

# „SOTII ARNOLFINI” DE JAN VAN EYCK, „RĂPIREA PROSERPINEI” DE GIOVANI LORENZO BERNINI: CLASIC-NECLASIC

CRISTIAN VELESCU

*Romanic, gotic, renascentist, baroc, rococo, neoclasicism. A fost ușor să-mi justific — scrie E. H. Gombrich — afirmația că toate aceste nume pot fi reduse la „clasic” și „neclasic” conform normelor lui Vitruviu”<sup>1</sup>.*

O reducere la două concepte a dinamicii stilistice europene ce se manifestă aşadar dialectic, binar, poate să pară surprinzătoare, fie și numai pentru motivul că simplifică la extrem „adevărul istoric” al mutațiilor din ce în ce mai accelerate ce pot fi constatate în orizontul artelor vizuale. Această simplificare corespunde, în fond, unei abstractizări (teoretice) impusă domeniului vizibilului. Făcind „abstracție” de multitudinea conceptelor stilistice care alcătuiesc istoria artei europene și concentrându-le sensurile în două concepte „mai cuprinzătoare”, Gombrich procedează în spiritul teoriilor lui Gaston Bachelard, teorii aplicate domeniului științific: „Odată ce ai realizat (...) valoarea rațională a ideii abstrakte (în cazul nostru valoarea abstractă a conceptelor clasic — neclasic n.n.), ne dăm seama că ceea mai mare comprehensiune este asociată cu ceea mai mare extensiune. Pentru a-i sesiza comprehensiunea maximă trebuie să extindem la extrem o idee”<sup>2</sup>.

E. H. Gombrich procedează întocmai. Extinzind conceptele de clasic-neclasic asupra celei mai intinse părți a artei europene, el realizează „maxima comprehensiune”, astfel incit cele două concepte devin temelie a întregii diversități stilistice. Clasic și neclasic sint — în concepția lui Gombrich — concepte tutelare ce vor media între „normă și formă”. Căci dacă norma este generată de sirul preceptelor lui Vitruviu: **regola, ordine, misura, disegno și maniera**, deducem că forma va apărea ca un rezultat al imixtiunii necla-

sicului. Dar în ce constă acesta? După opinia lui Gombrich neclasicul nu trebuie interpretat în sensul unei opozitii în raport cu clasicul — opozitie care, dacă ar exista, nu ar putea fi simplă, ci, dimpotrivă, compusă, în măsură să se opună în mod specific celor cinci determinante ale **elasieiului** statuite de Vitruviu pentru domeniul arhitecturii, dar care se vădesc operate și pentru a inscrie în sfera **elasieității** o pictură ori o sculptură —, ci ca un „termen de excludere”. „Barbar”, „gotic”, „baroc” ar fi asemenea termeni de excludere, corespunzind fiecare în mod specific, unei „forme” a **neelasieului**.

În ceea ce ne privește, propunem o altă formulă funcțională pentru binomul clasic-neclasic care — aşa cum se va vedea — în concepția noastră incetează să mai fie un binom, ci se constituie într-o unitate tensionată dialectic. Cu alte cuvinte, **neelasieul** nu va trebui interpretat ca o îndepărțare de la cele cinci determinante vitruviene, ci ca o diluare a puterii ordonatoare a acestora. Exemplificind: dacă vom considera o operă renascentistă ca pe un summum al concepției clasice, iar o operă a barocului ca pe o emanărie a **neelasieului**, va trebui să admitem că opera barocă nu este lipsită nici de **regola**, nici de **ordine**, de **misura**, **disegno**, și nici de **maniera**. Așadar componenta neclasică, aceea care face specificul unei creații baroce, nu trebuie căutată în absența regulii, a ordinii, în lipsa de măsură și.a.m.d., ci doar în „relaxarea” a-cestor componente. Nu este vorba, deci, de o opozitie, ci numai de o diferență graduală. Ceea ce propunem noi prin raportarea la două opere „etalon”, este o perspectivă integratoare care, subsumind Renașterea și baroul unuia și aceluiași sistem de comunicare vizuală, stabilind



Jan van Eyck, *Sofii Arnolfini*

așadar o omologie a determinantelor lor calitative, ne va îngădui să interpretăm barocul ca pe un rezultat al tendințelor de disoluție cărora orice sistem le este supus. Drept metaforă — comparație propunem sistemele cosmice, cuprinse de o mișcare centrifugă. Declasicizarea comunicării vizuale va trebui interpretată în sensul unei diluări a forței ordonatoare ce se manifestă prin cele cinci determinante vitruiene — și poate nu numai prin acestea —, așadar ca o trecere de la negentropie la entropie.

