

Botticelli



Botticelli

CLASICII
PICTURII
UNIVERSALE



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

A. E. BACONSKY

EDITURA
MERIDIANE,
BUCUREȘTI,
1975

Botticelli

Redactor
VICTOR H. ADRIAN
Supracoperta
IOANA DRAGOMIRESCU
Prezentare grafică
MIHAIL BOITOR
Machetator
TAMÁS KLÁRA
Tehnoredactor
ELENA DINULESCU

I. TINEREȚEA LUI BOTTICELLI

Numele căruia veacurile aveau să-i imprime o rezonanță de noblețe, transformându-l chiar într-un simbol heraldic al tagmei suferinzilor delicați stînd sub constelația « *morbidezzei* » transcendente, fusese la origine foarte plebeul Sandro di Botticello, ceea ce în românește s-ar spune Lisandru al lui Butoi. Porecla, perfect compatibilă cu mediile aceluia obscur *popolino* din care provine marele artist, era moștenită de la fratele său. Născut în 1444 sau 1445, în funcție de diferența de calendar, viitorul pictor era cel de-al optulea copil al lui Mariano di Vanni Filipepi, de meserie tăbăcar, locuind undeva prin preajma superbeii mănăstiri Santa Maria Novella. Starea materială a familiei era destul de precară. Unicul dintre fiii lui Mariano care ajunsese la o anume prosperitate era întiul născut, Giovanni, samsar florentin, beneficiind de un apreciabil « *embon-point* » de unde porecla de Botticello. Fiind crescut de către acest frate al său, măgulit de predispozițiile artistice ale mezinului, i se spuse astfel Sandro di Botticello care deveni apoi Sandro Botticelli. Data nașterii a fost stabilită definitiv odată cu descoperirea unor mențiuni de cadastru făcute de părintele său, între altele în 1458 cînd spune că fiul său Sandro, în vîrstă de treisprezece ani învață carte și are o sănătate cam șubredă. Pornind de la expresia italiană *sta a legere*, cercetătorul francez Jacques Mesnil, încercînd s-o citească prin *sta a legare*, ajunge la concluzia că Sandro nu *învața*, ci era ucenic la un aurar. Interpretarea lui, preluată ulterior și de către alți istorici de artă, e însă neavenită căci, după pertinenta observație a lui R. Salvini (*Tutta la pittura del Botticelli*, I, pg. 31) în epocă s-ar fi scris mai curînd *sta all'orafo* sau, în cel mai rău caz, *sta a leghare*. Sugestia pare a veni de la impenitentul fantezist care a fost Vasari. În *Viețile* lui aflăm că tatăl artistului îl trimisese să învețe aurăria la un cumătru al său, pe nume Botticello. Cum în epocă însă nu e menționată existența unui asemenea aurar, e limpede că Vasari îl confundă astfel pe fratele lui Sandro și că avem de-a face cu una din frecventele lui fabulații. Intru totul plauzibilă pare însă informația lui Vasari despre ucenicia lui Botticelli în atelierul ilustrului, pe atunci, Fra Filippo Lippi în preajma căruia va fi rămas Sandro pînă cînd maes-

trul său se instalează la Spoleto ca să lucreze la tulburătoarele fresce din catedrală. Stau mărturie madonele de tinerețe ale lui Botticelli, dintre care unele, cu atribuiri contradictorii, rămîn și azi sub zodia unei paternități incerte. E destul să ne gîndim la *Madona Guidi* de la Luvru, la *Madona cu ingerul* de la L'Osedale degli Innocenti din Florența sau la *Madona cu pruncul*, *Sfîntul Ioan și ingerii* de la Academia florentină. Se presupune de asemenea că după plecarea lui Fra Filippo la Spoleto, însoțit de credinciosul său discipol și colaborator Fra Diamante, Sandro va fi frecventat un timp, în jurul anului 1467, atelierul lui Andrea del Verrocchio unde se va fi împrietenit oarecum și cu mai tînărul Leonardo. Neatestat documentar, faptul rămîne posibil, date fiind unele influențe ale realismului lui Verrocchio, sesizabile în pictura botticelliană și poate, mai mult, dacă avem în vedere fascinația pe care atelierul acestui mare artist o exercita în lumea elitei florentine a vremii; elogiile aduse în epocă de Ugolino Verino vor fi fost meritate. Urmele anumitor influențe nu pot fi desigur în această contingentă argumente peremptorii. Evoluția tînărului Botticelli vădește astfel și influențele unor Pollaiuolo¹ sau Andrea del Castagno, ale căror ateliere nu le putuse frecventa pentru că primul era doar cu 12 ani mai în vîrstă decît el iar al doilea moare în 1457 pe cînd Sandro era copil. Privitor la bănuita prietenie cu Leonardo, faptul e cu totul improbabil. Dimpotrivă, judecînd după reproșul pe care acesta i-l adresează în domeniul picturii de peisaj unde apreciază că Botticelli manifestă o indiferență menită să afecteze întreaga compoziție, se pare că raporturile lor vor fi fost cel puțin reci, în ciuda unor afinități obscure de ordin structural. Formația lui Botticelli se desăvîrșește într-un ritm oarecum lent, datorită în bună măsură solicitărilor contradictorii ale naturii sale; « *persona sofistică* » va spune ulterior Vasari nu fără o oarecare îndreptățire. Între pasiunile de geometri savanți ale marilor constructori din primul *Quattrocento* (Paolo Uccello, Piero della Francesca) și grația delicată a lui Filippo Lippi care perpetua în adîncul ființei sale un filon bizantin transmis de suavul călugăr de la Fiesole, întiul

¹ A se vedea, privitor la influența lui Pollaiuolo, A. Venturi, *Botticelli*, pag. 27—29, cu judicioase observații în această contingentă.

său dascăl, Botticelli avea să parcurgă o inepuizabilă gamă de experiențe artistice cu rezonanțe interioare amplificate de structura lui unde nevoia de echilibru se îngina cu o sensibilitate exacerbată. Itinerariul sinuos al începuturilor sale dictează întiul argument împotriva opiniilor ce-l reduceau pe Botticelli la numitorul sumar al unui rafinament crepuscular, exaltînd în opera lui, cum făcea de pildă Walter Pater în spiritul foarte *pro domo* al estetismului celei de-a doua perioade victoriene, latura *decadentă* efeminată, melancolia și manierismul stilizat dar ignorîndu-l pe artistul viril al Sfintului Augustin de la Ognissanti, obsedat de armonii matematice, cunoscător desăvîrșit al perspectivei și însetat de harul cel mai presus de lumea valorilor contingente. Dealtfel aceste solicitări contradictorii se vor simți de-a lungul întregii sale activități contribuind la complexitatea artei botticelliene și atribuindu-i caracterul de sinteză picturală a Florenței laurențiene.

În 1470 cînd împlinește 25 de ani, documentele atestă existența unui atelier personal unde Botticelli lucrează avîndu-l ca ucenic pe tînrul și precocele Filippino pe care tatăl său i-l va fi încredințat înainte de moarte. În acest an pictează *La Fortezza* — prima lui operă certă în sensul că atît Vasari cît și cronicarul cunoscut sub numele de Anonimo Gaddiano, i-o atribuie fără echivoc. Peste doi ani se va înscrie în confreria San Luca, organizație a pictorilor florentini și va deveni, datorită aprecierii Medicișilor, unul din marile nume ale Florenței. Din această perioadă datează și o serie de lucrări de atelier, trădînd o colaborare care-l determinase pe istoricul de artă englez B. Berenson să inventeze un autor ad-hoc, numindu-l *Amico di Sandro*, pentru a-i atribui acele opere ce vădeau elemente străine. Ultimele cercetări au arătat însă că autorul respectiv nu era decît Filippino Lippi care la vîrsta incredibilă de 15 ani se înscria în confrerie, precizînd cu aplomb că lucrează « *con Botticelli* » și devenea el însuși un remarcabil artist.

Prima operă certă a lui Botticelli nu reprezintă însă și întîia manifestare a stilului atît de singular ce avea să-l consacre: situată la confluența lui Filippo Lippi cu Verrocchio, *La Fortezza* aduce și ceva din maniera pollaiuolescă. Abia odată cu imaginea *Juditei* de la Uffizi se definește



adevăratul Botticelli și se prefigurează originalitatea unuia dintre cei mai mari pictori ai tuturor timpurilor. Datînd după toate probabilitățile din preajma lui 1472, acest mic panou în care unii cercetători au văzut influențele lui Andrea Mantegna, rămîne însă mai presus de orice influență; aici apare inimitabila linie botticelliană asociînd ductilitatea și melodia ei lirică unei rigori formale cu atît mai accentuate cu cît pare insesizabilă, aici se insinuează ciudata putere ocultă a pictorului capabil să-și hipnotizeze parcă modelele mistificîndu-le identitatea, imprimîndu-le tuttora deopotrivă acel aer de familie al operei sale, convertindu-le la ritualul pantomimelor lui metafizice. Acum tînrul Botticelli se înfățișează demn de a intra în ambianța aristocrației umanis-

tice de la Careggi unde oficiază Marsilio Ficino «... *abitator del Mondo Vecchio/nel quale il cielo ogni sua grazia infuse* (Lorenzo de' Medici, *Altercazione II*) și, mai târziu, prodigiosul Pico della Mirandola. În mediul umanist al lui Lorenzo Magnificul, el însuși principe și poet remarcabil, sufletul devorat de taine încrucișate al lui Botticelli avea să-și afle atmosfera ideală. Tinărul artist e prizat spontan, i se acordă recunoașterea fără rezerve și devine în scurtă vreme chiar unul dintre intimii Magnificului, judecând după aceste versuri în care poetul se amuza cordial pe seama aptitudinilor lui de gurmand:

Certamente in quest'arte tanto vale,
quanto alcun altro ch'io sappia o conosca;
se quel che drieto gli è, non, l'ha per male:

Botticel, la cui fama non è fosca,
Botticel dico, Botticel ingordo
ch'è più impronto e più ghiotto ch'una mosca.

Oh, di quante suo'ciance mi ricordo!
S'egli è invitato a desinare o cena,
quel che l'invita non lo dice a sordo.

Non s'apre allo invitar la bocca appena,
ched al pappar la bocca sua non sogna;
va Botticello e torna botte piena.

(*Simposio V*)

În afara competițiilor gastronomice, Botticelli va fi asistat desigur la nenumăratele dispute savante între Lorenzo și Poliziano, va fi ascultat exhortațiile lui Ficino și poate că va fi zăbovit el însuși uneori asupra textelor antice traduse, răspândite și exaltate de către învățații lui prieteni. Sub asemenea auspicii se inaugurează ciclul generos al primelor lui capodopere, *Primăvara*, *Inchinarea Magilor* de la Uffizi, *Pallas și Centaurul*, *Portretul lui Giuliano de' Medici* și o serie de alte portrete între care splendidul *Portret de tânăr* de la Pitti, atribuit mai întâi lui Andrea del Castagno menționat ca autor în inventarele din secolul trecut și apoi rînd pe rînd lui Piero di Cosimo, școlii lui Filippo Lippi, lui Ghirlandaio, aceluși personaj fictiv numit *Amico di Sandro* și chiar lui Pollaiuolo — pentru ca în ultima vreme să se impună opinia ce-l consideră a fi opera lui Botticelli. Cred că o cercetare atentă poate duce chiar la concluzia că ne aflăm în fața unui *autoportret* de tinerețe al lui Botticelli sau, mai exact, reprezentînd o imagine de tinerețe a artistului așa cum se va fi văzut el însuși

în retrospectivile nostalgiilor sale neoplatoniciene după ideala ipostază adolescentină a unui *Künstlerischer Sexus*, cum ar spune G. R. Hocke. Dacă luăm ca termeni de reper imaginea personajului aflat în latura dreaptă a *Inchinării Magilor* de la Uffizi, în care a fost identificat autoportretul artistului, nu ne poate scăpa asemănarea sub raportul expresiei esențiale și chiar sub acela al unor detalii cum ar fi partea inferioară a feței și îndeosebi bărbia foarte caracteristică.

Pictura lui Botticelli devine astfel treptat, o expresie superlativă a gândirii și sensibilității florentine din cel de-al II-lea *Quattrocento*. Experiențele spirituale care vin să se adauge acelora de atelier efectuate în prima tinerețe, vor da picturii lui o amploare interioară nebănuită unde vibrează estetismul anxios al umanismului laurențian dominat de obsesia idealului *modus vivendi* al creștinismului cu gândirea și universul sensibil al antichității. Imaginea lui nu poate fi astfel detașată de contextul Academiei Florentine unde trona bustul lui Platon dinaintea căruia, după clevetirile adversarilor lui, Marsilio Ficino ar fi așezat o candelă aprinsă. Numai în ambianța neoplatonicienilor de la Careggi poate fi realizată în dimensiunile ei fundamentale, pictura lui Botticelli.

II. IMITATIO PLATONIS

Manifestînd o neînțelegere foarte franțuzească a lui Botticelli a cărui operă i se pare «*artificielle, indécise, pénible, avortée, la plus triste de la peinture*», Elie Faure vede în el «*la victime des esthètes de son temps*», vinovați pentru că «*l'ont perverti*» (*Histoire de l'Art. L'Art Renaissance*, pg. 97). «*Pervertirea*» nu se putea efectua însă decît în temeiul unei vocații pe care într-adevăr marele pictor și-o aproximează întâia oară în mediile umaniștilor laurențieni, găsind în universul preocupărilor lor, ecoul propriilor lui aspirații. Interesul pentru Platon în rîndul gînditorilor creștini n-a încetat de a exista niciodată dacă ne gîndim că încă în secolul al II-lea sfîntul Clement din Alexandria era un admirator al lui, susținînd chiar că Platon l-ar fi cunoscut în Egipt pe prorocul Ieremia. De la Fericitul Augustin și pînă la ultimii reprezentanți ai

filosofiei scolastice, gândirea platoniciană își păstrează actualitatea chiar dacă tezele ei circulă — din lipsa textelor originale — în interpretarea neoplatonicienilor din veacul al III-lea¹. În acest sens Academia florentină întemeiată de Cosimo il Vecchio inaugurează o nouă etapă inițiind traducerea textelor platoniciene și organizând, cu ajutorul învățaților greci veniți din Bizanț, expuneri sistematice ale doctrinei filosofului antic. Operind o foarte savantă convertire teologică a lui Platon, Marsilio Ficino, mentorul Academiei și profesorul tinărului Lorenzo ce va vedea în el pe « *il novel Plato* » (*Altercazione*, III) fundamentează o doctrină a iubirii și a frumosului al cărei idealism își va regăsi toate simbolurile în arta botticelliană. Adagioul ficinian *Venus id est Humanitas* rezumă admirabil tendința celei de-a doua jumătăți din *Quattrocento* spre un *panestetism*, o *estetizare a culturii*, cum se exprimă un exeget, în spiritul căreia toate manifestările spirituale ale omului fuzionează idealmente sub zodia sincretismului superior ce face din *Quattrocento* un secol de aur deopotrivă al gândirii, artei și științelor. Savantul de la Careggi e un visător și un poet subtil, artistul e dublat de savant, poetul e un erudit, avînd cu toții ca treaptă ideală aceeași contemplație superlativă a universului, aceeași aspirație spre lumea arhetipală a idealismului platonician. Atelierele devin adevărate academii unde se duc discuții savante despre artă și au loc manifestări de cenaclu. În aria gândirii ficiniene domină caracterul imaterial al frumosului, valoarea lui de proiecție a ideii preexistente. Făcînd un gen de expozeu de anatomie estetică foarte detaliată, el ajunge la concluzia că înfățișarea trupului omenesc nu este decît umbra formei sufletului și astfel accen-

¹ Diligentul și temeinicul studios al *Quattrocento*-ului umanistic, Eugenio Garin, utilizînd conceptul de *Umanism medieval*, ajunge la concluzia, susținută cu argumente solide, că filosofia quattrocentistă nu realizează o escaladare a veacurilor atunci cînd reia gândirea elină, ci continuă și dezvoltă preocupările în acest sens ale Sfîntului Bonaventura și ale lui Toma de Aquino. A se vedea, în această ordine de idei a continuității Evului Mediu și Renașterii sub semnul *umanismului*, H. W. Rüssel, *Gestalt eines christlichen Humanismus*, adevărată istorie a umanismului creștin, unde se demonstrează că aproape toate conceptele fundamentale ale Renașterii (individualitatea personalității, pasiunea pentru antichitate, afirmarea universului antropocentric, a naturii, platonismul esteticomistic etc.) se regăsesc în gândirea Evului Mediu.

tele senzuale sînt estompate pînă la dispariție așa cum ne vor apărea în pictura lui Botticelli unde pînă și Venus își pierde nu numai atributele consacrate ale feminității superlative ci uneori chiar și ținuta obișnuită, cum o vedem în *Primăvara*, sacralizată pînă la confuzie cu oricare dintre Madonele lui. Această compoziție alegorică și poate esoterică a lui Botticelli e mult mai apropiată idealismului neoplatonician al lui Ficino decît poeziei profane a lui Angelo Poliziano de unde majoritatea interpreților îi derivă subiectul (*Stanze*, I) asociînd-o uneori și altor izvoare cum ar fi Ovidiu (*Faste*, V) sau Horațiu (*Ode*, I, XXX). Elementele ce vor fi servit drept argumente — respectiv apariția Venerei însoțită de Mercur, cele trei Grații, Flora, Zefirul și nimfa — sînt în cele din urmă irelevante, fiind aproape un loc comun al epocii; mult mai semnificative devin în acest sens funcțiile atribuite de pictor tuturor personajelor ilustrei sale compoziții². Venerei sacre, lipsită de orice « venustate » i se adaugă imaginea unui mercur adolescent, efeb botticellian caracteristic, înger fără aripi, androginizant și umbrit de paloarea melancolică a celor ce, după învățătura lui Ficino, se transfigurează prin îndelungată iubire (*Sopra lo amore, o ver Convito di Platone*, VI, IX). Grupul celor trei Grații efectuează o elegantă figură de balet, Flora acoperită de ghirlande înaintea cu o solemnă impetuozitate și, în sfîrșit, în latura dreaptă, elementul distonant, ilustrînd parcă distinguo-ul ficinian între iubirea celestă și cea vulgară, un Zefir vînat și dizgrațios prinde cu brutalitate nimfa, singurul chip feminin lipsit de grație din întregul tablou, încercînd s-o răpească în virtutea apetitului său lubric. Atmosfera *Primăverii* exclude orice element păgîn cu excepția Zefirului și a nimfei asupra cărora planează dizgrația hărăzită de artist; ei reprezintă mitologia stigmatizată, profană, în contrast cu cealaltă, transfigurată de frisonul paradisiac al melancoliei neoplatoniciene; nu însă frisonul *literar* al estetismului decadent de la sfîrșitul secolului trecut ce se prevala de o ereditate

² O analiză detaliată a surselor și al elementelor componente din *Primăvara* și *Nașterea Venerei* găsim în volumul lui Aby Warburg, *Sandro Botticelli GEBURT DER VENUS und FRÜHLING*; lectura dezamăgește însă prin excesul de pedanterie a cărții și dă sentimentul unei inutile disecții.



botticelliană, ci frisonul metafizic al proximității misterelor¹.

Cel mai insolit personaj al acestei compoziții ce are sensul unei subtile scene de pantomimă, rămâne Flora în care exegeții au identificat-o pe iubita lui Giuliano de' Medici, fratele lui Lorenzo, *la bella Simonetta*. Iubită în sensul *Donnei* cava-

¹ Robert Klein, (*La forme et l'intelligible*, pag. 89—95) comentînd infernul ficinian spune între altele: *Quand dans le sommeil ou dans l'extase, les sens corporels sont réduits au silence, le corps subtil, cessant d'être distrait par leurs messages, peut communiquer directement avec les dieux, ou écouter l'harmonie des sphères: ce don est propre aux prophètes et aux inspirés*. Ceea ce contribuie la aproximarea contemplației botticelliene și a stării de grație către care aspiră picturile alegorice ale marelui florentin.

lerești, ideal suprem al vieții, muză existențială care în aria vechilor *Fedeli d'Amore stilnovisti*, căpăta valoarea unui concept abstract. Faptul poate fi real. Simonetta Cattaneo, născută la Genova în 1453 și căsătorită la 15 ani cu florentinul Marco di Piero Vespucci, era o tînără superbă și de o tandrețe ce electrizase întreaga cetate de pe Arno. Imbolnăvindu-se grav (probabil de ftizie) moare în plină tinerețe în primăvara lui 1476 dezlănțuind o compasiune unanimă: cîntată de Poliziano, Pulci, Dovizi di Bibbiena, Scala, Verino ea inspiră și lui Lorenzo Magnificul nu numai o serie de sonete ci și elogiul din al său *Commento ad alcuni sonetti d'amore* unde citim: « *Mori, come disopra dicemmo, nella città nostra una donna, la quale mosse a compassione generalmente tutto il popolo fiorentino; non e gran meraviglia, perche di bellezza e gentilezza umana era veramente ornata quanto alcuna che innanzi a lei fussi suta* ». Chipul ei ne-a rămas în imagini apocrife și contradictorii. Botticelli însuși are la Galeria Pitti un splendid portret de femeie văzută din profil, care figura în vechile inventare ca fiind al Simonettei, deși aerul ei, ezitînd între candoare placidă și modestie, nu pare compatibil cu efuziunile și entuziasmul ce-l trezise în epocă tînăra soție a lui Vespucci. Complet deosebite de ale Florei, sînt și trăsăturile micului portret aflat la Chantilly în Muzeul Condé, care ar înfățișa-o pe aceeași Simonetta. Atribuit lui Piero di Cosimo, portretul reprezintă profilul unei femei cu o coafură sofisticată și purtînd un colier de aur pe care se încolăcește un șarpe. Atît subiectul cît și paternitatea portretului sînt însă discutabile. Simbolul ar pleda mai curînd pentru o imagine a Cleopatrei iar în privința autorului, e greu de imaginat că Piero di Cosimo — care la moartea ei, în 1476, era un copil de 14 ani — i-ar fi făcut portretul la 10 sau 15 ani după moarte, cum o atestă deplina maturitate artistică evidentă în deosebi la peisajul-fundal. La data cînd a putut fi pictat portretul, murise dealtfel demult și prezumtivul îndrăgostit de Simonetta, Giuliano de' Medici, ucis de pumnalul lui Francesco Pazzi.

Indiferent de modelul ei, Flora își păstrează însă întreaga semnificație în alegoria lui Botticelli: ea este în cele din urmă însăși Florența neoplatoniciană a lui Lorenzo Magnificul, înaintînd superbă și impasibilă, purtînd pe frunte paloarea

iubirii și morții între ale căror zodii stăruie legenda și amintirea ei, încercînd să-și disciplineze sufletul bîntuit de intensități, printr-un principiu de armonie universală și să-și echilibreze viziunile antichizante cu sentimentul ascuns de culpabilitate față de virtualul for savonarolian ce se anticipează implacabil la orizontul dominat de o lumină tulburătoare și extatică. Altădată numele ei va fi Pallas, regină încununată cu laurii înțelepciunii melancolice și ai spiritului iradiant sub a cărui imponderabilă povară, centaurul abrutizat va căpăta expresia de penitență stilizată a sfinților din pictura Bizanțului. Sau va deveni Venera fragilă și castă, plutind în scoica ei dusă de zefiri, pe o mare primordială, armonizînd marea mitologică din a cărei spumă se născuse zeița și apele categoriale ale Genezei, la ceasul despărțirii lor de uscat. Toate aceste apariții par a purcede dintr-un principiu al luminii, în care Ficino vedea formula de reductibilitate supremă a frumosului, misterul sacralizării realului, lumina ce se revărsă asupra întregii picturi botticelliene, fără ca, la întîlnirea ei cu volumele și corpurile opace să nască umbra teoretizată ulterior de Leonardo. Filtrată și difuză, lumina lui Botticelli nu e constanta dialectică a reprezentării corpurilor în spațiu și nici elementul ritmic al dinamicii lor, ci emanația esenței lor, strălucirea ideii intrinseci, capabile să se exprime printr-o materialitate imaterială. Nici unul dintre marii pictori ai *Quattrocento-ului* laurențian nu ne sugerează cu o asemenea pregnanță imanența luminii, care, în opera lui Botticelli, nu vine de nicăieri, nu învăluie corpurile ci devine metafora tulburătoare a propriei lor fosforescențe.

