

ESTETICA GRAVURII ITALIENE de **Pierre Poirier**, Academia regală a Belgiei, Clasa de belle-arte, Memorii, Volumul XI, Bruxelles, Palatele Academiei, Strada Ducală, nr 1. Traducere în limba română de Ana Martin*

(Esthétique de la gravure italienne, par Pierre Poirier, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Tome XI, Bruxelles, Palais des Académies, Rue Ducale, I, 1964- Traduction roumain par Ana Martin)

LA QUATRIÈME PARTIE

Dans la quatrième partie de la traduction du livre *L'esthétique de la gravure italienne*, de Pierre Poirier, traduction faite par dr. Ana Martin, on a présenté *L'âge moderne* avec les aquafortistes vénitiens. Le premier chapitre fixe l'attention sur le portrait aulique exécuté par Marco Pitteri et Alessandro Longhi. Le deuxième chapitre couvre l'analyse des visages de Venise et de la Vénétie représentés par : Luca Carlevarijs, Marco Ricci, Michele Marieschi, Gian Francesco Costa. Le troisième chapitre analyse l'activité d'Antonio Canal dit Canaletto et de ses continuateurs : Brustolon et Bernardo Belotto. Puis, dans un nouveau chapitre est présentée l'œuvre graphique de Giambattista Tiepolo et de ses fils : Gian Domenico Tiepolo et Lorenzo Tiepolo. Le dernier chapitre est dédié à l'œuvre de Giambattista Piranesi qui magnifie la Rome et l'architecture antique. À la fin, l'auteur fait quelques considérations esthétiques sur la puissance de suggestion et la limite extrême que peut atteindre la gravure.

Mots Clef : gravure, graveur, estampe, aquaforte, esthétique.

CARTEA A IV-A. EPOCA MODERNĂ

Aquafortiștii venețieni

CAPITOLUL 1. 1731. Portretul de Curte. **Marco Pitteri** gravează o suită de portrete de curte în ediții de lux pe foi mari. **Alessandro Longhi** face un portret al lui *Piazzetta* și a altor personalități ale vremii. Verni moale, aquatinte de nuanță brun-roșcat.

CAPITOLUL 2. 1703, 1730, 1741. Ipostazele Veneției și ale venețienilor. **Luca Carlevarijs**, memorialist gravează o serie de edificii desenate de el însuși, cum ar fi *Vama maritimă* și *Canalul Rio dei Medicanti*. **Marco Ricci** surprinde aspectul peisajului panoramic în context venețian. **Michele Marieschi** gravează un album de 21 de piese printre care și *Arsenalul*. **Gian Francesco Costa** editează *Elementele de perspectivă* și 140 de planșe dedicate *Deliciilor fluviului Brenta* și pragurile sale. El compune temple în

* Muzeul Țării Crișurilor, arta@mtariicrisurilor.ro

ruină năpădite de vegetație.

CAPITOLUL 3. 1741,1750. **Antonio Canal, zis Canaletto**, realizează 31 de piese: “*Vederi luate din locuri reale sau imaginare*”, perspective aeriene în tăieri puțin apăsate. Primul gravor al tehnicii moderne, în simplitatea sa. **Brustolon** reproduce tablourile sale. **Bernardo Belotto** urmează și dezvoltă arta unchiului său fără să atingă perfecțiunea acestuia.

CAPITOLUL 4. 1749,1750,1775. **Giambattista Tiepolo** încrucișează rareori semnele. Umbre discrete, manieră liberă. *Capriciile*. Fiul său, **Gian Domenico Tiepolo**: *Idei pitorești* și *Schițe fantastice*. Linii ondulate și tremurânde, țesătură mai densă. Apoteoza unei glorii aeriene și plafonante.

CAPITOLUL 5. 1748,1751,1764,1778. **Giambattista Piranesi** mărește gloria Romei eterne și arhitectura antică de la Albano și Castel Gandolfo. Sinteza frontispiciului gravat: anticiparea viitorului în *Închisorile imaginare*. Decorator neo-clasic al artei aplicate în apartamentul modern: colțuri și semineuri în stil egiptean. Construcție solidă, proiecție în infinit. Euritmia doriană a templelor de la Paestum. Considerații estetice. Puterea de sugestie și limita extremă pe care o poate atinge gravura.

EPILOG

LISTA ILUSTRAȚIILOR

BIBLIOGRAFIE GENERALA

INDICE DE ARTIȘTI GRAVORI

Aquafortiștii venețieni

Bellori¹, în *Accademia di San Luca*, în 1664 scria: ”Noi iubim gravorii, pentru că ei fixează cele mai frumoase tablouri, cele mai frumoase peisaje, arhitecturi, imagini ale grandorii italiice; zei, nimfe, amorași în parcuri și păduri, traversează mintea gravorilor, pentru a se fixa pe hârtie și a se zbeștui în umbra cartoanelor.” Henri Focillon² alt istoric de artă spunea că: ”Din punctul

¹ N.T. Wikipedia: **Giovanni Pietro Bellori** (1613 - 1696), a fost pictor și anticar italian, dar și un biograf proeminent al artiștilor secolului al XVII-lea, echivalent lui Giorgio Vasari în secolul al XVI-lea.

² N.T. Wikipedia: **Henri Focillon** (1881, Dijon, Franța – 1943, New Haven, Connecticut, SUA) a fost un istoric de artă francez. A îndeplinit funcția de director al Musée des Beaux-Arts din Lyon, activând ca profesor de istoria artei la Universitatea din Lyon, la Ecole des Beaux-Arts din Lyon, la Universitatea Sorbona, la Collège de France. A plecat apoi în exil în Statele

de vedere al italienilor din secolul al XVIII-lea, gravura este o artă infinit de vastă și variată, bogată în resurse nemaiauzite, capabilă să se exprime într-o manieră completă, animată și suplă, toate aspectele personalității artistului”.

CAPITOLUL I

PORTRETUL AULIC

În școala de gravori venețieni se află un grup de portretiști ce fixează câteva figuri familiare. Numeroase portrete de curte, trasate în verni moale, evocând sangvina, acquatinta, aquafortele și dăltița. Aceste portrete mondene stau ca mărturie a ”unei dialectici a clar-obscur-ului, dificil de realizat într-o altă tehnică decât a lor” scrie Rodolfo Pallucchini³.

Estetica feței urmează gustul unui secol atașat la prețiozitate. Pictorul Piazzetta (1682-1754) își gravează propriul portret, în 1738, acest ”unicum” desenat cu devoțiune și reluat în aquaforte amintește procedeul rembrandthian de lucru cu penița. Piazzetta furnizează proiecte nenumăraților gravori ai timpului său și în particular, lui Pitteri.

Dotat cu o personalitate care iese la lumină prin sensibilitatea sa interpretativă, Marco Pitteri (1702-1786) gravează, din 1731, o suită de capete de apostoli, după Piazzetta. Tăierile urmează forma modelului, senzația de reflex este obținută cu ajutorul liniilor paralele. Eclerajul transformă fața personajelor ilustre; cu o beretă de un șic particular, Carlo Goldoni, tatăl *Metresei-servitoare* figurează în capul ediției comediilor sale (în 1753 și 1763). Calificat drept avocat venețian, dramaturgul reflectă surâsul interior cauzat de bucuria stârnită în spectatori. Cu o perucă de ceremonie, acest portret a fost contemporan autorului așa cum se arată prin abreviațiile: D.D.D. Piteri gravează portretul *Procuratorului Mocenigo* (1736), a *procuratorului Francesco Morosini* și *Bragadin, patriarhul Veneției* (1758) și a altor clienți dificili, ale căror fețe dau ades motivul pentru mii de portrete.

Gravura ia cunoștință de maniera sa de a surprinde și a reda elementul luminos. Caravaggio a pus accentul pe o zonă detașată, clară. Venețienii luminează fața în ansamblu. Preocuparea pentru atmosfera ambiantă atinge o

Unite ale Americii și a predat la Universitatea Yale. Poet, grafician și profesor fără egal, Henri Focillon a format generații de istorici de artă, printre care George Kubler. El rămâne cunoscut mai ales pentru lucrările sale privind arta medievală, care au fost traduse în limba engleză.

³ N.T. Wikipedia : **Rodolfo Pallucchini** (Milano 1908 - Veneția 1989) a fost un istoric al artei italiene .

strălucire supremă la portretiști.

După numeroase imagini sfinte, ilustratorul edițiilor de lux, pe hârtie de mari dimensiuni, fecundul Pitteri dă negustorului –librar Albrizzi planșele însoțite de operele domnului Jaques Benigne Bossuet, episcop de Meaux (1736). Același editor a publicat *Ierusalimul eliberat*, cu figuri de J.B. Piazzetta.

După exemplul portretelor franțuzești din secolul al XVIII-lea, portretele venețiene recurg la un limbaj direct, relevând un pitoresc discret animat de un punct brio ce-l distinge pe artist de meseriașul gravor. Veneția și vechea sa aristocrație se pretează la reprezentarea personajelor îmbrăcate potrivit etichetei și luând prin aceasta un aer pitoresc pe care nu-l avuseseră atunci când au fost pictate cu naturalețe. Astfel, Dogele, Patriarhul și Segnorii Consiliului celor 10 nu trec neobservați. Se acordă mai multă importanță atitudinii, decât psihologiei fiecăruia.

Printre gravorii portretiști din planul doi se numără Antonio Luciani ce lucrează la început de secol, execută numeroase măști ale procuratorilor: Francesco Loredan, 1703, Nicola Delfino, 1705, Luigi Pisan, 1711, Giovanni Querini, 1716. Cel mai important, Giannantonio Faldoni de Asolo face portretul procuratorului Emo în 1723 și gravează desene de Parmigianino, pentru vărul său Zanetti.

Analele venețiene cunosc doi veri numiți Anton Maria Zanetti. Unul, fiul lui Giordano născut în 1679 și mort în 1767 a fost cel mai pregătit din cei doi, în sensul că era prietenul lui Pierre Mariette și-l ajută pe lordul Aundel să cumpere, la Londra, vreo 100 de desene inedite de Mazuola zis Parmigianinno. Facsimilele sale valorează mai mult decât recopierea originalelor, editorul accentuează reliefurile prin folosirea lemnului colorat, gravat de el însuși, de Faldoni și de alți artiști. După două secole de uitare, supermanierismul renaște din cenușă, atât la Parma cât și la Veneția unde domină ornamentația barocă.

Trebuie decernat laurul de aur lui Zanetti, gravor-editor al desenelor lui Parmigianinno. Ieșite de sub tipar în 1744, ediția sa de geme antice pregătește această modă sub Directorat și Imperiu. Mort în 1540, Mazzuola devine obiectul entuziasmului colectiv, în momentul când micii maeștrii ai modei și a bunului ton se lasă seduși de o manieră căreia nu-i lipsește fermecul pentru cine poate să adaste asupra ei. Între anii 1728-1751, xilografii, continuatorii lui Antonio da Trento și Ugo da Carpi simulează senzația onctuoasă a pensulei încercând conturile și măbind fondul camaieurilor prin raporturi de tonuri

nuanțate.

Portretul abatelui Zanetti a fost executat de Rosalba Carriera, pictor european care pudrează cu chichiură de nușoară epoca sa. Cât despre Anton Maria Zanetti, fiul lui Alexandru (Veneția ,1706-1778) a fost autorul unui volum consacrat picturii venețiene, ilustrate de 40 de fresce, care existau încă, în 1760. Grație acestor notații gravate, istoria păstrează trăsătura figurilor pictate de Giorgione pe fațada de la Fondaco dei Tedeschi, (Fântâna Nemților) din Veneția.

Portrete de oameni celebri și de pictori venețieni

Fiul lui Pietro Longhi, pictor al societății venețiene se apropie de gravură nu numai în elegantul *Ridotto* dar și în anecdotele de salon realizate de tatăl său când înfățișează portrete de oameni celebri și prieteni. Născut în 1733 și mort în 1813, Alessandro Longhi face portretul marelui pictor Giambattista Piazzetta: fruntea nudă, pe cap are o mică calotă de sub care iese părul alb. Privirea sa directă întâlnește ochii întrebători ai pictorului, ce stabilește un model tipic, văzut din față, în pseudo-cadru, sub care e depusă o paletă de paradă. Toate fețele de artiști făcute de Longhi sunt prezentate în acest ancadrament simulând lemnul aurit, ceea ce denotă răbdarea artistului, ca și gustul pentru această scoică pe care francezii o botează *rococo venețian*, un pic supraîmpodobită, însă atrăgătoare și aproape surrealită. Indigenii secolului XX caută aceste mărturii, executate de mână, dintr-o epocă când timpul conta mai puțin decât astăzi. Numeroșii gravori trăiau din meseria lor.

Longhi, publică, în 1762, un *Compendiu al vieții pictorilor venețieni*, printre care figurează Tiepolo și Goldoni, executat ”ă la pitoresque”, ceea ce înseamnă în aquaforte. Dedicată senatorului-mecena, Francesco Pisani, ansamblul lasă impresia că ar fi fost compus pentru scopuri mercantile. Longhi pictează și gravează după imaginea unei tinere femei ținând creionul într-o mână și o mască în alta, o fadă alegorie numită *Meritul*. Epoca simplității a trecut: sensibilitatea devine ”sensiblerie”.

El însuși gravor, elvețianul Joseph Wagner (Thalendorf, 1706-Veneția 1780) ține la Veneția, un butic de calcografie al cărui succes a fost notoriu. El reunește, într-un album o transpunere grafică perfectă a desenelor lui Guercino. Ca editor, Wagner îl descoperă și-l angajează pe Bartolozzi. Fiul unui orfevrar,

Francesco Bartolozzi (născut la Florența, în 1728) intră în atelierul lui Wagner, la Veneția apoi la Roma în 1760. Din 1764 pleacă în Anglia la curtea regelui George al IV-lea. A avut expoziții la Academia regală din Londra. După un timp pleacă la Lisabona, unde primește titlul de gravor oficial. Moare în 1815. În ciuda formației venețiene acest academician corect disprețuiește maniera liberală și devine un model de insensibilitate, înlocuind emoția cu știința.

În cursul Settecento-ului, sensul creator venețian nu încetează să se reânoiască. Cei mai mari pictori-gravori vor să încoroneze în acest singur focar secolele anterioare. Aquafortiștii posedă fiecare limbajul său original și mijloace de realizare figurativă. Mânați de sentimente personale, ei trăiesc propria operă, fără relația cu artizanii reproducători. La sfârșitul secolului al XVIII-lea artiștii venețieni nu aveau decât să-și încerce norocul la curți străine. Astfel, florentinul Bartolozzi, crescut la Veneția, utilizează ”mezotinta” engleză, tehnică mai favorabilă portretului, decât idilele convenționale imaginate de muncitori incapabili să găsească fantezia din ”Comedia dell’Arte”.

Concluzii. Importanța figurației la sfârșit de secol

Gravura devine galantă și e montată în rame aurii. Este expusă între budoarul doamnei și camera de dormit. În timp ce societatea franceză își tratează corect gravorii, stampa italiană, mai intimă decât tabloul, perpetuează imaginea manifestărilor mondene a aristocrației, a cărei oglindă este. Atunci când avansează domnia academismului neo-clasic, Veneția se îmbogățește în timpul secolelor de dominație asupra Mediteranei orientale. Veneția, la ultima limită riscă la jocul pe o singură carte. Artiștii fixează fragilitatea vieții, așa cum făcuseră în Franța gravorul Fragonard și pictorul Wateau, la ora apropiată a sfârșitului. Mijloacele de expresie se combină. Gravura cu dălțița beneficiază de fondul de aquaforte reluată în pointe-sèche.

CAPITOLUL II

FETELE VENEȚIEI

Sensibilitatea vizuală distribuie bucuriile conținute în desenul gravat. Nu este dat pentru toată lumea să poată reda prin peniță impresiile privirii. Cine răsfoiește cărțile secolului al XVIII-lea se miră de puțina atenție a scriitorilor

în prezentarea operei de artă. Cele mai ilustre ediții nu acordă decât o privire distrată statuilor și tablourilor. Ei privesc monumentele fără să întârzie prea mult asupra lor. În timpurile moderne istoricii de artă rareori analizează gravura, în timp ce, arta vizuală e considerată expresia sensibilității autorului său. Fără îndoială, de comun acord s-a convenit să se acorde stampe o gândire pusă în comprehensiunea formei și a culorii.

Gravorii venețieni aduc peisajului o contribuție personală. Cei mai umili găsesc un mod de exprimare a dragostei pentru pământul Veneției. După 1500, Giorgione și Tizian au dat decorului campestru o față accentuată prima dată de Campagnola și apoi de Boldrini. Acești poeți ai peisajului, gravori pe lemn, se opresc la primele paliere alpine ale Cadorei, provincie cu un relief pitoresc. Pe ici, pe colo, pe o pantă înverzită, prăpastia unei văi, șesuri, un oraș, un castel în flancul unei coline, o moară pe apa apropiată de o cascadă apar și dau măsura înălțimii munților ale căror profile muntoase se acoperă de vârfuri amuzante. Xilografii crează ambianța.