Considerațiile enunțate se vor constitui în ipoteză de lucru a demersului nostru interpretativ, bazat pe ideea funcționării polare (**elasie-neelasie**) a sistemului de comunicare constituit din contopirea Renașterii și barocului. În felul acesta nu facem decit să impingem la extrem ideea lui Gombrich privitoare la contragerea istoriei stilurilor în diada enunțată, cu alte cuvinte înlocuim dualitatea printre-o unitate tensionată — așa cum s-a mai spus — dialectic. Din această perspectivă

integratoare vom interpreta o temă, un singur motiv plastic, pentru a putea degaja principalele linii de forță ce determină trecerea — în cadrul sistemului dat — de la clasic la neclasic. Cu alte cuvinte vom încerca să urmărим procesul de „relaxare” a componentelor stilistice vitruiene prin care se manifestă trecerea de la negentropie la entropie<sup>8</sup>.

Operele supuse demersului comparativ vor fi *Sofii Arnolfini*, de Jan van Eyck și *Răpirea Proserpinei*, de Giovanni Lorenzo Bernini. Tema — așadar — este aceea a cuplului, a dublului portret. Diferența de tehnică a celor două opere supuse comparației poate să pară arbitrară, totuși nu este așa, intrucât ea ne va in-



Jan van Eyck, *Sofii Arnolfini* (detaliu)

gădui să vedem cum în cadrul mutației stilistice mijloacele expresive ale picturii se vor „extinde” și asupra domeniului artei statuare<sup>4</sup>. Astfel, în baroc, unul dintre factorii care au determinat relaxarea principiilor clasice, făcind posibilă trecerea către o concepție neclasică, este tocmai caracterul pictural (în sens wölflinian) al sculpturii baroce.

Dacă vom căuta un posibil pandant marcat de „clasicitate” al dublului portret intitulat *Sofii Arnolfini*, acesta ar putea fi descoperit în cele două panouri datorate lui Pierro della Francesca, *Federico da Montefeltro* și portretul soției acestuia, *Battista Sforza*. Cele două panouri ne prezintă, de fapt, patru imagini, cele două portrete și scenele de triumf pictate pe verso. Cele două portrete au fost astfel gindite încit, împreună, constituie un ansamblu, un dublu portret pictat pe două panouri distinse. Ideea ce subsumează semnificația celor două imagini este aceea a fidelității conjugale, sugerată de recuzita simbolică a scenelor de triumf (inorogul de la carul Battistei Sforza). Din punct de vedere pur plastic, ecuația simbolică este rezolvată prin sugerarea și aplicarea procedeului convergenței: expuse, cele două portrete stau față în față, detașându-se pe un peisaj de fundal, astfel conceput încit sugerează ideea continuității de la o imagine la alta. Factorul concentrare are aproape semnificația unui geniu tutelar al imaginii.

Iconologic gindind și procedind prin echivalare, tabloul lui Jan van Eyck, *Sofii Arnolfini*, poate fi conceput ca o „sumă” a celor două imagini urbinate mai înainte discutate. Deosebirea este aceea că peisajul a fost înlocuit prin „cubul” perspectivat al unei încăperi, iar figurile, în loc să fie văzute sub formă de bust și din profil, ne sunt prezentate întregi și ținându-se de mînă, spațiul semicircular al brațelor lor și semicercul obținut prin unirea imaginării a capeteelor sfesnicelor din candelabru creând un cerc ce și află răspunsul în rotundul oglinzi din fundal, oglindă ce reflectă cele 180° ale spațiului real, destinat privitorului. Conchizind, putem afirma că tabloul lui Jan van Eyck, deși infăți-



Giovanni-Lorenzo Bernini, *Răpirea Proserpinei*

șează cubul unei încăperi, poate fi echivalat cu o sferă ce și află centrul în chiar centrul tabloului. Așadar, din punct de vedere al „geometriei secrete” este un exemplu desăvîrșit — absolut ar fi poate un termen mai potrivit — **de concentrare** a imaginii.

