

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

EXTRAS

TOM 28
1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

RECENZII

RADU POPA, MONICA MĂRGINEANU-CÂRSTOIU, *Mărturii de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare*, București, Edit. Academiei R.S.R., 1979, 164 p. cu fig. (Institutul de arheologie, Biblioteca de arheologie, XXXVI).

Legată nemijlocit de traiul cotidian, de necesitățile adăpostului și confortului, dependentă de metamorfozele neîntrerupte ale modului de viață ori de imprevizibilul modei, dar nu mai puțin expresie a unor mentalități sociale, precum și a unor nivele culturale limpede configurabile, arhitectura civilă este în chipul cel mai direct atașată existenței concrete, imediate. Este și motivul pentru care componentele ei istorice, chiar și cele mai elaborate — curți, palate, conace ș.a. — stau într-o măsură mai accentuată decât alte produse ale artei de a construi, sub semnul perisabilului. Al perisabilului invocat aproape ori de câte ori se consacră construcțiilor civile studii monografice sau de sinteză — invocat firește și când e vorba de Moldova evului mediu — spre a explica, în bună măsură, cunoașterea încă restrinsă a multora din edificiile în discuție, pierdute sau păstrate.

În ultimii ani ne-au parvenit, totuși, din partea arheologilor, o serie de contribuții menite să lumineze zone ce, pînă nu demult, stăteau încă sub semnul unor nedrepte conuri de umbră. Printre aceste lucrări se cuvine menționat amplul studiu publicat sub egida Institutului de arheologie de cercetătorii Radu Popa și arh. Monica Mărgineanu-Cârstoiu, relativ la o descoperire de excepție făcută pe platoul de lângă cetatea Sucevei. Cartea însumează concluziile unor cercetări prelungite de-a lungul a mai bine de două decenii (începute în 1951, sub conducerea profesorului Ion Nestor) și sintetizate deja în 1969, într-un articol preli-

minar¹. Față de acesta, cartea pe care o comentăm aduce o considerabilă adîncire analitică și deopotrivă o remarcabilă extindere a orizontului cultural din perspectiva căruia sînt abordate rezultatele cercetării grupate în jurul celor două mari obiective scoase la lumină în cursul succesivelor campanii de săpături: pivnița « casei domniei » — mărturie a epocii lui Ștefan cel Mare — și principala piesă a decorației sale interioare: soba, reconstituită integral cu ajutorul cahlilor componente.

Primul capitol, scris de Radu Popa, se referă la construcția « casei domniei ». Descrierea amănunțită a clădirii, însoțită de o ipoteză asupra împărțirii spațiului interior la nivelul solului, bazată pe datele săpăturii, fixarea limitelor cronologice ale ființării complexului (cca 1480—1497) și precizarea funcțiunii sale de « casă a domniei » — o vastă sală de ceremonii fără rol de locuire — sînt urmate de cîteva pline de interes extinderi ale concluziilor asupra ansamblului arhitecturii feudale românești de lemn, a cărei problematică dificilă, controversată pe alocuri, e înfățișată concentrat, într-un subcapitol unde autoritatea specialistului e dublată de tot atîta acribie cît și spirit critic. Cercetătorul operează mai ales unele distincții și sistematizări de natură sociologică, nuanțînd în bună măsură acele considerații ce au în vedere, îndeobște, relațiile arhitecturii feudale și celei populare. Se insistă în mod deosebit asupra analogiilor ce se discern între tehnica de construcție a beciului edificiului sucevean — pereți din pămînt căptușiți cu loazbe și stîlpi de lemn, dispuși atît perimetral, întărind pereții, cît și median, sprijiniți pe tîlpi îngropate în sol — și anumite sisteme structurive folosite în arhitectura militară a vremii (cetatea veche a Romanului) sau la unele reședințe fortificate din nordul Transilvaniei (Cuhea, Voivozi) datînd din secolele XIII—XIV. Se evidențiază astfel faptul că, în perioada în care cronologic se plasează « casa domniei » de la Suceva, arhitectura feudală românească a lemnului era deja maturizată, vehiculînd un vocabular propriu, rezultat al unei sinteze realizate încă în

¹ Radu Popa, *O casă domnească din secolul al XV-lea, lângă cetatea Sucevei*, în *Studii și cercetări de istorie veche* XX, 1969, p. 43—66.

secolele XII—XIII. Astfel, dacă «originea îndepărtată a arhitecturii feudale românești de lemn se află, fără îndoială, în arhitectura populară <...> legăturile dintre cele două domenii, atunci când luăm în considerare principiile constructive de bază și facem abstracție de aspectele secundare decurgând din decorație, se plasează într-o epocă foarte timpurie, la nivelul cronologic al primelor structuri social-politice cu caracter feudal» (p. 39). Am putea desluși, la acest din urmă nivel, simptomele unor prelungiri ale fenomenului de «ruralizare» manifestat pe întinderea întregului continent european². Trebuie ținut seama, totodată, că raportul dintre cultura populară și creația cultă era deja, în planul unei evoluții începute cu mult înainte, «întru totul comparabil» cu cel consemnat în epoca modernă³. Cit privește prudenta manifestată în cuprinsul primului capitol al lucrării, față de calitatea de «martori» de arheologie socială a unor elemente de arhitectură populară (p. 32) aceasta ni se pare îndreptățită și necesară din unghiul rigorii științifice, dar pentru cazul în discuție al «casei domniei», merită, credem semnalat și că procedeul alcătuirii pereților din schelet de lemn cu umplutură, poate fi surprins ca atare la casele țărănești din zona Podișului central moldovenesc.

În orice caz, «casa domniei» de la Suceava demonstrează că, deși constrinsă la un anume reflux de avântul construcțiilor din zidărie, tehnica lemnului nu a cunoscut o eclipsă în ambianța șantierelor aulice din epoca lui Ștefan cel Mare, când se conturează dealtfel una dintre fazele tranziției de la arhitectura feudală civilă de lemn la cea de zid, predominantă abia în veacurile XVII—XVIII (v. și p. 31, 32, 33).

