

Adorația ca ideal estetic

O lectură hegeliană a lui Leonardo da Vinci

Luigi
Bambulea

Abstract *Adoration as an Aesthetical Ideal*

By virtue of its complex construction and by virtue of the mutation it introduces in the history of its iconographic type, Leonardo's *The Adoration of the Magi* [1481] holds great paradigmatic value. It does not only underline the evolution of an established theme in Western painting, but also the intellectual and artistic profile of its painter. At the same time, it allows the observation of the ways and directions in which the Renaissance has matured by the end of the *Quattrocento*. Last but not least, it is due to said facts that *The Adoration* represents a research theme able to arouse and inspire a research that encompasses history, stylistics, semiotics and hermeneutics, together with a theoretical meditation within the domain of visual studies. The particular aim of my study—the aim stemming from the assumptions stipulated above—consists in proving the possibility (and in exercising) reading Leonardo through the lenses of German Idealism (and the success of such a reading ought to be the guarantee of a larger similar attempt). My intervention explicitly asks whether and how would one scientifically benefit from reconnecting contemporary visual studies to traditional aesthetics (and, eventually, to philosophy of arts). The premise of my study (that follows the proposed reading) consists in a few observations made by Hegel in his *Lectures on Aesthetics*. Hegel captures the aesthetical efficacy of building the work of art with the aid of counterpoint strategies (by reconciliation of the seemingly antagonistic plans and of the seemingly disjunctive registers of composition). At the same time, he infers, with baffling stringency, the value of *aesthetical ideal* within the scene of the *adoration*, starting with its content, that is the fulfillment of subjectivity. Such subjectivity encompasses the phrasing and the expression of the free self-consciousness, in a determined form (as, for example, in a work of art). The complete development of subjectivity (united, by virtue of its own concept, with objectivity) is love sublated in itself; and The Holy Family illustrates this ideal, both as a theme and as an idea, while simultaneously resuscitating the feeling of piety and devotion in the reader. Hegel does not comment, nor does he know the vincian *Adoration...*, but obtains, by means of speculation, the fact that the iconographic type of the *adoration* holds preeminence within the thematic repertoire of (European) fine arts and goes on to analyze—without explicitly mentioning it, but directly hinting at it—Leonardo's work. Hegel analyzes the formal determinations implied by any *adoration* (given as pictorial subject), determinations that are rigorously represented in the vincian painting. The Leonardesque concept of the *Adoration...* fully 'recovers' the Hegelian concept of the aesthetical ideal contained within the theme of *adoration* (by virtue of the pictorial group of the Holy Family, by the relation between the Holy Virgin and Baby Jesus, as well as by virtue of the *harmonia mundi* instituted through epiphany), which proves the fact that this work is nothing but an aesthetical ideal understood in the Hegelian sense. Even more than that, as an epiphany of the ultimate Subject, confronted (and gathered) with the subjectivity of its worshippers and with the subjectivity of the creator (self-represented in the silhouette present in the inferior register, in the right side), this *Adoration...* becomes the first Western 'theology of painting'; but not in the metaphorical sense attributed by Luca Giordano to Velázquez's *Meninas*, but in the sense of Hegel's objective idealism. Finally, by representing and asserting Subjectivity as both a moral and conceptual category and by founding the visual device of the work on the (explicit, if not emphatic, and constitutive) equation of *creative Subject—artistic Object*, Leonardo's *Adoration* is of the first visual testimonies of early Modernity.

Keywords

Renaissance

Leonardo da Vinci

Quattrocento

epiphany

subjectivity

adoration

devotion

harmonia mundi

aesthetic ideal

Hegelian aesthetics

visual semiotics

Early Modernity



←1.a



←1.b

Adorația... ca paradigmă

Printre cele mai fascinante și totodată elocvente creații ale artei vizuale occidentale se înscrie – cu statutul unui mit cultural – *Adorația Magilor* a lui da Vinci [imag. 1.a.]. Mă aliniez aprecierii unanime, potrivit căreia această operă neterminată anunța, la 1481, cea mai complexă construcție picturală dintre cele care aveau să ne parvină de la Leonardo [imag. 1.b.]. Complexitatea ei a fost totodată pretext și suport de analiză (sau de clarificare) a unor mecanisme, strategii sau transformări ale artei italiene (renascentiste) și chiar ale artei ca atare. Mai găsesc oportun să subliniez, de la început, faptul că tocmai datorită complexității viziunii fondatoare, această operă a devenit, în special în ultimul secol, centrul unui interes substanțial (al criticilor de artă și, în particular, al specialiștilor în Renaștere), interes capabil de a produce mutații în chiar imaginarul, metodologia și limbajul disciplinelor științifice dedicate vizualității artistice. Am încredințarea că studiul de față este, el însuși, un argument și o ilustrare pentru această observație, privitoare la oportunitatea metadisciplinară (deci epistemologică) pe care o conține studiul unei anumite opere. Patrimoniul artelor a fost dintotdeauna – vreau să spun de la începutul articulării discursurilor explicative și interpretative – suficient de consistent încât să instige, să inspire și să orienteze reflecția (și creația) teoretică. *Adorația...* lui Leonardo constituie, în acest sens, o probă.

a) Înainte de toate (la nivelul aparenței, deși nu imediat sesizabil), această operă evidențiază un moment de mutație în istoria tipului iconografic căruia i se integrează [Barolsky 2002: 13]. b) Ea oferă, totodată, informații importante cu privire la prima etapă florentină de creație a lui da Vinci¹. c) Pe de altă parte, ea evidențiază profilul intelectual leonardesc, unul complex², în care pot fi identificate atât o viziune personală privitoare la suportul științific al creației picturale, cât și o concepție estetică și o practică artistică remarcabile; ambele sunt originale, dar și, într-o anumită măsură, fidele unei consolidate tradiții de atelier (pe care *bottega* lui Verrochio, în care Leonardo s-a format, o exersa sistematic). d) Ceea ce contează într-o egală măsură este că această operă angajează o viziune plastică ce inaugurează, alături de puține alte lucrări contemporane, modernitatea picturii europene³ (prin ingeniozitate tehnică și prin libertate hermeneutică); ea este deci relevantă și prin aceea că servește la identificarea judicioasă a câtorva dintre direcțiile și modalitățile de maturizare a Renașterii (occidentale), în a doua jumătate a secolului al XV-lea, devenind un *relevator* al istoriei picturii

¹ Gerolamo Calvi vede *Adorația...*, „deși neterminată”, ca pe o „operă rezumativă a progreselor lui Leonardo în prima sa perioadă florentină” [Calvi 1919: 8]. Afirmatia este reformulată, recent, de Carmen Bambach: „Opera lui Leonardo ca pictor independent în Florența culminează cu altarul *Adorației Magilor*.” [Bambach 2003: 12].

