis et coloribus* ch'egli avvertiva ormai come mitologia da lasciar finalmente cadere? Guardava intorno a se, o la realtà gli appariva in „pezzi” bloccati di universo dove non era luogo né a contorni, né a rilievi, né a colori come formule astrattive. E perché la retina, da sé sola, ha un campo visivo sempre sfocante, svagante, non era meglio stagliarlo come si appare nel quadro veridico dello specchio che ci dà sempre l'„unità del frammento” immerso nella sua luce : una specie di „realtà-acquario” ? »

E possibile insomma che, naturalizzando l'antica metafora che la pittura dev'essere il rispecchiamento della realtà, il Caravaggio <...> provasse di attenersi al sodo dello specchio vero che gli dava finalmente il vano della visione ottica già colmo di verità e privo di vagheggiamenti stilizzanti... D'accordo che, da grande spirito qual'era egli non poteva che scoprire il senso poetico, la portata sentimentale di una realtà allora tutta sconosciuta, anche non avendone piena coscienza...

Che cosa potesse conseguire a questa risoluzione di procedere per specchiatura diretta della realtà, non è difficile intendere : Ne conseguiva la *tabula rasa* del costume pittorico del tempo.

Reiese din comentariul lui Longhi că poetica oglinzii, așa cum o elaborează Caravaggio, reflectă o intenționalitate și o sensibilitate cu totul noi față de precedentele tentative de reprezentare prin « reflectare » (Brunelleschi la începuturile Renașterii, Da Vinci în apogeul ei, Parmigianino în epoca de declin)<sup>100</sup>.

Dacă în Renașterea timpurie (Brunelleschi) oglinda era garanția convertirii tridimensionalității lumii în bidimensionalitatea suprafeței picturale, dacă la Leonardo ea garanta pură spațialitate a imaginii, iar în manierism ea devine spațiu al sintezei între lume și formă, la Caravaggio, oglindirea se va releva în calitățile de convertire instantanee a realului în imagine. Dar este vorba despre o convertire care îngheață, care conștientiza granița nepătrunzibilă între real și imagine ca prag de netrecut, ca suprafață în care ființa se reflectă în neființă. Iar în acest sens imaginea simbol a noii picturi caravaggești poate fi considerată a fi *Narcis* de la Galeria Corsini (fig. 26). N-ar fi exclus ca tabloul lui Caravaggio să fie de fapt o glosă la un celebru pasaj albertian, în care Narcis este înfățișat ca emblema a « pictorului »<sup>101</sup>. Demonstrația poetică a pictorului atinge în această lucrare un nivel extrem. Caravaggio își concepe lucrarea printr-o împărțire a suprafeței picturale în două zone egale, aparent reversibile. *Sus și jos* capătă valoarea opoziției *aici-dincolo*. *Dincolo* este însă văzut ca realitate. Este un spațiu « în sine », cu date fizice proprii. El are aceleași șanse picturale cu *aici*. *Dincolo* nu este un spațiu imaginat, ci un spațiu existent. Dar este o existență mai palidă, mai vagă, mai fascinantă, poate, decât spațiul lui *aici*. *Dincolo* nu este un spațiu indeterminat, neant amorf, ci este un *dincolo* cu un atribut precis : este « *dincolo* » ca « imagine a lui Narcis », așa cum orice operă nu este simplă irealitate ci neant reflectant al propriei realități lumești.

« Realismul caravaggesc — s-a spus —<sup>102</sup> nu este altceva decât o viziune a lumii modelată de gândul morții în loc de a fi de acela al vieții... În spatele crudei, realistei evidențe a fenomenului „moarte” se ascunde probabil un gând care va avea o mare răspundere în baroc și nu numai în cel

<sup>99</sup> Caravaggio, Roma-Dresda, 1968, p. 11—12.

<sup>100</sup> Cf. S. Y. Edgerton Jr., *Brunelleschi's First Perspective Picture*, în *Arte Lombarda*, XVIII, 1973, p. 172—195; C. Verga, *La prima prospettiva del Brunelleschi*, în *Critica d'Arte*, XLII, 1977, 1, p. 71—84; C. L. Ragghianti, *Tra Leonardo e Caravaggio. Nuove indagini di linguaggio formale specchi, illuminazioni, camere ottiche*, Laboratorio di studi sulla forma, 1973—74, Università Internazionale dell'Arte, Firenze-Venezia; C. Pedretti, *Studi vinciani*, Genova, 1957, p. 68—75; M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 31 și urm., p. 163, 168, 206. Pentru ambianța nordică (dar și pentru cea italiană) cf. J. Białostocki, *Man and Mirror in Painting: Reality and*

*Transcience*, în *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, 1978, p. 61—72.

<sup>101</sup> L. B. Alberti, *Della Pittura*, ed. critica a cura di L. Malè, Florența, 1950, p. 91 : « Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenza de' poeti quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore. Che già ove sia la pittura fiori d'ogni arte ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare come arte quella ivi superficie del fonte? »

<sup>102</sup> G. C. Argan, *De la Bramante la Canova*, București, 1974.

Fig. 20. — Anonim caravaggese din Olanda, *Vanitas*, Oxford, Ashmolean Museum.



italian : viața este un vis, moartea este o bruscă deșteptare ; vis și imaginație sau iluzie sint natura și istoria, și realitatea, care este opusul imaginației, este descoperită sau atinsă numai cind vălul visului este sfîșiat și continuității fluctuante a adevărului și verosimilului i se substituie dintr-o dată dilema inevitabilă a ființei .... ».