Capitolele următoare ale cărții se referă pe larg la excepționalul document material pe care-l reprezintă soba «casei domniei». După detalierea tehnicii de execuție a cahleur și publicarea catalogului lor științific complet (Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cârstoiu cu colaborarea Victoriei Batariuc) este întreprinsă reconstituirea integrală, analitic argumentată a sobei (Monica Mărgineanu-Cârstoiu) pentru ca, în final, să fie abordate, într-un capitol redactat de ambii autori, deschiderile asupra istoriei culturii și artei medievale românești evidențiate de cercetarea plăcilor ceramice și a imponentului ansamblu decorativ pe care-l alcătuiau.

Se consideră că soba din «casa domniei» «a fost un exemplar — replică a unei sobe sau a mai multor sobe care au fost confecționate și montate la un moment dat, pe la 1480, pentru nevoile curții domnești și ale cetății de scaun din Suceava» (p. 133), ea integrin-

du-se deopotrivă în «marele grup al sobelor gotice târzii central-europene» (p. 130). Pe baza unei întinse prezentări comparative sprijinite, între altele, de consultarea celor mai autorizate nume ale bibliografiei de specialitate, cercetătorii se opresc, după relevarea constelației posibilelor izvoare occidentale și răsăritene, asupra ipotezei că «întreaga serie de tipare cu ajutorul căreia au fost confecționate aceste cahle a fost creată pe teritoriul Moldovei (p. 132), adăugând, în consecință, că adopția «noțiunii de sobă de cahle de tip moldovean se justifică pe deplin» (p. 143). Se desenează, în fine, corelările prin intermediul cărora complexul ornamental al sobei se înseamnă în sfera culturii vizuale dezvoltate în Moldova sfârșitului de veac XV, simptomele «spiritului gotic» și a unor timpurii reflexe renascentiste dezvăluite de studiul stilistic, precum și o interesantă propunere de a identifica în trăsăturile formale ale sobei «realități contemporane din domeniul arhitecturii moldovenesti de zid» (p. 148). În legătură cu simbolismul decorului, autorii observă că «încercarea de a identifica animalele reprezentate pe cahleurle sobei sucevene, cu cele descrise în *Fiziolog* <...> nu dă rezultate concludente» (p. 148). Pentru deslușirea semnificațiilor decorului ceramic al sobelor domestice moldovenesti din secolul al XV-lea, mai profitabilă decât analiza pieselor izolate, ar fi, într-adevăr, considerarea sa globală ca întreg. Pe această linie, iconografia sobei de la Suceava aduce, ni se pare, sugestii dintre cele mai pline de interes. În cuprinsul ei, imaginile circumscriind universul cotidian al feudalului din perspectiva morală a mentalității sale (*Cavaler și Jupiniță, Cavaler (Șoimar)* ș.a.), sînt alături de unui fastuos bestiar, în cadrul căruia motivele obișnuite (leul rampant, manticora, grifonul, cerbul cu eșarfă ș.a.) li se adaugă unele singulare (cămila sau elefantul). Privit în totalitatea sa, acest decor zoomorf ne duce cu gîndul la o celebră piesă de sculptură romanică, simptomatică pentru o viziune a lumii care, deși nu a încetat să evolueze, s-a dovedit a fi fost susținută, de-a lungul întregului ev mediu, de un spectaculos conservatorism: ne gîndim la stîlpul de la Souvigny. Pe acest stîlp, publicat dealtfel și de Gheorghe Balș⁴, o serie de basoreliefuli întruchipează, alături de altele figurînd zodiile, muncile ș.a., ceea ce Émile Mâle a considerat a fi fost imaginea făurită de omul medieval despre geografia lumii⁵, întocmai cum, pe vechile portulane, ținuturile care pentru occidentalul european nu erau, în evul mediu, cunoscute altfel decît învăluite în ceața unor bizare legende, erau reprezentate prin intermediul cîte unei ființe fabuloase, sau

² cf. Simone Roux, *La Maison dans l'histoire*, Paris, 1976, p. 104 și urm.

³ cf. Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (sec. X—XIV)*, București, 1974, p. 33.

⁴ Gheorghe Balș *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 235, fig. 402.

⁵ Cf. Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1924, p. 321—325.

puțin familiare încă. Figura elefantului, de pildă, desemna India. Filiația acestor întru-chipări, din antichitatea clasică și până în evul mediu, de la Ctesias până la Isidor din Sevilla, Rabanus Maurus sau Honorius din Autun a fost cu minuție stabilită de Măle. Important pentru noi este însă că pe stilul de la Souvigny figurează nu puține din vietățile alcătuind bestiarul știut din conspectarea cahlelor moldovenesti. Nu puține, dar mai ales *laolaltă*: grifonul, sirena, manticora, elefantul, cărora li se adaugă licornul, sciapodul, hipopodul ș.a., alcătuind «partea nevăzută a lumii», teritoriile închipuite întregind universalitatea unei *imago mundi*.

Și poate că prezența bestiarului în iconografia sobelor cu cahle din Moldova avea tocmai rostul unei asemenea hărți fabuloase, menită să se alăture tabloului traiului cotidian pentru a alcătui împreună o «sumă» vizuală a lumii reale și a geografiei imaginare, unul din acele produse atât de caracteristice culturii enciclopedice, un *speculum naturale* figurat. Nu altceva pare să sugereze mărturia cronicarului Macarie, care înregistrează într-o epocă nu mult mai târzie, dar când rostul decorului sobelor fusese împrumutat deja picturii murale, zugrăveala peretilor interioarelor domnești cu «*minunile creațiunii pământului și mării*» (s.n.) învecinate unor «descrieri de lupte»⁶.

⁶ Apud Florentina Dumitrescu, *Interioare și mobilier civil din Țara Românească și Moldova în secolele XVI–XVII*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, V, 1958, 1, p. 121.

CORNELIA PILLAT, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Edit. Meridiane, București, 1980 (96+7 p., 106 foto color și alb-negru + 92 figuri în text; rezumat în limba franceză).

Îmbucurătoare apariție — ca orice titlu nou care vine să coloreze cu o tentă mai mult sau mai puțin vie petele albe sau cenușii ce mai stăruie încă pe multe capitole ale artei noastre medievale — lucrarea Cornелиei Pillat răspunde primului deziderat major prin care o carte își justifică existența: conținutul, cu alte cuvinte — dată fiind structura sa, ca și profilul colecției în care apare —, ceea ce aduce *nou ca cercetare și interpretare*.