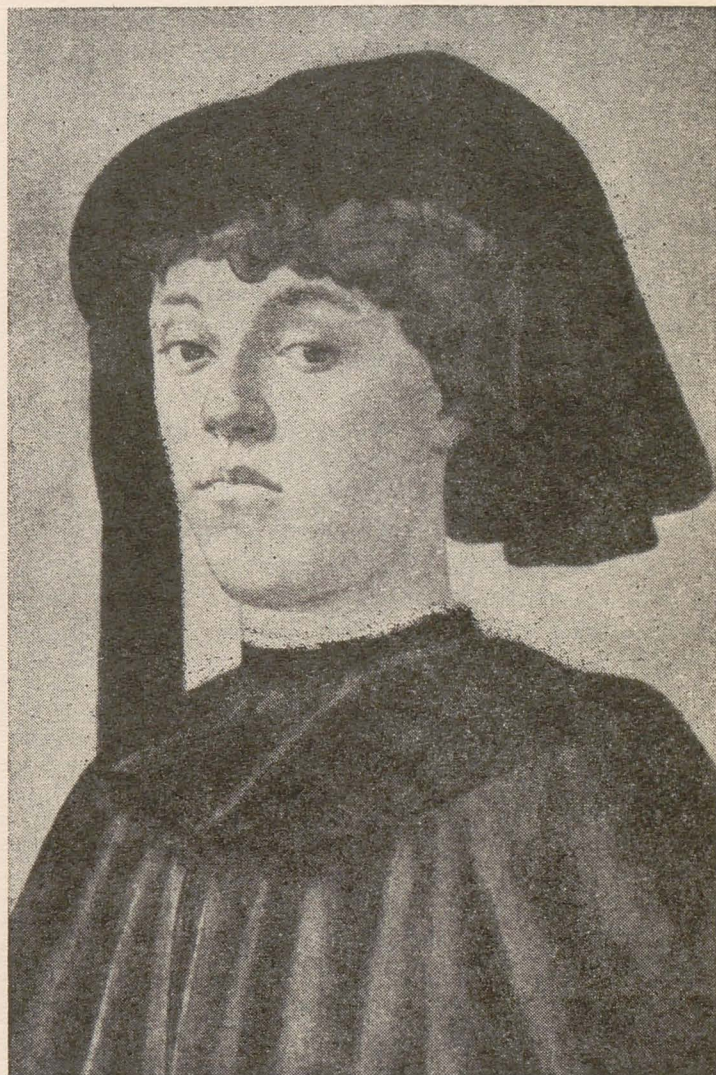
Tot în perimetrul neoplatonicienilor de la Careggi își are originea și obsesia *androgenismului* botticellian care premerge în acest sens pe un Leonardo sau Michelangelo. Înclinația — care nu se pretează la obligatorii digresiuni freudiene — era aproape generală în epocă, așa cum o mărturisesc operele unor Benozzo Gozzoli, Verrocchio, Filippo Lippi și va constitui încă unul din izvoarele mîniei lui Savonarola cînd va vitupera împotriva « *sodomiei* » florentine. Chiar și robustul Luca Signorelli, urmărit mai curînd de un panism euforic și de imagini dintr-o Arcadie ireală, nu e străin de acest frison cînd pictează efebii săi din marile fresce de la Orvieto. Există opinia —

îndreptățită în bună măsură — că tipul androgenului s-a constituit în atelierul lui Verrocchio și ar fi fost destinat să articuleze plastic conceptul de *inger* (v. André Chastel, *Art et humanisme à Florence*, pg. 294). Sau, cum se exprimă cu privire la Leonardo, G. R. Hocke, androgenul ar fi « *ein kosmisches Symbol: der Zusammenfall des Männlichen und Weiblichen, jeder Polarität, in Gott* ». (*Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, pg. 191.) Vom observa însă că la Botticelli problema depășește sfera ingerilor, căci androgenul e sesizabil nu numai la personajele *tondo*-urilor sale celebre ori la ingerii unor compoziții ca *Încoronarea fecioarei*, *Retablul Sfintului Barnaba*, *Nașterea mistică*. Motivul vibrează aproape pretutindeni în pictura lui. E suficient să privim portretele rămase de la Botticelli, acele figuri de adolescenți echivoci a căror expresie ezită între candoare și voluptate insinuantă; mă gîndesc de pildă la portretul de la Washington, foarte pretabil la operația inversă celei realizate de o revistă americană ce a publicat imaginea masculinizată imperceptibil a Giocondei (reprodusă și de G. R. Hocke, op. cit. il. 236). Care vor fi fiind implicațiile subiectivității în această obsesie, nu se va putea preciza niciodată foarte exact și poate că nici n-ar fi nevoie s-o facem; îndubitabilă pare însă simetria ei ficiniană. Autorul comentariului la *Banchetul* lui Platon, distingînd între vocația iubirii celeste și aceea a iubirii vulgare, spune că prima are drept corolar confuzia sexelor și, mai explicit, că oamenii ce sînt chemați spre acest fel de iubire spirituală, vor prefera femeilor pe bărbați și copiiiilor pe adolescenți, din simplul considerent al superiorității intelectuale pe care o manifestă. El respinge însă orice consecință vicioasă a acestei confuzii și citează în sprijinul său pe Platon, stigmatizîndu-i pe cei ispitiți să degradeze atracția spirituală la nivelul unei intervertiri triviale. Derivînd evident din asemenea surse, androgenismul lui Botticelli este formula stilistică a unei structuri melancolice, reacția acestei structuri față de imperioasa necesitate de a comunica sensibil, de a-și crea un alfabet arhetipal, capabil să sincronizeze idealmente contemplația și expresia. Tulburat de angoasa acelei senzualități ce după cuvîntul lui Kierkegaard, este « *o enigmă inexplicată și neliniștitoare* » cît timp frumosul către care aspiră, exclude spiritul

de la sintezele lui, geniul lui Botticelli halucinează tiparele androgine, visînd o morfologie sublimă și imposibilă. Dincolo de confuzia sexelor, această obsesie patronează atitudinea atît de caracteristică a personajelor lui și le imprimă aerul de grație bolnavă, de lingoare metafizică sau de suferință voluptuoasă ca la Sfîntul Ioan Botezătorul din *Retablul Sfîntului Barnaba*, cu paloarea și frisonul lui de drogat. Pînă și multe dintre chipurile de bătrîni capătă expresia unor adolescenți deghizați, rătăciți de aceeași tandrețe melancolică. Acest inegalabil desenator, capabil să dea o replică geometriei monumentale și savante a unui Uccello¹, se va lăsa tot mai mult absorbit de paradisul ondulatoriu al unei lumi unde toate lucrurile par a-și expia propria lor realitate, unde pînă și peisajul refuză materia, schematizîndu-se și abstractizîndu-se sub vraja aceleiași melancolii androgenizante, cînd elementele lui își pierd caracterele, transmițîndu-și-le unul altuia, ca în virtutea unui ritual secret. E oare acesta paradisul păgîno-creștin despre care vorbește Burckhardt (II pg. 333) unde, după cum cîntă într-un poem Bernardo Homer Pulci, pe Cosimo il Vecchio îl primesc la intrare, Cicero, Curius, Fabricius ce meritaseră și ei titlul de « *Părinte al patriei* »? Nu poate fi cît timp asupra lui planează insesizabilă umbra lui Savonarola.

III. IL COR DOLENTE

Platon tronează în *Quattrocento*-ul laurențian alături de Dante « *... in patriam restitutus ac denique coronatus* » cum v-a spune pe bună dreptate Ficino². După un secol și jumătate de



ingratitude, sînt redescoperiți — odată cu marele exilat pe care Florența îl va reda întregii Italie — și poeții toscani contemporani ai lui Dante, ce alcătuiseră așa-numitul « *dolce stil nuovo* ». Cel ce va pronunța, primul, elogiul lor va fi însuși Lorenzo de' Medici, admirator îndeosebi al lui Guido Cavalcanti. Dacă ecoul suprem al poetului *Divinei comedii* îl vom afla în opera lui Michelangelo, devot al lui Dante (v. și sonetele *Dal ciel discese...* și *Quante dirne...*) cum ni-l arată ilustrele-i fresce, toscanii se vor regăsi în pictura botticelliană care printr-o simetrie a corespondențelor devine o artă a *dulcelui stil nou*. Dealtfel conceptele fundamentale *stilnoviste* sînt adesea neoplatoniciene: acel *cor gentil*, metaforă a nobleții

¹ Luca Pacioli, admirator și poate discipol al lui Leonardo, publică în 1494 la Veneția *Summa de aritmetica, geometria, proportioni et proportionalita*, unde Botticelli este încadrat printre pictorii ce « *opera sua libella et circino proportionando mirabiliter perficiunt* ».

² Prima ediție tipărită a lui Dante în Italia a fost cea din 1472. Ulterior în 1478 apare la Veneția *La Commedia* publicată de Filippo di Pietro, ediție plină de erori, lipsită de comentarii și îngrijită după toate probabilitățile de Lucio Lelio; meritul ei rămîne doar acela de a-l fi calificat pentru prima oară pe Dante drept « *venerabile poeta* » (cf. *Mostra di 110 edizioni rare della Biblioteca Nazionale Marciana* pag. 15). Marea carieră europeană a lui Dante începe însă cu ediția din 1481 a lui Cristoforo Landino, umanist neoplatonicizant, care va rămîne multă vreme autoritatea supremă în studiile dantești.

spiritului, formulată de Guinizelli în poemul ce poate fi privit ca un manifest al poezilor toscani și reluată în replică de Dante (*Vita Nuova*, XX) era inima înălțată spre sferele contemplației pure, despuiată de lumesc în virtutea vocației frumosului imanent. Asemenea *stilnoviștilor* ce-și au punctul de plecare, în acest sens, în filosofia lui Albert cel Mare, Botticelli manifestă o *tulburare* în fața frumosului, o anxietate și uneori chiar o traumă, se simte: « *Pieno d'angoscia in loco di paura* » (G. Cavalcanti, *La forte e nova...*) încît în pictura lui se aude parcă o «... voce sbigottita e deboletta/ch'esci piangendo de lo cor dolente» cum spune același Cavalcanti (*Perch'io non spero.*) Plins stilizat însă, fără contingente sentimental-romantice și cenzurat de rigorile spiritului exaltat de armonii formale.

Il cor dolente e starea de spirit a frumosului revelat, boala sublimă și incurabilă a inițiatului, în pavăza căreia artistul are viziunea ordinii universale guvernată de «... forma/Che l'universo — a Dio fa somigliante (Dante, *Par.* I. 104—105). Este o altă definiție a melancoliei botticelliene ca stare de har, implicînd traumele emoției a cărei aventură stilistică nu se desăvîrșește fără o dureroasă sublimare. Această dominantă imprimă întregii lui morfologii un sens de aprehensiune tiranică: formele se reduc, se schematizează tinzînd la monotonia manierei, *leit-motivele* devin adevărate obsesii, accentuîndu-și mereu caracterul lor de silabe convenționale ale unui grai inaccesibil profanilor. Oamenii, caii, copacii, toți au gîturile alungite și capetele ușor înclinate, Judita ce-l decapitează pe Holofern, are aceeași expresie de plutire ireală și de vis ingenuu, ca și Venus sau Madona cu pruncul în brațe, Sfîntul Sebastian martirizat, pare la fel de adîncit în sine, ca și sfîntul Augustin cînd își scrie cărțile. Ca și în poezia *stilnovistă* unde prezența obsesivă a unor anumite concepte, *donna*, *amore*, *beltà*, *cor gentil*, nelipsite aproape din nici un poem, a atras atenția cercetătorilor, sugerîndu-le un posibil limbaj cifrat, mai cu seamă dată fiind apartenența poezilor lui *Dolce stil nuovo* și chiar a lui Dante, la o puternică organizație esoterică *I Fedeli d'Amore*, de nuanță vădit ghibelină. Încă în veacul trecut Gabriele Rossetti, tatăl poetului preraphaelit englez și apoi, mai tîrziu, G. Pascoli, au identificat în

opera acestor poeți urme ale unui cod cifrat. Însăși numele muzelor, Giovanna lui Guido Cavalcanti sau Beatrice a lui Dante, n-ar fi, în ultimă instanță, decît noțiuni abstracte, simboluri ale acestui grai esoteric (v. în acest sens și Mario Alessandrini, *Dante, Fedele d'Amore, Roma, 1960*). Nu este exclus ca și Botticelli, mai cu seamă în operele sale așa-zis alegorice, *Primăvara, Pallas și Centaurul, Nașterea Venerei, Frescele de la Villa Lemmi* (aflate astăzi la Luvru) cărora diligența exegeților le-a dat interpretări de o varietate deconcertantă și nu o dată contradictorii, să fi utilizat și el anumite elemente ale limbajului cifrat, mai cu seamă gîndindu-ne că Academia florentină, orientată programatic spre *hermetism*, va fi fost propice unor atari preocupări, unul dintre primii umaniști pasionați de studiul *Cabalei* fiind Pico della Mirandola¹.

De factură *stilnovistă* este și un anume *aristocratism al sensibilității* la Botticelli căruia îi repugnă tot ce e prea concret, prea palpabil, de unde și disprețul pentru peisaj, reproșat de Leonardo. La poezii toscane peisajul se reduce la simpla notație a unor elemente necesare mai mult ca simboluri sau articulații ale limbajului lor codificat, manierist și *metafizic* în sensul elisabetan al expresiei. Chiar atunci cînd compune o pastorală, Cavalcanti creează un decor schematic și abstract. André Chastel (op. cit. pg. 318) vorbind despre « *l'opposition du paysage-symbole de Botticelli et du paysage spéculatif de Léonard...* » apreciază că în spiritul lui Leonardo se încadrează, în această contingentă, poeți ca Poliziano sau Lorenzo de' Medici, fără a încerca să stabilească simetria poetică a lui Botticelli. E limpede însă că formula manierizată a peisajului botticellian, se înghină cu *dolce stil nuovo*. Cînd afirmă că un burete, îmbibat de culori și aruncat pe suprafața peretelui, lasă o pată unde vom putea descifra un frumos peisaj — afirmație pe care pictorul abstract de astăzi o va lua în serios nu o dată — Botticelli își definește refuzul de a construi *în spațiu*, preferința lui pentru linie, reacția lui față de spiritul static al marilor

¹ Prodigiosul gînditor o face desigur în spiritul concepției sale profund creștine, care avea să-l apropie atît de mult de Savonarola; după opinia lui « *Nulla est scientia quae nos magis certificet de divinitate Christi, quam Magia et Cabala* ». (*Opera*, pag. 105)

constructori din prima jumătate a *Quattrocento*-ului florentin, un Paolo Uccello, un Piero della Francesca. Acordînd liniei deplină inițiativă și libertatea ce nu o avusese la predecesorii săi — cu excepția lui Antonio Pollaiuolo ale cărui personaje par uneori cuprinse de vertigiul dansatorilor lui Matisse — Botticelli are cultul mișcării, al euritmiei savante și pline de grația muzicală a spiritului tulburat de armoniile supreme. Linia este elementul prin excelență viril al picturii botticelliene chiar dacă ea își disimulează vigoarea prin funcția stilistică atribuită de artistul urmărit de « *muzica pe care o vezi astfel punînd stăpînire tot mai mult pe corpul omenesc* » (Dintr-o scrisoare a lui Marsilio Ficino către Antonio Canisiano). Tocmai în contrastul dintre vigoarea liniei și funcția ei stilistică determinată de grația febrilă, aproape suferindă, rezidă una din particularitățile esențiale artei lui. Rareori vreun artist a izbutit să sugereze într-un asemenea grad reductibilitatea ideală a tuturor artelor (nu confuzia ori ambiguitatea lor!) în virtutea aceluia *abgründiger Grund* heideggerian, din care purced; poezie devenită vizibilă, după expresia lui Leonardo, dar și muzică în imagini și dans melodios amintind frescele mormintelor etrusce de la Tarquinia. Căci Botticelli, *poet al liniei*, cum îl numea Lionello Venturi, e dublat și de muzicianul subtil, capabil să imprime celor mai riguroase valori plastice straniul subtext muzical care girează magia lor învăluitoare și irezistibilă. E aceeași muzică a iubirii neoplatoniciene, pe care o anticipează cu două veacuri poezii *stilnoviști* — muzica aceluia « *... amando la mia vita more* » al lui Cino da Pistoia (*Balada LIX*).

Metafora plastică a iubirii și a stării de grație, sînt prin excelență ochii, a căror preocupare paroxistică frapează în arta botticelliană; expresia supremă a personajelor se concentrează în privirea unor *begli occhi amorosi dolcemente* (Cino da Pistoia, *Quando pur veggio che si volta il sole*), umbriți de o melancolie rece, pierduți în adîncimile lor, părăind a sta sub puterea hipnotică a dragostei ce devorează lent — ca în *dolce stil nuovo* unde ochii sînt exaltați și capătă chiar ciudate funcții de pneumatologie obscură. Re-luată de la *stilnoviști* în *Quattrocento* de către Marsilio Ficino, teoria e formulată în termeni de o tranșantă ingenuitate în laurențianul *Comen-*

to ad alcuni sonetti d'amore, unde Magnificul spune: « *il principio donde esce e donde entra Amore sono gli occhi, i quali per loro medessimi sono la più bella parte che abbi il corpo umano, ed hanno per obietto la bellezza* ». În spiritul unor asemenea teorii Botticelli creează un prototip al ochilor, ce pare a-l urmări în majoritatea compozițiilor sale, revenind la personajele cele mai diverse, mereu același, ca un *concerto* plastic. Ochi de o culoare nedefinită, sugerîndu-și fosforescența printr-o imperceptibilă tentă gălbuie, privind pe deasupra lucrurilor, undeva într-un *dincolo* halucinant, sau închizîndu-și pleoapele pentru a se deschide înlăuntru, după cuvîntul eminescian, într-o lume interioară. Ochii devin astfel la Botticelli nu numai principiul fundamental al expresiei, ci și receptacolul radiațiilor unei sensibilități exacerbate, unde « *par che si mova/ un lume che mi passa entro la mente* » (Gianni Alfani, *Donna da gli occhi tuoi...*). Ochii pe care-i vedeau în universul lor de rigori stilistice și de armonii formale poezii toscane din preajma lui 1300. Ochii prin care însuși Botticelli privea lumea și se privea pe sine.

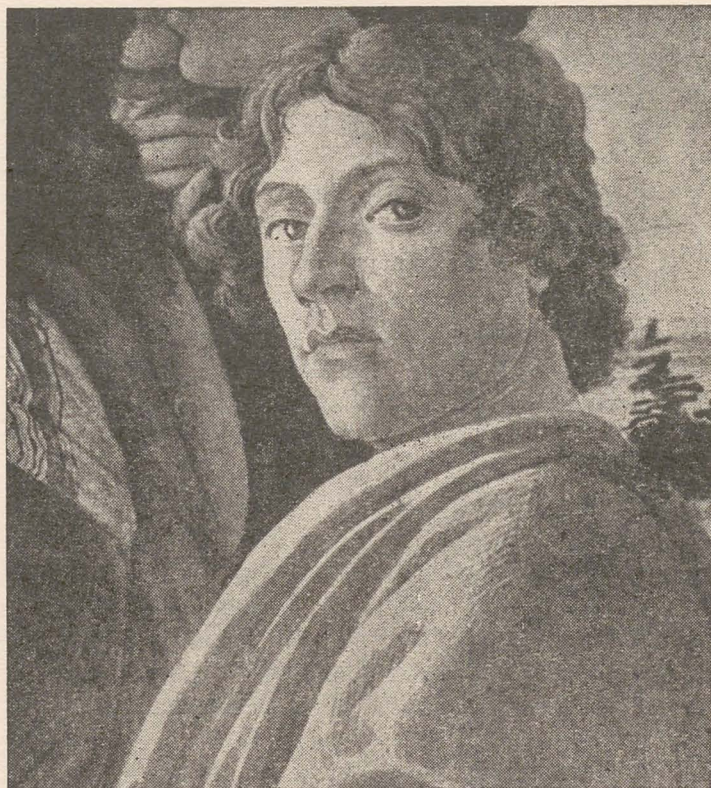
IV. VENERE ȘI MADONĂ

Viața Florenței laurențiene n-a fost scutită de încercări și de drame, al căror ecou pătrunde, fie și foarte sublimat, în opera lui Botticelli, după cum îi marchează existența și biografia, implicîndu-se în complexitatea stărilor lui de spirit. Prosperitatea și strălucirea Medicișilor nu fac decît să exacerbeze invidia principalilor rivali florentini ai casei lor, familia Pazzi. Bancheri de anvergură europeană, bogați, plini de ambiții dar fără aureola spirituală a Medicișilor și fără elevația lor, ei se asociază cu Papa Sixt al IV-lea pe care anumite interese familiare îl situară în tabăra adversarilor lui Lorenzo. Pontiful de-al cărui nume se va lega vestita capelă din palatele Vaticanului, îi și investise drept bancheri oficiali ai Sfîntului Scaun, favoare ce fusese acordată pînă atunci familiei Medici — și cu subsidiile lor încerca să alcătuiască un stat pentru nepotul său, Girolamo Riario, personaj mediocru și lipsit de scrupule. Învins pe cîmpul de luptă, Riario pune la cale asasinarea lui Lorenzo și a fratelui său Giuliano, avîndu-i drept complici principali

pe Francesco Pazzi, Arhiepiscopul de Pisa, Francesco Salviati, și tânărul cardinal Raffaello Riario, nepot al lui Girolamo. Despre posibila conivență a papei s-au emis ipoteze numeroase și contradictorii. În lipsa documentelor, legenda pretinde că Sixt al IV-lea ar fi încuviințat schimbarea lui Lorenzo, cu condiția de a se evita orice vărsare de sânge. În realitate totul se va petrece exact invers: Magnificul va rămâne neschimbat în fruntea Principatului, dar sângele va curge, îndeosebi acela al conspiratorilor.

Lorenzo părea o victimă facilă. Se plimba prin oraș fără gardă, oprindu-se cu primul pieton ce avea fantezia să-l abordeze, ducea o viață simplă, având conștiința senină a unui adevărat *primus inter pares* și disprețuia scuturile pretorienilor, menite să apere prea adesea tiranii de propria lor frică și de sentimentul ascuns al culpabilității sau imposturii. Așa vor fi gândit mercenarii ce pătrundeau în Florența primăverii lui 1478, primiți foarte cordial cât timp banda lor forma suita oficială a cardinalului Raffaello Riario, venit să officieze la Santa Maria del Fiore, superbul dom florentin. Nu mai puțin inhibați totuși de imensul prestigiu și de popularitatea Magnificului, ei hotărîră să-l asasineze, împreună cu Giuliano, chiar în incinta catedralei, în timp ce cardinalul complice va săvîrși slujba religioasă. Asasinatul urma să aibă loc în clipa cînd clopoțelul va suna anunțînd ieșirea prelatului cu Sfințele Daruri, adică în momentul cel mai solemn al liturghiei. Printre uneltele dirijate de însuși Francesco Pazzi, erau și cîțiva cărturari și chiar un literat, a căror prezență paradoxală nu se explică decît prin prezumtiva lor fidelitate de lachei ai casei.

În momentul ales, asasinii se năpustesc, izbutesc să-l ucidă pe Giuliano, dezarmat și completamente nepregătît, dar Lorenzo, rănit la gît de pumnalul unuia dintre ei, scoate spada și ținîndu-i la distanță, se refugiază în Sacristie, ajutat de nedespărțitul său prieten Angelo Poliziano. Între timp arhiepiscopul Salviati, împreună cu cîțiva mercenari, trebuia să ocupe Palatul Senioriei. Soarta i-a fost însă cu totul alta. Răspîndindu-se, ca fulgerul, vestea asasinării lui Giuliano și a atentatului la viața lui Lorenzo, mulțimile invadează străzile clamînd pentru pedeapsă și răzbunare. Salviati și mercenarii sînt prinși și spînzurați la ferestrele Senioriei. Peste cîteva



ceasuri Francesco Pazzi e adus de mulțimea revoltată și va atîrna alături de ei. Toți membrii conjurației sînt rînd pe rînd prinși și decapitați. Ultimul asasin, care fugise în Turcia, e extrădat de Mahomed al II-lea, el însuși mare admirator al Italiei și mai ales al lui Lorenzo; era Bernardo Bandini sortit, printr-un capriciu al soartei, să rămînă immortalizat într-un desen al lui Leonardo ce-l înfățișează spînzurat de balconul Palatului construit de Arnolfo.