Actul pictural, așa cum îl concepe Caravaggio, pune problema « reprezentării » în termeni morali. Destinul celui care pictează este al unui joc tragic la limita dintre ființă și neființă. Tradusă pe plan religios, această problematică morală capătă coordonate precise : cele ale *conversiunii*<sup>103</sup>. *Reflectare-Moarte-Conversiune* formează acum un trinom indestructibil. Inmersiunea în real, « în adevărul real », presupusă de unitatea acestui trinom implică în mod peremptoriu recunoașterea realității morții. Conversiunea presupune *reflectarea* în *moarte*. Arta, la rîndul ei, presupune reflectarea lui *aici* în *dincolo*, convertirea vieții în opusul ei : în formă. « Oglindirea » nu este doar o operație estetică ci și una morală și religioasă.

Modul în care se cristalizează această nouă concepție despre oglindire, atît de importantă pentru înțelegerea lui La Tour, ne este clarificat de recenta recuperare a tabloului caravaggese reprezentînd *Conversiunea Magdalenei* (Alzaga) (fig. 23), cunoscut pînă nu de mult doar din copii mai mult sau mai puțin fidele<sup>104</sup>.

Această operă ne dovedește că îmbinarea temei conversiunii cu simbolistica oglinzii era deja operantă pe vremea lui Caravaggio. Pe temeuriile recuzitei venețiene a « vanităților »<sup>105</sup> el reușește să construiască o nouă simbologie în care oglinda devine un corolar al contemplației, al « prudenței », al

<sup>103</sup> G. C. Argan, *op. cit.*, p. 198, observă importanța temei conversiunii la Caravaggio și legătura ei cu gîndul morții.

<sup>104</sup> Vezi articolele dedicate acestei lucrări în *The Burlington Magazine*, CXVI (1974), nr. 858, p. 559 — 613.

<sup>105</sup> Cf. G. Ludwig, *Restello, Spiegel und Toiletten Ulen-*

*silien in Venedig zur Zeit der Renaissance*, în *Italianische Forschungen*, Berlin, 1906, p. 132 — 152 ; G. F. Hartlaub, *Die Spiegelbilder des Giovanni Bellini*, în *Pantheon*, XXIX, 1942, p. 23 — 41 ; E. Verheyen, *Tizians « Eitelkeit des Irdischen »*, *Prudentia et Vanitas*, în *Pantheon*, XXIV, 1966, p. 88 — 99.



Fig. 30. — Domenico Feti, *Magdalena (Melancholia)*, Paris, Luvru.

dragostei sacre ». La Caravaggio, opoziția Marta-Magdalena traduce o mai veche disjuncție veterotestamentară, adică cea dintre Lia și Rașela<sup>106</sup>, virtute activă-virtute contemplativă, disjuncție deja eternizată de Dante :

« Sappia qualunque il mio nome dimanda  
ch' i mi son Lia, e vo movendo intorno  
le belle mani a farmi una ghirlanda.  
Per piacermi allo specchio, qui m' adorno ;  
ma mia suora Rachel mai non si smaga  
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.  
Ell' è di suoi belli occhi veder vaga  
com' io dell' adornarmi con le mani ;  
lei lo vedere, e me l' ovrare appaga »<sup>107</sup>

Dacă pasajul dantesc este esențial pentru înțelegerea operei lui Caravaggio — așa cum s-a presupus — înseamnă că *Magdalena Alzaga* îmbină tema lui Narcis (« Ell' è di suoi belli occhi veder vaga ») cu cea a *sapientiei*, căci ceea ce « lei lo vedere appaga » este de fapt viziunea înțelepciunii adevărate, aceea pe care, mult mai târziu, o va codifica Cesare Ripa : « ... la cognitione delle sostanze ideali, come vedendosi nello specchio la forma accidentale delle cose esistenti si considera la loro essenza »<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> Cf. F. Cummings, *The Meaning of Caravaggio's « Conversion of the Magdalen »*, în *The Burlington Magazine*, CXVI (1974), nr. 859, p. 572 — 578 (aici p. 576) ; cf. și G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegel ...*, p. 76 și urm.

<sup>107</sup> Dante, *La Divina Commedia, Purgatorio*, XXVII, 100 — 108.

<sup>108</sup> C. Ripa, *op. cit.*, p. 444.

(Melan-  
1  
t

Georges de La Tour va marca un important pas înainte. El cumulează în mod magistral sursele de inspirație. Convertire, *Prudentia*, « le miroir de la mort » se îmbină cu tipologia Melancoliei, deja supusă spiritului devoțional de către *Sfânta Thais* a lui Parmigianino. În acest punct, modul în care La Tour se raportează la tradiția dureriană merită o zăbovire aparte.

În general contactele lui La Tour cu Germania au cunoscut o ignorare aproape totală, cu toată poziția extrem de deschisă către Germania a Lorenei<sup>109</sup>. În ceea ce privește raportul cu Dürer este încă greu de spus dacă el se datorează unor contacte directe ori mediate cu opera sa. Cîteva coincidențe izbitoare lasă să se întrevadă o posibilă asimilare conștientă, săvîrșită de pictor, e drept, într-o manieră extrem de personală.

Filonul saturnian, detectabil în opera de tinerețe a lui La Tour, reapare în « nocturne ». Iov și Magdalenele sînt concretizările sale principale, dar nu și singurele. Deja Iov prilejuia o posibilă legătură cu tema « artistului », prin apel la Cîntăreții din tinerețe. O importantă componentă a « reflexivității estetice » se poate observa și în seria Magdalenelor.