² „Sarcina dificilă rămâne aceea de a-i pătrunde temperamentul [lui Leonardo, n.m.] și, de aici, de a-i pătrunde în minte, folosind orice aspect al operei, al cunoașterii, al viziunilor și chiar al spiritului său privitor la această perioadă.” [Galluzzi 2006: 25].

³ „*Adorația Magilor* este una dintre primele, dacă nu prima operă pictată în «maniera modernă».” [Camerota – Seracini – Natali 2006: 26; Galluzzi 2006: 63, 84]; deși adjectivul nu avea, în *Quattrocento*, de unde este importată sintagma *maniera moderna*, semnificația culturală și intelectuală pe care o oferim actualmente Modernității, autorii citați îl folosesc pentru a sugera nu doar etapa inovativă în care intră pictura florentină odată cu (generația lui) Leonardo, ci și un simbolic moment al aurorei Modernității timpurii (ce răsare inclusiv în vizualitatea – Thomas Kuhn ar spune *Gestaltul vizual* al – omului european al secolului al XVI-lea). O dezbateră cuprinzătoare despre „refrenul” intelectual al valorii inaugurale a operei lui Leonardo pentru modernitate [Turner 1994] demonstrează largă circulație a acestei idei, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (*faza eroică a redescoperirii* pictorului [Galluzzi 2006: 16]), idee precizată și argumentată (plecând de la *Adorație...*) de istoricii de artă din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

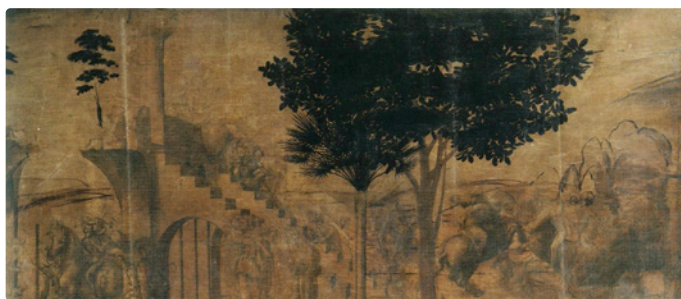
europene (și, mai mult, al unei turnante – poate cea mai importantă – a acestei istorii). e) În fine, după cum am sugerat deja, nu poate fi lipsit de interes nici faptul că, prin bogăția de soluții la problemele plastice comune *Quattrocento*-ului, prin perspectiva creativă asupra subiectului, prin interpretarea vizuală inovativă, precum și prin elementele / strategiile compoziționale pe care se fondează, *Adorația Magilor* este suportul optim de exersare a unor metode și instrumente de investigație sau de analiză; acest fapt îi acordă o considerabilă utilitate didactică și totodată științifică, permițând sublinierea virtuților – sau a limitelor – pe care le comportă diferitele concepte, instrumente și metodologii ale istoriei și criticii artei (sau, în genere, ale studiilor vizuale).

Acestor aspecte le adaug unul deopotrivă de semnificativ – și central în cercetarea de față –, aspect care interesează, deopotrivă, estetica, teoria și filosofia artei, semiotica vizualului și critica de artă. Este vorba de oportunitatea de a investiga gândirea unuia dintre filosofi decisivi ai Modernității prin relația trasabilă între unele dintre pasajele sale de reflecție estetică și *Adorația...* leonardescă. Este vorba de Hegel, care a dedus speculativ poziția paradigmatică a tipului iconografic al adorației în sistemul vizualității artistice (europene) și în tradiția sa reprezentatională, tot astfel cum (mai punctual și nu mai puțin spectaculos) a dedus eficiența estetică a concurenței mai multor registre sau planuri în aceeași operă (precum în *Adorația...* pe care o analizez aici). Adaug, măcar pasager, oportunitatea de a verifica în ce măsură este fezabilă (și concludentă sau profitabilă științific) reconectarea cercetării de istoria artei la estetica tradițională.

Adorația... ca multiplă epifanie

Adorația Magilor a lui Leonardo da Vinci – destinată altarului de la San Donato a Scopeto, o mică mănăstire augustană de lângă Florența – re-velează devotului momentul auroral al creștinismului, recunoașterea „ecumenică” a lui Mesia (de către magii caldeeni și de către păstorii evrei), printr-un discurs vizual care, exploatând sugestia și indiciul, actualizează Evenimentul, mutându-l din antica Țară Sfântă în capitala toscană de la finele *Quattrocento*-ului. Acest simultan „eveniment” al epifaniei – trecut, inaugural, unic, dar și prezent, continuu, actualizabil – este posibil pentru că arta mediază, vizual, între spațiul fizic, *topos noetos* și *mundus imaginalis*. *Adorația...* se petrece (asemeni cultului, dar prin alte resorturi) simultan la Betleem și la Florența, pentru că ceea ce în istoria sacră constituie momentul irepetabil al vizitei Magilor conduși de Stea reprezintă, în devoțiune, momentul repetabil, continuu actualizabil, al venerării Pruncului Salvator de către credincioși.

