

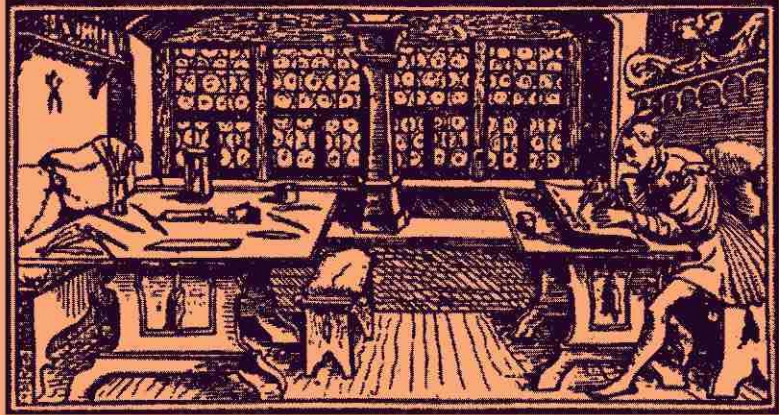
STUDIA

UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI

H i s t o r i a

CLUJ - N A P O C A 2 0 0 5 - 2 0 0 6

Cluj University Press



STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

HISTORIA

REDAȚIA: str. M. Kogălniceanu nr. 1, 400084 Cluj-Napoca ♦ Phone: 0264-405300

EDITOR GENERAL: Prof. dr. TOADER NICOARĂ - decan

COLECTIVUL DE REDACȚIE:

Prof. dr. NICOLAE SABĂU
Prof. dr. VIORICA GUY MARICA
Prof. dr. KOVÁCS ANDRÁS
C.P.I. dr. ALEXANDRA RUS
Asist. VLAD ȚOCA

REDACTOR COORDONATOR: Conf. dr. GHEORGHE MÂNDRESCU

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
HISTORIA

3

EDITORIAL OFFICE: Republicii no. 24, 400015 Cluj-Napoca ♦ Phone 0264-40.53.52

CUPRINS - CONTENTS - SOMMAIRE

GHEORGHE MÂNDRESCU – IOANA MÂNDRESCU, Câteva considerații pe baza lecturii textului conferinței „Aspecte ale artei românești” susținută de profesorul Virgil Vătășianu la Accademia di Romania, Roma, în anul 1942.....	3
DAN-EUGEN RAȚIU, Principes de la production et du jugement des oeuvres d’art á la Renaissance: Leon Battista Alberti et Leonard de Vinci.....	9
NICOLAE SABĂU, Scientific and Cultural European Connections: austrian and german art historians and their correspondence with Coriolan Petranu (1893-1945)	37
VLAD ȚOCA, Reperele metodologice ale operei lui Coriolan Petranu	67
GHEORGHE MÂNDRESCU, Mobilier în stil Renaștere din primele două decenii ale secolului al XVI-lea în biserica evanghelică din Bistrița.....	89
MIHAI GEORGIȚĂ, Construcții de cetăți în secolul al XVIII-lea în vestul Transilvaniei.....	101

VALENTIN MUREȘAN, Tablouri din Muzeul Brukenthal – între Johann Michel Rottmayr și Johann Carl Loth.....	111
ELENA POPESCU, Pictura religioasă a pictorului Mișu Popp. Contingente stilistice europene.....	129
ANA MARIA GRUIA, Broderii de cult din colecția bisericii unitariene din Cluj-Napoca	153
IOANA SAVU, Considerații generale cu privire la arhitectura comunităților de rromi din Transilvania.....	179

**CÂTEVA CONSIDERAȚII PE BAZA LECTURII TEXTULUI
CONFERINȚEI “ASPECTE ALE ARTEI ROMÂNEȘTI”
SUSȚINUTĂ DE PROFESORUL VIRGIL VĂTĂȘIANU LA
ACCADEMIA DI ROMANIA, ROMA, ÎN ANUL 1942**

GHEORGHE MÂNDRESCU, IOANA MÂNDRESCU

Prin bunăvoința Doamnei Lucia Vătășianu, căreia îi aduc și pe această cale calde mulțumiri, am găsit în arhiva profesorului Virgil Vătășianu, între actele privind activitatea de la “Școala Română de la Roma”, pe care am urmărit-o în ultimii ani, textul unei frumoase conferințe prezentată de Profesor în limba italiană și intitulată “Aspetti d’arte romena”. Conferința este posibil să fi avut loc în anul 1942, an în care găsim anunțul prin care directorul instituției invita publicul ca în ziua de marți 5 mai orele 17 să asiste “...alla conferenza che il dottore Virgil Vătășianu segretario dell’Accademia di Romania terrà nella sede dell’Accademia a Valle Giulia sul tema: << Chiese valacche nel Medioevo>>.” Informațiile documentare ne permit să presupunem că Profesorul a susținut o serie de prezentări privind arta românească.

Parcursul textului conferinței “Aspetti d’arte romena” prilejuiește celor care sunt familiarizați cu opera Maestrului redescoperirea unora dintre marile sale idei, cu profunzimea și farmecul analizei sale sintetice pe care o va reflecta mai apoi monumentală sa lucrare “Istoria artei medievale românești”.

Din introducere aflăm că prezentarea a fost lipsită de ilustrații. Situația aceasta l-a obligat să recurgă la o prezentare de mare plasticitate, cum poate rareori am întâlnit-o noi cei obișnuiți cu acribia și sobrietatea stilului său. Și spune cu frumusețe Profesorul: “În regatul artei fantezia nu este niciodată prea multă.”

De la început se face o directă și precisă caracterizare a artei secolului al XIII în care se întrevede concepția sa despre elementele caracteristice: “Urme de arhitectură lombară apar în clopotnițele cu turn ascuțit piramidal, executate în întregime în piatră, în părțile meridionale ale Transilvaniei, în timp ce în Valahia se folosește tipul bisericuțelor balcanice cu o singură navă, cu zidărie din piatră și ornamente din cărămizi. Forme simple și rustice, îmbogățite însă prin veselul aspect al fâșiilor în alternanță de piatră galbenă și de cărămidă roșie, sunt dispuse uneori și în arcade oarbe în jurul altarului. Dar în Transilvania muntoasă ca și în Moldova și în acel colț al Nordului extrem, numit Bucovina, stăpânește de necontestat tipul bisericii de lemn cu turn ascuțit zvelt și o cupolă deasupra naosului: edificii de dimensiuni modeste dar de aspect ușor și elegant înnobilate de patina argintie a lemnului vechi, în plin acord cu pădurile de stejari, de mesteceni sau de brazi care le înconjurau.”

În paginile următoare răzbat excelențele virtuți ale sintezelor viitoare:

“Între timp multe s-au schimbat la bisericile de lemn, iar la primele construcții de piatră s-au amestecat influențe ale artei bizantine aflată de acum la apusul

său. Însă asemenea influențe nu se suprapun asemeni unui corp străin, rătăcite în văile umbroase pline de sate, orașe sau fortărețe, ci se amestecă cu tradiția locală. Și cum? Ne povestește o cronică a orașului Roman și ne-o confirmă diferite mărturii din Basarabia: << În jurul biseriței de lemn- spune cronicarul - au început să construiască noua biserică de piatră. După ce pereții au fost înălțați până deasupra ferestrelor, au demolat vechea biserică.>> Iată deci cum edificiul precursor care a avut rolul de schelă pentru noua construcție a știut să imprime ceva din personalitatea sa noii biserici. În acest fel arhitectura religioasă românească a primit încă de la început aspecte distincte față de toate bisericile bizantine ale țării din jur. În Moldova, și mai cu seamă la începutul secolului al cincisprezecelea, biserica are următorul aspect: o navă înconjurată pe trei laturi de câte o absidă poligonală în timp ce pe a patra latură se adaugă un complex de trei sau patru deschideri și deci o cameră rezervată mormintelor întemeietorilor, un pronaos, un nartex, și deseori și un atriu. Toate aceste elemente formează un lung corp omogen, caracterizat de suplețea liniilor sale longitudinale și verticale, dominate de cupola pe înaltul tambur care se înalță peste centrul navei. Acoperișurile cu povârnișuri repezi, așa cum se impune în țările cu zăpezi abundente, confereau - înainte de restaurările moderne mai practice dar mai monotone - o siluetă mișcătoare, plină de energii dinamice. Avem stilul bizantin prin poziția absidelor precum și prin prezența cupolei, alături de care apare o umbră gotică în avântul contraforților și în formele plastice ale porților și ferestrelor, dar este și ceva mai mult: tradiția autohtonă în planul cu deschideri înșiruite ca și în așa zisele << bolți moldave >>, sistem de arcuri încrucișate și suprapuse, care constituie o particularitate absolută în această provincie.

Dar sufletul unei asemenea arte nu stă numai în plastica sa structurală, ci respiră cu amplitudine în haina sa grațioasă și sărbătorească ce rezultă din culoare. Se confruntă stiluri, sau mai cu seamă perioade stilistice, în care arhitectura se întrepătrunde cu energii plastice, pulsând de viață, aproape asemeni unei reflectări a fervorii creației umane.”

Această pasionată descriere crește în însuflețire. Am descoperit rânduri pline de poezie, încălzite de dragostea care se simte în vorbele Profesorului, scrise într-o frumoasă limbă italiană:

“Fațadele sunt acoperite într-o primă perioadă, anume în secolul cincisprezece, cu două sau trei rânduri de arcuri oarbe așezate cu infinită varietate iar lângă rândurile alternate de piatră și de cărămizi sunt introduse cărămizi și discuri mici, divers colorate și smălțuite: albastre, gălbui, verzi și maro. Culorile sunt puțin pământii și distribuite în mod variat astfel încât policromia văzută de departe, este nuanțată. Se creează aproape un fluid care cuprinde construcția și natura înconjurătoare într-un tot care se întrepătrunde cu o extremă sensibilitate la efectele luminii. În zilele fără soare calitățile pământii ale unei astfel de policromii se confundă cu aspectul tulbure al mediului înconjurător, în timp ce la soare suprafețele smălțuite strălucesc luându-se la întrecere cu frunzele verzi, sau cu veselia cristalină a apelor de munte sau cu reflexele argintii sau albastrii ale întinderilor de zăpadă.

Dar dezvoltarea nu se oprește aici. În secolul șaisprezece culoarea tinde să substituie orice formă structurală, invadând toată fațada, transformându-se în pictură murală cu subiecte religioase. Calitățile tehnice și stilistice ale acestor fresce, care au reușit în mare parte să reziste de-a lungul secolelor la soare și umiditate, la căldură și la îngheț, vor putea fi apreciate de acela care le va vizita. Pentru a da o idee ascultătorilor noștri amintim fațadele împodobite de la San Marco la Venezia, de la San Frediano la Lucca, sau detaliile unor fațade romane ale Evului Mediu. Sunt însă diferențe. Înainte de toate pictorul moldovean acoperă toată biserica cu picturi, de la soclu până la cornișă, din atriu până la altar. O infinitate de reprezentări dispuse uneori între frunzișuri care amintesc covoare, altele în rânduri suprapuse reunesc o lume de povești, de dogme și teorii despre sfinți. Cine vrea să privească de aproape poate citi fără grabă această carte monumentală, dar cine preferă să se bucure de ansamblu nu și va aminti decât tonalitatea de un albastru profund, ușor gri, care unește și absoarbe culorile roșu cărămiziu, galben pământiu și altele, puține la număr, distribuite cu zgârcenie asemeni unei scânteieri discrete de lumină printre desele coroane de frunze. Viguroasei naturi înconjurătoare - pentru că acest stil nu a înflorit niciodată în furnicarul uman al orașelor, ci mai curând în mănăstirile ascunse în singurătățile munților - haina colorată a fațadelor răspunde asemeni unui ecou, atât de perfectă este întrepătrunderea reciprocă. Acestei decorațiuni externe i se asociază picturile care acoperă interiorul bisericilor, pereți și bolte, care concurează cu bogatele împletituri în fir de mătase, aur și argint și mii de perle, împletituri destinate să înfrumusețeze porțile iconostaselor, altarul și mormintele întemeietorilor.”

Și în final din nou, viziunea clară a celui care simte mesajul sintezelor:

“Desigur nu este posibil să definim cu exactitate în puține cuvinte arta unui popor, așezat între Occidentul și Orientul Europei la una dintre răspântiile cele mai animate dar și cele mai periculoase. Dar este o caracteristică permanentă care se regăsește, uneori mai evident altele mai puțin, în toate ținuturile și în toate perioadele - atât atunci când în Valahia pătrunde moda arcadelor orientale, cât și atunci când în Moldova fațadele sunt împodobite cu pilaștri și cornișe în stil baroc. O astfel de caracteristică este tocmai acea simbioză între natură și opera omului despre care am vorbit. O dovedesc arta rustică precum și cea a orașelor, arta religioasă precum și cea care împodobește reședințele principilor și boierilor.”

Semnează: Prof. Virgil Vătășianu, Segretario dell'Accademia di Romania in Roma.

Nu aș vrea să închei înainte de a-i mulțumi fiicei mele Ioana pentru strădania de a da o frumoasă limbă românească traducerii din limba italiană.

Aspetti d'arte romana

Parlare dell'arte romana in pochi minuti e senza la possibilità di evocare immagini conosciute, non mi pare una impresa facile. Si corre il rischio di architettare parole prive di consistenza, lasciando l'ascoltatore deluso. Cercherò perciò di circoscrivere il mio soggetto, scegliendo taluni aspetti caratteristici della nostra arte

religiosa, mentre voi, cari ascoltatori, mi dovrete assistere con la vostra fantasia; quanto più leggera saprà essa spiccare il volo, tanto meglio. Nel regno dell'arte, di fantasia non ce n'è //mai// troppa.

Alla fine del secolo dodicesimo e in quello seguente, di chiese romene costruite in pietra ce n'erano ben poche. Echi di architettura lombarda appaiono nei campanili a cuspide piramidale, eseguiti interamente in pietra, nelle parti meridionali della Transilvania, mentre in Valacchia si adopera il tipo delle chiesette balcaniche ad una sola navata con muratura di pietra e ricorsi in laterizi. Forme semplici e rustiche, alleggerite però dal gaio aspetto di alterne fasce di pietra giallastra e di rosso mattone, disposte talvolta anche in arcate cieche intorno all'altare. Ma nella Transilvania montagnosa come anche nella Moldavia e in quell'angolo dell'estremo Nord, che suol chiamarsi la Bucovina, vi regnava incontrastato il tipo della chiesa di legno con torre a cuspide slanciata o con una cupola sopra la navata: edifici di dimensioni modeste ma di aspetto leggero ed elegante nobilitati dalla patina argentea del legno vetusto, in pieno accordo con le foreste di querce, di betulle o di abete che li circondavano. Poichè nel medioevo le nostre chiese solevano nascondersi nella quiete del bosco, lontano dall'abitato.

Fu in quel periodo di simbiosi fra natura e opera umana che alcune caratteristiche ebbero inizio ed il progredire di tali particolarità si risente soprattutto nelle parti occidentali della Moldavia e nella Bucovina, là dove, al principio del cinquecento, fiorì quello stile colorito che portò a compimento le tradizioni alle quali abbiamo accennato. Nel frattempo molto era cambiato: alle chiese di legno ed alle prime costruzioni in pietra si erano mescolati gli influssi dell'arte bizantina ormai al crepuscolo. Però tali influssi non si sovrappongono come un corpo estraneo smarrito nelle vallate ombrose pullulanti di paesi, città e cittadelle, bensì si compenetrano con la tradizione locale. E come? Ce lo racconta una cronaca della città di Roman e ce lo confermano varie testimonianze della Bessarabia: "Intorno alla chiesetta di legno"- dice il cronista- "hanno cominciato a edificare la nuova chiesa di pietra. Dopo che le pareti sono state alzate fin sopra le finestre, hanno demolito la vecchia chiesa. "Ecco dunque come l'edificio precursore, fungente da impalcatura per la nuova costruzione, ha saputo imprimere qualcosa della sua personalità alla nuova chiesa. In tal modo, l'architettura religiosa romena ha preso sin dal principio aspetti propri, ben distinti da tutte le chiese bizantine dei paesi circostanti. In Moldavia, e specialmente al principio del cinquecento, la chiesa ha press'a poco il seguente aspetto: una navata circondata per tre lati da abside poligonali, mentre sul quarto si aggiunge un complesso di tre o quattro vani e cioè, una camera riservata alle tombe della famiglia dei fondatori, un pronao, un nartèce e spesso anche un'atrio. Tutti questi ambienti formano un lungo corpo omogeneo, caratterizzato dalla snellezza delle sue linee longitudinali e verticali dominate dalla cupola su un altro tamburo che sormonta il centro della navata. Tetti a spioventi ripidi, come s'impone nei paesi dalle nevi abbondanti, conferivano – prima dei restauri moderni più pratici ma anche più monotoni – una sagoma movimentata, piena di energie dinamiche. Vi è del bizantino nella disposizione delle absidi e nella presenza della cupola, vi affiora

un'ombra gotica nello slancio dei contrafforti come anche nelle forme plastiche delle porte e finestre, ma vi è di più: la tradizione autoctona nella pianta a vani infilati come anche nelle cosiddette "volte moldave", sistema di archi incrociati e sovrapposti, che costituiscono una particolarità assoluta di questa provincia.

Però l'anima di tale arte non sta tutta lì, nella sua plastica strutturale, ma anzi respira con ampiezza nella sua veste leggiadra e festosa, fatta tutta di colore. Vi sono al confronto stili o piuttosto periodi stilistici, nei quali l'architettura si compenetra di energie plastiche, di vita pulsante, quasi come un riflesso del fervore creativo umano. La materia acquista robustezza qualche volta opprimente monumentalità. Ma vi sono sviluppi stilistici che rispecchiano piuttosto uno stato d'animo lirico: così è nel periodo delle chiese moldave delle quali vi parlo. Vi è solamente l'accento longitudinale e una serie d'accenti verticali; esteticamente manca però la terza dimensione. Le facciate invece si ricoprono in un primo tempo cioè nel quattrocento, di due o tre file alternate di pietra e di mattoni, si inseriscono mattonelle e piccoli dischi variopinti e smaltati: azzuri, giallognoli, verdi e marrone. I colori sono un po' terrosi e distribuiti variamente in modo che la policromia, vista da lontano, risulti sfumata. Si crea così quasi un fluido che avvolge costruzione e natura circostante in un insieme di compenetrazione di una estrema sensibilità agli effetti della luce. Nei giorni senza sole le qualità terrose di tale policromia si confondono con l'aspetto torbido dell'ambiente mentre al sole le superficie smaltate scintillano a gara con le foglie verdi, o con l'allegria cristallina delle acque di montagna, o con i riflessi d'argento e azzuro delle distese di neve.

Ma lo sviluppo non si ferma qui. Nel cinquecento il colore tende a sostituire ogni forma strutturale, invadendo tutta la facciata, trasformandosi in pittura murale a soggetti religiosi. Le qualità tecniche e stilistiche di questi affreschi, che sono riusciti in gran parte a resistere per secoli al sole e all'umidità, al caldo ed al gelo potranno essere valutate solamente da chi si rende sul posto. Per darne un'idea ai nostri ascoltatori ricordiamo le facciate istoriate di San Marco a Venezia, di San Frediano a Lucca, o particolari di alcune facciate romane del medioevo. Vi sono però delle differenze. Anzitutto il pittore moldavo riveste tutta la chiesa di pitture, dallo zoccolo fino alla cornice, dall'atrio fino all'altare. Un'infinità di rappresentazioni disposte talvolta tra fogliami che ricordano tappeti, tal'altra in file sovrapposte riuniscono tutto il mondo di storie, di dogmi e teorie di santi. Chi vuol guardare da vicino può leggere senza fretta questo libro monumentale, ma chi preferisce godersi l'insieme non ricorderà che la tonalità di un azzurro profondo, leggermente grigio, che unisce e assorbe i rossi mattone, i gialli terrosi ed i pochissimi altri colori, distribuiti con parsimonia come uno sfavillo discreto di luce attraverso ampie corone di fogliame. Alla rigogliosa natura circostante-poiché questo stile non fiori mai nel formicolio umano delle città, bensì nei monasteri nascosti nelle solitudini della montagna - la veste colorita delle facciate risponde come un eco, tanto perfetta è la reciproca fusione. A questa decorazione esterna si associano le pitture che ricoprono l'interno delle chiese, pareti e volte, gareggianti

GHEORGHE MÂNDRESCU, IOANA MÂNDRESCU

con i ricchi ricami in filo di seta, argento e oro e migliaia di perle, ricami destinati ad abbellire le porte dell'iconostasi, la sacra mensa e le tombe dei fondatori.

Certo non è possibile definire esattamente in poche parole l'arte di un popolo, posto tra l'Occidente e l'Oriente dell'Europa, in uno dei crocicchi più animati ed anche più pericolosi. Ma vi è una caratteristica permanente che si ritrova, talvolta più palese tal'altra meno, in tutte le nostre contrade ed in tutti i periodi - sia quando in Valacchia penetra la moda delle arcate orientali, sia quando in Moldavia le facciate si adornano con pilastri e cornici in stile barocco. Tale caratteristica è appunto quella simbiosi tra natura ed opera umana di cui abbiamo parlato. Ce lo provano l'arte rustica come quella della città, l'arte religiosa come quella che abbelliva le residenze dei principi e dei boiari.

*Prof. Virgil Vătăşianu
Segretario dell'Accademia di Romania in Roma*

**PRINCIPES DE LA PRODUCTION ET DU JUGEMENT DES ŒUVRES
D'ART A LA RENAISSANCE: LEON BATTISTA ALBERTI ET
LEONARD DE VINCI.**

DAN-EUGEN RATIU*

ABSTRACT. Principles of the Artistic Production and of the Critical Judgment in Renaissance: Leon Battista Alberti and Leonardo da Vinci. This study is the first part of a project aiming to reconstitute by a historical and systematic approach the principles of the artistic production and of the critical judgment, which offer the theoretical background of Painting from Renaissance to classical age. The keys of reading are offered on the one side by the relations established between Painting, Poetry and Rhetoric under the topics of *Ut poesis pictura* and *Ut rhetorica pictura*, which underlie the definitions of the nature, content and functions of Painting and the model of the ideal artist, and on the other side by the theory of history which underlie this theoretical system and orients it as a research of perfection. In order to understand the questions that artists and art theorists formulated in the classical age, we have to retrace their path. Our investigation has then to operate under a double partition in space and time: it starts by analyzing the commencing of the Humanist theory of Painting in the 15th Century Florence and continues with its development and transformation in the 16th and 17th Centuries in Venice and Rome, from Mannerism until Neo-Classicism. This approach will permit us to reveal the fundamental principles and to articulate the theoretical structures that dominated the artistic production and the critical judgment more than two centuries. This first part deals particularly with the antique sources of the Humanist theory of Painting and with the treatises of Painting of Leon Battista Alberti and Leonardo da Vinci.

Key-words: *Ut poesis pictura*, *Ut rhetorica pictura*, painting, progress and decadence, Alberti L.B (1404-1472) Leonardo da Vinci (1452-1519).

Cette étude est la première partie d'un travail qui essaie de reconstituer par une approche à la fois historique et systématique les principes de la production et du jugement des œuvres d'art, qui ont constitué l'arrière-plan théorique de la peinture dès la Renaissance à l'âge classique. Les clefs de lecture nous sont fournies d'une part par les rapports établis entre peinture, poésie et rhétorique dans les théories de l'*Ut poesis pictura* et de l'*Ut rhetorica pictura*, qui sous-tendent les définitions de la nature fondamentale, du contenu et des fins de la peinture ainsi que le modèle de l'artiste idéal, et d'autre part par la conception de l'histoire qui sous-tend ce système théorique et l'oriente comme une recherche de la perfection. Pour comprendre les

* Maître de conférences au Département de Philosophie de l'Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca, où il enseigne l'Esthétique et les Théories contemporaines de l'art. Il a publié plusieurs études sur les théories et les pratiques artistiques classiques, modernes et contemporaines, notamment les livres *L'art est-il mort ? Recherche sur la rhétorique eschatologique*, 2000, et *La Querelle des Modernes et des Postmodernes*, 2001.

questions que les artistes et les théoriciens se sont posées à cet égard, il faut retracer le cheminement qu'elles ont parcouru. Un double découpage dans le temps et l'espace s'avère donc nécessaire : cette investigation part de l'essor de la théorie humaniste de la peinture à Florence au XV^{ème} siècle et suivra son développement et infléchissement à Venise et à Rome au XVI^{ème} siècle à travers le maniérisme, jusqu'au néo-classicisme du XVII^{ème} siècle. Après l'examen préliminaire des sources antiques de la théorie humaniste de la peinture et des conditions qui ont régi sa constitution sous le signe de l'*Ut poesis pictura* et de l'*Ut rhetorica pictura*, dans cette première partie sont analysés les fondements théoriques de la production artistique et du jugement critique à la Renaissance, tels qu'ils ont été formulés par Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci.¹ Cette démarche nous permettra de dégager les éléments fondamentaux et d'articuler les structures théoriques qui ont dominé la production artistique et le jugement critique pendant plus de deux siècles.

I. Humanisme et tradition classique: l'*Ut poesis pictura* et l'*Ut rhetorica pictura*.

Lorsqu'on aborde le problème des principes de la production et du jugement des œuvres d'art en usage de la Renaissance à l'âge classique,² le plus saillant trait qui surgit c'est la persistance d'un vocabulaire et des normes issues de la pensée des anciens que les théoriciens modernes de l'art tentent de développer et d'organiser en un système visant à enseigner aux artistes les voies de la reconquête de la perfection. Pourtant l'unité d'un langage convenu ne parvient pas à masquer la diversité de solutions et, au-delà de cet accord, des tensions et des conflits demeurent qui mènent aux grandes disputes du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle mais aboutissent aussi à des combinaisons et des synthèses audacieuses. La constitution de la doctrine classique semble suivre un trajet régi par le conflit, déclenché depuis la distinction platonicienne entre l'être et les apparences, que la raison entretient avec l'univers des

¹ Pour Alberti, nous suivons la traduction française de l'édition latine, Leon Battista ALBERTI, *De la peinture / De pictura* [1435], Paris, Macula, Dédale, 1992, préface, traduction et notes par Jean Louis SCHEFER, introduction par Sylvie DESWARTE-ROSA. Pour Léonard de Vinci, nous suivons l'édition française par André Chastel, LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987.