În ceea ce privește *Melancholia I* a lui Dürer, se știe că ea reprezintă sinteza poetică cea mai elocventă a artei concepute drept « construcție ». Geniul înaripat al lui Dürer nu creează prin « oglin-dire » ci « in mensura numero et pondere ». Nu întimplător noutatea gravurii constă (față de tradițio-nala teorie a « umorilor ») în apelul la *Typus Geometriae* din tratatele filozofice<sup>110</sup>. Ustensilele artistu-lui sînt cele ale constructorului și ale geometrului. Simbolul « creației geometrale » este compasul. Acesta este garanția controlului rațional asupra imaginației artistice. « Dürer — serie Panofsky — imagined a being endowed with the intellectual power and technical accomplishments of an "Art", yet despairing under the cloud of a „black humour”. He depicted a Geometry gone Melancholy or, to put it the other way, a Melancholy gifted with all that is implied in the word Geometry — in short, a „Melancholia artificialis” or Artist's Melancholy »<sup>111</sup>.

Melancholia geometrală își găsește sprijinul și în concepția mai veche cu privire la Saturn ca părinte al geometriei. Uriașul compas din gravura lui Jacob de Gheyn este același cu cel din gra-vura lui Dürer.

La Tour, în conformitate cu revoluția artistică de la cumpăna lui 1600 (cea a lui Caravaggio), renunță la o artă « geometrică » în favoarea unei arte « de reflectare ». În opera sa oglinda va substitui compasul. Magdalena devine astfel un simbol al dilemelor morale ale oglindirii. Emblema lui La Tour are tot atîta importanță acum, cîtă avea, în secolul precedent cea a lui Dürer.

Literatura epocii confirmă pe deplin faptul că Magdalena trece acum drept o paradigmă a ar-tistului, drept model de imitat, drept muză. Destinul convertirii sale este același — sau trebuie să fie același — cu destinul artistului. În acest context am putea spune că *Melancholia artificialis* este înțeleasă în veacul al XVII-lea și de La Tour, în primul rînd, ca *Melancholia Speculandi*. Magdalena devine emblema sacră a artistului, pe măsura celei profane, ilustrate cu un veac înainte de către Dürer.

« J'expose aux yeux mondaîns une Dame mondaine  
Dont la conversion fut si prompte et soudaine ...  
Miroir de Pénitence, et parfait et fidèle,  
Pour tous ceux qui voudront la prendre pour modèle ...  
La Guide des Pêcheurs, et leur plus beau phanal  
La Courtisane icy solitaire et sauvage ...  
La beauté du désert, la Belle Ténébreuse,  
La princesse d'amour, la Reyne des plaisirs,  
L'objet de tous les vœux et de tous les désirs ...  
Muses, retirez-vous, allez bande profane,

109 Pierre Rosenberg și François Macée de l'Épînay, care în recenta lor carte *Georges de La Tour. Vie et œuvre*, Fribourg, 1973, au trecut în revistă legăturile posibile ale artistului cu arta europeană, dedică raportului cu Germania doar cîteva rînduri, deosebit de semnificative pentru studiul actual al cercetărilor : „À l'inverse de l'Espagne, il est un pays qui n'est jamais associé à la Tour, ce qui surprend d'autant plus qu'il est voisin, non seulement géographiquement, mais aussi

culturellement parlant, de la Lorraine : l'Allemagne. Et si l'on prononce le nom d'Ulrich Loth (vers 1600 — 1662) c'est qu'il fut, comme Jean Leclerc, l'élève de Saraceni. Mais peut-on aller plus avant ? Il est en tout cas trop tôt pour décider » (p. 30).

110 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 327 și urm.

111 E. Panofsky, *Albrecht Dürer ...*, p. 162.

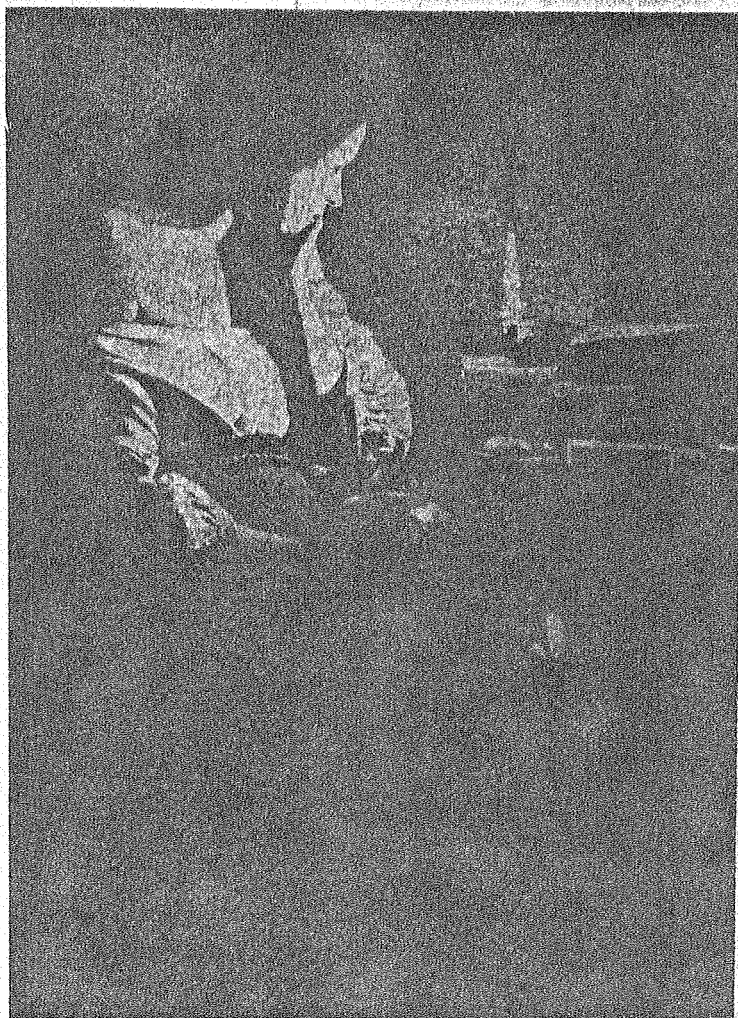


Fig. 31. — Georges de La Tour, *Magdalena cu opaiul fumegînd*. Franța, colecție particulară.