Spațiul și timpul devin, în conștiința spirituală, o rețea omogenă, care permite „regresii” și „prezentificări” constante și coerente. Omogenitatea, chiar simultaneitatea spațială (care are ca model simultaneitatea temporală, posibilă, în cult, prin anamneză liturgică și prin har) funcționează, în ceea ce îi privește pe destinatarii picturii lui Leonardo, în baza conștiinței universalității evenimentelor sacre și a universalității spațiilor implicate. Evenimentele sacre – universale fiindcă sunt transtemporale – suportă o delocalizare (fiind resituate la Florența), în timp ce spațiile familiare (florentine) – universale fiindcă participă la o teologie a istoriei, după cum voi arăta mai departe – suportă



↑2.a



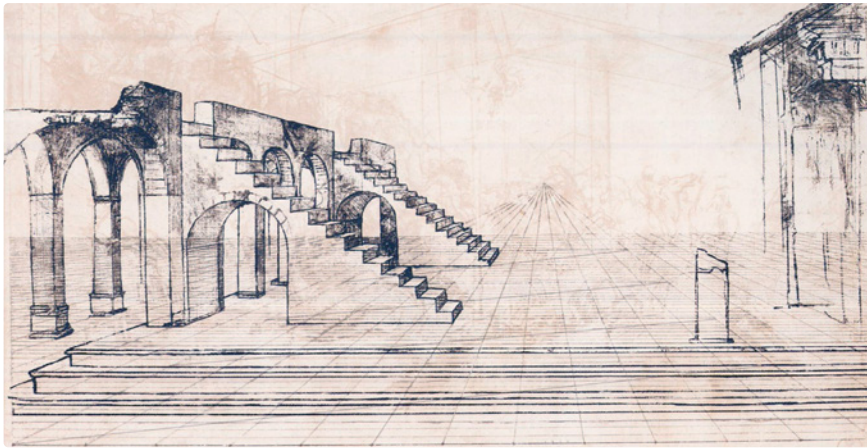
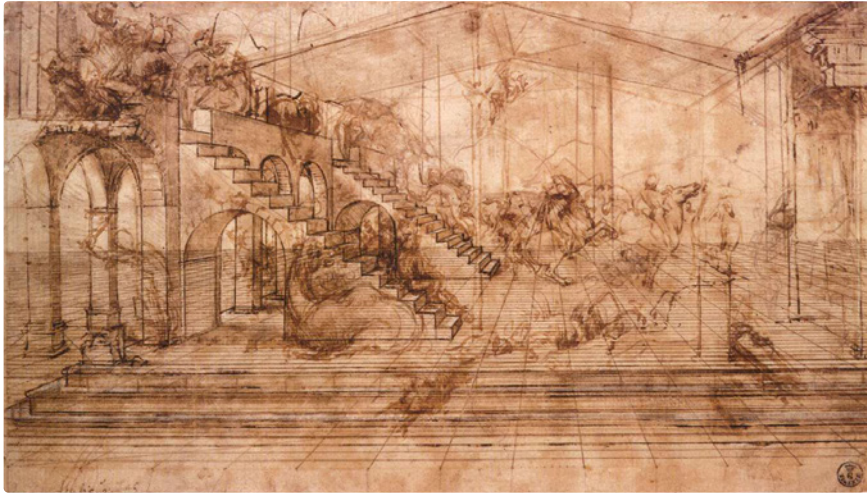
↑2.b

o resemantizare (devenind gazdă a Nașterii)⁴. Nașterea Domnului se poate petrece și la Florența, pentru că Florența este noul *teatru al lumii*, unde *Magii vin pentru a găsi sursa luminii*, potrivit unui document de epocă – al lui Alamanno Rinuccini⁵ – și, de fapt, potrivit unei mentalități florentine generale, ulterioare conciliului unionist „greco-cato-lic” din 1438, mentalitate ce culminează cu mesianismul (și cu expresiile) lui Savonarola [v. Trexler 1980: 461, 469].⁶

⁴ „*Mundus imaginalis*” sintagma îi aparține lui Henry Corbin [Corbin 1964] și este folosită pentru a discrimina între caracterul ficțional (*imaginar*) al produselor imaginației și caracterul real, dar translucid (*imaginal*) al „corpurilor subtile”, care populează, în conștiința religioasă, „istmul” dintre lumea sub-lunară, materială, și lumea supra-lunară, imaterială. Asemeni corpurilor geometrice, „obiectele” din *mundus imaginalis* sunt reale și au calități specifice lumii sensibile, exceptând caracterul opac, temporal și (auto)distructiv al materiei. Mi s-a părut că pot folosi această sintagmă în analiza mea, fiindcă obiectul artistic vizual care este opera pe care o analizez aici împărtășește (transmite, mediază) – în calitatea de *viziune* (profetică) și *vedere* (artistică) – o imagine oraculară, spirituală, transcendentă. În măsura în care platonul *topos noetos* este „domeniul” Formelor absolute (a căror punere în imagine echivalează cu un rapt ontologic), *mundus imaginalis* („lume a corporalității spirituale”, „loc propriu al teofaniilor”, potrivit lui H. Corbin) permite situarea „corpurilor discrete” (de genul imaginilor sacre, al viziunilor și al experiențelor mistice) pe un interval propriu, specific în „arhitectura” ideală a existenței. Arta participă în mod fericit la reprezentarea conținutului *imaginal* al conștiinței, prin limbajul imaginariului.

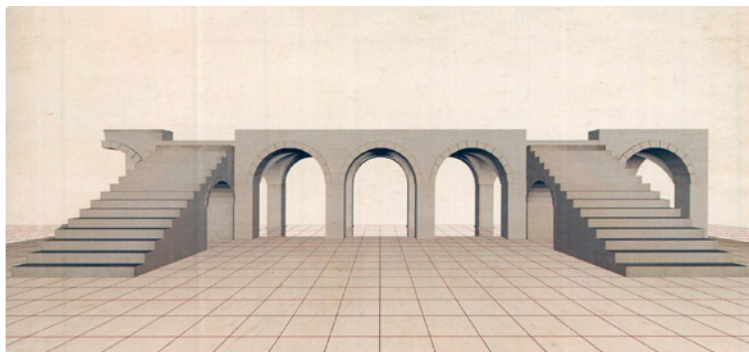
⁵ „Quo sane tempore Florentinae, velut in celeberrimo totius orbis theatro, eruditissimi viri...” [Roscoe 1902: 527, n. 220].