² La bibliographie sur ce thème est immense et il faut inévitablement faire le choix. Nous avons consulté, outre les ouvrages des auteurs du XV^{ème} au XVII^{ème} siècle invoqués ci-dessus, les travaux critiques fondamentaux sur ce thème – tels que Julius von SCHLOSSER, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* [1924/1956], Flammarion, Paris, 1984, Erwin PANOFSKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924/1959], Paris, Gallimard, 1989, Anthony BLUNT, *La théorie des arts en Italie 1450-1600* [1940/1956], Brionne, Gérard Momfort, 1983, Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* [1972], Paris, Gallimard, 1985, Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980] Paris, Albin Michel, 1994 –, et plus particulièrement les ouvrages consacrés à l'influence de la poétique et de la rhétorique sur la théorie de la peinture : Rensselaer W. LEE, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles* [1940/1967], Paris, Macula, 1991, John R. SPENCER, «*Ut rhetorica pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957, volume XX, no. 1-2, Michael BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450* [1971], Paris, Seuil, 1989, Alain MICHEL, *La parole et la beauté: rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale* [1982], Paris, Albin Michel, 1994.

formes sensibles – les couleurs, la peinture –, et qui circonscrit les pôles entre lesquels les tenants de cette doctrine balancent ou qu'ils tentent de réconcilier : l'observation directe de la nature et la recherche de la Beauté idéale, l'intérêt pour la vérité « simple » des apparences sensibles et l'intérêt pour la vérité essentielle des idées (modèles exemplaires et situations typiques), l'imitation exacte de la nature et l'imitation savante des modèles de l'Antiquité, le dessin et le coloris, l'art comme science reposant sur des règles et l'art comme libre activité de l'imagination créatrice, la valorisation intellectuelle du contenu d'un art soumis à la morale ou mis au service des vertus chrétiennes et la poursuite d'une recherche «non-utilitaire » de la beauté qui signale la spécificité ou l'autonomie de l'art.

Un premier et bref inventaire de ce vocabulaire et normes inclut l'imitation en tant que principe productif accompagné par la requête d'invention et d'expression, la beauté, la grâce et le sublime, l'instruction et la délectation en tant que fins de l'art, le décorum et la convenance exigeant l'érudition du peintre, ainsi que le jeu du travail et de l'inspiration. Avant d'être insérés dans la théorie humaniste de la peinture et devenir les éléments essentiels de la doctrine classique de l'art, ces concepts ont été employés par la philosophie, la rhétorique et la poétique antiques. Leur origine se trouve, en premier lieu, dans les legs de Platon et d'Aristote qui ont défini l'essence de l'art comme *mimésis*, et dont le jeu dialectique de conflits et médiations régira l'évolution de la théorie de l'art jusqu'à l'âge classique. Bien sûr, l'influence de la philosophie platonicienne ne s'est pas exercée d'une façon directe, étant donné que chez Platon le recours au concept de *mimésis* tient d'une stratégie de condamnation des arts soumis aux apparences, puisque incapables de trouver leur fondement dans la vraie connaissance des Idées. Cependant l'héritage platonicien contient des éléments qui permettront le développement d'une théorie artistique : l'idée de l'inspiration (*fureur divine*) et surtout l'Idée du beau qui par un « renversement de sens », selon la formule de Panofsky, a pu se transformer en un concept spécifique de la théorie de l'art. Cette influence est advenue par plusieurs détours, en commençant par la légitimation de la *mimésis* engagée par Aristote qui a su accorder le mythe et la vérité, l'art et la nature et, de ce fait, souligner les vertus du travail. C'est encore Aristote qui a accompli d'autres conciliations décisives, entre la rhétorique et la philosophie et entre deux vertus – la tempérance et la connaissance – par la rencontre de la volonté de mesure et de l'intuition absolue de l'être, qui d'après A.Michel est à l'origine du classicisme esthétique et sans lequel on ne peut pas comprendre son histoire. La rhétorique et la poétique latines ont eux-aussi apporté des contributions significatives à la constitution de la doctrine classique de l'art. C'est sur le terrain de la rhétorique – de Cicéron, Quintilien, et pseudo Longin – qu'ont été fixés les trois catégories de l'essence esthétique, la beauté, la grâce, et le sublime, ainsi que la théorie de l'expression des émotions humaines et les idées de *convenientia* et de *decorum*. La théorie cicéronienne de l'éloquence parfaite qui suppose à la fois l'*ornatus* et la simplicité, où s'accomplit la rencontre de l'aristotélisme et du platonisme, et celle de l'orateur idéal, sont à l'origine de la notion de la «beauté idéale» et des exigences concernant l'artiste parfait. Dans l'art poétique

d'Horace se trouve l'origine des autres principes et normes classiques, telles que les idées de l'œuvre comme objet parfait issu de l'alliance du travail et de la spontanéité de l'artiste, de l'invention fondée sur des formes et des sujets traditionnels, de l'équilibre de l'agrément et de la moralité qui se rattache au principe selon lequel l'art doit conjointement instruire et apporter de la délectation, et du modèle de l'artiste idéal.³

Tous ces éléments évoqués schématiquement ici seront progressivement repris, questionnés et rassemblés dans un nouveau système des principes et normes artistiques, autant des « lieux communs » partagés par les théoriciens de la peinture et les artistes. Même si ce système théorique ne s'imposa que lentement et de manière discontinue, il constitue « l'équipement culturel » (selon la formule de Michael Baxandall) propre à la Renaissance et à l'âge classique, et adapté à l'examen et à l'interprétation des œuvres d'art de ces temps-là.

L'Ut poesis pictura.

Une première clef de lecture de ce système théorique nous est fournie par l'analyse des rapports qu'entretiennent la peinture et la poésie selon les théoriciens humanistes de l'art. Dans un ouvrage fondamental sur ce sujet, intitulé *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVème-XVIIIème siècles*, Rensselaer W. Lee avance la thèse selon laquelle c'est essentiellement la comparaison directe ou implicite de la peinture avec la poésie qui a animé et façonné la théorie humaniste de la peinture. Les théoriciens de la Renaissance ont repris la célèbre formule antique *ut pictura poesis*, « la poésie est comme la peinture », mais ils l'ont infléchi dans l'autre direction, *ut poesis pictura*, « la peinture est comme la poésie », qui sera développée et systématisée comme doctrine esthétique pendant les XVIème et XVIIème siècles.⁴

Ce transfert d'une poétique littéraire sur la peinture aura un lourd impact sur la compréhension de la nature et des possibilités de l'art de peindre, sur la détermination de la sphère de l'activité légitime du peintre, ainsi que sur les critères de l'appréciation des œuvres. Les possibilités de la peinture seront définies d'une manière extensive: si la bonne peinture consiste, comme la bonne poésie, en une imitation idéalisée des hommes en action, les peintres ont pour tâche, comme les poètes, non seulement de représenter la beauté mais d'exprimer une vérité universelle. L'activité légitime du peintre sera délimitée, par contre, d'une manière restrictive et hiérarchique: dans le cas du classicisme rigoureux cela implique la primauté des sujets « élevés », de l'expression de l'émotion ou de la psychologie humaine, et le statut inférieur des genres tel que le paysage. Les critères de jugement suivront les inflexions de la théorie aristotélicienne de l'imitation, allant d'une norme empirique d'excellence – le rendu exact de la nature ou la beauté – à des

³ Julius von SCHLOSSER, *op.cit.*, pp.104-106; Erwin PANOFSKY, *op.cit.*, pp.18-27; Rensselaer W. LEE, *op.cit.*, pp.69-71; Alain MICHEL, *op.cit.*, pp.36-58, 233-243.

⁴ Rensselaer W. LEE, *op.cit.*, pp.7-19, 21.

normes intellectuelles telles que l'invention difficile et noble, le pouvoir d'exprimer les affectes et les passions de l'âme par les mouvements corporels, et le savoir qui se trouve investi dans l'art. Comme l'écrit R.W.Lee en résumant les acquis de sa recherche, «dans l'Italie du XVI^{ème} siècle, la théorie humaniste de la peinture reposait sur l'idée antique que 'l'homme était l'objet d'étude le plus approprié à l'humanité'. Tous les critiques reconnaissaient que, comme la poésie, la peinture était une imitation des actions de l'homme, et il s'ensuivait que la peinture devait ressembler à sa «sœur» dans ses sujets, son contenu humain et ses fins. Dans ses inventions, le peintre devait être comparable au poète par la puissance, la profondeur et la beauté; il devait emprunter ses thèmes à la poésie antique ou moderne et à l'histoire sacrée et profane ; dans son pouvoir d'exprimer les émotions humaines, il était censé partager le génie du poète ; comme lui, il devait se donner de nobles buts, puisqu'il devait aspirer non seulement à procurer le plaisir, mais aussi à diffuser la sagesse dans l'humanité.»⁵

Avant de dégager plus spécifiquement les éléments constitutifs de la théorie classique de l'art à la Renaissance et retracer leur évolution, il faut interroger les raisons pour lesquelles les théoriciens de la peinture sont arrivés à l'identifier aussi virtuellement à la poésie, et la poétique littéraire des anciens est arrivée à jouer un rôle essentiel dans l'élaboration du vocabulaire et des principes utilisés dans le domaine de la peinture.

Dans l'ordre des faits, c'est d'abord l'art italien lui-même qui fournit des bonnes raisons d'être à la théorie de l'*Ut poesis pictura*. Dans ses réalisations les plus accomplies, de Giotto à Raphaël, Michel-Ange et Titien, la peinture s'est attachée toujours à la vérité et visait constamment à représenter l'action et les émotions de l'homme. Il était donc tout naturel à l'époque de comparer la peinture et la poésie, puisque les peintres, à l'instar de leurs prédécesseurs de l'Antiquité, puisaient largement leur inspiration dans la grande poésie du passé ou du présent.⁶ Il est vrai que, dans l'ordre symbolique, le transfert de ces principes de la poésie à la peinture a été favorisé par l'autorité dont jouissaient les traités des Anciens sur la poésie (la *Poétique* d'Aristote et l'*Art poétique* de Horace), mais une telle stratégie était parfaitement adaptée aux circonstances historiques de constitution de la théorie de la peinture. A une époque où la peinture était encore considérée comme un art mécanique pratiqué par des artisans dans une corporation de métier, le rapprochement de ces deux « sœurs » servait parfaitement les buts que s'était fixés la théorie humaniste, à savoir d'élever la peinture au niveau des arts libéraux, ayant accès à l'invention et à l'*historia*, telle la poésie, et en même temps de se constituer elle-même comme une «discipline» ayant une base scientifique, telle la poétique. En outre, le principe de l'*ut poesis pictura* selon lequel l'art doit aussi éduquer l'humanité fournissait une légitimation morale à la peinture contre des auteurs modernes tel Savonarole qui

⁵ *Ibidem*, p. 175.

⁶ *Ibidem*, pp. 5-6, 11-12.

est arrivé à dénoncer les arts comme inconciliables avec la vie chrétienne ou contre l'autorité des Anciens tel Platon qui avait adressé aux arts une virulente critique tant du point de vue métaphysique que moral. A toutes ces raisons pratiques, on peut ajouter la force de l'exemple de l'humanisme littéraire. Dans leur tentative d'offrir un fondement théorique à l'art de peindre, les théoriciens de la peinture ont bénéficié de la leçon des premiers humanistes pour lesquels l'imitation des Anciens était la nécessaire pédagogie de l'*humanitas*: retrouver le texte original des auteurs latins, du temps où Rome était la maîtresse du monde, et imiter la prose du plus grand d'entre eux, Cicéron, telle apparaissait à l'humanisme italien la tâche régénératrice par excellence.⁷ Pour eux il était donc naturel, voir inévitable puisqu'ils vivaient aussi dans l'ombre de la Grèce et de Rome, de se tourner comme les critiques littéraires vers l'autorité de l'Antiquité.

Une difficulté troublait toutefois ce processus de résurrection des principes de l'Antiquité classique dans le domaine de la peinture. Comme le remarque R.W.Lee, on n'avait conservé aucun traité théorique qui tentât, comme le faisait la *Poétique* d'Aristote pour la poésie, de définir la nature de l'art de peindre ou de l'évaluer en termes d'esthétique formelle. De même, pour guider judicieusement le peintre dans les questions du bon goût ou de la présentation effective des œuvres, la Renaissance n'avait rien recueilli qui pût se comparer à l'*Art poétique* d'Horace, avec la finesse de son bon sens et sa sagesse pratique.⁸ Il est vrai qu'il existait un ouvrage écrit au cours du premier siècle après Jésus-Christ, *Historia Naturalis* de Pline l'Ancien, dont les données et le langage critique s'enracinent dans une tradition de la critique d'art diffusée par des ouvrages grecs disparus et à lequel se référeront avec insistance les critiques du XV^{ème} au XVII^{ème} siècle. Mais, en dépit du fait que cet ouvrage contenait dans les livres XXXIV à XXXVI l'histoire critique la plus complète de l'art classique qui nous soit parvenue de l'Antiquité, l'héritage n'était pas sans problèmes. D'une part, la méthode de Pline reposait très largement sur une tradition de la métaphore: il décrit lui-même le style des artistes avec des mots – comme *austerus*, *floridus*, *gravis*, *severus*, *liquidus*, *quadratus*, austère, fleuri, dur, grave, sévère, liquide, carré –, qui tirent leur signification non seulement de leur usage dans des contextes picturaux, mais aussi sociaux ou littéraires. D'autre part, l'*Histoire naturelle* n'était pas elle-même une œuvre théorique, même si elle faisait parfois allusion à des théories de l'art.⁹ Par contre, comme le fait observer Alain Michel dans son analyse sur les rapports entre la rhétorique et l'esthétique dans la tradition occidentale,¹⁰ à l'Antiquité classique la critique d'art se trouvait dans la poétique et la rhétorique, que les anciens entendaient comme une méditation globale sur le langage de la beauté, et l'esthétique s'exprimait surtout selon le vocabulaire

⁷ Marc FUMAROLI, *op.cit.*, 77.

⁸ Rensselaer W. LEE, *op.cit.*, pp.14-15.

⁹ PLINE L'ANCIEN, *Historia Naturalis / Histoire Naturelle*, Livres XXXIV-XXXVI, trad. fr. Les Belles Lettres, Paris, 1953, 1981, 1985 ; Michael BAXANDALL, *op.cit.*, pp.175-177.

¹⁰ Alain MICHEL, *op.cit.*, p. xiv.

cicéronien de la rhétorique et de la philosophie. Ainsi, lorsque les théoriciens de l'art de la Renaissance ont essayé de donner une expression systématique aux changements et aux nouveaux idéaux que l'esprit moderne avait mis en pratique, ils ont recouru à des analogies, des concepts et des structures que leur fournissaient la culture humaniste fondée sur la poétique et la rhétorique antiques.

L'Ut rhetorica pictura.

C'est la relation de la peinture et de la rhétorique classique, exprimée par le syntagme d'*ut rhetorica pictura*, qui nous offre une autre clef pour comprendre les enjeux de l'effort des humanistes de définir la peinture en ces termes fondamentaux et la raison pour laquelle ils se sont servis de tels critères pour l'apprécier. Plusieurs auteurs avaient vu dans l'humanisme de la Renaissance le triomphe d'une culture à dominante oratoire – dont l'essence était l'idéal romain d'*eloquentia* – sur une culture à dominante philosophico-théologique, spéculative et contemplative. A la suite de la recherche exemplaire que Ernest-Robert Curtius a portée sur *La littérature européenne et le Moyen âge latin* (1947), la rhétorique fut reconnue comme le principe vital de la culture humaniste et comme le point de vue unifiant pour l'étude de ses formes et de son développement. Dans un livre fondamental sur les rapports entre la littérature et la rhétorique, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (1980/1994), Marc Fumaroli choisit la rhétorique comme le principe d'intelligibilité de l'histoire des formes littéraires en Europe du XVIème et du XVIIème siècle et comme l'instrument de compréhension de leur univers symbolique, puisqu'elle a le mérite de rendre compte des phénomènes de tradition, de récurrence, de réemploi, et surtout d'éviter toute projection arbitraire de nos propres schèmes modernes sur le passé.¹¹ Plus spécifiquement, John R. Spencer avait observé qu'à la Renaissance les règles de la fiction rhétorique ont coordonné non seulement les règles de la fiction poétique mais une grande partie des règles de la fiction picturale. Son étude «*Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*»¹² a consacré ce fameux syntagme, en opérant de nombreux rapprochements entre la nouvelle théorie de la peinture d'Alberti et la rhétorique classique, à partir des certains propos et leitmotifs, jusqu'aux conseils adressés au peintre, les finalités de la peinture et la structure même de son traité *De Pictura*. Cette ligne d'interprétation est continuée par Michael Baxandall dans un livre consacré au développement du discours humaniste sur la peinture entre 1340 et 1450, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition* (1971). Il y présente Alberti comme le cas particulier qui illustre sa thèse générale selon laquelle l'esthétique des humanistes italiens est marquée par un projet qui porte sur le langage, à savoir celui de restituer le latin dans sa pureté, d'où leur essai d'appliquer aux tableaux les catégories grammaticales ou rhétoriques issues de la langue latine.

¹¹ Marc FUMAROLI, *op.cit.*, pp. ii-xviii, 11,41-42.

¹² John R. SPENCER, *op.cit.*, pp.26-44.

Selon lui, la définition de la *composition* picturale fournie par Alberti apportait, avec l'idée d'une totale interdépendance entre les formes, un concept d'une grande nouveauté dans la théorie de la peinture qui devait exercer, à long terme, l'influence la plus forte de toutes les idées du *De pictura*. Et pourtant, cette idée lui a été suggérée non seulement par la situation de la peinture en 1435, mais par une catégorie humaniste: la technique de construction d'une période, c'est-à-dire d'une phrase harmonieuse en dépit de la variété de ses éléments, par l'assemblage progressif des mots en groupes, des groupes en propositions et des propositions en phrases. De fait, le concept albertien de *compositio* serait la transposition à la peinture d'un modèle d'organisation emprunté à la rhétorique, et l'accomplissement de tout le discours humaniste sur la peinture depuis Pétrarque, puisqu'il a émané de l'ensemble d'éléments, d'enjeux et de dispositions humanistes: l'habitude d'établir des analogies entre la littérature et la peinture, le recours constant à des métaphores critiques, et l'existence, dans le système de la rhétorique, d'un bagage des termes se prêtant à ces métaphores; le présupposé que, par définition, tout art fait système et peut s'enseigner par des règles, la conviction qu'un certain nombre de compétences analytiques est indispensable à qui entend apprécier proprement un art comme la peinture, et enfin, la passion pour la phrase périodique.¹³

Malgré ce riche héritage, les tenants de la théorie classique de la peinture ne se sont pas contentés de le transcrire simplement et, par l'entremise de l'interprétation de celui-ci, ils ont formulé des questions nouvelles et ont apporté des solutions originales. Cette construction doctrinaire, commencée dès le XV^{ème} siècle et accomplie au cours des siècles suivants, fut également un processus complexe où l'expérience directe – visuelle, sociale – et l'érudition ont interféré, comme le montre l'analyse que Baxandall déploie dans un autre livre, *Painting and experience in Fifteenth Century Italy* (1972)¹⁴. Selon lui, «l'homme du Quattrocento» – qui n'était pas seulement l'«humaniste cultivé» mais aussi le critique d'art, le prince ou l'homme d'affaires amateur de peinture –, était plus lié à l'expérience visuelle directe. Ainsi, au début du Quattrocento, le public disposait afin d'apprécier la peinture des termes qui soit avaient une résonance spécifiquement technique puisqu'ils appartenaient à la tradition picturale – comme le vocabulaire que Cennino Cennini avait codifié dans son *Il Libro dell'arte* à la fin du Trecento et qui demeurera celui des ateliers: *disegno*, *colorire*, *maniera*, *naturale*, etc. –, soit ressortissaient d'un discours plus général et relevaient d'une opinion collective plus étendue – comme les termes que Cristoforo Landino employait encore dans un texte de 1481 qui traitait de quatre peintres florentins¹⁵ ou comme les expressions qu'un agent milanais utilisait

¹³ Michael BAXANDALL, *op.cit.*, pp.11-12, 160-165.

¹⁴ Traduit en français sous le titre de *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

¹⁵ Selon Baxandall, ce texte, proposé par Cristoforo Landino comme *Préface* (1481) à son commentaire de *La Divine Comédie* de Dante, est un exemple révélateur de l'«équipement culturel» propre au Quattrocento qui servait à l'examen des peintures de l'époque. Savant latiniste qui enseignait la poétique et la rhétorique à l'université de Florence, et qui avait traduit et imprimé en 1473 l'*Historia Naturalis* de Plin, Landino fut en outre l'ami d'Alberti et c'est grâce à lui que la terminologie albertienne se diffusa et entra dans le langage

en 1490 dans un mémoire sur les peintures de Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio et du Pérugin: «air viril», «air doux», «air angélique», «air bon». Ces derniers termes renvoyaient la peinture au système de classification en usage en matière de savoir-vivre, d'affaires et de religion, qu'il prenait pour base. Conformément à l'analyse menée par Baxandall, ce fait dévoile les origines sociales plus générales de certains critères de jugement de Quattrocento: il s'agit des *pratiques sociales*, telles que la fréquentation de l'église et le goût pour la danse, et plus particulièrement des *pratiques visuelles* – par exemple les concepts géométriques qu'impliquait la technique commerciale de la mesure, et qui affinaient le sens visuel qu'un homme pouvait avoir d'un volume. Les dispositions visuelles élaborées au cours des expériences de la vie quotidienne étaient devenues, d'un côté, un élément déterminant du style des peintres et, de l'autre côté, les capacités mêmes que le public lettré engageait dans la lecture des tableaux et qui fondaient leurs appréciations. C'est sous l'influence grandissante des théoriciens néo-classiques de la littérature et de leurs sources antiques (Cicéron, Quintilien) que cette expérience sociale et visuelle sera progressivement re-catégorisée – au travers de systèmes de mots qui la découpaient selon ces modèles –, et ainsi réorganisée dans un système théorique où s'alliaient et se recouvraient d'autres notions empruntées à la critique littéraire classique – telles que la «pureté», la «grâce», l'«ornement», la «variété», la «composition», etc. –, qui s'étendront également dans le domaine de la peinture. Un aspect essentiel de cette réorganisation de l'expérience et de la théorie de l'art consista justement à réunir les différents arts dans un même système de concepts et de normes qui s'appliquait aussi bien à la peinture, à la musique et à la poésie.¹⁶

II. Les fondements théoriques de la production artistique à la Renaissance : Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci.

Leon Battista Alberti: le traité *De la peinture*.

Pour la question des principes de la production artistique et du jugement critique des œuvres en vigueur de la Renaissance à l'âge classique, le traité *De Pictura* de Leon Battista Alberti (1404-1472) présente un double intérêt. Écrit en

commun, notamment par ce texte qui apparaît comme une sorte « d'appendice pratique » au traité *Della pittura* (qui manquait d'exemples pris dans la peinture moderne). Dans la section de la *Préface* qui traite des quatre peintres florentins - Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno et Fra Angelico -, Landino a adopté le modèle de Pline, sans utiliser les termes de l'Histoire naturelle dont le sens se serait référé à une culture générale très différente de celle de Florence, mais en gardant le système de la terminologie et en suivant ses deux méthodes. Ainsi, à l'instar de Pline, il a utilisé des termes d'atelier, chargés de l'autorité propre du peintre – «relief», «dessin», «coloris», «perspective» –, ainsi que des expressions comme « imitateur de la nature » ou « imitateur du vrai », qui évoquent quelques-unes des principales valeurs de l'esthétique de la Renaissance. Comme Pline encore, il s'est servi de métaphores de sa propre invention ou tirées de sa propre culture, rattachant ainsi les aspects du style pictural de son temps aux styles social ou littéraire contemporains, comme par exemple « pur », «gracieux», «orné», «dévot». M.BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento*, pp.175-231.

¹⁶ Michael BAXANDALL, *op.cit.*, pp.134-144, et le chapitre III «Tableaux et catégories», pp. 165-231.

latin en 1435 et rédigé l'année suivante en version italienne pour le compte des artistes, avec une dédicace à Brunelleschi,¹⁷ ce traité formule pour la première fois une théorie intégralement humaniste rassemblant des concepts importants pour le développement de la doctrine classique: *imitatio, electio, expressio, compositio, historia, inventio, pulchritudo, concinnitas, symetria, decorum*, etc. Puisque le but de ce traité était de donner à la production artistique ses fondements pratiques – «mettre l'art entre les mains de l'artiste» et «instruire l'artiste de tous les moyens par lesquels il peut et doit devenir maître en son art et acquérir une connaissance parfaite de toute la peinture»¹⁸ –, il réjouit d'une «grande estime» de la part des artistes humanistes. Par la suite, ces principes nous offrent une des principales clés d'interprétation de la production artistique dès la Renaissance à l'âge classique. En outre, étant donné que depuis le milieu du XVIème siècle *De Pictura* était devenu le traité modèle de peinture, apparaissant comme un véritable classique de la Florence du Quattrocento, on peut supposer également que ce traité d'Alberti fut un modèle pour les artistes qui ont écrit eux-mêmes de traités de la peinture.