Fig. 32. — Albrecht Dürer, *Agnes*, desen, Viena, Albertina.



Magdeleine sera ma Muse, et ma Diane,  
C'est icy la Clio que j'invoque à présent ...  
Vous, dont l'habileté dans les beaux Arts excelle,  
N'employez s'il se peut, désormais que pour elle,  
Vos plumes, vos burins, vos voix et vos couleurs  
Peintres, Musiciens, Écrivains et Graveurs,  
Historiens sacrez, Orateurs et Poètes,  
Meslez toujours son nom dans tout ce que vous faites,  
Que ce soit le sujet de vos narrations,  
De vos raisonnements, et de vos fictions ...  
Venez jusques-icy, venez femmes mondaines,  
Scandales des Citez, fameuses Magdeleines,  
Venez à ce miroir, venez le consulter,  
Si vous ne pouvez pas tout à fait l'imiter ...  
Enfin pour imiter la grande Inimitable,  
Je vous exhorterois à faire le semblable »<sup>112</sup>.

La Dürer, elaborarea gravurii cu titlul *Melancolia I* încununase o cercetare laborioasă în jurul temei temperamentelor, a tipului geometric, a activității spirituale în general. Pentru a înțelege modul în care se raportează Magdalena lui La Tour la gravura dureriană trebuie amintite măcar pe scurt principalele etape care duc la forma finală a gravurii. Una dintre aceste etape a fost deja amintită : ea îl privește pe Iov din « Altarul Jabach » care intră într-o posibilă concordanță cu lucrarea si-

<sup>112</sup> Pierre de Saint Louis, *op. cit.*, p. 36 — 37 și p. 3 — 8.

Fig. 33. — Georges de La Tour, *Femeia cu puricele*, Nancy, Musée Historique Lorrain

Fig. 31. — Albrecht Dürer, *Melancolia*, Berlin Kupferstichkabinett.



milară a lui La Tour. Un alt precedent important al gravurii dureriene este reprezentat de desenul (L. 79) din 1514 de la Kupferstichkabinett din Berlin (fig. 34), prima tentativă de stabilire a unei tipologii pentru figura centrală a *Melancoliei I*<sup>113</sup>. Tipul adoptat este o femeie matură, mai degrabă corpulentă, care stă pe o băncuță, ținând într-o mână o floare. Această tipologie a fost în cele din urmă abandonată de către artist, care se va concentra în cele din urmă asupra tipului emblematic, așa cum îl cunoaștem din gravura finală. Dar, și aici, apare o legătură ascunsă, cu greu de descuscat, între Georges de La Tour și Dürer, căci distanța între desenul de la Berlin și gravură este aceeași care desparte așa-numita *La Femme à la puce* (fig. 33) de *Magdalena Terff sau de Magdalena Fabius*.

Sușținătorii tezei cu privire la *La Femme à la puce* ca variantă a *Magdalenei*<sup>114</sup>, ar trebui să aibă poate de acum înainte în vedere raportul atât de similar între *Melancolia I* și varianta sa, cunoscută din desenul berlinez.

În fine, o a treia etapă în geneza *Melancoliei I* privește în mod direct meditația în jurul dihotomiei contemplație-acțiune. Panofsky și Saxl au arătat că lucrarea lui Dürer « can only be understood if it is regarded as a symbolic synthesis of the "typus Acediae" (the popular exemplar of melancholy inactivity) with the "typus Geometriae" (the scholastic personification of one of the "liberal arts") »<sup>115</sup>.

Inactivitatea, somnul, *acedia* sînt stări intructivă similare contemplației melancolice. Ele pun în termeni și mai acuti opoziția ei cu acțiunea creatoare. În tradiția medievală *Acedia* era considerată unul dintre viciile capitale. *Acedia* este de multe ori sinonimă cu *Melancolia*<sup>116</sup>. Dürer va opera

<sup>113</sup> Cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 288 — 289.

<sup>114</sup> Cf. R. Picard, *op. cit.*; Hélène Adhémar, *op. cit.*, F. Th.

Charpentier, *Peut-on toujours parler ...*, p. 101 — 108.

<sup>115</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 317.

<sup>116</sup> Cf. A. Chastel, *op. cit.*, p. 133 și urm.

o disjuncție precisă între otiu-Acedia ca viciu demn de satirizat și Melancolia ca « virtute » a « ingenioșilor » și « prudenților ». Acedia este inactivitate, somn al spiritului. Melancolia este meditație asupra limitelor și destinului creației. În acest sens precedentul direct al *Melancoliei I* este *Visul Doctorului*<sup>117</sup>. Această gravură (fig. 37) — s-a spus — « is nothing but an allegory of sloth ... to be interpreted if one likes, as a moralising and satirical predecessor of *Melancolia I* »<sup>118</sup>. Trecerea de la varianta « satirică » a melancoliei la exaltarea ei va fi unul dintre cei mai importanți pași din creația dureriană.