⁶ Condițiilor spirituale care permit substituțiile spațiale simbolice și deplasările temporale imaginative le pot fi adăugate și condiții de ordin cultural sau politic: „delocalizarea” evenimentelor sacre petrecute în Țara Sfântă este încurajată, din perspectiva istoriei culturii și a civilizației, de căderea Ierusalimului și, mai târziu, a Constantinopolului sub arabi și sub turci, iar „resemantizarea” spațiului florentin este încurajată, din aceeași perspectivă, în special de momentul sinodului de la Ferrara – Florența și de „ecumenicitatea” cu care florentinii simt că a fost investită cetatea lor, „teatru al lumii” (A. Rinuccini) și „loc al unei promisiuni milenare”, unde *toți magii lumii vor veni pentru a primi lumina* (G. Savonarola) [apud Trexler 1980: 461, 469]. Un exemplu (italian medieval) documentat istoric al unor astfel de operații de „delocalizare” și „resemantizare” aduce în discuție un edificiu arhitectural cu o considerabilă sarcină simbolică (edificiu analogabil cu edificiul din *Adorația*... leonardescă, în același timp Templul din Ierusalim și – după cum au demonstrat recent F. Camerota, M. Seracini și A. Natali – bazilica San Miniato al Monte, din Florența). Potrivit unei legende medievale, în 19 decembrie 1294 a ajuns la Loreto (Ancona), „în mod miraculos”, casa Fecioarei Maria din Nazareth, cunoscută sub multiple denumiri: a) *Sancta Casa*, potrivit sintagmei consacrate în devoțiunea populară, folosită de primul autor care transcrie legenda în discuție, Girolamo Angelitta, la 1531 (*Historia della translatione della Sancta Casa della Madonna a Loreto*); b) *Virginis oedacula*, potrivit sintagmei folosite de iezuitul Orazio Torsellini [1549–1599; lat. Tursellinus], într-o istorie a Loretoului publicată la finele secolului al XVI-lea; c) *Beata Maria domus* sau *Sancta Domus*, potrivit expresiei lui Pietro Martorelli, autorul primului tratat (în 3 volume) dedicat istoriei edificului (*Teatro storico della S. Casa nazarena*, Roma, 1732–1735) [CL 1855: 49; Turston 1912]. Faptul că edificiul apăruse, inițial (în 1291), în Tersato (Dalmația) și că, de aici, va dispărea (pentru a ajunge la Loreto, *via Recanati*) în anul cuceririi Albaniei de către musulmani probează justetea afirmației de mai sus, privitoare la cauzele istorice și culturale ale substituțiilor simbolice produse în gândirea creștină (târziu) medievală și în imaginarul corespunzător, substituții ale căror ecouri pot fi găsite în pictura florentină din *Quattrocento* (în primul rând în tipurile iconografice asociate istoriei Întrupării – printre care se numără și tipul *Adorației Magilor* –). Un alt exemplu care probează apetența întregii culturi vizuale europene medievale pentru delocalizare, resemantizare și anacronism elocvent provine din extrema răsăriteană a Europei; în aceeași epocă (mai precis, în prima jumătate a secolului al XVI-lea), zugravii unui domn moldovean angajat în cruciada antiotomană târzie ilustau zidurile exterioare ale bisericilor cu asediul timpuriu medieval al Constantinopolului (din secolul VII) (prezent în tipul iconografic – și în suportul literar – al *Imnului Acatist*), făcând însă explicate trimiteri (prin elemente ca artileria și vestimentația otomană a armatei lui Mahomet II) la căderea de la 1453 (în scopul legitimării propriilor aventuri îndreptate împotriva Imperiului lui Suleiman). Mă refer la pictura murală exterioară din Moldova domnitorului Petru Rareș [Ulea 1963, 1972, 1984].

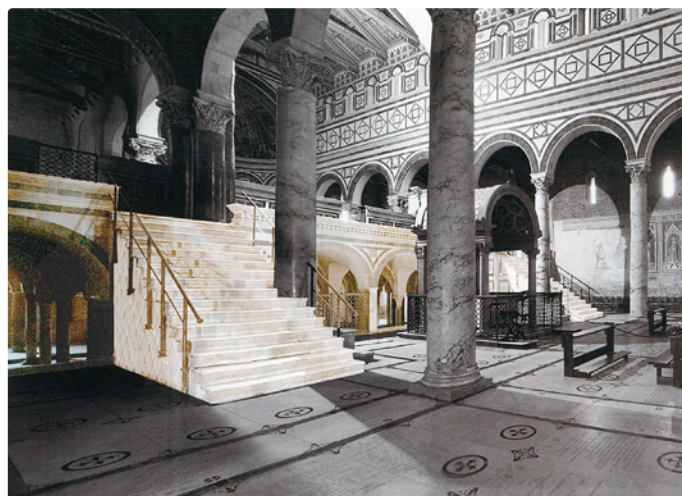


↑3.a+3.b

Templul și Biserica (figurate în arhitectura în reconstrucție din planul secund al *Adorației...*) sunt, în această construcție simbolică (leonardescă), elementele fundamentale: ele sunt mărturia întâlnirii dintre istorie și eternitate, prin Întruparea lui Dumnezeu. Cel dintâi, Templul, activează o eclesiologie mistică, în care Jertfa hristică întemeiază Biserica, definită ca „trup mistic” al Pruncului răscumpărător [imag. 2.a.]. Cea de-a doua, Biserica (San Miniato al Monte, ale cărei scări duble din fața presbiteriului sunt desenate de artist, potrivit unei identificări recente [Camerota & Seracini & Natali 2006] [imag. 2.a.–2.b., 3.a.–3.d.]), actualizează (*aici, acum*) momentele esențiale ale acestei istorii redemptive, în care privitorul se angajează, prin simpla recunoaștere a propriei existențe istorice (florentine), care a fost inserată în acest *peisaj transcendent*. Cele două siluete care flanchează scena sacră, bătrânul din stânga și tânărul din dreapta [imag. 1.b., 4.a.–4.b.], sunt proba acestui dublu regim de existență al imaginii: ea este, în același timp, *viziunea* mesianică a Profetului (evreu) antic, surprins în stază contemplativă, și *vederea* mediatoare a pictorului (florentin) renașcentist, care