Mai recent, la începutul secolului al XVIII-lea *Vederea orașului* nu are alt obiect decât să fixeze liniile unui edificiu stabilit în cadrul său. Curând, câțiva desenatori vor descoperi valoarea sentimentală a unui campo construit în jurul unei fântâni, în cazul când interesul nu se îndreaptă spre cheiul de amaraj, vecin cu un antrepozit. Spiritul se ridică la idealizarea unui loc precis, până la a atrage un aspect teatral din decorul vieții. Sensul poetic al arhitecturii se rezolvă în același timp cu valoarea plastică a peisajului urban. Folosirea aquafortelui contribuie la aceasta. Când xilografii abandonează planșeta de lemn, primii gravori pe aramă păreau să fi uitat totul, reântorcându-se la stadiul unde se găsea stampa în momentul morții lui Marc-Antonio. Gravorul trebuia să învețe meseria.

Memorialistul Luca Carlevarijs

Luca Carlevarijs din Udine nu este decât un copist supus al naturii. Găsind-o perfectă, el se străduiește să nu se îndepărteze. Preocupat de a reda proiecția lineară, acest desenator nu păstrează decât un profil al edificiilor. Ceea ce crede el că ar fi adevărul, îi ajunge. Geometria spațiului și senzația atmosferei scapă științei sale fruste.

În anul 1703, un venețian inaugurează secolul de glorie cu 104 planșe reunite sub titlul *Clădiri și vederi* – ”edificii desenate și gravate de Luca Carlevarijs”. Cu acest titlu au fost de mai multe ori reeditate. Întreaga operă dă măsura intențiilor artizanului onest care pune în perspectivă și deschide orizontul spre care tinde evoluția atinsă în a doua jumătate a aceluiași secol, variațiilor sensibile ale capriciilor peisajului. Carlevarijs nu are alt scop decât a face cunoscut materialitatea locurilor din care Marieschi a tras *Măreții venețiene*. La sfârșitul vieții va locui la Veneția, în cartierul îngerului Raphael.

Mărginindu-se să reprezinte monumente celebre, inițiatorul genului interzice fantezia pe care nu se simte capabil s-o atingă. Sânguința sa reprezentativă nu depășește promontoriul ce desparte Canal Grande de Canal de la Giudecca, în fața pieței San Marco. Prora de marmură albă formată de planul tăiat de „Vama Mării” este suprapusă peste o „Fortuna” de bronz deasupra unui glob. Această giruetă turnantă în vânt pare a se detașa de domul umflat al bisericii Della Salute. Această loggetta de marmură servea de reper numeroaselor generații de ilustratori. Nu departe de acolo apare San Giorgio Maggiore, a cărei fațadă echilibrată de Palladio se prezintă în fața gravorului.

Tabloul pictat este o artă, a cărei dificultate depășește talentul lui Carlevarijs. El nu reușește aici deloc pentru că „desenând în peniță, sau gravând á la pointe”, planșa îi oferă un mai larg câmp de acțiune. Fidel echerului, ținut în frâu, prin respectul său pentru edificiu, acest memorialist rămâne atașat de imagine și uzează un traseu-linie adecvat pentru a stabili într-o manieră mai seacă, releveuri conștiincioase ale planurilor în perspectivă.

Într-o altă piesă, văzută din spate și purtând un tricorn sobru, un personaj învăluit într-o capă își face apariția și urcă într-o gondolă ce lunecă sub arcul unui pod în formă de spate de măgar. Schița evită să redea cu justete o barcă grea, cu pânzele umflate, în momentul când ea face colțul la „Rio dei Medicanti”, un canal de derivație. Aici gravorul a trebuit să redea rugozitatea pietrei roase de apă și de secole. Pictorul nu utilizează acidul de teama ca mușcătura în aramă să nu arunce umbre neașteptate. Unghiul de lumină taie net o aripă a palatului. Se vede câteodată că, Carlevarijs se abate de la regulile care-i limitează inspirația, iar atunci se atașează de elemente secundare pentru a lăsa monumentul central înfapt în exactitudinea sa. Se leagă mai mult de detaliile care au valoare în prim plan, pe măsură ce procedeul face loc sensibilității omului.

Gravorul de meserie se bazează pe repetiția unui mijloc constructiv așa cum stă mărturie dedicația sa pentru călătorii grăbiți. Slab în imaginație, observatorul trage mai întâi o probă cu *Porțile Arsenalului*, văzute din față. Același portal de marmură sculptată, alături de turnul podului ridicat, care dă acces spre bazinul marinei de război, va figura în albumul lui Marieschi. Mai puțin afectată, o altă versiune a aceluiași arsenal arată edificiile luate din anfiladă⁴.

Compoziția, într-o vedere scurtă este un pic seacă, deoarece lui Carlevarijs îi lipsește curajul. Când putea să traseze un crochiu făcea impresie, încredințându-se reflexelor sale dobândite. Atunci, sigur autorul *Mărețiilor Venețiene* se va elibera de preocuparea de a căuta maniera. Spiritul va ghida mâna, dincolo de real, spre abstract.

La început, artistul rămâne legat de elementul arhitectonic al bisericilor S. Moise, S. Gimignano și Frari. Opera sa a cunoscut 5 ediții succesive. Corpul planșei aparține pământului, sfertul superior este rezervat atmosferei sugerate de linii paralele trasate cu ajutorul unui darac de metal. Țelul, finalitatea va fi atinsă în zona cerului pur, punctat cu nori lejeri, grație jocului aquafortelui și a surprizelor analoge fulgilor care se acumulează sau se diluează în eter.

Veneția constituie un liant comun între aquafortiști. Fiecare își aduce contribuția la istoria sensibilității venețiene. Cine este cel care va găsi punctul de vedere cel mai natural în originalitatea creatoare ?. Acesta nu este decât Luca Carlevarijs, al cărui portret făcut de Faldoni, poartă mențiunea „d’egreguis mathematicae cultor” (distinsul cult al matematicii). Preocupat de matematica peisajului el este autorul care-l înprospătează.

Panoramele lui Marco Ricci (Belluno 1676 - Veneția 1729) au în ele ecoul depărtat al *Concertului câmpenesc*. Trunchiurile tăiate, contorsionate, alături de scena principală, cursurile sinuoase de apă, pășunile implantate pe fond de stânci constituie elemente care sânt reluate de preromanticii venețieni, în timpul secolului al XVIII-lea.

Dând curs liber temperamentului înflăcărat atunci când desenează pe hârtie, Ricci se retrage în sine când se află în fața unei foi de metal. El folosește încă hașurile, însă dorința sa de mișcare iese la iveală în prezența forțelor naturii. Suplețea punctului său se trădează în momentul unde vegetația vie devine obiectul însăși al operei sale. *Peisajul panoramic cu doi mari arbori*

⁴ N.T. Dexonline – Anfiladă=șir de clădiri ale căror fațade se văd alături în linie dreaptă, pe distanțe mari, sau șir de portice ori colonade ce se succed în linie dreaptă

este atins cu tact, gravorul își moderează jocul și evită supraîncărcarea. În dorința de a reda realitatea el dispune printre ogoare câteva capete de vite care puteau să fi păscut pe câmpurile Flandrei și astfel, să fie o reminiscență a peisajului din Țările de Jos. Fiind în compania unchiului său Sebastiano Ricci, cu ocazia plecării și întoarcerii dintr-o călătorie în Anglia e probabil să fi văzut acest peisaj. Legați de animale, țăranii săi primesc o mare importanță, părând artificiali, ei nu sânt schițați pe viață, dar sânt reluați după un carnet de schițe, ceea ce devine întotdeauna un lucru sensibil în compozițiile în stil roman.

Ruina în stil antic în peisajul de invenție

Studiile după natură vin să servească pictorului într-o manieră nemaivăzută până când va da o față nouă ruinelor asociate peisajului arhitectural. Ricci îl precede și-l anunță pe Piranesi prin modul său de a plasa un fus de coloană sau un basorelief în contre-jour, în frunzișul vegetației. Fără să se angajeze prea departe, inițiatorul se oprește la contre-jour unde va converge natura reală și idealizarea templului dărâmat, în timp ce va împrumuta vocea care poartă numele fondatorului său. Piranesi se va depăși pe el însuși combinând aquafortele cu dălțița. Creator noul, el nu este complet original, încă un artist cauzează lovituri predecesorului pentru a avansa. Plimbându-se într-un decor ce amintește forumul Cezarilor, personajele lui Ricci par actori repetând o dramă. Ruina în stil antic ia loc în peisajul de invenție. Sub semnătura M.R.la un an după moartea lui Ricci, în 1730. Ortolini publică o legătură de 20 de planșe gravate în timpul ultimilor ani ai vieții autorului. Născut într-un oraș construit pe palierul suprapus văii râului Piave, Ricci cultivă aportul predecesorilor săi și devenit peisagist desăvârșit, inspiră secolul al XVIII-lea venețian. În calitate de pictor, el fondează masele absorbite de panoramele sale ca în *Scurtătura*. În calitate de desenator, peisajele sale gravate beneficiază de o claritate distinctă a liniilor.

Astfel, din an în an, de la maestru la discipol, sensibilitatea progresează cu știință permițând să fie sesizate și redade emoțiile omului în fața naturii.

Un mare pas spre lumină este făcut de venețianul Michelle Marieschi, pe care vechii autori au zis că s-a născut în 1696, iar Mauroner, în 1710. El se căsătorește cu fiica unui pictor și moare în 1743. Ca și florentinul Giuseppe Zochi (1711-1767), care a gravat vederi din Toscana, Marieschi îmbogățește

memorialistica peisajelor urbane. Fiu de decorator, acest mic maestru face parte, destul de prudent, mai întâi, din ceea ce am putea numi scenografia venețiană. Se pune întrebarea dacă voluntar, acest pictor-arhitect nu caută un unghi nemaiauzit de luat în vedere. Transcriptor fidel al locurilor, el gravează onest propriile desene observând regulile meseriei fără a poseda o reală originalitate. Unicul album al lui Marieschi conține o selecție de vederi de ansamblu : *Prospectus urbis Venetiarum*, ce cuprinde 21 de imagini desenate de el după model. Au fost reproduse pe planșe în folio. Ele păstrează rafinamentul unui artist care a văzut tablourile însă nu din punctul forte al maestrului Canaletto. Preocupat de fidela transcripție a locului se ajută de culoarea locală care este apanajul pictorilor.

Prospectus Canalis Magni face dovada unei timide cercetări de atmosferă. Canalul Santa Chiara, Marele Canal, Palatul Pesaro, unde în zilele noastre se țin retrospectivile geniului venețian, Vederea Podului Rialto constituie tot atâtea puncte ale acestui lung drum de apă care, împreună cu cheiurile din fața Palatului Ducal formează centrul acestei cetăți.

Ca o vedere secundară, *Palatul Pisani*, aproape de biserica Sf. Eustachie redă exact stadiul locuințelor la mijlocul secolului al XVIII-lea. Atunci când observatorul se plasează pe pavajul bisericii *Sf. Ioan și Paul*, el nu are intenția să-l comemoreze pe Colleone, ci să redea un templu în materialitatea sa, așa cum făcuse pentru biserica Frari, văzută din față.

Arsenalul său marin se oferă, sub unghiul pe care-l adoptă un fotograf grijuliu, să prindă în șir portalul marmorean unde tronează leul înaripat. Mai departe, două turnuri și momentul sosirii unei galere a Republicii, în bazinul fortificat, răspunde muncii onorabile prin diversitatea mijloacelor folosite. Soarele vine din dreapta, lungește zidul alb unde se află intrarea mateloților și lasă în umbră locuințele ce mărginesc mica piață. În primul plan un om se închină când clerul poartă cadavrul unui mort.

Acest pictor mediocru rămâne un gravor notabil, prezența umană asociată cadrului venețian redă o viziune mai sensibilă. Făcând considerații asupra acestei stampe eruditul nu trebuie să o compare cu o pictură executată în grabă, pe care Guardi o va executa mai târziu. Amintirea celor ce ilustrează Veneția se asociază cu fiecare perete. Cineva stă pe mal, în piața San Marco și pentru a merge pe scurtătură împrumută *traghetto* care traversează Marele Canal din colț, de la Luna, pentru a ajunge în piața de marmoră din fața bisericii *della*

Salute. Toate acestea le va găsi și în aquafortele lui Marieschi. Pivotalând în jurul său, centrul caroseriei lor pare suspendată între hipocampi de oțel, gondole negre legănate, așteptând călătorul. Carenele de lac sumbru redau mai sensibil fațadele clare sub soarele aproape perpendicular care marchează mijlocul zilei și anului. Un harponier acroșează cheiul unde acostează pământul ferm iar porumbeii joacă pe dale. Ca și alte mii de albume de gen și cel din 1741 este o prezentare postumă cu un frontispiciu din 21 de piese concepute sub ceruri diferite, fără să aibă o personalitate anume. Colecționarii care le posedă, le păstrează cu prețiozitate sub titlul de : *Ingressus in urbem Venetiarum*.

Un Canaletto epuizează o formulă consacrand-o în același timp. El devansează epoca al cărei ilustrator este. Contemporanii săi nu au atins delicata sa elevație.

De asemeni, împrejurimile Veneției lasă loc unui gravor în ”vedere scurtă”, mai mult ”terre á terre”, în realizările sale, care este Gian Francesco Costa (1711-1772). După antica Padovă, părăsind Strá și Palatul Segnorial desenatorul - gravor se lasă să lunece de-a lungul firului de apă Brenta, la Polo da Mira, fabrici, vile și pavilioane; toate acestea le va fixa Costa cu o mână sigură. Aici, coborând de la birourile lor, armatorii și bancherii venețieni vin să caute un derivat pentru negoțul lor.

Dragostea pentru arhitectură și cultul imaginilor, expresie a umanului îi vor sugera lui Costa să descrie *Proporțiile Arhitecturii lui Palladio* (1746). Anul următor el publică *Elemente de perspectivă*. Această probă teoretică merită să fie citată printre veduțiști. *Deliciile fluviului Brenta*, culegerile lui în 140 de aquaforte sunt mai degrabă o hartă topografică. Ediția princeps este datată în 1750. Imaginile pline de verdeață, cu oameni făcând diverse treburi sunt ca o carte deschisă pe care o citești cu plăcere. Negustorii mercantili le comercializează, înconștienți de valoarea ce o au în mână. Numele bătrânelor clădiri oferă ele însele cauțiunea frumuseții: așa este Palatul Codogno, cu portalurile sale din fier forjat, Palatul Mocenigo mândru de curtea sa centrală și Palatul Foscari de la Malcontenta.

La mijlocul secolului al XVIII-lea, cazinoul N.H.Grimani, simplă casă de la țară este demnă de atenție prin scara sa de marmoră conducând la etaj. Înobilată cu un balcon central, sub o verandă în 3 arcuri, Villa Giustiniani se află într-o grădină închisă de ziduri. În fiecare din aceste locuințe, un accesoriu familiar frapează memoria. Ansamblul dependențelor prelungește Vila Venier

care de întinde pe malul fluviului. Prin fața ei trece o trăsură cu un cal.

Fără să-l ajungă pe Canaletto, ale cărui realizări excepționale e sigur că le-a văzut, Costa satisface cererea clienților care nu cercetează planșa trasă în puține exemplare. Nu fără personalitate, onestul ”scenograf” nu are în obiectiv decât o reproducere în serie. Vederile amintesc călătorului o aranjare monumentală a peisajului. Artistul are deja grijă de ”atmosfera picturală”, cum subliniază în catalogul său R.Paluchini, cu ocazia expoziției gravurilor reuniți la Ridotto, în tragica vară a anului 1941.

Costa se măsoară cu contemporanul său Canaletto atunci când reia textual proiecția micului bazin oval din Dolo, cu ecluzele sale deschise. Ca discipol, el a creat deja o capodoperă. Contrastul între lumină și umbră este trasat cu mâna de maestrul Canaletto, în timp ce Costa răspândește o claritate uniformă, monotonă, în maniera lui Ricci. Arta de a gradua lumina ca și calitatea atmosferei disting aceste două opere.

Cei care îi imită adoptă fără scrupule același punct de vedere, în timp ce artiștii de abia iau cunoștință de drepturile de autor.. dar, justiția e immanentă. Copiatorilor lui Costa le lipsește strălucirea. Vrând să rivalizeze cu alți confrăți, sau pur și simplu să sacrifice gustul zilei, Gian Francesco Costa riscă să compună *Edificii în sil grecesc* sau roman reprezentând ruinele templelor cuprinse de vegetație. Finisarea detaliilor înăbușă monumentul ca o liană cu ghimpi pe o coloană de piatră. Costa așează casele de pe malul fluviului între planul apei și fondul cerului. Acest peisagist fixează amintirea fațadelor paladiene, eșalonate pe râul Brenta, cu ajutorul gravurilor începute în 1745 și publicate în 1750. Prin meseria sa se apropie de Carlevarijs și Marieschi fără să atingă poezia picturală pe care a dovedit-o Canaletto cu puțini ani înainte.