Eșecul conspirației îi exasperează pe adversarii care declară război Florenței. Subtila diplomatie a lui Lorenzo dizolvă însă alianța Papei cu perversul Ferrante al Neapolului, și astfel Sixt al IV-lea e silit să accepte pacea, revenind la sentimente prietenești față de acela pe care nu ezitase să-l excomunică. În temeiul împăcării, Lorenzo recomandă Pontifului cîțiva dintre cei mai de seamă pictori florentini pentru a-i zugrăvi incinta capelei ce avea să-i poarte numele. Și astfel Botticelli va pleca la Roma unde, între 1481—82, va picta frescele ce pot fi admirate și astăzi pe pereții laterali ai Capelei Sixtine.

După documentele contradictorii rămase din epocă, elucidate însă de cercetări mai recente,

6. Scene din viața lui Moise (detaliu, fiicele lui Ietro)
Vatican, Capela Sixtină



se pot stabili cu destulă exactitate operele botticelliene din ansamblul mural al capelei. El a pictat trei mari compoziții, două reprezentând scene din viața lui Moise inspirate după Vechiul Testament (*Ieșirea* II—XIV respectiv *Numerii* XVI) și una care, denumită de obicei în literatura de specialitate *Vindecarea leprosului*, înfățișează de fapt, contopite în structura compozițională, numeroase scene din viața lui Isus, expuse cu maximă libertate figurativă dacă nu și cu discreta intruziune a unor elemente contemporane, legate de activitatea Pontifului: teren generos pentru fan-tezia ulterioară a exegeților. Amprenta botticelliană o poartă și un număr de aproximativ șapte portrete de papi, cu toate că ele atestă o mai substanțială colaborare a atelierului.

Opinia larg răspândită neagă importanța experienței romane a pictorului și acordă frescelor sale sixtine o valoare secundară în cadrul întregii opere picturale. Într-adevăr Roma nu pare să-l fi impresionat pe Botticelli, cu toate ruinele ei superbe, printre care, cu aproape un secol în urmă, rătăciseră exaltați de mirajele noilor armonii, Brunelleschi și Donatello. El era moștenitorul altor cetăți. Melancolia lui bîntuia meri-

dianul himeric unde umbra lui Platon patrona confluența bizantinismului îndelung decantat, cu lumea scufundată a Toscanei etrusce, și zeitățile Eladei primeau botezul în apele Arno-ului. Roma îi va fi părut rudimentară și păgînă, celui crescut în spiritul *teologiei platonice* a lui Marsilio Ficino. El a pictat la Roma ca un florentin exilat temporar, plonjat într-un mediu incapabil să-i inculce un alt sentiment decît pe acela al alienării. De aici o anume timiditate și inhibiția ce se simte în frescele lui din Capela Sixtină; dealtfel asemenea reacții sînt sesizabile și în opera altor artiști veniți să picteze capela lui Sixt al IV-lea, un Ghirlandaio, un Luca Signorelli. Ceea ce nu înseamnă că frescele lor nu rămîn capodopere pe care ar fi nedrept și impropriu să spunem că le va eclipsa Michelangelo; prin însăși complementaritatea lor care e o virtualitate a geniului, marii artiști nu se pot eclipsa niciodată.

Frescele botticelliene de la Roma ne readuc în aria problematicii sacralului și profanului în opera lui; Venere și Madonă ar fi spus Eminescu. Dacă picturile lui alegorice se împlinesc sub semnul sacralizării universului mitologic, văzut prin prisma creștinismului anxios al neoplatonicienilor de la Careggi, aici se insinuiază tendința contrară, aceea de a platoniza Sfintele Scripturi, de a interpreta textul biblic nu atît în spiritul devoțiunii creștine, cît în acela al contemplației ca formă supremă de *religio*. Respectînd dramatismul scenelor, realizat prin mijloace compoziționale și prin dinamismul riguros al desenului, Botticelli își concentrează însă atenția asupra expresiei figurilor, creînd astfel o suită de portrete splendide, unde apar aceiași ochi extatici, aceleași chipuri transfigurate de lumina stranie a revelației. Aceste personaje, situate în grupuri juxtapuse cu o desăvîrșită intuiție a valorilor ritmului compozițional, nu sînt elemente ale narațiunii biblice chiar dacă, studiînd cu atenție frescele, am putea bănui uneori identitatea unora dintre ele, fie că e vorba de fiicele lui Ietro, despre Moise ori despre Core, Datan și Abiram. Dar pictorul pare a le considera în rolurile atribuite de propriul lui scenariu în a cărui economie expresia, atitudinea, gestul, mișcarea și chiar costumația, sînt tot atîtea mijloace de intruziune a unui principiu estetic în structura teologică a *Scripturii*. Așa se explică apariția unor efebi ciudați, cu priviri de inspirați melancolici,

a personajelor feminine de o grație manierizantă, de o eleganță a ținutei ce le dă aerul unor posibile companioane ale Venerei, a unor figuri de umaniști meditativi ori de *condottieri* filosofi; pînă și Moise pare un mag în exercițiul exorcismelor sale impenetrabile.

Problema e evident aceeași pe care o pun și Madonele lui Botticelli, unde sacralitatea se realizează în afara structurii semnificațiilor iconografice suprapuse; artistul pare să nesocotească voit principiul lor sau să-i acorde o valoare subsidiară. Imaginea iconografică nu reprezintă, prin aproape niciunul dintre elementele ei, realitatea dedusă direct din spiritul sau litera textului evanghelic, tînăra fecioară fiind un arhetip neoplatonician, reluat mereu într-o gamă de variante ce nu fac decît să-l illustreze în esența lui. E oare o «umanizare» totală a Madonei, așa cum cred unii exegeți? Umanizarea o va aduce arta lui Rafael și a venețienilor. Botticelli se situează, dimpotrivă, la antipodul unor asemenea tendințe, Madonele lui reprezentînd cea mai radicală încercare din întreaga Renaștere, de a epura o imagine de orice substrat istoric, antropologic, etic și chiar teologic, în sensul restrîns al noțiunii, handicapînd astfel materialitatea ei virtuală. Imaginea devine mai curînd o stare de spirit, îngăduindu-ne comunicarea imediată cu dogma creștină căreia pictorul pare a-i fi hierofant. De aici originalitatea și noutatea evidentă a Madonelor lui Botticelli, fie și comparate cu acelea ale maestrului său Fra Filippo Lippi, infinit mai «umanizate» în grația lor simplă, în atitudinea lor de maternitate ingenuă. Marele pictor al *tondo*-urilor e urmărit de teama de a nu circumscrie universul scripturilor în limitele prea concrete ale realității, învecinîndu-se, în această contingentă, cu bizantinii, la care tendința de a schematiza imaginea, vădește aspirația spre transcendental, fuga de concretul care circumscrie și afectează *Ideea* scripturilor. Apropierea nu e cu totul întîmplătoare, dealtfel. După latinizarea picturii grecești, inaugurată de Giotto, neoplatonicienii florentini colaborează la o helenizare a noii picturi italiene, și în această arie, Botticelli se reîntilnește uneori cu spiritul bizantin, în sensul în care pictura bizantină reprezintă o formă de perpetuare a artei helenistice și a universului ei morfologic. Într-adevăr,

în opera lui regăsim acea «*maîtrise du dessin qui fait des êtres et des choses une phrase graphique*» sau «...*des figures et des scènes mouvementées, qui représentent la phase baroque de la peinture byzantine. Les personnages s'effilent et s'allongent, ils se plient et se tordent enveloppés dans des draperies compliquées*» (André Grabar: *La peinture byzantine*, pag. 46). Acestor elemente bizantine li se datorește și ușoara sugestie de artă orientală a picturii botticelliene și chiar extrem-orientală (v. în acest sens Y. Yashiro: *Botticelli*, Londra 1925, unde se face, între altele, o apropiere între Botticelli și Utamaro). Unii exegeți au încercat a explica afinitățile asiatic ale lui Botticelli, printr-o posibilă influență directă venind de la miniaturile persane aflate în colecția Medicșilor. Dar pictura bizantină tîrzie reprezintă ea însăși formula europeană de asimilare a grafismului oriental, prin intermediul ei pătrunzînd în universul stilistic al Italiei medievale, nu numai anumite tipare levantine, provenind din arta Siriei, ci și pictura persană ce se implică în structura compozită a bizantinismului. Ordinea de idei permite observația că Botticelli pare a continua, sub acest raport, și tradiția *trecento*-ului sienez, a unui Duccio sau Simone Martini căruia Lionello Venturi (*La peinture italienne*, vol. I pag. 72—73) îi elogia «*le poème de la ligne ondulée*» și «*son abandon aux rythmes de ses lignes*», formulări mai mult decît adecvate artei botticelliene. Începînd de la sienezii și florentinii din *duecento* și *trecento*, acest filon bizantin ajunge, pe filiere imperceptibile, pînă la Botticelli care e poate ultimul mare pictor italian beneficiar într-o anumită măsură al matricei stilistice situate în punctul de intersecție inefabilă, unde arta bizantină tîrzie se îngîna cu vitraliul goticului primitiv; după el vine Leonardo ce va rupe definitiv cu tradiția bizantină.

Confuzia programatică a sacrului și a profanului nu are sensul unei secularizări cum o voiseră cercetătorii veacului trecut, prizonieri ai locului comun care era așa-numitul «păgînism» al *Quattrocento*-ului florentin; părintele spiritual al epocii, Marsilio Ficino, astrolog, filosof, medic, estetician, mag, era înainte de toate și mai presus de toate, un teolog de mare anvergură, predicînd la Santa Maria del Fiore și vădînd o elevație creș-

tină inaccesibilă adesea Pontifilor Vaticanului¹. În spiritul lui, Botticelli tinde nu numai să vadă în moștenirea antichității, formele de anticipare a valorilor creștine, ci să realizeze imaginea unei lumi universale dominate de armonia care înnobilează și convertește. Sub zodia acestei armonii oamenii devin contemporani ai miracolelor de totdeauna și însăși teologia capătă sensul unei *ontologii fundamentale*. De aici simbolismul anxios și irealismul picturii botticelliene, modalitate de aproximare nostalgică a armoniilor către care aspiră. Până și paleta lui cu valori atât de singulare se resimte de nostalgia devorantă a acestor armonii; culoarea pare și ea suferindă atinsă de vibrațiile sufocate ale aceleiași melancolii, raporturile sînt de o delicatețe care le atenuază intensitatea. Ca oricare dintre marii pictori ai tuturor vremurilor, Botticelli își pune sigiliul pe anumite tonuri și nuanțe ce ni se fixează obsesiv în memorie, răspunzînd totdeauna la numele lui: există cel puțin un violet pal, un galben de portocală uscată și roșul umed, stins, de o insinuantă tandrețe, al scoicilor moarte, culori care șerpuiesc în pictura lui definindu-i cromatica rafinată, atât de sesizantă în muzicala ei monotonie. El nu are voluptatea culorii sau poate, mai exact, nu și-o mărturisește ca de pildă maestrul său Fra Filippo; în economia artei botticelliene, culoarea nu se adresează *fondului nostru senzual*, cum ar fi spus Matisse, ci acelei facultăți a spiritului care în limbajul *stilnoviștilor* se numea « *gentilezza* », vocație cultivată printr-o savantă disciplină a inițierii. Ca în întreaga lui artă, culoarea devine alfabetul harului celor dărușiți cu dantescul « *intelletto d'amore* » din celebra canționă; freamătul ei ne determină să vorbim nu despre *intelectualismul* Florenței laurentiene și al picturii lui Botticelli, ci despre *spiritualismul* lor. Și harul « *sacralizează* » totul căci, după cum spune Ficino, Dumnezeu sălășluiește

în toate și noi înșine tindem să ne identificăm cu toate lucrurile.

V. NAȘTEREA MISTICĂ

În ultimul deceniu al celui mai strălucit dintre secole, viața și arta lui Botticelli se întîlnește cu posomorîta legendă a lui Savonarola; valoarea și sensul acestei confluențe care a format obiectul unor stăruitoare cercetări, nu pot fi approximate decît în ansamblul raporturilor lui Fra Girolamo cu Florența vremii sale. Aceste raporturi au suferit un îndelungat proces de mistificare, determinat de *partipris*-uri, de ignoranță, de neînțelegere și în cele din urmă de ușoara tendință spre schematizare ce se implică fatal în mecanismul prin care istoria asimilează faptele și personalitățile situate în perspectiva ei. Este azi evident că imaginea tiranului monstruos, bastard al tenebrelor, în conflict cu spiritualitatea rafinată a unei cetăți păgîne, rămîne un clișeu de literatură facilă, ambii termeni ai acestui antagonism simplist, fiind întru totul falși. Până și scriitorii de talia unor De Sanctis ce-l prezenta pe Savonarola ca pe o « *umbră întunecată și răzbunătoare a evului mediu* » și-l vedea « *luptîndu-se cu cărțile, cu picturile și cu serbările* » (*Istoria literaturii italiene* pg. 421—422) sau Carducci care sesiza în întreaga artă, literatură și gîndire a Florenței o « *răzvrătire a cărnii contra spiritului, a rațiunii împotriva misticismului* » au fost victime ale acelorași erori. Un argument peremptoriu stă în faptul însuși că, după ce predicase în diverse orașe ale Italiei septentrionale, călugărul avea să-și împlinească triumful său tragic tocmai la Florența, capitala necontestată a spiritului și a culturii peninsulare.

Fra Girolamo da Ferrara provenea dintr-o familie de cărturari², bunicul său, Michele Savonarola fiind unul dintre cei mai iluștri medici ai vremii, profesor la Universitatea ferrareză, scriitor și savant. Cînd împlinește 23 de ani, tînărul Savonarola pleacă din casa părinților săi și se călugărește într-o mănăstire dominicană din Bologna. După șapte ani de studiu temeinic și de viață claustrată, își începe cariera de predicator, dar

¹ G. Toffanin în ampla sa considerare istorică a umanismului, accentuează asupra creștinismului ficinian și, citînd amplu din scrisoarea lui Ficino către Pico della Mirandola se întrebă dacă importantul document « *non pare una lettera di San Paolo* » (*Storia del'Umanesimo*, vol. II pag. 263). Pico însuși în a sa *Apologia* se situează în afara oricărui echivoc în această privință, cînd spune: « *Non s'ha filosofia che ci allontanani dalla verità dei misteri. La filosofia cerca il vero, la teologia lo trova, la religione lo possiede* » (G. Toffanin, op.cit. pag. 276).

² În ciuda faptului că F. Guicciardini (*Storie Fiorentine*, pag. 108) apreciază originea călugărului ca fiind « *popolana e mediocre* ».

aparițiile sale în amvonul catedralelor sînt lipsite de orice succes. Abia după 1485 începe a se profila marele și sumbrul profet sortit să ardă sacrificat intempestiv și zadarnic, pe altarul propriilor sale himere, reeditînd destinul înaintașului său Arnaldo da Brescia.

Călugărul dominican avea o formație remarcabilă. Încă în tinerețe scrie versuri de factură petrarchiană, între care o canțonă vehement anticlericală și chiar cu accente de ostilitate la adresa principilor și a patricienilor bogați:

Che a purpureo color tu non te apoggie;
Fugi palazi elogie
E fa che toa ragion a pochi dica:
Che a tuto el mondo tu serai nemica.

Limba lui rudimentară și stîngace a fost handicapul principal în primele popasuri florentine, dar cu timpul cîțiva dintre umaniștii de elită sînt cuceriți de patosul și fervoarea profetică a predicilor lui și astfel, la recomandarea insistență a lui Pico della Mirandola, Lorenzo îi încredințează un post la fundația Medicișilor de la San Marco. La sfîrșitul lui 1489 sau la începutul anului următor, Savonarola se instalează în bogata și prestigioasa mănăstire florentină unde în jurul lui se alcătuieste un fel de Academie, după moda vremii, frecventată adesea și de către umaniștii de la Careggi. Figura lui de o urîțenie fascinantă — Fra Bartolomeo ne-a lăsat un profil angular cu o ușoară sugestie ovină — verbul exaltat și existența, de un ascetism paroxistic, impresionează tot mai mult auditoriul. Fratele nu repudiază literatura și artele, părăind chiar a le proteja la modul său care era acela al unui dogmatism agresiv și ingenuu. Continuă a scrie versuri el însuși și vituperează cu ton de inspirat, împotriva corupției și a depravării, profetizînd calamități apocaliptice și proiectînd asupra Florenței umaniste, roasă de incertitudinile și angoasele sfîrșitului de secol, viziuni sumbre ca ale unui nou Sfînt Ioan. În 1492 prezice de la amvonul Domului florentin, moartea lui Lorenzo și a Papei Inocențiu al VIII-lea. Influența lui crește enorm.

S-a spus că această influență s-ar fi manifestat în masa cenușie a plebei ignorante și predispușe la misticism, dar în realitate predicele savonaroliene tulbură însăși cercurile elitei umaniste și



a majorității artiștilor vremii¹. Pico della Mirandola, aristocrat de o imensă erudiție și gînditor profund, după 1491 începe a se claustra într-o existență de ascet. Își vinde pe un preț voit derizoriu, moștenirea părinților, distribuie săracilor jumătate din suma primită și scrie nepotului său Giovanni Francesco, mărturisindu-i că, îndată ce-și va fi isprăvit opera, va dărui totul săracilor și apoi luînd crucea, va porni desculț și umil predicînd cuvîntul Evangheliei. Lorenzo di Credi se declară adept fervent al lui Savonarola iar Bartolomeo della Porta își dezavuează opera de tinerețe și se călugărește devenind Fra Bartolomeo, așa cum îl va cunoaște Istoria artelor. Simpatizanți sînt și artiștii familiei della Robbia,

¹ « Anche il Poliziano ne rimase grandemente scosso, afirmă pe bună dreptate Pasquale Villari, e Lorenzo ne fu umiliato e impensierito assai » (*La Storia di G. Savonarola e de'suoi tempi*, vol. I. pag. 143).

cu excepția lui Luca, mort în 1482 iar Michelangelo recitea cu evlavie la bătrînețe predicile lui Fra Girolamo. Partizani fără echivoc sînt și literații Ugolino Verino¹, Girolamo Benivieni care e, într-un anume sens, poetul oficial al mișcării « *piagnone* » și traducător în « *volgare* » al lui Savonarola. Însuși lucidul, scepticul și cinicul Machiavelli, admirator al lui Cesare Borgia și om al epocii moderne va spune (*Discorsi*, I, 11) că un om de talia lui Fra Girolamo obligă la reverență². Iată deci că acțiunea predicilor lui Savonarola nu se resimțea numai « *... con scandalo e iattura delle anime semplici* » cum se spune în textul excomunicării papale din 13.V. 1497 cf. P. Villari: *La Storia di G. Savonarola*, II, pg. 28) pronunțată de Alexandru al VI-lea. Dealtfel însuși Lorenzo Magnificul, atacat de la început de către Savonarola continuă să-i asculte predicile și încearcă, atît cît îi îngăduiau autoritatea de principe și orgoliul lui firesc, să se apropie de inflexibilul dominican, a cărui ostilitate îl consternează cu atît mai mult cu cît o simte nejustificată. Într-adevăr călugărul pare a fi ignorat dimensiunea creștină a marelui poet care era Lorenzo, autor, între altele și al admirabilelor *Inni Sacri*, adevărate capodopere ale liricii religioase rinascentiste și mărturisiri de credință mai presus de orice îndoială. Orbit de propria-i intransigență, Savonarola confundă gustul, magnificiența, cultura cu depravarea și corupția, clamează în numele unei purități absolute, mereu mai dezlănțuit, mai intolerant, mai mistuit de flacăra unei credințe imposibile și visează să transforme Florența într-un enorm clastru de cistercieni ireductibili. Ecoul predicilor sale e cu atît mai semnificativ cu cît principiile ce le girează sînt mai absurde și mai impracticabile.

¹ E adevărat că Verino, devot declarat, căruia Savonarola îi dedicase micul său tratat *Apologeticus, de ratione poeticae artis*, își schimbă brusc atitudinea îndată după arestarea dominicanului — trist obicei al literaților dintotdeauna! — și îi devine adversar, scriind o foarte vehementă *Invettiva* (P. Villari, op.cit., vol. II, pag. 250).

² Foarte semnificative sînt și paginile lui F. Guicciardini care în monumentală sa operă *Storie fiorentine* (pag. 156—159) face un adevărat portret al lui Fra Girolamo unde citim: « *Confessano eziando i avversari suoi, lui essere stato dottissimo in molte faculta, massime in filosofia la quale possedeva si bene e se ne valeva si a ogni suo proposito, come se avesse fattala lui* »; cit de departe sintem de imaginea fanaticului rebarbativ, abilitată de clișeele polemice de duzină.

Numai într-o cetate profund creștină putea fi luat în serios un personaj de atare alură. Oriunde în altă parte apariția lui n-ar fi depășit indiferența acordată nebunilor care delirează la capătul podurilor. În frunte cu principele său — care avea să-l implore, aflîndu-se pe patul morții și așteptînd cu înfrigurare vizita dominicanului — orașul era tulburat de verbul incandescent al lui Savonarola³.

Nimic mai firesc deci decît o adeziune sinceră a lui Botticelli la spiritul doctrinei savonaroliene, chiar dacă nu și la litera ei. După 1490 tematica picturii sale exclude aproape orice element mitologic, iar cele două lucrări fundamentale din ultima perioadă a activității sale atestă o influență incontestabilă a lui Savonarola: e vorba despre *Nașterea mistică* aflată în National Gallery la Londra și despre *Răstignirea mistică* de la Cambridge Mass. Fogg Art Museum. Inspirată în ansamblul ei din Sfintele Scripturi (v. Luca, II, 13—14) *Nașterea mistică* reprezintă și cea mai categorică abdicare a artistului de la legile perspectivei, cărora li se substituie aici principiul ierarhiei mistice a elementelor cuprinse în structura compozițională: astfel personajele din prim plan sînt de dimensiuni mai reduse decît acelea din planul al II-lea în jurul cărora se organizează compoziția, ele constituind nucleul ei mistic. În partea superioară a pînzei o inscripție grecească de tip epigrafic spune: « *Această pictură către sfîrșitul anului 1500 în vremea tulburărilor din Italia, eu Alessandro o zugrăvii la mijlocul timpului după timpul celui de-al XI-lea capitol al Sfîntului Ioan și a celei de-a doua dureri a Apocalipsului și cînd vreme de trei ani și jumătate slobozitu-s-au din lanțuri diavolul ce fi-va apoi înlănțuit în cel de-al XII-lea și îl vom vedea pre el (ștersătură) precum în pictura de față* ». Datorită stilului hermetic, foarte influențat de Sfîntul Ioan Teologul — text favorit al lui Savonarola — inscripția a fost interpretată în chipuri felurite de către cer-

³ E elocventă scrisoarea lui Poliziano (*Epistole*, IV, 2) unde marele poet și umanist povestește detaliat ultimele zile ale Magnificului aflat pe patul morții, își amintește nerăbdarea cu care-l aștepta pe Savonarola și cuvintele adresate călugărului la plecare: « *heus, inquit, benedictionem, pater, prius quam a nobis proficisceris* ». Cred, de aceea, că a-l vedea pe Botticelli « *incertain entre les commandes païennes des Medicis et les malédictions de Savonarole* » (Lionello Venturi, *La peinture italienne*, I — pag. 185) înseamnă a exprima mult prea tranșant o realitate pretabilă la nuanțări ineputabile.

cetătorii aplecați asupra ei, de la Colvin pînă la Horne, Jacques Mesnil și Pope Hennessy. Există și încercări — lipsite de orice plauzibilitate — de a se tălmăci epigraful ca antisavonarolian, călugărul fiind, după opinia acestor exegeți, diavolul de care vorbește artistul. O exegeză prea pedantă în acest sens devine desigur inoportună; cert este că limbajul cu elemente de Apocalips și însuși spiritul textului situează mai presus de orice îndoială caracterul lui savonarolian. Astfel cei *trei ani și jumătate* nu sînt decît traducerea în alți termeni, a celor două sorocuri din apocalips, respectiv *patruzeci și două de luni* (XI, 2) și *o mie două sute șaiszeci de zile* (XII, 6). Faptul că Botticelli se referă tocmai la aceste două capitole din viziunea Sfîntului Ioan Teologul, e de asemenea elocvent, căci în capitolul XI se vorbește despre *doi martori care vor proroci îmbrăcați în sac și vor fi uciși*, ceea ce înseamnă că epigraful pictorului nu poate fi decît o aluzie la Savonarola și emulul său Fra Domenico da Pescia, cum apreciază și Roberto Salvini (op. cit. II pag. 63). Un argument esențial mi se pare a fi motivul iconografic din prim plan: îngerii ce se îmbrățișează cu oamenii într-o atmosferă de exultare mistică, motiv ce provine direct din *Predica a III-a despre Psalmi*, rostită la 13 ianuarie 1495 unde se spune «... *gli angeli abbiano partecipazione cogli uomini e conversino con loro...*» și iarăși «*E pero quanto piu ci approssimiamo a Dio e agli angeli per fede e carita tanto piu siamo amici di Dio e degli angeli suoi; e parlano e conversano con noi*»¹. Întreaga atmosferă a compoziției e de altfel foarte fidelă spiritului savonarolian: umilință, exaltare, beatitudine mistică și o anume crispate atît de străină contemplației calme și reveriei melancolice din lucrările anterioare.