Revenind la omologia constatătă între imaginile urbinate și *Sofii Arnolfini*, observăm că un raport de echivalență se manifestă și în ceea ce privește registrul simbolic al imaginilor: simbolismul dens al *Sofilor Arnolfini* își găsește un pandant în alegorismul scenelor de triumf. Deosebirea dintre creația lui Pierro della Francesca și aceea a lui Jan van Eyck constă în mai marea concentrare a mesajului și recuzitei simbolice la cel de-al doilea. Simbolurile diseminate pe întreaga suprafață pictată sint corelate în funcție de un ax simbolic central: luminarea, candelabru, oglinda, miinile soților, cățelul de la picioarele acestora. Dualitatea viață-moarte nu constituie decât un „fragment” al axului simbolic plan-

tat în centrul imaginii, un veritabil **axis mundi**. În cele ce urmează vom analiza spectrul simbolic al celor două elemente fundamentale: luminarea și oglinda.

Despre simbolismul luminării:

a) „*Luminarea nu este decât concretizarea simbolică a transformării Amorului Profan în Amor Sacru*”<sup>6</sup>.

b) „*Flacdra este naștere ușoară și moarte ușoară. Viața și moartea pot fi aici cu ușurință juxtapuse. Viața și moartea sunt (...) contrari perfecte*”<sup>7</sup>.

c) „*Flacdra este o clepsidră ce se scurge în îndărji*”<sup>8</sup>.

Corelarea acestor semnificații ale luminării și flăcării la tema cuplului, dezvoltată în dublul portret *Sofii Arnolfini*, este — după opinia noastră — următoarea:

Ideea asimilării flăcării cu o „naștere ușoară” poate fi interpretată ca o aluzie la starea de gravitate a Giovannei Cellami, soția lui Arnolfini. Pe de altă parte singura luminare aprinsă din candelabru — unul este simbol al întregului, al totului, al indivizibilului — trebuie raportată la cifra săptă — cele săpte brațe ale candelabrulei —, cifră mistică. Mundanul este astfel pus în contact cu absolutul, ca și Amorul Profan al celor doi soți — cătul de la picioarele lor apare ca simbol al fidelității conjugale —, pus în contact cu Amorul Sacru.

Despre simbolismul oglinzi:

a) „*Încă din evul mediu oglinda se cristalizase ca atribut al „vanității”, fapt care nu exclude alte investituri simbolice: veritas, prudentia, sapientia*”<sup>9</sup>.

b) Pe de altă parte dihotomia viață-moarte își găsește rezolvarea în simbolismul oglinzi, oglinda fiind un perfect „mediu de trecere” între cele două stări<sup>10</sup>.

Ideea concentrării semnelor figurative — întregul expresiv conceput ca o sferă —, dar și a semnificației la Jan van Eyck își află ilustrarea și prin aceea că „dezlegarea” simbolică, decodarea mesajului criptic — trecerea de la viață la moarte, de la Amorul Sacru la Amorul Profan, de la mundan la transcendental — își găsește locul în chiar centrul imaginii. „Cheia” dezlegării este — credem — mina Giovannei Cellami, a cărei palmă larg deschisă, plasată sub oglinda



Giovanni-Lorenzo Bernini, *Răpirea Proserpinei*

circulară cu medallioane înfățișând scenele patimilor, prezentată privitorului de soțul acesteia, Arnolfini, poate fi echivalată cu o oglindă în care sunt inscrise nu imaginile realului reflectat, ci adevarul, prudența, înțelepciunea, aceste îndrumătoare ale destinului celor doi soți. Oglinda aceasta vie pare că vrea să spună: „(...) adevarul este deplin atunci când intelectul se confundă cu lucrurile inteligeibile, la fel cum o oglindă e bună atunci când înfățișează adevaratul aspect al lucrului oglindit”<sup>10</sup>.

Rezumind, putem afirma că atât regimul vizual cit și acela simbolic al imaginii *Sofilor Arnolfini* evoluează sub semnul unei concepții centripeite.