Faptul cel mai demn de atenție pentru noi este însă acela că la Georges de La Tour putem detecta până și această glosă în jurul Melancoliei-Acedia, e drept înveșmântată în haine creștine. Opera cheie în acest context va fi *L'Ange apparaissant à St. Joseph* (fig. 35)<sup>119</sup>. Similitudinea de compoziție cu *Visul Doctorului* nu poate fi pusă la îndoială, cum nu poate fi pusă la îndoială potrivirea cu tipul melancolic al lui Iosif, adoptat deja de Dürer în desenul L 615 (725) de la Kupferstichkabinett din Berlin (fig. 36). Similitudinea între *L'Ange apparaissant à St. Joseph* și *Visul Doctorului* este atât de surprinzătoare încât a scăpat tuturor specialiștilor și ar putea părea în continuare întimplătoare, dacă nu am avea date suficiente pentru pătrunderea filonului saturnian din opera lui La Tour. Raportul La Tour-Dürer conține, după câte ne-am străduit să arătăm, suficiente « coincidențe ». Iar mai multe coincidențe sînt capabile uneori să ofere o certitudine.

Faptul că La Tour nu este singur în această perpetuare a vechilor motive moral-simbolice, și că, dimpotrivă, la nivelul culturii divulgative *topos*-ul *Acediae*-i funcționează încă în secolul al XVII-lea, ne este dovedit pe deplin de emblema « Contre L'oisiveté » (Discours XVI) din culegerea lui Baudoin<sup>120</sup>. Atît textul cît și imaginea (fig. 38) vin în ajutorul lecturii lucrării lui La Tour : « ... l'homme ne doit iamais estre Oisif, ny s'attendre aux bienfaits d'autrui ; mais plustost se faire de bien à soy-mesme par son travail, & par sa propre industrie. ... Mais quant à l'Oisiveté, c'est une contagiô fatale à la humaine Nature, de qui elle est mortelle ennemie. Car estant certain que l'Action & la Contemplation sont naturelles à l'homme, c'est assurément contre la Nature, quand il advient qu'il ne s'adonne ny à l'un ny à l'autre ».

În opera lui La Tour, Iosif apare în două pinze capitale : una este cea deja citată iar a doua este *Joseph Charpentier* (fig. 39). Cele două lucrări se află într-un evident dialog, și amîndouă au în spate posibile modele dureriene (fig. 36, 37, 40). Ultima lucrare, *Joseph Charpentier*, se înscrie într-o veche tradiție (Abû, Ma'Sar, Alcobitius Ibn Essra) care considera că printre « copiii lui Saturn » figurează și cei care practică meseria de *carpentarius* sau de *edificator edificium*<sup>121</sup>. La Tour pare pe deplin informat de această tradiție, care mai era încă vie pe vremea lui Dürer. El va alege două momente-cheie atunci cînd abordează figura lui Iosif : somnul și munca. Ele concertizează două concepte larg speculate de numita tradiție : dualitatea *Acedia-Actio*. Aceasta este o altă fațetă a opoziției care funcționează în ambianța caravaggescă (Magdalena-Marta ; Lia-Rasela) și care se poate traduce în dualitatea *virtute activă* — *virtute contemplativă*.

Trebuie însă să subliniem că La Tour, ridicînd tema Tîmplarului Iosif la rangul de simbol ne introduce în problema corelațiilor emblematice între tîmplărie (ca *ars-techné*) — *geometrie-Melan-*

<sup>117</sup> Cf. E. Panofsky, *Zwei Dürer probleme ... I. Der « Traum des Doktors »* in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., VIII (1931), p. 1 — 17.

<sup>118</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 302.

<sup>119</sup> G. Nicolson și Chr. Wright, *Georges de La Tour*, Londra, 1974, p. 36 — 37, au sintetizat extrem de clocvent dificultățile pe care le ridică interpretarea acestei lucrări. Observațiile lor merită citate *in extenso* deoarece deschid calea către o integrare culturală mai complexă a acestei capodopere :

« Like *Job*, the subject of the picture in Nantes has often caused controversy. An old man has been reading by the light of a candle but has fallen asleep over his book. The pages have turned pink like the account book at Lvov.

While he sleeps a child comes to wake him by tapping his wrist, making an almost spectral entrance as an angel does when he comes to liberate St. Peter from prison. That is all, except that we might guess from the beckoning gesture of the child's left hand posed above the flame and from his half-open mouth that he wishes to deliver a message. The child in fact exists only in the old man's mind <...> The old man is Joseph, to whom the Angel of the Lord appears in a dream <...> We have been unable to find representation in Northern or Southern Caravaggesque circles of the *Dream of St. Joseph* ».

<sup>120</sup> *Op. cit.*, p. 201.

<sup>121</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 130 190, 332.

« in-  
tație  
Visul  
. to  
a de  
i din

utem  
stine.  
com-  
trivi-  
tich-  
docto-  
uare  
opera  
coin-

ce, și  
seco-  
cule-  
i. La  
stost  
veté,  
cer-  
Na-

doua  
u în  
nr-o  
urn »  
e pe  
mo-  
con-  
opo-  
oate

ol ne  
elan-

ng his  
l does  
is all,  
ure of  
m his  
e. The  
> The  
ears in  
ations  
Dream

n. 130,



Fig. 35. — Georges de La Tour, *Sfântul Iosif și ȋngerul*, Nantes, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 36. — Albrecht Dürer, *Sfânta familie* (detaliu), Berlin, Kupferstichkabinett.