Cartea reprezintă o primă încercare de analiză și sinteză avînd ca obiect pictura murală din «epoca lui Matei Basarab», «epocă» cuprinzînd nu doar domnia respectivului voievod, ci și intervalul cuprins între moartea sa (aprilie 1654) și suirea pe tronul Țării Românești a lui Șerban Cantacuzino (1678), dată convențională, acceptată de majoritatea cercetătorilor ca marcînd începutul unei noi etape în cultura muntenească a secolului al XVII-lea.

Lucrarea analizează zece ansambluri de pictură (SADOVA — construită 1633, pictată 1633; repictată; ARNOTA — construită 1636?, pictată 1644?; PLĂTĂREȘTI — construită

Persistentența unor astfel de prototipuri ale gândirii figurative a evului de mijloc se realizează, poate, «supraviețuirilor romaniceului»⁷ în gotic detaliate de Baltușaitis dar reliefate și de lucrările lui Măle. În acest sens, personajul uman «tras în țepă» (p. 60 și urm.) ar închipui, mai degrabă, împreună cu motivele zoomorfe, un soi de arbore cu minuni din seria «plantelor grăitoare» rezultate din acele confluente orientalo-occidentale medievale, relevate, de asemenea, de Baltrušaitis⁸.

Lunga digresiune de mai sus, nu a avut decît rostul sublinierii o dată mai mult, a gradului în care cartea celor doi cercetători este în măsură a stimula interpretările și teoretizările. Abundînd în informații inedite, însoțite de judicioase concluzii, unele decisive, oferînd restituirea unui monument al artei medievale românești, susținută de un voluminos aparat critic, lucrarea lui Radu Popa și a Monicăi Mărgineanu-Cârstoiu adaugă literaturii de specialitate un studiu de referință.

⁷ Jurgis Baltušaitis, *Metamorfozele goticului*, traducere de Paul Teodorescu, București, 1978, p. 61–83, 149–185 passim.

⁸ Idem, *Evul mediu fantastic*, traducere de Valentina Grigorescu, București, 1975, p. 93–107.

MIHAI ISPIR

c. 1636, pictată pronaos 1649; TOPOLNIȚA — construită 1646, pictată 1673; DOBRENI — construită 1646, pictată 1646–1648; PLĂVICENI — construită c. 1648, pictată 1648; BĂJEȘTI — construită 1666, pictată 1669; SĂCUIENI — construită 1655, pictată 1672; CREȚULEȘTI-REBEGEȘTI — construită 1668–1669, pictată 1669; ROATA-CĂTUNU — construită 1668, pictată 1668)¹. Acestea sînt privite din punctul de vedere al istoriei și caracteristicilor monumentelor, autoarea dînd pentru prima dată nu doar descrieri de programe iconografice cu mențiuni de scene, ci desfășurări exhaustive², ciștig de covârșitoare importanță

¹ Criteriul adoptat de autoare pentru această succesiune nu este clar: el nu este reprezentat nici de anul construcției, nici de cel al pictării. Pentru Sadova, trebuie remarcat că, dacă monumentul a fost terminat, ca arhitectură, în octombrie 1633, el nu putea fi pictat în același an, întrucît se știe că bisericile nu se pictau iarna; deci, ansamblul putea fi realizat cel mai devreme în vara anului 1634. Observația este valabilă și pentru Plăviceni, construită și pictată (?) în același an 1648 și pentru Roata-Cătunu.

² Prima redare de acest fel a fost realizată prin publicarea lucrării *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea* de Carmen Laura Dumitrescu, București, Edit. Meridiane, 1978. Același principiu, cu altă regulă de ordonare, stă la baza *Repertoriului picturii murale din România*, aflat în curs de elaborare de către un colectiv de istorici de artă, filologi și desenatori, al cărui prim volum (secolul al XIV-lea) se află sub tipar.

pentru indiferent cine va voi să studieze sau numai să urmărească o scenă sau o idee. Capitole independente tratează « Unitatea și diversitatea programelor iconografice », « Mesajul deosebit al fiecăruia dintre ansamblurile de pictură », « Diversitatea tipurilor iconografice » și « Diversitatea modalităților de expresie artistică ».

Cunoscut fiind marele număr de monumente ridicate în epocă de voievozi și mai ales de marea boierime — fapte comentate și de autoare — ne miră împrejurarea că lipsește măcar formularea ideii că trebuie să fi existat mult mai multe ansambluri de pictură murală realizate în acest interval, ansambluri care, datorită vitregiei vremurilor, au dispărut sau care au fost refăcute ulterior din nevoie (distrugeri) sau din pietate ori din dorința de înnoire (repictări parțiale sau totale). În aceeași ordine de idei, deși îl citează de câteva ori pe Paul de Alep cînd vorbește despre pictura bisericească, autoarea nu reține remarcile aceluiași autor cu privire la picturile din construcțiile laice (palate), aspect de o mare importanță pentru cunoașterea mentalității vremii, observații cu atît mai prețioase cu cît toate aceste picturi s-au pierdut.

★

În mod normal, Cornelia Pillat și-a ierarhizat problemele în funcție de o scară proprie de valori, în economia cărții fiecăreia revenindu-i un loc bine stabilit.

Am menționat deja importanța acordată redării schemelor iconografice, de o valoare obiectivă absolută. Restul problemelor beneficiază de o doză mai mare sau mai mică de subiectivism, amploarea și profunzimea analizelor fiind destul de variabile din punct de vedere al extinderii și respectiv densității ideilor. Se pot remarca aici unele laitmotive, teme-idei care revin pe diferite trepte ale analizei, ca de pildă legarea programului iconografic de comandamentele politicii de stat ale vremii, caracterul antireformat al unor asocieri de scene, preponderența semnificației funerare a ansamblurilor, apariția și intensificarea prezenței, la diferite nivele și pe diverse coordonate ale interpretării, a unui factor « popular », insuficient de bine definit însă, în primul rînd ca semantică a termenului (proprie autoarei) care, față de accepțiunile comune, pare a acoperi o arie mult dezvoltată.