O cu totul altă situație ni se dezvăluie atunci cind luăm în considerare grupul statuar *Răpirea Proserpinei* de Giovanni Lorenzo Bernini. Tema este aceeași ca și în cazul imaginii lui Jan van Eyck: un cuplu matrimonial. Însă tot ceea ce

la Jan van Eyck — în plan vizual și simbolic — însemna unire, aducere laolaltă, concentrare, în cazul operei berniniene se transformă în conflict, dezbinare, dispersie. Deși — spre deosebire de imaginea *Sofilor Arnolfini* — cele două trupuri nude, al Proserpinei și al lui Pluto, ajung să se alipească, sensul simbolic, datorat vizionii centrifuge, este cu totul altul. Rezolvarea spațială a grupului statuar vine să confirme sensul simbolic: poliaxialitatea imaginii confirmă ideea despărțirii, a dispersiei. Totul stă aici sub semnul unei vizuni centrifuge. De același spectru al dispersiei tîne și substratul literar al imaginii: răpirea și rezistența în fața răpititorului. Ciudat însă, axul simbolic al grupului coincide cu acela întinut în cazul *Sofilor Arnolfini*. Ideea comunicării înaltului cu adîncul guvernează și această imagine. Grupul statuar *Răpirea Proserpinei* se constituie și el într-un suis generis axis mundi, unind — simbolic — lumea subpămînteană a lui Pluto cu suprafața terestră și, prin extensie, cu cerul, căci — simbolic gîndind — bolta „începe” chiar la suprafața pămîntului, în zona de contact a două dintr-o cele patru elemente fundamentale: pămînt-aer. Întreg trupul Proserpinei, gestica, pot fi subsumate — credem — ideii de flacără, acea flacără care — după expresia lui Bachelard — este o clepsidră ce se scurge în înălțimi. Cununa de flăcări pe care Pluto o poartă pe creștet completează și ea omologia simbolică dintre cele două opere aduse în discuție. Conform acestor ciudate simetriei pe care le desenează — poate din pură intîmplare, poate ca urmare a unui proces mai complex de sedimentare a experienței vizual-simbolice — istoria, și în cazul grupului statuar ca și în cazul imaginii pictate, cîinele (Cerber în cadrul grupului statuar) este prezent de data aceasta cu o dublă semnificație: cu rostul de a simboliza lumea subpămînteană, lume ce se substituie ideii de moarte, dar și ca un posibil simbol al acestei silnice și zeiștei fidelități conjugale. Si pentru ca lucrarea „daimonului” istoriei să fie completă, ideea de dispersie, pe care am așezat-o la temelia înnoirii stilistice se manifestă **expressis verbis** în zona narativă



Giovanni-Lorenzo Bernini, *Apollo și Dafne*

a imaginii: Cerber nu este altul — analogic gîndind — decît cățelul de la piicioarele soților Arnolfini, a cărui imagine, supusă procesului dispersiei figurative, și-a „multiplicat” capetele, de la unul la trei. Analogia pe care am stabilit-o între *Sofii Arnolfini* de Jan van Eyck și *Răpirea Proserpinei* de Giovanni Lorenzo Bernini nu va apărea — sperăm — ca arbitrară, aceasta cu atît mai mult cu cit un alt grup statuar, comparabil din punctul de vedere al compoziției cu grupul lui Bernini (ne referim la *Răpirea Sabinelor* de Giovanni da Bologna), este lipsit de puterea de iradiere simbolică a operei berniniene.

Revenind la problema înnoirii stilistice, putem afirma că determinantele vizionii clasice: **regola, ordine, misura, disegno, maniera** rămîn prezente în cadrul

operei lui Bernini, însă sensul lor — matematic gîndind — este schimbat. Lucrul a devenit posibil prin inversarea sensului demersului creator: la Jan van Eyck imaginea „se construiește” de la marginea către interior, de la „suprafața sferei” către centru, în vreme ce la Bernini construcția pornește din centru către extremități. Desigur că nu intenționatorul temele artistului baroc sint în armonie cu ideea dispersiei: răpire, urmărire, metamorfoză, extaz (*Răpirea Proserpinei*, *Apollo și Dafne*, *Extazul Sfintei Tereza*). Schimbarea sensului demersului creator în epoca barocă ar putea fi interpretată ca o renunțare la idealul michelangelesc, de esență neplatonică, ideal care își propunea să treacă de la imitarea lucrului (a realului) la imitarea ideii. Artistul baroc revine la datele experienței senzoriale, la reperele furnizate de real, acestea constituindu-se însă în simple puncte de cristalizare pentru domeniul imaginariului<sup>11</sup>.