Les écrits d'Alberti sur les arts – *De pictura* et les traités de l'architecture, *De Re Aedificatoria* (commencé vers 1450 mais édité après sa mort, en 1485), et de sculpture, *De Statua* (écrit vers 1464 et publié en 1568 en traduction italienne) – sont appréciés par certains historiens de la *Kunstliteratur* comme l'expression théorique la plus achevée des idéaux de la génération du début du Quattrocento, celle de Brunelleschi, Masaccio et Donatello, accompagnant le changement radical qu'ils ont produit dans la pratique des arts.¹⁹ D'autres ont noté le caractère «prophétique» de nombre de ses préceptes qui correspondent d'avantage à la peinture de la fin du Quattrocento ou du début du Cinquecento.²⁰ Il est vrai que l'influence pratique directe du traité *De pictura* fut réduite au XVème siècle (l'abondance des manuscrits conservés du texte en latin et la rareté de ceux de la version italienne tendent à prouver qu'il jouissait de notoriété plutôt dans le milieu des humanistes et des artistes érudits que dans les ateliers ordinaires), et s'exerçait plutôt de façon indirecte à travers les œuvres d'artistes lettrés qui en appliquaient les principes et grâce aux écrits des humanistes tels que Cristoforo Landino qui a popularisé ses idées. L'influence du *De pictura* sur la théorie de la peinture ne s'est généralisée qu'après son impression en 1540 à Bâle et la parution de la traduction italienne à Venise en 1547 (*Della pittura*), continuant de rayonner au XVIIème siècle, avec des nouvelles éditions. La publication du traité au milieu du XVIème siècle est à l'origine d'une floraison soudaine des traités de peinture, après une longue silence théorique (le *Tractato di pictura* de Francesco Lancilotti de 1509, en fait un poème en vers, est le seul «traité» de peinture à être édité avant 1540), où l'ascendant d'Alberti est notable :

¹⁷ Dans la traduction française que nous suivons (voir note 1), le texte latin est accompagné d'un choix de variantes significatives figurant dans la version italienne rédigée par Alberti en 1436.

¹⁸ Leon Battista ALBERTI, «Dédicace à Filippo Brunelleschi», in: *op.cit.*, p. 70.

¹⁹ Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp.13-14.

²⁰ Julius von SCHLOSSER, *op.cit.*, p.189.

Benedetto Varchi (1546), Paolo Pino (1548), Anton Francesco Doni (1549), Michel-Ange Biondo (1549) et Lodovico Dolce (1557).²¹

Ce qu'ici nous intéresse plus particulièrement chez Alberti sont les contributions à influence durable qu'il a apportée à la théorie humaniste de l'art – la fondation de la peinture comme un art libéral à part entière et ses définitions « formelle » et « de contenu », le modèle idéal du peintre, le *pictor doctus* et « homme de bien » –, ainsi que la présence dans le traité *De la Peinture* de la théorie humaniste de l'histoire qui régira jusqu'à l'âge classique la relation des théoriciens de l'art et des artistes avec l'Antiquité ou la tradition classique.

La fondation de la peinture comme art libéral. Sur ce sujet, deux types de lectures ont été proposés au fil du temps sur le traité *De pictura*. Jusqu'aux années 1940, les critiques ont souligné plutôt son côté scientifique et pragmatique. Lorsque Julius von Schlosser interrogeait dans sa monumentale histoire de *La littérature artistique* (1924) la postérité d'Alberti, il voyait en lui le premier théoricien qui a fourni un fondement scientifique à la peinture, entendue comme un art visant à la beauté selon la raison et les règles, mais aussi la base à partir de laquelle le dogme de la peinture comme science a été ensuite inlassablement prêchée. Dans son ouvrage consacré à *La théorie des arts en Italie* (1940/1956), Anthony Blunt estime que les traits les plus remarquables de l'humaniste florentin, par rapport à ses prédécesseurs, sont le rationalisme fondé sur la méthode scientifique et la foi entière en la nature, ainsi que sa grande admiration pour l'Antiquité classique. C'est sur cette solide base scientifique, assurée dans le traité *De Pictura* par le premier livre consacré aux mathématiques et aux applications de la géométrie à la peinture sous la forme de la perspective, qu'Alberti a échafaudé une structure des arts non moins scientifique.²²

Après la publication de la première version de l'essai de Rensselaer W. Lee, «*Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*» dans l'*Art Bulletin* XXII (1940), l'approche de la critique s'est réorientée vers une lecture du traité *De pictura* à travers le modèle de la rhétorique classique, qui lui aurait fourni la structure et la source d'inspiration pour certains concepts et normes. John R. Spencer dans l'étude consacrée au traité *De pictura* d'Alberti, «*Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*», a opéré de nombreux rapprochements significatifs avec la rhétorique classique : entre les finalités de la nouvelle peinture qu'envisageait Alberti dans son traité et les finalités de la rhétorique avancées par Cicéron dans ses écrits – plaire (*delectare*), émouvoir (*movere*) et convaincre (*docere*); entre les conseils qu'Alberti adressait au peintre et les conseils adressés à l'orateur par Cicéron, qui pouvaient être transposés facilement, par une substitution des termes, dans les premiers; entre le rôle qu'Alberti concevait pour le peintre à Florence du XV^{ème} siècle et celui que Cicéron avait prescrit pour l'orateur idéal à Rome antique. Spencer

²¹ Sylvie DESWARTE-ROSA, «Le *De Pictura*, un traité humaniste pour un art 'mécanique'», Introduction à Leon Battista ALBERTI, *De la peinture / De pictura*, Paris, Macula, Dédale, 1992, pp. 55-59.

²² Julius von SCHLOSSER, *op.cit.*, pp.156, 190 ; Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp.18, 28, 39.

a suggéré encore que la structure du *De Pictura* est fondée sur les cinq parties du discours cicéronien, sans cependant parvenir à établir une correspondance partie par partie. Et, tout comme Quintilien – qui serait la source de certains propos d’Alberti sur l’origine de la peinture et sur l’expression des mouvements de l’âme par les mouvements corporels –, Cicéron lui aurait fourni d’autres leitmotive telle que l’histoire archétype de Zeuxis et des cinq vierges de Crotona, et des concepts tels que l’*inventio* et le *decorum*. Pourtant, selon Spencer cet encadrement rhétorique ne signifie pas qu’Alberti a dérivé simplement son traité de ces auteurs antiques, mais qu’il a utilisé leur autorité afin de faire acceptables des idées qui auraient été autrement nouvelles et révolutionnaires.²³ Il semble être, d’après Baxandall, le cas de l’ancien terme de *compositio* à qui Alberti donna un nouveau sens bien précis – une des parties de la peinture à côté de *circumscriptio* et *luminum receptio* –, qui n’était pas particulièrement en accord avec le goût des humanistes. Dans son acception picturale spécifique, la notion de *compositio* comprend un système hiérarchique à quatre niveaux dont l’étagement permet d’assigner à chaque élément son rôle dans l’effet global du tableau: les surfaces planes s’assemblent en membres, les membres constituent les corps et les corps forment l’ensemble narratif de la peinture, l’*historia*.²⁴

Ces différentes lectures du traité albertien *De Pictura* sont toutefois conciliables, puisqu’en fait elles ne font que reproduire la différence entre le livre I (*Rudimenta*) aux bases scientifiques et mathématiques, et le livre II (*Pictura*) qui suit un modèle rhétorique. Comme le montre Sylvie Deswarte-Rosa,²⁵ Alberti était lui-même conscient de cette différence de nature entre ses deux modèles et il les réconcilie de la façon qui lui est habituelle. Le décalage entre le livre I et les livres suivants n’est que l’expression de deux façons successives d’élever la peinture au niveau des arts libéraux : premièrement par les mathématiques, c’est-à-dire par les connaissances scientifiques qui s’appliquent à la vision (la géométrie, l’optique, la connaissance des couleurs et de la lumière, la perspective), puis par la poésie liée à la grammaire et la rhétorique, d’où l’insistance d’Alberti sur les homologues entre peinture, poésie et rhétorique, aussi que son approche littéraire et historique, la prééminence donnée aux thèmes de l’Antiquité, la notion même de composition picturale et l’importance qui est accordée à la variété des mouvements, et l’analyse systématique de l’émotion exprimée dans l’œuvre en impliquant le spectateur.

Les deux définitions de la peinture. *Mimésis, historia, pulchritudo et electio*. Pour Alberti, le principe de la production picturale est la *mimésis*. Mais celle-ci apparaît d’une part comme un principe d’illusion et de vraisemblance qui exprime l’exercice pratique des arts à Florence, et d’autre part sous la forme d’un principe d’idéalisations qui dessine une définition de la peinture où l’influence de la tradition antique est plus poussée.

²³ John R. SPENCER, *op.cit.*, pp.26-44.

²⁴ Michael BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture*, pp.160-165.

²⁵ Sylvie DESWARTE-ROSA, *op.cit.*, pp. 32-34, 40-44, 53.

Dans le premier livre du traité *De pictura*, Alberti avance une définition « formelle » et scientifique de la peinture comme représentation des apparences sur un plan, qui est fondée sur le système moderne de la perspective: «La peinture sera donc une section de la pyramide visuelle selon une distance donnée, le centre étant placé et les lumières fixées ; cette section est représentée avec art sur une surface donnée au moyen de lignes et de couleurs.» Dans le livre II, lorsqu'il parle de la première partie de la peinture, la *circonscription*, c'est-à-dire le contour d'une surface, Alberti propose même un dispositif de son propre invention, l'«intersecteur», permettant de représenter facilement et correctement l'apparence d'une telle section de la pyramide.²⁶ L'hypothèse scientifique de la circonscription est utilisée par Alberti pour appuyer une position théorique qui justifie l'accent que les Florentins portaient sur le *disegno* et qui justifie, en particulier, un style de dessin où une ligne de contour fermée et continue séparait la figure du fond. Dans sa formulation, il soutenait que la primauté du dessin et le concept de composition s'accordaient avec l'idéal artistique de la nouvelle époque. La commensurabilité, la précision dans la définition des contours constituent des valeurs essentielles à la nouvelle perspective mathématique et, malgré les transformations qu'elles ont pu subir, ces dernières continuèrent à s'exprimer au Cinquecento dans la notion de *disegno*, en particulier dans l'articulation théorique que propose Vasari.

Une autre définition de la peinture est proposée par Alberti dans le livre III du *De Pictura*, cette fois-ci en des termes qui relèvent plutôt du naturalisme. Cette définition est formulée dans le contexte des réflexions sur l'éducation d'un peintre accompli: «Le travail du peintre est d'inscrire et de peindre sur une surface [en italien: sur n'importe quel panneau ou mur] au moyen des lignes et des couleurs tous les corps donnés de telle manière qu'à une distance déterminée, et pour une position déterminée du rayon central, tout ce que tu vois peint présente le même relief et le même aspect que les corps donnés.»²⁷ La perspective est ainsi à la base d'un naturalisme scientifique qui vise à donner l'illusion parfaite de la nature visible. Ce fait se reflète aussi dans certains exemples que donne Alberti, comme la référence à Narcisse qu'il qualifie de «premier peintre» ou «l'inventeur de la peinture», non seulement parce que la peinture – comme Narcisse métamorphosé en fleur – est «la fleur de tous les arts», mais aussi parce que l'image de Narcisse réfléchi dans l'eau était une copie exacte de lui-même sur une surface plane: «La peinture est-elle autre chose – se demande-t-il – que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine?»²⁸ Alberti codifiait ainsi le système de perspective mathématique qui était au cœur de la nouvelle structure picturale florentine et, très éloquemment, il identifiait et articulait les fins expressives auxquelles travaillait cette construction perspective. Tout en satisfaisant le besoin moderne d'un procédé rationnel,

²⁶ Leon Battista ALBERTI, *op.cit.*, Livre I, 12, et Livre II, 31, pp.103, 147-148.

²⁷ Idem, *op.cit.*, Livre III, 52, p.209. Ces termes traduisent la tendance naturaliste de l'art de son époque : Alberti explique qu'il désigne par le « relief » ce qui donne aux figures représentées l'apparence d'une forme modelée en ronde-bosse, mais par un traitement habile et discret des tonnes sur la surface.

²⁸ Leon Battista ALBERTI, *op.cit.*, Livre II, 26, p. 135. Voir aussi Anthony BLUNT, *op.cit.*, p.30.

c'est-à-dire prévisible et reposant sur des relations mesurables, cette illusion spatiale fondée en mathématique répondait aussi aux exigences de la vraisemblance mimétique.²⁹

L'insistance d'Alberti sur l'importance de la perspective non seulement traduit un des principaux soucis des artistes du XV^e siècle qui s'efforçaient d'exprimer avec exactitude ce qu'on pourrait appeler «la vérité de l'apparence», mais indique aussi un important infléchissement de la pensée traditionnelle: le paradoxe d'un platonicien qui célèbre les apparences. Ainsi que le montre Alain Michel, la théorie de la perspective d'Alberti présente, à côté de ses réflexions sur la culture du peintre et sur l'importance de son art, un aspect essentiel de la façon dans laquelle l'imitation de Cicéron, entendue dans un esprit moderne et naturaliste, peut conduire le platonisme de la Renaissance à des innovations. Toute cette rigueur repose sur de la relativité et celle-ci, à son tour, est régie par les lois de la proportion; il existe donc une loi mathématique de la relativité, qui introduit en elle une sorte d'unité musicale, tandis que l'œil de l'artiste (« le point de vue ») constitue le module à partir du quoi tout s'ordonne. On voit ici s'accomplir la synthèse de la pensée antique (Platon et les sophistes) que Cicéron et Aristote avaient préparé et qui s'était déjà réalisée dans la dernière période de l'empire romain: la réconciliation de la rigueur philosophique avec l'amour du sensible, grâce à la mathématique.³⁰

L'influence de la poétique et de la rhétorique antiques se retrouve encore dans un autre aspect essentiel de la théorie humaniste de la peinture, qui constitue son principe fondamental et demeurera d'une importance majeure pour toute appréciation de l'art de peindre, jusqu'à la fin de l'âge classique: l'idée que la peinture, comme la poésie, trouve son accomplissement le plus haut dans l'imitation représentative de la vie humaine.³¹ Ce principe de l'imitation idéale des actions des hommes est repérable déjà dans les écrits d'Alberti et, sans y être toutefois clairement défini, se précise à travers les notions d'*historia*, de beauté (*pulchritudo*, *concininitas*, *venustas*) et de choix élective (*electio*).

Dans *De pictura* (Livre III, 60) Alberti affirme que «l'œuvre suprême du peintre est l'*historia*». Pour traduire ce concept majeur, ni le terme d'«histoire», ni celui de «sujet» ne convient tout à fait. En premier lieu, le terme d'*historia* semble recouper la «peinture d'histoire» – c'est-à-dire la représentation d'un thème narratif, ancien ou moderne, sacré ou profane, tiré de l'histoire et de la poésie – qui pour Alberti est la forme

²⁹ Le concept de l'imitation exacte réapparaît dès le Trecento – par exemple, Boccace dans le *Décameron* (VI,5) loue Giotto pour son talent à peindre les choses avec une ressemblance si exacte que les gens prennent ses peintures pour la réalité –, et accompagne naturellement, tout au long de Quattrocento, un point de vue et une pratique réalistes, chez des artistes qui tendaient de toutes leurs forces à atteindre l'illusion parfaite de la nature visible. Ce concept d'imitation exacte avait d'ailleurs reçu de l'Antiquité une sorte de justification dans ce que Pline dit de ces peintres anciens qui créaient une illusion si convaincante de la vie que les animaux et les hommes, voire les artistes eux-mêmes, prenaient leur art pour la réalité. Rensselaer W. LEE, *op.cit.*, p.22.

³⁰ Alain MICHEL, *op.cit.*, pp.215-216.

³¹ Rensselaer W. LEE, *op.cit.*, pp. 11-12, 16. Le modèle de ce principe humaniste est en premier lieu Aristote qui avait énoncé dans la *Poétique* (1448 a) que l'être humain en action est l'objet à imiter aussi bien pour les peintres que pour les poètes.

de la peinture la plus noble qui soit. Ceci, en partie parce qu'elle est le genre le plus difficile, un genre exigeant la maîtrise en tous les autres genres, mais aussi parce qu'elle présente une image des activités humaines, comme l'histoire écrite: «Je puis fort bien – écrit-il dans *De Re Aedificatoria* – contempler un tableau avec un plaisir égal à celui que j'éprouverais en lisant un beau récit; car tous deux, peintre et historien, sont peintres – l'un peint avec des mots et l'autre avec le pinceau.» Dans sa définition la plus formelle, l'*historia* est un agencement de formes doté de sens, réunissant les trois parties de la composition – les surfaces, les membres, et les corps. Elle est aussi l'objet même de la peinture qui résulte d'une invention (le sujet, qui peut faire l'objet d'une narration ou d'une description) et d'une composition achevée. L'*historia* est régie par les trois principes interdépendants d'abondance (*copia*), de variété (*varietas*) et de mouvements, dans le double but d'apporter de la délectation et d'émouvoir les âmes des spectateurs, comme le font la rhétorique et la poésie.³² Plus profondément, on peut donc identifier l'*historia* avec le principe narratif qui articule la représentation.

Les notions de beauté (*pulchritudo*) et de choix électif (*electio*) sont introduites par Alberti dans le troisième livre du *De pictura* sur l'éducation du peintre. D'après von Schlosser, c'est ici que la notion de beauté, entendue en tant que ce qui est harmonieux, est pour la première fois mise en étroite relation avec la peinture, ce qui fait que la notion des arts plastiques subisse une transformation décisive.³³ Cette beauté idéale y est placée, à côté de la ressemblance (le rendu exact des apparences, des mouvements, des couleurs), comme la principale cible de l'artiste et comme principe du jugement de ses œuvres: «Dans toutes les parties [le peintre] s'attache non seulement à la ressemblance des choses mais d'abord à la beauté même. Car en peinture la beauté n'est pas moins agréable que recherchée. Le peintre ancien Démétrius ne parvint pas au comble de la célébrité parce qu'il fut plus soucieux d'exprimer la ressemblance que la beauté. Aussi faut-il choisir dans les corps les plus beaux de toutes les parties dignes de louange. C'est donc en priorité qu'il faut s'efforcer avec soin et application de percevoir la beauté, de la saisir et de l'exprimer.»³⁴

La question se pose de savoir comment l'artiste arrive-t-il à percevoir et à saisir cette beauté, et à la représenter ? Conformément à la théorie humaniste de l'art que personnifie Alberti, la beauté est atteinte dans l'œuvre chaque fois que l'artiste choisit une « belle invention », évite les «inconvenances» et les «incompatibilités» et confère aux apparences l'harmonie, rationnellement déterminable, des couleurs, des qualités et surtout des rapports entre les volumes. Afin d'arriver à cette idée (parfaite) de la beauté, une première méthode pour le peintre est de se perfectionner lui-même par l'étude et de l'imitation de la nature: «Voyons donc comment on peut devenir savant dans cet art – commence Alberti. Le principe essentiel sera

³² Leon Battista ALBERTI, *op.cit.*, Livre I, 19, p.115 ; Livre II, 35 et 40-45, pp.159, 169-187; Livre III, 60, p.227 ; Leon Battista ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Livre VII, ch.X, cité par Anthony BLUNT, *op.cit.*, p.27.

³³ Julius von SCHLOSSER, *op.cit.*, p.189.

³⁴ Leon Battista ALBERTI, *De pictura / De la peinture*, Livre III, 55, p.219.

d'emprunter à la nature elle-même toutes les étapes de cet apprentissage: l'attention, l'application et l'étude serviront à perfectionner l'art [...] Celui qui étudie la peinture tirera donc toutes ces observations de la nature même, et il méditera en lui-même assidûment la façon dont ces choses se produisent, ses yeux et son esprit persévéreront continuellement dans cette recherche [...] Mais – ajoute-t-il –, pour qu'une telle étude ne soit pas inutile et vaine, il faut fuir l'habitude qu'ont certains de vouloir atteindre par leur seul talent aux mérites de la peinture sans attacher jamais leurs yeux ou leur esprit à la face naturelle des choses. Ceux-là n'apprennent pas à peindre correctement mais s'habituent à leurs erreurs. L'idée de la beauté que les plus expérimentés ont du mal à discerner fuit en effet les novices.»³⁵

Cette affirmation prouve qu'Alberti est marqué d'une certaine manière par le mouvement néoplatonicien. Pourtant, comme le montre E.Panofsky, le concept de l'idée présente chez lui un caractère entièrement différent des conceptions de l'*Accademia platonica* de Marsile Ficin, selon lesquelles les Idées étaient des réalités métaphysiques. Dans *De pictura*, le sens de la notion d'Idée – qui, chez Cicéron et chez Plotin, avait justement à prouver la puissance infinie du génie de l'artiste ainsi que son indépendance de principe par rapport à toute expérience extérieure – est complètement transformée et conciliée avec le *credo* réaliste de la Renaissance: celle-ci est utilisée ici pour mettre en garde l'artiste contre la surestimation de soi et pour le ramener à l'étude de la nature. Ce qu'Alberti appelle « l'idée de la beauté » dépend donc de l'expérience de l'artiste (l'esprit qui connaît la nature) et reçoit de cette expérience si non son origine, au moins sa condition de possibilité. Et, jusqu'à la Haute Renaissance, la doctrine des Idées, autant qu'elle a trait au problème de la beauté, se présente comme la forme «spiritualisée» de la théorie du choix électif.³⁶

C'est précisément dans ce contexte qu'Alberti re-affirme, par la célèbre anecdote (tirée de Cicéron) du portrait d'Hélène où Zeuxis combine les beautés des plus belles filles de Crotonne, l'idée de choix électif, c'est-à-dire du processus de sélection comme moyen d'arriver à la beauté et de la représenter: «Le très éminent Zeuxis, le plus savant et le plus habile de tous les peintres, qui devait faire un tableau à consacrer publiquement dans le temple de Lucina chez les Crotoniates, n'eut pas la témérité de peindre en s'en remettant à son seul talent, comme le font presque tous les peintres de notre époque. Pensant que non seulement son propre talent ne pouvait pas fournir tout ce qu'il recherchait comme beauté, mais que, même en le tirant de la nature, il ne pouvait le trouver dans un seul corps, il choisit cinq vierges parmi les plus belles de toute la jeunesse de cette ville pour reporter dans sa peinture ce qu'il y avait en chacune de beauté féminine accomplie». En temps modernes, cette anecdote apparaît probablement pour la première fois ici, et sera inlassablement reprise par la suite, constituant le récit exemplaire qui se trouve au

³⁵ *Ibidem*, 55-56, pp.215-216, 219.

³⁶ Erwin PANOFSKY, *op.cit.*, pp.75-86, 107. Selon Panofsky, c'est grâce à ce sens d'une «idée des beautés» qui lui est attaché que le terme d'«Idée» devait, par un développement ultérieur, se transformer en celui d'«Idéal».

cœur de toute théorie classique de l'art: en procédant ainsi, d'une part le peintre imite la nature, d'autre part cherche l'idéal. Alberti stipule donc le principe d'une démarche artistique qui entraîne une combinaison du naturalisme (ressemblance) et de l'idéalisation (beauté), conciliant ainsi platonisme et aristotélisme. Et, à travers l'influence exercée par le traité *De Pictura*, la définition de la peinture comme imitation sélective de la nature, avec l'histoire archétype du portrait d'Hélène de Zeuxis, dominera toute la théorie de la peinture des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles.³⁷

Comme l'observe Panofsky dans *Idea*, ce qui a éloigné Alberti de la philosophie néo-platonicienne pourtant renaissante à la même époque et dans même milieu de culture florentine, ce fut la conception à la fois pratique et rationnelle qu'il se faisait des arts. Dans *De Re Aedificatoria*, il donnera deux définitions de la beauté où il opposera de nouveau à l'interprétation métaphysique de la beauté de Marsile Ficin l'interprétation purement phénoménale de la Grèce classique: «La beauté [*pulchritudo*] consiste dans une harmonie [*concinnitas*] et dans un accord des parties avec le tout, conformément à des déterminations de nombre, de proportionnalité et d'ordre, telles que l'exige l'harmonie, c'est-à-dire la loi absolue et souveraine de la nature.» De même, dans l'autre définition encore plus célèbre, Alberti affirmera que « la beauté est une harmonie rationnellement déterminée de toutes les parties qui composent la chose, si bien qu'elle rend fort improbable que rien ne puisse être ajouté, retranché ou changé. » C'est justement cette définition qui reconnaît l'essence de la beauté dans l'harmonie des proportions, des couleurs et des qualités sensibles qu'Alberti a contribué à faire triompher pour longtemps. Mais le plus significatif c'est qu'en renonçant à une interprétation métaphysique de la beauté, on distend pour la première fois les liens entre le «beau» et le «bien»: il s'agit en fait de conférer à la sphère de l'esthétique une autonomie qui ne devait recevoir ses fondements théoriques que plus de trois siècles après (et qui, durant cette période, sera souvent remise en question).³⁸

Cette définition de la beauté qui la rapproche de la sphère esthétique nous ramène au problème de la nature des critères de jugement. Comme l'observe J-L.Schefer, la beauté dans ses manifestations phénoménales – *concinnitas*, *venustas* –, n'est pas une fin en soi mais un agrément et un argument de crédibilité de l'*historia*. L'agrément, l'harmonie (*concinnitas*) sont des qualités rhétoriques, des moyens de convaincre ou de séduire, la touche de vie apportée à une histoire compréhensible, convaincante et émouvante.³⁹ Les questions qui se sont posé à la

³⁷ Leon Battista ALBERTI, *op.cit.*, Livre III, 56, pp.219-220; Alain MICHEL, *op.cit.*, p.220; Sylvie DESWARTE-ROSA, *op.cit.*, p.61.

³⁸ Erwin PANOFSKY, *op.cit.*, pp.71-72, 214. Selon Alain Michel, c'est aussi une autre démarche essentielle pour l'histoire de la Renaissance qui s'accomplit dans *De re aedificatoria* : les notions de la beauté et de la grâce, encore distinctes chez Cicéron, tendent ici à se confondre. Cf. Alain MICHEL, *op.cit.*, pp. 213-214.

³⁹ Jean Louis SCHEFER, «Préface», in: Leon Battista ALBERTI, *De la peinture / De pictura* [1435], Paris, Macula, Dédale, 1992, pp.9-10.