Toate aceste elemente apar exacerbate în *Răstignirea mistică* de la Cambridge Mass. Un Crist robust și matur cu o expresie dramatizată la modul unui Andrea Mantegna, crucificat pe aproape întreaga dimensiune a compoziției cu un fundal peisagistic unde se vede Florența

¹ Ideea e reluată de Savonarola, între altele, în tratatul său *Della Semplicità della Vita Cristiana*, unde, în traducerea contemporană a lui Girolamo Benivieni, citim: «*E però esercitandosi liberamente nelle orazioni e nelle contemplazioni, divennero uomini santi e divini e familiari alli angeli e a' beati*» (pag. 62).

dominată de Palazzo Vecchio, Cupola lui Brunelleschi și campanilul giottesco, spre care se lasă nori de fum sumbri ca prezicerile necruțătorului profet. La picioarele crucii Maria Magdalena prosternată iar alături un înger flagelînd un animal incert. Unii au văzut în acest animal o vulpe, simbol biblic al viciului (v. *Cîntarea Cîntărilor* II, 15 «... *puii de vulpe care ne strică viile atunci cînd viile noastre sînt în floare*»). Alții l-au luat drept leul florentin, acel *marzocco* heraldic. Ambele ipoteze converg spre aceeași interpretare savonaroliană — singura posibilă de altfel — căreia tonalitatea sumbră a lucrării și aerul apocaliptic îi adaugă un argument în plus.

Nu putem ignora și anumite elemente biografice care confirmă interesul lui Botticelli nu numai față de doctrina dominicanului ci și privitor la destinul lui tragic, menit, într-un sens, să-l salveze de la oprobiul istoriei. Într-adevăr, preluînd puterea în 1494 el inaugurează în Cetatea luminilor laurențiene, o teroare inchizitorială la care vor fi colaborat desigur și excesele zelatorilor săi, acei penibili «*piagnoni*» bîntuiți de o devoțiune deviată prin ignoranță, refulare și turpitudine. Procesele ce nu depășeau nivelul unor simple asasinat, abuzurile, violențele, periodicele *bruciamenti delle vanita*, atît de simetrice idiosincraziilor culturale ale totalitarismului modern, i-ar fi lăsat în amintirea urmașilor nu numai aureola pustie rămasă pînă azi în jurul numelui său, ci și un ineluctabil stigmat de monstru malefic; numai rugul aprins la 23 mai 1498 în Piața Senioriei, acea probă supremă pe care a trecut-o cu o deconcertantă seninătate, l-a putut izbăvi. Nu vom putea ști niciodată cît de entuziast va fi fost Botticelli cînd vedea arzîndu-se cărți, tablouri, țesături scumpe, dar după moartea tragică a nefericitului profet, cînd picta cele două compoziții amintite, ne e cunoscută preocuparea lui pentru adevărul *cazului* Savonarola. Se știe că odată, primind vizita unui personaj important din tabăra adversarilor dominicanului, îl întrebă foarte insistent care era vina celui ars pe rug și primind răspunsul, că în realitate nu i se putuse găsi nici o vină, fusese adînc impresionat.

Cei ce susțin indiferența — sau chiar ostilitatea — marelui Sandro față de Savonarola, se prevalează în deosebi de două elemente, pasibile, în princi-

piu, de a constitui dovezi pertinente. E vorba despre o însemnare din *Jurnalul* fratelui său, Simone, devot savonarolian și de asemenea despre compoziția intitulată *Calomnia*, pictată după toate probabilitățile, în jurul lui 1496, când apare la Florența prima ediție a operei lui Lucian, de unde se inspirase Botticelli. Argumentația mi se pare însă inconsistentă. Ceea ce-i reproșează Simone Filipepi nu e decît faptul de a fi acceptat vizita unor dușmani ai Fratelui Girolamo, ceea ce, cu toată indignarea unui « *Piagnone* » frizînd sărăcia cu duhul, cum ne apare din textul rămas, e în ultimă instanță irelevant: în atelierul pictorului veneau oameni foarte feluriți și nimic nu ne îndreptățește să credem că el le și împărtășea opiniile într-o problemă sau alta. În ce privește panoul aflat azi la Uffizi e iarăși îndoielnică interpretarea lui drept alegorie menită să apere memoria lui Lorenzo, de calomniile lui Savonarola, în virtutea afecțiunii și a stimei ce i-o purta artistul. Stima, afecțiunea și chiar prietenia caldă ce-l lega de ilustrul principe, nu l-au împiedicat pe un Pico della Mirandola să se deschidă influenței călugărului; întrucît l-ar fi putut împiedica deci pe Botticelli, mai cu seamă gîndindu-ne că la data cînd o va fi făcut, Magnificul murise de cîtiva ani?

Compoziția micului panou de la Uffizi respectă foarte fidel povestirea lui Lucian despre pictorul Apelles, care, calomniat față de Ptolomeu și probîndu-și nevinovăția, preferase să picteze scena calomnierii sale, în loc de a cere pedeapsa vinovatului. Situată într-un *palazzo* florentin paradigmatic, compoziția cuprinde astfel personajele cunoscute, a căror valoare alegorică e clară. Mult mai puțin clare sînt însă valorile scenelor pe care le înfățișează bogata gamă de reliefuri sculpturale și chiar acelea ale statuilor incluse de arhitectura palatului. Inspirația lor e mitologică și biblică dar a descifra sensul fiecăreia dintre nenumăratele scene ca și eventualele raporturi dintre ele, devine un simplu exercițiu de fantezie egal cu tălmăcirea viselor sau chiromanția: e suficient să citez cazul statuiei aflate în nișa coloanei centrale, în care cercetătorii au identificat, rînd pe rînd, pe Sfințul Gheorghe, pe Marte și chiar pe Pippo Spano pictat de Andrea del Castagno la Santa Apollonia! *Calomnia* care e ultima capodoperă alegorică a lui Botticelli, nu are, după opinia mea,



nimic comun nici cu adepții, nici cu adversarii și nici cu însuși Savonarola. Ea este un posibil cîntec de lebedă al lui Sandro și al incredibilului *Quattrocento* florentin cîntat cu nostalgia anticipată a tuturor armoniilor cărora sensibilitatea exasperată a pictorului le presimțea amurgul implacabil. Ea demonstrează că pictorului și deopotrivă cetății lui nu le mai rămînea decît orizontul *Nașterii mistice* în tenebrele lui Savonarola — în sensul în care Rilke spunea undeva că întunericul nu e decît o aglomerare de lumini.

VI. ACCADEMIA DI SCIOPERATI

După preluarea puterii de către Savonarola și adepții săi, Botticelli, tulburat adînc, își încetinește ritmul activității. Din această perioadă

vor fi datînd planșele sale reprezentînd ilustrații la *Divina Comedie*, executate pentru Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, de care, îndeosebi după moartea Magnificului, Sandro pare a se apropia tot mai mult. Există și opinia contrarie, ce explică întreruperea operei sale de ilustrator al lui Dante, printr-o răcire a relațiilor cu Lorenzo di Pierfrancesco, drept consecință a simpatiilor sale savonaroliene nedisimulate; cel puțin un argument ne-o interzice, însă, cu destulă autoritate. În 1496, deci în plin regim savonarolian, Michelangelo scriindu-i lui Lorenzo, îi adresează scrisoarea lui Botticelli, ceea ce dovedește limpede, pe de o parte că, fiind urmărit ca adversar al lui Fra Girolamo, acesta se va fi ascuns undeva, iar pe de alta, că Sandro îi cunoștea refugiul și ca atare era unul dintre prietenii săi cei mai apropiați. Rămîne deci foarte probabil că ilustrațiile la Dante se situează între anii 1495—1500 și poate chiar după această dată¹ și că unul dintre motivele pentru care Botticelli nu duce la sfîrșit acest proiect atît de ambițios, va fi fost moartea lui Lorenzo di Pierfrancesco, survenită în 1503.² Pentru datarea lor după 1495 pledează și afinitățile stilistice cu cea deconcertantă capodoperă care e *Nașterea mistică*, pictată în 1500; îndeosebi iustrațiile cînturilor din *Paradis*, dominate de obsesia îngerilor zburători, surprinși în atitudini ușor convulsive, unde linia capătă maxima ei intensitate dramatică, asociază splendida horă de îngeri din partea superioară a tabloului de la Londra.

¹ În acest sens opinează și Pietro Toesca: « *Qui, l'arte del Botticelli mostra così diminuite le qualità primitive, così prevalenti le estreme, da potere bene essere certi che quei fogli furono ideati dal maestro in un periodo molto inoltrato della sua opera, forse negli ultimi anni del Quattrocento (Sandro Botticelli e Dante, pag. 16). Asupra ilustrațiilor lui Botticelli la *Divina Comedie*, a se vedea F. Lippmann: *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie*, A. Venturi: *Il Botticelli interprete di Dante* și Yvonne Batard: *Les dessins de Botticelli pour la Divine Comédie*.*

² Presupunerea că după 1496 « *... i rapporti del pittore con Lorenzo dovettero raffreddarsi assai.* » (Roberto Salvini, op.cit. vol. II pag. 56) nu mi se pare a fi întemeiată, în ciuda argumentelor privitoare la tribulațiile politice ale vărului lui Lorenzo Magnificul, după această dată, cînd el e, rînd pe rînd, adversar al lui Piero, prosavonarolian oportunist și apoi dușman al dominicanului. Nimic nu atestă la Botticelli prezența unor *parti-pris-uri* politice propriuzise, azeziunea lui fiind de ordin pur spiritual, ceea ce nu vîd cum ar fi influențat prietenii și relația mai veche cu acela pentru care lucrase de multă vreme.

Pasiunea lui Sandro pentru poetul *Divinei Comedii* va fi fost dealtfel foarte veche.³ Celebra ediție a lui Dante din 1481 comentată de Cristoforo Landino, cuprindea în cîteva dintre exemplele ei, și ilustrații datorate unui gravor obscur, Baccio Baldini ce pare să le fi făcut după desene de Botticelli⁴. Faptul e desigur incert și improbabil altfel, decît prin exploatarea unor ipoteze pe care le îngăduie puținele referiri documentare, precum și cercetarea atentă sub raport iconografic și stilistic. Nu mai puțin însă, planșele ce ni s-au păstrat, demonstrînd că artistul era nu numai familiarizat cu *Divina Comedie*, ci avea propria sa viziune asupra poemei dantești, juxtapuse textului vasarian (unde se sugerează anul 1482 drept dată a primelor ilustrații ale lui Botticelli, respectiv anul cînd se reîntoarce la Florența după isprăvirea frescelor din Capela Sixtină) constituie un argument preemptoriu.

Aceste planșe — asupra cărora îmi rezerv posibilitatea de a reveni într-o monografie deosebită — reprezintă o descoperire cu totul tardivă. Ignorate completamente secole de-a rîndul, abia în 1854 G. F. Waagen menționează că, în colecția ducilor de Hamilton, aflată la castelul lor undeva lîngă Glasgow, a văzut ilustrații la *Divina Comedie* ce i s-au părut a fi fost făcute de mîna lui Botticelli. În 1882, cînd se scoate în vînzare colecția respectivă, F. Lippmann o cumpără pen-

³ Există și un portret al lui Dante făcut de Botticelli, care se afla înainte de cel de-al doilea război mondial, în colecția Burns la Hathfield; ulterior a fost vîndut și astfel deocamdată i s-a pierdut urma. E un profil foarte stilizat, cu trăsături mai armonioase și o expresie mai puțin aspră decît în portretele unor Andrea del Castagno, Benedetto da Maiano, Rafael sau în bustul anonim de la Napoli. Un Dante prin excelență *stilnovist*.

⁴ Dante și poema sa făceau obiectul preocupărilor multor artiști florentini încă în prima jumătate din *Quattrocento*. La Biblioteca Națională din Florența există un manuscris dantesc, transcris în 1462 de către Antonio Manetti, discipol și amic al lui Brunelleschi, cu interesante adnotări istorice și literare, cu incursiuni în cosmografie și astrologie. Brunelleschi însuși a fost preocupat de topografia *Infernului*, de diferitele lui măsuri și dimensiuni, de structura cercurilor și de planul general pe care îl vor desena ulterior ilustratorii. Notele lui Manetti au fost publicate de G. Benivieni abia în 1506: « *Dialogi circa al sito, forme e misura dell'Inferno* dar C. Landino recunoaște a fi utilizat în alcătuirea ediției sale « *L'opera del nostro Antonio di Tuccio Manetti: el quale lungo tempo investigando ha: se non erro: compreso apunto la inventione et la descriptione di questo poeta in universale et in particolare di tutto l'Inferno* ». (Lamberto Donati, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, pag. 136 n. 1).



tru Muzeul de artă din Berlin și apoi peste doi ani publică o ediție comentată a celor 85 de planșe intrate în posesia Cabinetului de Stampe al muzeului. Peste alți trei ani un studios german descoperă în Colecția Vaticanului și anume în fondul provenit din moștenirea lăsată de regina Cristina a Suediei, alte 8 ilustrații, încît în 1887 istoricii de artă au avut întâia oară șansa de a aproxima inestimabilul tezaur în totalitatea lui. Asupra paternității nu mai poate încăpea nici o îndoială. O atestă nu numai stilul inconfundabil al unuia dintre cei mai mari desenatori din toate timpurile și motivele iconografice proprii artei sale, ci și semnătura autografă: în ilustrația la cîntul al XXVIII-lea din *Paradis*, cel de-al treilea inger din rîndul de jos, aflat în stînga Beatricei, poartă în mîini o tăbliță pe care scrie *Sandro di Mariano*. Ilustrația *Divinei*

Comedii e aproape completă. Lipsesc doar desenele pentru cînturile II—VII, XI și XIV din *Infern* precum și XXXI, XXXIII din *Paradis*. Fiecărui cînt îi corespunde un desen, cu excepția ultimului din *Infern*, care beneficiază de două ilustrații, una fiind desenată pe două planșe unite. Schițate mai întîi cu creionul pe foi de pergament de 47×32 cm, desenele au fost reluate în peniță, unele dintre ele păstrînd încă urma schiței originale, ștearsă ulterior. Faptul că două dintre ele (*Infernul* XV și XVIII) sînt colorate în tempera, și un al treilea (*Infernul* X) are colorate doar hainele celor doi poeți i-a dus pe unii exegeți la concluzia că pictorul intenționa să-și coloreze în întregime ilustrațiile și a prilejuit regrete neavenite; în realitate Botticelli n-a avut un asemenea plan, iar planșele respective atestă mai curînd intervenția unui miniaturist mediocru, care a încercat să aducă insolita operă a lui Sandro, la numitorul manuscriselor miniaturate ale evului mediu. Îndeletnicire neinspirată care nu face decît să estompeze frumusețea și spontaneitatea liniei botticelliene, ceea ce trebuie să-l fi deconcertat în cele din urmă, pe însuși artizanul anonim obligîndu-l să-și abandoneze proiectul¹. Aceluiași colaborator postum i se poate atribui și *Planul general al Infernului*, pe care, cercetîndu-l cu lupa — singurul mod de a identifica parțial nenumăratele elemente alcătuitoare, aglomerate cu înverșunare nocturnă de miniaturist — ne dăm seama că e cu totul străin articulațiilor stilistice ale desenului botticellian. Dealtfel pictura lui Sandro se situează exact la antipodul detailismului miniaturistic, tinzînd spre viziunea compozițională amplă, încît pînă și în cele mai aglomerate dintre pînzele sale, figurile capătă un spațiu inefabil, menit să le pună în valoare euritmia și să le amplifice rezonanța.

¹ În remarcabila sa lucrare *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Lamberto Donati face în această privință o demonstrație temeinică ajungînd la concluzia: «che il Maestro non ebbe mai in animo di eseguire miniature per le quali la sua ispirazione e la sua maniera non erano fatte, ma soltanto liberi disegni. I colori in *Inferno* X, XV, e XVIII non sono altro che un misero tentativo del miniatore che, quando nel verso furono scritti i Canti, tentò colla pittura di creare quello che nelle intenzioni del Botticelli non era mai stato: un codice miniato» (pag. 15). El demonstrează de asemenea că și *Planul general al Infernului* nu e decît opera aceluiași artizan anonim, probabil caligraful textului de pe verso.

Este oare Botticelli un ideal interpret al lui Dante? Da, în măsura în care poetul *Divinei Comedii* perpetuează spiritul contemporanilor săi *stilnoviști* și exprimă viziunile intelectuale, exaltate de Ficino, aspirînd spre starea de contemplație absolută, cînd fiecare lucru își dezvăluie apartenența secretă la un univers suprapus, unde miracolul devine principiul fundamental al vieții. În măsura în care oficiază ritualul Iubirii « *che move il sole e l'atre stelle* » și cultivă forma ca *idee reprezentabilă*. În măsura în care pasiunile se supun rigorilor inițiatice ale spiritului și devin flăcări reci ce nu mistuie ci transfigurează. Atunci Sandro izbuteste să transcrie muzica marelui florentin pe portativele lui ondulatorii, dîndu-ne, mai acut decît altă dată, sentimentul că linia, șerpuint în căutarea cuvîntului, își povestește propria ei melodie. Cînd însă pasiunile se dezlănțuie și se aude glasul profetului, drumurile lor se despart, urmîndu-și ambii desti-nul întru care au fost blestemați ori aleși; îndepărtîndu-se de poema dantescă, Botticelli se întoarce atunci în sine însuși, împrumutîndu-i lui Dante propria lui înfățișare, în timp ce Virgiliu devine magul florentin ideal, evoluînd între lumina platoniciană și constelația de taină a Trismegistului.

Pentru Sandro, *Divina Comedie* reprezintă un ineputabil *scenariu* pe care fantezia lui îl caligrafiază într-o suită de imagini ce se continuă: adeseori chiar pe aceeași planșă Dante și Virgiliu apar de mai multe ori, ceea ce, departe de a da un efect de monotonie, cum au susținut exegeții din prima jumătate a secolului nostru, ne permite să-i urmărim în aventura lor. În spiritul și uneori chiar în litera acestei aventuri ce-și află astfel reprezentarea ei vizuală de o stranie fidelitate. Stranie, căci Botticelli realizează cu mijloacele desenului o incredibilă reducere concretă a tărîmului de nicăieri, prin care rătăcește Dante, ca și cînd l-ar cunoaște el însuși din îndelungate și stăruitoare peregrinări. Peregrinări efectuate într-adevăr, în sensul că Sandro, participînd la configurația spirituală atît de singulară a Florenței umaniste, avea o apreciabilă experiență a tuturor obsesiilor ei -- și înainte de toate o experiență a convertirilor poetice, cînd universul sinuos și de atîtea ori obscur, al vieții intelectuale își căuta în poezie un panaceu. Poate de aceea arta botticelliană

triumfă în *Paradis* unde Beatrice, supremă întruchipare a *donnei* visate în *dolce stil nuovo*, devine imaginea concretă a acestei *poezii* care nu e decît supremul principiu ale contemplației neoplatoniciene.

Ilustrarea *Divinei Comedii* l-a preocupat multă vreme pe Botticelli, fapt de bună seamă cunoscut în epocă, de îndată ce Vasari (ed. Milanesi, III, pag. 317), spune în mod explicit cînd se referă la această latură a activității lui Sandro: « *...die tro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua* ». El va fi căutat în opera dantescă, un ultim refugiu cînd, spre sfîrșitul vieții, tulburat de evenimente diverse, deconcertat poate și de evoluția artei intrate pe un făgaș pe care nu se simțea chemat să-l accepte, era în prada unor permanente tribulații; că vor fi fost și de ordin financiar, nu pare foarte probabil, deși promptitudinea cu care se arăta dispus să lucreze pentru Isabella d'Este (*v. Cronologia*) e un posibil argument. Cred însă că faptul dovedește mai curînd, starea de spirit a artistului în acei ani cînd numele lui începe a intra treptat în umbra ce avea să-l învăluie secole de-a rîndul. Una dintre ultimele mențiuni documentare cu privire la Botticelli o găsim în acele inaccesibile astăzi *Giornate* ale lui Ser Lorenzo Violi care, vorbind cu *parti-pris*-ul său « *piagnone* » despre Doffo Spini, unul din închizitorii lui Savonarola, spune: « *Lui usava molto in bottega di un dipintore, che si chiamava Sandro di Botticello, uomo molto noto nella Cita, per essere allora de'primi eccellenti pittori che ci fussino; et in bottega sua era sempre un' Accademia di Scioperati* » (Pasquale Villari, op. cit. vol. II, LXXIV). E desigur aici observația profanului mărginit, incapabil de a înțelege că atelierul unui mare pictor — mai cu seamă în Florența quattrocentistă! — avea și alte funcții decît pe aceea a vizuinii profesionale, sau că artistul lucrează, în felul său, chiar și atunci cînd discută interminabil despre felurite probleme de artă ori pur și simplu despre viață, istorie, religie, filosofie etc., fără a deveni un *Scioperato*, decît în optica ignorantului oțios, a cărui impermeabilitate ia de obicei forma exigenței morale. Nu e de mirare, cît timp pentru Vasari însuși, a ilustra pe Dante nu e incompatibil cu « *non lavorando* ». Cert e însă că Sandro

se lasă tot mai mult copleșit de o letargie ce nu-l va mai părăsi niciodată. În primii ani din *Cinquecento*, oamenii generației sale erau cu toții morți. Florența adormea abandonată între superbe ei palate și biserici. Spiritul artelor emigra implacabil spre Roma care avea să-i ofere un azil princiar și, sus în lagună, răsărea din echivocul istoriei și geografiei sale, steaua

Veneției. Avidul *Cinquecento* căuta în artă certitudinea realității; supraviețuirea lui Botticelli va fi părut un anacronism. Când într-o neînsemnată zi a anului 1510 a văzut moartea venită să-l răpească în cercurile paradisului dantesc, nimeni nu-și va mai fi dat seama că dispărea unul dintre cei mai mari și mai singulari pictori ai tuturor vremurilor.