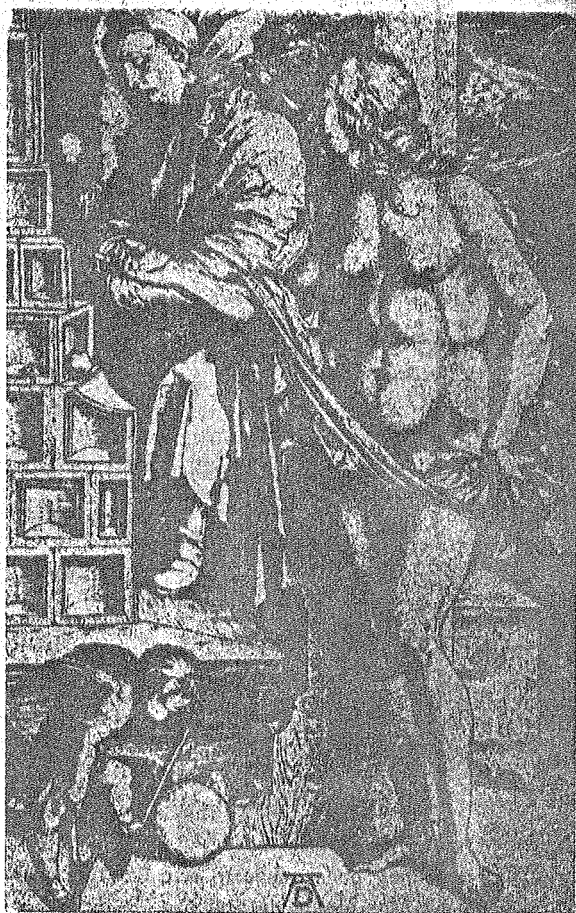


Fig. 37. — Albrecht Dürer, *Visul doctorului*, gravură în aramă.



Fig. 38. — *Contre l'Otisveté*, ilustrație la *Livres d'Emblemes ...* de Jean Baudoin.

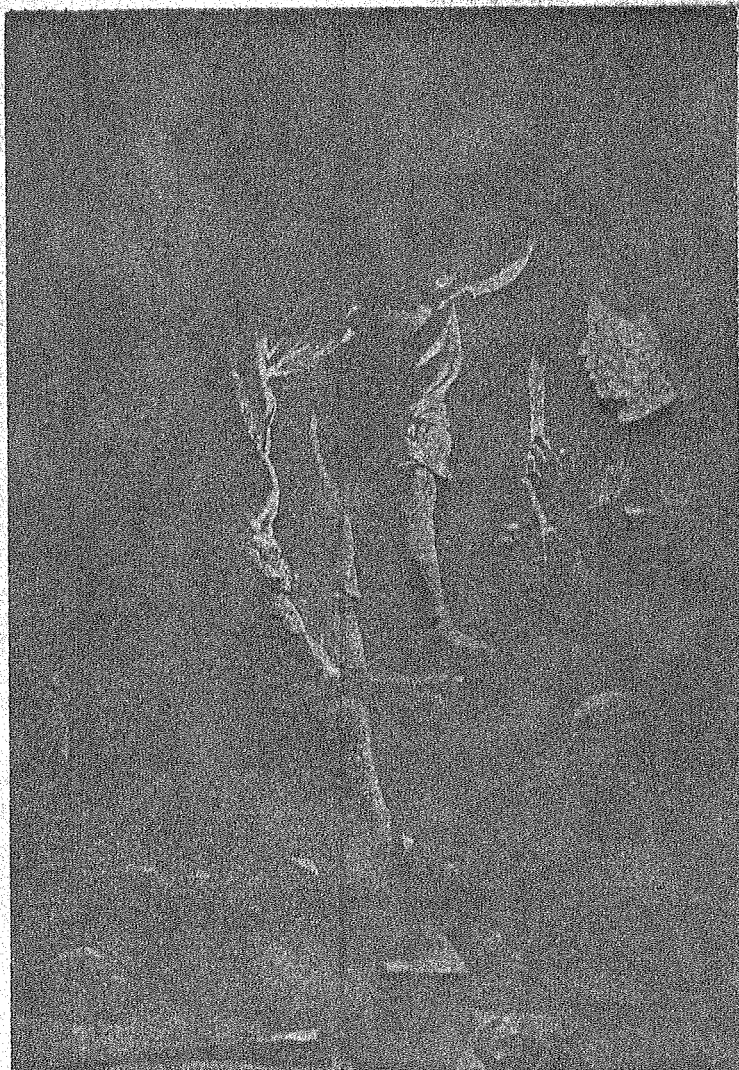


Fig. 39. — Georges de La Tour. *Iosif timplar*, Paris, Luvru.

Fig. 40. — Albrecht Dürer. *Bărbat cu burghiul*, desen, Bayonne, Musée Bonnat.



colie<sup>122</sup>. Corelația funcțională pe deplin la Dürer: în recuzita simbolică a *Melancoliei I* se pot recunoaște ușor uneltele tâmplarului (rindeaua, clestele, fierăstrăul etc.). Astfel Dürer aduce ca cea mai înaltă împlinire conceptuală meditația în jurul lui *Carpentarius Melancolicus* care devine în cele din urmă, prin intermediul melancoliei geometrice, un simbol al activității creatoare.

La Tour, după premisele puse în *L'Ange apparaissant à St. Joseph* și *St. Joseph Charpentier* pare că va abandona filonul geometric. Din celebra definiție a lui Aristotel, reactualizată în secolul al XVI-lea de un Romano Alberti (« quasi tutti gl'ingegnosi et prudenti furono malinconici »), el pare a se concentra asupra celui de-al doilea termen al problemei. Dacă la Dürer melancolia era un atribut pentru *ingegnoso*, la Georges de La Tour va fi un atribut pentru *prudens*. Oglinda va înlocui compasul și celelalte ustensile geometrice, căci, așa cum susține « vulgata » lui Ripa, « lo specchio significa la cognitione di se medesimo »<sup>123</sup>.