Renaissance étaient de savoir comment déterminer l'harmonie et l'agrément qui en résulte, et ce qui constitue le fondement de cet agrément. Comme le montre Panofsky, les réponses à ces questions s'accordaient toutes sur le fait que jamais l'appréciation purement subjective et individuelle de l'artiste ne pouvait servir de critère pour une juste proportion. On proposait en revanche des «régulateurs», valables *a priori* ou empiriquement établis, que constituaient par exemple les lois mathématiques, l'approbation de l'opinion publique et les déclarations des auteurs anciens ou l'exemple de l'antique statuaire.⁴⁰ Quant à Alberti, il s'est efforcé de dégager une sorte de norme universelle de la beauté et de l'opposer au jugement de goût purement individuel. C'est déjà le premier livre, «technique», du *De pictura* qui met en place autre chose qu'un principe de cohérence de tout l'espace, autre chose qu'un point de vue et un principe de direction: il met en place un principe de jugement – la symétrie –, qui est un rapport objectif de mesure et de proportion. Ce jugement est une base d'estimation du vraisemblable, du naturel, du probable.⁴¹ Et, dans le *De Re Aedificatoria*, il affirmera que le jugement de la beauté «ne dépend pas d'une simple opinion mais d'un certain jugement inné de nos esprits.» Il croyait donc que l'homme connaît la beauté, non point seulement par le goût – qui est personnel, subjectif, variable –, mais par une faculté rationnelle commune à tous les hommes, qui leur permet de décider d'un accord unanime quelles sont les œuvres d'art qui sont belles.⁴²

Il y a une autre explication de l'éloignement d'Alberti de la définition néo-platonicienne de l'Idée de la beauté, qui tient à sa conception de la nature qui est plutôt aristotélicienne. Ainsi que le montre A.Blunt, à la base de l'idée de la correction de la nature par un processus de sélection (*electio*) se trouve un nouveau sens qu'Alberti attribue à la nature, comme le prouvent les écrits plus tardifs où il ré-affirme cet aspect de la production artistique. Si dans le traité de la peinture il avait entendu sous le terme de «nature» l'ensemble de la réalité visible, dans *De statua* et *De Re Aedificatoria* Alberti prend à son compte une conception «vaguement aristotélicienne» selon laquelle la nature est un artiste qui s'efforce d'atteindre la perfection et en est constamment empêchée par l'accident. Ainsi, bien que l'imitation de la nature soit la fonction première des arts, un autre devoir plus important leur incombe : il faut que l'œuvre d'art soit aussi belle que précise. Et, comme l'avait montré l'exemple du peintre antique Démétrius, la beauté ne procède pas nécessairement d'une imitation exacte, puisqu'elle est une qualité qui n'est pas nécessairement inhérente à tous les objets naturels, bien que la nature soit la seule source d'où l'artiste puisse la tirer. En conséquence, l'artiste ne doit pas faire usage de la nature sans discrimination. Le processus de sélection est essentiel, parce que, l'écrit Alberti dans *De Re Aedificatoria*, « il est très rare que même la nature ait la faculté de produire quelque chose qui soit absolument parfait à tous les égards. »

⁴⁰ Erwin PANOFSKY, *op.cit.*, pp.68-69, 88.

⁴¹ Leon Battista ALBERTI, *De la Peinture*, Livre I, 14 et 19, pp.107, 115; Jean.Louis SCHEFER, *op.cit.*, p.8.

⁴² Leon Battista ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cité par Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp. 33-34.

Dans le livre sur la sculpture, le développement de cette théorie est poussé plus en avant encore. Le concept d'*electio* implique ici le désir de rendre les formes, celles humaines en l'occurrence, conformes non seulement à ce qu'il y a de plus beau dans la nature, mais aussi à ce qu'il y a de plus universel ou de plus typique. Cette identification du beau avec le typique dans la nature a aussi son fondement dans la conception aristotélicienne de la nature comme artiste, évoquée plus haut. Suivant cette conception, l'artiste, en éliminant les imperfections des objets naturels et en combinant leurs parties les plus typiques, révèle ce que la nature vise en permanence à produire et est constamment empêchée de produire.⁴³ C'est sur ce point que, selon Blunt, Alberti a simplifié la conception d'Aristote car il arrive à une beauté-type par un processus de réduction à la moyenne plus ou moins arithmétique, tandis que, chez Aristote une faculté beaucoup plus proche de l'imagination est entrée en jeu.⁴⁴ C'est ainsi que, tout comme l'Antiquité – puisque la notion d'*electio* est un héritage de l'Antiquité tout autant que la notion d'*imitatio* –, la Renaissance elle aussi a exigé concurremment de ses œuvres d'art fidélité à la nature et beauté, mais sans y percevoir encore la moindre contradiction. Ces deux exigences, qui devaient ne devenir incompatibles que plus tard, pouvaient encore apparaître comme les postulats consécutifs d'une seule et même exigence qui demande, à chaque œuvre, que l'on se mesure tout de nouveau avec la réalité, que ce soit pour la corriger ou pour l'imiter.⁴⁵

Le modèle idéal du peintre : l'artiste savant et homme de bien. Un autre élément fondamental de la théorie humaniste que formule Alberti dans le livre III du *De pictura*, c'est le modèle idéal du peintre. Afin de «mener l'art de la peinture à son absolue perfection», une culture littéraire et scientifique devait renforcer la formation pratique du peintre, basée sur l'étude et l'imitation de la nature (qui, on l'a vu auparavant, était le principe essentiel de l'éducation artistique). Et, même si Alberti ne cite pas comme obligation la connaissance de la philosophie, il ajoute comme fondement à tout cela la possession des vertus morales: le peintre doit être *vir bonus*, et cela lui tient naturellement lieu de philosophie. Ainsi se dessine le

⁴³ Leon Battista ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cité par Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp. 34-35.

⁴⁴ Anthony BLUNT, *op. cit.*, pp. 36-37. L'un des résultats les plus singuliers de cette conception aristotélicienne de la nature c'est qu'Alberti arrive à décrire l'architecture comme une imitation de la nature, et ceci au même titre que les arts directement figuratifs. L'idée implicite à cette conception c'est que la nature procède selon certaines lois et selon une méthode cohérente. Le but de l'architecte est de faire passer dans ses œuvres quelque chose de cet ordre et de cette méthode que l'on trouve dans la nature: «Les architectes de l'Antiquité – écrit-il dans *De Re Aedificatoria* – soutenaient avec raison que la nature, artiste souveraine dans l'invention des formes, était toujours leur modèle. Par conséquent, ils rassemblaient, autant qu'il était permis à l'industrie humaine, les lois selon lesquelles la nature opère dans toutes ses productions, et ils introduisent ces lois dans leurs manières de bâtir.» Leon Battista ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, cité par Anthony BLUNT, *op.cit.*, p.37. Les principes auxquelles Alberti se réfère sont définis par des qualités telles que l'harmonie (*concinmitas*), la proportion, la symétrie.

⁴⁵ Erwin PANOFSKY, *op.cit.*, pp. 65-66.

modèle de l'artiste idéal qui, avant d'être *doctus pictor*, peintre savant, doit être un homme de bien ou honnête homme: «Je désire que le peintre soit avant tout un homme de bien – écrit Alberti –, car personne n'ignore combien l'honnêteté, plus encore que l'admiration pour le métier et pour l'art du peintre, est propre à lui concilier la faveur de ses concitoyens.» Et il ajoute: «Je souhaiterais qu'un peintre soit instruit, autant que possible, dans tous les arts libéraux», et il lui recommande plus spécifiquement la connaissance de la géométrie aussi que «la fréquentation des poètes, des rhéteurs et de tous ceux qui sont versés dans les lettres.» C'est seulement à ce point du traité qu'Alberti emploie le mot *inventio* (qui recouvre le choix du sujet aussi bien que l'organisation générale de la composition), lorsqu'il invoque l'utilité des connaissances issues des disciplines libérales pour l'invention.⁴⁶ Celles-ci ont été considérées par la théorie humaniste de la peinture comme presque aussi indispensables pour une bonne invention que l'était, pour un bon dessin, la connaissance de la sculpture antique.

La différence entre la base scientifique du Livre I du *De pictura* et le modèle rhétorique qui sous-tend le Livre II se retrouve dans la doctrine du *doctus pictor*. D'une part, celle-ci est conforme à sa vision d'une pratique artistique conduite par la raison, qui est une arme pour l'étude du monde réel et le fondement de la méthode scientifique. Cette vision pragmatique est confirmée par ses écrits plus tardifs. Dans *De statua*, Alberti soutient que «l'apprentissage des arts se fait par le moyen de la raison et de la méthode, et l'on y passe maître par la pratique.» Dans *De Re Aedificatoria*, il insiste sur le fait que l'artiste doit premièrement maîtriser les principes fondamentaux de son art au moyen de la raison et c'est après que vient l'étude des modèles, des meilleurs œuvres produites par les artistes des générations antérieures, parmi lesquels une place prioritaire revient aux Anciens. Ainsi l'artiste deviendra capable de formuler des préceptes relatifs à la pratique des arts. Du point de vue des rapports d'Alberti avec les néo-platoniciens de la fin du Quattrocento, le trait le plus saillant est, comme l'observe Blunt, l'absence complète de la notion de l'imagination dans ses écrits. Tout, pour lui, procède de la raison, de la méthode, de l'imitation, de la mesure ; rien, de la faculté créatrice. Et ceci est très compréhensible, puisque les artistes du Quattrocento dont il exprimait les idées étaient totalement absorbés par l'exploration de l'univers visible qu'ils venaient de découvrir si récemment, et c'était des conseils pratiques qu'ils avaient besoin et non des spéculations abstraites.⁴⁷

D'autre part, le système des valeurs issu de l'esthétique des Anciens reste présent dans les réflexions d'Alberti sur la culture et les devoirs du peintre, même s'il subisse certaines inflexions. Selon Alain Michel, l'insistance de l'humaniste

⁴⁶ Leon Battista ALBERTI, *De la Peinture*, livre III, 52-54, pp. 211-215; Alain MICHEL, *op.cit.*, p. 217.

⁴⁷ Ce n'est guère qu'au siècle suivant que le contact entre les doctrines du néo-platonisme et la théorie de la peinture s'établit, et de manière remarquable, en la personne de Michel-Ange qui reçut sa formation dans le cercle de Laurent de Médicis. C'est avec lui que l'artiste devient pour la première fois «Le Divin» et que la conception pratique des arts à la manière d'Alberti cède place à une doctrine plus sublime. Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp.25-26, 39-40.

florentin sur la nécessité d'une formation encyclopédique du peintre est une application aux arts de l'idée fondamentale que Cicéron avait conçue pour la rhétorique, celle de l'orateur idéal qui devait rassembler en lui toutes les vertus possibles et disposer d'une compétence universelle, dominée toutefois par la *sagesse* qui introduit la mesure dans toutes choses. C'est justement cette formation qui prépare le peintre à accomplir un important rôle social – celui de produire un art qui touche l'âme du spectateur, fut-il savant (*doctus*) ou ignorant (*indoctus*), par l'abondance et la variété des choses, la diversité des mouvements, ainsi que par l'universalité de son appel: «L'histoire que tu pourras à juste titre louer et admirer – affirme Alberti dans *De pictura* – sera celle qui se montrera agréable et ornée d'attraits qui lui permettront de retenir longtemps les yeux d'un spectateur savant ou ignorant par une espèce de plaisir et de mouvement de l'âme. Ce qui d'emblée fait qu'une histoire apporte plaisir, c'est l'abondance et la variété des choses.» Et encore: «Le but du peintre est d'obtenir par son ouvrage la gloire, la reconnaissance et la bienveillance plutôt que de s'enrichir. Et le peintre y parviendra si sa peinture retient le regard et touche l'âme de ceux qui regardent.»⁴⁸ L'emploi du terme d'*historia* n'implique pas le mépris de la forme au profit des idées, mais un rappel à ce que la rhétorique avait appris aux humanistes et aux peintres de la Renaissance : que la forme elle-même est langage, qu'elle constitue un signe renvoyant à un sens et qu'on ne peut en rendre compte sans la connaître dans sa totalité. Dans la peinture il y a toujours de l'*historia*, lorsqu'elle touche l'œil, l'âme et la pensée.⁴⁹

Une théorie de l'histoire: la dialectique de la décadence et du progrès.

Une autre composante substantielle du traité *De Pictura* d'Alberti c'est la vision de l'histoire qui sous-tend son discours, qui est construite autour de la dialectique de la décadence et du progrès, précisant ainsi la pratique artistique comme travail orienté vers la résurrection de la peinture. En cela, Alberti s'inscrit en effet dans la lignée de Pétrarque et de sa théorie révolutionnaire de l'histoire, à la base de l'humanisme, qui place l'âge des ténèbres après et non avant le Christ et prône l'imitation des modèles classiques pour que renaisse la culture occidentale. Boccace, le disciple dévoué de Pétrarque, fut le premier à intégrer la peinture à ce système historique dans le *Decameron* (VI,5), lorsqu'il déclara que Giotto, reconnu depuis Dante comme le plus grand peintre florentin, avait ramené cet art enseveli (*sepulta*) à la lumière (*in luce*). Cette image d'un art «enterré» puis «ressuscité» est à la base de la tradition historiographique florentine, de Filippo Villani (1381) jusqu'à Giorgio Vasari. Ce système historique est clairement évoqué et comme résumé par Alberti dans le prologue de la version italienne du traité, *Della pittura*, dédié à Brunelleschi. Il rappelle ici comment lui-même avait déploré la perte presque totale de la peinture et de tant de sciences et arts, «excellents et divins», de l'Antiquité, et comment il s'expliquait cet état de décadence par l'épuisement de la nature, «vieille et fatigué», qui ne produit plus les géants et les grands esprits des premiers temps. Le

⁴⁸ Leon Battista ALBERTI, *op.cit.*, Livre II, 40-41, pp.169-175, et Livre III, 52, p.209.

⁴⁹ Alain MICHEL, *op.cit.*, pp.60-61, 216-218.

but avoué de son ouvrage est ainsi de servir de modèle aux artistes contemporains dans leur effort de ramener la peinture à la perfection et, en même temps, d'en sauvegarder la mémoire. Alberti recourt par ailleurs dans le texte même du traité à l'image héritée de Boccace de la résurrection de la peinture, lorsqu'il déclare (dans la version italienne) avoir exhumé cet art enseveli ou l'avoir tiré des enfers à la lumière (dans la version latine: *ab inferis* – terme qui renvoie à une topique de la mémoire et de l'oubli). Selon cette logique historiographique, Giotto est le seul peintre moderne mentionné par Alberti dans le traité proprement dit, et les artistes qu'il loue dans le prologue italien sont précisément ceux qui ont rompu avec l'art de son temps, en introduisant l'emploi de la perspective linéaire – la base d'un naturalisme scientifique. En effet, c'est en celle-ci qu'Alberti voyait le moyen par lequel les artistes contemporains pouvaient surpasser ceux de l'Antiquité.⁵⁰

Le problème des rapports des modernes avec le modèle de l'Antiquité classique est posé dans le même cadre humaniste et concerne la façon dont l'artiste moderne et Alberti lui-même devaient le suivre. C'est encore Pétrarque qui offre l'exemple et la voie à suivre, à savoir l'*imitation créatrice*. Le fondateur de l'humanisme italien se montrait fort attentif à préserver une juste mesure dans l'imitation des Anciens et à sauver l'identité personnelle et chrétienne de l'imitateur. Aussi écrivait-il dans une lettre à Boccace : «L'imitateur doit éviter que la ressemblance de son texte à celui de son modèle ne soit une identité, du même ordre que la ressemblance de l'objet à son image dans un miroir, au point que le mérite de l'artiste dépende du degré de reproduction dont il est capable; la ressemblance doit être analogue à celle d'un fils à son père, qui s'accommode souvent d'une grande différence physique, et qui tient à rien, a un air, comme disent les peintres d'aujourd'hui [...] Dans tout ce que nous écrivons à la ressemblance d'un modèle il faut introduire beaucoup des différences, et laisser voilé ce qui subsiste de ressemblance, si bien qu'on ne puisse le remarquer sinon à tête reposée et plutôt comme un soupçon que comme certitude. Il faut donc s'inspirer d'une nature créatrice et des qualités de son style, et ne pas reprendre ses propres termes: dans le premier cas, la ressemblance reste cachée, dans le second elle ressort; dans le premier cas, on a affaire à un poète, dans le second à un singe.»⁵¹ Ainsi que l'observe Marc Fumaroli dans *l'Age de l'éloquence*, cette métaphore de «la ressemblance du fils au père» maintient le procès de formation du meilleur style latin dans la sphère «naturelle» de la filiation, qui préserve l'identité du fils chrétien de la fascination du père païen sans lui ôter les bénéfices de la ressemblance. L'imitation créatrice, avant de renvoyer aux *Verba* du texte imité, renvoie à l'*ingenium* de l'imitateur. Elle est conçue par Pétrarque comme une confrontation de deux *ingenia* humains, l'un en acte, l'autre en puissance, et d'où jaillit pour l'imitateur la révélation de sa propre identité singulière d'artiste et de chrétien.

⁵⁰ Leon Battista ALBERTI, «Dédicace à Filippo Brunelleschi», *op.cit.*, pp.68-70, et Livre II, 48, *op.cit.*, pp.199-201; Sylvie DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, pp.29-31, 55.

⁵¹ PETRARQUE, *Lettere di Francesco Petrarca delle cosi familiari libri ventiquattro...*, cité par Marc FUMAROLI, *op.cit.*, pp.78-79.

La grande admiration d'Alberti devant l'Antiquité classique venait de l'idée qui était l'opinion commune, que c'est à l'Antiquité que l'art atteint sa perfection (d'après lui, il est surtout le cas de l'architecture romaine). Mais, à l'instar de Pétrarque, dans le *De Re Aedificatoria* il n'encourage jamais l'artiste moderne (l'architecte en l'occurrence) à imiter aveuglement les Anciens. Au contraire, il lui conseille de tenter toujours d'introduire dans ses dessins quelque chose qui soit entièrement de son invention. L'artiste devait suivre l'exemple de l'Antiquité, mais il s'agit d'une imitation créatrice, conçue comme modèle à la découverte d'un style personnel. Alberti fut aussi conscient de l'originalité de sa propre démarche théorique et il la revendique à la fin de son traité de la peinture : « Quant à nous, nous ne résistons pas au plaisir d'avoir le premier emporter cette palme puisque nous avons été le premier à mettre par écrit cet art très subtil ». Et, au début du deuxième livre où il fait l'éloge de la peinture et retrace l'histoire de ses origines selon les sources classiques, il précise son propos, en soulignant sa nouveauté par rapport aux modèles antiques : non pas raconter une histoire de la peinture à la manière de Plinie, mais entreprendre de façon entièrement nouvelle un examen critique de cet art.⁵²

Léonard de Vinci : le *Traité de la peinture*.

A l'*età dell'oro* de l'art italien, Léonard de Vinci (1452-1519) lui aussi a essayé longuement d'écrire un traité de la peinture, qu'il n'arriva jamais à l'achever. Des copies fragmentaires de la version manuscrite, composé de notes rédigées pour la création et pour l'enseignement à la fin du XV^{ème} siècle et au début du XVI^{ème}, ont circulé jusqu'au XVII^{ème} siècle, mais l'édition princeps, *Trattato della pittura*, a vu le jour seulement en 1651 à Paris (ce livre contenait encore sa biographie et le traité *De statua* d'Alberti). Cette édition procurée par Raphaël Trichet du Fresne, reposait sur une copie appartenant à l'un des savants du «clan» de Chantelou, Paul Fréart de Chantelou (son frère, Roland Fréart de Chambray, est l'auteur de l'un des premiers manifestes du classicisme français dans la littérature d'art, la *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, 1650, et de l'*Idée de la perfection de la peinture*, 1661), et qui avait appartenu originellement au *cavaliere* Cassiano dal Pozzo, savant et collectionneur d'art, membre de l'*Accademia dei Lincei* et du cercle des Barberini à Rome.

Le *Traité de la peinture* de Léonard nous donne une très bonne idée de la manière dont les éléments hérités d'une tradition plus ou moins proche peuvent être repris et réintégrés dans une synthèse novatrice. D'une part, Léonard se rattache directement à ses prédécesseurs: sous biens de rapports, il apparaît comme celui qui a réalisé à la fin du XV^{ème} siècle ce qu'Alberti avait énoncé et tenté d'atteindre au début du siècle et, souvent, la divergence de leurs conceptions du monde n'est qu'apparente. Il est aussi lié à la tradition classique, fait attesté par la

⁵² Leon Battista ALBERTI, *op.cit.*, Livre II, 26, pp.135-137, Livre III, 63, p.235, et *De Re Aedificatoria*, Livre IX, ch. X; Sylvie DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, p.31.

théorie de l'expression et celle du décorum, et par l'utilisation des concepts de grâce et de beauté, le premier ayant plus d'importance chez lui, comme chez la plupart des peintres de la Renaissance. D'autre part, l'originalité profonde de Léonard est manifeste dans la synthèse qu'il établit entre l'expérience (source de toute certitude) et la mathématique (nécessaire pour «penser par principes»), ainsi que dans la manière dont il tranche l'ancienne dispute de la préséance des arts – le fameux *paragone* –, et dans l'insistance extrême sur la spécificité de la peinture en tant qu'art visuel.⁵³

La synthèse de l'expérience et de la mathématique. Dès le départ, la démarche théorique de Léonard se place sur le terrain du savoir acquis par l'expérience. Il incarne l'empirisme de la Renaissance qui recherche l'origine de la connaissance non dans quelque capacité *a priori* de l'esprit humain, mais dans les données de l'expérience et de l'observation directe, ce qui l'amène à prendre en considérations les sens comme des organes de la connaissance. Néanmoins la certitude que donnent les sens ne peut être utilisée qu'à travers le raisonnement mathématique, et c'est là que selon lui s'affirme la grandeur de la peinture, puisque précisément elle combine la quête directe du sensible avec la construction mathématique. Pour lui, comme pour Alberti, la peinture est une science parce qu'elle est fondée à la fois sur la perspective mathématique et sur l'étude personnelle de la nature : si elle est fondée sur des principes «scientifiques et vrais», ces principes sont toutefois « le produit de la saine expérience qui est la mère commune des Sciences et des Arts. »⁵⁴ Les écrits de Léonard, comme ses œuvres, montrent non seulement son intérêt pour les phénomènes optiques, mais son acharnement à déchiffrer, par la peinture, les secrets de la nature. En assurant une accessibilité tant visuelle qu'intellectuelle à une nature conçue comme l'ensemble du monde visible, la peinture acquiert même une qualité philosophique: «Si tu méprises la peinture, qui seule peut imiter tous les produits visibles de la nature – avertit Léonard –, tu méprises à coup sûr une invention subtile, qui, par ses raisonnements philosophiques et difficiles, examine toutes les qualités des formes, les mers, les sites, les plantes, les animaux, herbes, fleurs, tous baignés d'ombre et de lumière. Et cette science est vraiment la fille légitime de la nature, car c'est la nature qui l'a engendré ; mais pour être précis, nous l'appellerons petite-fille de la nature, parce que la nature a produit toutes les choses visibles, et de ces choses est née la peinture. Nous l'appellerons donc petite-fille de cette nature et parente de Dieu. »⁵⁵

Dans l'héritage du XV^{ème} siècle, l'ancien mot de Dante selon lequel l'art est le «petit-fils de Dieu», qui posait la filiation de l'art par rapport à la nature dans

⁵³ Sur la théorie de l'art de Léonard, nous avons consulté, en dehors de ses écrits (voir note 1), les travaux critiques de Julius von SCHLOSSER., *op.cit.*, chapitre «Les legs de Léonard», pp.195-217, Anthony BLUNT, *op.cit.*, chapitre «Léonard de Vinci», pp.41-59, Rensselaer W. LEE, *op.cit.*, chapitre «La *virtù visiva*», pp.155-165, Alain MICHEL, *op.cit.*, pp. 223-225.

⁵⁴ LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, édition française par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, fragments 14-16, pp.85-87; Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp.45-46; Alain MICHEL, *op.cit.*, p.223.

⁵⁵ LÉONARD DE VINCI, *op.cit.*, fragment 36, pp.110, 112.

son sens scolastique, prend chez Léonard la forme positive du principe l'«art est l'imitation (exacte) de la nature (visible)». Pour lui, comme pour Alberti et pour l'entière tradition classique, l'essence de la peinture est circonscrite dans l'imitation : « L'esprit du peintre doit se faire semblable à un miroir, qui adopte toujours la couleur de ce qu'il regarde, et se remplit d'images qu'il a d'objets devant lui. Sachant, peintre, que pour être excellent, tu dois avoir une aptitude universelle à représenter tous les aspects des formes produites par la nature, tu ne sauras pas le faire sans les voir et les recueillir dans ton esprit. » Toutefois, l'imitation artistique n'est nullement conçue de façon littérale, mécanique, mais comme *una cosa mentale*, un acte spirituel: «Le peintre qui travaille par routine et au jugé, sans s'expliquer les choses, est comme le miroir qui reforme en soi tout ce qu'il trouve devant lui, sans en prendre connaissance», continue Léonard. A l'encontre du naturalisme pur qui travaille d'une manière «non-scientifique», il conçoit l'imitation comme un acte d'observation scientifique des faits, comme une élaboration intellectuelle du modèle donné par la nature. Ainsi envisagé comme une espèce de savoir, l'art de la peinture doit être jugé selon deux critères : la certitude de ses prémisses et de ses méthodes, et la plénitude de savoir que représentent ses productions, c'est-à-dire la plénitude avec laquelle un art représente la nature, l'ampleur de sa vérité particulière.⁵⁶

L'impératif de l'imitation exacte, de la ressemblance avec la nature demeure un des plus importants principes du jugement des œuvres. Léonard invoque constamment cette exactitude comme critère final de la peinture et déclare: «La peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite»; et bien qu'en d'autres passages son opinion semble différente, il considère certainement qu'elle a grande importance, puisqu'il recommande constamment au peintre de se munir d'un miroir dans tous ses déplacements afin de voir si le reflet de ce miroir est exactement conforme à son tableau. Ailleurs, il qualifie le reflet donné par un miroir de «peinture véritable». L'artiste doit donc imiter fidèlement la nature et ne pas essayer de l'améliorer, de la corriger, car ceci le rendrait maniéré et contraire à la nature. En ce point Léonard s'oppose, d'une manière plus radicale encore qu'Alberti, à toute idéalisation. On n'en relève aucune trace dans ses conseils pratiques au peintre, et jamais il ne suggère que l'artiste doive rendre la nature conforme à une idée qui existe dans son esprit, bien que la nature même soit soumise à des lois générales.⁵⁷

Léonard s'oppose encore à l'imitation de la manière d'un autre artiste. Dans des fragments célèbres, il stigmatise les peintres imitateurs, liant directement la décadence de la peinture à l'imitation des œuvres antérieures, au lieu de l'imitation de la nature: «Oh! Quelle folie immense – dit-il –, de blâmer ceux qui n'apprennent que

⁵⁶ LÉONARD DE VINCI, *op.cit.*, fragments 20-23, 44-45, pp.89-90, 113-114; Julius von SCHLOSSER, *op.cit.*, pp.209, 212; Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp.46-48.