CAPITOLUL III

ANTONIO CANAL ZIS CANALETTO

Cetatea de apă își va găsi memorialistul în Giovanni Antonio Canal, născut la Veneția în 1697. Planșele sale de aramă, mușcate de aquaforte dezvoltă într-un album subțire, un peisaj sentimental pe care maestrul nu l-a putut reda atât de delicat în pictură.

Canaletto învață compoziția în atelierul tatălui său care era decorator de meserie. Elevul lui Carlevarijs se va forma la școala antichității, în atelierul lui Gian Paolo Panini, compunând peisaje arhitecturale inspirate din Roma

monumentală.

Revenit în orașul natal, face carieră aici. În acel timp, deja talentul nu era de ajuns pentru a accede la onoruri. Un intermediar avizat, el însuși colecționar, îl va ajuta mult pe artist, comandându-i vederi din Veneția și asigurându-i producția. Dedicată lui I. Smith, consul al Angliei, opera lui Canaletto se reduce la o serie unică de aquaforte, de primă ordine intitulată: *Vederi luate din locuri reale sau imaginare, puse în perspectivă și gravate*. Una din piese are numărul 1741. Singura ce contează e valoarea estetică a unei planșe fără a lua în considerație raritatea probei. Și uneori, judecând nivelul mai ridicat al originalelor, care mai există, amatorul va cerceta exemplarele trase pe hârtie vergé cu filigran cu trei lune descrucișate sau însoțite de literele A:B: sub un crin.

Frumusețea unei gravuri depinde de nenumărați factori. Probele din secolul al XV-lea par să fi ieșit din presă atât de vii, încât pot să fie considerate în floarea tinereții lor, în timp ce exemplarele mai recente au pierdut din relief, înșelate și dezonorate prin nenumărate abuzuri. Tirajele diferă după stadiul de avansare a operei, după forța încerneluirii, stângăcia mîinii și întotdeauna uzura aramei. Prima probă pe care Abraham Bosse o numește stampă beneficiază ades de prospețimea ideii, izvorâtă din creierul artistului și aruncată pe hârtie.

Pentru a-și da seama de procesul creației, colecționarii francezi nu au altceva de făcut decât să compare o ilustrație originală de Fragonard, făcută apoi de continuatorii săi. Cu o tușă lejeră, maestrul a trasat în brun-închis, comentariile sale la *Fabulele lui La Fontaine* utilizând crochiuri strălucite după impresie și des puse la loc pe un fond rămas voluntar neisprăvit. În loc să ceară artistului să taie el însuși rămășițele de pe planșe, ele rămân pe hârtie. Editorul volumului se adresează practicienilor profesioniști care supraîncarcă decorul, finisând accesoriiile și îmbătrânind personajele. Fragonard, ca în glumă, trece de la realitate la vis, știind că are libertatea de a se juca cu materia. Ilustrația regravată dă o duritate singulară tirajelor moderne.

Primele probe de Tiepolo sau Piranesi ating un preț mai puțin ridicat decât acelea semnate de Canaletto, din cauza numărului lor mare, cu toate că operele valorează din punct de vedere estetic. Tratatul lui Bartsch rămâne, pentru întinderea sa, punctul de plecare al tuturor cercetărilor. Alexandru de Vesme le continuă cu un catalog descriptiv, unde menționează trei stadii ale gravurilor de mai sus.

Rupând cu tradițiile clasice, luând ca fundament malul unui canal venețian, Canaletto compune un frontispiciu - capodoperă de fantezie demnă de autorul său. Acest preludiu precede suita și invită să răsfoiești aceste 31 de piese ce compun culegerea: *Vederi, Turnul de la Malghera, Mestre, Dolo, La porțile Dolo, Pajiștea din Vale, La Padova, Sfânta Iustina pe pajiștea din Vale, Oraș pe râul Brenta, Portic cu lanternă, Panorama orașului, Casa cu inscripție, Casa cu două coloane, Mormântul episcopului, Librăria din Veneția, Închisorile din Veneția, Peisaj alpin, Peisaj cu statui ecvestre, Terasa, Vila paladină mai jos de Brenta, Pelerin în rugăciune, Doi pilaștri în ruină, Trei coloane și statuie, Pilastru izolat, Fragmente de sculptură, Monument mic sub un arbore, Căruță pe pod*. Mai este o planșă în afara albumului: *Biserica înconjurată de diferite clădiri*.

Albumul cuprinde 13 foi întregi și 4 foi asociate cu mici clișee într-o pagină de hârtie ușor granulată, ușor îngălbenită prin încerneluire. Cele mai bune sânt trasate pentru plăcere, fără un scop anume, în ziua când artistul părăsea Veneția, cu viața pompoasă și plină de delicii, în scopul de a-și găsi liniștea după sejurul în cetatea lagunară.

Canaletto reproduce în pictură aspectul monumentelor celebre, suita sa gravată, ia locul umbrelor *Închisori* alăturate *Palatului Dogilor* și *Podul Suspinelor*. Alături de ele existau clădiri de mai mică importanță. În dreapta este prezentat ceea ce se cunoaște de iubitorii Veneției ca o administrație proastă și care a tolerat construcția unui bloc de ciment armat alături de hotelul Danieli.

Câteva locuințe venețiene

Arcadele Librăriei închizând Biblioteca Marciana, ocupă latura piazzetei, în fața Palatului Dogilor. Desenatorul prezintă un aspect din această sală de bal a Europei, cum este piața San Marco, alături de noua clădire a Procuraturii. Lejer, dar fidel trasată, acest cadru clasic servește ca fond traficului local care din zori până la asfințit, vine și pleacă, admiratorii se uită la bazilica decorată cu mozaicuri.

Canaletto preferă, fără îndoială, cartierul mai puțin cercetat, Piața Negoțului, animată de cei atrași pentru proviziile gurii, alături de Ponte Rialto. Venețianul urcă fără să întârzie la dughene, acolo unde se află negustorii. Serenissima are colțuri intime cum ar fi, Terasa, la etaj, inserată între locuințe

particulare. Pe un parapet se află o linie de flori, stropite de o femeie, pentru a da impresia de verdeață. În numeroase cartiere, o frânghie se balansează, între două case, pe care se usucă, în vânt, lenjeria, iar de la balcon, un coș coboară pentru a fi umplut cu provizii, potrivit scrisorii lui Rosetta. **Planșa nr 1, (LXXXVIII) - Canaletto, Terasă la Etaj, Biblioteca Albert I.**

O piesă celebră merită să fie descrisă. Aceasta este *Portic cu lanternă* ale cărui arcuri ritmează opera. Această arcadă lasă să se întrevadă flancul unei locuințe a cărei banalitate de altădată constituie atracția actuală. Frontonul ar fi orb dacă fereastra cu grilaj de jos, dacă ambrazura de la etaj, nu ar rupe nuditatea zidului ce atrage privirea. Pe colțuri, se deschid două mici lucarne. La vârful, terasa înaltă, Altana, completează descrierea acestei locuințe a cărei mediocritate șarmantă contrastează voluntar cu vecinătatea unui templu acoperit cu tuia, nu departe de Arcul de Triumf. Porticul și lanterna agățată în afara porții, nu sunt decât accesorii din comedia Dell'Arte, sacrificiu la modă și punere în pagină, anunțându-l pe marele Piranesi. Încadrând o locuință nevoiașă, această monumentalitate tipic italiană răspunde uneia din aceste asociații, deloc inventate. Adevăratul subiect al stampei este soarele ce taie o latură cu locuințe leproase: zona transfigurează piatra.

Un sentiment de seninătate marchează *Locuința cu 6 coloane* amestecând decreștitudinea secolului cu vestigii romane. Geniul gravorului completează viziunea pictorului. Peisajul de imaginație este născut dintr-o metamorfoză de spirit.

Cerul lui Canaletto nu este supus limitelor care se ridicaseră în fața predecesorilor săi: artistul compune o depărtare diafană. Fără să pară că ar fi uzat de dăltiță, gravorul lucrează ca și cum ar desena cu penița sau creionul apăsând pe o foaie de bristol. Fără efort, traseul se alungește în claritatea zilei și liniile se încrucișează rareori, cu scopul de a achiziționa umbrele transparente. Sub un cer câteodată înnorat, dar nefrământat, gravorul rezervă luminii albul foi. Sensibilitatea înfloarește. Cu scopul de a construi, în jurul spațiilor lăsate virgine, menajând perspectivele aeriene, Canaletto uzează de striuri puțin strânse, slab marcate, pe măsură ce orizontul se depărtează. Cumpănindu-și elanul, gravorul face dovada unei discreții constante.

Planșa nr 2 (LXXXIX) - Antonio Canal, Locuința cu 6 coloane, Biblioteca Albert I. Două arame juxtapuse descriu un singur peisaj: *Casa purtând data 1741 și Palatul cu peristil cu 6 coloane*. Deasupra, o vastă panoramă văzută de la înălțime.

Depărtarea e striată de linii orizontale, unde apare cupola unei biserici. Suprapunerile acoperișurilor de țiglă rețin atenția, în timp ce pantele de pământ coboară spre un mic bazin abandonat. Acest subiect constituie, vizibil, evaziunea spre un amănunt al vieții cotidiene: o tânără femeie întinde o draperie pe terasă. Este descrisă fidel o locuință văzută din profil, precedată de un portic modest. O fereastră expune lenjerie la uscat, alta flori. Volete ridicate, persiene ridicate, casa se prezintă plină de viață și familiară.

Petele de umbră se detașează într-un climat unde vara precoce se prelungește pe solul cu lumină constantă. Cerul rămâne imobil ca și cum timpul ar fi suspendat. Instantaneul fixat de clișeu îl explică: soarele aurește fațada și încălzește marmura. Astrul în declin lovește terasa înaltă, *altana*, ce permite să se vadă departe, în timp, când navigatorii acostau în golful mic nisipos.

Aquafortistul atinge această armonie luminoasă pe care Guardi o va instaura în pictură, fără ca nimeni să-și dea seama. Sesizat din întâmplare, de sus în jos, un fronton în nisipul de pe malul apei, pare lăsat acolo de pescari sau de un ștregar, locuința nu lasă să se vadă fațada decorativă, întoarsă spre estuar. O locuință se judecă după cele 4 șeminee ce se ridică deasupra. Acest *palazzino* trebuie să fi fost construit de un armator îmbogățit, nu departe de antrepozitele sale. Deja, în 1741 această casă mare era veche ca și alte vile marine construite pe apă. Carenele abandonate pe plajă se strică și putrezesc. Toată priveliștea este banașă și fadă dacă spectatorul nu o privește cu un ochi imaginar.

Observatorul trasează cu creta o linie de plecare pentru reîmpărțirea defensivă, izolând acel *palazzino*. Locuințele prind formă sub dălțiță, pe măsură ce privirea descoperă succesiunea planurilor montate paralel, pe albul unui perete care taie stampa în două. La limita punerii în pagină, unghiul unui bloc masiv servește pentru a întări o figură scăldată în grisaillul luminos dintr-o după amiază de toamnă.

Vedere din centrul Dolo

Fără culori și artificii, desenul interzice orice obscuritate. Colțul de umbră este creat de zonele rămase luminate. Tușele sunt fine, mai mult sau mai puțin apropiate, egale ca forță, discrete și marcate, în sensul schițat de

valorații. Pentru a întări calitatea ilustrativă a comuniunii cerului cu pământul, cel ce semnează cu inițialele A.C. uzează aquafortele cu măsură și delicatețe. Nici o violență nu subliniază o aquatintă în griurile depărtării. Negrul se reduce la o trăsătură de o claritate scânteietoare. Tactul prevalează.

Gravorul își plimbă vizitatorul în spatele decorului, în culise, de-a lungul antrepozitelor, accesorii ale Veneției rămasă frumoasă în ciuda învechirii. Jumătate agricol, jumătate portuar, explanada de la Mestre, văzută de la debarcaderul canalului care-l penetrează, arată diverse case și *casine* pe care soarele le aurește în treacăt.

De fiecare dată când se oprește în fața întinderilor unde pământurile solide și apele puțin adânci îmbină elementul marin cu terenurile aluvionare ale acestei lagune mărginită de trestie, gravorul își descoperă atașamentul pentru orizontul fără margini. Dacă ar fi avut puterea, fără îndoială, venețianul ar fi fixat, de asemeni, parfumul salin al mareelor stagnante între digurile cucerite de Adriatică, dragi anghilelor de Comacchio.

Gravor de duminică, Canaletto desenează *sibi et amicis* amintirea mediului înconjurător. Plantându-și șevaletul pe malul Brentei el raportează desene din care gravează trei piese. Prima descrie construcția debarcaderului din Dolo. Traficul fluvial se anunță activ: vaporul remorcat este atât de masiv încât, prin excepție, gravorul cerne carena prin hașuri încrucișate; o barcă greoaie, încărcată cu marfă și legume de sezon, în timp ce o gondolă sveltă alunecă ușor. Participând la elaborarea vieții rurale, cronicarul se leagă de artizanii a căror abilitate industrială o relatează. Cerul pasiv și casele din față se miră discret pe drumul de apă ce trece cu o lentoare măsurată. Printre căsuțe disparate, grupate neregulat în jurul parohiei, pictorul caută pe cel ce-l va arbitra în timp ce el desenează, pentru a evita publicul curios. Uneori, Canaletto se instala la etaj, deschidea fereastra ce dădea în plin centrul burgului din Dolo, unde se desfășura spectacolul vieții locale.

Mica ecluză din Dolo, a cărui bazin oval, închis de porți grele, închide vapoarele de promenadă care sunt văzute cu simpatia gravorului pentru suflutele și lucrurile ce-l înconjoară. Nimeni nu s-a gândit să facă cu acest subiect o gravură în peniță, cu traseuri egale. Aquafortele urmează umbrele mușcate cu greu. Locuințele lasă să se vadă gusturile și genul de viață al locuitorilor lor. Una din ele, cu ușile deschise atrage atenția. Băcanul așteaptă mușterii în fața locuinței, negustorul de verdeață a întins marfa pe pavimentul străzii unde-și

pune coșurile și negustorul de pește. Alte detalii servesc barjelor de la ecluză. Ținându-și pălăria, un ștregar cere pomană unui cuplu de oameni norocoși ce trec pe cantonadă. Soarele lunecă de la stânga la dreapta sub arcu ecluzei.

Planșa nr. 3 (LXXXVII) - Antonio Canaletto, Ecluza din Dolo, Biblioteca Albert I.

Gnoseologia lui Antonio Canaletto

În ordinea importanței, *Orașul scăldat de un fluviu* pare o localitate fără relief. Totodată desprinderea și contrastul fațadelor plantate *pentru mica fericire* e de ajuns să capteze atenția observatorului. Un bazin interior formează punctul de raliere de la dreapta aglomerată, la stânga rămasă în stadiul de mlaștină. Aparținând aceleași suite *Oraș pe Brenta* arată cum un orașel născut în cursul anilor ignoră concepția arhitecturală proprie ansamblurilor excepționale al căror somptuos exemplu rămâne piața San Marco, veritabilă sală de concert în aer liber. Prin contrast, absența ordonării și acumulării incidentelor pitorești rețin interesul desenatorului. Totul se armonizează sub dăltița vioaie, lejeră, nervoasă și reflectată, redată cu spontaneitate. Cum să apreciezi un astfel de maestru, dacă acesta nu descrie piesele cele mai caracteristice? Totul va trebui citat în funcție de stilul în care se adaptează înstrăinării moderne. Simplitatea lui Canaletto n-a fost depășită de nimeni. Exteriorizarea unui sentiment este fructul unei gândiri meditative. A interoga forma pentru a simți spiritul este treaba analistului care caută relațiile între operă, om și mediu.

Tot albumul lui Canaletto va fi descris. Două planșe, care nu fac decât să comemoreze amintirea vastei pieți ce se întinde la periferia vechiului oraș Padova: *Il pra della valle* (Pajiștea din Vale). Această veche pajiște, așa cum apare înaintea câmpiei vecine cu bazilica *Sfântului Anton* n-a fost brăzdată de bazine arhitecturale, ci plantată cu arbori. Clădirile se află de-a lungul drumului. Imobile cu arcade mărginesc drumul, pe care le închiriază turiștii ce se îndreaptă spre Munții Eugano. Clopotnița din stampă aparține bisericii *Sfânta Iustina* acoperită de cupole.

Canaletto consacră o planșă distinctă acestei vechi *Pajiști din vale* devenită explanadă, conducând spre conventul fraților benedictini. Adevărul documentului se verifică în zilele noastre: autorul său a fost sedus de realizarea arhitecturală.