Desigur, nu tot ce prezintă autoarea este absolut nou: date despre monumente, despre pictura lor, despre ctitori sau chiar despre meșteri au mai apărut în lucrări răzlețe sau în câteva încercări de sinteze pe teme iconografice sau de istoria artei epocii, titluri cu conștiințozitate menționate de autoare în bogatul său aparat critic de la sfîrșitul părții scrise a volumului. Contextul în care prezintă lucrurile cunoscute este — în intenție cel puțin, iar pînă la un punct și realizat — cel al unei

sinteze între nou și știut, căci, adesea, informațiile — oferite de sursele interne sau furnizate de interpretările unor autori prestigioși, referitoare la teme sau programe iconografice similare —, sînt fie preluate integral fără o interpretare critică a surselor, fie prelucrate, prin extrapolarea unor semnificații, descifrate de acești autori, spre zone semnificative noi³. Dacă atribuirea unei semnificații antireformate și anticatolice unor teme, unor alăturări de scene sau unei părți a compoziției programelor este un bun cîștigat pentru istoriografia noastră de artă și pentru cultura noastră în genere — observații pertinente și pe deplin justificate, sprijinite și de alte fapte de cultură ale epocii, deja cunoscute —, exagerarea semnificației funerare a ansamblurilor prin conferirea unui asemenea sens fie întregului (Arnota, Băjești, Topolnița), fie numai unor scene sau asocieri de scene cărora niciodată nu le-a fost atribuită o asemenea încărcătură ideatică (« Adormirea Maicii Domnului » cu referire la Roata-Cătunu), ar merita o discuție mai largă și mai lungă. Fără a putea fi negată evidența existenței în intențiile ctitorilor, a celor care compuneau programele și chiar a realizatorilor lor a unor asemenea semnificații, este greu de admis că ideile morții și judecării, de clară factură medievală, e drept cunoscînd o nouă recrudescență în barocul occidental — și-ar fi putut face o subită apariție în chiar primul ansamblu pictat al epocii — în 1633 — în ctitoria voievodală de la Sadova, și s-ar fi menținut ca atare în toate ansamblurile — cu excepția celui de la Dobreni (într-un edificiu care avea, sigur, rost de lăcaș de înmormintare) — pînă la sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm⁴.

Dacă este adevărat că numărul și vastitatea problemelor atinse ar fi meritat pentru rezolvare un volum poate dublu de pagini, ar fi fost de dorit ca economia cărții să fi fost restructurată. Oricît de importante și de interesante ar fi discuțiile cu substrat teologal sau canonic pentru descifrarea mesajului picturii, o serie de probleme, la fel de interesante și sigur la fel de importante, sînt lăsate de o parte: unele sînt doar enunțate, altele nici măcar ridicate.

În primul capitol de analiză chiar, găsim menționată fraza: « În ansamblul tablourilor ctitoricești care ne-au rămas la Sadova și Arnota, voievodul nu apare înconjurat de

³ Este vorba de André Grabar, Gordana Babić, Suzy Dufrenne, Tania Velmans, ale căror afirmații și demonstrații sînt interpretate de Cornelia Pillat într-un spirit apropiat respectivilor autori, dar nu întru totul propriu ansamblurilor de pictură în discuție.

⁴ Importanța temei « Judecării de apoi » impunea o discuție mai amplă, cu atît mai mult cu cît este una dintre dominantele iconografice ale picturii din epoca brincovenească, iar sub raportul ideatic-educativ, una din scenele cu adresa și audiența cea mai generală. După o întrerupere de două secole și jumătate, reapariția sa frecventă era un fapt demn de remarcat.

voievozii înaintași; ci de rudele sale apropiate, concepția aulică, medievală — menținută la biserica lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș și care va fi reluată de Constantin Brîncoveanu la biserica mănăstirii Hurezi — fiind înlocuită de cea renașcentistă a afirmării propriei personalități a ctitorului, dar și a familiei sale » (p. 13). Deși de o mare importanță pentru ilustrarea schimbării de mentalitate, nicăieri pe parcursul cărții ideea nu mai este reluată, problemelor atât de speciale ridicate de tablourile votive nerezervându-li-se decât 23 de rânduri la sfârșitul capitolului « Unitatea și diversitatea programelor iconografice », iar pe parcursul expunerii fiind doar atinse tangențial, totdeauna în relație cu alte teme.

Deși avem de-a face cu 10 ansambluri, pentru 5 cunoscând exact numele zugravilor care și-au semnat operele sau chiar s-au « autoportretizat » pe perete, iar la al șaselea este de multă vreme dedus — Stroe din Tîrgoviște, meșterul principal al ansamblului de la Arnota — Cornelia Pillat nu găsește necesar să consacre acestora mai mult decât câteva rânduri grăbite în legătură cu fiecare document, sau să facă — în capitolul « Concluziilor » — afirmații lipsite de un suport argumentativ foarte strîns. Problema meșterilor ar putea ridica o multitudine de aspecte — nici unul antamat măcar din punct de vedere al unei analize detaliate științifice. Din observațiile autoarei și din propriile-i încercări de sinteză, aflăm că există atîtea maniere cîți artiști, dar și o profundă unitate subiacentă datorată elaborării logice a programelor și încifrării în ele a unor mesaje proprii epocii, lesne recognoscibile de către cei cărora li se adresau⁵. Autoarea face chiar un fel de departajare din punct de vedere al stilului, fiecare din cele două grupe mari fiind caracterizată prin trăsături pe care încearcă să le definească. Dar pasul următor nu mai este făcut: cine erau acești meșteri? ce instrucție aveau? de unde se inspirau? ce rol putea avea în formarea lor un caiet de modele « clasice » și în ce măsură și pe ce căi « noutățile » puteau pătrunde în filele lui și de aici pe pereții bisericilor? de ce regim se bucurau? Sigur că nu se pot da răspunsuri precise; nu avem documente exacte, dar mai există cîte ceva printre informațiile călătorilor străini, iar autoarea însăși citează de două ori comunicarea Eleonorei Costescu referitoare la circulația gravurii athonite și la reprezentări care, în epocă sau mai tîrziu, folosesc această sursă. Tot

autoarea menționează, fără a o discuta, originea occidentală a redactării anumitor scene, dar nu se întreabă cum acestea ar fi putut pătrunde și fi acceptate aici. O singură frază, în capitolul final, referitoare la circulația decoarației de carte occidentală, e menită să ofere răspunsul.

În același capitol final, doar cu un paragraf înainte de a încheia, în treacăt, este amintită, în chip de concluzie, pare-se, o problemă fundamentală a epocii acesteia de transformare și de pășire a Țării Românești pe făgașul vremurilor moderne: cea a comenzii sociale și implicat a « ideologului » ansamblului mural.

Nu este un aspect neatins — ca principiu, în lucrare — dar formulările sînt uneori neclare.