↑3.c+3.d



transmite, în limbajul artei, „visul” oracular al celui dintâi. Ca și geneza imaginii, și epifania pe care ea o produce este dublă; opera furnizează, simultan, viziunea trăită de un profet și imaginea performată (mai întâi spiritual, apoi mental – deci neurocognitiv –, iar în final artistic) de un pictor; asemeni unor „corifei în corul antic” [Clark 1967: 67], care controlează armoniile conjugate [Chastel 2002: 67] ale întregului sistem de imagini, ei sunt cei prin intermediul cărora pătrundem, ca prin niște porți ideale, în opera însăși⁷. Totul este, aici, o *apariție* – iar aceasta pare a fi nu o consecință a unei concepții aleatoare, ci o lege estetică –; doar integrate acestei *apariții* sintetizatoare pot fi înțelese (și solidarizate semantic) scenele altminteri sincopate, relativa disparitate narativă a episoadelor, planurile (vizuale, istorice, geografice, metafizice) diferite (și totuși omogenizate în același discurs). Ele sunt dezvoltările orizontale (sintagmatic) ale unei panorame coerente vertical (paradigmatic); au, s-ar putea spune, structura (și efectul) unei armonii muzicale.

Adorația... ca o conciliere a opozițiilor

În întâlnirea dintre intelectul german și sensibilitatea italiană, aceeași lege – a construcției în contrapunct a operei de artă – a apărut cu

7

Leonardo a acordat o atenție specială acestor două personaje cu statut și cu identitate incerte (pe care, dintr-o perspectivă naratologică, le consider ca având rolul specific tipologiei personajului *raisonneur*); există mai multe desene aparținând „laboratorului” *Adorației*... în care sunt studiate siluetele acestora [imag. 4.a.–4.b.]. L. Feinberg semnalează „aceste două misterioase prezențe spirituale: omul vârstnic (...) în profundă contemplație, (...) [și] tânărul din dreapta, posedând o mai restrânsă cunoaștere a lumii” [Feinberg 2011: 130], tânăr considerat de G. Calvi „scrutator de cose naturali” [Calvi 1919: 26; v. și Clark 1967: 67; Bambach 2003: 330]. Identificată, de către unii exegeți, cu pictorul însuși, această siluetă poate fi interpretată ca *umbră* a creatorului proiectată în operă, în sensul reflecțiilor lui Victor Ieronim Stoichiță [Stoichiță 2007]; de altfel, fizionomia sa participă la un clișeu facial recognoscibil în alte câteva siluete din operele sau din manuscrisele leonardești (unele, acceptate de critică drept schițe de autoportret), deci am putea considera că este vorba de o „inflexiune” a subiectivității creatoare. Nu este exclus, pe de altă parte, ca Leonardo să fi fost inspirat de cele două siluete masculine prezente în unele narațiuni și reprezentări ale Sfintei Familii, Iosif (logodnicul și protectorul Fecioarei), respectiv Iacov, fiul acestuia (menționat, uneori, în *Noul Testament*, ca „frate al Domnului” [Mat. XIII, 55; Gal. I, 19], și prezent în iconografia Nativității, cel mai frecvent, în scena fugii în Egipt). În acest context, trebuie făcută mențiunea că, înaintea lui Leonardo, mai mulți artiști folosesc acest mecanism (al autoportretizării sau al comunicării silențioase – printr-o imagine de sine insinuată în compoziție – cu receptorul operei); de exemplu: Fra Angelico (în *Petru Martirul făcând semnul tăcerii* [1441] sau în *Madona Umbrei* [1450]), Giovanni Bellini (în *Prezentarea la Templu* [1460]), Sandro Botticelli (în *Adorația Magilor* [1476]). Strategia lui Leonardo cheamă în minte modelul dantesc (care îi era, de altfel, cunoscut): revelația purității virginale supreme este mediată de cuplul simbolic *discipol – maestru* (Dante și Vergiliu, Profetul și Pictorul).

o surprinzătoare claritate. Căutând *determinațiile specifice ale picturii*, în *Prelegerile de estetică* de la Universitatea din Berlin, Hegel a observat că „prima măsură de luat [pentru un pictor] este aceea de a împărți unicul plan pe care îl are în fața sa în planuri deosebite, în aparență îndepărtate unul de altul, obținând în felul acesta contrastele dintre un prim plan apropiat și un fundal îndepărtat, planuri puse apoi în legătură...” [Hegel 1966b: 233]. În mod elocvent, prescripțiile hegeliene coincid cu proiectul leonardesc al *Adorației...*: imaginea este coezivă, dar totuși tensionată de două planuri, cu teme diferite, însă cu o unică suptemă (care se deduce anagoric).

Leonardo cunoștea principiul contrastului din „literatura de specialitate” a epocii, respectiv din propria practică și l-a folosit, cu o consecvență invariabilă, de-a lungul a trei decenii de creație. O variantă restrânsă a acestui principiu este comparația, ca figură retorică și ca aplicare a gândirii analogice. („Comparația are atâta putere, încât arată îndată care lucruri sunt mai mari și care sunt mai mici sau egale.” [Alberti 1969: 26], iar „Frumusețea și urâtenia reies mai puternic una prin alta.” [da Vinci 1971: 60]). De aceea, structura *Adorației...* este dialectică. În prim-plan, este reprezentată scena adorației – atrag atenția că nu este doar adorația Magilor, ci și adorația Fecioarei –, iar simultană cu ea, *epifania*. În planul secund, sunt reprezentate două scene (cu semnificație discutabilă), în două registre laterale [imag. 2.a.]. În registrul stâng, este evidentă reconstrucția Templului lui Solomon⁸ [imag. 2.b.], potrivit profețiilor veterotestamentare (v. *Zah.* VI, 15), prin însăși împlinirea promisiunii mesianice, dar sub aspectul Bisericii, fondată pe jertfa Pruncului din planul anterior. În registrul drept, apare, probabil, întâlnirea conflictuală a magilor cu oamenii lui Irod [Arasse 1997: 355] sau întâlnirea dintre propriile lor cortegii belicoase [Sterling 1974: 357], relatată de o apocrifă armeană și având ecouri în *sărutul păcii* din ceremonia religioasă a Magilor (consemnată, de exemplu, într-un tipiconal din secolul al XI-lea, de către Joannis Abricensis [d’Avranches 1879: 137]) [imag. 1.b., 5].