Altă dată, găsindu-și un loc mai îndepărtat, totdeauna aproape de lagună,

artistul se află în fața *Turnului de la Malghera*, izolat în solitudine, repaos pentru privire și suflet. Acest turn pătrât domină clădirile bazate pe șeminee cu coșuri. Hățișurile învecinate trădează locul viran. De pe un ponton unde acostează o barcă, un pescar ridică fileul. În prim plan, fii gondolierilor se joacă cu picioarele în apă. Cine privește foarte de aproape elementul lichid zărește undele ce parcurg suprafața animată de mișcarea liniilor. Geniul gravorului completează divinația pictorului. Piesa rezistă la mărire, redând sensibil peisajul și cerul care se oglindește în apă. **Planșa Nr. 4, (XC) - Antonio Canaletto, Turnul de la Malghera, detaliu, Biblioteca Albert I.**

Minuțioase, desenele lui Canaletto și laviurile sale, scăldate în cerneală de China, pe care timpul o albește, odată cu tonalitatea guașei, ieșită dintr-o mână fermă. O vedere cu enfiladă, înșiruire o pasarelă spre intrarea canalului de la *Arsenalul Veneției*. Hașurile se spațiază urmând intensitatea undelor translucide.

Gravura pe lemn a unui Ugo da Carpi în asprimea sa directă, constituia deja un mod de expresie picturală. Planșa de aramă mușcată de aquaforte, reluată în pointe-sèche atinge o extremă finețe.

Gravura este o temă de expresie majoră. Istoricul care deschide portofoliul de stampe și urmărește evoluția lor, le descoperă geneza. Din Renașterea clasică, la Romantism, toată civilizația se dezvoltă sub ochii lectorului. De la începutul *Picturii venețiene*, la panorama *Frescei florentine* lipsea acest studiu care este agentul de legătură: *Estetica gravurii*.

Vorbind de progresul gravurii în secolul al XVIII-lea, Lanzi⁵ scrie: ” Numărul diletanților crește, noi cabinete se deschid în toate locurile. Prețul urcă, cărțile se multiplică. Face parte din cultura cetățeanului faptul de a le cunoaște numele, de a discerne tăieturile, de a identifica operele. În momentul decadenței picturii, arta gravării pe aramă atinge culmea sa”.

Comparația între gravorul –pictor Canaletto și interpretul Giambattista Brustoloni (1712-1796) stabilește o scară de valori între un maestru original și un artizan dedicat simplei reproduceri. Brustoloni gravează o suită de 12 planșe in folio, după tablourile lui Canaletto, pe care acesta le consacră serbărilor Republicii și jocurilor populare. Așa este *Căsătoria Dogelui cu marea*, la San Nicolo din Lido. Pictura originală se află la Muzeul Luvru. *Dogele asistând la jocurile din Joia Mare* comentează onorabil o operă originală. În cursul

⁵ Wikipedia, N.T: Luigi Antonio Lanzi (1732-1810) - Iezuit, arheolog și istoric de artă italian

plimbării lui în scaunul de ceremonie, Dogele e prezentat poporului, apoi intră în bazilica San Marco. Capodopera de la Muzeul din Bruxelles îl prezintă pe *Dogele urcând în galera Bucentaur*. În timp ce procesiunea șerpuiește pe drumuri pietruite, gondolierii lunecă pe canale. Imaginile Serenissimei amintesc fidelilor Venetiei locurile unde, în cursul unei tinererți nebune, ei au lăsat ceva aici din ei înșiși. Cele 12 piese cu solemnitățile Dogelui îi aduce popularitate lui Brustoloni.

Cea mai frumoasă cale de apă ce coboară spre Adriatica, Brenta, cu maluri înverzite deservește provincia altădată ocupată cu negoțul de la Padova la Venetia. Grilajuri grele de fier forjat se deschid spre parcurile înflorite înconjurând locuințele nobililor. La Strá existau încă bazine mărginite cu baluștri, depinzând de Palatul unde familia Barbari găzduia regii.

Desenatorii-pictori ai insulei se arată încântați de împrejurimi, ei pleacă de la date rigide pentru a se elibera progresiv de elementele constructive, achiziționând destulă pricepere pentru a sugera o aglomerare umană.

Urmând peisajul susținut de perspectiva colorată, aquafortistul vine să anime un loc exprimând o senzație puternică în natură. Arta *trompe l'oeil* și frivolitatea însăși vin să ajute compozitorul să redea sensul infinitului. Gravura italiană se face ecoul poeziei picturale a peisajului.

S-a numit Canal și a ilustrat acest nume până l-a achiziționat pe cel de Canaletto denotă o fericită predestinație pentru pictorul canalelor venețiene. Însă, să-i atribui talentul ca pe un drept ereditar și a-l supraaprecia numindu-l maestru, așa cum face nepotul său Bernardo Belotto (1723-1780) poate să pară abuziv atâta timp cât cel mai tânăr dintre cei doi nu este lipsit de personalitate.

Belotto se distinge de ilustrul său model, atunci când reia de la acesta un subiect asemănător cu lucrarea lui Canaletto, *Portic cu lanternă*. Peisajul lui Belotto e încadrat de două arcuri și construcții diferite de cele din model. Lumina a devenit factorul esențial și rațiunea de a fi a reprezentării unui edificiu ca *Rotonda*, scăldată de zone însorite, sub cerul pur. Tușeurile paralele, verticale, orizontale, oblice, scurte, mai mult sau mai puțin apăsate, fără să fie adâncit treseul indică siguranța mâinii condusă de un suflet echilibrat. Ce desenator admirabil!

Așa cum Canaletto și-a desăvârșit educația la Roma, Bellotto își perfecționează aici tehnica în aquaforte. El, de asemeni, trece dincolo de zidurile anticei Padove, în locul unde Brenta mărginește cetatea. Din exterior,

pictorul aruncă o privire pe ansamblul construcțiilor care constituie Bazilica Sfântului Anton. De acolo, el stabilește repartizarea acoperișurilor joase deasupra cărora se ridică un Dom și două cupole anexate unei campanile ce se ridică sub cerul voios. Același Bellotto fixează amintirea Bisericii Sfintei Iustina, cu cele cinci cupole.

Înainte de 1747 și înainte de a părăsi Italia, pentru a nu mai reveni, artistul gravează 8 peisaje pe care le va duce cu el la Dresda. De Vesme menționează 37 de aquaforte în total⁶.

În momentul când Bellotto este chemat afară din patria sa, el era un artist împlinit. Depărtându-se de amintirea lui Canaletto el lasă în urma lui o personalitate împlinită. La Curtea de Saxa ajunge la plinătatea talentului său, când era deja la vârsta matură. Disprețuind toate servituțile, Bellotto domină mediul său. Panoramele orașelor străine relevă un adevărat pictor, a cărui conștiință și libertate a tușei caracterizează o pânză ca *Pod pe Elba*. El pictează, desenează și gravează perspectiva Galeriei Regale fixând în 1749 amintirea unei fațade cu scară dublă mărginind o mare piață din Dresda. În 1750 el a pictat și a gravat *Poarta Italiei* unde se găsea Biblioteca Regală și Teatrul de Operă. În amintirea locului pe care-l frecventa, Bellotto trasează o vedere interioară a curții înconjurată de edificii unde se afla Cabinetul de stampe de matematică, Curiozități ale naturii și Artei. A lăsat multe vederi panoramice valide prin exactitudinea lor, plasând spectatorul la jumătatea înălțimii unde putea să jongleze cu locurile cele mai încântătoare. Dedesubtul acestor monumente brăzdarul de mână al gravorului parcurge lejer câmpurile liniștite ale spațiului.

Atras de regele Poloniei care era și elector de Saxa, Bellotto se stabilește prima dată la Dresda, în 1746. După ce lucrează un timp la Varșovia el revine din nou în serviciul lui August al III-lea, care-l face membru al Academiei, în 1764. Planșa sa memorabilă se numește: *Perspectiva fațadei Bisericii Regale catolice cu o parte a Palatului și a împrejurimilor de la Neudorf, pe Elba, pictată, desenată și gravată de Bernardo Bellotto, în 1748*. Interpret sensibil, pictorul regal dă o alură nobilă vederilor sale panoramice. Podul, în 12 arcuri, ritmează peisajul în maniera unui vers clasic și își trage valoarea din accentele luminoase anunțând pictorii impresioniști de mai târziu.

⁶ N.T: Alexandre de Vesme, istoric de artă italian, a publicat în 1906 la Milano cartea *Pictorii-gravori italiani*.

Gravorul simte nevoia de a multiplica munca sa și de a relua același spațiu aerian, sub alt unghi, ajutându-și tabloul colorat de variații albe și negre. Planul din spate relevă infailibilitatea siguranței dăltiței. În timp de pace, el a desenat piața din Dresda ce traversează drumul regelui tras de 6 cai albi, gravură în 5 stadii succesive. După bombardamentul din 1760 Bellotto gravează ruinele periferiei acestui oraș, în 1766. Din totalul de 37 de piese gravate, 8 planșe sunt consacrate fortăreței și a părților Sonnestein ce domină orașul Pirna. Bellotto descrie o duzină de edificii care înconjoară Piața Bernadino, văzută de sus, de la poarta Cracoviei. Varșovia și splendorile sale încheie ultima pasiune a artistului. După ce a stabilit o elocventă panoramă a orașului, pictată în 1772 el o gravează în 1774. Ilustratorul regal moare la Varșovia în 1780, neavând altă grijă decât să traseze într-un punct fidel vederile orașelor ce supraviețuiesc prin exactitudinea redării.

CONCLUZII

În traseuri largi, paduanul Mantegna are o poziție mai clară decât florentinul Pollaiuolo. El este cel care deschide școala gravurilor. Maeștrii Veneției sunt cei care încheie un ciclu creator, în acest domeniu.

Chiar și când se găsesc departe de patria lor, artiștii venețieni rămân pătrunși de sensul scenografiei ce conferă reprezentațiilor lor o alură teatrală. Născut gravor la Veneția, Bellotto moare ca pictor european fără a-l depăși pe Canaletto.

Ivită direct din mâna omului, gravura încheie un potențial de emoție ce depășește reproducerea mecanică.

În ultimul secol, istoricul de gravură asemeni unui arheolog acordă puțină atenție sensibilității umane a stampe. Caracterul liniei, ca și scriitura unui autor, poartă marca intensității sale nervoase, a personalității sale și stă mărturie a manierei asupra căruia operează judecăți de valoare.

Primii comentatori se atașează aspectului formal al operelor, în maniera de a procura sau a cerceta gravuri, așa cum face prețiosul Bartch. Stăpânirea tehnicii constituie punctul de plecare și fundament a întregii cunoașteri artistice.

CAPITOLUL IV

CEI TREI TIEPOLO GRAVORI

Marele Giambattista Tiepolo s-a născut în parohia San Pietro di Castello, în 1696. El se va căsători cu sora lui Francesco Guardi, pictorul ce a dus schița la stadiul de perfecțiune. Venețian, Tiepolo atinge cel mai înalt vârf al sensului de spațiu. Traseul său liber se ghicește deja în dălțița lui Della Bella.

Aquafortiști-pictori, fii lui Tiepolo, Domenico și Lorenzo îi devin discipoli. În timpul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea raporturile sunt limitate între membrii familiei venețiene. Alegerea lui Tiepolo la președinția Academiei marchează o tendință. Acum portretistul Pietro Longhi își gravează portretul pe aramă. Anton Maria Zanetti, care-l cunoaște, remarcă faptul că el utiliza o manieră de umbrire folosită de peisagistul Piazzetta. Opera sa gravată completează opera pictată. Amândouă procedează cu același tact senzorial. Pe de altă parte, orice creator depune mai multă sânguință când desenează pe o placă de metal.

Pentru Tiepolo, punctul echivalează cu un creion luminos. Continuatorul lui Veronese, Tiepolo încheie în marile sale decoruri lumina Orientului. După ce a pictat o regală *Adorație a magilor*, pentru capela Aranjuez, Tiepolo gravează o planșă a cărei aramă se păstrează la Muzeul Correr. A fost retușată, așa cum denotă existența a 4 stadii succesive. Această piesă de maturitate descoperă pe maestrul mânuind dălțița cu o mână lejeră, de o extremă suplețe. El trasează linii puțin apăsate și aduce meseriei sale de gravor, același elan, ca și în realizările sale de decorator amoroș al *Lunii*.

În mod egal, tente sanguine sau fuselaje groase proiectează un joc al formelor în contururi impecabile înecate în fluxul unui drapaj agitat de vânt. Artistul impulsiv nu execută, mai întâi, decât o duzină de capricii concepute în spiritul vecin comediei venețiene, fără amăreala cu care Goya își încarcă fanteziile.

Gravura multiplică câteva din minunatele desene cu ocazia cărora maestrul se eliberează de sentimente. Prin felul cum acest uriaș ivește spațiul și prin claritatea cu care își va reduce impetuoșitatea sa fantastică la dimensiunile unei plăci de bronz stau mărturie cele 23 de piese in-quarto, intitulate *Scerzi di fantasia*, publicate în 1749, de Anton Maria Zanetti.

În timpul momentelor sale de relaxare creatorul lasă creionul-dălțiță să dea curs liber prea plinului său de vise asociindu-i un soldat adolescent ținând buchiile bătrânului astrolog, în timp ce apare o tânără femeie cu pieptul

dezgolit. Printre multitudinea fețelor ce defilează în fața lui și se recompun în creierul său, Tiepolo se oprește în fața magilor-astrologi pentru a consulta mișcarea astrelor.

Toate personajele iau parte la Sărbătoarea zeului Pan reprezentat de J.B.Castiglione. Pentru a spori reveria plastică, instrumentele de măsură marchează preocuparea omului care meditează, îmbătrânind nobil. Doritor să compună un ultim scherzo dedicat luminii, taumaturgul face loc *Familiei de satir*. Viziunile se asociază unele cu altele, ideile se combină și se ordonează după o logică proprie, în conformitate cu percepția estetică pe care Diderot o numește: "facultatea de a discerne frumosul în regularitate, ordine și armonie". Aceasta este lecția pe care Tiepolo o dă desenatorilor care se nasc după el. Spiritul conduce dăltița.

Gravorul face cercetări asupra predecesorilor săi. El se servește de aramă ca de o planșă de desen fără alt instrument decât dăltița de care se folosește sobru lăsând intacte suprafețe vaste. Prescriind orice linie dură "magnificul imaginației" îi place să traverseze umbrele sugerate în zbor. În prezența uneia din frescele sale, el consideră apriori că peretele este lumină și plasează figura în aerul înconjurător. Traseurile tremurătoare de la un arbore de abia înfrunzit de unde cad frunze imitând acele de brad, delimitează spațiul.

Tiepolo se oprește la freamătul lucrurilor ce traversează Soarele. La prima vedere, artistul uimește: el seduce în reflexie. Printr-o parte fericită luată din claritate, fugând de umbră. El înlocuiește rareori hașurile și evită monotonia tăierilor regulate. Agitația mâinii ce rămâne închisă până la bătrânețe, traduce, impetuositatea creatorului cerebral. Grija sa de a prescrie obscur-ul se acorde în sensul său de economie a mijloacelor în scopul de a permite acordurilor de tonalități să redea jocul zonelor ce glisează asupra lor recompunând universul sensibil, Tiepolo îmbrățișează un domeniu mai vast decât cel al predecesorilor săi. Locul unde converge senzațiile vizuale și colorate acel „sensorium,, este receptacolul și scopul unei epoci clasice, peste care se suprapune stilul baroc.

Planșa nr.5 (XCI) – G.B. Tiepolo, Scherzo di fantasia, Colecția Pierre Poirier; Planșa nr.6 (XCII) – G.B. Tiepolo, Femeie cu capră, Capriciu mărit de 4 ori, Biblioteca Albert I.

Multiplicând micile schițe cu franchețe și compunând câteodată nori rotunzi în jurul plafoanelor, decoratorul se ridică în eter și părăsește evoluțiile terestre ale eroilor fabulei pentru a evoca Golgota ce precede Răstignirea. Prin

contrast, venețianul imaginează *Descoperirea mormântului lui Polichinelle*, fantoșa unui om de paie, al cărui nas pare modelat în relief pe o dală. Numărul 17 apare pe planșă din ansamblul volumului. Jean-Dominic a încredințat unei mâini mercenare grija de a retușa aramele originale care au fost stricate. Pare a fi opera unui succesor.

Tiepolo a murit la Madrid în 1770, după ce i-a instruit pe fii săi în arta aquafortelui după ce a exprimat rafinamentul curților princiare.