Măsura în care o pictură « patronală » (după expresia lui Alexandru Dușu, pe care Cornelia Pillat și-o însușește) reflectă ideile și gustul comanditarului și pe cele ale artistului — personaj bucurîndu-se se pare de un statut aparte, nu de meșteșugar, ci de creator — poate fi descifrată în pictura epocii, alături de intervențiile ideologice cenzurate ale unor oameni ai bisericii, este fundamentală pentru acea vreme, dar, din păcate, necercetată de autoare.

Subtila interferență dintre slavonismul ortodox promovat ca ultim refugiu al unității spirituale sud-est europene din turcocratie, și traducerea unei opere occidentale catolice de către Udriște Năsturel, cumnat al însuși domnitorului, pe de o parte, și pe de alta apariția unor scene de netă inspirație neortodoxă în contextul unor ansambluri absolut canonice vorbesc despre spiritul epocii, atît de deschis în fond orizonturilor noi de gîndire și cunoaștere, capabile să răspundă cerințelor unei anumite păături a societății muntenești. Dar, în acest context, diferențele infinitesimale, sau dimpotrivă foarte mari, de la a cere să fie ilustrată o idee, a accepta o imagine nouă, sigur necanonică, pe care un boier dornic de înnoire o putea saluta cu interes sau cu bucurie, dar un egumen o putea respinge cu indignare, trebuie analizate cu aceeași subtilitate. Ar fi trebuit remarcat aici că aceste înnoiri își fac mai curînd apariția în bisericile ridicate pe lingă curțile boierești decît în cele din cadrul ansamblurilor mănăstirești.

Aspectele amintite mai sus ar merita ele însele o carte, iar Cornelia Pillat, cea mai avizată cunoscătoare a picturii epocii, ar fi cea mai în măsură să o scrie.

În aceeași ordine de idei, trei aspecte redede-vabile problemei « relațiilor » s-ar fi cerut analizate: relații cu alte ramuri ale picturii de epocă; o privire comparativă cu pictura murală din Moldova aceleiași vremi; relația cu pictura premergătoare din Țara Românească, dar mai ales cu cea din epoca următoare, întrucît una dintre premisele declarate ale travaliu-

⁵ Există aici o problemă centrală — nici ea ridicată — aceea a accesibilității programelor. Descifrarea mesajelor nu era, evident, la îndemina oricărui privitor credincios, cel puțin în ceea ce privește scenele cu caracter esoteric sau legăturile de mare subtilitate dintre acestea și imaginile purtătoare de alte semnificații în epoca anterioară. Este de presupus că în opera de culturalizare a clerului — deziderat important al politicii culturale a lui Matei Basarab și a mitropoliților Teofil și Ștefan — funcția parenetică a programelor avea un rol semnificativ.

lui critic al Corneliiei Pillat a fost afirmația că : « *Valorificarea picturii din epoca lui Matei Basarab este absolut necesară, cu atât mai mult cu cât operelor ei li se datorează dezvoltarea și unitatea stilistică a ansamblurilor de pictură din epoca brâncovenească* » (p. 8).

Analizele atente și pertinente de limbaj plastic constituie o contribuție substanțială a lucrării. Fără a abunda în descrieri — suplinite în parte de fotografii și desene⁶ — textul acestui capitol este extrem de dens. Cele două maniere de tratare corespund celor două tendințe stilistice generale, remarcate de autoare, tendințe care își subsumează în întregime diversitatea morfologică și sintactică a celor zece ansambluri de pictură.

Studiu științific — lucrare destinată marelui public — carte de artă — opera Corneliiei Pillat trebuia să răspundă acestor trei deziderate, în același timp. Chiar dacă pe alocuri cititorul mai neavizat riscă să se piardă în meandrele analizei științifice, aceasta este condusă cu rigoare și logică, marile idei pe care autoarea dorește să le demonstreze reliefându-se

⁶ Poate că ar fi fost de dorit ca numărul lor să fi fost mai mare. Lipsa unora, de pildă a tabloului motiv de la Crețulești — Rebegești, este inexplicabilă.

ANDREI PLEȘU, *Pitoresc și Melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura modernă*, București, Edit. Univers, 1980, 260 p.

Pitoresc și melancolie este o carte ce se înscrie în sfera eseului de filozofie a culturii. Ceea ce o deosebește din capul locului de celelalte produse ale genului provine dintr-o tensiune internă, imprimată cu bună știință de către autor. Este vorba despre o carte care are ca obiect nu doar o simplă temă de investigație, ci două : « peisajul » și « natura ». Faptul că cei doi termeni își răspund reciproc într-un dialog diferit modulat de-a lungul veacurilor este o evidență. Andrei Pleșu subliniază însă, de la bun început, caracterul profund problematic al acestui dialog. Peisajul european, spune el, este « expresia crizei de principiu în care se află sentimentul european al naturii ». Cu alte cuvinte : dacă sentimentul naturii n-ar fi dominat de incertitudini, de-a lungul istoriei culturii europene, pictura de peisaj n-ar fi existat. Prin stabilirea acestei tensiuni primordiale autorul țintește foarte departe, atât de departe, încât întregul eseu stă sub semnul unei mult mai înalte dihotomii : dihotomia natură-cultură. Căci ce altceva este peisajul dacă nu forma « culturalizată » a naturii ? Și ce altceva este cultura europeană însăși dacă nu « expresia crizei de principiu în care se află sentimentul naturii » ?

Andrei Pleșu reușește să-și strunească totuși discursul, concentrându-se asupra dezbaterii

cu ușurință. Lejeritatea exprimării (dincolo de oarecari accepțiuni mai personale pentru unii termeni) facilitează lectura. Din păcate însă, nu avem și un album complet, care ar fi putut fi cu deosebire util atât demonstrațiilor cât și plăcerii de a privi și deschiderii gustului pentru a vedea aievea monumentele. O sumedenie de idei nu au putut fi ilustrate, deși s-a căutat ca pentru tot ce este mai important să existe imagini de referință. O frumoasă soluție este reproducerea grafică — în negativ — a siluțelor ce constituie fiecare tablou motiv pe pagina care precede grupajul de imagini fotografice din respectivul monument. Este și acesta o modalitate de a sublinia importanța temei în pictura epocii.