⁵⁷ LÉONARD DE VINCI, *op.cit.*, fragments 72, 90, pp.151-152, 157-158; Anthony BLUNT, *op.cit.*, p.50.

de la nature, et ne s'occupent pas des maîtres, disciples de cette nature.» Et il ajoute que «ceux qui n'étudient que les maîtres et non les œuvres de la nature sont, quant à leur art, petit-fils et non fils de la nature, maîtresse des bons maîtres.» Comme l'observe E.Panofsky, ici il ne s'agit pas encore d'incriminer le manque d'«idées» de l'imitateur (l'argument ne pouvait valoir avant que l'idée ne devienne le concept central de la théorie de l'art), mais simplement de mettre en garde que la nature est infiniment plus riche que les œuvres des peintres et que l'artiste qui imiterait les œuvres, au lieu d'imiter la nature, s'abaisserait à n'être que le petit-fils d'une nature dont il pouvait cependant être le fils. Ainsi l'avertissement de Léonard ne vaut que pour ce qui est d'«imiter la *manière* d'un autre artiste», c'est-à-dire qu'il concerne l'absence fondamentale d'indépendance qui caractérise la création artistique.⁵⁸

Toutes ces idées de Léonard ont trait à sa conception de l'artiste comme *savant* et *inventeur* à la fois. Conformément à l'analyse menée par A.Blunt sur la théorie de Léonard, quelque profonde puisse être, chez lui, la conviction que la peinture est une activité scientifique, il se rend compte qu'elle n'est pas simplement une science, et qu'un bon peintre a besoin de certaines facultés qui ne sont pas nécessairement celles du savant. Le jeune artiste doit être doté d'un talent naturel tandis que, selon lui, apprendre n'est pour l'étudiant en mathématiques qu'une question d'application pure et simple. Le peintre doit en outre disposer d'une faculté inventive, l'*imagination*, et Léonard va même jusqu'à la comparer avec le pouvoir de Dieu créant le monde: «Le caractère divin de la peinture fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu; car il s'adonne avec une libre puissance à la création d'espèces diverses: animaux de toute sorte, plantes, fruits, paysages, campagnes, écroulements de montagnes, lieux de crainte et d'épouvante qui terrifient le spectateur, ou encore des lieux charmants, suaves et plaisants [...]» Ainsi arrive-t-il à avancer une double conception de la fonction de l'artiste comme à la fois observateur scientifique de la nature et créateur imaginatif: la peinture embrasse non seulement le «domaine du visible», «tout ce que la nature produit » ou tous « les ouvrages de la nature», mais aussi «une infinité d'autres qui échappent à celle-ci », et il la dépasse par l'invention de formes parfaites et variées d'animaux, des arbres, d'herbes, de fleurs, de paysages, etc. Dans un autre chapitre de son traité, Léonard donne des exemples de ces choses que le peintre peut inventer: monstres, paysages inconnus, montagnes, plaines, etc.⁵⁹

Le paragone des arts et la spécificité de la peinture. Cela nous conduit à un des aspects les plus originaux de la pensée de Léonard, la manière dont il traite le fameux thème du *paragone* des arts – la peinture, la sculpture, la musique et la poésie. Cette comparaison conclut sur l'affirmation de la supériorité de la peinture, qu'il évalue

⁵⁸ LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, fragments 91, 93, pp. 158, 160; Erwin PANOFSKY, *Idea*, p.66.

⁵⁹ LÉONARD DE VINCI, *op.cit.*, fragments 46-47, 50, 74, 92, pp.114-117, 152, 159; Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp.57-59.

en termes d'intelligence (par rapport à la sculpture), d'immédiateté (par rapport à la musique), et de vérité de l'œuvre et vivacité d'effet (par rapport à la poésie).

D'après Léonard, la sculpture est inférieure à la peinture par son côté fortement manuel, et parce qu'elle offre du réel une imitation trop grossière et ne sait pas, comme la peinture, pratiquer une opération plus mentale pour le transposer sur un seul plan. La musique opère à l'aide de l'harmonie et de la proportion, comme la peinture, mais elle ne peut à y parvenir qu'à travers la durée nécessaire au déploiement des chants, tandis que la peinture crée une harmonie instantanée. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement c'est la comparaison entre peinture et poésie, composante essentielle de la théorie humaniste de l'art. Or, contrairement à la doctrine de l'*Ut poesis pictura*, Léonard tient à relever plutôt les différences entre les «deux sœurs», et à affirmer le caractère primordial d'art *visuel* de la peinture et, de ce fait, sa supériorité sur la poésie. Ce statut privilégié de la peinture se doit, en premier lieu, à la nature de l'imagination mise en jeu par le peintre par rapport au poète et, par suite, de l'œuvre qui en résulte: l'imagination poétique qui manie des mots est inférieure à celle du peintre, parce que celui-ci figure les œuvres de la nature avec plus de vérité, de richesse et de variété que le poète, dans une œuvre matérielle. Ainsi, du point de vue de leur degré de réalité, la peinture est avec la poésie dans le même rapport que le corps avec son ombre portée : «C'est la situation où se trouve la poésie dans l'esprit ou l'imagination du poète qui invente les mêmes choses que le peintre et croit par là s'égalier au peintre; mais en réalité il en est très loin, comme nous venons de le montrer. Nous dirons donc avec raison que, dans le domaine des fictions, il y a entre peinture et poésie la même différence qu'entre le corps et l'ombre dérivée, ou même plus grande, car l'ombre de ce corps passe au moins par la vue pour accéder au sens commun, alors que sa forme imaginée ne passe nullement par elle mais se produit dans l'œil intérieur [*occhio tenebroso*]. Quelle différence entre le fait d'imaginer une lumière dans l'œil intérieur, et la vision effective en dehors des ténèbres! »⁶⁰

Léonard souligne aussi la différence en termes d'effet: la peinture a sur l'imagination humaine une action plus puissante que la poésie, l'effet sensible de l'image, sa force de pénétration est plus grande que celle du mot incorporel, parce qu'elle agit *per la via della virtù visiva*, «par le pouvoir de la vue». La peinture fait cela grâce aux vertus qui lui sont propres et qui sont ses fondements mêmes : le *rilievo*, c'est-à-dire le modelé rigoureux au moyen de l'ombre et de lumière, l'expression psychologique qui se manifeste dans le mouvement, la couleur et la perspective aérienne. On se rend compte ainsi que la spécificité de la peinture n'exclut nullement aux yeux de Léonard sa capacité de rivaliser avec les autres arts. Il ne s'agit pas pour elle de se replier sur ses positions propres mais d'exprimer, avec ses moyens, la totalité du beau, puisque tout art, en effet, vise à l'universel. La

⁶⁰ LÉONARD DE VINCI, *op.cit.*, fragments 20-34, pp.89-106; Rensselaer W.LEE, *op.cit.*, pp.155-159; Alain MICHEL, *op.cit.*, pp.223-224.

monde extérieur, mais le domaine *invisible* de l'esprit n'est peinture a d'abord pour fonction de présenter à l'œil les formes et la beauté du pas fermé pour le peintre. Son attachement profond à l'humanisme est révélé par l'affirmation célèbre, souvent répétée, selon laquelle exprimer les émotions et les passions de l'âme par les mouvements du corps est une visée fondamentale de l'art du peintre.⁶¹ C'est dans ce but que Léonard expose longuement sa doctrine de l'expression, que presque tous les théoriciens ultérieurs devaient reprendre et développer, surtout en France. Dans ce contexte, on trouve également chez Léonard une autre théorie, celle du décorum, qui devait ultérieurement connaître un grand succès: les gestes que fait un personnage doivent non seulement montrer ses sentiments, mais encore être appropriés à son âge, à son rang et à sa position sociale. Il en est de même pour son «costume», le décor dans lequel il se meut et tous les autres détails de la composition. Ainsi employé par Léonard, le décorum n'est qu'un élément de la représentation totale du monde extérieur, sans lequel la peinture d'histoire serait incomplète et point convaincante.⁶²

Conclusion. Pour clore cette étude, on peut affirmer que pour la théorie artistique de la Renaissance telle qu'elle est représentée par Leon Battista Alberti à son début et par Léonard de Vinci à son épanouissement, considérer l'art dans l'esprit moderne signifie, avant tout, représenter le monde visible selon les principes de la raison humaine: l'art est un moyen de connaître, et la peinture est connaissance de la nature en perspective. En même temps, ils ont repris l'idée traditionnelle selon laquelle la peinture est capable de représenter l'invisible et qu'elle trouve son accomplissement le plus haut dans l'imitation représentative des actions et émotions humaines. Dans cette vision, les valeurs esthétiques du «bon style» sont la clarté formelle – la commensurabilité, la précision et la forme close –, et la clarté du contenu – le décorum iconographique –, tandis que la bonne procédure pour l'atteindre est fondée sur un procédé rationnel, prévisible et reposant sur des relations mesurables – le système de la perspective mathématique ou aérienne. Aussi les nouveaux idéaux de la Renaissance concernant le statut de l'art et de l'artiste sont clairement articulés dans leurs ouvrages: la peinture y est validée comme un art libéral et non plus mécanique, et le peintre est reconnu comme un homme considéré pour son statut intellectuel et social. Cette théorie artistique se réclame également d'une tradition littéraire classique et prône, comme il est notamment le cas d'Alberti, la résurrection de la perfection antique. Mais dans cette «renaissance » on entrevoit avec extrême acuité l'idéal de la liberté artistique de ce temps qui ne reconnaît pas encore dans l'Antiquité la seule *magistra artis*, comme le feront plus tard les théoriciens du XVI^{ème} siècle.

⁶¹ LÉONARD DE VINCI, *op.cit.*, fragments 20, 33, 235, 239, pp.89, 104, 244, 247; Julius von SCHLOSSER, *op.cit.*, pp.212-215; Rensselaer W.LEE, *op.cit.*, pp.160-162; Alain MICHEL, *op.cit.*, p.224.

⁶² LÉONARD DE VINCI, *op.cit.*, pp.244-254; Anthony BLUNT, *op.cit.*, pp.55-57.

**SCIENTIFIC AND CULTURAL EUROPEAN CONNECTIONS:
AUSTRIAN AND GERMAN ART HISTORIANS AND THEIR
CORRESPONDENCE WITH CORIOLAN PETRANU (1893-1945)**

NICOLAE SABĂU

The archive of the former Art History Seminary of the Cluj University treasures a rich documentary material including correspondence in the country and abroad, notes concerning international congresses in the field, administrative papers of the art history academic education dating back to the interwar age.

The aforementioned material has a major significance not only for the history of art history, education and research in the field of art history at the University of Cluj, but also for the dynamics of the international cultural-scientific relations that professor Coriolan Petranu has established on behalf of the Cluj Seminary with similar institutions in Central and Western Europe or even across the Ocean.

After Transylvania's union with Romania, the Romanian state had embarked upon an accelerated process of modernizing various fields of human activity. Academic education was one of them. The committee charged with reorganizing the University of Cluj, presided over by general commissioner Sextil Pușcariu, decided to set up a substantial number of new chairs, seminaries and institutes, side by side with those already in function. The reasons for the new perspective on our academic education are also apparent in the words uttered by the historian Vasile Pârvan on the respective occasion: "The requirements of the age are that we come up with something to supersede not only our own institutions in the Older Kingdom, but also the present organization..."¹.

Before the Treaty of Trianon, there was no art history chair and seminary in the old Cluj University, although Transylvania was a geographical area with a valuable treasure of plastic art monuments.

Already in 1919, the academic commission decided the setting up of a chair of art history. Due to the lack of specialists and because the French professor Joubin, invited to deliver the first lectures, did not arrive in time, the chair remained a wish that would only be fulfilled after a year. An inspiring prolegomenon, of very good omen for the future of this discipline in Cluj, was the series of lectures delivered by

¹ Nicolae Sabău, Marius Porumb, *Coriolan Petranu (1893-1945), cercetător al artei transilvane*, in "Ars Transsylvanica", V, 1995, pp. 5-11; Idem., *Coriolan Petranu (1893-1945) – chercheur de l'art transylvain*, in "Transylvanian Review", vol. X, no. 1 (Spring, 2001), pp. 49-55; Nicolae Sabău, *Coriolan Petranu (1893-1945). Erforscher der Kunst Transsylvaniens (Siebenbürgen)*, in „Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs” (Hrsg., Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda), Berlin, 2004, pp. 381-95.

Vasile Pârvan, who substituted the chair and suggested a course on "Italian Sculpture during the Renaissance" and "Greek Sculpture"².

On February 9, 1920, Coriolan Petranu (1893-1945), whose name would be related to the activity of the art history chair and seminary for a quarter of a century, started his series of lectures on "*Artistic and Historical Criticism of Art Works*" and on the general history of plastic arts under the title "*Introduction to Art History*"³. The curriculum and organization of the chair were printed in its very first year of activity in a booklet entitled: "*Art History Education at the University of Cluj*"⁴.

Besides the scientific activity, the organization of an art history chair and seminary also involved a practical, administrative activity in order to endow the respective institution with a library in the field and a collection of slides and photos. Besides the main fund of 1000 volumes donated by Coriolan Petranu, the library of the seminary was enriched along the years with other donations as well as through an intensive book exchange promoted by the professor of Cluj. The German correspondence in the archive of the seminary bears witness with this respect.

The very rich epistolary material compels us to make a certain selection and leave aside, for the time being, Coriolan Petranu's correspondence with well-known French and Italian art historians such as Henri Focillon, Charles Diehl, Louis Reau, Jean Alazard or Lionello Venturi, which could be ranged with the atmosphere of political sympathy for the Entente countries in the first decade after World War I. In time, Coriolan Petranu's academic formation would conspicuously direct the scientific-cultural relations towards the German world by introducing in the Romanian curriculum the scientific methods and practices of the Viennese school of art history in particular and of the German cultural and academic circles in general. In fact, the new orientation suggested by the Cluj professor was in agreement with the latest methodological research in art history advocated by his professor of the Viennese University, Josef Strzygovski (1862-1941), who had published his fundamental work, still nowadays a basic reference in the history of this discipline, "*Die Krisis der Geisteswissenschaften*" [*The Crisis of the Sciences of the Spirit*] in 1923.

A significant part of the material is made up of the 25 letters received by Coriolan Petranu from his professor Josef Strzygovski (4) and his former university mates, at that time professors with *Technische Hochschule Wien. Lehrkanzel Kunstgeschichte* (8), *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* (1) and the art history chair of the Viennese University (12).

² Sextil Pușcariu, în "Anuarul Universității din Cluj", I, 1919-1920, Cluj, 1921, pp. 7, 32.

³ Stelian Neagoe, *Viața universitară clujeană în perioada interbelică* [Academic Life in Cluj in the Interwar Age], I, Cluj-Napoca, 1981, p. 111.

⁴ Coriolan Petranu, *Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj* [Art History Education at the University of Cluj], Chapter I, in "Vieță Nouă", November 1923; Idem, *L'insegnamento della storia dell'arte presso l'Università di Cluj*, in "Rivista Pedagogica", Rome, Milan, January 1924; under the same title it was also published in "Ars Transsilvaniae" Sibiu, 1944, pp. 443-454; Idem, *Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj* [Art History Education at the University of Cluj], in "Revista Istorică" Bucharest, June 1924.

A second significant section includes the letters sent by the editor of the Munich journal "*Südostdeutsche Forschungen*", dr. Fritz Valjavec, a scientific dialogue on Coriolan Petranu's contributions to the Südostinstitut journal.

The third section includes replies (26) of great personalities in the field of art history, various German upper education institutions and museums. The last part includes four separate letters.

His scientific accuracy and well-known meticulousness have also stamped their mark on the epistolary activity carried on by the professor of Cluj. Almost every time, at the bottom of the page or on the back of the letter, Coriolan Petranu would draft a brief reply, detail which enables us to reconstruct the dialogue and understand the content and issues of his correspondence. In the upper side of the page, he would note the date when he sent the reply in the same neat and small handwriting.

Getting into the details of the first section of the correspondence we may assume that only a part of Josef Strzygovski's letters is preserved in Cluj, while the other is to be looked for in the legacy of the Romanian art historian, now in the custody of the museum of Arad, his native town.

The content of Josef Strzygovski's letters is quite heterogeneous, with a prevailing scientific element, chiefly concerning the editing of one of his forthcoming books (February 18, 1921), news related to Coriolan Petranu's doctoral thesis ("*Inhaltsproblem und Kunstgeschichte*"), which was about to be published with a preface written by the Viennese professor in the 22nd volume of the series "*Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien*" (June 21, 1921)⁵. In the same letter, Strzygovski informs his disciple on the invitation he has received from the Romanian Academy and University to deliver lectures in Bucharest. He expresses his wish to have had at least some knowledge of the Romanian language. This great innovator of art history, who has widened the horizons of this discipline by incorporating the art of the North and the art of the East, is blaming himself for this shortcoming with undissimulate candor, rather because of scientific pride than on pragmatic grounds, within a cultural context peculiar to a Romanian capital wide open to the European cosmopolitanism: "...*Aber lieber Freund, ich kann keine Wort rümanisch ! Glauben Sie dass ich das noch lernen kann?*"⁶

⁵ The Archive of the Art History Seminary in Cluj. Coriolan Petranu Fund. Foreign Relations, nos. 1,2.

⁶ *Ibidem*.

NICOLAE SABĂU

Wien, 21. V. 21.

Lieber Herr Kollege!

Ich freue mich, dass Sie mit dem Fortgang des Druckes zufrieden sind. Ich habe, was ich kann und ginnrdt hat die Arbeit auch genau genommen. Aber ich wollte, das Buch käme endlich heraus. Seit einer Woche habe ich das Imprématur für alle Bogen ausser dem ersten und letzten gegeben, diese möchte ich nochmals sehen. Sobald die Exemplare fertig sind, werde ich, Ihrem Wunsch entsprechend die Verteilung vornehmen und hoffe, dass dann im Laufe des Sommers die Besprechungen erfolgen. *20 Exemplare für die Rezension, 20 Kisten*

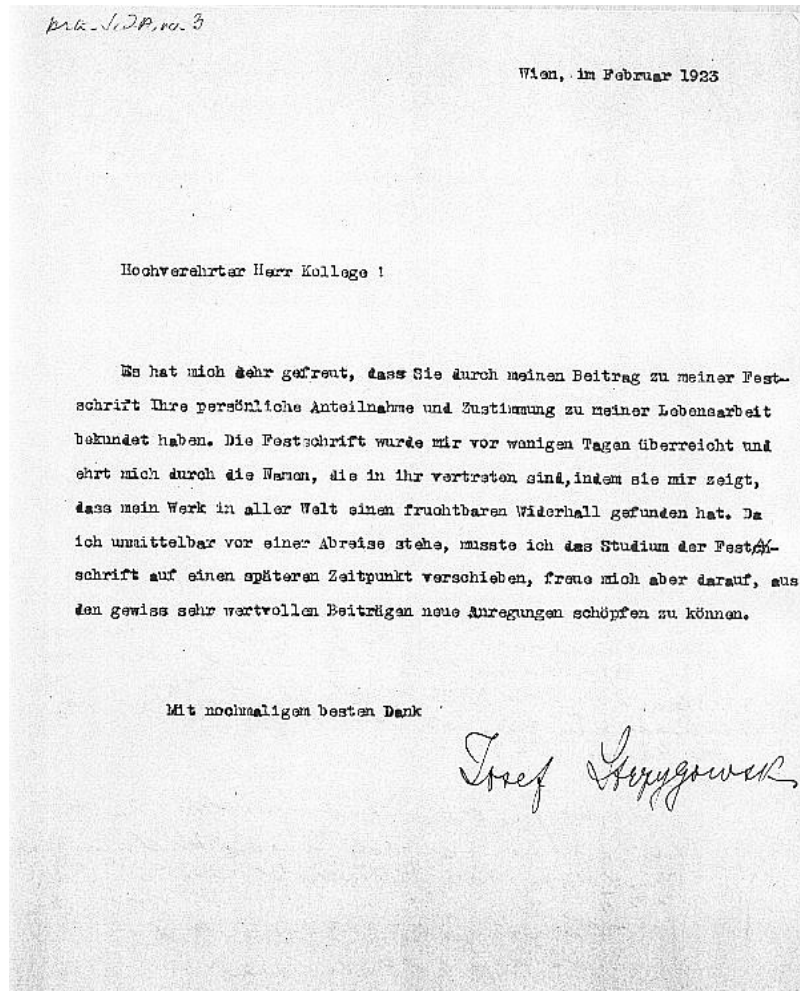
Was Sie mir da von der Absicht schreiben, mich auf die erledigte Lehrkanzle von Bukarest zu befragen, so ist das freilich sehr loekend und ich bin den Herren der Akademie und von der Zentralcommission aufrichtig dankbar, dass sie mir das Vertrauen schenken wollen. Aber, lieber Freund, ich kann kein Wort rumänisch! Glauben Sie, dass ich das noch lernen kann? Bukarest ist näher als alle die Orte, die mir sonst angeboten sind bis herüber an die Harvard University in Boston. Was nun? Ich werde hingehen und mir die Verhältnisse ansehen. Wenn es wirklich zu einer Berufung nach Bukarest kommen sollte, so würde ich gern in Unterhandlungen eintreten. Was zahlt man denn dort Gehalt und wie sind die Lebensverhältnisse in Bukarest? Sie wissen, dass ich geachteter habe. Aber glanzend wäre es schon in ein Gebiet zu kommen, das mir so vertraut ist und so nahe dem Oriente. Will man dort ein grösseres Institut machen? Wir könnten wahrhaftig dem ganzen Balkan voranleuchten. Wie lange dauern die Semester und wie viel Zeit hätte ich für mich und die wissenschaftliche Arbeit frei? Mein Gott so gäbe es tausend Fragen, aber die lassen sich doch wohl nur an Ort und Stelle erledigen und wenn die Berufung einmal factisch vorliegt. Ich freue mich sehr, Sie im Juni oder vor dem 10. Juli hier zu begrüssen. Hoffentlich bekomme ich schon hier gute Nachrichten.

Herzliche Grüsse *Strygowski*

Professor J. Strygowski's letter from 21. 05.1921

In a letter of February 1923⁷, Strygowski thanks Petranu for his collaboration to the "Festschrift" published in 1923 by his disciples, on the occasion of his 60th anniversary. In this miscellany entitled "Studien zur Kunst der Ostens", Wien und Hellerau, 1923, C. Petranu has published the article "Rumäniens siebenbürgische Museen".

⁷ Ibidem, no. 3.



Thanks letter sent to C. Petranu for his participation to the „Festschrift” volume of the Austrian professor (February 1923).

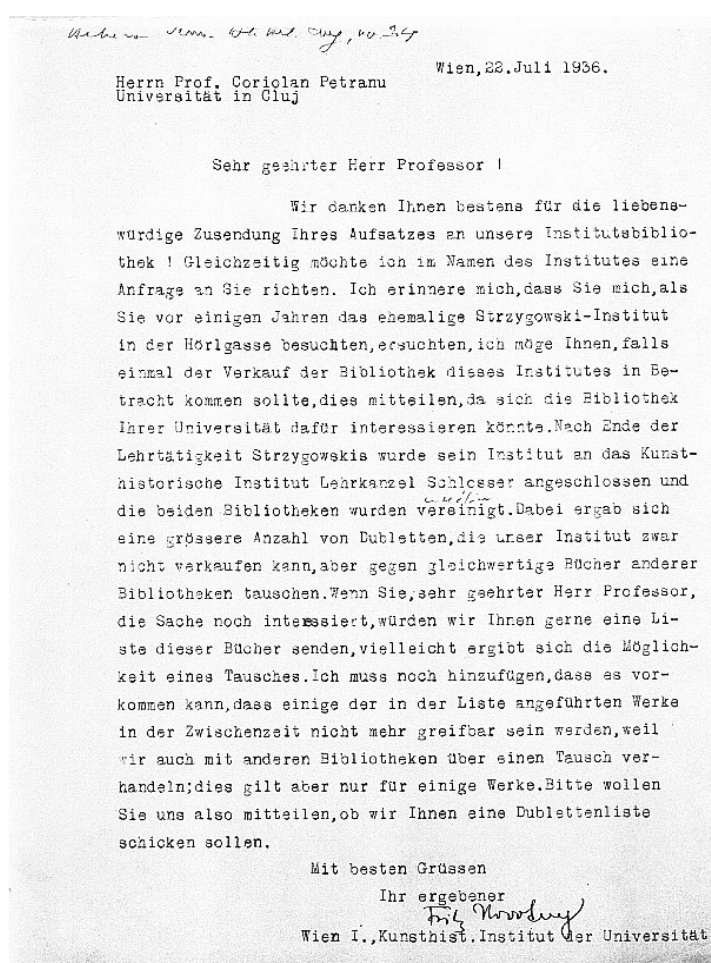
More prosaic, the letter received on May 3, 1925⁸ reveals private thoughts, confessions that could be made only to a close friend, in a moment when fate has changed a part of his life. His personal problems - his divorce in 1908 and his move from Graz to Vienna - have turned into almost forgotten memories. His spiritual openness, his famous vitality have made him marry for the second time at 63 years' old with a art historian 29 years' younger than him. In the same letter, Strzygovski sends him again news from the institute, getting into the details of the six doctoral

⁸ *Ibidem*, no. 8.

NICOLAE SABĂU

theses under his supervision on topics concerning wood architecture, pieces of information on the book he is working at (*The Art of Asia*) as well as news concerning the art historians Dietz and Glück, recently promoted professors, the latter finishing at that time his well-known book on the "*Art of India*".