Acest contrast, al grupurilor dispartate (sau chiar belicoase), nu reprezintă, hegelian, un scop în sine, ci un moment pasager, al tensiunii, în epifania pe care pictura o poate media. „Determinația principală a conținutului picturalului este subiectivitatea existentă pentru sine” [Hegel 1966b: 198] – adică subiectivitatea liberă și integrată în Spirit. Realizarea deplină a subiectivității o reprezintă unitatea spirituală (deci „această interioritate lipsită de conflicte a sufletului” [*ibidem*: 269], numită, în artă, „calmul idealului” [*Idem* 1966a: 198]) – acea *harmonia mundi* pe care o reflectă grupul beatific din prim-planul operei leonardești –, mai precis „concilierea sufletului subiectiv cu Dumnezeu” [*Idem* 1966b: 212]. Deducția hegeliană are drept miză, aici, evidențierea laturii subiective (a omenirii) și a laturii obiective (a divinului revelat), nu însă analitic, deci considerate disjunct, izolat, ci ca sintetizate într-o imagine unitară⁹ (ce reflectă „concilierea sufletului obiectiv cu Dumnezeu”, deci „calmul idealului”, adică al formei desăvârșite găsite de Idee, în artă și prin conștiința vizionară a artistului). Or, precizează Hegel, „dacă înțelegem această trăsătură de fericită independență și libertate a sufletului în iubire, înțelegem totodată și caracterul celor mai mari pictori italieni” [*ibidem*: 270].

⁸ Poate fi vorba – plecând de la argumente pe care nu îmi permit să le dezvolt aici – de Templul Păcii, al lui Octavian (prezent în toate procesiunile florentine din *Quattrocento* cu care triumfale, ocazionate de sărbătoarea Epifaniei), sau de Templul egiptean din Sotinen (evocat într-o evanghelie apocrifă, ca loc al adăpostirii Familiei la frontiera Egiptului – în fuga de Irod – și al convertirii generalului local Afrodissius).

⁹ Mai precis, latura subiectivă generală este conștiința artistică (evocată de pictorul însuși, figurat în dreapta imaginii), latura subiectivă particulară este conștiința adoratorilor (evocată de siluetele care înconjoară Familia), latura obiectivă particulară este trupul Pruncului (situat în centrul imaginii), iar latura obiectivă generală este divinitatea Pruncului (manifestă prin lumina de care adoratorii își protejează fețele).



↑4.a



↑4.b

Adorația... ca ideal estetic

Din perspectiva unei genetici (idealiste) a artei vizuale, trei raporturi ale ideii față de forma de exprimare artistică pot condiționa, hegelian, gradul de realizare a acestei concilierii:

- a. în ipostaza *simbolică* a artei, ideea rătăcește în imperiul formelor aproximative; exemplu: arta populară;
- b. în forma *clasică* a artei, configurația și materialul permit manifestarea interiorității *în sine*, iar sensibilitatea și spiritualitatea apar în sinteză, deși spiritul pur, absolut nu își găsește, aici, structuri ultime de reprezentare; exemplu: arta Greciei antice;
- c. dimpotrivă, forma *romantică* a artei oferă posibilitatea manifestării în structuri vizibile a acelei subiectivități infinite a ideii care înseamnă obținerea de către spirit a unui *pentru sine* autoafirmativ (după trecerea lui prin fenomen – trecere realizată prin idee sau care este ideea – și odată cu revenirea recapitulativă la sine); exemplu: *Madonna del Prato*, a lui Rafael Sanzio [1506].

Adorația... leonardescă se încadrează, în acest sens, în forma romantică a artei, care nu trebuie suprapusă mecanic artei romantice propriu-zise (a secolului al XIX-lea). Totuși, în această paradigmă estetică, *modernitatea timpurie* pe care o anunță viziunea leonardescă se legitimează și primește un cadru explicativ; fiindcă, în măsura în care, activ în Renașterea matură, artistul depășește modelul clasic, care este, hegelian, cel al echilibrului impasibil și al armoniei exterioare *formă – idee*, el face posibil, inaugurându-l totodată, un moment ulterior din istoria vizualității artistice, care este cel al revelării interiorității subiective (în speță, a devoților din jurul cuplului Mamă – Prunc)

și a interiorității absolute (a divinității) în forma idealului (artistic)¹⁰, prin interioritatea obiectivă (adică obiectivată, ca o conștiință creatoare) a artistului. Conținutul concret al acestui ideal (artistic) îl reprezintă „iubirea conciliată în sine” [*ibidem*: 215]. Or, cum arta satisface exigența de a înfățișa spiritualul nu în mod abstract (mod propriu filosofiei), ci în forma concretă (dar pură, în același timp) a umanității, „conținutul ideal absolut adecvat” al picturii îl reprezintă – ca explicitare, ca realizare în concret a *iubirii conciliate* – „familia sfântă și, îndeosebi, iubirea Madonei față de copilul Iisus” [*loc. cit.*]. În ceea ce o privește pe cea dintâi, ea evocă o iubire ideală (prin subiectul iubitor, absolut pur, prin tipul de relație – ea adoră, la rândul ei, Pruncul – și prin obiectul iubirii, absolut în sine). În ceea ce îl privește pe acesta din urmă, el incarnează, contrastant, nevinovăția copilăriei (a cărei iubire este orientată matern) și omnipotența divină (contrapunctată, dialectic, de iubirea sacrificială pentru toți). Efectul acestui grup ideal asupra receptorului îl reprezintă nașterea sentimentului religios (căci sensul produce simțul), în cele trei versiuni ale sale, *pietatea*, *pocăința* și *convertirea*, urmate de *transfigurare* și de *beatitudine*; iar „pietatea, ca atare, oferă îndeosebi conținutul adorației” [*ibidem*: 222].