Un merit în plus al cărții — care contribuie și la particularizarea sa printre alte volume ale seriei — este macheta grafică, care include și un număr impresionant de desene — motive decorative, transpunerea unor scene mai greu vizibile — redată cu migală, care contribuie nu doar la aspectul de carte frumoasă și prețioasă, dar și la îmbogățirea muzeului nostru imaginar la capitolul pictură din epoca lui Matei Basarab.

TEREZA SINIGALIA

avatariilor peisajului pictural. Înarmat însă cu o viziune care depășește cu mult orice tentativă istorică, autorul procedează în răspăr cu tradiția studiilor dedicate argumentului. Ordinea cărții nu este cronologică, ci ideatică. Distincțiile tradiționale, cum ar fi de pildă cea între « peisaj autonom » și « peisaj de fundal », cad și ele. Apariția peisajului autonom, moment atât de discutat și disputat în istoriografia de artă, este pentru Pleșu în primul rând simptom al adâncirii distanței fatale dintre om și natură : « Propunându-și natura drept obiect pur, privitorul se afirmă încă mai acut pe sine ca subiect. Încît „peisajul autonom” devine „peisaj de fundal” al conștiinței care îl contemplant. Privitorul își transformă propriile obsesii în „parerga” ale peisajului privit. O dată mai mult, natura nu e lăsată singură <...> Și cu cât se vorbește mai mult despre ea, cu cât i se fac mai multe portrete, ființa ei adevărată se îndepărtează ».

Care sînt în acest caz șansele surprinderii adevăratului chip al naturii ? Încercînd să răspundă la această întrebare Andrei Pleșu ne oferă pasionanta incursiune în « preistoria peisajului », în zona « previzuală » a sentimentului naturii : în mentalitatea mitică. Natura-Mamă, Natura-Veneră, Natura-Noapte sînt doar cîțiva dintre termenii unei mentalități străvechi în care domină, unificator, potențialitatea organică, motorul prim al « ființei întru devenire ». « Natura în esența ei e curgere, e un episod din marele fluviu cosmic, „apă filozofală”. Sem-

nul caracteristic al metabolismului ei e ondulatoriu <...> Natura opune sferei rotitoare a gândirii egale cu sine cadența creșterii și descreșterii, a fluxului și refluxului <...> „Natura naturii” e *legănarea* ».

Esența dinamică a naturii pare astfel a se refuza captării sale prin mijloacele constituite ale plasticii. Rostirea poetică sau cea muzicală sînt instrumente mult mai adecvate acestui țel. Dacă cercetarea asupra naturii-*physis* poartă întotdeauna în sine valențe ale meditației filozofice, instrumentarul pictural se vedește a fi inadecvat în fața unei asemenea sarcini. Această concluzie provizorie la care ajunge Andrei Pleșu poate suferi desigur anumite nuanțări. « Peisajul ca gen artistic » poate fi considerat, desigur, « un domeniu fundamental *nefilozofic* ». Numai că există în istoria artei europene exemple — și ajunge să ne gândim la linia Leonardo-Klee — în care puterea de pătrundere a spiritului creator, țintind direct către *physis*, este de netăgăduit. Concluzia lui Pleșu rămîne însă valabilă în măsura în care, nici la Leonardo, nici la Klee, scormonirea legilor naturii nu duce neapărat la « peisaj ca gen artistic ». Acesta din urmă se arată a fi rodul unui raport problematic al omului cu natura, al unui raport în care nuanța pasional erotică (« iubirea de natură ») poate fi detectabilă ca o permanență. În acest sens apare ca justificat apelul pe care autorul îl face la celebra distincție a lui Denis de Rougemont privind « dragostea tristanescă » și cea « donjuanescă ». Iese astfel la iveală o tipologie concordantă a picturii de peisaj : « Peisajul tristanesc » se naște în preajma unei naturi maximal problematizate <...>. Estetica în care se lasă înscris un astfel de peisaj va fi o *estetică a melancoliei*, cînd scaldată de luminile difuze, dulci aproape, ale resemnării, cînd dizolvîndu-se într-o tragică gravitate. O întreagă linie de artiști, de la Joachim Patenier pînă la C. D. Friedrich, ilustrează abundent estetica aceasta. Nu atît cu natura facem cunoștință în operele lor, cît cu neputința noastră de a ne întoarce la natură ». Peisajul *donjuanesc* în schimb are ca obiect o natură « degustată ca simplu spectacol și mereu „înșelată” cu pictura, cu cultura, sau cu ipostaze artificializate ale ei înșiși <...>. De la Annibale Carracci la Poussin, de la pastoralele tițianești, pînă la impresionism, peisajul donjuanesc evoluează cu o nonșalanță lipsită de orice complexe ».

« Peisajul tristanesc » și relativa « estetică a melancoliei » beneficiază de o tratare fascinantă, nu lipsită de mobiluri polemice. Prima recuperare, polemică și ea, este cea operată de Pleșu cu privire la sentimentul medieval al naturii. Pentru creștinul din evul mediu natura nu este neapărat un teritoriu al păcatului, al căderii, al rătăcirii. Este vorba mai degrabă despre un sentiment al precarității naturii, cel care domină cultura vremii : « Natura ca „dispariție”, nu ca „apariție”, natura contem-

plată cu sentimentul că în clipa imediat următoare ea se va destrăma, iată lecția atitudinii creștine față de ea ».

Nu ne putem opri din păcate asupra întregii țesături de idei a acestui capitol. Comentariul nostru asupra paginilor dedicate peisajului prim al Genezei, sau asupra tipologiei creștine a grădinii și deșertului nu ar putea fi decît superfluu. Aș semnala totuși modul în care Pleșu caracterizează sentimentul melancolic în fața naturii : « Există în melancolie o structurală ambiguitate. Ea este simultan stăruință optică și dezafectare, interes pentru lucrări și distanțare de ele. E încăpățînarea de a privi — am spune fatalitatea de a privi — conjugată cu suferința de a nu putea iubi pînă la capăt obiectul privit <...>. Iubirea pe care am numit-o „tristanescă” a naturii e iubirea unei depărtări ». De la Patenier și pînă la Ion Andreescu avem de a face cu o pictură a unei nostalgice distanțe. Acesta este momentul în care autorul, printr-un binevenit apel la conceptele « purei vizualități » (viziune îndepărtată-viziune apropiată, optic-tactil) reușește să îmbine, lucru atît de rar atît în literatura filozofică cît și în cea artistică, registrele de interpretare ale operei de artă. Distanța filozofică și distanța optică își corespund într-un joc subtil. Paginile dedicate lui Andreescu (la care autorul detectează o originară și chinuitoare pendulare între « depărtare » și « apropiere ») sînt exemplare din punctul de vedere al exegezei plastice, ridicate la nivelul maximei încărcături de idei.