Jean Domenico Tiepolo (1727-1804) lucrează alături de tatăl său la *Foresteria*, pavilion de oaspeți al vilei Valmarana a cărei fresce fac onoarea Veneției vicentine. Nu fără talent fiul gravează imaginea câtorva fresce din această locuință patriciană. Fără îndoială că sfaturile părinteli său nu s-au făcut înțelese de discipoli, interesul balansării luminii și umbrelor transparente prin întărirea liniilor încrucișate. Așa este *Apariția Fecioarei lui Simon Stock*, pagină ce ilustrează plafonul bisericii Carmelitane. Lăsând să joace un rol important pe fond alb, naratorul desenează cu mână liberă, cu lejeritate, în maniera în care dezintegrarea culorii prin lumină crapă formele scăldând umbrele răspândite în jur. Personalitatea traseului identifică autorul ca egal al scriiturii sale. Giandomenico uzează de semne ondulate și tremurătoare, în timp ce liniamentul se prezintă și se întretaie sosind la o țesătură mai densă.

Giambattista Tiepolo se abandonează fanteziei inspirației sale. Cum el era obișnuit cu planul preconcept, înlănțuirea formelor conduce la realizarea ansamblului născut, jucându-se, glumind. Fragmente dispartate se ordonează în jurul unei idei centrale. Dălțița sa scurtă saltă voioasă pe planșă vernisată. Liniile trasate vibrează sub cerul diafan învăluind figura zonelor de aur. Acest dat al spațiului îl transmite și fiilor care se atașează acelorași teme plafonante sau scenice. Grupurile apar fără rigiditate, pozate în zbor. El suportă mărirea când traseul este exact.

Născut la Veneția, în 1727 și decedat la Veneția, în 1804 Giovanni Domenico Tiepolo de la o vârstă fragedă învață maniera tatălui. După Jean-Baptiste el gravează o serie de capete de caracter amintind mai mult de Rembrandt, maestrul umbrelor, decât de alegerea bătrânilor bărboși purtând turban sau beretă de blană. Variațiile la *Fuga în Egipt* cuprind 24 de aquaforte. Prima iese la Veneția, în 1750 și fac parte din *Ideea Pitorească* suscitată de fugă și repaus. A doua piesă reprezintă *Iosif și Maria cerând găzduire*; oaspetele este primit sub un palmier uscat, îngerul de lumină ghidează cuplul

sacru. **Planșa nr. 7 (XCIII) - J.D.Tiepolo, Fuga în Egipt, Biblioteca Albert I.**

Prima suită originală a lui Gian Domenico *Drumul Crucii* în 14 stadii, valorează prin tipul de personaje ce apar în claritate, pe fondul striat de linii paralele. Cu pasiunea meseriei, artistul dezvăluie Evanghelia gravată ajutând la sentimentul compătimirii pentru durerea umană. El lasă un catalog de 177 de aquaforte, în majoritate interpretează operele tatălui său. Când reia *Sfântul Iacob de Compostella* înaintând spre spectator, o briză lirică dramatizează compoziția sacră. Urcat pe un cal alb și cu steagul desfășurat, cavalerul dă lovitura de grație dușmanului african. Amprentată de o grandoare castigliană, învingătorul se detașează de cerul împânzit de traseuri subțiri. Trei stadii urmează maniera proprie creatorului tabloului ce trebuia sacrificată gustului în vogă, în secolul al XVIII-lea și spiritului profan. Venețianul reia scene trase din *Roland furios* ca și cea unde, mână în mână, *Medor apasă degetul Angelicăi*, temă inspirată din cântecul lui Ariosto ca și *Angelica gravând numele iubitului pe coaja unui arbore*.

În loc de a se supune liniei geometrice determinate de planuri în profunzime, fiul reia maxima lui Tiepolo: cerul este lumină. Mai puțin sigur de el, decât modelul său, Jean Dominic reia linia ondulată și înconjoară corpurile cu aura mai limitată, încă tiepolescă. Gian Domenico reunește operele celor trei Tiepolo, în anul 1775 sub titlul *Glumele fanteziei celebrului Signor Battista Tiepolo Veneto pictor*. Amestcând armătura glumei, în 1785 apare *Variate capricii inventate și gravate de celebrul GIOV. Bat. Tiepolo*.

Sensibilitatea venețiană debutează cu expresii psihologice mai mult decât o judecată teatrală, în rațiunea bravurii procedeele și de elevație a limbajului. Eliberat de toată duritatea conturului formelor traseul lui Tiepolo nu face obstacol aflului luminos ce penetrează corpurile și submerge altor elemente. Sub lovitura unei emoții, a unei reamintiri plastice gravorul fixează în aramă o imagine interioară, ținând cont de partea inconstiență sau de instinctul ce implică munca creatoare. Pătruns de tehnica epocii, fiecare gravor posedă limbajul său imaginativ. Opera este un tot plin de viață. Istoricul caută să regăsească sursele de influență și datele ce suscită valoarea estetică a unei gravuri.

Împrospătat progresiv de materie, artistul ajunge să traducă liber starea sa sufletească. Privit sub lupă, un *Capriciu* de Tiepolo redă perceptibil personalitatea gravorului și arată, ca la traversarea unei lupte, o mare finețe

a punctului, egală cu un traseu de peniță. Nimeni nu-l va putea depăși pe Tiepolo.

Lorenzo Tiepolo (1736-1776) lasă numai 9 aquaforte reproducând fidel compoziții de Jean Baptiste Tiepolo. Genial, pune la locul lor figurile plafonante, în raccourci. Imaginația trece pe sub nori, aliind mitologia creștină, mișcării moderne. Formația sa clasică îi permite să prelungească lirismul echilibrului baroc: ”mens agitat molem” (spiritul pune în mișcare materia).

Apoteoza unei glorii aeriene și plafonante

Carul lui Apollon tras de 4 cai albi, îl duce pe căi celeste. Cvadriga termină cursa luminii purtată în nori prin forța sa interioară. Tiepolo privește din față soarele și îi fixează zonele, știind că omul nu poate să meargă pe dedesubt. O *Glorie* demi-nudă, agită în aer o trompetă a *Renumei* și încoronează maestrul întronat în singurătatea imortalității. **Planșa nr. 8 (XCIV) – Lorenzo Tiepolo , Alegorie de plafon, Biblioteca Albert I.** Umanistul în viață, lângă Leul din Veneția își revede marea sa operă. Într-o bătaie de aripi *Gloria* diafană aduce în prim lan, albumul pictorilor gravori. **Planșa nr 9, (XCV) - Giov Bat. Tiepolo, Glorie umanistului, Biblioteca Albert I.**

Detășându-se de materie pentru a se ridica la spirit, gravura mărește, devine aeriană, în perspectiva timpului și a spațiului. Cu anii, datele pătrunderii și expresiei gravurilor se finisează, în timp ce facultățile celui ce interoghează planșa își caută intențiile. În loc de a multiplica planșe în mărime redusă, munca gravorului reproduce opere în fac-simile sau fragmente în mărime originală. Trebuie văzut cum tirajele pe hârtie antică îndulcesc uscăciunea anumitor traseuri. Câteva imagini in-folio au fost remontate în format de album. În 55 de planșe se poate vedea cum Tiepolo accentuează tehnica, pune în lumină sensibilitatea arhetipurilor, ceea ce conferă planșelor o frumusețe inedită.

La început, Mantegna a desenat *Madona* ca și cum ar fi tăiat într-un bloc de piatră. Vrând să detașeze profilul *Femeii meditănd*, Marcantonio Raimondi marchează jocul de lumină și uzează de curbe concentrice înconjurând gâtul. Mantia largă, drapată iese din penumbra traseurilor încrucișate. Linia întreruptă se înmoaie într-o suită de puncte. Clasicul Marcantonio Raimondi face din arabescul uman tema esențială a artei.

Mai abil, Carracci eliberează tânăra sa *Madonă* situată în plein-air.

Etapela evoluției sale fac trimitere la Tiepolo, care rezervă alburile și aruncă pe aramă ca pe o foaie de hârtie, o viziune ce prinde formă pe măsură ce creatorul gândește desenând. Linia se căsătorește cu forma. Silueta fină din *Femeie cu capră* sau *Circar cu tobă* se detașează cu un drapaj clar: farsorul e suportat de negrul profund al inciziei viguroase, subliniind egal ceafa. Începând crochiul, gravorul merge să sugereze alt subiect precum : *Mama și copilul*. Antrenat de verva sa și de fantezie, artistul dă Fiului lui Dumnezeu picioare de țap. Apoi, cum observa Disertori, se regăsește, în planul doi o capră reluată, mai târziu, de Castiglione. Traseuri lejere înlănțuie lumina, în timp ce apa magică, zisă aquaforte, răspândește flăcări de umbră.

Tehnica nu cunoaște alte legi decât bunul plac al pictorului-gravor. De la Mantegna, care a folosit tăieri fruste, oblice și paralele, la Canaletto care înflorește metalul cu un punct calm, pentru a reda valorile aeriene ale peisajului venețian, următorul stadiu al atmosferei și fluidității cerului conduc la era modernă.

Cabinetele de stampe – instituții de stat

În Italia, fiecare principat și-a adunat comoara sa de stampe. Azi colecționarii știu acest lucru. Roma are, lângă Tibru, Cabinetul de stampe, anexat Academiei de științe și Galeria Corsini, iar în Roma barocă, în spatele Fontanei di Trevi, Calcografia, instituție de stat. Biblioteca Farnesina păstrează la Parma, un fond conservat, fără schimbări, de mai bine de un secol. Cabinetul de stampe, aproape de galeria Uffizi, la Florența este un ansamblu demn de atenție, bine distribuit, care permite curioșilor ce se dedică criticii estetice să urmărească evoluția gravurii italiene.

În afara Italiei, la British Museum, la Madrid, Hamburg, Amstredam și mai modest, la Bruxelles se păstrează exemplare putând să servească ca punct de plecare în coordonarea surselor celor mai bogate ale istoriei artelor plastice.

Cabinetele de stampe au fost privilegiul regilor, dacă judecăm după albumele de la Luvru. În secolul al XVIII – lea câțiva amatori norocoși posedă portofolii de gravuri. Un colecționar ca Mariette, la Paris rămâne celebru. Vizând avantajul perfecțiunii pieselor decât a rarității lor, donația lui Edmond de Rothschild vine să îmbogățească Biblioteca Națională din Franța.

Un gravor autentic are posibilitatea de a relua formula constructivă și

caracterele de echilibru și proporție, în care se înscriu expresiile sensibilității italiene. Este cazul venețianului Piranesi. Distinctă de alte provincii, Veneția a dat artei de a desena, de a picta și de a grava o expresie proprie artiștilor săi. În plin secol al XVIII-lea un creator va reînoui sensul arhitectural al Romei adormite pentru a exemplifica lecția arheologiei clasice. Din tinerețe își consacră cea mai bună parte existenței gândirii antice. Proiecție transfiguratoare, reconstituie, în spirit cetatea lui August. El acordă ruinei antice o versiune definitivă.

CAPITOLUL V

J.B. PIRANESI ȘI FII SĂI

Atunci când Tiepolo, pictor și gravor a dus foarte sus arta stampe, un alt maestru va transfigura imaginea lumii antice. Timid, flamandul Jerome Cock, precedat de olandezul Marten van Heemskerck, urmat de Beatrice au trasat vederi sumare ale Romei secolului al XVI-lea. Santo Bartoli are meritul de a fi cules documente inedite, chiar și piese din săpături arheologice. El a gravat în alb-negru o *Bacanală*. Ilustrează *Nunțile aldobrandine*⁷ și începutul lor în epoca romană. Basoreliefurile și alte modele antice erau obiectul splendidelor publicații.

Regele Carol al III-lea de Neapole încurajează apariția a 10 albume gravate într-o mie de pagini in-folio, descriind piesele recent descoperite prin săpăturile de la Herculaneum. Caracterele de bronz de la imprimeria regală, din 1760 concurează cu presele lui Bodoni, apoi, la sfârșit de secol, cu cele din Parma. Planșele sunt atât de frumoase, încât, la puțin ani, la Paris, un anticar le vindea una câte una.

După ce au fost aduse cu barca la Veneția coloanele templelor grecești dărmate în cursul războaielor, învingătorii explorează carierele alpine. O linie de edificii, după exemplul vicentinului Palladio, duce arhitectura la un vârf inegalabil de splendoare, prin înlocuirea ordinelor clasice cu necesitățile moderne. Fațadele de la biserica San Giorgio Maggiore și a Mântuitorului excelează prin frumusețe și armonie.

Născut în parohia Sfântul Moise, la 4 octombrie 1720, venețianul Giambattista Piranesi, a fost fiul unui tăietor de piatră. El a făcut să fie

⁷ N.T. Reprezintă o frescă din Roma antică aflată în posesia familiei Aldobrandini până în 1818 când a fost achiziționată de Vatican. Unii spun că reprezintă nunta lui Peleus și Thetis, părinții lui Ahile, alții că e nunta lui Alexandru cel Mare cu Roxana.

cunoscută și iubită Roma căreia îi sesizează maiestruozitatea.

Roma s-a reînnoit de multe ori în cursul secolelor. Ruina înconjurată de acante salvatoare achiziționează o poezie pe care timpul le va exploata: temple prăbușite, coloane puternice servind de suport unei glicine albastre, vite ce apar pe așa numitul "campo vaccino". Format pe pământul natal, arhitectul venețian găsește în urbe complementul aspirațiilor sale. Egal cu Raphael, el devine cetățean roman cu gusturi alese. Stabilizat aproape de Trinită dei Monti, în cartierul din Piața Spaniei, își termină aici zilele, în 1768.

La vârsta de 20 de ani, Piranesi sosește pentru prima oară la Roma pătruns de impresiile lăsate asupra lui de peisagiștii urbaniști venețieni. În 1744 se întoarce la Veneția înainte de a face din Roma centrul muncii sale. Inima și creierul lumii antice, de-a lungul istoriei, Roma rămâne impregnată de un fond clasic, la formarea căruia corpul legilor nu este străin. Cu rațiunea spiritului său de universalitate, în mai multe reprize romanitatea a servit de ciment spiritual poporului latin.

În 1748 apare o culegere de 12 planșe gravate de Piranesi cărora le-au fost adăugate 5 planșe la reeditarea lor, în 1750: *Prima parte di Architettura e prospettive*. De la acest debut, procedând cu meserie răbdătoare, autorul stabilește un edificiu fidel, reia construcția, diferențiază traseurile, repetă verniurile, în scopul de a accentua mușcătura. Într-un unghi al frontispiciului o piramidă stabilește mici tușe negre, vibrante, se înveșmântează cu fragmente constructive trimițând privirea spre silueta unui templu abia trasat, în timp ce, un arbore viguros dă senzația unei compoziții picturale libere, în maniera lui Marco Ricci.

A doua ediție precizează și calitatea de "arhitect venețian", astfel că nu ne miră să vedem curțile palatelor, scări, vestibulul templului, un forum cu portic și logii, un atrium doric. Îi plac zidurile peste care se suprapun antablamente. Desenatorul reconstruiește un altar de sacrificiu și ca un preludiu la *Închisori* caută să redea atmosfera unei camere mortuare. *Antichitățile romane din timpul republicii*, apar în 1748, anul când gravează planul de ansamblu al Romei. De acum înainte, priveliștile Romei și-au găsit ilustratorul. Artistul învață maniera lui Vasi, mai în vârstă decât el cu 10 ani, înmuind din nou planșa în aquaforte după ce a gravat-o, în maniera de a trage din hazard o contribuție neașteptată.

În timp ce opera lui Vasi rămâne destul de rece, Piranesi animă fragmentele. Această ultimă mapă de gravuri reunește 216 planșe în 4 volume in folio. Portretul autorului, bustul nud, din profil și capul descoperit e gravată după Polanzani. Apărută la editorul francez Bouchard, sub egida Academiei Franței, această operă pune gravorul în raport cu parizienii. *La Magnificenza ed Architettura de Romani* în 51 de planșe in quarto, liber trasate fără grabă și oboseală exală o prospețime particulară. Mai târziu anumite arame au fost reluate, în scopul accentuării reliefului sau, din contră, pentru a modifica efectul dorit. Temple, morminte, arcuri de triumf, apeducte, vederi ale malului Tibrului și poduri pe fluviu arată magnificența romanilor. *Le magnificenze di Roma* glorifică spiritul civic. Agripa face în Roma atâtea edificii atât de grandioase că învinge magnificența tuturor celor din trecut și nu vor fi învinse nici de cele din viitor. (Seneca - De benefizii. Trad. B.Varchi).

Piranesi - anticar la Academia Sfântul Luca

Un pensionar al regelui Franței, J. Barbault, inspirându-se din lecțiile maestrului desenează și gravează un album consacrat monumentelor antichității și un altul ilustrând arhitectura modernă. Două in-folio decoperă un practician conștiincios dar fără îndrăzneală. Barbault a lucrat pentru Piranesi cu scopul de a-și forma mâna, însă publicațiile sale din 1761, nu egalează pe cele ale venețianului romanizat.