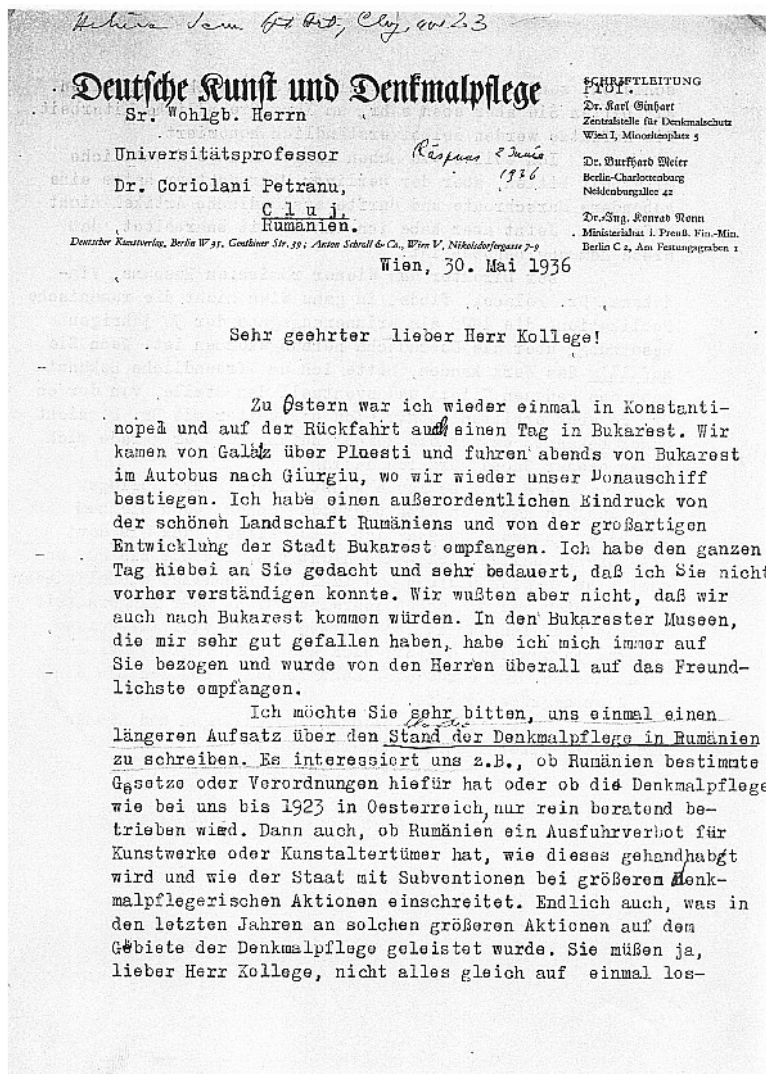
A package of 21 letters received by C. Petranu bear the signatures of his former university mates or professors: Dagobert Frey (1883-1962) (1); Ernst Dietz (3); Karl Ginhart (10); Fritz Novotny (5); Leopold Speneder (1) and Viktor Griessmaier (1).



The letter of the art historian Fritz Novotny having proposals to buy some history of art books from the Library of the Institute of History of Art from Vienna (2 July 1936).

It is hard to make a comprehensive presentation of the whole material within the restricted framework of a brief paper. A future synthesis accompanied by an annex will

appropriately meet this requirement. We will only note here that the matters dealt with in the correspondence are various, including educational questions, new German editorial issues, exchanges with Romanian art history publications, details concerning art monuments of Romania mentioned in German publications, the organization and functioning of the Commission for Historical Monuments, subscriptions for the publication of certain works, research journeys made by the signatories of the letters, etc.



NICOLAE SABĂU

schießen, sondern können das auf mehrere Artikel verteilen. Wir bitten Sie aber eben sehr, um Ihre freundliche Mitarbeit. Die Aufsätze werden selbstverständlich honoriert.

Ich wollte Sie schon lange um Ihre freundliche Mitarbeit bitten, aber der Berliner Mitredakteur hatte eine gebundene Marschroute und durfte ausländische Artikel nicht aufnehmen. Jetzt aber habe ich ihn soweit bearbeitet, daß diese Hemmung behoben ist.

Der Direktor des Wiener römischen Museums, Vin-dobona, Dr. Polacek, findet in ganz Wien nicht die rumänische Publikation, die 1928 als Erinnerungsgabe der 50 jährigen Ersetzung, über die Dobruŝa herausgekommen ist. Wenn Sie zufällig das Werk kennen, bitte ich um freundliche Bekanntgabe des genauen Titels und eventuell der Stelle, von der es Dr. Polacek erbitten könnte. (Ich bin weiter mit Dr. P. nicht näher bekannt, es ist ein reiner Zufall, daß er gerade mich wegen dieser Sache kürzlich anging.)

Wie geht es Ihnen sonst, lieber Herr Kollege? Wird man Sie nicht in ~~Wien~~ begrüßen können, wenn Sie zum Schweizer Kongress reisen? Ich habe gelesen, daß Sie dort ein Referat halten. Ich fahre nicht hin, ich muß bis 20. August hier in Wien bleiben und fahre dann endlich einmal wieder nach Kärnten, wo ich schon jahrelang nicht mehr längere Zeit gewesen bin. Ich war in den letzten Jahren viel auf Reisen, dreimal in Spanien, das Sie sich auch unbedingt einmal ansehen müssen. Ich würde mich sehr freuen, wenn ich Sie einmal hier begrüßen dürfte.

Mit vielen herzlichen Empfehlungen und Grüßen bin ich in alter Institutskameradschaft

Ihr ergebener

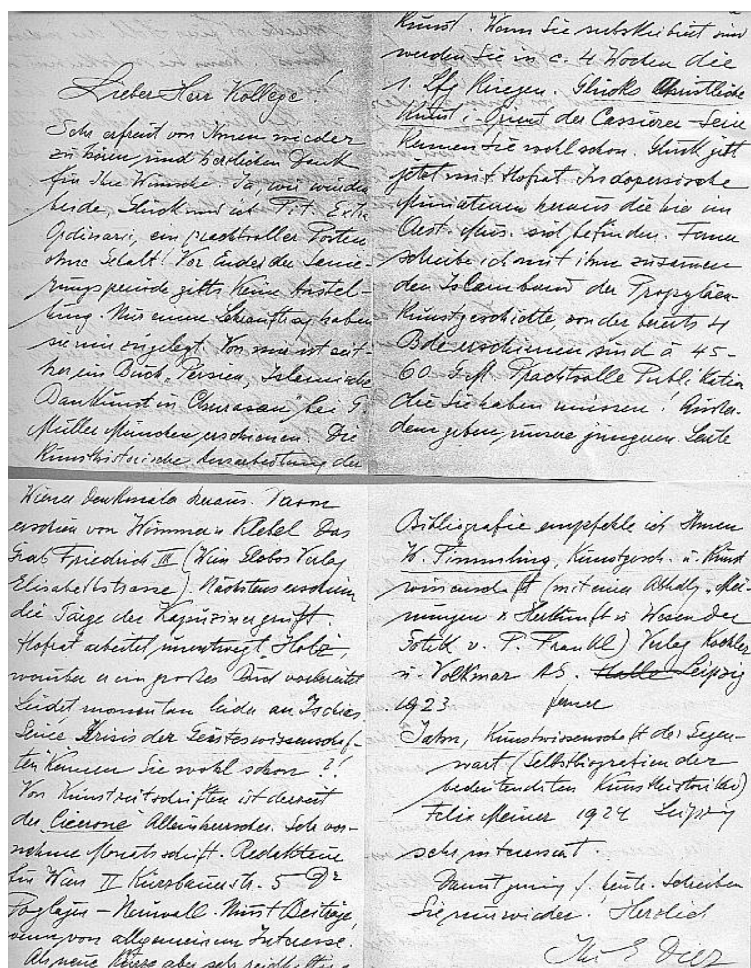
Karl Ginhart

The letter of the art historian Karl Ginhart concerning his interest to the legislation which protects the historical monuments from Romania (30 May 1936).

Most letters are limited to the aforementioned issues, but some of them - those signed by dr. Karl Ginhart - also echo political ideas in agreement with the changes occurred after the rise of the national socialists to power in Germany. Their propaganda was also felt in Austria. It was the only heresy that shadowed the personality of the distinguished Austrian art historian, revealing rather a strong commitment to the pan-Germanic ideal than an innate nationalism. Additional details concerning the state-of-mind in the wake of and during the war, the ironies at the British are a proof with this respect.

Ernst Dietz informs Coriolan Petranu about the new editorial issues, among which the book "*Persien. Islamische Baukunst in Churasan*", München, 1924; the

chapter concerning Islamic art in the volume "Propyläen Kunstgeschichte". In the field of art history theory he recommends Strzygovski's book mentioned above and W. Timmling's work on "Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft", Leipzig 1923⁹. In another letter written in 1925, Dietz thanks Petranu for sending him the bibliography and informative material requested for the elaboration of a work on medieval textiles in the funeral monuments of the Romanian monasteries. He is waiting for O. Tafrali's work, "Le tresor bysantin et Roumain du monastère du Putna"¹⁰.



The letter of Erns Dietz concerning the recent printed history of art books (14.10.1924).

⁹ Ibidem, no. 5, letter of October 14, 1924, Vienna.

¹⁰ Ibidem, no. 6, letter from Vienna without date.

Hän 77. Tomojane 13

Schätzbarster Professor Petranu!

Ich habe Sie schon seit längerer Zeit
mit wiederholter Gelegenheit mit Ihnen
in unermüdbarer Aufmerksamkeit zu tun.
Ich hoffe Sie werden Sie dieses Buch,
das ich Ihnen in diese Reihe als
Manuskript beigefügt habe.

Ich habe Sie schon seit längerer Zeit
bei der Bearbeitung des 1915 in Paris
ausgestellte gemessenen Bilden, besonders
sind Sie auch an den päpstlichen
Kleinsten, besonders an. Das ist die
Ihre für die Literatur, aber diese Dinge
dunkel. Es ist eine gute ein Werk
von Papst. Le Gros, Lymanthe et
Commissaire du monastere de Portia
"evolution, das ist jeder Tag aus Paris
ersetzte, jedoch dürfte es auch sonst
Händler, aber diese Dinge gehen. Ich
es nicht und eine persönliche
Kunstgeschichte des Mittelalters? In
dieser Hinsicht ist auch noch nicht ein-
gelesen, sondern erst wenn es die
möglichst, und ich würde alle
fragen werden, besonders können.
Es handelt sich um die Mittelalters
mente aus Italien. Die meisten, die
für diese Arbeit, die ich Ihnen
Ich sehr gerne ist Petranu von
Ihren Können, um Ihnen zu sehen
zu können: Radu, Jersey, Bistrot

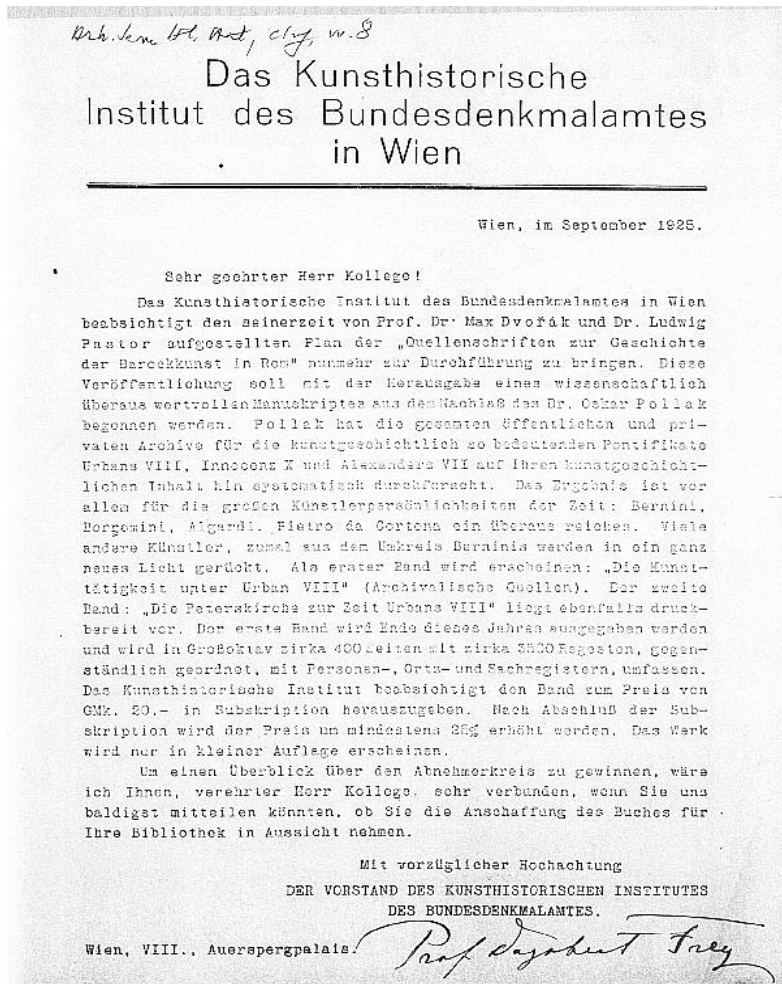
Ceasta d'Aljos etc. Hanc diei vult
pali. Divinij Petranu, subter?
Ich bitte Sie also von einer, weil Sie
Bescheid, dann können ich mit Ihnen.
Ich sehr gerne, von Ihnen die die
zu Gelegenheit mit Ihnen zu hören
mal, besonders Sie in diesen her-
heit

Prof. E. Dietz

Thanks letter sent to C. Petranu by the art historian E. Dietz for the information concerning the mediaeval monuments from Romania.

Professor Dagobert Frey with *Kunstgeschichte Instituts des Bundesdenkmalamptes* of Vienna asks C. Pertranu to subscribe for the publication of the historian Oscar Pollak's manuscript including sources from the pontificate of Urban VIII, Innocent X and Alexander VII, which was to be added to the series of volumes initiated by dr. Max Dvořák and dr. Ludwig Pastor under the title "*Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom*"¹¹.

¹¹ *Ibidem*, no. 8, letter from Vienna, September 1925.



Letter of Professor Dagobert Frey from the „Kunsthistorisches Institut des Bundesdenkmalamtes in Wien“ (September 1925).

In 1926, E. Dietz keeps on writing him about the new editorial issues or older but less known works in the field of civil rural architecture, such as Dietrich Schäfer's book, *Das Bauernhaus, in Deutschen Reiche und seinen Grenzgebieten*, Dresda, 1906, and *Das Österreichische Bauernhaus und das südslavische Bauernhaus*, printed by the same publishing house. His book "*Denkmäler altslavischer Nadelmalerei aus Armänien*" will be also published by Gerhard Stalling Publishing House of Oldenburg and by Edition de Pegase in Paris, in German, French and English¹².

¹² *Ibidem*, no. 9, letter of May 5, 1926.

A letter dated January 14, 1932 and signed by Karl Ginhart, Viktor Griessmaier, Fritz Novotny and Leopold Spenader asks Coriolan Petranu to write a paper for the *Festschrift* dedicated to their mentor, who was about to celebrate his 70th anniversary¹³. Technical details related to the manuscript are included in the letter of February 1, 1932¹⁴.

On February 2, 1932, Leopold Spenader draws C. Petranu's attention to the fact that a series of Romanian ecclesiastic monuments can be found in J. Strzygovski's book "*Early Church Art in Northern Europe*"¹⁵. In a letter of May 30, 1936, Karl Ginhart reveals to his colleague his impressions from a research journey to the East, with a particular note of appreciation for the Romanian landscape and the museums of Bucharest: "*Ich habe eine ausserordentlichen Eindruck von der schönen Landschaft Rumäniens und von der grossartigen Entwicklung der Stadt Bukarest empfangen*"¹⁶. Ginhart is also interested in the laws and decrees concerning the protection of historical monuments in Romania and asks C. Petranu for several articles dedicated to this problem. Next, on behalf of dr. Polacek, the director of Wiener Römische Museum, he asks him to write a bibliography or historical study dedicated to the 50th anniversary of Dobruđja's union with Romania.

The exchange of letters with his former university mates increases throughout the year 1936. Book exchanges are made and bibliographical novelties are received in Cluj. The book fund of the library of the Cluj seminary was to be completed with a series of new acquisitions. Thus, in the letter sent on July 22, 1936¹⁷, Fritz Novotny suggests C. Petranu to purchase or make an exchange with a series of doublets available after the unification of the libraries of the two art institutes of Vienna, fusion occurred after J. Strzygovski's retirement. On October 21, the same year¹⁸, Novotny sends him the list of the 25 available books. Among them, we should mention books written by outstanding specialists in art history: Carlo Justi, Sauerland, O. Pächt, E. H. Zimmermann, Ginhart-Grimmschitz, W. Waetzold, F. Wickhoff, H. Brockhaus, K. F. Wolff, Alois Riegl, etc. In exchange, he requests works by G. Oprescu, Gr. Ionescu, Lămotescu, Iorga-Balș, Podea. In the post scriptum, another former colleague, dr. Spenader, announces C. Petranu that he wishes to make a presentation of his work "*Churches in Bihor*" in "*Berichten über Kultur und Zeitgeschichte*"¹⁹. Notes concerning book exchange can also be found in Fritz Novotny's letter of November 14, 1936, written on professor H. Sedlmayer's behalf – well-known specialist in Baroque architecture, who introduced structural psychology as auxiliary method in art history – who has followed Julius von Schlosser at the head of the Viennese chair of art history in the same year (1936-1945)²⁰.

¹³ *Ibidem*, no. 17.

¹⁴ *Ibidem*, no. 18.

¹⁵ *Ibidem*, no. 19.

¹⁶ *Ibidem*, no. 23.

¹⁷ *Ibidem*, no. 24.

¹⁸ *Ibidem*, no. 33.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, no. 36.

In a letter written on November 23, 1936, Frantz Novotny sends him details on Alois Riegl book "*Spätromischer Kunstindustrie*", printed in two separate volumes, with a first edition appeared in 1901 in exceptional graphic conditions, republished by Otto Pächt at Österreichische Staatsdruckerei. E. H. Zimmermann edited Riegl's second volume after the author's manuscript of 1923. This volume also includes a series of data concerning the material culture on Romanian's territory during the migration age, among which the treasure of Sânicolaul Mare²¹.

The years 1939, 1940 and 1941 are chiefly marked by the letters written by professor Karl Ginhart with the chair of art history at the Technische Hochschule of Vienna²². Ginhart informs his Romanian colleague about the research work for elaborating the "*Topography of Art Monuments in Austria*". Besides the aforementioned political notes, the Viennese professor expresses his regret (September 26, 1939) for having not participated in the art history congress held in London, as well as his sorrow at learning about Călinescu's death²³.

In the next three letters of 1940 (January 22, February 19, April 10)²⁴, K. Ginhart asks C. Petranu to write a study on wood architecture in Romania for the journal "*Arbeit und Freunde*", art publication similar to the Parisian review "*Illustration*" or "*Londoner News*" or "*Leipziger Illustrierten*"²⁵. As this was not a scientific publication in the field proper, the article (*Die Holzbaukunst Siebenbürgens*) should have a popularization character. In several letters on this topic, K. Ginhart asks C. Petranu to extend the subject to the entire wood architecture in Transylvania, so that the work, entitled: "*Die Holzbaukunst der Siebenbürger Rumänen*", should also deal with peasant homesteads, the so-called "*Bauernhaus*", side by side with the wooden churches²⁶.

On March 29, 1941²⁷, the same K. Ginhart comments the sad loss of their mentor, professor J. Strzygovski, on January 2. His lines offer the opportunity for a moving recollection of the professor's scientific activity, whom he has assisted for 12 years after the war, 16 hours a day. Ginhart emphasizes Strzygovski's exemplary capacity to work, which has enabled him to be active to the end of his life, thus enriching Austro-German and European culture with 50 books, over 500 articles in the field and 1000 reviews, 5000 courses, workshops and lectures delivered all over the world: from

²¹ *Ibidem*, no. 37, note concerning Otto Pächt.

²² *Ibidem*, nos. 71, 76, 80, 82, 85, 90, 96.

²³ "*Wir freuen uns auch, dass Ihr Heimatland Rumänien so tapfer neutral bleibt, und bedauern auf das Tiefste den schrecklichen Tod Calinescus*" (The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petranu Fund. Foreign relations, no. 76).

²⁴ *Ibidem*, nos. 80, 82, 85.

²⁵ *Ibidem*, no. 80.

²⁶ "*Alles Wissenschaftliche kann wegbleiben, dagegen bitte ich Sie sehr, nicht nur die Kirchen allein zu behandeln, sondern die unmittelbarste Quelle dafür, das Bauernhaus, etwas hereinzubeziehen. Der Titel würde dann lauten: Die Holzbaukunst der Siebenbürger Rumänen*" (The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petranu Fund. Foreign relations, no. 85).

²⁷ *Ibidem*, no. 90.

NICOLAE SABĂU

Armenia to North America and from Norway to Egypt. A prodigious activity that has ended with two illustrative works: the former, *Die deutsche Nordseele*, published several weeks before his death, the latter, *European Creation*, appeared posthumously²⁸.

Vertraulich ist. Cluj. n. 82.

Technische Hochschule Wien · Lehrkanzel für Kunstgeschichte

Exped. Die Holzschneidkunst des 18. Jhd.
Siehebeilage Bucher. 19. Februar 40
Wien, am
50, Karlsplatz 13 · Fernsprecher U-46-6-30

Sr. Hochw. Herrn
Univ. Prof. Dr. C. Petranu
Cluj, Rumänien

*Wohl
hochwürdigen
Gnaden
Bin ich in
Korrespondenz
auf der
Vorrichtung*

Sehr verehrter, lieber Herr Kollege!

Vielen Dank für die drei wertvollen Separata! Ich werde sie gerne durchlesen und in der Zeitschrift "Deutsche Kunst und Denkmalpflege" kurz besprechen. Vielen Dank auch für Ihre frödl. Bereitwilligkeit, für die Zeitschrift "Arbeit und Freude" einen Aufsatz zu liefern. Ich war vorige Woche in Linz und Salzburg verreist, wo ich Vorträge halten musste, daher verspätet sich mein Dank, was ich gütigst zu entschuldigen bitte.

Die Zeitschrift "Arbeit und Freude" ist eine vornehme Revue in Pariser der Art der *Leipziger Illustration* oder der Londoner News oder der Leipziger Illustrierten, keine Fachzeitschrift. Wir bitten Sie daher, den Aufsatz über die Holzschneidkunst Siebenbürgens recht populär zu halten und gleichzeitig sehr kurz zu halten. Es sollen dafür mehr Bilder gebracht werden, auch das eine oder andere farbige Bild kann gebracht werden. Also etwa 6-8 Bilder und nur 6-8 Maschinenschriftseiten Text. Der Text wäre uns am liebsten rumänisch, vielleicht rumänisch und französisch. Die deutsche Übersetzung fertigen wir hier an. Der Aufsatz erscheint dann ohne in allen drei Sprachen und Sie erhalten mindestens 50 Separata, auch mehr, wenn Sie wollen. Ich habe mich wegen des Umfanges noch um ein Höchstmaß an die Redaktion gewandt und erhalte in einigen Tagen darüber genau Bescheid, aber viel mehr als das oben angeführte Ausmaß dürfte nicht herauskommen.

Thanks letter of Karl Ginhart sent to C. Petranu for his cooperation to the journal „Arbeit und Freude” (19 February 1940).

²⁸ "Sein Buch "Die deutsche Nordseele" ist noch vor Weihnachten erscheinen, sein grosses Europawerk ist im Druck" (The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petranu Fund. Foreign relations, no. 90).

His correspondence with the German world is quite heterogeneous, including letters received by C. Petreanu from various institutions and personalities in the field of art history and another rather homogeneous series of 32 letters signed by Fritz Valjavec, the editor of *Südostdeutsche Forschungen*, journal of the Südostinstitut of Munich. Chronologically, we should mention the letters of H. Bodmer (*Kunsthistorische Institut in Florenz*, 1924)²⁹, those written on behalf of professor dr. Hamann (*Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Marburg*, 1927, 1928)³⁰, of Alfred Salmony (*Museum für Ostasiatische Kunst Köln*, 1927, 1938)³¹, Fritz Knapp of Würzburg, specialist in the art of the Italian Renaissance, 1929³², H. R. Rossemann from *Deutsche Akademie*, Munich, 1930³³, Paul Schlieter of Leipzig, 1933³⁴, dr. Karl Kaufmann of Basel, 1936³⁵, dr. Charlotte Steinbrucker of Berlin, 1936³⁶, professor dr. Hans Hildebrand with *Technische Hochschule of Stuttgart*, author of the outstanding *Weltgeschichte des Schmuckers*, 1936³⁷, dr. Gerullis with the University of Königsberg, 1936³⁸, professor dr. Jan Hoffmann from Bratislava, 1938³⁹, dr. Wolfgang Kokte from Berlin, 1937⁴⁰, dr. H. J. Beyer from Stuttgart, 1938⁴¹ and Hermann Sihmitz from *Staatlichen Kunstbibliothek of Berlin*, 1939⁴². There is a wide range of topics debated upon in this correspondence, but the most significant part concerns issues in the field of art history, book reviews, new

²⁹ *Ibidem*, no. 4.

³⁰ *Ibidem*, nos. 10, 13.

³¹ *Ibidem*, no. 11, letter of June 13, 1927; no. 51, letter of August 18, 1938. In the latter, his former college mate informs Petreanu about his new position with the New York University, Fine Arts Graduate Center. He also writes about his journey to Europe, England, the Scandinavian Peninsula, Holland, Belgium and France. Salmony is also interested in Vladimir Dumitrescu's work "L'art préhistorique de Roumanie", published in Bucharest in 1937.

³² The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petreanu Fund. Foreign relations, no. 14, letter of February 10, 1929.

³³ *Ibidem*, no. 15, letter of September 7, 1930.

³⁴ *Ibidem*, no. 21, letter of November 25, 1936; no. 22, letter of November 30, 1936.

³⁵ *Ibidem*, no. 30, letter of September 10, 1936.

³⁶ C. Petreanu is thanked for having sent the work "*Neuen Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgen*" (The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petreanu Fund. Foreign relations, no. 34, letter of November 16, 1936).

³⁷ *Ibidem*, no. 38a, letter of August 1936.

³⁸ *Ibidem*, no. 38b, letter of December 29, 1936; no. 40, letter of March 18, 1937.

³⁹ *Ibidem*, no. 43, letter of January 15, 1938; no. 45, letter of April 20, 1938.