Evident « peisajul tristanesc » și « estetica melancoliei » întrunesc adeziunea și participarea autorului, cu mult mai mult decît « peisajul donjuanesc » cu relativa-i « estetică a pitorescului ».

Natura pitorească este cea a grădinilor și a picturii englezești, cea a Italiei « marelui tur », natura alexandrină și cea exotică. Găsim aici pagini incitante, polemică înaltă, formule memorabile (« Orice grădină, chiar și cea mai „firească” e o afectare și, de fapt, o grimasă »).

Partea cea mai șocantă a întregii secțiuni este cea dedicată impresionismului. Mărturisesc că nu arareori parcurgînd aceste pagini m-am simțit derutat, la un pas de a fi « convins ». Expunerea lui Pleșu are atîta coerență, pledoaria lui este atît de măiestrit argumentată încît rechizitoriul făcut impresionismului angajează pe deplin cugetul cititorului. « Impresionismul — spune Pleșu — e splendoarea unei civilizații pentru care nimic nu pare mai adine decît retina <...>. Sentimentul nostru global, ușor verificabil în orice galerie de pictură impresionistă <...> este al unei mereu egale cu sine jovialități, al unei surizătoare toropeli estivale dinaintea unei naturi trăite epidermic ». Autorul recunoaște totuși caracterul revoluționar al picturii impresioniste « sub raportul ei la istoria limbajului plastic ».

Putem oare reduce la atît contribuția impresionistă? Nu putem oferi nici o șansă « stu-

pidului veac al XIX-lea»? Nu e ușor de răspuns la aceste întrebări. Mi se pare a întrezări totuși o soluție, care vine să nuanțeze asperitățile polemice ale discursului lui Pleșu în identificarea noutății impresioniste nu doar (și nu în primul rând) într-o problematică de limbaj plastic, ci într-una de libertate a văzului. Ceea ce descoperă impresionismul este că senzația nu este « une donnée de la conscience » cum prea adesea se repetă, ci « un état de conscience », iar apelul său la arta japoneză, în acest sens, e departe de a fi superficial. Impresionismul nu e un fapt de rețină, ci un fapt de sensibilitate. Și nu se constituie oare impresio-

nismul ca preludiu al singurei picturi de peisaj neocolite de șansa filozofiei, cea a lui Cézanne?

Oricare ar fi soluția adevărată, meritul paginilor lui Pleșu este acela de a nu lăsa pe nimeni indiferent. Cuvântul său incită la gândire și la dialog. Acestei performanțe atât de rare în literatura artistică îi corespunde o alta, nu mai puțin importantă. Andrei Pleșu a scris o carte de mare densitate de fapte și idei, într-o limbă și cu o stăpînire a meșteșugului literar exemplare. Este o benefică demonstrație că talentul, erudiția și gândirea, departe de a se exclude, pot conlucra în solide înfăptuiri.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

CESARE BRANDI, *Disegno della Pittura Italiana*, Giulio Einaudi, Torino, 1980, 596 p. + 155 ilustrații în text

Ajuns la vârsta bilanțurilor, unul dintre cei mai mari critici de artă italieni contemporani ne-a oferit recent o impozantă « Schiță a picturii italiene ». Un fenomen asemănător se petrecuse, în urmă cu mai bine de zece ani, cu Giulio Carlo Argan care își însumase experiența de gânditor asupra faptului de artă în cele trei volume ale « Istoriei artei italiene ».

Dacă excelentele op-uri ale lui Argan n-au surprins pe nimeni — ele erau oarecum « așteptate » de cei care urmăreau activitatea criticului — recenta « schiță » (titlu modest și — vom vedea — nu lipsit de semnificații) a lui Cesare Brandi a uimit în bună măsură și uimește încă, pînă și pe cei mai familiarizați cu gândirea critică brandiană.

Brandi este poate cel mai anti-istorist dintre criticii moderni ai Italiei. Pe linia lui Croce, istoria artei a fost întotdeauna pentru el o « istorie a operelor », istorie lipsită însă de o mecanică precisă a « principiului cauzalității », o istorie făcută din evenimente, rupturi, explozii, tăceri. A face « istoria evenimentelor realului » (și, prin reflex, a face istoria evenimentelor artistice) apare în acest context drept o imposibilitate. Singura posibilă istorie evenimentială este « cronica ». « Istoria făcută de istorici » nu vizează evenimentul ci semnificația lui. A face « istoria artei » înseamnă deci a face o istorie a semnificațiilor evenimentelor artistice. A face « istoria artei » este o operație critică.

Acesta este — ni se pare — motivul principal pentru care ultima carte a lui Cesare Brandi nu are ca titlu « o istorie a picturii italiene ». Metodologic, lucrarea se justifică prin ultimele teoretizări ale lui Brandi, cele din *Le Due Vie* (Bari, Laterza, 1966) și din *Teoria Generale della Critica*, Torino, Einaudi, 1974, 1978).

Fiind vorba despre o « schiță » (și nu despre o « istorie ») firul cronologic al « evoluției » artei apare ca un simplu fundal și nu ca materie primă a investigației. Dar fiind vorba în același timp despre o « Schiță a picturii italiene », apare necesitatea definirii limitelor între care se mișcă actul interpretativ și critic. Ce este de fapt pictura italiană? se întreabă Cesare Brandi. O întrebare asemănătoare și-o puseseră cu ani în urmă Roberto Longhi (*Arte italiana e arte tedesca*) sau Nikolaus Pevsner (*The Englishness of English Art*).