Piranesi substituie releveului geometric o compoziție în alb-negru supusă eclerajelor nunațate. Savant și artist, el lucrează direct pe piesă făcând să se simtă acest lucru și secțiunea blocurilor de travertin pentru a face să valoreze ordonarea maselor. Pictorul redă granulația nisipoasă a marmurei cu nervuri patinate. Arhitectul subliniază rigoarea pietrei din ruine, un păstor și oile sale apar aici pentru a marca scara de proporții în prezența arcurilor lui Constantin. Când se apucă să facă cunoscut un monument istoric, Piranesi îl restituie în primul său stadiu, eliminând aporturile vârstei, după exemplul lui Violet-Le-Duc. Crescut la școala lui Vitruviu, Piranesi distinge stilul și urmează cu tact reanjarea antichității. Trăind în epoca lui Ceazr și ajungând la bătrânețe, Vitruviu în a sa *De Architectura* expune confracților săi virtuțile pe care artiștii greci i le-a inspirat lui: un constructor treuie să fie un literat

abil în arta desenului, cunoscător de matematică, filozofie, muzică. Aceste aptitudini determină perfecțiunea în lumea formelor. Raporul numerelor mânuiește eunitatea. Piranesi este unul din rarii gravori de geniu care nu s-au datat în același timp picturii. Poetul care doarme în el știe rolul pe care-l joacă trunchiul unui chiparos sau coroana de pin după colonada de sub cerul luminos.

Grandorii Romei de confundă cu istoria Italiei. Fiecare planșă de bronz este o odă gravată pentru geniul Romei și a civilizației sale elenistice. Horațiu și Vergiliu celebrează grandoarea patriei romane și a imperiului pe care Cicero le situează în *pace și onoare*. La rândul său Piranesi, inspirat de zei, dedică imnuri rasei lui Romulus, copiilor lui și gloriei lor.

Ridicarea la rang de Papă a venețianului Rezonico o fost o circumstanță fericită pentru gravorul deja remarcat de Sanctitatea Sa, Benedict al XIV-lea și Clement al XIII-lea cărora le este dedicată *Magnificenza* în 40 de planșe.

Fără nimic livresc, știința nu se limitează la o documentație de scriitor, ea popularizează cunoașterea antichității potrivit oamenilor de gust. El n-a compus singur textele care însoțesc ilustrațiile, doar tratează amploarea și diversitatea subiectelor. Astfel, á propos de sursele artei romane a cărui originalitate o susține în secolul lui August, autorul încearcă să insinueze că decadența care urmează este datorată influenței artiștilor greci, recunoscând totodată în ei înșiși pe strămoșii romanității. Mănuind harnic punctul, Piranesi știe să se servească de peniță pentru a descrie monumentele și artele.

Gazeta literară a Europei păstrează răspunsul său către colecționarul parizian, anticarul Mariette, în 1764. El a asamblat o colecție de vase și candelabre pe care le-a vândut regelui Gustav al III-lea, colecție care a format fondul muzeului de lapidarium al Suediei, ceea ce îi aduce calitatea de membru al ”Societății regale a anticarilor din Londra”.

”Asfințitul civilizației latine pare să zboare pentru ultima dată de-a lungul marilor umbre ale acestor magnifice gravuri” scrie Henri Focillon, în 1928, într-o operă remarcabilă, restituind calității de anticar sensul de ”prim cunoscător al antichității”. Începând cu secolele XVII și XVIII europenii, cu o trezorerie puternică, încep să spumuiască valorile Italiei. Ei o golesc de minunățiile sale cu o ardoare crescândă, pe măsură ce mijloacele de transport se perfecționează. Fideli trecutului, Academiiile frânează, în general, evoluția. În 1761 Academia Sfântul Luca îi consacră lui Piranesi renumele de gravor

ilustru, primindu-l printre membrii săi.

Vederi pitorești din Roma, desenate și gravate de Giambattista Piranesi, apar separat și au fost reunite în album. Excepționalul ansamblu asigură autorului lor reveniri care îi permit să întreprindă mici retușuri. Cronicarul a pus pe primul plan Roma papală și centrul său : *Biserica Sfântul Petru* și *Mausoleul lui Hadrian* devenit Fortul Sant-Angelo. Sacrificând actualitățile epocii sale, memorialistul gravează ansamblul de la Forum și vârfurile sale spirituale, onorând zeii și templele lor. Sobru, în contre-jour, sfidând imensitatea cerului estompat pe un versant al Capitoliului, *Templul lui Jupiter* rămâne o mărturie dominantă a lumii antice: trei coloane canelate suportă încă sub cerul pal o arhitravă. Reluând, în format mic, omagiul său pentru Jupiter, gravorul situează trei coloane corintice înecate de dărâmături, în timp ce locuințele diminuează maiestuoșitatea monumentului ridicat între Templul Păcii și Templul lui Antonin. **Planșa nr. 10, (XCVI) - Giambattista Piranesi –Templul lui Jupiter Stator, Calcografia din Roma.**

Precedat de un portic de marmură, *Templul lui Antonin și Faustina* servește de fundament unei biserici creștine și face loc unei planșe care se remarcă prin punerea în pagină niciodată repetată: terenul înverzit coboară și debordează pe marginea rezervată titlului. După ce a reglat punerea în scenă, pictorul plasează accentele și luminile. *Templul Concordiei* a fost construit în stil ionic. Se mai văd ultimile coloane încastrate în locuințele populare construite cu rămășițele lui. **Planșa nr 11, (XCVII) - Giambattista Piranesi, Templul Concordiei, Calcografia din Roma.**

Emoția pe care o sugerează pilaștrii de marmură și frontonul unde crește mușchi se completează cu prezența umană: corzile întinse pentru rufe la uscat. În traseuri minuțioase, desenul urmează elementul constructiv deasupra căruia un cer mișcător modifică eclerajul. În sfârșit, înainte de a se angaja mai la sud, în câmpia romană, orizontul se închide printr-o masă circulară a colosalului Coliseum cu alveole în etaje. Piranesi urmează o evoluție mai riguroasă decât cea a lui Tiepolo.

O planșă din anul 1743 marchează un punct de plecare și anunță suita asociațiilor mentale care generează concepția din *Carceri d'Invenzione*, ea se intitulează: *Închisoare obscură cu Atena pentru supliciul răufăcătorilor*. În cursul unei vieți supuse glorificării unui oraș, artistul care s-a oprit în fața mormintelor și a mausoleelor se abandonează la a urma coșmarul pe care-l

vânează și în stare de trezie. Fără indicație precisă, 14 planșe formează *Închisorile*, din 1745, nu lasă nici un indiciu că ar fi inspirate din realitate. După exemplul contemporanului său Tiepolo, autorul definește suita sa fantastică printr-un cuvânt care traduce un stadiu al sentimentului "capriciu". La fiecare instantaneu, reflecția face salturi, în timp ce dăltița sare în afara formei. Francezul Bouchard editează albumul sub titlul de *Invenzioni Capricci di Carceri*.

Imaginea nu este decât o viziune a spiritului. La Plecare, *Carceri d'Invenzione* devin *Invenzioni di Carceri*, ce conțin 16 stampe mari cu un frontispiciu publicat cu aceste titluri diferite, a doua oară, în 1760. Ceea ce la origine n-a fost decât un divertisment minor devine pentru autor opera sa măiastră.

Inventatorul assemblează materialele într-o mecanică bine echilibrată, suspendată într-o construcție logică: soliditatea așezării, pilaștrii masivi de susținere, arcuri de boltă, totul apare coerent în această proiecție a unei uzine a viitorului. Într-un recul al timpului, subiectul își schimbă aspectul, totul se bulversează. **Planșa nr. 12, (XCVIII) – Giambatista Piranesi, Închisoare, primul stadiu, Biblioteca Albert I.**

Rulourile corzilor înlănțuite nu se mai despart. Victimă a himerelor sale, omul este supus mașinilor inventate pentru ușurința sa: o spirală elicoidală înserează o coloană puternică și învăluie sărăcia motivului, sub culoarea ce urcă cu greu la etajele superioare acoperite de bolți gigantice. Un pod aruncat în spațiu conduce privirea și conștiința însă nu ajunge nicăieri. Cablul unui scripete coboară de la înălțime, se pierde în față, în scopul de a rupe rigiditatea pilaștrilor, în timp ce o scară gigantică face spirale, la nesfârșit.

Compozitorul spațiului cunoaște partea de acces urmând numărul treptelor de parcurs, pentru a prezenta un moment sau pentru a atinge un element care se depărtează. În cercul infernal al forțelor opuse, striuri lejere marchează demi-tenta subliniată de neclarități. O înveșmântare de idei accentuează dinamica maselor întărite de umbre dese și de clarități însorite, în scopul de a adânci senzația de oroare a acestui monument.

Umanistul evocă o cursă subterană în maniera peșterilor din Syracuza sau Mathausen, mai degrabă ca un stup la lucru sau ca un porumbar pentru uzul sufletelor în viață, condamnate să joace toată viața în cușcă până când survine moartea. În pereți, lucarne închise cu lacăt îndeplinesc funcția suspinelor din

cloacă. Inele de fier și lanțuri marchează o treaptă a civilizației în care se atacă igieniștii. Construcții zadarnice: locuințe ciclopice, născute din așezarea cuburilor dă iluzia de gigantism atunci când ansamblul nu echivalează cu suma alveolelor suprapuse.

Iluziile acestui futurist au un punct de plecare concret. Profilul întăriturilor Romei vânează mai mult o viziune mărginind orizontul cu o aparență a pietrelor ridicate de mâna prizonierilor de război. Acești pereți înalți rămân neisprăviți sau au fost distruși de rațiunea suficienței lor. Fiecare deținut a adâncit ogorul său atât cât să nu cadă în golul mormântului.

Artistul care poartă în numele său amintirea focului ancestral, în timpul când semna Pyranesi, lansat într-un vârtej infernal, el însuși a fost condamnat să lucreze metalul. Germanicul "graben" care înseamnă "a scobi" generează cuvântul "a grava".

Închisorile au fost pentru aquafortist căutarea de evadare "în centrul drumului vieții". *Carceri d'Invenzione* cu suprafețe remușcate mărturisesc despre lupta între claritatea rarefiată și obscuritatea cuceritoare a planurilor joase reînălțate de puținele suprafețe albe. Concordanța maselor redă sensibil distribuția efortului. Imaginii scării monumentale ce-și derulează drumul său fără sfârșit, i se opune momentul când omul încetează să se întoarcă în craterul creației. Concepută în tinerețe, reluată la o vârstă matură, în momentul când știința și imaginația se asociază, opera a fost terminată, iar gânditorul a vrut să termine planșa pentru ediția definitivă.

Placa de metal apare mai întâi ca o oglindă șlefuită unde artistul se putea privi. În virtutea obiceiului, el înscrie linia sa de orizont într-un punct lejer, apoi își va întări intențiile subliniind grandoarea vederilor din Roma. Nici un indiciu nu arăta care loc anume a fost luat ca subiect al gravurii. Lama de metal, numită, de obicei, de gravor "planșă" distribuie zonele ce glisează pe pupitru transformând bronzul în foiță de aur.

În a treia repriză, artizanul multiplică oblicele, unghiurile obtuze, evadările dincolo de real. El picta ore și zile. Ultima sa încercare a fost mai satisfăcătoare decât a unui cizeleur.

Purtat de înflăcărare, Jea-Baptiste Piranesi depășește măsura comună a artei ale aruncând un pod între vis și realitate. Și uneori, nemulțumit de peisajul pe care l-a trasat, creatorul sesizează marginea tăiată cu stiletul și raiază placa cu o linie inefabilă. Apoi, renegându-și munca, el gravează pe

verso altă vedere. Respinsă și inedită, această aramă conservată la calcografia din Roma, era în avans pentru timpul său, prin folosirea unei tehnici á la Turner, unde fondul depășește precizia.

Mai puțin inventate decât par, *Închisorile* amestecă un fond de adevăr cu fantasticul exprimat de instrumentul gravorului atât de evoluat încât trebuie să sosească la Brangwyn, pentru a găsi un realizator de un geniu comparabil cu al său, în folosirea dălțiței.

Trase în puține exemplare, primele stadii din *Închisori* beneficiază de un desen aerat și clar. Planșele reluate în profunzime, după 1760 fac loc tirajelor până în zilele noastre. Pe măsura retușurilor, umbra e apăsată pe goluri, iar lumina filtrată o va diminua.

Rățiunea frontispiciului gravat

Scris în 1799, manuscrisul arhitectului Legrand menționează relatările fiului gravorului. În memoria artistului, totul se prezintă sub aspectul unui haos de idei grafice care se ordonau în capul autorului.”El grava în verniu dur și nu încrucișa niciodată tăierile, una singură, lui îi era suficientă. El trasa, diferit fiecare detaliu și îl plasa în sensul perspectivei. Gravorul îngroșa tăierile pentru a adânci tenta. După lucrul cu dălțița el etala verniul cu penița apoi pune aquaforte cu prudență repunând de 10-12 ori pe anumite planșe.”

”Homo Sapiens” pune traverse, escaladează schele numără pavajele, reâncepe calculele devotat obiceiurilor zilnice. Învățatul, mereu preocupat, nu găsește cuvântul magic pentru a ieși din impas. Atunci, prizonierii închiși în celulele lor, nu aveau altă ieșire decât să se prindă de rasteluri, să dea cu capul de pereți, să se arunce din înaltul turnului de control, fără să aștepte ca un înger cu aripi silențioase să le aducă instrumentele eliberării.

Executate una câte una, planșele se clasează mai târziu, în ordinea logică, diferită de cea a creației. Ele par a avea aceeași valoare grație reculului timpului, este inutil de a epilog cronologia, operele se ordonează în creierul creatorului. Singur gândește aspectul de ansamblu.

Jean-Baptiste Piranesi a conceput monumentul. Format prin multe încercări în această meserie, fiul său François îi urmează. Tatăl moare în 1778. Moștenitorul său editează operele postume: *Herculanum* și *Antichitățile Greciei mari*, gravate după desene originale. Viața maestrului a fost destul de

lungă pentru a duce la bun sfârșit marea operă. Discipolul său se confundă cu el în iubirea antichității. Atunci când tratatele de arhitectură ale secolului al XVIII-lea: Vitruviu, Palladio, Scamozzi reproduc osatura grafică a edificiilor gravate, aquafortistul Piranesi stabilește un liant între decor și viață. Vârsta clasică europeană găsește în această istorie un exemplu al regulei de aur. Un frontispiciu, asemănător unei porți de oraș desenată de Michelangelo, procedează în același spirit arhitectural. Rupând această rigiditate a cadrului, Piranesi reînvie formula printr-un asamblaj inedit de elemente introductive. Preludiul fiecărei opere cu frontispiciu reia motivele amestecând poezia templelor dărmate cu perenitatea marmorei. Noi i-am împrumutat o perspectivă a Viei Appia pentru a conduce lectorul de-a lungul operei.

Pagina de titlu *Carceri* reflectă un romantism dar nu depășit, acela al *Arhitecturilor* care asociază un vârf de obelisc, un fus de coloană, gâtul unui vas sculptat. O înfloritură a aramei indică în demi-tentă unghiul unui templu. Artistul se abandonează visului său, purtat de imaginație. O dală largă, înclinată anunță în cuvinte lapidare conținutul operei ”inventate și gravate”. Ce vioiciune de linii apropiate subiectului ! Ce fantezie ! Frontonul *Antichităților din Albano* uzează de un antablament sfârșmat, pe care se citește inscripția în caractere romane, în timp ce, gravată pe pergament, minuscule cursivă italică scrie că este vorba de vederile din vila Barberini la Castelgandolfo. Foaia, în perspectivă aeriană mărturisește meseria gravorului (1764).

Roma cezarilor

Estetica, valoarea intrinsecă a unei piese primează asupra tuturor considerațiilor. Raritatea poate să aibă prețul său pentru un colecționar, însă faptul că mii de foi n-au pierit, nu ajută cu nimic la frumusețea unui stadiu. Negustorul de stampe care declară că deține un exemplar ”avant la lettre” revelator asupra unei greșeli, poate să se bucure singur. Un asemenea incident nu prezintă interes pentru marele public. În general, planșele defectuoase au fost eliminate de creator. Demnă de respect, ediția originală nu este întotdeauna cea mai bună. Trebuie văzut dacă planșele puțin uzate au fost primele. Când este vorba de capodopere asemănătoare *Închisorilor*, cerute la vânzare, aramele n-au fost cucerite de negru, iar părțile lucrate sunt marcate puternic. Chiar dacă sunt ultimele probe trase în calcografia romană , nu le împieducă nimic

să fie încărcate de un mister ce ajută la construcția imaginarului. Amatorul neavizat caută gravuri cu negruri profunde ale cărui ghilotinări sunt sensibile pentru cel ce pune mâna pe hârtie. Acestea sunt pbobecele cele mai puțin reușite.