Opoziția geometrie-reflectare, concretizată în simbolistica compasului și a oglinzii, este rezolvată de Georges de La Tour în opțiunea clară pentru problematica oglinzirii. Magdalenele sale nu sînt simple « embleme » ci pot fi considerate astfel doar ignorînd înalta tensiune artistică existentă în opera lui La Tour. O emblematică proprie-zisă a acestei opoziții nu va întîrzia să apară în veacul

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 308 și urm. Faptul că Iosif este văzut în secolul al XVII-lea ca un tâmplar-geometru ne este dovedit, printre altele, de *Hristos și St. Petru în atelierul de tâmplărie* al lui Bigot de la Hampton Court (cf. B. Nicolson, Chr. Wright,

*op. cit.*, p. 37 și fig. 68), unde compasul ocupă un loc central printre celelalte ustensile ale tâmplarului

<sup>123</sup> C. Ripa, *op. cit.*, p. 416.

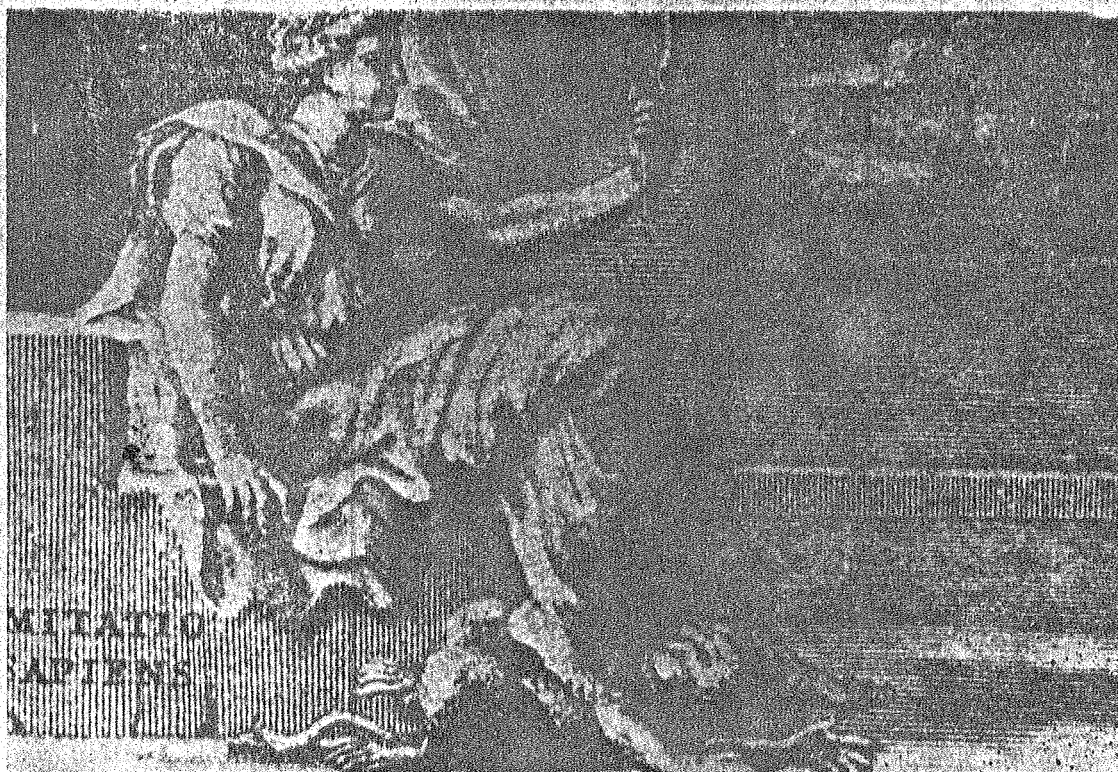


Fig. 41. — A. Clouwet, *Geometria*, ilustrație la *Viețile...* lui G.P. Bellori, Roma, 1672.



Fig. 42. — A. Clouwet, *Imitatio*, ilustrație la *Viețile...* lui G. P. Bellori, Roma, 1672.

al XVII-lea. Cea mai elocventă mi se pare cea existentă în ilustrațiile lui A. Clouwet la *Viețile* lui Bellori, privind *Geometria* (fig. 41) și *Imitatio Sapiens* (fig. 42). Dar alături de aspectul divulgativ-emblematic există și conceptualizarea cea mai înaltă pe care spiritul european a dat-o acestei opoziții. Este vorba despre dualitatea pascaliană între *Esprit de Géométrie-Esprit de Finesse*.

Faptul că Georges de La Tour optează pentru *esprit de finesse* în defavoarea unui *esprit de géométrie* poate apărea acum ca o evidență. Opțiunea lui înseamnă însă ceva mai mult decât o simplă detașare de tradiția desenului renașcentist (Dürer) sau « prospectul » picturii lui Poussin. Asimilarea *Melancoliei* lui Dürer și imediata ei depășire ne arată că La Tour era capabil de a converti « geometria » în « finețe ».

Infinitul cu care era confruntat demonul lui Dürer era un infinit matematic. Infinitul cu care se confruntă Magdalena lui La Tour este unul al profunzimilor ființei. Pentru La Tour, « gîndirea infinitului » presupune « sentimentul morții ». În veacul al XVII-lea — ne-o spune Pascal <sup>124</sup> — « même les propositions géométriques deviennent sentiments ».