CRONOLOGIE^{*})

- 1444—45 Se naște Sandro di Mariano di Vanni Filipepi — cunoscut sub numele de Sandro Botticelli, ca fiu al unui tăbăcar florentin. Data nu e conținută în mod expres în nici un document cunoscut ci a fost dedusă din câteva mențiuni ulterioare descoperite în Arhive și reprezentând declarații ale tatălui său.
- Michelozzo începe construirea Palatului Medici în via Larga devenită astăzi via Cavour, pentru Cosimo il Vecchio, bunicul lui Lorenzo Magnificul. Luca della Robbia sculptează în terra cotta Înălțarea Domnului de deasupra portalului vechii Sacristii a Domului Santa Maria del Fiore. Se naște arhitectul și sculptorul Giuliano da Sangallo.*
- 1446 *Moare arhitectul Filippo Brunelleschi, autor al Cupolei de la Santa Maria del Fiore, al bisericii San Lorenzo și al proiectului inițial pentru construirea Palatului Pitti.*
- 1447 Tatăl lui Botticelli declară la cadastru că fiul său Sandro e în vîrstă de doi ani.
- Cardinalul Tommaso Parentucelli e ales papă sub numele de Nicolae al V-lea; om de mare cultură, crescut la Florența în ambianța bizantină din casa lui Palla Strozzi, el va deveni un mare sprijinitor al literaturii și artelor și va lăsa amintirea unui ilustru Pontif și nobil Principe rinascimentist.*
- 1449 *Se naște Lorenzo de' Medici, viitorul principe și poet denumit Magnificul, fiul lui Piero il Gottoso și nepotul lui Cosimo il Vecchio. Se naște pictorul Domenico Ghirlandaio.*
- 1450 *Leon Battista Alberti începe lucrările la fațada neterminată a mănăstirii Santa Maria Novella.*
- 1451 *Leon Battista Alberti isprăvește construcția palatului Rucellai.*
- 1452 *Se naște Leonardo da Vinci. Se naște Fra Girolamo Savonarola. Michelozzo isprăvește construcția la mănăstirea San Marco. Lorenzo Ghiberti isprăvește sculptura Porții de Est a Baptisterei florentine, pe care Michelangelo o va numi Porta del Paradiso.*
- 1453 *Michelozzo reconstruiește curtea interioară a Palatului Senioriei realizînd colonada tipic quattrocentescă, azi afectată de stucul adăugat ulterior în epoca manieristilor.*
- 1454 *Se naște poetul și umanistul Angelo Poliziano.*
- 1455 *Moare sculptorul și arhitectul Lorenzo Ghiberti. Moare pictorul Fra Giovanni da Fiesole, cunoscut sub numele de Beato Angelico. Moare Papa Nicolae al V-lea. E ales Calixt al III-lea, primul papă din familia Borgia.*
- 1456 *Învățăutul bizantin Ioan Arghiropulos își începe la Florența prelegerile sale despre gîndirea elină de la Presocraticii la Alexandrini — prelegeri ce vor dura pînă în 1471.*
- 1457 *Se naște pictorul Filippino Lippi, fiu al lui Fra Filippo și elev al lui Botticelli. Moare pictorul Andrea del Castagno, autor al frescelor de la Santa Apollonia. Se naște arhitectul Simone Pallaiuolo, cunoscut sub numele de Il Cronaca.*
- 1458 Tatăl lui Botticelli declară la cadastru că are 61 de ani că fiul său Giovanni, de profesie cămătar, are 33, fiul al doilea Antonio, aurar, are 28, un alt fiu Simone, viitorul devot și cronicar savonarolian, 14 și Sandro are 13 ani, învață a citi și are o sănătate cam șubredă.
- Moare Papa Calixt al III-lea și este ales, sub numele de Pius al II-lea, cardinalul Aeneas Sylvius Piccolomini, umanist strălucit și cu vocație de arhitect, întemeietor al orașului Pienza, unde piața Domului, rămasă pînă azi, mărturisește gustul și competența Pontifului.*
- 1459 *Benozzo Gozzoli pictează fresca din Capela Palatului Medici reprezentînd călătoria Magilor. Marsilio Ficino e invitat de către Cosimo il Vecchio să traducă opera lui Platon și să-i faciliteze înțelegerea filosofului elin printr-un comentariu propriu.*
- 1460 *Donatello sculptează în bronz grupul statuar Iudita și Holofern, aflat în Piazza della Signoria. Antonio Manetti, elev al lui Brunelleschi, finisează construcția bisericii San Lorenzo, la care între anii 1421—1446 lucrase maestrul său. Fațada, pe care urma să o realizeze Michelangelo, a rămas pînă astăzi neterminată.*
- 1461 *Moare pictorul Domenico Veneziano — dar nu asasinat de Andrea del Castagno, cum susține Vasari, căci prezumtivul asasin murise cu patru ani înainte.*
- 1462 *Se naște pictorul Piero di Cosimo.*

^{*}) Am considerat necesar să fac prezentarea cronologică a lui Sandro Botticelli într-o mai amplă cronologie generală a vremii lui, incluzînd principalele evenimente istorice, artistice, literare ale celei de-a doua jumătăți din Quattrocento-ul florentin; cred că în acest fel datele vieții și operei marelui pictor își evidențiază cu mai multă claritate raporturile și semnificațiile lor.

Am evitat datarea acelor tablouri — destul de numeroase și de importante, de altfel — asupra cărora, în lipsa documentelor, continuă să planeze îndoiala, sporită încă de controversele exegetice. Pentru a da un exemplu voi cita cazul pinzei *Venus și Marte* pe care W. Bode o situează în 1476—78, G. C. Argan, în 1475, H. P. Horne, în 1485—86. Și trebuie spus că fiecare dintre cei mai sus amintiți sînt cercetători de prestigiu care produc argumente perfect plauzibile în logica lor.

Stabilirea datelor cronologiei botticelliene s-a făcut pe baza unor documente descoperite și publicate, în marea lor majoritate, în secolul nostru, de către studioși avizați ai vieții și operei marelui artist, cum sînt H. Ulmann, H. P. Horne, W. von Bode, I. B. Supino, J. Mesnil, C. Gamba, E. Steinmann, J. Pope-Hennessy etc. Anumite dificultăți — și eventuale neconcordanțe — provin și din deosebirile de calendare, anul florentin începînd în luna martie.

- 1463 *Se naște Giovanni Pico della Mirandola, umanist și literat, autor al Apologiei, al Heptaplului și al unui tratat De ente et uno. Tommaso Benci traduce, după textul tălmăcirii latine al lui Marsilio Ficino, Il Pimandro di Mercurio Trismegisto, care va avea un remarcabil ecou în cercurile umaniștilor neoplatonicieni ai Florenței.*
- 1464 *Papa Pius al II-lea moare și este ales cardinalul venețian Barbo, nepot al lui Eugeniu al IV-lea, care sub numele de Paul al II-lea va rămîne în istorie ca adversar al umaniștilor și literaților. Moare seniorul Cosimo il Vecchio de' Medici. Conducerea Florenței este preluată de fiul său Piero il Gottoso.*
- 1466 *Moare sculptorul Donatello.*
- 1467 Botticelli părăsește atelierul lui Fra Filippo Lippi care pleacă la Spoleto invitat să picteze fresca din absida Catedralei. După informațiile lui Vasari și după datarea aproximativă a unor lucrări botticeliene de tinerețe, Sandro ar fi fost ucenicul lui Lippi începînd cam din 1465.
- 1468 *Marsilio Ficino publică, însoțind-o de un studiu introductiv, traducerea sa din lucrarea lui Dante, De Monarchia.*
- Botticelli frecventează atelierul lui Andrea del Verrocchio.
- 1469 *Moare pictorul Fra Filippo Lippi. Moare Piero de' Medici, il Gottoso. Lorenzo Magnificul, fiul său, îi ia locul la Senioria florentină, după ce în iunie se căsătorise cu Clarice Orsini.*
- 1470 Botticelli își deschide un atelier propriu, avîndu-l ca ucenic pe tînărul Filippino Lippi, fiul lui Fra Filippo și al Lucreției Buti. Il Tribunale dell'Arte di Mercanzia îi comandă lui Botticelli tabloul intitulat La Fortezza, pe care pictorul îl isprăvește la 18 august. *Leon Battista Alberti isprăvește lucrările la fațada mănăstirii Santa Maria Novella. Verrocchio pictează Botezul Domnului, unde unul dintre îngeri e opera tînărului său ucenic, Leonardo da Vinci.*
- 1471 *Moare Papa Paul al II-lea și este ales, sub numele de Sixt al IV-lea Cardinalul della Rovere, ctitor al Capelei Sixtine.*
- 1472 Botticelli este înscris în confreria San Luca, după cum reiese din registrul intitulat IL LIBRO ROSSO. E menționată și prezența în atelierul său a lui «Filippo di Filippo da Prato», adică Filippino Lippi.
- Moare arhitectul și umanistul Leon Battista Alberti, constructor, între altele, al palatului Rucellai. Moare Michelozzo, arhitectul favorit al lui Cossimo il Vecchio.*
- 1473 Botticelli pictează, după informația dată de cronicarul, cunoscut sub numele de Anonimo Gaddiano, SFÎNTUL SEBASTIAN, aflat astăzi în Muzeul Dahlem din Berlinul de Vest. Dintr-o mențiune privitoare la o donație făcută de Confreria San Luca mănăstirii Santa Maria Novella, reiese că Botticelli face parte din Consiliul Confreriei, alături de Verrocchio, Antonio Pollaiuolo și Andrea della Robbia.
- 1474 *Cronica intitulată AMINTIRI DIN ANII 1469—1475 aflată în Arhivele Catedralei din Pisa, menționează că Botticelli a făcut o călătorie în acest oraș pentru a studia locul unde urma să picteze la o comandă a forurilor bisericesti din localitate. Se pare că Sandro ar fi și pictat o probă chiar în 1474 sau în anul următor, primind 130 lire aur și 10 parale. Dar probabil că pisani n-au acceptat stilul său de a picta căci nu i-au încredințat comanda pe care urma s-o primească. Fresca de probă a fost distrusă în 1583.*
- 1475 Botticelli pictează imaginea unei PALLAS pe stindardul lui Giuliano de' Medici cu ocazia celebrului turnir din 28 ianuarie, cîntat de Angelo Poliziano.
- Se naște Michelangelo Buonarroti. Benedetto da Maiano sculptează Amvonul de la Santa Croce, reprezentînd scene din viața Sfîntului Francisc. Leonardo pictează Bunavestire de la Uffizi. Se naște pictorul Bartolomeo della Porta, cunoscut sub numele de Fra Bartolomeo.*
- 1478 Are loc conspirația familiei Pazzi împotriva Medicilor. Giuliano de' Medici, fratele Magnificului, este ucis. Botticelli pictează pe fațada închisorii situate deasupra vămii florentine, imaginea conspiratorilor uciși. Ulterior frescele vor fi distruse împreună cu acelea pictate de Andrea del Castagno la Palazzo del Podestà cu ocazia conspirației Albizi.
- 1479 *Moare pictorul Paolo Uccello. Alte surse dau ca an al morții 1475.*
- 1480 Botticelli pictează la biserica Ognissanti imaginea Sfîntului Augustin. Data este dedusă din mențiunea aflată în Anonimo Gaddiano care spune că Sandro i-a replicat la Ognissanti lui Ghirlandaio ce pictase un sfînt Ieronim. Dat fiind că fresca lui Ghirlandaio cuprinde notat anul, respectiv 1480, s-a ajuns la concluzia că și pictura botticelliană datează deci din același an.
- 1481 Tatăl lui Botticelli declară la cadastru că «SANDRO DI MARIANO E PICTOR ÎN VÎRSTĂ DE 33 DE ANI ȘI LUCREAZĂ ACASĂ CÎND DOREȘTE». Vîrsta dată contrazice mențiunile anterioare. Din alte însemnări rezultă că Sandro are un servitor pe nume Ludovico, prin intermediul căruia

- primește diverse sume petru tablourile pictate. Apare în ediția îngrijită și comentată de Cristoforo Landino, *DIVINA COMMEDIA* a lui Dante, executată de tipograful Niccolo di Lorenzo di La magna. Ediția cuprinde ilustrații gravate în aramă de meșterul Baccio Baldini după desene de Botticelli. Aceste desene, foarte reticente și prea puțin detașate de vechile miniaturi, nu au nimic comun cu planșele celebre pe care Sandro le va executa peste aproximativ două decenii. Către toamnă Botticelli pleacă la Roma invitat împreună cu alți pictori florentini să picteze frescele din Capela Sixtină.
- 1482 Moare Mariano di Vanni di Amedeo Filipepi, tatăl lui Botticelli și e îngropat la Ognissanti. La sfârșitul verii, Sandro se întoarce de la Roma și e invitat împreună cu Ghirlandaio, Perugino, Piero Pollaiuolo să decoreze sala priorilor din Palazzo della Signoria. Lucrarea n-a mai fost executată ulterior; numai Ghirlandaio a pictat un Sfânt Zenovie ce s-a păstrat pînă astăzi.
- Leonardo părăsește Florența plecînd la Milano ca invitat al lui Ludovico il Moro.*
Moare sculptorul Luca della Robbia.
Marsilio Ficino publică Theologia Platonica, tratatul său fundamental.
Angelo Poliziano își inaugurează prelegerile despre literatura antică, menite să-i aducă o celebritate europeană.
- 1483 Botticelli realizează cele patru panouri reprezentînd scene dintr-o povestire a lui Boccaccio (ziua a cincea, povestirea a opta) despre Nastagio degli Onesti. După unii studioși ar fi panouri de CASSONE — alții consideră că vor fi fost destinate să decoreze dormitorul tinerei perechi Giannozzo Pucci-Lucrezia Bini, pentru a căror nuntă fuseseră comandate. (Probabil chiar de către Lorenzo Magnificul, ruda mirelui.) Opinia aproape unanimă îi atribuie pictorului doar desenul și unele indicații, punînd restul pe seama ucenicilor (eventual *Jacopo del Sellaio*).
- Tot din acest an ar putea să dateze frescele pictate la Villa lui Lorenzo Magnificul de la Spedaletto lângă Volterra, unde au lucrat împreună cu Botticelli, Perugino, Filippino Lippi și Ghirlandaio, cum s-ar putea deduce dintr-o scrisoare a trimisului lui Ludovico il Moro.
- 1484 *Pico della Mirandola se stabilește la Florența, după ce studiasse la Bologna și la Padova.*
Moare Papa Sixt al IV-lea. Cardinalul Cibo e ales papă sub numele de Inocențiu al VIII-lea. El va promulga nefasta Summis desiderantes, declanșînd vîntoarea vrăjitoarelor al cărei trist simbol, mereu pe alte planuri, va stărui ca un stigmat al civilizației europene.
În traducerea latină a lui Marsilio Ficino apare opera integrală a lui Platon.
- Filippino Lippi începe să picteze la Santa Maria del Carmine, în Capela Brancacci, continuînd fresca la care lucraseră Masolino da Panicale și Masaccio.*
- 1485 După toate probabilitățile — ținînd seama de recente cercetări arhivistice — se pare că în acest an pictează Botticelli *MADONA ÎNTRE CEI DOI SFINȚI IOAN*, aflată azi la Muzeul Dahlem din Berlinul de Vest. Lucrarea fusese destinată altor Capele Bardi de la Santo Spirito.
- Filippino Lippi termină fresca din Capela Brancacci.*
- 1486 În acest an pare să fi pictat Botticelli frescele de la CHIASSO MACERELLI (vila Lemmi) aflate astăzi la Paris. Data — ca și personajul feminin — rămîn controversate. Comandate pictorului cu ocazia nunții lui Lorenzo Tornabuoni cu Giovanna degli Albizi, frescele alegorice ale lui Sandro continuă să preocupe exegeții, mai cu seamă dat fiind că personajul principal feminin nu pare a fi imaginea Giovannei așa cum ne-a rămas pictată de Ghirlandaio la Santa Maria Novella și reprezentată pe o medalie a lui Niccolo Fiorentino.
- Apare Apologia lui Pico della Mirandola.*
Domenico Ghirlandaio pictează la Santa Trinita, frescele din Capela Sassetti, reprezentînd scene din viața Sfîntului Francisc, și începe lucrul la frescele din corul bisericii Santa Maria Novella.
- 1487 Botticelli pictează un TONDO pentru Sala audiențelor din Palazzo Vecchio; după toate probabilitățile este vorba despre *MADONA DELLA MELAGRANA*, aflată astăzi la Uffizi.
- 1488 În acest an sau poate în anul următor, pictează Botticelli *BUNAVESTIRE* aflată la Uffizi și care era destinată unei capele din biserică numită astăzi Santa Maria Maddalena de'Pazzi, a claustrului cistercian din Borgo Pinti, fiind comandată de către Benedetto di Ser Giovanni Guardi.
Moare sculptorul și pictorul Andrea del Verrocchio, maestrul lui Leonardo și, după toate probabilitățile al lui Sandro.
- 1489 Botticelli pictează *ÎNCORONAREA FECIOAREI* de la Uffizi, pentru capela Sant-Alò (a aurarilor) din San Marco.
Benedetto da Maiano începe construcția Palatului Strozzi căruia ulterior Il Cronaca îi va adăuga cornișa și îi va construi curtea interioară.
Fra Girolamo Savonarola se instalează la mănăstirea San Marco și își începe febrila activitate de predicator.
- 1490 *Domenico Ghirlandaio isprăvește fresca de la Santa Maria Novella.*
Moare sculptorul și arhitectul Giuliano da Maiano.

1491 Organizându-se un concurs pentru fațada Domului florentin, Botticelli e invitat împreună cu Lorenzo di Credi, Perugino, Ghirlandaio și Alessio Baldovinetti să examineze cele 11 proiecte primite și să-și dea verdictul.

Din Arhivele de la Santa Maria del Fiore reiese că Botticelli primește comanda de a desena mozaicul pentru jumătate din bolta Capelei Sfintului Zenobie, cealaltă jumătate urmînd a fi executată după desenele lui Ghirlandaio și a fratelui său Davide.

1492 Moare fratele mai mare al lui Sandro, Giovanni zis și Botticello, cel de la care provine numele pictorului — și e îngropat la Ognissanti.

Fra Girolamo Savonarola ține o predică fulminantă în care prezice moartea Papei Inocențiu al VIII-lea și a lui Lorenzo Magnificul.

Giuliano da Sangallo construiește Sacristia bisericii Santo Spirito.

Moare Papa Inocențiu al VIII-lea și scaunul pontifical revine lui Alexandru al VI-lea, din familia Borgia, nepot al lui Calixt al III-lea și tatăl lui Cesare Borgia.

Marsilio Ficino publică în traducere latină opera lui Plotin.

Moare Lorenzo Magnificul, regretat de toți oamenii de artă și umaniștii florentini care-l iubiseră și-l admiraseră pe cel ce avea să devină el însuși un simbol al Renașterii. În inventarul făcut la moartea lui sînt menționate cîteva lucrări ale lui Botticelli care s-au pierdut.

Moare pictorul Piero della Francesca.

1493 Fratele lui Botticelli, Simone Filipepi, întors de la Neapole, se stabilește în casa pictorului și va trăi laolaltă cu el pînă la sfîrșitul vieții.

1494 Botticelli cumpără de la spitalul Santa Maria Nuova, o proprietate în afara Florenței, cuprinzînd o VILLA inconjurată de vii, livezi, terenuri arabile și o plantație de măslini.

Fra Girolamo Savonarola preia conducerea Florenței. Moare Pico della Mirandola.

Luca Pacioli, admirator și discipol al lui Leonardo publică la Veneția cartea sa SUMMA DE ARITMETICA. . . unde îl încadrează pe Botticelli printre pictorii cunoscători ai perspectivei.

Moare poetul și umanistul Angelo Poliziano. Moare pictorul Domenico Ghirlandaio.

1495 Botticelli e așteptat la villa del Trebbio, proprietatea lui Lorenzo di Pierfrancesco de'Medici, vărul Magnificului, unde urma să picteze.

Il Cronaca (Simone Pallaiuolo) construiește în Palazzo Vecchio marea sală a celor cinci sute (dei Cinquecento) lungă de 63 metri, largă de 22 metri și înaltă de 18 metri. Leonardo și Michelangelo urmau să realizeze picturile murale dar datorită evenimentelor istorice s-a renunțat la proiect. În epoca manierismului sala a fost pictată de G. Vasari și elevii săi.

1496 Botticelli pictează un Sfint Francisc, lucrare dispărută de-a lungul anilor.

Aflat la Roma, Michelangelo trimite pe adresa lui Botticelli la Florența o scrisoare destinată lui Lorenzo di Pierfrancesco de'Medici, probabil datorită faptului că, sub stăpînirea lui Savonarola, Medicii se ascundeau temîndu-se de persecuții. Din Arhive rezultă că Botticelli primește în repetate rînduri anumite sume în florini aur, reprezentînd drepturi bănești pentru picturile lui. Se menționează un alt servitor, pe nume Jacopo di Francesco.

Apare în latină și, aproape concomitent, în traducerea italiană a lui Girolamo Benivieni, tratatul lui Savonarola Della Semplicità della Vita Cristiana.

Moare pictorul Piero Pollaiuolo, fratele mai mic al lui Antonio.

1497 Botticelli pictează în villa di Castello a lui Lorenzo di Pierfrancesco de'Medici.

Papa Alexandru al VI-lea îl excomunică pe Fra Girolamo Savonarola.

Moare arhitectul și sculptorul Benedetto da Maiano. Moare pictorul Benozzo Gozzoli.

1498 Botticelli declară autorităților de rigoare că locuiește împreună cu fratele său Simone la nepoții săi Benincasa și Lorenzo Filipepi în cartierul mănăstirii Santa Maria Novella și își declară renta proprietății cumpărate în 1494.

Leonardo isprăvește capodopera sa Cina cea de taină, de la Santa Maria delle Grazie.

Fra Girolamo Savonarola e ars pe rug în Piazza della Signoria.

Moare pictorul și sculptorul Antonio Pollaiuolo.

1499 Simone Filipepi relatează despre discuția lui Sandro cu Dofo Spini, unul dintre anchetatorii lui Savonarola, care-i mărturisește că în ciuda eforturilor lor, Fra Girolamo s-a arătat cu totul nevinovat; au fost siliți totuși să-l condamne, inventîndu-i o vină de frica mulțimii ce i-ar fi nimicit dacă ar fi aflat că dominicanului nu i se putuse reproșa nimic.

Michelangelo isprăvește Pietà de la San Pietro din Roma.

Moare pictorul Alessio Baldovinetti, maestrul lui Ghirlandaio.

Moare Marsilio Ficino.

- 1500 Botticelli pictează NAȘTEREA MISTICĂ aflată astăzi la Londra în National Gallery.
- 1502 Francesco de'Maladesto scrie marchizei Isabella Gonzaga d'Este, cea pictată de Tizian în portretul de la Kunsthistorisches Museum, care-i ceruse să ia contactul cu Perugino în vederea unor lucrări de decorare pentru palatul ei din Mantova, că pictorul e la Siena, că Filippino Lippi e ocupat dar că un alt pictor «ALEXANDRO BOTECHIELLA» ce i-a fost mult lăudat, ar fi dispus să primească o eventuală comandă în acest sens. Comanda n-a mai venit însă pentru că numele lui Sandro începuse să intre în obscuritate.
- 1503 Apare poema lui Ugolino Verino DE ILLUSTRATIONE URBIS FLORENTIAE, unde Botticelli e citat printre pictorii mari alături de Giotto, T. Gaddi, Pollaiuolo, Ghirlandaio, Filippino Lippi și Leonardo.

Moare Papa Alexandru al VI-lea. E ales Cardinalul Piccolomini, nepotul lui Pius al II-lea, care sub

numele de Pius al III-lea va rămîne doar cîteva săptămîni; la 18 octombrie moare și el și urcă pe scaunul pontifical, sub numele de Iuliu al II-lea, cardinalul della Rovere, nepot a lui Sixt al IV-lea. El va fi una din marile figuri ale papilor din Renaștere.

- 1504 Comisia de conducere a lucrărilor Domului îl invită pe Botticelli, împreună cu alți artiști, să opineze pentru un loc unde să fie așezat DAVID al lui Michelangelo, statuie pe care sculptorul o isprăvisese de curînd.

Moare pictorul Filippino Lippi.

- 1505 Michelangelo pictează tondo-ul de la Uffizi reprezentînd Sfînta Familie.
- 1508 Moare arhitectul Simone Pollaiuolo, cunoscut sub numele de Il Cronaca.
- 1510 Registrul de morți al Corporației medicilor și farmaciștilor menționează înmormîntarea lui Sandro Botticelli la Ognissanti, unde sînt îngropați toți membrii familiei lui.