În scopul de a evada din obsesia scărilor vide agățate de grinzi care nu conduc nicăieri, venețianul romanizat, Piranesi, se întoarce la figurațiile glorioase a arcurilor triumfale ale lui Titus, Drusus, Constantin și Septimius Severus care dau accesul la Forum, nu departe de amfiteatrul Flavienilor, zis Colosseo. Apoi, împrumutând anticul pavaj al Viei Appia, mărginit de pini, iubitorul de arhitectură se apleacă asupra planului cetății capitoline, în scopul de a satisface vizitatorul doritor de a citi lecția gravată în pietrele Romei. *Trofee*le lui Octavianus Augustus ridicate pentru victoria de la Actium și cucerirea Egiptului, publicate la Roma, în 1753 cuprind 10 planșe, în timp ce, a doua ediție grupează 15 piese cu variantele tirajelor succesive.

Arheologul Piranesi se atașează planului terestru al Urbei cu o minuțiozitate de inginer. Grafia lor le comandă și traseul: drumurile urcă și coboară traversând colinele. Via Appia spre sud și Via Flaminia la Nord, porțile deschise în centura zidurilor înalte dau accesul în cetatea ce traversează Tibrul venit din etrusca Toscană, derulându-și apele pe dedesubtul podurilor până la vărsarea la Ostia, în marea Tyrreniană.

Eliberat de preocupări utilitare, Piranesi este topograf în felul unui erudit ce-și completează notele. Călătorul, care în secolul al XVIII-lea mergea de-a lungul malurilor fluviului, atunci neâmbлъnzit în cursul său, putea să se oprească în Insula Tiberină ce avea un chei de amaraj unde ancorau bărcile. Acestea erau legate de gardenul debarcaderului unei biserici din secolul al XVII-lea fiind înconjurate de căruțe care atunci erau moderne.

La Roma toate epocile se întrepătrund. Portul Ripa mare și portul Ripetta sunt pline de bărci legate de picioarele palatelor cu 4 etaje unde riveranii își duceau viața de zi ci zi. Biserici creștine se înalță pe ruinele unui templu. Relicvele unui sfânt salvează câteodată de ultragii un edificiu păgân. Astfel este Templul lui Bachus ce adăpostește *Capela Sfântului Urbain*. O lege a armoniei bucură și umanizează anticul sub dăltița maestrului care transfigurează sanctuarele moderne. Piranesi immortalizează basilicile: *Sfântul Petru*, *Sfântul Ioan din Lateran*, *Sfânta Maria – Maggiore*. În inima Romei el desenează *Palatul Veneției* pe lângă Corso, ce merge spre *palatul Barberini*. Maiestuosul *Palat Farnese* rămâne marcat de severitatea lui Michelangelo.

Fondatorii familiilor romane și-au ridicat locuințe prestigioase în speranța nemuririi. *Palatul Academiei Franței* i-a atras, de asemeni, atenția cronicarului plastic.

Cu cât urci în piața Capitoliului, înălțimea ei e dominată de statuia în bronz a lui *Marc-Aureliu*, pornit în cavalcadă. La capătul Corso-ului, el se oprește în fața bisericilor îngemănate care mărginesc *Piața Poporului*, mai jos de grădinile din Pincio. Străzi mai înguste, se îndreaptă în anticul circ agonal: *Piața Navona*, unde trei fântâni, în stil baroc perpetuează amintirea lui Bernini. Studentul revine întotdeauna în cartierul cu *Piața Spaniei*.

Atunci când Giuseppe Vasi (Palermo 1710-Roma 1782) prezintă acest ultim ansamblu sub un unghi destul de banal, Piranesi ia din profil jocul arhitectonic al scărilor și balustradelor ridicându-se spre două orologii a căror umbră marchează ora, în timp ce lumina coboară pe orașul Roma. Gardenurile ce conduc la *biserica Trinității din Munte* și la cavalerul francez a Damelor de Sacré-Coeur din fața bărcii lui Bernini, „La barcaccia”, din mijlocul pieței pe sub picioarele de apă se lansează canonada de pietre. Această fântână, datată în 1629 și scara dublă, inaugurată în 1724, nu încetează să atragă vizitatorii. Căruțele traversează încă Piața Spaniei mergând de la Via Due Marcelli la Via del Bambino, arteră care, în ultimul secol a devenit sediul comerțului de antichități și a rarilor negustori de stampe. Piața nu și-a schimbat aspectul. La capătul scărilor, în apărarea oamenilor din Abruzzo, care în epoca romantică se ofereau ca model pictorilor în costume regionale pitorești, florăresele au plasat trei evantaie de flori.

Comparația celor două stampe arată distanța care separă un Vasi, gravor academic, de un Piranesi, bogat în imaginație și în bravura dăliței sale. Când căldura a căzut, la sfârșitul zilei, artistul caută fântânile Romei. El o descrie pe cea numită *Apa Fericită*, situată la bifurcația a 4 drumuri, dominate de statuia lui Moise, aproape de Terme. Cel mai adesea când crepusculul coboară pe fațada bisericii *San-Laurentino Fuori le Mura*, Piranesi observă că piatra ia un aspect de stampă mușcată de aquaforte. Istoricul caută să fixeze vederea nobilelor palate, astăzi sediile unor companii de afaceri.

Decoratorul neo-clasic de apartament

Piranesi a exercitat o influență considerabilă asupra arhitecților francezi din Imperiu, la fel și asupra fraților Adam din Anglia. După ce a desenat palate romane, neobositul muncitor se gândește să decoreze locuințele patricienilor. Astfel, în volumul său "Diverse maniere d'adornare i cammini (Roma 1769) (Diverse maniere de decorare și decorațiuni)" el reduce arcul de triumf la scara unui șemineu de apartament. Desenând o fațadă de foaier în marmură albă, sculptată, Piranesi l-a supus balansului și echilibrului clasic, inovație îndrăznească.

Nefiind opera unui muncitor ci creația unui gravor arhitect, ea reprezintă un element decorativ, centru de atracție din colțul de foc în jurul căruia păstoria stau de vorbă. Vatra, în stil egiptean trădează entuziasmul, ce provoacă la mijlocul secolului al XVIII-lea amintirile împăratului Hadrian, legate de, primele despuieri ale mormintelor faraonilor.

Piranesi va domestici idolii, la modă în saloane: șemineul său are 2 obeliscuri, un medalion în centru, doi cățeluși culcați având figura Sfinxului. Frizele cu grifoni au intrat în modă la Paris, înainte de cucerirea Egiptului: unul la dreapta, altul la stânga, două divinități faraonice susțin draperia foaierei pictat cu hieroglife. Concepute întâi ca simple ornamente, trofee stilizate sunt cele de epocă. Moda accesoriilor ornamentale antice sau contemporane va fi inaugurată de Piranesi, servind ca model mai bine de un secol pentru clasa burgheziei.

După o perioadă de disgrație, posesorii logiilor prefabricate din secolul al XX-lea, chiar dacă sunt încălzite în stil roman, restabilesc iluzoriu un foc de lemne, în acest salon pe care englezii îl numesc prin tradiție camera desenelor: "drawingroom". Amintind *Victoria* în bronz a etruscilor, în proporția montată la șemineu, autorul a vrut să reinventeze cu scopul de a scăpa de monotonia, predecesorilor săi, cum mărturisește în: "Discurs apologetic de arhitectură egipteană și arhitectură toscană".

Artistul își depășește secolul și se înscrie perfect în spiritul creatorilor ce renovează antichitatea marcând piesele de o frumusețe logică și precisă. Lucrătorul în bronz nu va avea altceva de făcut decât să-și reia trepidul pentru a forja un suport de colț și de bazin montat pe un sabot de căprioară, în metal. Acest model, reconstituit pentru Monsegnorul Rezzonico a putut să devină

exemplarul căutat pentru salonul de frumusețe al Josephinei de Beauharnais, unde războinicii se joacă cu muzele printre căști și armuri, ce existau însă și înainte de perioada napoleoniană.

Perspectivile realului în imaginar

Același memorialist studiază ”*Maniera în care romanii distribuiau apa în oraș*”, text însoțit de 19 planșe reprezentând fântânile Romei. Apeductele amintesc de confortul acestei civilizații. *Termele lui Caracalla* și *Termele lui Titus* umplu suprafața unei planșe în folio. În același timp *Coliseul* formează încă un cerc de arcade, cu etaje aproape complete. Gravorul îi restituie grandoarea care depășește realitatea rămânând aproape de ceea ce există încă. Perspectiva liberă descoperă interiorul unei arene, ca și cum ar fi fotografiată din avion. Spre deosebire de Vasi, care vede totul din față, Piranesi accentuează suprafețele, apropiindu-se cât mai mult posibil, până la a se plasa oblic, cu scopul de a cuprinde amfiteatrul lui Flaviu, în întregime.

Iluzia adevărului e creată de prezența oamenilor de afaceri și a hoinarilor ziși ”fannulone”. Anumite ruine antice erau locuite . O astfel de locuință era numită ”taberna” care exista în Evul Maediu în Arcadele Forumului lui Cezar. Roma și-a regăsit grandoarea prelungită dincolo de parcul său arheologic de 300 de hectare, început în față la ”regina drumurilor: Via Appia”. În zilele când Piranesi, de dimineașă iese din oraș, îndreptându-se cu pași mari spre Munții Albini, el își realizează schițele printr-o muncă asiduă, așa cum se vede în: *Antichità d’Albano e di Castel Gandolfo, 1764*.

Un volum mare de lucrări desenate de el adună vederi de la reședința de vară a episcopului Romei ce domină un colț din lacul albastru înconjurat de o centură verde. În fața ecluzei care închide alimentarea lacului, tehnicianul desenează un emisar sobru al apelor îndiguite în blocuri tăiate regulat. Imaginea sa de la *Villa d’Este*, cu grădinile în terase de la *Tivoli*, ne amintește locul vizitat și gravat de Pieter Breughel, în prima sa călătorie la Roma.

O altă piesă comemorează ruinele unei *Galerii de statui în vila lui Hadrian*. Planșa consacrată *Templului rotund de la Sibylla*, ridicat alături de golf, pe o structură de bolți, rămâne o pagină de antologie. Planșele trase după arame originale devin din ce în ce mai căutate. Facsimilele în dimensiuni reduse nu sunt atât de reușite.

După ce a prospectat colinele romane, artistul ajunge în Grecia-Mare, fără să treacă Apeninii, în scopul de a evita mlaștinile Pontine. Dar nu ajunge la Neapole, pe care-l deplânge de a-și fi pierdut deliciile, cum, de asemeni, se întâmplă și cu stațiunile balneare Baïes de care vorbește Petrarca și Horațiu. Eruditul coboară de-a lungul Mării Tyreniene, mai jos de Pompei înainte de a ajunge la locul dezolant de astăzi cu câmpia arsă de pământuri vulcanice. Ca și Vergiliu este încântat de trandafirii de la Paestum, care înfloreau de două ori într-un an.

Dimineța pescarii îl duceau nu departe de debarcaderul de la Paestum, considerat casa grecească de comerț a lui Poseidon⁸. După ce a înconjurat cele trei temple, arhitectul își propune să le atace din față stabilind, mai întâi planul geometric al edificiilor. Era în anul 1778. Șase coloane cu șase tambururi de travertin suprapuse suportă capiteluri gigantice dintre care unele sunt pe sol. Observatorul desenează antablamentul și timpanul perpendicular pe privirea spectatorului; arheologul reconstruiește un pilastru în unghiul vestibulului din interiorul sanctuarului. Două șiruri de coloane susțin acoperișul acestui oratoriu. Edificiul a fost desenat așa cum a fost construit. Artistul rafinează fațada pronaosului. El cizelează canelurile de coloane dorice din secolul al V-lea d.H. arătând că un capitel cu volute accentuează caracterul decorativ al construcției.

În scopul de a facilita lectura monumentului, care ia aspectul unei opere de artă, Piranesi se ajută de caracterele minuscule de litere, făcând trimitere la legende explicative redactate în limba franceză, în josul planșei. Elementele constructive poartă numele lor fără să deranjeze privirea, de teama de a nu rupe iluzia de realitate, care e lăsată să curgă în sensul ei, de-a lungul terasei, să se abandoneze repaosului și dulcei călduri, ce impregnează această locuință marmoreană. În timp ce gravorul măsoară, desena, scria, soarele coboară pe orizontul marin, lansând raze oblice, învăluind coloanele cu o căldură pe care nici o briză nu o deranjează. Această linie de umbră tăiată, permite să se știe, în fiecare zi, cu certitudine, că este ora 5 după masă, momentul când cochiliile încrustate în marmură par pudrate cu aur. **Planșa nr.13, (XCIX) - G.B.Piranesi, Pronaosul din Paestum, Biblioteca Albert I.**

Piranesi a trasat el însuși 20 de desene pe piatră neagră, puse în evidență de laviul în cerneală de China. Multe planșe se păstrează la Londra și Biblioteca

⁸ N.T.: Poseidon era considerat zeul mării la greci.

Națională din Paris. El gravează seria, cu excepția frontispiciului și a planșelor 16,19,20, care sunt făcute de fiul său Francesco.

Vederea interioară a Colegiului Amphictyons și a peristilului lateral construit la scară supraumană permite să-ți imaginezi ajutorul zeilor Cerului și a Pământului. Stucul și policromia au dispărut. Spiritul defuncțiilor renaște în perioada înfrunzirii, împodobind cartierele de piatră. Mușchii perietali urcă asaltând marmura. Vântul a semănat o sămânță de grâu în fața frontonului, între două blocuri de granit unde se ridică deja o ramură învingătoare. Efluvii de mentă plutesc în aer. Oamenii au ajutat natura să-și recapete drepturile. Întoarcerea în neant nu este decât o chestiune de durată.

Calmul de la Paestum, fabulos, asociază puterea umană cu puterea divină. Armonia doriană permite să se creadă că zeii sunt oameni în stadiul celei mai înalte perfecțiuni. În timp ce ghirlanda de frunze îmbrățișează pilastrul, linia înlănțuie forma. Presiunea punctului în placa de metal urmează traseul umbrelor pe o dală. După aceste tușe care delimitează masele, maestrul operei lasă să cadă câteva picături de apă magică pentru a stabili un contrast între piatra mâncată de timp și norii lejeri, răspândiți pe cer. De la Parmigianino, la Piranesi, misterul reușitei se ține cu tact și măsură.

Euritmia doriană a templelor de la Paestum

Practicianul corijează partea de hazard în creație. Această contribuție rămâne insensibilă atunci când este vorba de severul peisaj de la Paestum, ea se accentuează pe măsură ce se îngreuiază umbrele de la *Închisori*.

Piranesi crează o vedere plonjantă a ansamblului templelor, de pe o buclă, de zid, din unghiul nordic. Prima e schițată în creion, reluată în peniță, cu un ton de laviu, prezentându-se ca un desen acuarelat, ivit din guașă. Raportul proporțiilor și aplicarea instinctivă a regulei de aur ridică plastica templului grec la nivelul unei creații a helenismului, mărturisit de ritmul peristilului rectangular. **Planșa nr.14, (C) - G.B.Piranesi, Peristilul templului din Paestum, Biblioteca Albert I.**

Vastul sanctuar al Herei, ridicat la mijlocul secolului al VI-lea d.H., templul Athenei din a doua jumătate a secolului al V-lea, templul lui Poseidon sunt construite după legile armonioase ale Greciei, trăiesc o precocitate și distantă frumusețe. Ele păstrează trăsăturile spiritului antic în acest

orizont deșertic și grandios.

Din instinct, fiul tăietorului de piatră percepe o relație între diametru, înălțime și depărtarea coloanelor. Se repetă maxima lui Pitagora, ce nu este „dezavuată”: frumusețea este o senzație de armonie născută dintr-un acord de „proporții”.

Atracția estetică din personalitatea creatorului și a asociațiilor mentale sugerează modul său de prezentare. Filozofia modului de a gândi și de a exprima răspunde unei logici interioare ce satisface spiritul. Discipolul lui Vitruviu desfășoară probe echilibrate, de un canon convențional, ceea ce nu împiedică fiecare artist să se diferențieze de alții.

Timpul a făcut o primă selecție înainte ca un critic modern să ne tenteze la definirea elementelor personalității fiecărui gravor. Evoluția artei de a grava, în curs de trei secole, răspunde stadiilor succesive a inteligenței dăltiței și a sensibilității afective. Rezonanța imaginii traversând creierul se reflectă în mica placă de metal, obiectul unei meditații exprimată prin linii. Aici, aceste coloane căzute, aceste frontoane evocă sonetele ritmate ale lui Joachim du Bellay, a propos de plângerea nefericirilor Romei.

Pictor de istorie, Piranesi a făcut ruine de atelier vizând să fie mai frumoase decât în natură. Pentru el splendoarea adevărului rămâne insurmontabilă: realul depășește imaginarul. Așa cum făcuse deja, în 1575 Hubert Golzius la Bruges, Piranesi copiază și assemblează o culegere de inscripții tombale: urne, vase funerare, chiupuri. Desenatorul respectă originalul însă primul se mărginește să reproducă datele, în timp ce al doilea, le interpretează. Aceste imagini gravate ne învață mai mult decât arhivele moarte.