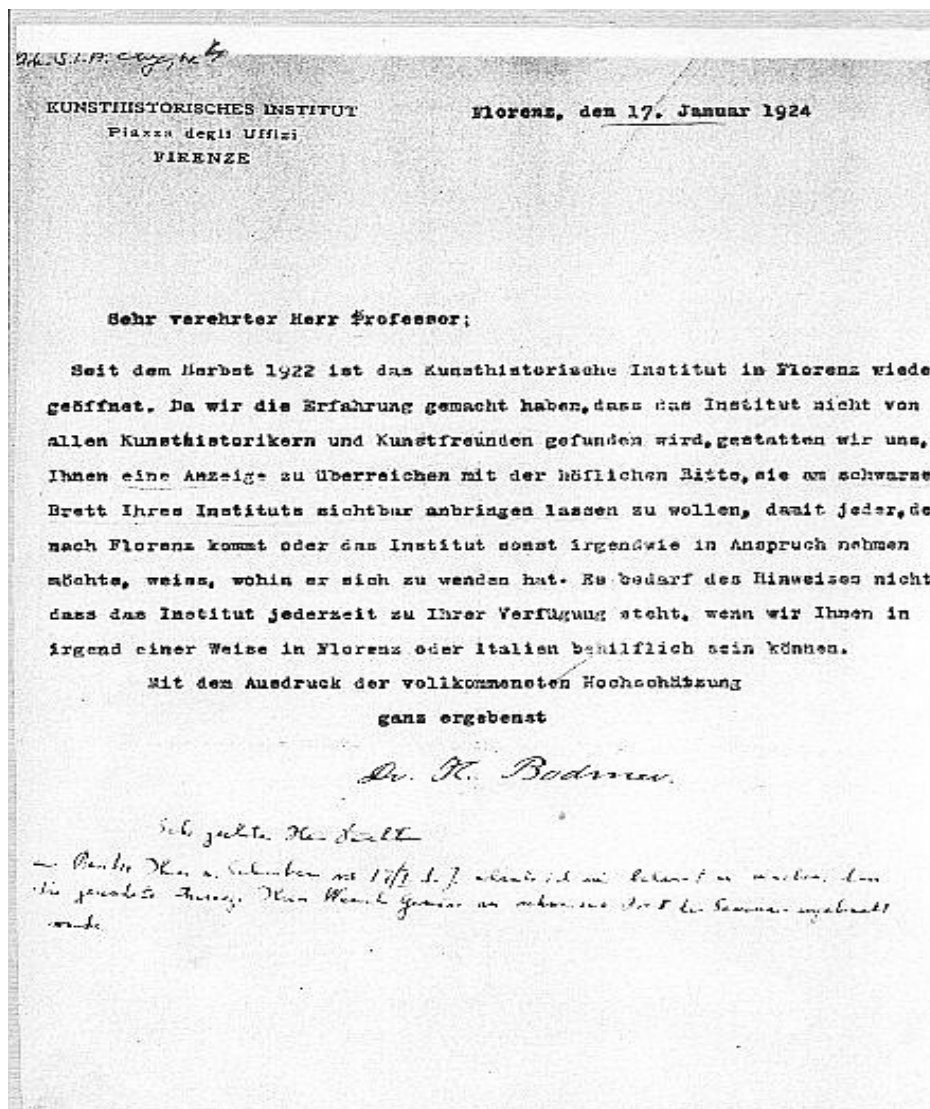
⁴⁰ *Ibidem*, no. 41, letter of March 22, 1937; no. 42, letter of April 13, 1937.

⁴¹ Letters dated June 14, 1938, June 26, 1938 and August 1, 1938 (see The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petreanu Fund. Foreign relations, nos. 38, 49, 50).

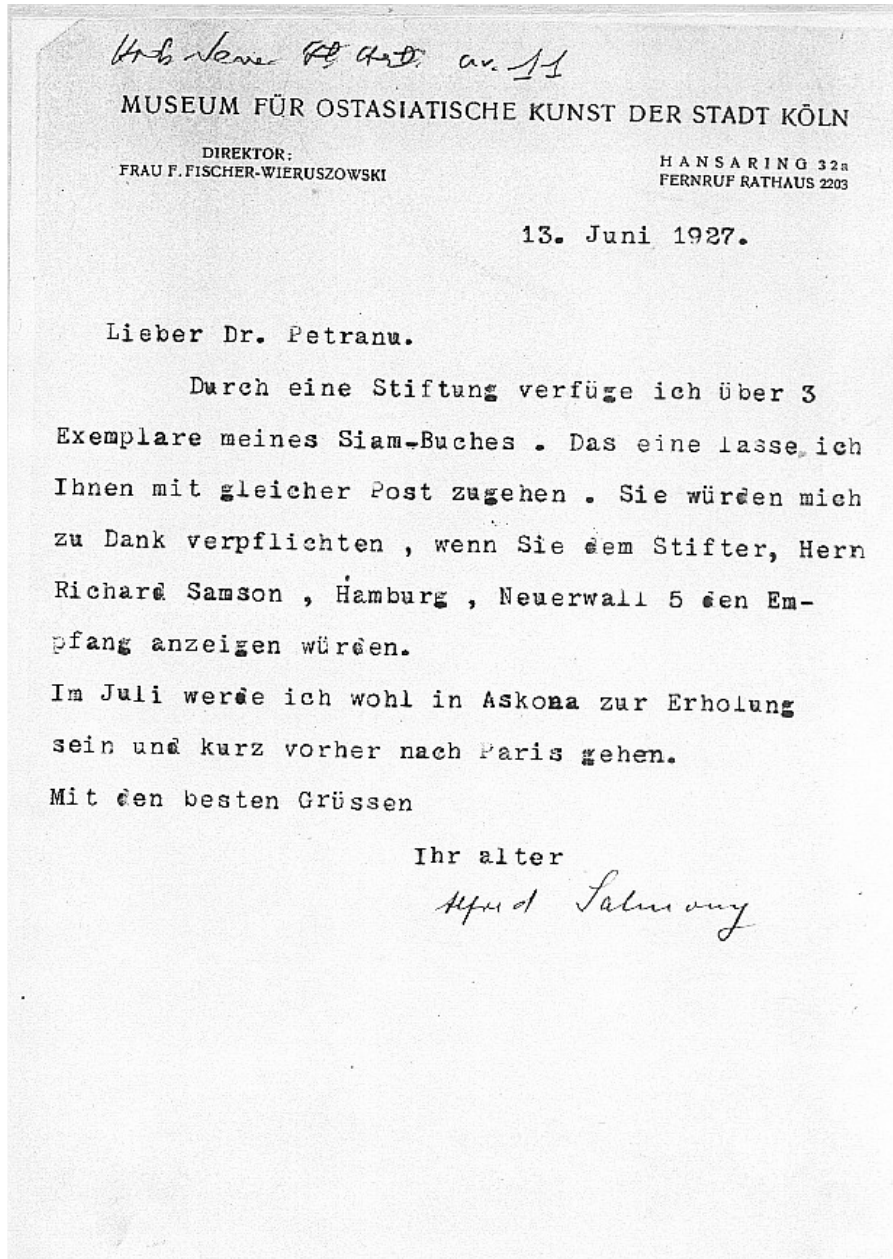
⁴² The Board is thanking C. Petreanu for his work *L'art Roumaine de Transylvanie*, which entered the patrimony of the Berlin library. At the bottom of the letter there are listed the publications that could be sent in exchange: Secker, *Die Kunstsammlungen im Franziskanerkloster zu Danzig*, Berlin, 1917; *Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg*, Nürnberg, 1906; *Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte*. 1 Heft: Hermann Giesau, *Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts*, Halle a.S., 1912; dr. A. Feulner, *Das Residenzmuseum in München*, München, 1922 (The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petreanu Fund. Foreign relations, no. 66, letter of January 14, 1939).

NICOLAE SABĂU

bibliographical issues, book exchange, specialization of several German art historians in Romania. Within this context, we shall focus on three letters illustrative in what concerns the shift in the German-Romanian and Romanian-German relations from a mere scientific relationship to mutual sympathy and friendly respect.

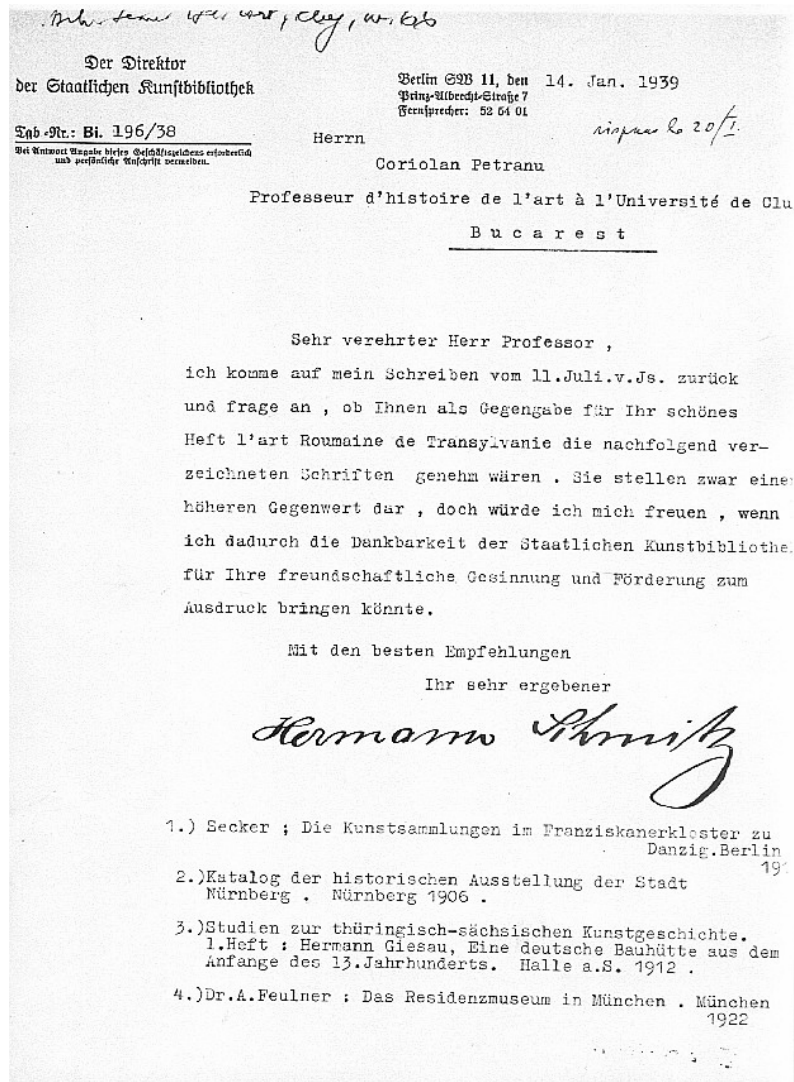


The letter of Dr. H. Bodner from „Kunsthistorisches Institut“ from Florence (17 January 1924).



The letter of Alfred Salmony from the „Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln“ (13 June 1927).

NICOLAE SABĂU

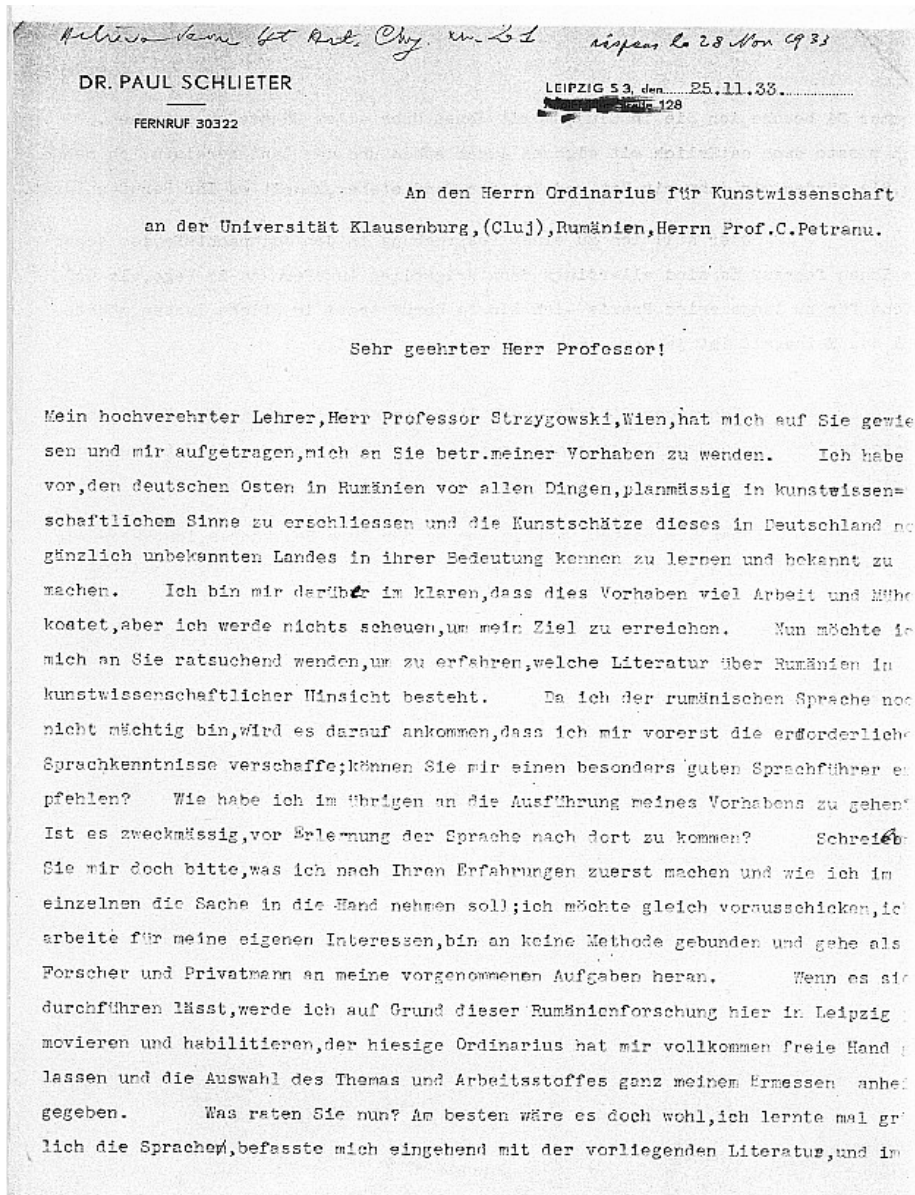


The letter of Hermann Sihmitz from „Staatlichen Kunstbibliothek” from Berlin
(14 January 1939)

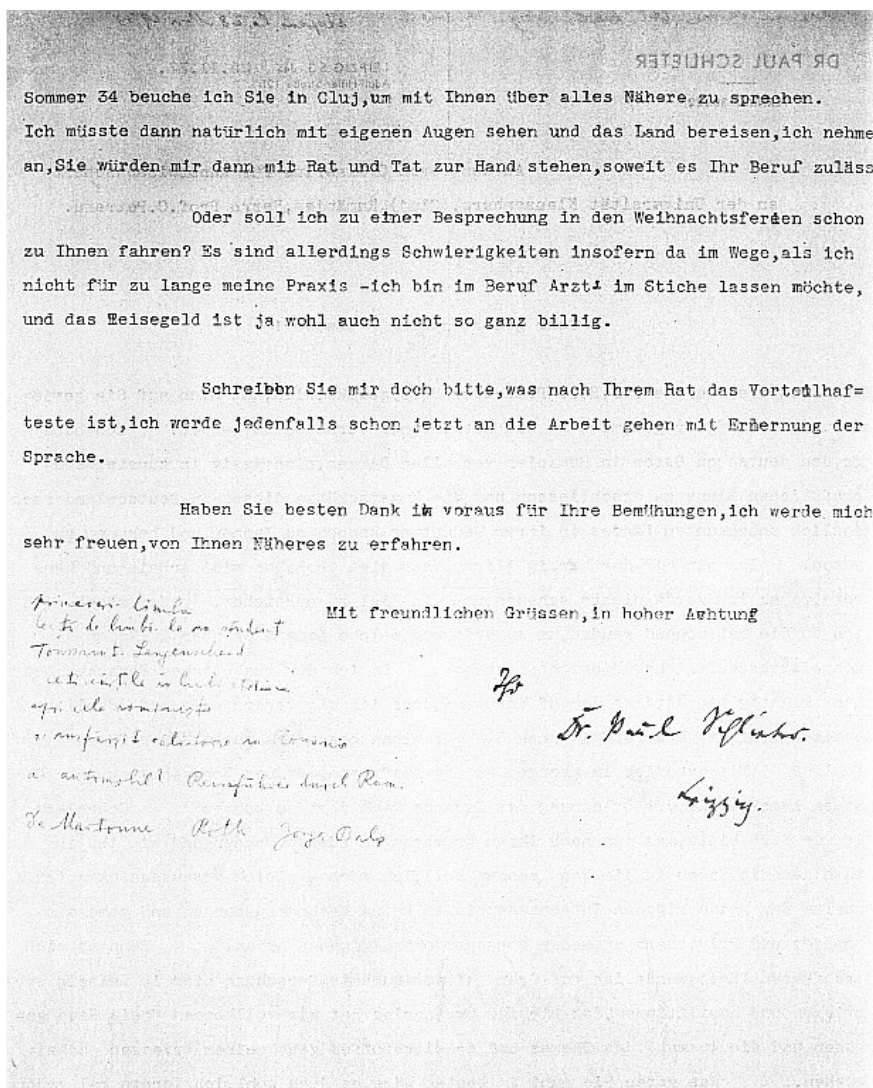
Dr. Paul Schlieter from Leipzig asks C. Petranu to support the research of the Germans' art in Romania, so little known in Germany (November 25, 1933)⁴³. Dr. Schlieter wishes to become a specialist in this field, learn Romanian – he

⁴³ "Ich habe vor, den deutschen Osten in Rumänien vor allen Dingen, planmässig in kunstwissenschaftlichen Sinne zu erschliessen und die Kunstschatze dieses in Deutschland noch gänzlich unbekanntes Landes in ihrer Bedeutung kennen zu lernen und bekannt zu machen" (The Archive of the Art History

asks for a Sprachföhrer – and promote the research and knowledge of Romanian and Transylvanian Saxon art in Leipzig and other academic centers in Germany in the future.



NICOLAE SABĂU

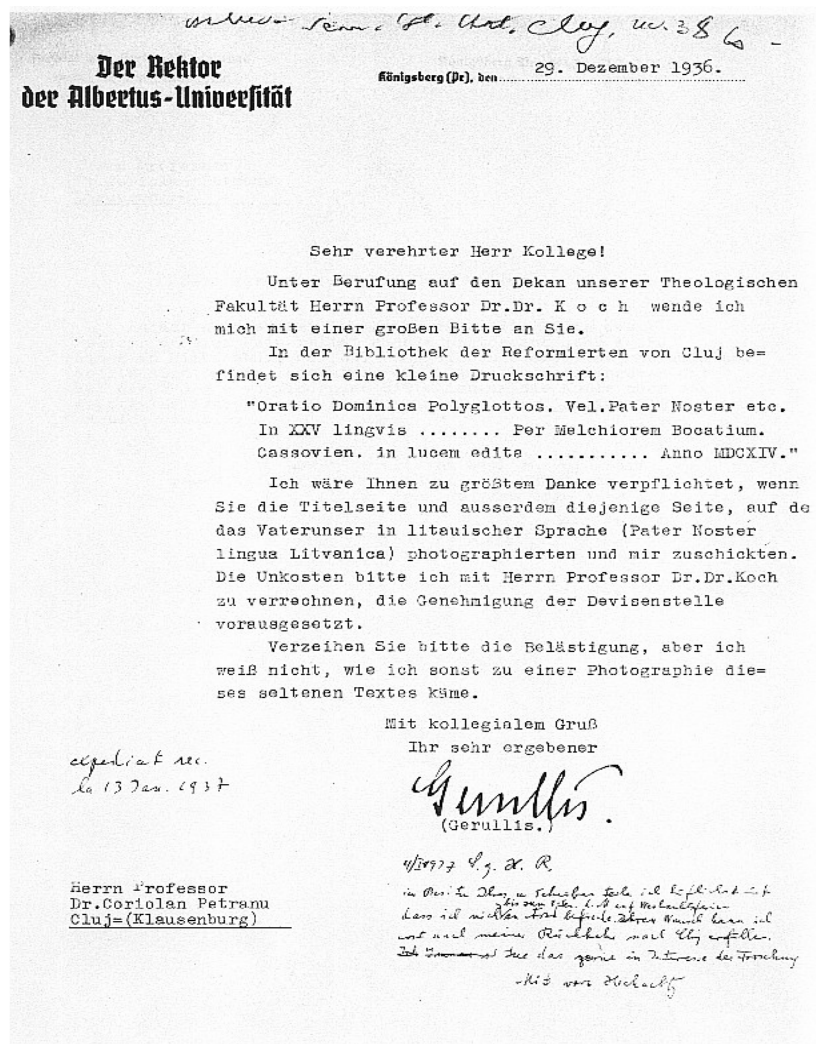


The letter of Dr. Paul Schlieter from Leipzig concerning the history and art history bibliography of the eastern Germans from Romania (25.11.1933).

In the second letter, he expresses his gratitude for the assistance he has received from the Romanian art historian: "*Haben Sie meinen aufrichtigen Dank für Ihr verständnisvolles Eingehen auf meine Fragen, ich hoffe Ihnen und Ihrem Lande meinen Dank noch durch die Tatabstatten zu können*" (November 30, 1933)⁴⁴.

⁴⁴ *Ibidem*, no. 22, letter of November 30, 1933.

In his turn, the historian Gerullis from Albertus University of Königsberg thanks C. Petranu for the promptness with which he has replied to his letter and fulfilled his request concerning the book *Oratio/Dominica/Polyglottos/vel Peter Noster etc./in XXV linguis...per Melchiorem Bocatium. Cassoviae M.DC.XIV*, preserved in the library of the Reformed High School of Cluj (December 29, 1936)⁴⁵.



The letter of Professor Gerullis from „Albertus University” from Königsberg” to ask a photo of „*Oratio Dominica Polyglottos. Vel. Pater Noster...*” from the Library of the Reformat College from Cluj (29 December 1936).

⁴⁵ *Ibidem*, no. 38, letter of December 29, 1936; no. 40, letter of March 18, 1937.

NICOLAE SABĂU

Institut zum Studium Osteuropas
an der Albertus-Universität

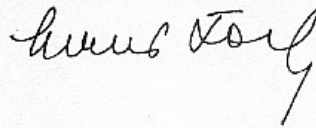
Königsberg Pr., den 29.12.1936
Theaterplatz 3

Herrn Professor
Dr. Coriolan Petramu.
Klausenburg.

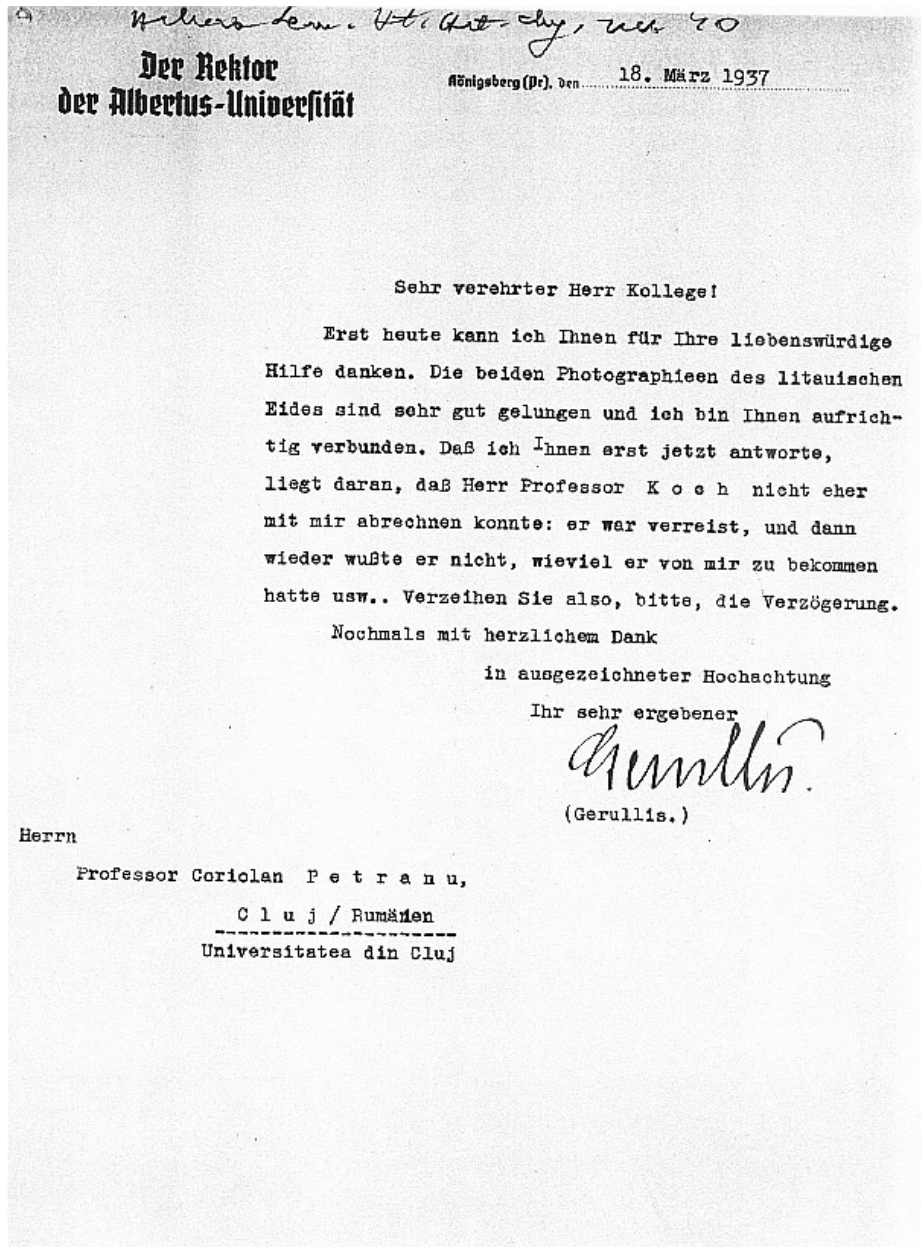
Sehr verehrter, lieber Herr Kollege!