LISTA REPRODUCERILOR

În text :

MADONA GUIDI

Pictură pe lemn, 73×40
Paris, Luvru

LA FORTEZZA

Pictură pe lemn, 162×85
Florența, Uffizi

PORTRET DE TÎNĂR

Florența, Galeria Pitti

ÎNCHINAREA MAGILOR

Pictură pe lemn, 111×134
Florența, Uffizi

PIERO DI COSIMO: SIMONETTA VESPUCCI

Chantilly, Musée Condé

SCENE DIN VIAȚA LUI MOISE

Frescă, 348,5×538
Vatican, Capela Sixtină

SCENE DIN VIAȚA LUI ISUS

Frescă, 345,5×535
Vatican, Capela Sixtină

PORTRETUL LUI DANTE

13 TONDO RACZINSKI (Fecioara cu pruncul și opt îngeri cu crini)
panou 135
National-Galerie,
Berlin — Dahlem

14—15 SF. AUGUSTIN ÎN STUDIO
Frescă, 150×110
Florența, Ognissanti

16—18 SCENE DIN VIAȚA LUI MOISE
Frescă, 348,5×558
Vatican, Capela Sixtină

19—21 MADONA CU CARTEA
Pictură pe lemn, 58×39
Milano, Muzeul Poldi-Pezzoli

22—23 MADONA MAGNIFICATULUI
Pictură pe lemn
Tondo cu diametrul 112
Florența, Uffizi

24 ÎNCHINAREA MAGILOR
Pictură pe lemn, 71×104
Washington, National Gallery of Art

25—26 SCENE DIN VIAȚA LUI ISUS
Frescă, 345,5×555
Vatican, Capela Sixtină

27—28 BUNAVESTIRE DE LA SAN MARTINO
Frescă, 243×550
Florența, Forte del Belvedere

29—31 NAȘTEREA VENEREI
Pictură pe pînză, 175×279
Florența, Uffizi

32 VENERA
Pictură pe pînză, 174×77

33—35 MADONA CU RODIA
Pictură pe lemn, 68
Florența, Uffizi

36—37 LORENZO ALBIZZI ȘI ARTELE LIBERALE
Frescă, 227×269

38 GIOVANNA TORNABUONI ȘI CELE TREI GRAȚII
Frescă, 212×284
Paris, Luvru

39 PORTRET DE TÎNĂR
Londra, National Gallery

40 OMUL CU MEDALION
Pictură pe lemn, 57,5×44
Florența, Uffizi

41 SIMONETTA VESPUCCI (?)
Pictură pe lemn, 61×40
Florența, Galeria Pitti

42 PORTRET FANTEZIST AL SIMONETTEI
Berlin

43 PORTRET DE TÎNĂR
Pictură pe lemn, 44×31
National gallery of Art
Washington

44 VENUS ȘI MARTE
Pictură pe lemn, 69×172
Londra, National Gallery

45—47 RETABLUL SF. BARNABA
Pictură pe lemn, 240×270
Florența, Uffizi

48—50 BUNA VESTIRE
Pictură pe lemn, 150×155
Florența, Uffizi

51 PIETĂ
Pictură pe lemn, 110×207
München, Alte Pinakothek

52—55 PIETĂ
Pictură pe lemn, 107×71
Milano, Muzeul Poldi-Pezzoli

56—58 ÎNCORONAREA FECIOAREI
Pictură pe lemn, 378×258
Florența, Uffizi

59 MADONA ÎN PAVILION
Pictură pe lemn, 68
Milano, Ambrosiana

60—61 NAȘTEREA MISTICĂ
Pictură pe pînză, 185×75
Londra, National Gallery

62 LA DERELITTA
panou
Roma, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi

63—64 POVEȘTEA LUI NASTAGGIO DEGLI ONESTI
4 panouri, 84×142
Barcelona, Col. Cambo

65—66 SF. AUGUSTIN ÎN CHILIE
panou, 41×27

67—68 SCENE DIN VIAȚA SF. ZENOBIE

69 DIVINA COMEDIE. CÎNTUL XXXI
Berlin, Kupferstichkabinett

70—71 CALOMNIA
Pictură pe lemn, 60×90
Florența, Uffizi

În afara textului:

1 ÎNTOARCEREA IUDITEI
Pictură pe lemn, 27×21
Florența, Uffizi

2 SF. SEBASTIAN
Pictură pe lemn, 195×75
National-Galerie,
Berlin — Dahlem

3 LA FORTEZZA
Pictură pe lemn, 162×85
Florența, Uffizi

4—6 PRIMĂVARA
Pictură pe lemn, 203×314
Florența, Uffizi

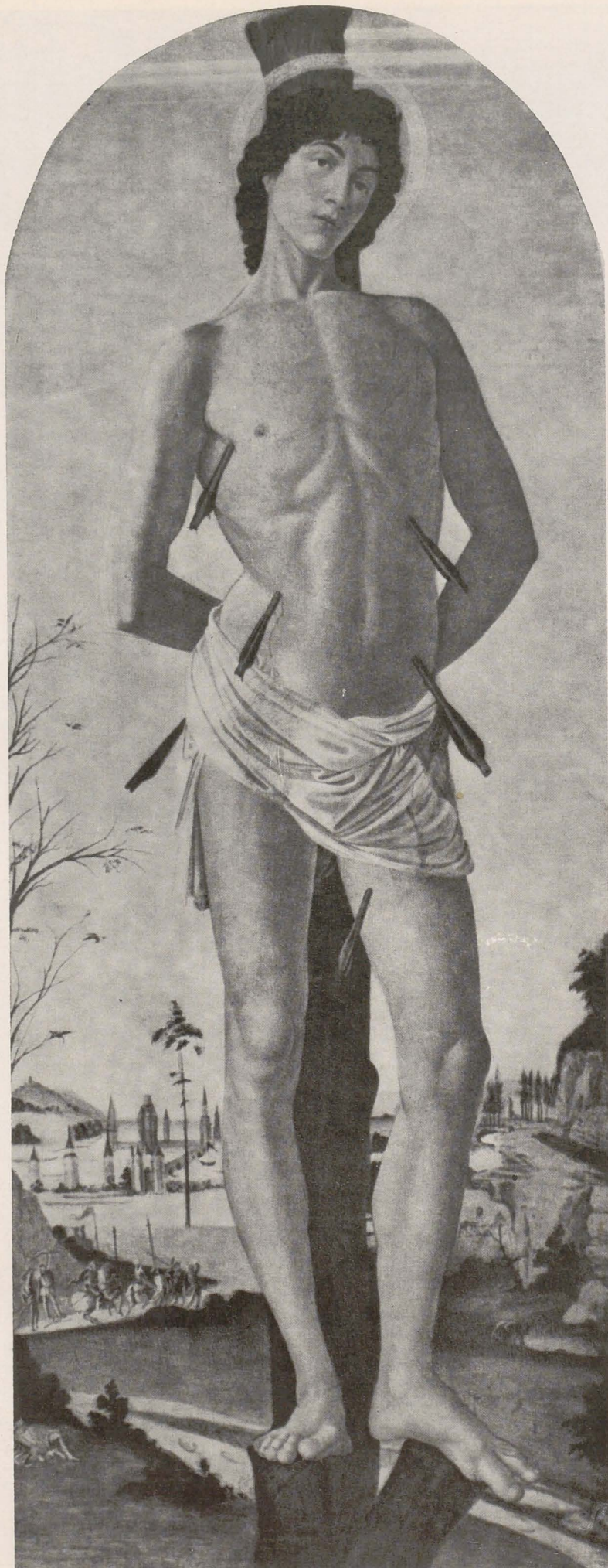
7 PORTRETUL LUI GIULIANO DE'MEDICI
Pictură pe lemn, 54×36
Bergamo, Academia Carrara

8—10 ÎNCHINAREA MAGILOR
Pictură pe lemn, 111×134
Florența, Uffizi

11—12 PALLAS ȘI CENTAURUL
Pictură pe pînză, 207×148
Florența, Uffizi

REPRODUCERI











4. Primăvara

5. Primăvara (detaliu)

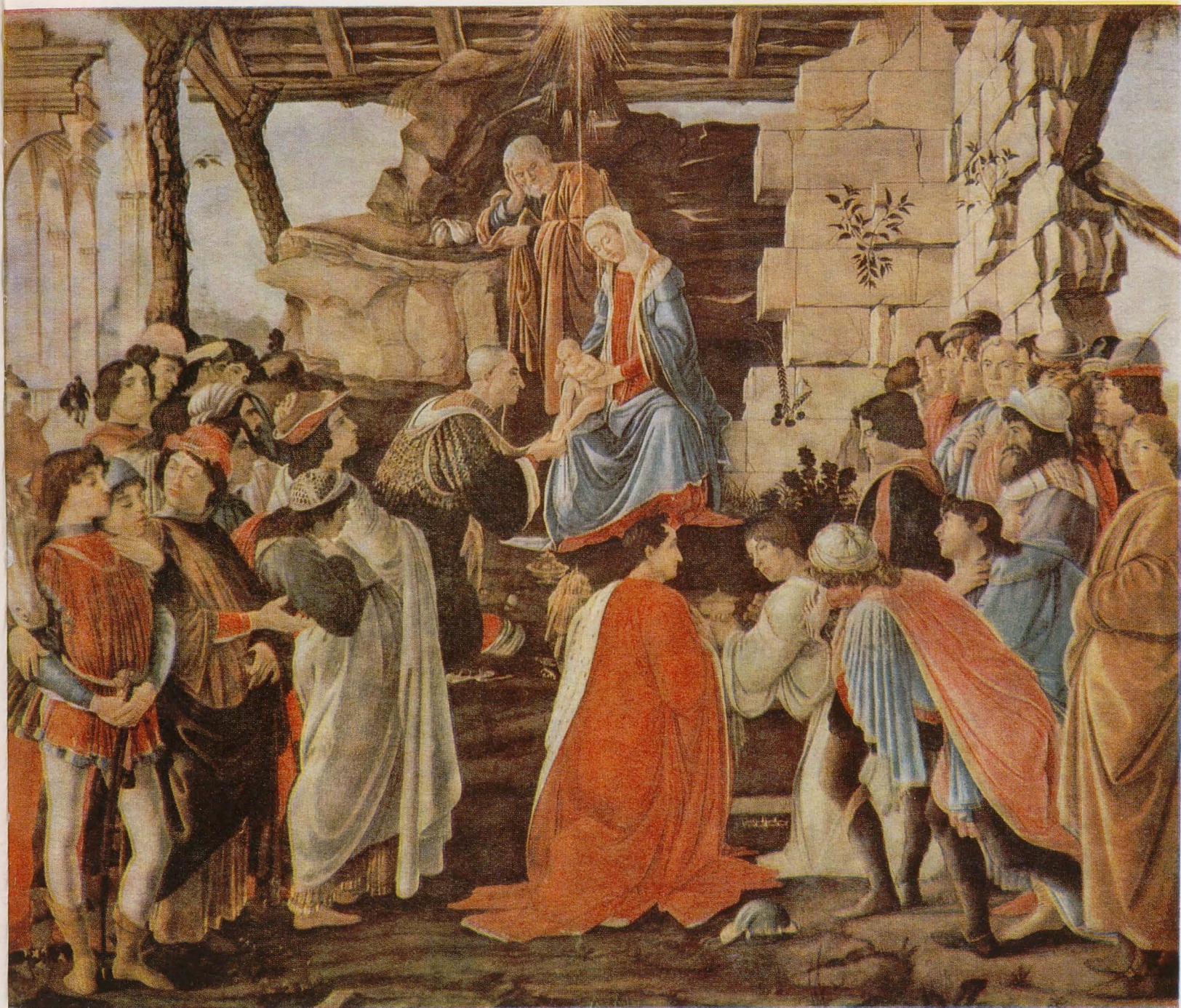
6. Primăvara (detaliu)





7. Portretul lui Giuliano de' Medici

8. Închinarea magilor

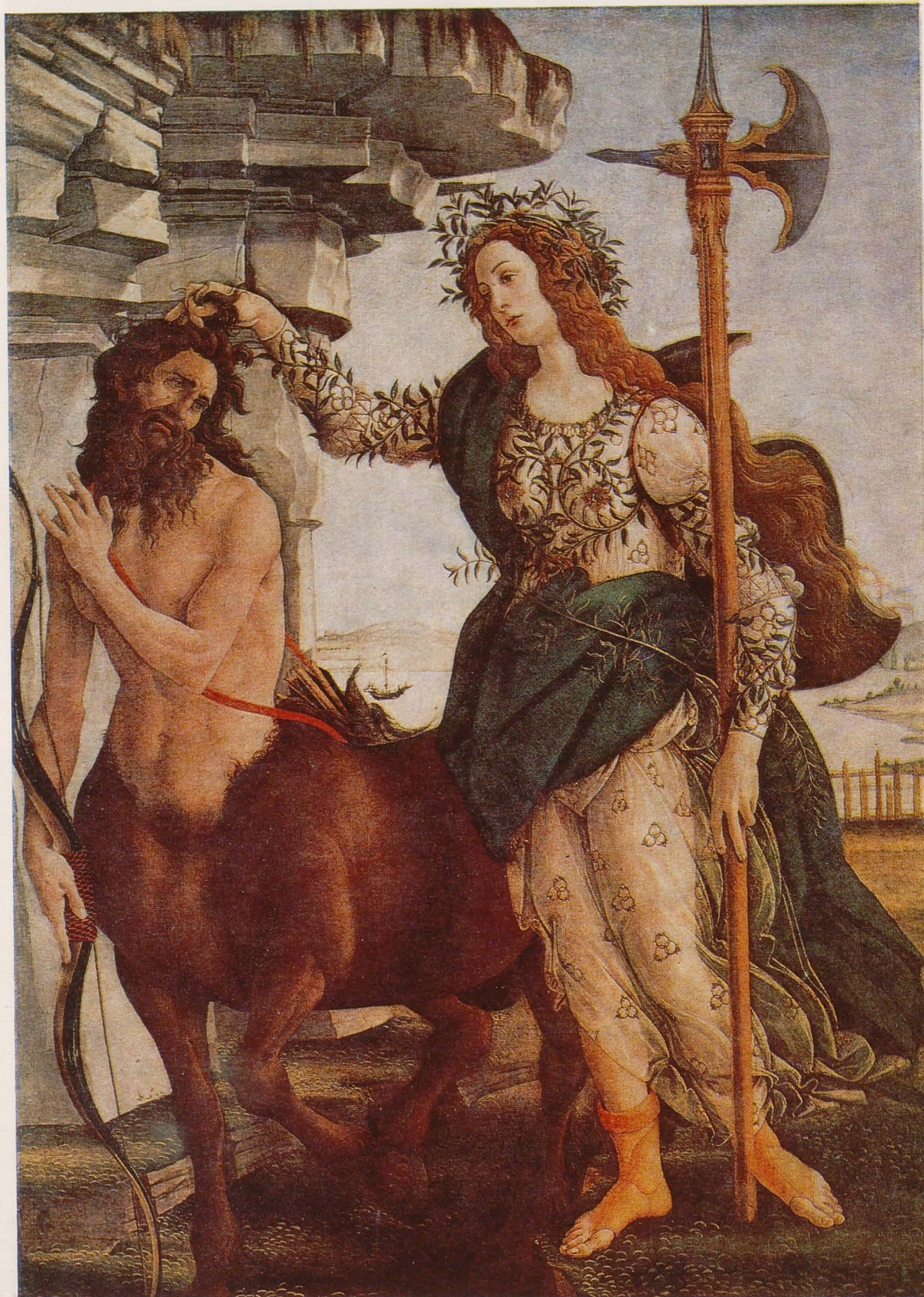


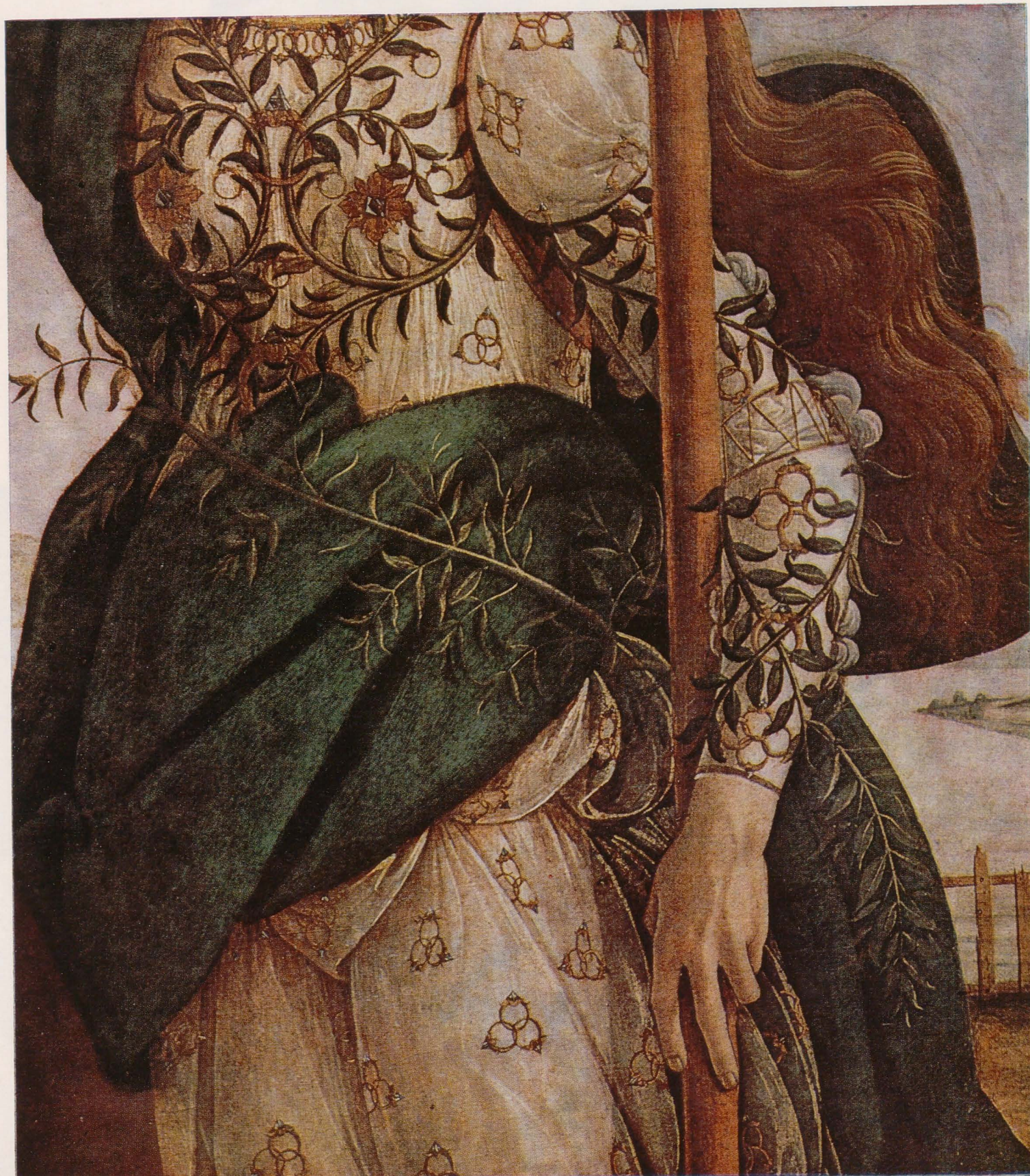
9. Închinarea magilor (*detaliu*)

10. Închinarea magilor (*detaliu*)









13. Tondo Raczinski

14. Sf. Augustin (detaliu)

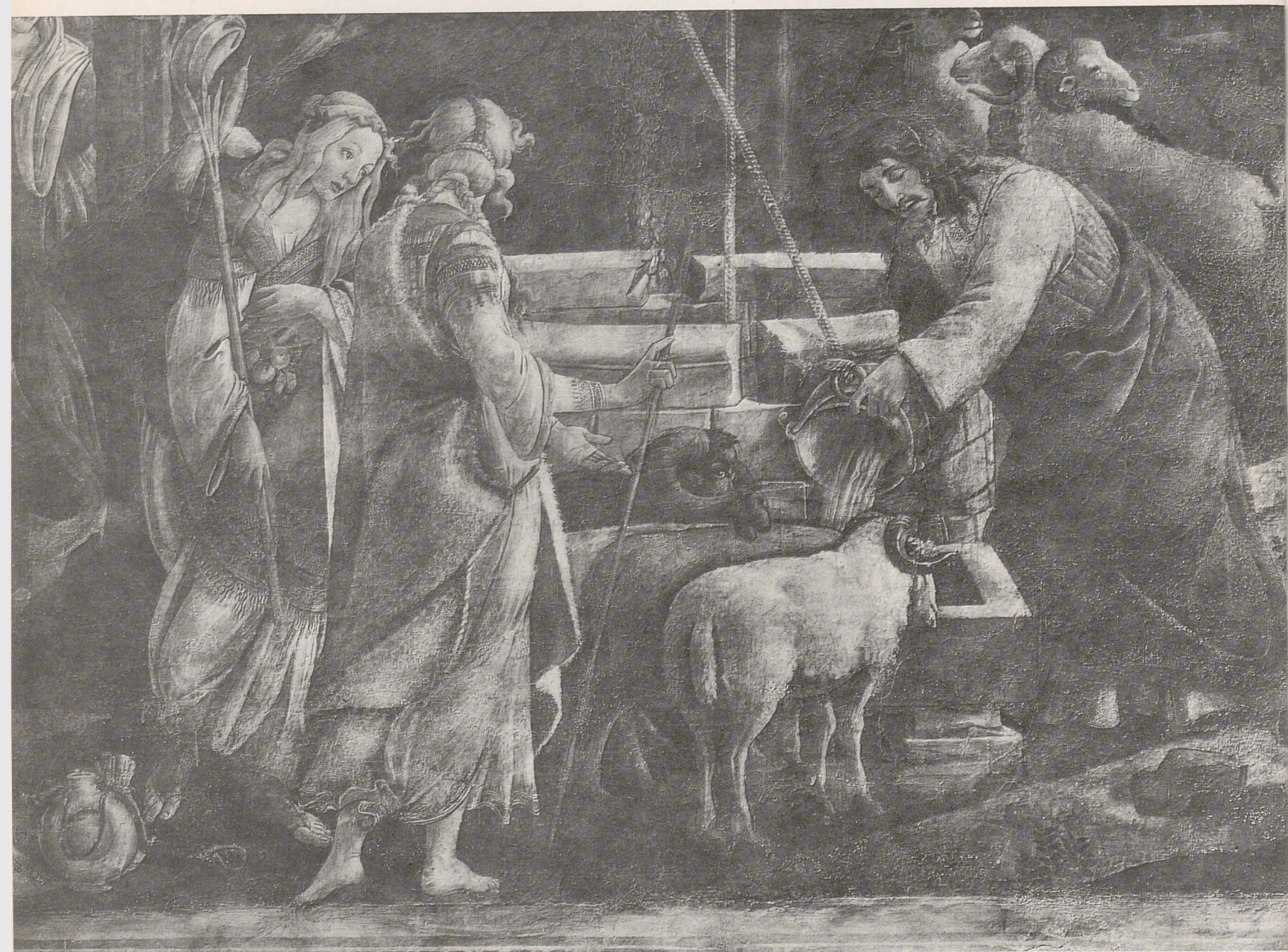
15. Sf. Augustin (detaliu)





17. Scene din viața lui Moise

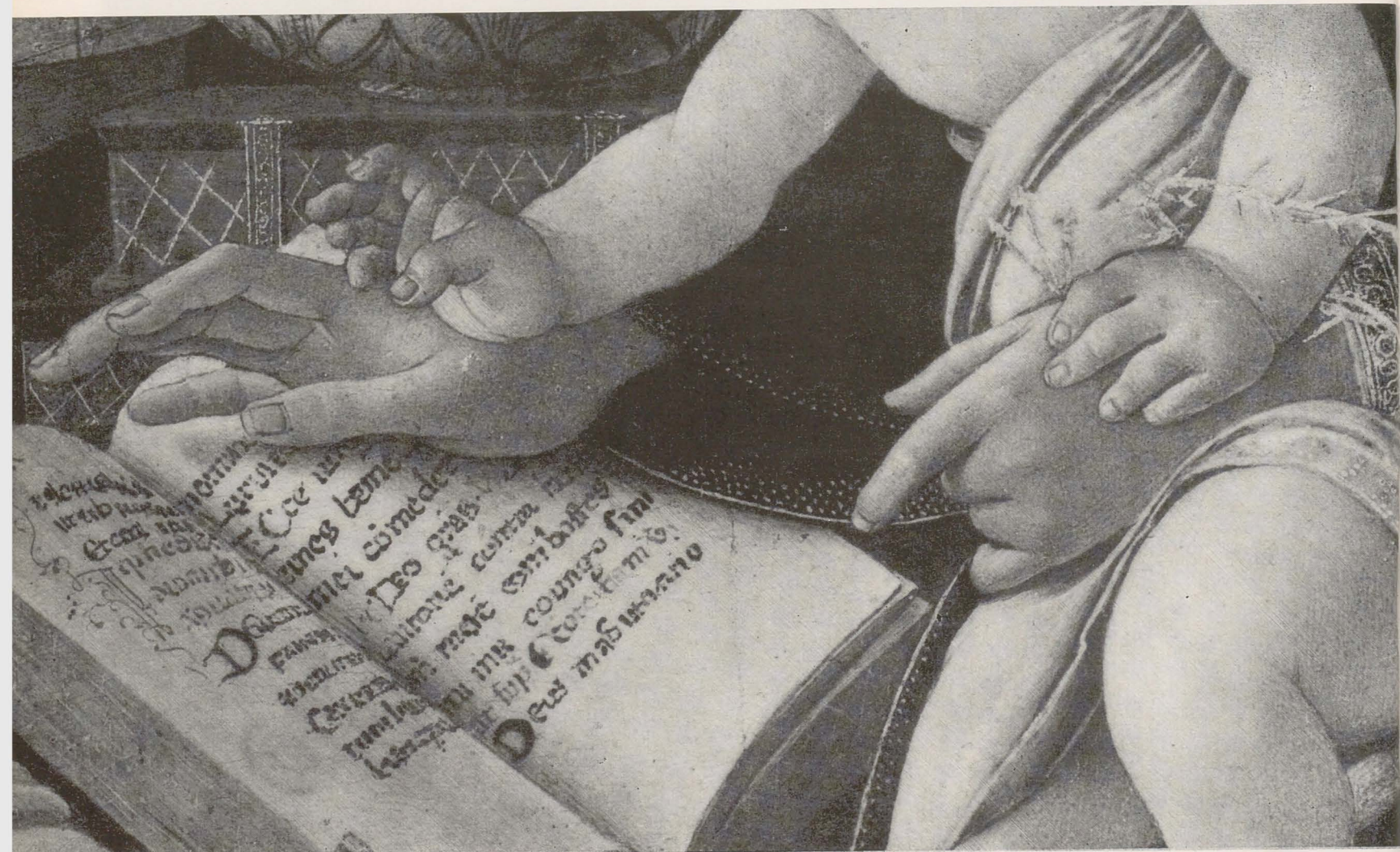
18. Scene din viața lui Moise (*detaliu*)