Deplângerea nenorocirilor Romei

Zi de zi, cu răbdare și cu drag, arheologul desenează monumentele mai întâi și apoi ornamentele lor, în scopul de a fixa profilul în memoria oamenilor uituci. Cucerită de mai multe ori, Roma a renăscut din cenușă. Bătrânul student, ce păstrează memoria Romei secolului trecut regăsește cu emoție în albumul lui Piranesi, locurile tinereții sale. Așa este edificiul rectangular dedicat *Norocului bărbătesc*, *Templul lui Hercule* vecin cu oratoriul rotund al vestei de-a lungul digului ce protejează piața Bocca della Verità, ce se întinde până la Tibru. Aceste două locuri arată azi porticurile deschise atunci din Evul

Mediu, când au fost obturate pentru serviciul cultului creștin. Alături, opuse acestei piețe, patru colonete ale unui portic modest comemorează pioasa *Santa Maria in Cosmedin*.

Emoția continuă, închisă într-o operă este creată cu elementul uman pe care autorul i-l infuzează, îl animă. Planșele scobite de Piranesi rămân vii ca și cum, el însuși ar veni să treacă pe placa de aramă, tamponul cu cerneală, urmat de cârpa de frecat și, în sfârșit, de palma mâinii sale, bogată în intuiție.

Înlocuind un crochiu în creion, punctul desenează într-un traseu asigurat monumentul văzut în mediul său natural. Apoi, pictorul etalează aquafortele cu pensula, fondează depărtările, graduează atmosfera unui cer semănând a fi același, dar întotdeauna diferit. Artizanul trebuie să cunoască și să prevadă rezultatul fiecărei linii, mai mult sau mai puțin apăsate, mai mult sau mai puțin lejere și fără a se repeta. În chip de stea, gravorul și-a ridicat lui însuși un arc de triumf, în negruri mătăsoase. Pentru a atinge aceste efecte, pictorul menajează umbrele, dozează mușcătura ce roade placa, desprinzând din alb și negru valorile nuanțate în mod egal de o singură culoare. Aquafortistul se manifestă plenar în ultima treime a existenței sale. După el, arama pălește în urma folosirii repetate; planșele relevă stadii diferite. Striul trasat cu dălțița redă cristalinel, în timp ce aria roasă de aquaforte răspunde armoniilor mai întinse ale bronzului.

Stadiile gravate în timpul tinereții autorului rămân timide, limitând senzația. Cele reluate la vârsta matură traduc o îndrăzneală conștientă inserând forma, cum făcea glicina mov urcând să cucerească un templu prăbușit. Luptă a spiritului creator și al materiei, *Templul lui Poseidon*, ultima creație, închide esența geniului său: veridicitatea e ajutată de nenumărate capricii de invenție.

Piranesi va regla ordinea de apariție a albumelor ale căror pagini duble sunt montate pe unghiuri. Datele puse în ziua respectivă, in-folio, marchează o carieră împlinită, în 1743. Catalogul său gravat, scos în 1770 constituie punctul de plecare pentru un studiu de ansamblu.

În 1792, fiul său, Francesco stabilește o coordonare și un clasament prin subiect, ce corespunde prea puțin obiectului fiecărei culegeri. Catalogul Piranesi, care se vinde în strada Felice, aproape de Trintá dei Monti a fost imprimat în limba franceză, în 1794.

Exegi monumentum aere perennius⁹

Din Roma, fii lui Piranesi emigrează la Paris cu ajutorul guvernului francez, care le-a favorizat mutarea fondurilor de ediție. Catalogul lor, din anul VIII, situează calcografia fraților Piranesi, în strada Universității, nr 296, la Paris.

Printr-un straniu destin, savantul cel mai calificat în arheologia etrusco-romană, consilierul Departamentului de Arte-frumoase franceze a fost François Piranesi, mort la Paris, în 1810. Aceste circumstanțe explică faptul că publicul francez consultă încă seriile originale, nu numai la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Naționale, sau la Cabinetul Regelui, dar, de asemeni, la Palatul Fontainebleau. Marile albume îmbogățesc și Cabinetul de stampe al Bibliotecii Albert I din Bruxelles. Anumite planșe sunt de negăsit.

Conștient că deținerea aramelor originale constituie un act patriotic, național, papa Grigorie al XVI-lea le-a achiziționat, în 1839, prin Calcografia romană, unde se află și acum. Multe dintre ele au fost distruse prin tiraje abuzive.

După ce Tiepolo, pictor și gravor a pus capăt evoluției unei arte ce mergea în desfășurarea până la epuizare a materiei, Piranesi se întoarce la clasicism, fundamentul și liantul tuturor artelor, expresie durabilă a spiritului latin.

„De la epoca de aur, la epoca modernă, de la Mantegna, la Piranesi, procesul de dezvoltare în patru epoci rămâne o materie în perpetuă evoluție. Plăcerea poetului și secretul reverențios ce-i revine protectorului lui Horațiu, Piranesi scandează arcurile vilei lui Mecena, și chiparoșii flamboaianți, la Tivoli. Debarasând ruina de paraziții timpului, lumina lui Piranesi face să reînvie și, totodată, immortalizează fața eroică a Romei. Cele trei Rome: imperială, creștină și modernă sunt născute dintr-o reverie de comună universalitate, aceea căreia împăratul Augustus îi va institui un lirism durabil. După ce a adus piatra la monument, gravând în bronz semnele umanității perene, artistul îmbătrânit (Horațiu) își recită lui însuși oda începând cu aceste versuri: EXEGI MONUMENTUM AERE PERENIUS. De ce ideea elocvenței cedează în fața ideii de gravură, aceasta fiind mai eficace decât

⁹ N.T.- ”Exegi monumentum aere perennius” (lat.) *Am desăvârșit un monument mai trainic decât bronzul* – Horațiu, „Ode” III, 30, 1. Versul exprimă siguranța poetului că opera sa va supraviețui timpului.

cuvintele ? Nu e nimic de spus, mai bună e tăcerea”. (Bellori- *Discurs în Academia Romană*, 1664; Parma. *Biblioteca Palatina*, 1953; Livorno, *Valle Beneditta*, 1961; Roma, *Academia Belgica*, 1963).

EPILOG

Autorul n-ar fi putut scrie această operă de sinteză fără a consulta operele aflate în Cabinetul de Stampe din Amsterdam, din München și Hamburg, din Biblioteca Națională a Franței și Colecția Rothschild din Paris, de la British Museum din Londra, de la Biblioteca San Lorenzo din Escorial și Academia San Fernando din Madrid, de la Biblioteca Palatina din Parma, din Cabinetul de Stampe de la Uffizi și Cabinetul Național de Stampe din Roma, aproape de Vila Farnesina.

Autorul adresează mulțumiri lui M. Louis Leber și d-nei Mauquoy-Hendricx, conservator la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Albert I. A beneficiat de prețioasele servicii fotografice ale lui M. Polomé de la Biblioteca Regală a Belgiei. Mulțumește lui M. Van Der Heyden, directorul Imprimeriei Edițiilor Duculot de la Gembloux, care s-a îngrijit de fotogravurile executate după planșele oroginale. Tipărirea cărții a fost aprobată în cursul ședinței Academiei, din 11 octombrie 1962. Printre exemplarele destinate Academiei Regale a Belgiei, Clasa de Arte Frumoase, se numără 50 de exemplare care nu se vând prin canalele comerciale obișnuite. Acestea au fost numerotate de la 1 la 50.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- 1551.-VASARI, G: *Vite de piu eccellenti Pittori...*, Firenze
 1585.- LOMAZZO, G.: *Trattato dell' Arte della Pittura*, Milano
 1604.-VAN MANDER, C.: *Schilder-Boeck*, Harlem
 1607.-ZUCCARI, FED: *L'ideea*, Torino
 1642.- BAGLIONE: *Vite de' Pittori...*, Roma
 1645.- BOSSE, A.: *Traité des manières de graver*, Paris
 1648.- RIDOLFI : *Vite de' Pittori veneti*, Venezia
 1664.- BELLORI : *Vite de' Pittori...*, Roma
 1678.- MALVASIA, C.: *Vite de' pittori bolognesi*, Bologna.
 1686.- BALDINUCCI : *Cominciamenti e progresso dell' Arte dell' intagliare in rame...*, Firenze
 1771.- ZANETTI, A. M.: *Della Pittura veneziana*, Venezia
 1803.-BARTSCH,A.: *Le peintre-graveur*, 21 vol., Vienne
 1860.- PASSAVANT,J: *Le peintre-graveur*, Leipzig-Milan
 1882.- LABORDE (DE),: *La gravure avant Marc-Antoine*, Paris
 1906.- DE VESME; A.: *Le peintre-graveur italien*, Milan
 1908.- CROCE; BENED: *Estetica*, Bari
 1910.- HIND COLVIN, *Catalogue de British Museum*, Londres
 1922. - KRISTELLER, P.: *Kupferstich in vier Jahrhunderten*, Berlin
 1924.- MOSCHINI, G.: *Dell'incisione in Venezia*, R: Acad. B.A.
 1928.- PITTALUGA, M.: *L'incisione italiana nel 500*, Milano
 1931. - DISERTORI, B.: *L'incisione italiana*, Firenze
 1931.- CALABI,A.: *L'incisione italiana*, Milano
 1937.- PETRUCCI, A.: *Disegni e stampe di Marcantonio*, Minist. Educ. Naz.
 1938.- DE WITT,A.: *L'incisione italiana*, Milano
 1938.- HIND,A.: *Early italian engraving*, London
 1941.- MAURONER,F.: *Le incisioni di Tiziano*, Venezia
 1952.- PITTALUGA, M.: *Aquafortisti veneziani del 800*, Firenze
 1959.-VASOLI,C.: *L'estetica dell' Rinascimento*, Milano
 1959.- PLEBA,A.: *L'estetica Greca e Romana*, Milano
 1962.- DONATI, L.: *Il Botticelli e la commedia*, Firenze
 1963.- DE WITT,A.: *L'incisione italiana del Quattrocento*, Firenze

INDICE DE ARTIȘTI- GRAVORI

I . EPOCA DE AUR

Maso Finiguera, activ la 1460

Mantegna, Andreea, 1431-1506

Pollaiuolo Antonio, del 1432- 1498

Baccio Baldini 1436-1540

Robetta Cristofano 1462-1522

Zoan Andrea da Brescia, activ între 1474-1505

Giovanni Antonio da Brescia, activ între 1500-1516

Nicoletto Rosex da Modena, activ între 1500-1512

Jacopo de Barbari, Maestrul cu Caduceu, 1450-1514

Mocetto Gerolamo, 1458-1531

Montagna Benedetto 1470-1540

II EPOCA CLASICĂ

Marcantonio Raimondi, 1480-1543

Campagnola Giulio 1482-1515

Campagnola Domenico, activ între 1510-1536

Dente Da Ravena Marco, mort în 1527

Agostino De Musis Veneziano, activ între 1509-1536

Maestro nel Dado, activ între 1532-1533

Caraglio Gian Jacopo, 1501-1570

Beatrizet Nicolas, 1507-1562

Vico Enea 1523-1567

Scultori Gian Battista, 1503-1575

Ghisi Giorgio, 1520-1582

De Cavalieri G.B., 1525-1597

Bonasone Giulio, 1530-1575

Mazzuola Francesco, zis Parmigianino, 1503-1540

Del Barbieri Domenico, zis Fiorentino 1506-1565

Boldrini Nicolo, activ în 1566

Fogolino Marcelo, 1519-1548

Meldolla Andrea, zis Lo Schiavone, 1522-1563

Da Carpi Ugo, 1480-1532

Fantuzzi Da Trento Antonio 1510-1550

Beccafumi Domenico, 1486-1551

Andreani Andrea, activ între 1586-1610

Cherubini Alberti, 1553-1615

III EPOCA BAROCĂ

Fiori Federico, il Baroccio, 1528-1612

Caracci Ludovico, 1555-1619

Caracci Agostino, 1557-1602

Caracci Annibale, 1560-1609

Franco Gian Battista, 1498-1561

Procaccini Camillo, 1546

Pittoni Gian Battista, 1520-1581

Fontana Gian Battista, activ, între 1560-1580

Merisi Da Caravagio Michelangelo, 1560-1609

Tempesta Antonio, 1555-1630

Fialetti Odoardo, 1573-1638

Cantagallina Remigio, 1582-1630

Callot Jaques, 1593-1635

Della Bella Stefano, 1610-1664

Reni Guido 1575-1642

Barbieri Gian Francesco, zis Guercino 1591-1660

Contarini Simone, 1612-1648

Carpioni Giulio, 1611-1674

Ribera Giuseppe, 1588-1652

Rosa Salvator, 1615-1673

Galestruzzi Giov. Bat., 1618-1661

Testa Pietro zis Luchesino, 1611-1660

Castiglione Gio. Benedetto, zis Il Grecetto, 1616-1670

Aquila Pietro, 1640-1700

Bartoli Pietro Santi, 1635-1700

Ricci Marco, 1676-1729

Marieschi Michele, 1696-1743

Carlevarijs Luca, 1665-1734

Zanetti Anton Maria, 1680-1757

Costa Gian Francesco, 1711-1772

Pitteri Marco, 1702-1786

Longhi Pietro, 1733-1813

Morghen Raphael, 1758-1833

Bartolozzi Francesco, 1727-1815

IV EPOCA MODERNĂ

Canal Antonio, zis Canaletto, 1697-1768

Belotto Bernardo, 1723-1780

Brustoloni Giambattista, 1712-1796

Tiepolo Giambattista, 1696-1770

Tiepolo Gian-Domenico, 1727-1804

Tiepolo Lorenzo, 1736-1773

Pitteri Marco, 1702-1786

Vasi Giuseppe, 1710-1782

Volpato Giovanni, 1733-1803

Piranesi Giambattista, 1720-1778

Piranesi Francesco, 1756-1810



Planșa nr 1, (LXXXVIII) - Canaletto, *Terasă la Etaj*, Biblioteca Albert I.



Planșa nr 2 (LXXXIX) - Antonio
Canal, *Locuința cu 6 coloane*,
Biblioteca Albert I.



Planșa nr. 3 (LXXXVII) - Antonio Canaletto, *Ecluza din Dolo*, Biblioteca Albert I.



Planșa Nr. 4, (XC) - Antonio Canaletto, *Turnul de la Malghera*, detaliu, Biblioteca Albert I.



Planșa nr.5 (XCI) – G.B. Tiepolo, *Scherzo di fantasia*, Colecția Pierre Poirier



Planșa nr.6 (XCII) – G.B. Tiepolo, *Femeie cu capră*,
Capriciu mărit de 4 ori, Biblioteca Albert I.



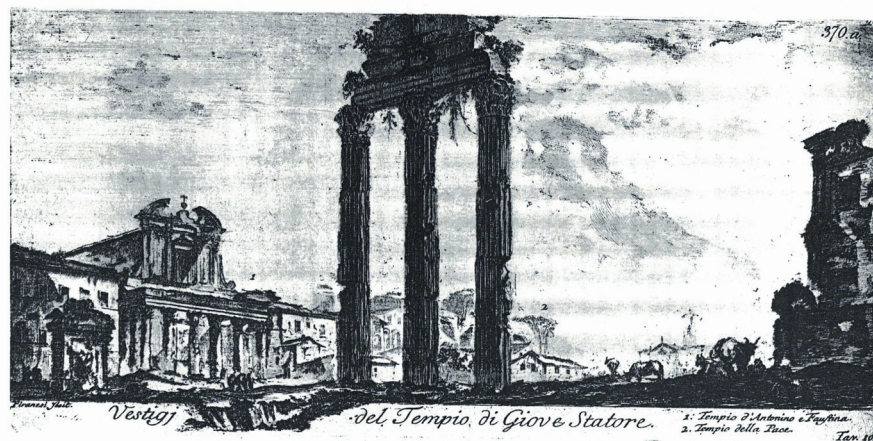
Planșa nr. 7 (XCIII) - J.D.Tiepolo, *Fuga în Egipt*, Biblioteca Albert I.



Planșa nr. 8 (XCIV) – Lorenzo Tiepolo, *Alegorie de plafon*, Biblioteca Albert I.



Planșa nr 9, (XCV) - Giov Bat. Tiepolo, *Glorie umanistului*, Biblioteca Albert I.



Planșa nr. 10, (XCVI) - Giambattista Piranesi – *Templul lui Jupiter Stator*, Calcografia din Roma.



Planșa nr 11, (XCVII) - Giambattista Piranesi, *Templul Concordiei*, Calcografia din Roma.



Planșa nr. 12, (XCVIII) –
Giambattista Piranesi, *Închisoare*,
primul stadiu, Biblioteca Albert I.

Planșa nr.13, (XCIX) - G.B.Piranesi,
Pronaosul din Paestum, Biblioteca Albert I.



Planșa nr.14, (C) - G.B.Piranesi,
Peristilul templului din Paestum,
Biblioteca Albert I.