Răspunsul lui Brandi ocolește limitele teritoriale, cronologice, etnice. Artă italiană unește evenimente artistice datorate unei atitudini comune în fața lumii reale. Această atitudine se poate rezuma la modalitatea de a concepe opera de artă ca « prezență » cu un anumit statut ontologic (*astanza*) ce se opune prezenței faptului real (*flagranza*). Atît timp cît se poate vorbi despre un anumit tip de « prezență » a imaginii, putem vorbi despre o artă « italiană ». Pentru Brandi, temporalitatea artei italiene prezintă limite ineluctabile. Artă italiană este cea cuprinsă între Duecento și Settecento. Înainte de secolul al XIII-lea arta peninsulară se confunda (chiar dacă există, desigur, diferențe specifice) cu arta medievală europeană (occidentală sau bizantină). După secolul al XVIII-lea, pictura italiană se dezvoltă într-o raportare la lumea reală care nu mai este specific italiană, ci larg europeană. Chiar dacă există anumite șanse de surprindere a « italianității » artei peninsulare între secolele IX—XIII, abia spre sfîrșitul Duecentoului, prin apariția primelor « personalități creatoare » (Giunta Pisano, Cimabue, Cavallini, Duccio, Giotto), *prezența* imaginii artistice se structurează după criteriile de neconfundat. Pentru a ilustra cît mai bine acest mod specific de structurare a imaginii picturale, Brandi și-a conceput cartea într-un mod original: fiecare mare epocă de cultură figurativă este analizată în datele ei fundamentale. « Epo-

ea » nu se confundă cu « secolul » conform diviziunilor scolastice, ci cu modalitățile expresive comune care formează baza de lansare a operelor. Este vorba într-un anumit sens despre *humus*-ul lingvistic comun, din care se nasc diferitele « idiolecte » propuse de diferiți artiști. Evocarea acestei temelii lingvistice comune este urmată, pentru fiecare epocă în parte, de o selecție de lucrări, a căror analiză atentă este capabilă să illustreze modalitatea în care expresia artistică devine fapt individual și irepetabil.

Una dintre secțiunile cele mai fascinante ale cărții este cea dedicată Quattrocento-ului. Spre deosebire de « istoriile » anterioare care însușeau noutatea picturii renascentiste în concepte derivate din experiența umanismului (natură-perspectivă, antichitate-alergie, antropocentrism-studiu anatomic...), Brandi deștelege terenu pe care se va construi noul tip de imagine plastică, circumscriind o structură unitară a expresiei, în interiorul căreia, într-un al doilea moment, vor fi absorbite conotațiile umaniste ale veacului. Această structură unitară este formată din tensiunea formală spațiu-lumină. Se neagă astfel și absolutizarea pe care a avut-o în ultimul timp problema reprezentării spațiului (lumina fiind chemată în cauză abia în momentul pierfrancescan al picturii italiene). Noutatea nu constă așadar doar în « descoperirea perspectivei » — spune Brandi — ci în tensiunea dintre perspectivă și principiul luministic. Această tensiune « oferă ocazia, nu atât a „naturalizării” imaginii, cât a construirii ei în contrapunct cu focalitatea și axialitatea structurii perspective. Deoarece izvorul luminii nu coincide niciodată cu punctul de fugă, se petrece un fel de încercuire, un salt, o proiectare a imaginii înspre spectator, adică o direcționare contrară absorbției imaginii către orizont, instaurată de perspectiva singură. Pe temeiul acestui raport dialectic, atât de ușor de intuit, dar atât de greu de înțeles, ia naștere noua structură ... » (p. 120).

Principalele direcții ale picturii italiene quattrocentiste sînt analizate în virtutea modului în care diferitele personalități se raportează la acest principiu de bază. Analiza se săvîrșește cu ajutorul a aproximativ 50 de fișe de lectură care cuprind opere reprezentative ale Renașterii timpurii de la Masaccio și Uccello la Carpaccio, Bramantino și pînă la Leonardo.

Cinquecento-ul beneficiază de un aport important în descifrarea originalității viziunii venețiene. Aceasta se naște — conform demonstrației lui Brandi — cu cîțiva ani înainte de începutul cronologic al secolului, dintr-o altă tensiune formală, diferită de cea quattrocent-

tescă: termenii noii structuri sînt *umbra* (dar o umbră care nu se opune în mod « firesc » și deci « naturalistic », luminii) și opusul ei venețian, *culoarea*. Această tensiune, instaurată pentru prima dată de pictura lui Giorgione, va forma tematica formală a istoriei picturii lagunare pînă la Tintoretto și Bassano și, apoi, prin reelaborări repetate pînă la Tiepolo și veduțiști. « Structura venețiană » se constituie în cadrul Cinquecento-ului ca o modalitate specifică de constituire a *prezentei*, diferită atât de cea propusă de Michelangelo, Rafael, cât și de cea a manieristilor.

La fel cum pictura cinquecentescă se naște înaintea secolului, ea se va sfîrși printr-o anticipație: Galeria Farnese a echipei Carracci (operă cu o dublă deschidere: spre clasicism și spre baroc). Faptul că este vorba despre o simplă anticipație reiese cu evidentă abia atunci cînd se sondează în profunzime revoluția caravaggescă. Aici abia, apare meritul de excepție al demersului lui Brandi. Ceea ce de obicei apare ca o opoziție tranșantă (Caravaggio-formularea imaginii prin clar-obscur/Renaștere-formularea imaginii prin raporturi spațiale) se dovedește a fi o consecință a acelei modalități general-italiene de instaurare a *prezentei* imaginii. Caravaggio constituie cel de al treilea moment al istoriei structurii spațiu-lumină, după cel masacesc și după cel leonardesc-venețian. Este momentul în care structura italiană absoarbe în sfera ei de influență artiști extrapeninsulari (Terbrugghen, Honthorst, Ribera...) analizați ca atare, cu opere reprezentative, în cadrul caravaggismului italian.

În Settecento, marea pictură italiană, din europeană, cum tindea să se amplifice în veacul anterior, devine lagunară. Teritoriul venețian dă naștere ultimelor expresii picturale însemnate în care, cu toată migrarea formelor prin Europa (Canaletto, Tiepolo) nu reușește să imprime « italianitatea » ca formulă artistică valabilă. Neoclasicismul triumfător va absorbi arta italiană însăși, într-o expresie lingvistică nediferențiată și stagnantă.

Nefiind de fapt o « istorie », cartea lui Cesare Brandi nu se poate « povesti ». Ceea ce am căutat sumar în rîndurile de mai sus, « trădează » oarecum textul, atât prin încercarea noastră de a oferi un fir conducător cât și, mai ales, prin eliminarea fatală a aproape întregii bogății a notațiilor, intuițiilor, răsturnărilor operate de Brandi.

Cartea sa trebuie citită.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