19. Madona cu cartea (detaliu)

20. Madona cu cartea (detaliu)







21. Madona cu cartea

22. Madona magnificatului

23. Madona magnificatului (*detaliu*)







24. Închinarea magilor

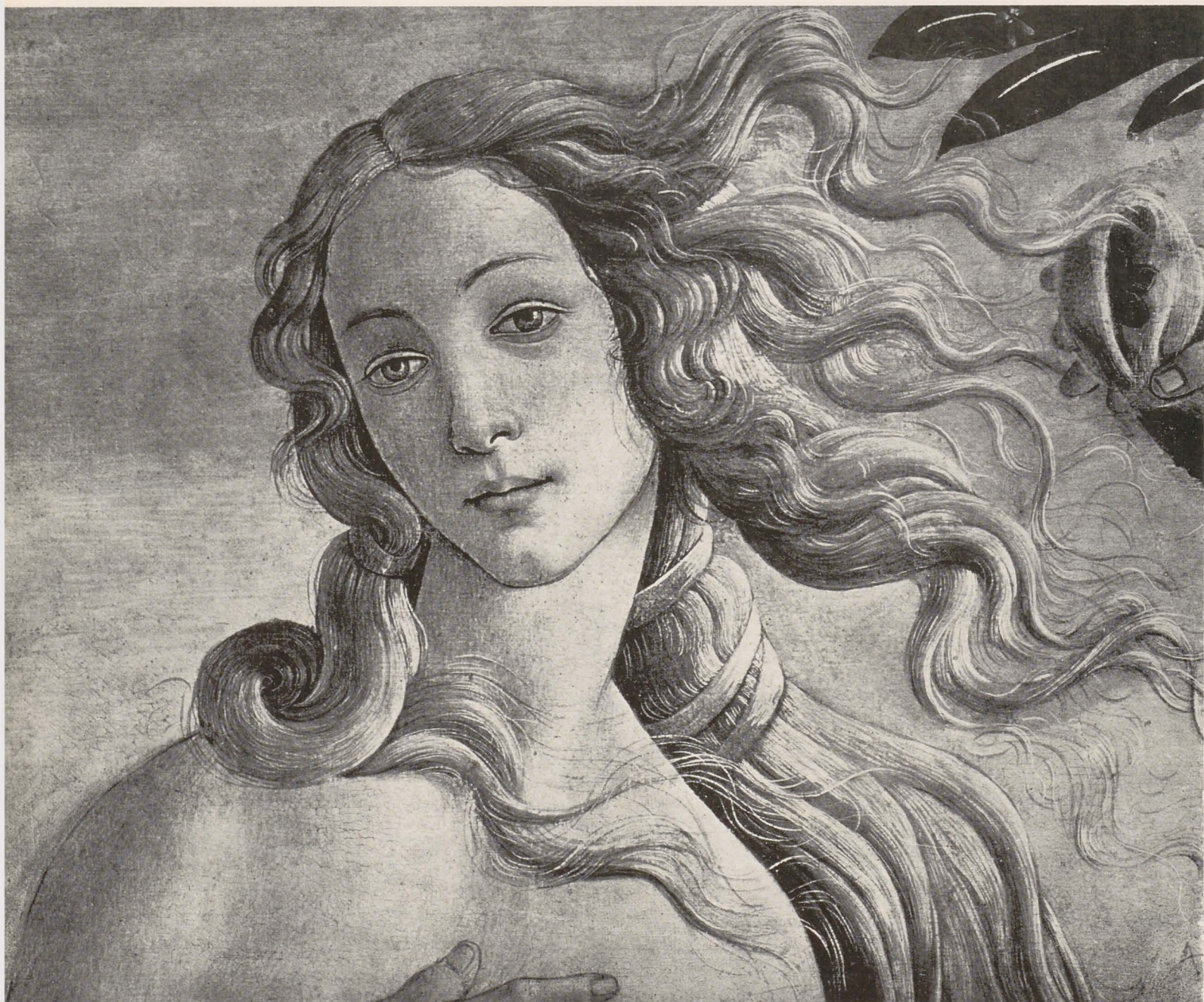
25. Scene din viața lui Isus

26. Scene din viața lui Isus (*detaliu*)





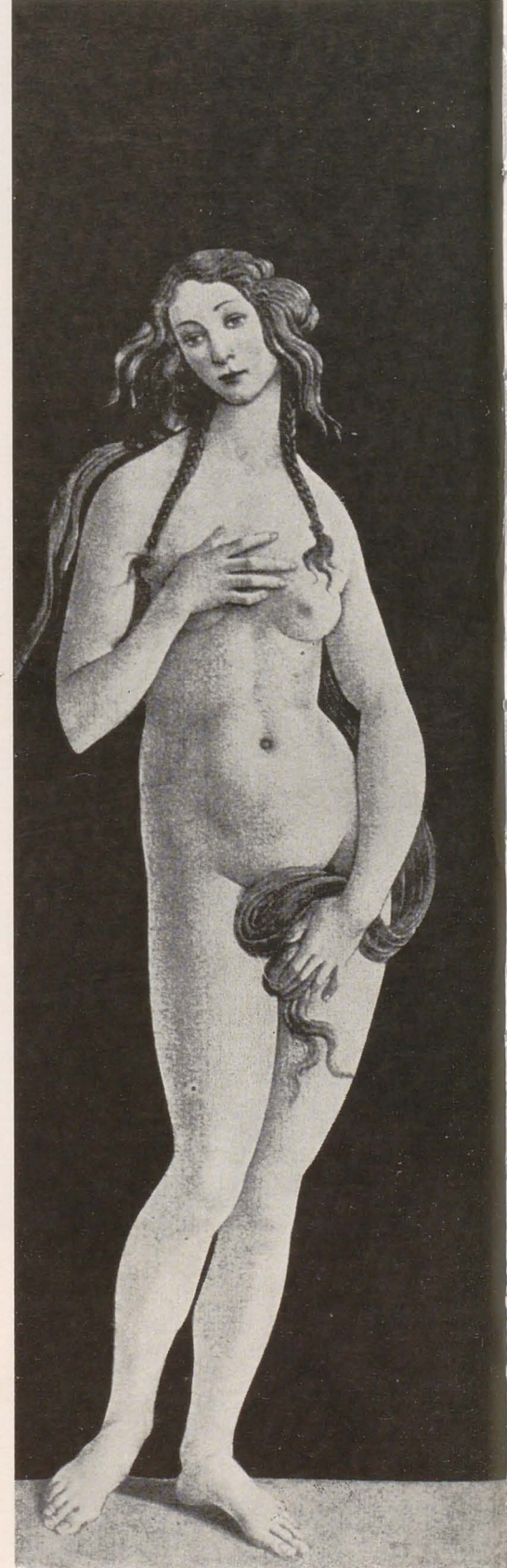
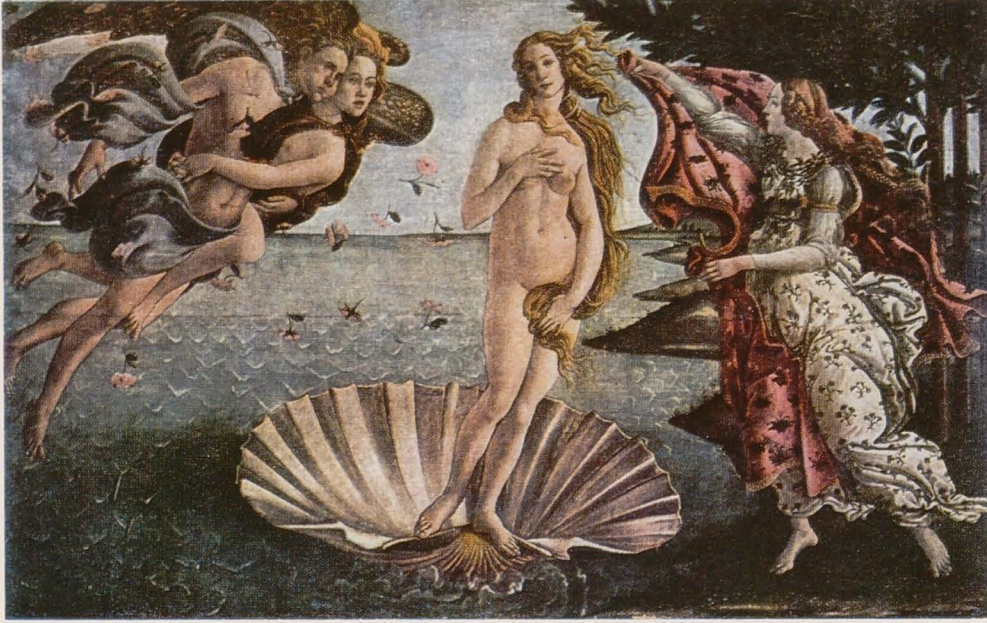