Hegel parcurge un traseu speculativ cu totul independent de lucrarea lui Leonardo pe care o analizez aici (și pe care, de altfel, nu o cunosc). Totuși, dacă a ajuns la conceptul *adorației* – care constituie subiectul însuși al acestei lucrări plastice – este pentru că reflecția și elaborarea speculativă au solicitat numele acestui act religios particular, dedus din experiența conștiinței religioase individuale în fața unei opere de artă care reflectă actele istorice mântuitoare ale lui Dumnezeu. Deducția hegeliană oferă o *genetică a adorației*, care servește hermeneuticii operei leonardești nu întrucât personal o consider pertinentă, ci în virtutea caracterului obiectiv (deci necesar) al conceptului obținut speculativ al *adorației*, concept angajabil în analiza oricărui (alt) exemplar artistic al acestui tip iconografic (dar realizat optim, în exemplarul leonardesc, care, în sens hegelian, a obținut însuși idealul artistic: repet, acesta este, abstract, „iubirea conciliată în sine” a comunității divino-umane, iar concret, „familia sfântă și, îndeosebi, iubirea Madonei față de copilul Iisus”). Hegel a surprins esența unui afect spiritual, aflat în centrul tematic și vizual al operei lui Leonardo, care este Trupul lui Dumnezeu în mijlocul comunității scăldate de lumina Sa beatifică, deci *harmonia mundi*, potrivit imnului angelic de la Naștere, atestat evanghelic: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunavoire!” [*Luca* II, 14].

Adorația... ca „teologie a picturii”

În ordine teologică, *Adorația Magilor* desfășoară revelația care împlinește vechile promisiuni mesianice. În ordine estetică, ea este epifania subiectului uman (transfigurat), care își manifestă propria interioritate

10

Cel mai probabil, pentru studenții săi, încă neinițiați în doctrina „acroamată” (din *Fenomenologia Spiritului* și din *Știința Logicii*), Hegel definește, recurent, *conceptul*, *ideea* și *idealul*, de-a lungul *Prelegerilor de estetică*, respectiv, pentru lectorii neavizați, *spiritul*, în partea a treia a *Enciclopediei științelor filosofice* (numită *Filosofia Spiritului*). Folosesc în studiul meu aceste noțiuni fundamentale cu sensurile explicitate mai departe (sensuri care ar trebui avute în vedere pentru ca cititorul să poată aprecia mizele, validitatea și pertința argumentației mele). *Conceptul* reprezintă totalitatea unitară a determinațiilor unei realități (determinații disjuncte, disparate în concret), totalitate considerată în universalitatea ei și care, aplicată la realitate, se manifestă doar într-o particularitate abstractă; *conceptul* este suportul ontologic al realului, dar el nu este încă viață. *Ideea* însă, purtând, la rândul ei, totalitatea determinațiilor, este o realizare concretă (într-o realitate individuală) a conceptului, definindu-se ca infinită și liberă. *Ideea frumosului* reprezintă existența nemijlocită, în reflexia sensibilă și reală (adică într-un obiect artistic), a unității dintre concept și idee, iar *idealul* se definește ca epurare a ideii (care manifestă în concret *conceptul*) de accidentalitatea, de exterioritatea și de finitudinea proprii concretului, pentru ca fenomenul exterior să devină, prin el (adică prin acest ideal), o manifestare a spiritualului (așa încât interioritatea să se manifeste în concret ca generalitate vie, deci ca un conținut spiritual liber care a găsit condițiile proprii apariției sau evidenței). *Spiritul* are o unică semnificație (unitate deplină în sine și pentru sine a unei individualități libere și infinite), semnificație dată în trei moduri de realizare: în sens absolut, el este divinul însuși; în sens obiectiv, el este, în efortul de străbătare în fenomen(ali)itate, religia, cultura, știința, arta; iar în sens subiectiv, el este conștiința de sine.



↑5.a



↑5.b

printr-o varietate de gesturi elocvente și în comunitate cu interioritatea divină (manifestă în grupul sacru). Dar este și epifania picturii înseși, care se autoinstituie (mediată de interioritatea creatorului). Gătesc revelatoare, în acest sens, privirea în afara operei a pictorului însuși (auto-reprezentat în ipostaza efebului din registrul inferior, laterala dreaptă): singurul nedemn de a participa la momentul epifanic, el devine totuși condiția de posibilitate pentru contemplarea acestui moment de către privitorii istorici ai operei, contribuind astfel la ceea ce Victor Ieronim Stoichiță numește *instaurarea tabloului*. Prin el, opera „interpelează” privitorii (acesta fiind sensul în care, hegelian, „arta face ... din fiecare plămuire a sa un Argus cu mii de ochi” [Hegel 1966a: 161]). „Magi” adoratori ai Pruncului salvator, acești privitori își asumă atemporalitatea adoratorilor pictați, pentru a participa astfel, devoțional și / sau liturgic, la continua istorie a mântuirii. Ei nu percep o narațiune istorică sau didactică, fiindcă pictorul a renunțat la schema tradițională – narativă – a acestui tip iconografic, astfel încât, pentru a intensifica potențialul devoțional al imaginii, a ales momentul optimal al acestei *historia* soteriologice. „Prin mijlocirea acestui moment – precizează Hegel – trebuie să fie înfățișată totalitatea situației sau a acțiunii, apogeul lor, și din această cauză trebuie găsită acea clipă în care sunt concentrate, într-un unic punct, ceea ce a premers și ceea ce a urmat clipei respective.” [Idem 1966b: 251]. Or, găsind *clipa* idealului (artistic), care, în legenda Magilor, este descoperirea Pruncului și a Mamei (*Mat. II, 11*), artistul a suspendat întreaga compoziție în durata ei lentă, eonică, moment revelațional de ieșire a lui Yahweh din ascundere.