## MELANCOLIA II. ESSAI SUR GEORGES DE LA TOUR ET LA MIGRATION DES SYMBOLES AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

### RÉSUMÉ

L'étude est dédiée à l'analyse iconographique de l'œuvre de Georges de La Tour et plaide pour la nécessité de son intégration dans la pensée symbolique européenne. Comme point de départ est indiquée l'existence dans l'œuvre de La Tour du thème fondamental, d'ancienne tradition, de la *Félicité éphémère* opposée à la *Félicité éternelle*. L'opposition, concrétisée dans la figure de la « Grande Courtisane » du *Tricheur à l'as de carreau* et du *Tricheur à l'as de trèfle* et dans celle de ses « Madeleines », atteste une translation de ce thème symbolique opérée dans l'esprit de la Contre-Réforme catholique et en une possible connexion avec la codification de l'*Iconologie* de Ripa. Les textes d'époque, surtout ceux de Pierre de Bérulle, montrent sans équivoque que la Madeleine était devenue au XVII<sup>e</sup> siècle une contre-figure catholique d'*Aphrodite Ourania*.

On observe ensuite la similitude de composition et d'esprit entre certaines des Madeleines de La Tour et la *Mélancolie I* de Dürer. Partant de cette observation, invoquée déjà d'une façon générale par la critique antérieure, on essaie de surprendre les chances réelles d'une translation iconographique du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle et on conclut sur la persistance dans l'œuvre de La Tour, sous des dehors de dévotion, du filon saturnien et mélancolique du moyen âge finissant et de la Renaissance. *Job* et les *Vielleurs* en sont les matérialisations les plus éloquentes. L'attribution d'un tempérament mélancolique à Job et aux musiciens est évidente chez La Tour et s'explique en grande partie par la continuité d'une tradition mais aussi par l'appel aux codifications de Ripa. Le symbolisme de la pierre cubique, telle qu'elle apparaît chez Ripa et chez La Tour, nous aide à déchiffrer les intentions moralisatrices du peintre. Le symbolisme du chien en tant que compagnon de l'artiste mélancolique et saturnien se rattache, par contre, à la tradition nordique, concrétisée par Bosch et Dürer. Un ouvrage crucial en ce contexte est *La Rixe des musiciens*. Ici les implications sont multiples : la vie en tant que lutte est encadrée par les deux attitudes-symbole de « l'homme qui pleure » (Héraclite) et de « celui qui rit » (Démocrite). Le texte qui pourrait le mieux expliquer cette toile est celui de l'emblème de J. Baudoin concernant « La vie humaine ». En même temps, « l'homme qui pleure » est conçu dans l'esprit des personnages féminins incarnations de la mélancolie (Ripa) et présente des affinités éloquentes avec *La Vecchia (Col Tempo)* de Giorgione.

En revenant à l'iconographie de la Madeleine, on étudie les différentes voies à travers lesquelles la typologie de la *Mélancolie I* aurait pu être adoptée par La Tour. Comme termes moyens de grande importance on indique *Sainte Thais (La Mélancolie)* de Parmigianino, où la typologie de la *Mélancolie I* apparaît pour la première fois dans la représentation de la courtisane convertie, puis Barocci et enfin le Caravage. Sont analysés les objets-symboles qui accompagnent la figure des Madeleines de La Tour : le cierge, le miroir, le crâne, etc. et indiquées les affinités avec l'*Iconologie* de Ripa. On analyse les précédents du *topos* du « crâne réfléchi » et on essaie de déchiffrer le rôle joué par le miroir dans la symbolistique et dans la pratique artistique caravagesque. Le *reflet dans le miroir* est indiqué comme une opération-symbole de la création artistique, de même que, au

<sup>124</sup> Pascal, *Pensées* ..., p. 95.

XVI<sup>e</sup> siècle, la construction avec le compas et la règle symbolisaient le travail de l'artiste-construc-  
teur. Les textes d'époque (Pierre de Saint Louys), où la Madeleine devient une personnification  
de l'artiste ou muse de l'activité artistique, laissent entrevoir la composante « poétique » des Made-  
leines de La Tour. Il s'agit en tout cas d'une personnification de la contemplation descendant de  
la Rachel de l'Ancien Testament (et opposée à Lia).

En ce sens se fait sentir une autre affinité avec la théorie de la mélancolie dans l'ambiance  
de Dürer : *Le Songe du Docteur* (gravure-prologue de la Mélancolie I) trouve sa réplique dans la  
toile de La Tour *L'Ange apparaissant à Joseph*. Là il ne s'agit plus de « contemplation » mais de  
*Acedia* (oisiveté) telle qu'elle apparaît dans l'emblème de J. Baudoin. Le thème du sommeil de  
Joseph s'oppose à celui de son travail de charpentier et s'explique par la traditionnelle affinité  
*geometricus-carpentarius-melancolicus*. Un autre dessin de 1514, de Berlin, pour la *Mélancolie I*  
trouve un correspondant précis dans l'œuvre qui fut souvent indiquée comme une variante des  
Madeleines : *La Femme à la puce*.

Pour conclure, on essaie, sur la base des observations concernant l'iconographie de La Tour,  
de déchiffrer les larges implications de l'attitude symbolique de l'artiste, par comparaison à celle dü-  
rerienne, surtout, avec laquelle il a d'indubitables points de contacts. Cette attitude est finalement  
indiquée dans la dichotomie typique pour le XVII<sup>e</sup> siècle, entre « l'esprit de géométrie » et « l'esprit  
de finesse ».