În loc de concluzie la prezentele considerații, vom adăuga o singură frază: dacă **observația** (s.n.) intru redarea fidelă a experienței realului presupune întotdeauna un efort de concentrare, captarea **imaginariului** (s.n.), dimpotrivă, înscamnă liberă hoinărcală a spiritului, deci disperie.

#### NOTE

<sup>1</sup> E. H. Gombrich, *Normă și formă*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 176.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *Dialectica spiritului științific modern*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, vol. II, p. 109.

<sup>3</sup> Înțîl să precizăm că frecvența de la negativitate la entropie poate fi luată în considerare doar în momentul în care contopim cele două stiluri disjuncte, în momentul în care le considerăm ca pe un tot expresiv. Luată în parte, cele două stiluri își au — fiecare — propriul grad de negentropie, stilul opus fiind considerat entropic în raport cu sistemul de referință dat. Așadar, în raport cu Renașterea, barocul va putea fi interpretat ca o mișcare stilistică ce evoluează către entropie. Fireste că este valabilă și reciprocă. Contopirea într-un singur sistem de comunicare a celor două stiluri este posibilă în momentul în care se admite că determinanțele clasice, tipice pentru imaginile renașcentiste, continuă să-și exerceze influența în organizarea formelor a unei opere baroce.

<sup>4</sup> „Picturalitatea” sculpturii baroce — înțeleasă în sens wölfflinian — trebuie corelată cu factorul dispersie.

<sup>5</sup> Victor Ieronim Stoichiță, *Creatorul și umbra lui*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 225.

<sup>6</sup> Idem, p. 227.

<sup>7</sup> Gaston Bachelard, în Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 231.

<sup>8</sup> Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 228.

<sup>9</sup> „Orajiunea funebre” pronunțată de Jacques de la Fons în 1610 la funeraliile lui Henric al IV-lea face un **excursus** asupra unei „oglinzi măiestre”, alcătuinătă în asemenea chip incit „*oricina se privete în ea, în loc să se vadă pe sine, vede altceva*”. Predicitorul continua astfel: „*As fi găsit mai frumos dacă s-ar fi înfățișat aici moartea, căci în această figură ar fi fost înfățișate toate lucrurile în stare lor firească, din pricina că firescud tuturor lucrurilor nu este decât acela de a fi părțilele ale morții. Moartea este imaginea lor cea mai vie și, în acest chip, oglinda nu s-ar fi dovedit niciodată a fi minciinoasă*”. În Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 230.

<sup>10</sup> Idem, p. 228.

<sup>11</sup> „*Artistul secolului al XVII-lea se găsește în imposibilitatea, liber consumând, de a avea acces la esențe. Ființa nu poate fi surprinsă decât în succesiunea aparențelor, a căror linie frântă oferă doar o diagramă, o imagine. Dificultatea (sau renunțarea) de a atinge esența explică obsesia mișcării, a metamorfozii, a iluziei și a morții*”. Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 176.

#### RÉSUMÉ

L'étude traite le problème du binôme classique-nonclassique en partant de deux œuvres connues, *Le portrait d'Arnolfini et de sa femme* de Jan van Eyck et *L'enlèvement de Proserpine* de Giovanni Lorenzo Bernini. L'auteur part du postulat que le binôme susmentionné constitue, en réalité une unité tendue dialectiquement et que seul le concept de „classique”, à cause du relâchement des déterminants vitruviens qui lui confèrent une constance, conduit petit à petit, par l'évolution naturelle des formes, à l'expression nonclassique de la communication artistique, le baroque même pouvant être inclus dans cette variante de la représentation. Le relâchement des

déterminants vitruviens s'accomplit par le passage imperceptible de la non-entropie à l'entropie. Aussi la dispersion baroque suit la concentration de la vision artistique typique pour la Renaissance. La démonstration de l'hypothèse énoncée ci-dessus se réalise en comparant les œuvres mentionnées. Celles-ci sont identiques au niveau du sujet car elles développent le thème du couple. L'identité thématique, d'ailleurs, est celle qui facilite la découverte de la „différence spécifique”. A une analyse plus poussée de l'évolution vers la dispersion de nature entropique, on peut saisir cela non seulement au pur niveau formal mais aussi à celui de „l'écriture symbolique”.