La acest nivel al semnificațiilor, *Adorația...* lui Leonardo (imagine-mit, nu icoană) devine prima *teologie a picturii* occidentale; nu însă în sensul, metaforic, pe care i-l conferă sintagmei Luca Giordano (la 1692), elogiind *Meninele* velázquiene, ci în sensul

în care, hegelian, „domeniul propriu al artei ideale” este Spiritul absolut, deci divinul însuși, „conceput și reprezentat plastic de imaginație în forma modului-determinat” [*Idem* 1966a: 181], deci ca epifanie (adică manifestare de Sine în concret). Tripla epifanie înseamnă, aici, arătarea divinității (prin Prunc), manifestarea interiorității (prin personajele extatice) și autoexhibarea artei înseși (prin tânărul pictor din laterala dreaptă); or, în aceste condiții, această operă leonardescă poate constitui – fără ca artistul să fi avut intenția sau conștiința mutației la care participă – *locul geometric* de configurare a Modernității vizuale, ca moment de instaurare și de canonizare a ecuației estetice de atunci dominante (până la avangarde), ecuația *subiect – operă*. Este vorba de subiectivitatea reflexivă a *reprezentantului* (artistul), conjugată cu subiectivitatea patetică a *reprezentărilor* (devoții), ambele conciliate cu Subiectul *Prezenței* înseși (Dumnezeu). Câmpuri tensionate în articularea imaginii, ele concură la afirmarea ei ca mediu de manifestare liberă (non-mimetică și originală în sens vizionar) a idealului estetic, deci ca *operă a artei*.

Bibliografie

- Alberti 1969: Leon Battista Alberti, *Despre pictură* [1435/37], trad. și note G. Lăzărescu, Meridiane, București, 1969.
- Arasse 1997: Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Hazan, Paris, 1997.
- d'Avranches 1879: Jean d'Avranches, *Opera omnia*, în Jaques-Paul Migne (ed.), *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, CXLVII (Joannis Abricensis Primum Episcopi Postmodum Archiepiscopi Rothomagensis), Paris, 1879: a) *De Officiis Ecclesiasticis* [1067–1079], col. 27–62; b) *Officium Infantum* [1067–1079], col. 135–136; c) *Officium Stellae, sev Trium Regum* [1067–1079], col. 135–140.
- Bambach 2003: Carmen B. Bambach, *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale U. P., New Haven – London, 2003.
- Barolsky 1991: Paul Barolsky, „Leonardo's Epiphany”, în *Source: Notes in the History of Art*, XI, nr. 1/toamnă 1991, pp. 18–21.
- Barolsky 2002: *Idem*, „The Epiphanic Light of Leonardo”, *ibidem*, XXI, nr. 2/2002, pp. 13–16.
- Calvi 1919: Gerolamo Calvi, „L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci”, în *Raccolta Vinciana*, L'Archivio Storico del Comune di Milano, X/1919, pp. 1–44.
- Camerota & Seracini & Natali 2006: Antonio Natali & Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci. Studio per l'Adorazione dei Magi*, ed. F. Camerota, exam. št. M. Seracini, Argos, Roma, 2006.
- Chastel 2002: André Chastel, *Léonard ou les sciences de la peinture* [1952/1982/1990/1991], Liana Levi, Paris, 2002.
- CL 1855: *** „The Holy House of Loretto”, în *The Catholic Layman*, IV, nr. 41/mai 1855, pp. 49–51.
- Clark 1967: Kenneth Clark, *Léonard de Vinci* [1939], trad. fr. E. Levieux & F.-M. Rosset, Le livre de poche, Paris, 1967.
- Corbin 1964: Henri Corbin, „Mundus imaginis ou L'imaginaire et l'imaginal”, în *Cahiers internationaux de symbolisme*, nr. 6/1964, pp. 3–26.
- Feinberg 2011: Larry J. Feinberg, *The Young Leonardo. Art and life in fifteenth-century Florence*, Cambridge U. P., 2011.
- Galluzzi 2006: Paolo Galluzzi (ed.), *The Mind of Leonardo. The Universal Genius at Work*, Giunti, Florența, 2006.
- Hegel 1966: Georg W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică* [(1831–1832) 1837–1838], 2 vol.: 1966a = I, 1966b = II, trad. D. D. Roșca, Ed. Academiei R.S.R., București, 1966.
- Nathan & Zöllner 2014: Johannes Nathan & Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. The Graphic Work* [2003], Taschen, Köln, 2014.
- Roscoe 1902: William Roscoe, *The life of Lorenzo de' Medici called The Magnificent* [1796], ed. 5, rev., George Bell & Sons, Londra, 1902.
- Sterling 1974: Charles Sterling, „Fighting Animals in the Adoration of the Magi”, în *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXI, nr. 10/dec. 1974, pp. 350–358.
- Stoichiță 2007: Victor Ieronim Stoichiță, *Creatorul și umbra lui* [1981], ed. rev., Humanitas, București, 2007.
- Trexler 1980: Richard R. Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, Cornell U. P., Ithaca – London, 1980 (II.6. *Studies in Ritual Communication*, „Brothers and Sisters”; III.9. *The Ritual of the Classical Commune*, „The Ritual of Foreign Relations”; IV.11–14. *The Ritual Revolution*, „The New Ritual Groups”, „The Charismatic Center: Innocence and Martyrdom”, „The Charismatic Center: Holy Father and Virile Youth”, „Epilogue and Prolegomenon. The Past and Futures of Urban Forms”).
- Turner 1994: Almon Richard Turner, *Leonardo the Harbinger of Modernity*, în *Idem, Inventing Leonardo* [1992], Univ. of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1994, pp. 100–131.
- Ulea 1963: Sorin Ulea, „Originea și semnificația ideologică a [le] picturii exterioare moldovenești”, I, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 1/1963, pp. 57–93.
- da Vinci 1971: Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură* [sec. XV–XVI], trad. N. V. Paleolog, Meridiane, București, 1971.
- Zöllner 2019: Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings* [2003], Taschen, col. „Bibliotheca Universalis”, Köln, 2019.