31. Nașterea Venerei

32. Venus







34. Madona cu rodia (detaliu)

35. Madona cu rodia (detaliu)



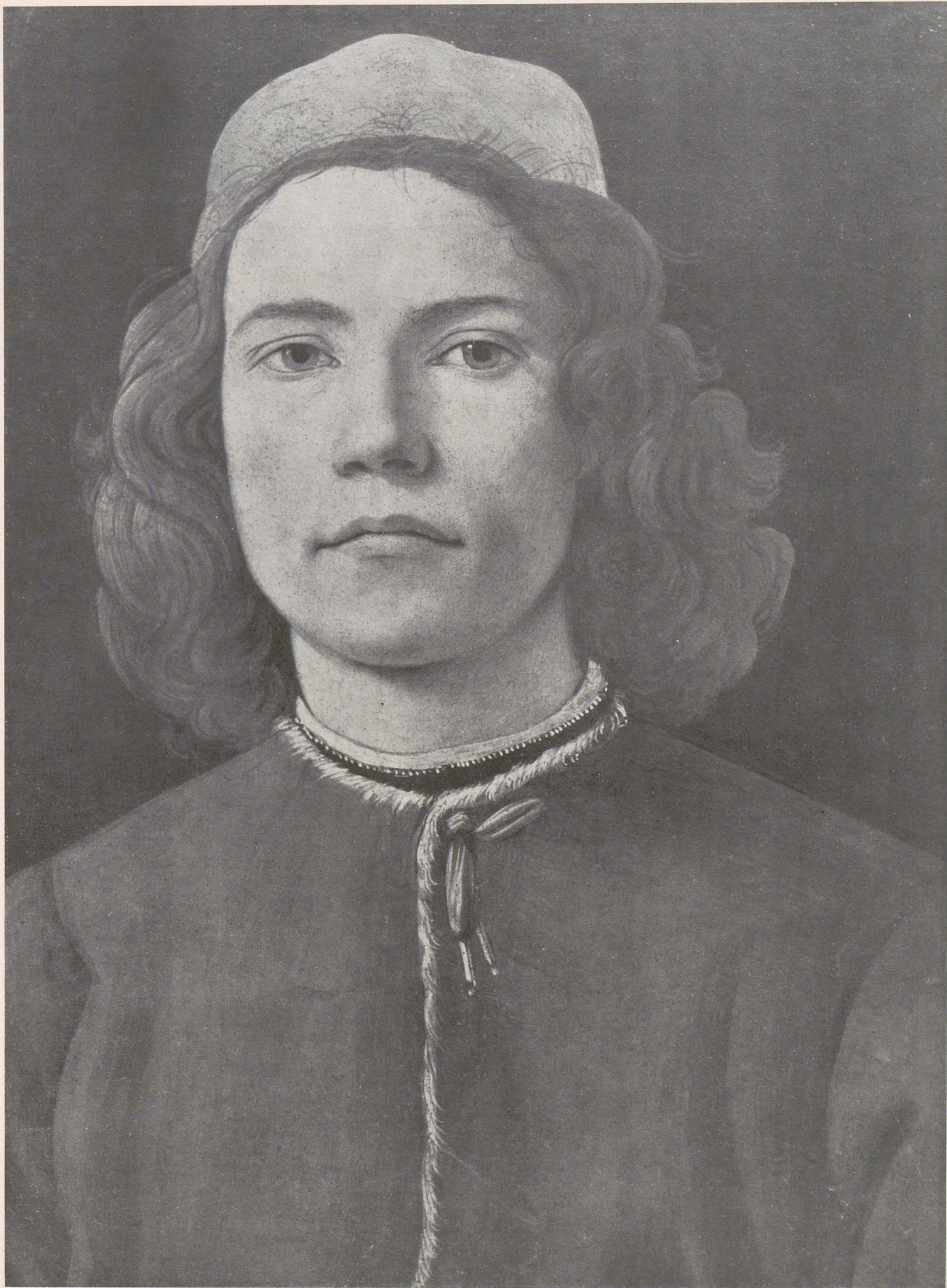




38. Giovanna Tornabuoni și cele trei grații

39. Portret de tinăr

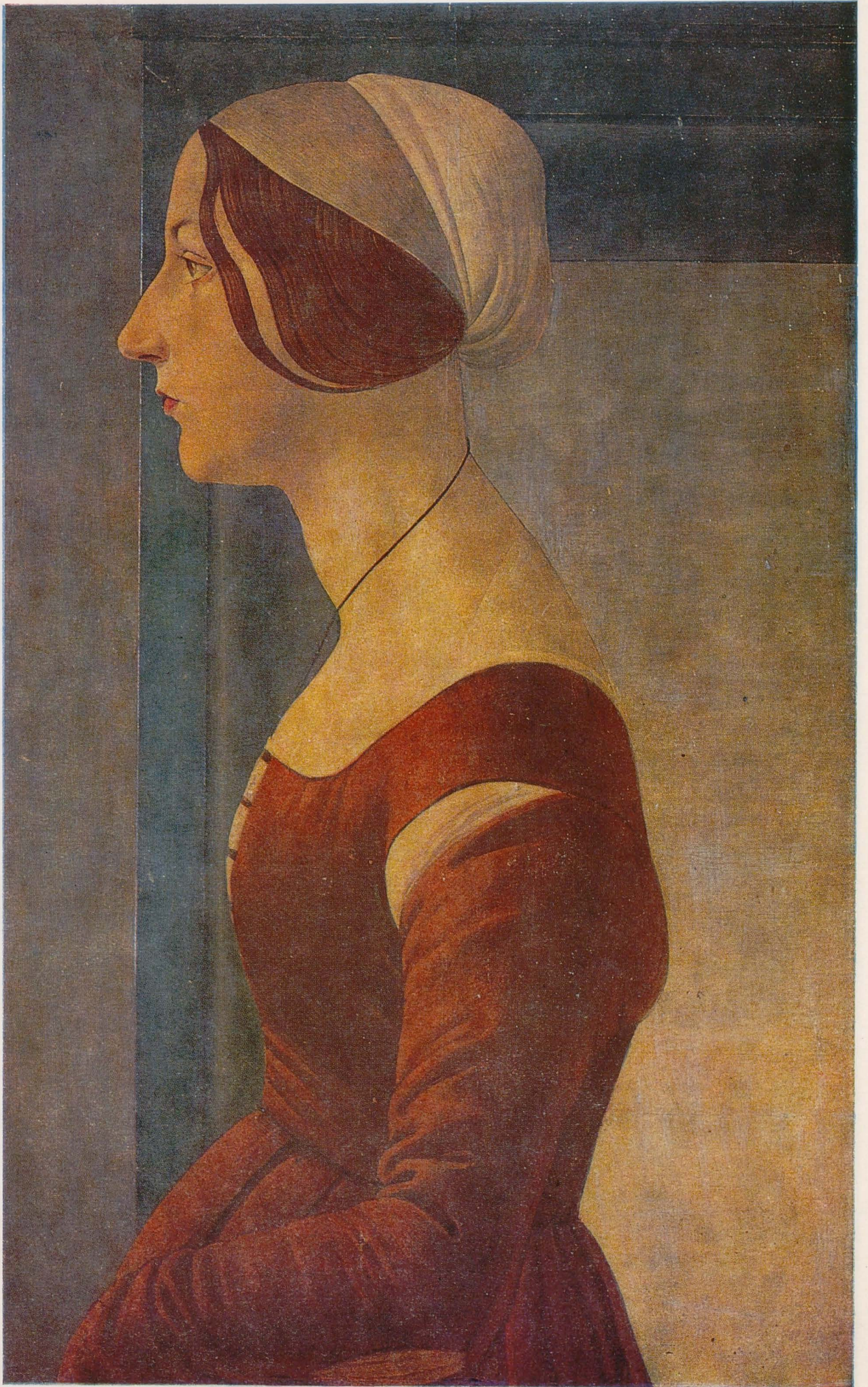




40. Omul cu medalion

41. Simonetta Vespucci (?)



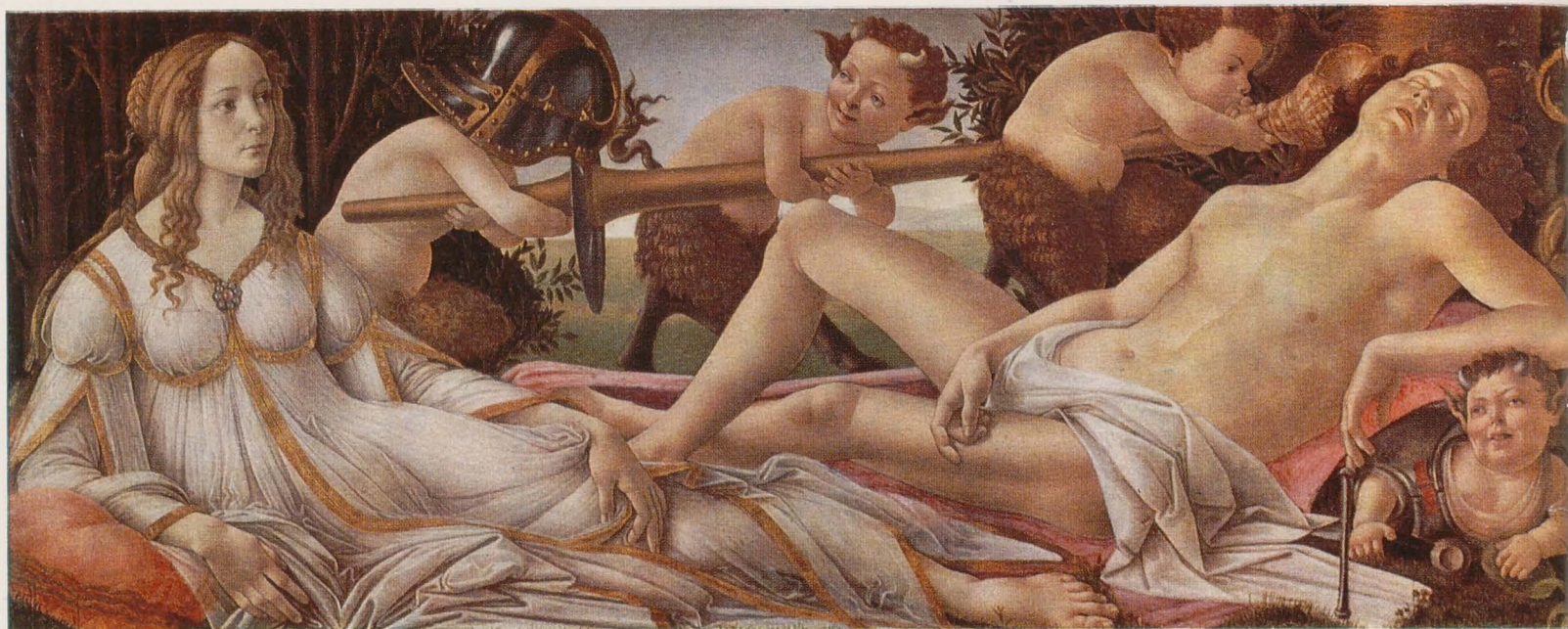




42. Portret fantezist al Simonettei

43. Portret de tînăr



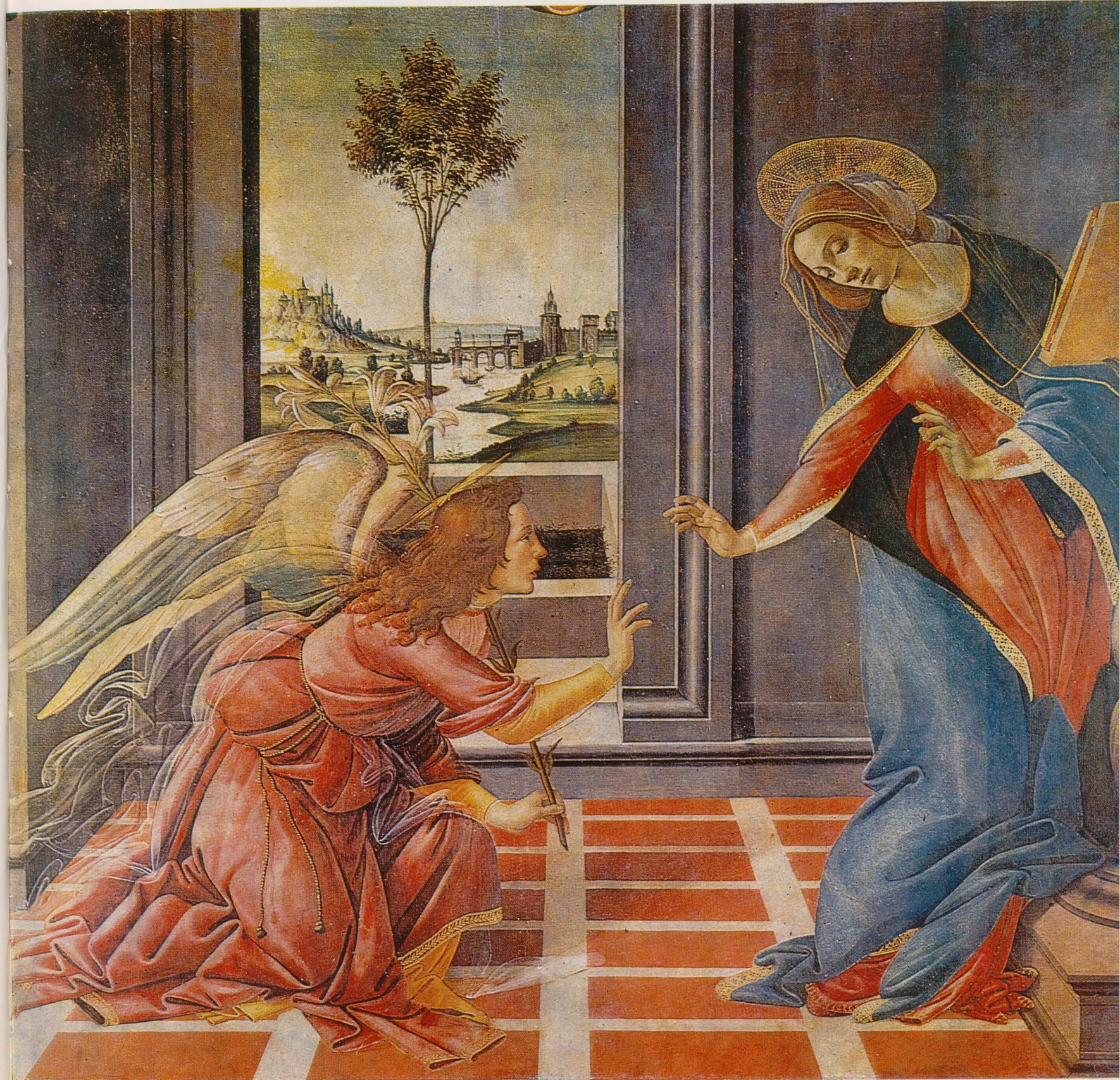








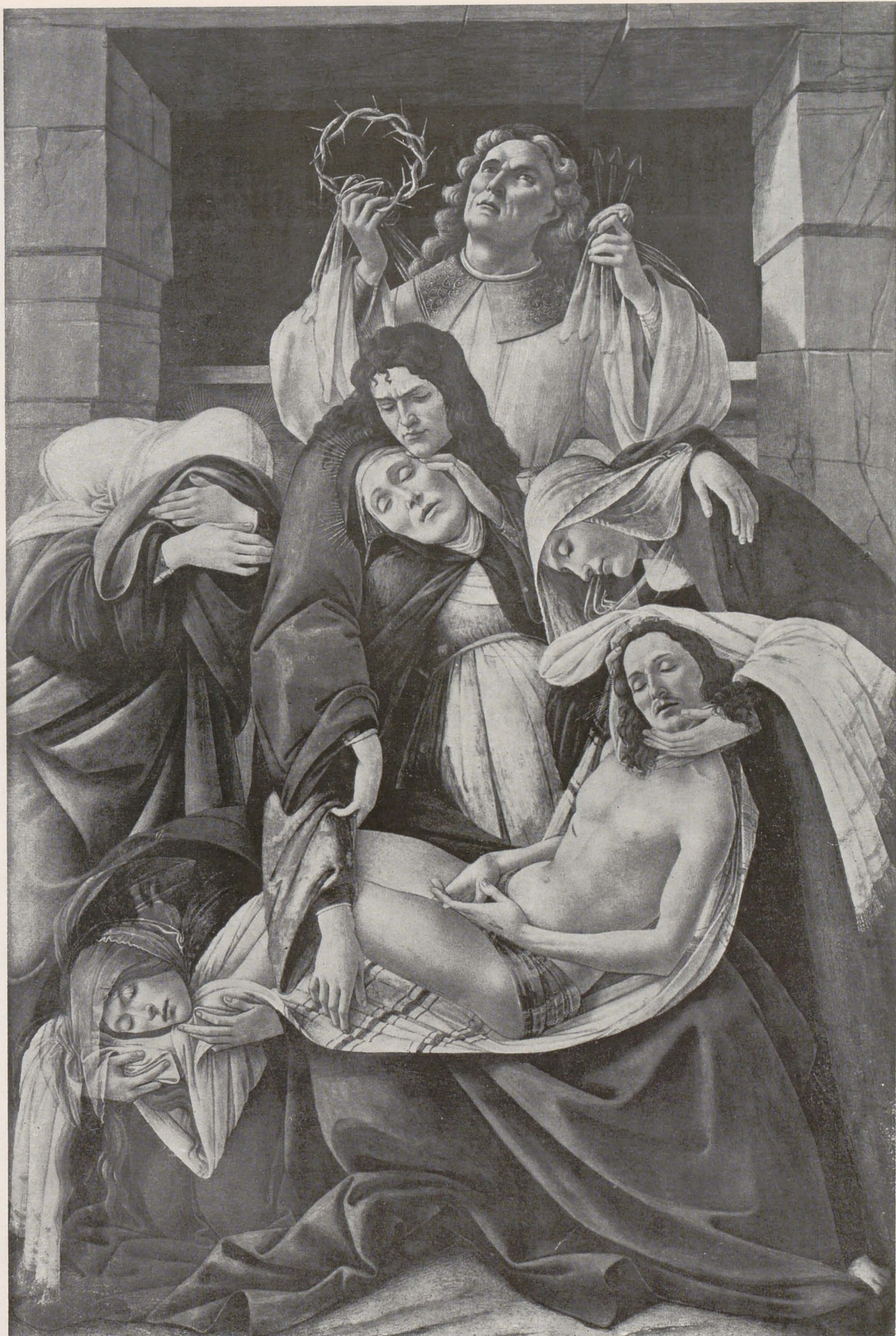


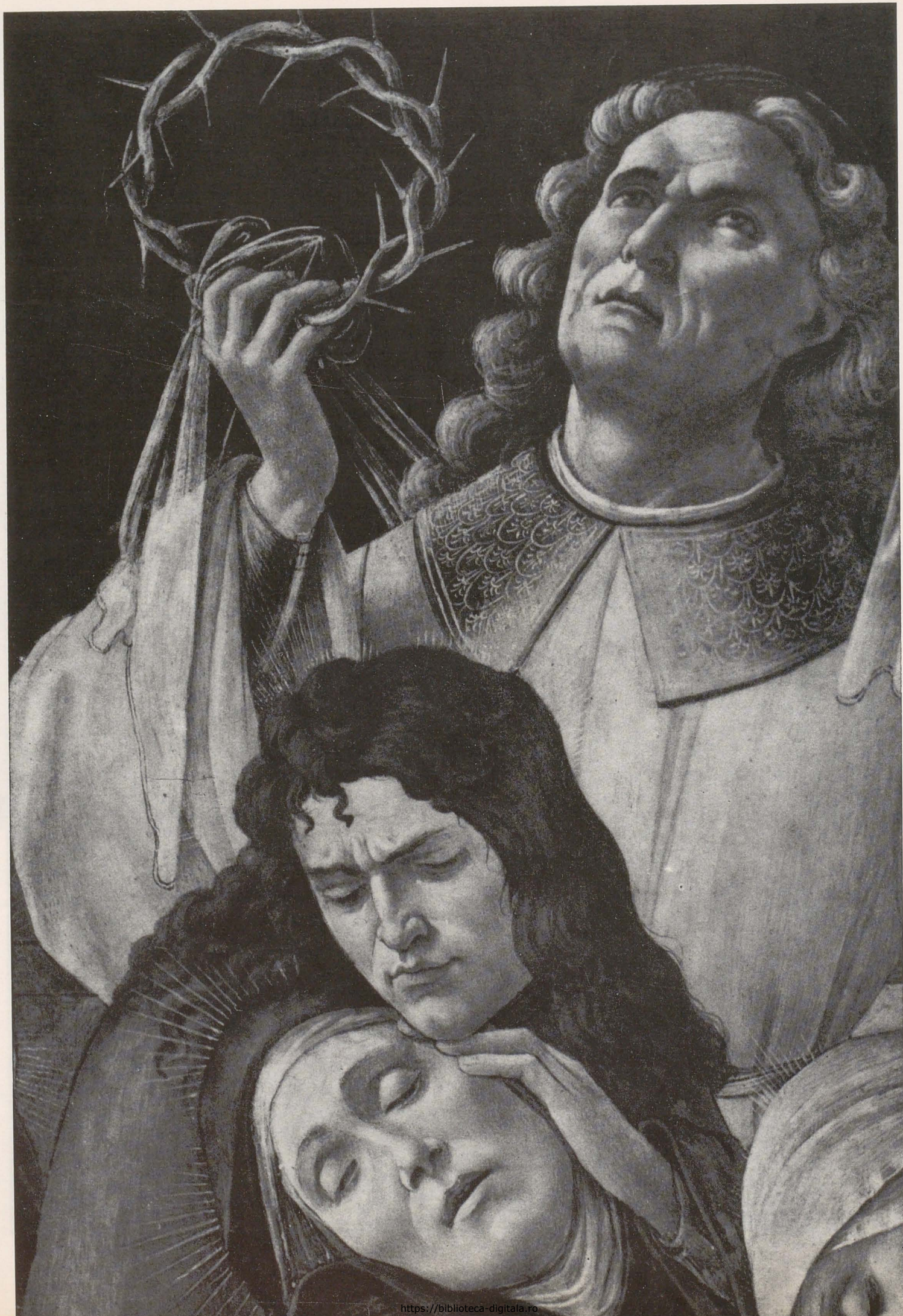


51. Pietà

52. Pietà

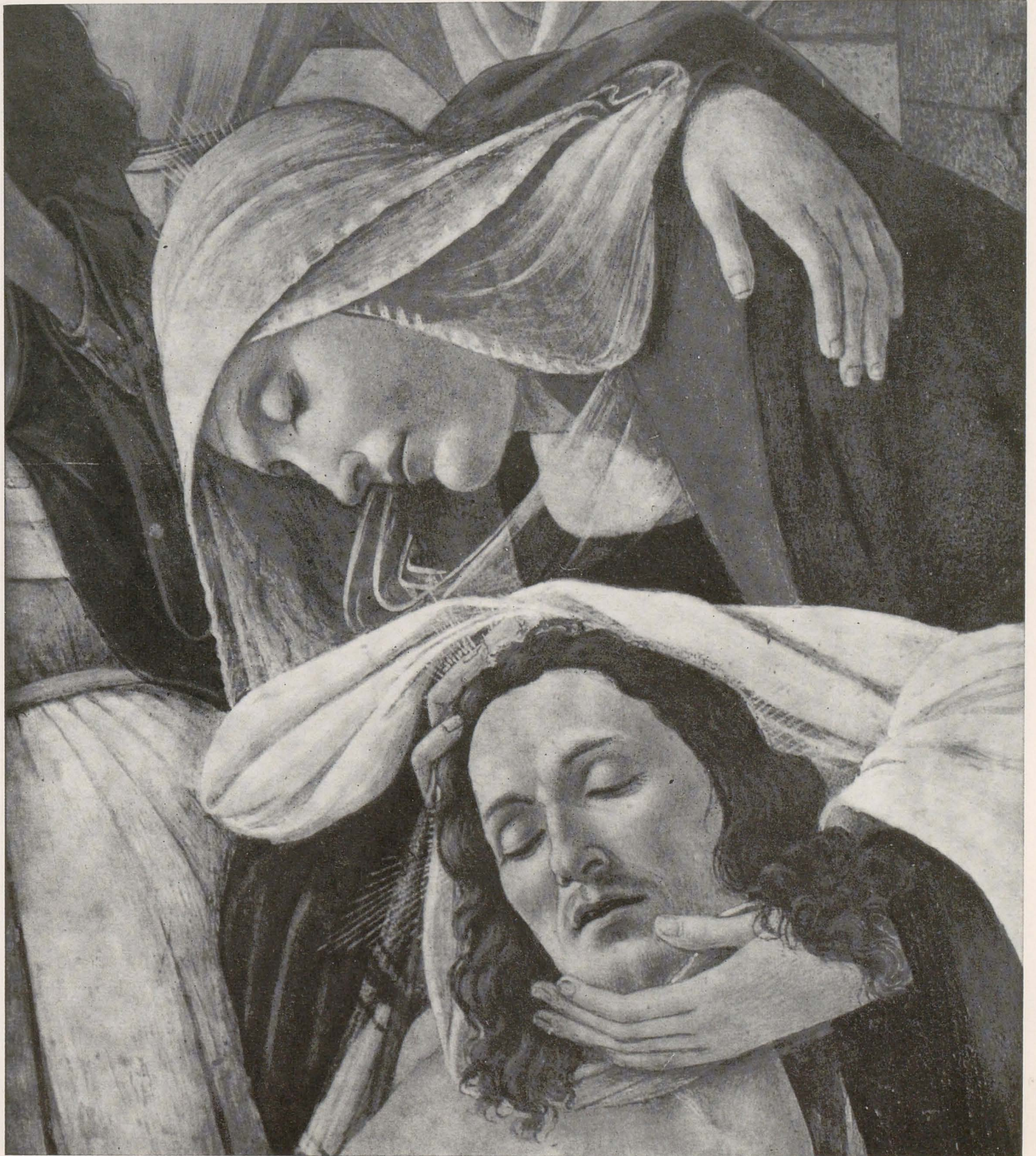






53. Pietà (detaliu)

54. Pietà (detaliu)





56. Încoronarea fecioarei (*detaliu*)

57. Încoronarea fecioarei (*detaliu*)

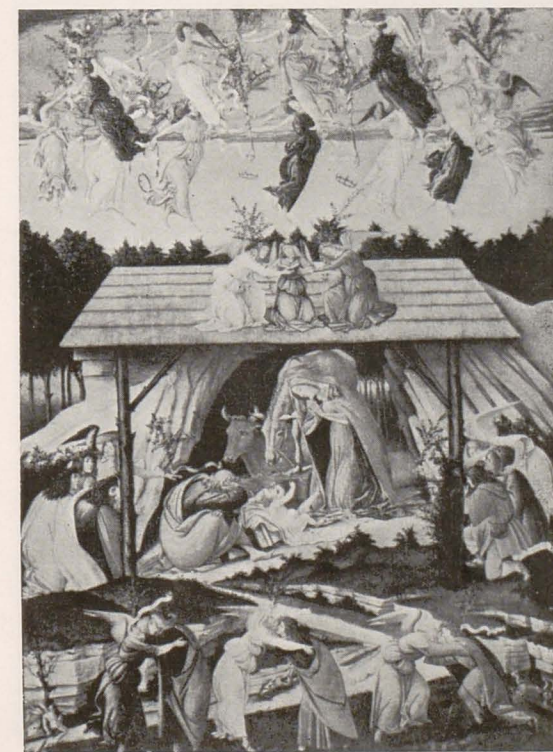




58. Încoronarea fecioarei
59. Madona în pavilion



60. Nașterea mistică (detaliu)
61. Nașterea mistică





62. La Derelitta

63. Povestea lui Nastagio degli Onesti: Femeia urmărită de Guido degli Anastagi.



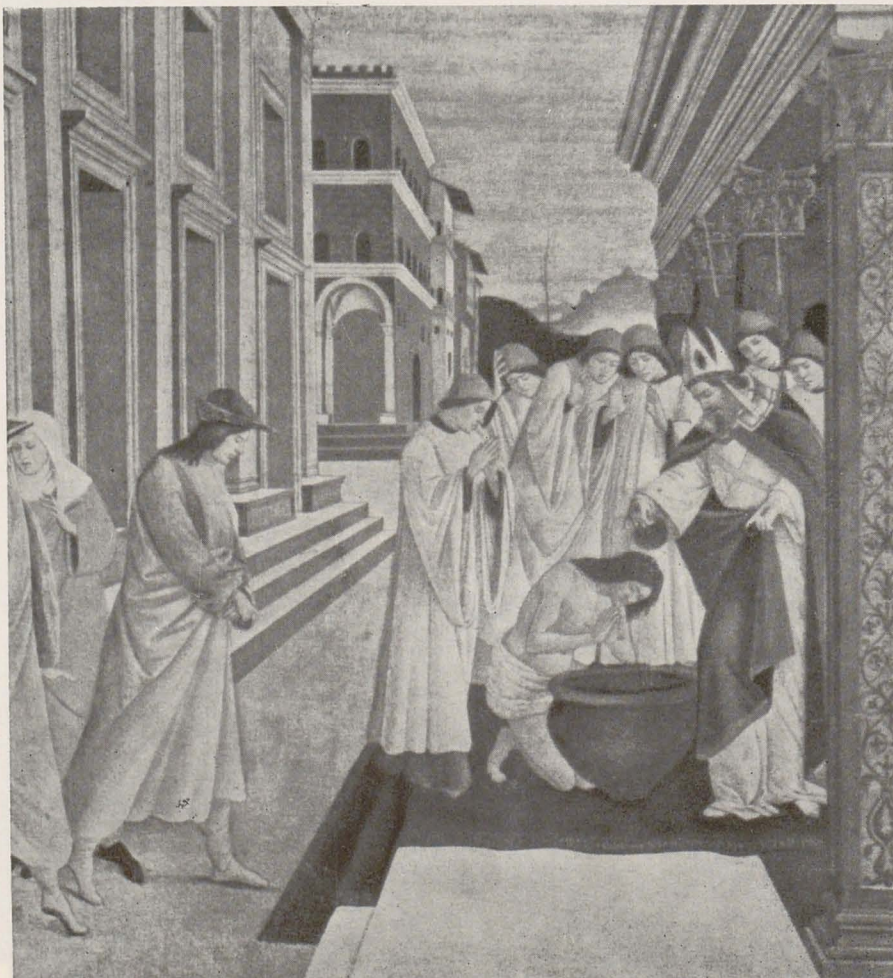






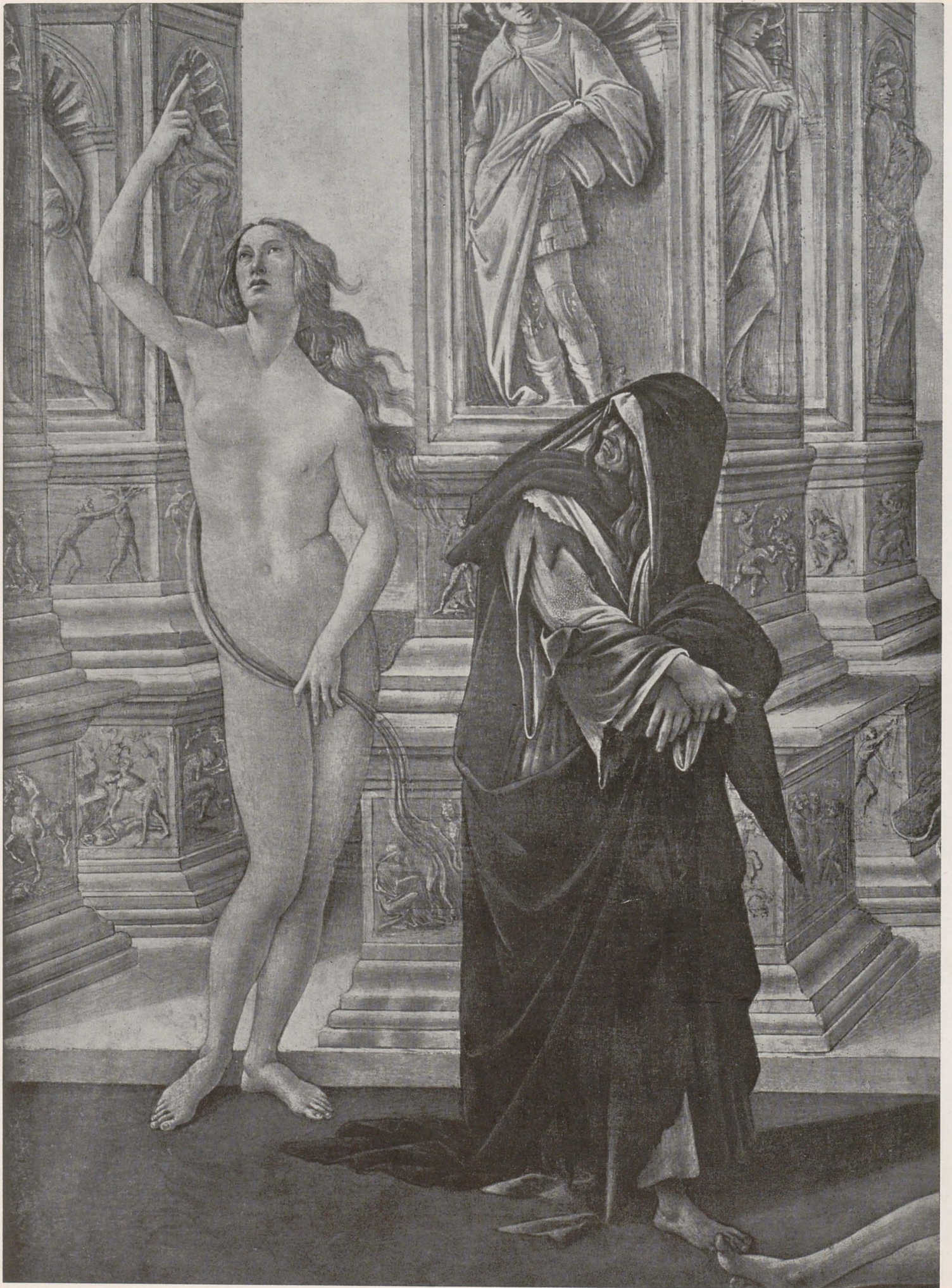
67. Scene din viața sf. Zenobie

68. Scene din viața sf. Zenobie









71. Calomnia (detaliu)

72. Calomnia (detaliu)



BUN DE TIPAR: 22. 09. 1975
APĂRUT 1975;
COLI DE TIPAR 4
PLANȘE TIP. ÎNALT 32
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.75
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 22.700+20+90 EX. LEGATE

ÎNTEPRINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ”
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133 BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Pictura lui Botticelli devine treptat o expresie superlativă a gândirii și sensibilității florentine din cel de al II-lea Quattrocento. Experiențele spirituale care vin să se adauge acelor de atelier efectuate în prima tinerețe, vor da picturii lui o amploare interioară nebănuită unde vibrează estetismul anxios al umanismului laurențian dominat de obsesia idealului *modus vivendi* al creștinismului cu gândirea și universul sensibil al antichității. Imaginea lui nu poate fi astfel detașată de contextul Academiei Florentine unde trona bustul lui Platon dinaintea căruia, după clevetirile adversarilor lui, Marsilio Ficino ar fi așezat o candelă aprinsă. Numai în ambianța neoplatonicienilor de la Careggi poate fi realizată în dimensiunile ei fundamentale, pictura lui Botticelli.

A. E. BACONSKY

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

ÎN ACEASTĂ SERIE

AU APĂRUT:

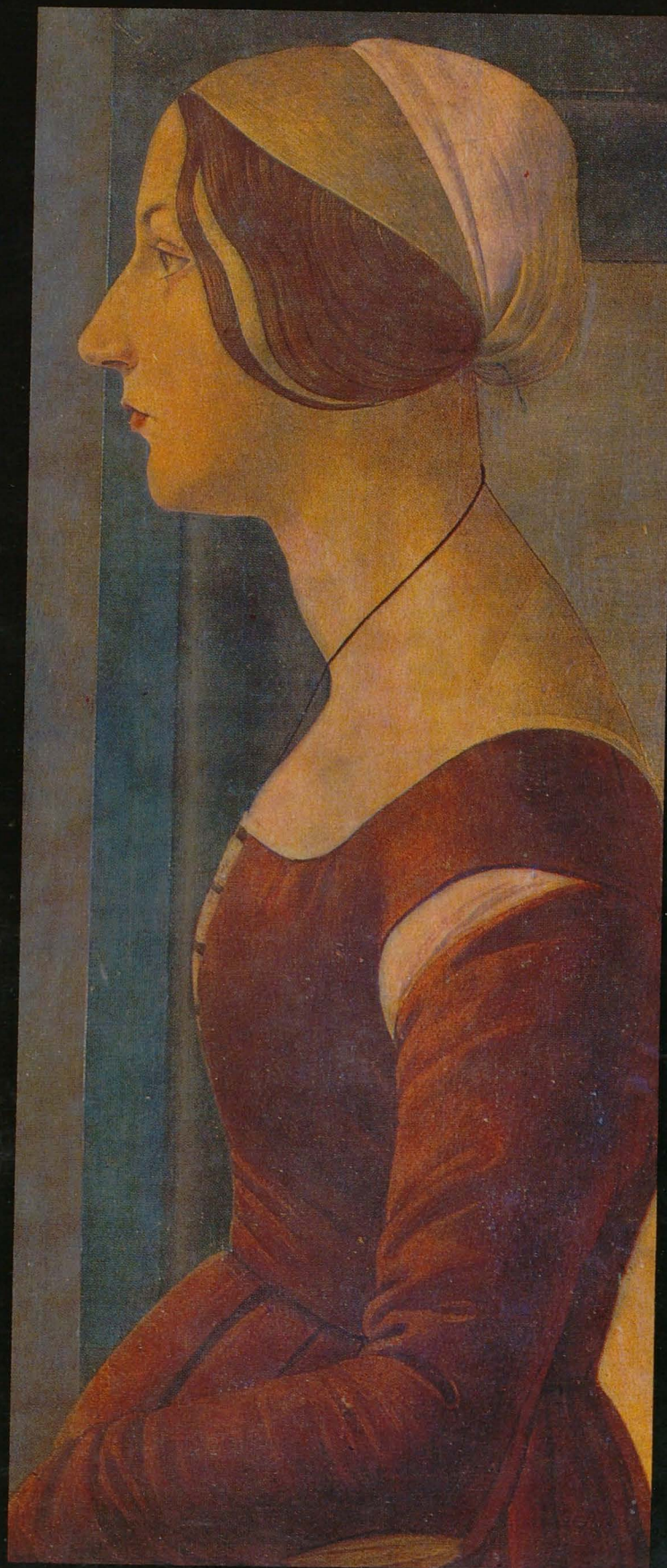
VELÁZQUEZ
TIȚIAN
BRUEGEL
CHAGALL
DELACROIX
EL GRECO
GAUGUIN
MATISSE
VAN EYCK
HOKUSAI
COROT
PICASSO
PAUL KLEE
DUFY
UTRILLO
MICHELANGELO
MANET
PICTURA CHINEZĂ
CLASICĂ

BOSCH
TURNER
RAFAEL
SIMONE MARTINI
GOYA
DOUANIER ROUSSEAU

HOLBEIN
FOVISMUL
ROUAULT

ÎN PREGĂTIRE:

VAN GOGH
MONET
TINTORETTO
BRAQUE
WATTEAU
DÜRER
CONSTABLE
UCCELLO
KANDINSKY
CARPACCIO
MONDRIAN
BELLINI
REMBRANDT



EDITURA
MERIDIANE