In der Anlage übermittle ich Ihnen die Bitte des
Rektors unserer Universität um die photographische Kopie
eines in Klausenburg befindlichen wissenschaftlichen Dokumentes.
Sollte sich das in Rede stehende litauische Vaterunser nicht
auf einer Seite vorfinden, so bitte ich um die Kopie auch des
zweiten Seitenteiles, da es sich um eine linguistische Unter-
suchung handelt.

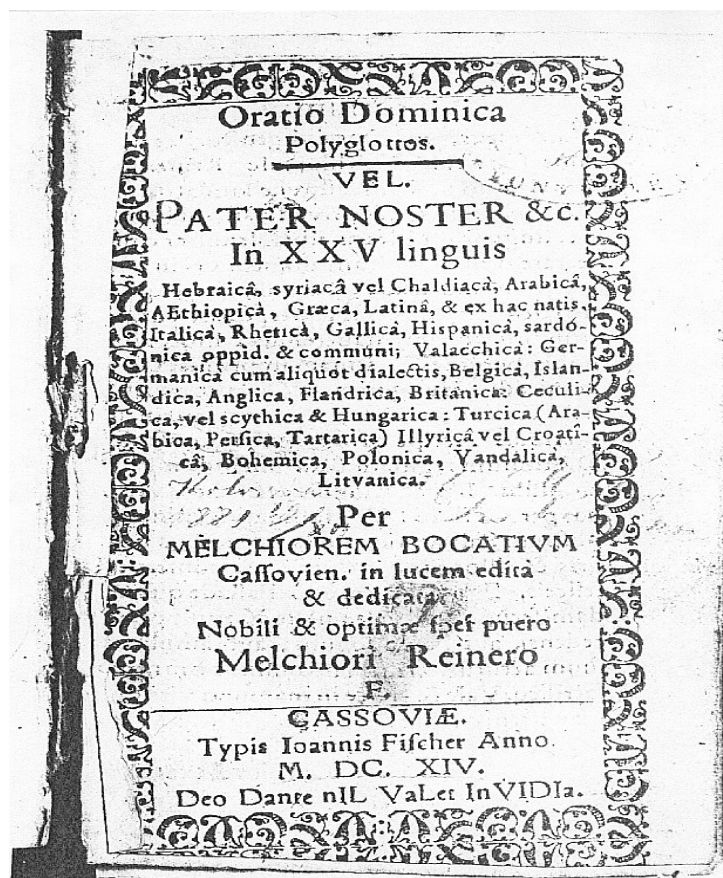
Mit sehr herzlichem Dank im vorhinein
und mit freundlichen Grüßen auch zum Neuen Jahr
bin ich Ihr ganz ergebener



The letter of Dr. Ernst Koch from the „Institut zum Studium Osteuropas an der Albertus-Universität“
concerning the „Oratio Dominica Polyglottos. Vel. Pater Noster...“ (29.12.1936).



Thanks letter of Professor Gerullis from „Albertus University” from Königsberg (18. 03. 1937).

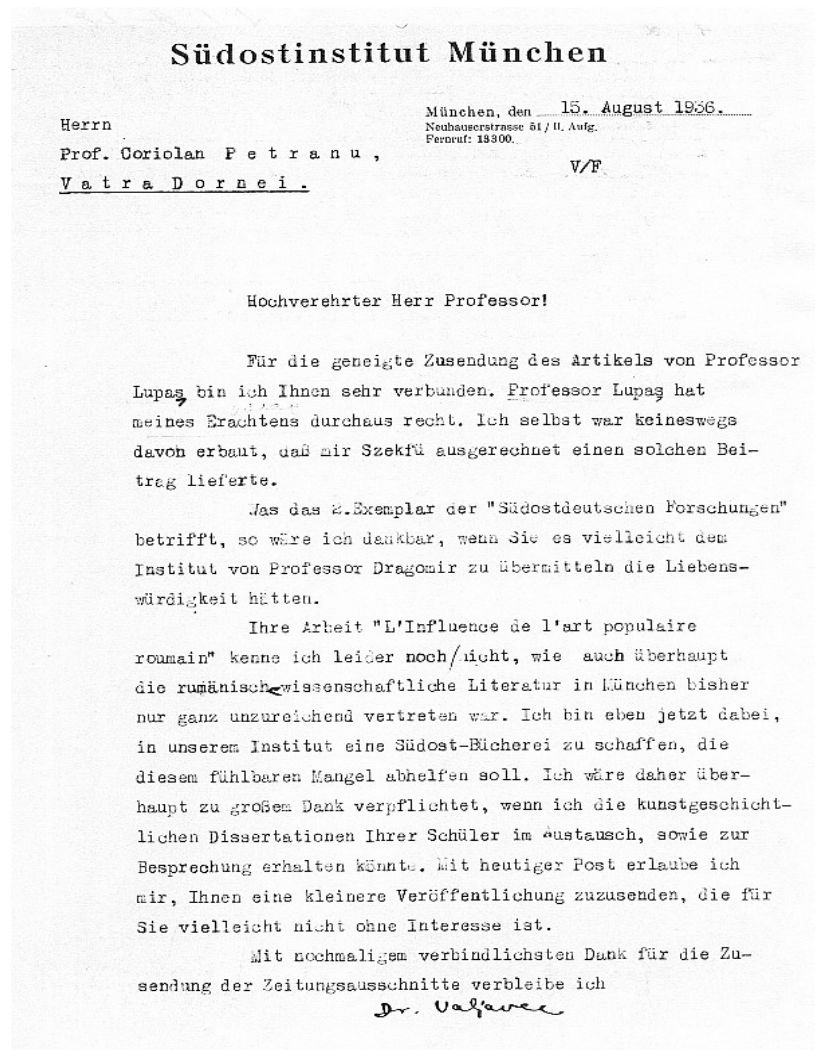


Oratio Dominica / Polyglottos. / VEL. / Pater noster & / In XXV linguis... CASSOVIAE. / Typis Ioannis Fischer / Anno M. DC. XIV.

In his letter of March 22, 1937, dr. Wolfgang Kotke from Berlin-Charlottenburg remembers his conversations with professor C. Petranu at the 7th Congress of historical sciences in Warsaw, scientific manifestation in which the Cluj art historian has presented the paper "Der Anteil der drei Nationen Siebenbürgens an der Ausgestaltung seines Kunstcharakters" (1933). W. Kotke wishes to know better not only the Romanians' history but also their art monuments. He is equally interested in the areas inhabited by Transylvanian Saxons: "Mein hauptsächliches Ziel wird in Siebenbürgen das sächsische Gebiet um Kronstadt, Hermannstadt und Schäsburg sein, wie es ja für den Deutschen, der zum ersten mal in Jhr Land kommt, am natürlichsten ist. Klausenburg und Karlsburg sind ebenfalls bereits vorgesehen, ferner im Altreich Curtea de Argeş, Bukarest und Jassy, vielleicht auch Suczawa"⁴⁶.

⁴⁶ *Ibidem*, no. 41.

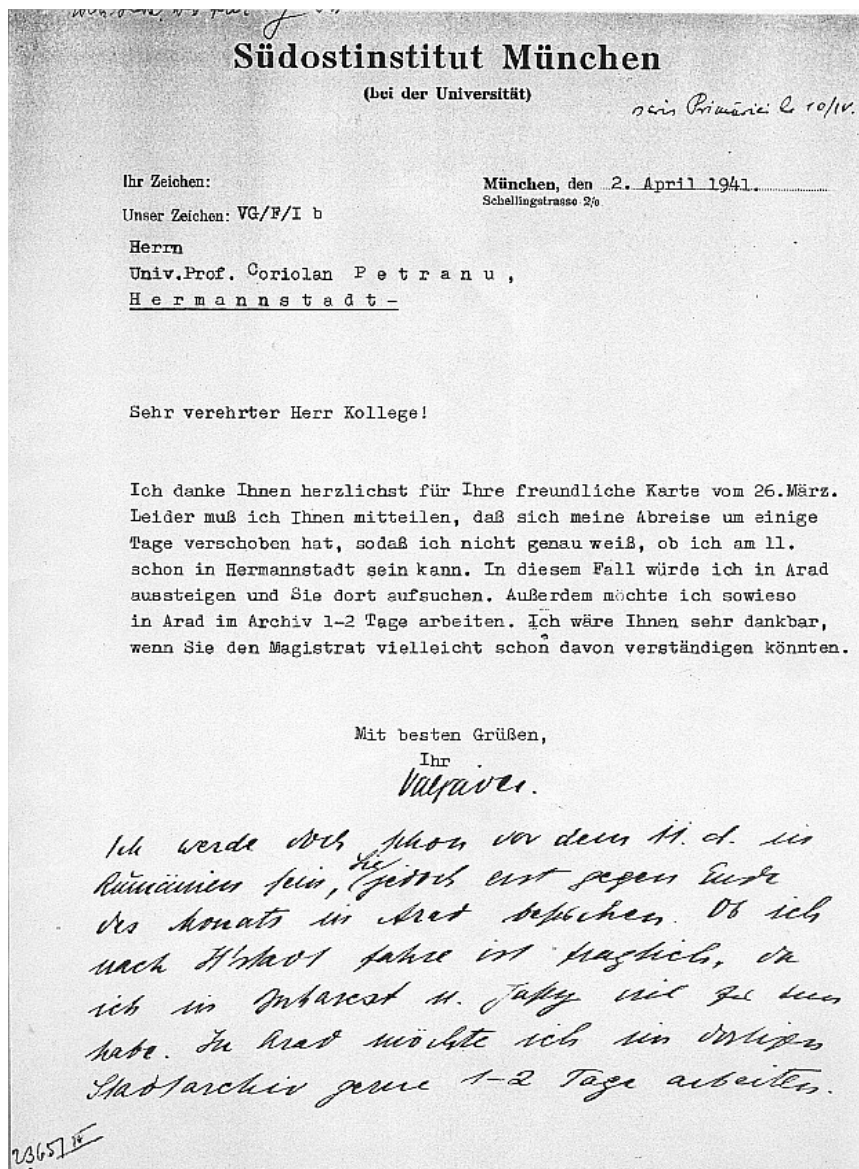
We cannot finish the present paper without a brief note on the letters of Fritz Valjavec, editor of "*Südostdeutsche Forschungen*", addressed to C. Petranu. Their content mostly refers to the contributions of the Romanian art historian to the Munich journal, book presentations and reviews, studies such as *Begriff und Erforschung der nationalen Kunst* (1937) and *Die Renaissancekunst Siebenbürgens*⁴⁷.



The letter of Dr. Fritz Valjavec from the „Südostinstitut München“ (15 August 1936).

⁴⁷ *Südostdeutsche Forschungen* (edited by Fritz Valjavec), II, München, 1937, pp. 74-89; IV, 2, 1939, pp. 307-339.

NICOLAE SABĂU



The letter of the historian Fritz Valjavec from „Südostinstitut München (02.04.1941).

The publication of C. Petranu's studies in a journal with such a prestigious scientific reputation was a guarantee for the value of his papers. The most "colorful" and at the same time interesting part of his contribution consisted in book reviews to a series of works and studies in the field concerning Transylvania appeared in

Hungarian literature. C. Petranu's thorough knowledge, his scientific accuracy led to critical debates on many controversial issues related to the history of plastic arts in Transylvania and the real contribution made by each nationality that lived there to the creation of a traditional culture and civilization. In many cases, the "Südostdeutsche Forschungen" editor also appreciated the polemic debates, which stimulated the scientific world of Central Europe. In a letter of October 22, 1936 concerning such a contribution of the Cluj professor, Fritz Valjavec confesses him that his remarks "*Er legt wirklich den Finger auf die Wunde*"⁴⁸.

In fact, whoever reads C. Petranu's correspondence and book reviews will see that he has never crossed the line, never strayed from the path of scientific debate, his earnest polemic being characterized by a temperate but firm language. This reveals not only the fact that Petranu was the exegete and defender of the Transylvanian Romanians' culture and art, but that of the Transylvanian Saxons' as well, of their artistic creation and culture⁴⁹, which he deeply appreciated. "*Siebenbürgische Vierteljahrschrift*" (1935), "*Erdély Múzeum*" (1937) and chiefly "*Deutsche Zeitung*" (Cluj, 1940) mention this attitude of the Cluj art historian: "*Das Sächsische Volk kann Professor Petranu nur dankbar sein...*" or "*In den literarischen Diskussionen zwischen Madjaren und Sachsen machen sich die Rumänen natürlich immer den sächsischen Standpunkt zu eigen, in enger Waffenbrüderschaft mit Victor Roth und seinem Kreise*"⁵⁰.

Likewise, German scientists felt it was their duty to spread the Romanian literature in the field less known in Central Europe. In C. Petranu's reply (August 5, 1938) to a letter sent by Fritz Valjavec, in which the Munich editor has mentioned this aspect, the Romanian art historian concludes: "*Sie haben Recht: meine Tätigkeit ist in Deutschland viel zu wenig bekannt und gewurdikt. Kann ich dafür? Ich vertrete hier aus eigenem Antriebe den Standpunkt und die Methode der deutschen Wissenschaft, bemühe mich mit den deutschen Gelehrten mitzuarbeiten und Ihre Kunstdenkmäler von fremden Einkörperungen zu schützen*"⁵¹.

Bisericile de lemn din județul Arad [The Wooden Churches in the County of Arad] – *Les églises de bois du département d'Arad, Sibiu, 1927, Monumentele Istorice ale Județului Bihor I* [The Historical Monuments in the County of Bihor]. *The Wooden Churches in the County of Bihor*, Sibiu, 1931 and *Bisericile de lemn ale Românilor ardeleni* [The Wooden Churches of the Transylvanian Romanians]. *Die*

⁴⁸ The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petranu Fund. Foreign relations, no. 35, letter of October 22, 1936.

⁴⁹ Coriolan Petranu, *Der Anteil der drei Nationen Siebenbürgens an der Ausgestaltung seines Kunstcharakters*, in "*Résumés des communications présentées au VIIe Congrès International des Sciences Historiques*". Warsaw, II, 1933, pp. 156-157; Idem, *La part des trois nationalités de Transylvanie dans la formation de son caractère artistique*, in "*Revue de Transylvanie*", I, 4, Cluj, 1935, pp. 461-464; Idem, *Der Anteil der drei Nationen Siebenbürgens an der Ausgestaltung seines Kunstcharakters*, in "*Ars Transsilvaniae*", pp. 59-102.

⁵⁰ *EM*, XL (10-12), 1937, p. 337.

⁵¹ The Archive of the Art History Seminary of Cluj, Coriolan Petranu Fund. Personal letters, no. 3.

Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen, Sibiu, 1934 were several books highly praised in the works or letters of outstanding personalities in the field of art history in Europe. Side by side with the almost 60 reviews published in art history journals or newspapers, we should also mention the written commendations addressed to the Romanian author by French, German, Austrian, Belgian, Polish art historians, which emphasize the merits of the Cluj art historian, who enriched the European bibliography in the field with original contributions on the folk wood architecture of the Transylvanian Romanians. A part of this correspondence is no longer preserved in the Archive of the Art History Seminary of Cluj, but the signatories' names have been mentioned in C. Petranu's notes, published in his well-known anthology of art history studies, *Ars Transsilvaniae*⁵². He mentions here the appreciative words of: professor J. Strzygowski⁵³, University of Vienna; H. Focillon⁵⁴, Sorbonne, Paris; professor P. Weber, University of Breslau; H. Stückelberg-Riggenbach, Basel; professor P. Pedrizet, University of Strasbourg; G. Lugli, docent with the University of Rome; professor Ch. Diehl, Sorbonne, Paris; professor Fr. Benoît, University of Lille; professor J. Shapley, University of New York and Chicago; professor P. Frankl, University of Halle⁵⁵; professor dr. P. Clemen, University of Bonn⁵⁶; R. Hönigschmid, director of the Commission for Monuments in Prague⁵⁷; G. Duckworth, secretary of the Royal Commission of Monuments in Britain; S. Curman, Stockholm⁵⁸; professor

⁵² C. Petranu, *Ars...*, pp. 510-513, 514-515.

⁵³ Postcard of May 1, 1927: "*Ich freue mich, wie Sie über die Holzkirchen urteilen und glaube, das wir einer Meinung sind*", and the letter of April 27, 1928, written by the same Viennese professor, emphasizes: "*Mit Ihren Werken über den Holzbau haben Sie ja die Grundlagen selbständig geschaffen*" (C. Petranu, *Ars...*, p. 171).

⁵⁴ The letter of November 2, 1934 notes: "*Ces églises de bois de l'Ardeal sont charmantes et vénérables, et elles nous apprennent beaucoup. Dans la riche série des édifices du même genre et de la même matière, elles présentent bien des traits originaux que Vous mettes heureusement en lumière...*" (C. Petranu, *Ars...*, p. 196); Elena Rodica Colta, Nicolae Sabău, *Lettres de Henri Focillon à Coriolan Petranu*, in "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art". Série Beaux-Arts, Editura Academiei Române, Tome XXXII, București, 1995, pp.69-80.

⁵⁵ The letter of February 18, 1932: "*Ich bin jetzt überzeugt, dass wir nicht nur die "hohe" Kunst zu studieren haben, ebenso, dass wir alle Länder gleichmässig erforschen müssen*" (C. Petranu, *Ars...*, pp. 171-172).

⁵⁶ The letter of January 14, 1935: "*Sie geben einen überraschenden Überblick über die Würdigung, die die Siebenbürger Denkmäler wie die heimische Forschung im weiteren Ausland gefunde hat. Das, was wir bislang zumeist auf dem Wege über Strzygowski erfahren haben, wird durch die gründliche und umfassende Arbeit der heimischen Forscher ganz ausserordentlich ertweitert*" (C. Petranu, *Ars...*, p. 197).

⁵⁷ A fragment of the letter notes: "*L'ouvrage "Bisericile de lemn ale românilor ardeleni" est appelé à rendre de grands services à l'étranger aux historiens désirants de connaître à fond les problèmes de l'architecture roumaine des églises en bois. Nous vous atteston que, d'après notre opinion, elle a rémedié à un besoin longuement éprouvé en touchant quelques problèmes et arguments de l'histoire de l'art en Roumanie aussi bien qu'en Tchécoslovaquie*" (C. Petranu, *Ars...*, pp. 197-198).

⁵⁸ The letter of October 28, 1931: "*...ist es ganz ausserordentlich interessant gewesen, diese reiche und eigenartige Architektur kennen gelernt zu haben. Ich verstehe, als ich Ihr Buch durchgesehen habe, dass es von höchster Bedeutung ist, dass wir besser von den östlichen, südöstlichen und nordischen Gegenden*

H. Reiner, University of Freiburg; professor Dhuicque, University of Brussels⁵⁹; professor Bréhier, University of Clermont-Ferrand; P. Henry, director of the French Institute in Bucharest; L. Réau, director of the French Institute in Vienna⁶⁰; professor E. Panofsky, University of Hamburg; professor H. A. Schmid, University of Basel; professor L. v. Puywelde, director of the Art Museums of Belgium; professor Z. Batowski, University of Warsaw; professor A. Schneider, University of Agram; dr. Ch. Steinbrucker, Berlin; dr. K. Viski, custodian with the National Museum of Budapest.

The same positive appreciations were expressed in a series of reviews and notes on his works *Noi cercetări și aprecieri asupra arhitecturii în lemn din Ardeal* [New Researches and Considerations on Wood Architecture in Transylvania]. *Neue Untersuchungen und Würdigungen der Holzbeukunst Siebenbürgens*, Bucharest, 1936; *L'Art Roumain de Transylvanie*, Bucharest, 1938 and *Rumänische Kunst in Siebenbürgen* (study in the volume "Siebenbürgen", edited by the Institute for Romania's History, Bucharest, 1943). Unfortunately, these commendations are known only in part from C. Petranu's notes. Among the signatories there are a series of personalities mentioned above as well as art historians or specialists in the history of culture and aesthetics such as: professor dr. P. Ganz, University of Basel; professor H. Hildebrandt, Stuttgart; professor A. Metejek, University of Prague; H. Hoffmann, docent with the University of Zürich; G. Mehrhout, president of the Commission for Monuments, Prague; C. R. Vincentz, editor of the "Deutsche Bauhütte" journal, Hannover; A. Hoffmann, assistant professor with the University of Rostock; architect J. Sainz de los Terreros, Madrid; professor J. Alazard, University of Algiers; professor Ch. Lalo, Sorbonne-Paris; Ch. v. d. Borren, University of Liège; professor E. Diez, Bryn Mawr College, U.S.A.; professor dr. S. Erixon with Nordisches Museum, Stockholm⁶¹; professor E. Schaub-Koch, Geneva; J. Swiencicki,

unterrichtet werden, die wir zum müssen. Wir sind bis jetzt etwas zu einseitig auf West- und Mitteleuropa eingestellt gewesen. Wie die Fäden zwischen den verschiedenen Kulturgebieten gewoben sind ist ja noch ziemlich unklar. Mir scheint es, als ob die siebenbürgischen Kirchen mehr mit den norwegischen zu tun haben, als keine übersichtliche Publikation" (C. Petranu, Ars..., p. 170).

⁵⁹ The letter of November 6, 1931: "*Au point de vue artistique, la plupart de ces modèles sont charmants, et beaucoup constituent des oeuvres d'art réelle valeur. La composition des clochers comporte une variété de dispositions originales et une élégance de silhouette vraiment rare. Mais leur intérêt n'est pas moindre au point de vue archéologique. Beaucoup de ces clochers ont des formes qui se retrouvent exactement dans les provinces flamandes ei qui sont totalement étrangers au régions françaises et italiennes*" (C. Petranu, Ars..., p. 170).

⁶⁰ The letter of December 9, 1933: "*L'art de Transylvanie est si mal connu, que vous rendez un grand service aux historiens en attirant l'attention sur ces églises en bois ou se mélangent les influences du gothique et de l'art byzantin. Cet art hybride placé au point de rencontre de deux civilisations mériterait une étude approfondu et à Cluj vous êtes mieux placé que personne pour faire*" (C. Petranu, Ars..., p. 171).

⁶¹ The letter of May 11, 1934: "*Meiner Meinung nach liegt der künstlerische Wert der siebenbürgischen Holzkirchen gerade darin, dass die Schöpfer dieser Kirchen die künstlerischen Möglichkeiten des holzes in einer sehr interessanten Weise ausgenutzt haben und ihr historischer Wert in ihrer reichen Entwicklung, die uns das künstlerische Wachsen erblicker lässt. Ich habe aber das Gefühl, dass in diesen Kirchen mehrere Charakterzüge der Nation zum Ausdruck gekommen sind, abschon sie vielen Beziehungen und besonders*

director of the Ukrainian Museum, Lwow; J. Zeiller, Paris; dr. W. Anderson, Lund.

The annex of the correspondence with commendations concerning the other published works written by the art historian of the University of Cluj should also include the remarks or appreciations received from other specialists besides the aforementioned ones: professor Fr. Žacavec, University of Prague; Fr. Boucher, custodian with the Carnavalet Museum, Paris; professor E. Mâle, Sorbonne-Paris, director of the French Academy in Rome; professor P. Toesca, University of Rome; A. Guarnieri, Palermo; professor P. d'Ancona, University of Milan; professor dr. K. Ginhart with Tech. Hochschule Vienna; professor G. Becking, University of Prague; dr. H. Möller, University of Jena; professor V. Basch, Sorbonne-Paris; dr. K. L. Piccardt, Amsterdam; professor K. M. Swoboda, University of Prague; professor H. Koch, University of Königsberg; professor H. Egger, University of Graz; professor A. E. Brinckmann, University of Frankfurt am Mein; dr. L. Balet, Leyda; H. Schmitz, director of Staatliche Kunstbibliothek, Berlin and professor M. Wackernagel, University of Münster⁶².

In a future history of Romanian art history, C. Petranu should be fully reconsidered and ranged with the first category of specialists in this field. Moreover, starting from the aforementioned remarks, we may conclude that, at least in what concerns one side of his activity, C. Petranu has conspicuously superseded everything that other Romanian art historians have ever achieved: the spreading of his work and his scientific contacts with academic or museum circles in Central and Western Europe.

Besides the presence of strong Romanian-Austrian, Romanian-German, Romanian-European in general scientific-cultural relations, his correspondence reveals a detail otherwise valid for other disciplines too, namely the balanced relationship, the consonance of values between Romanian art history as conceived by C. Petranu and the art history promoted by the European schools.

In order that this epoch be better understood we should most necessarily reconsider the entire work of the Cluj art historian. Supporter of a modern methodology – like Strzygovski's school of art history –, which is still valid by its interest in the research of local forces (*Beharrung*) and values (*Eigenwert*) in the art of the people one belongs to⁶³, C. Petranu stands for a landmark not only in Romanian art history, but also in the interwar European art history. "*Petranu hat seinem Volk einen grossen Dienst erwasesen - dr. M. Block wrote in 1938 - und uns Mitteleuropäern neue Erkenntnisse vermittelt*"⁶⁴.

betreffend den Baukörper, an die gewöhnlichen Kirchentypen Europas erinnern, vor allen an die ost- und nordeuropäischen Kirchen. Schliesslich finde ic in diesen Kirchen eine Menge interessanter ähnlichkeiten mit den Kirchen in Osteuropa und Skandinavie" (C. Petranu, *Ars...*, p. 171).

⁶² For the data in the last paragraph see C. Petranu, *Ars...*, pp. 507-523.

⁶³ Josef Strzygovski, *Die Krisis der Geisteswissenschaft*, Wien, 1923, pp. 218-238; Coriolan Petranu, *Influences de l'art populaire des Roumaines sur les autres peuples de Roumanie et sur les voisins*, in *Ars...*, pp. 242 and next.

⁶⁴ *Leipziger Vierteljahrschrift für Südosteuropa*, Jhg. 2, Heft 1, April 1938, Leipzig, 1938, p. 80; Robert Born, Victor Roth und Hermann Phleps. *Zwei Positionen der deutschsprachigen Kunsthistoriographie zu Siebenbürgen in der Zwieschenkriegszeit*, in "Die Kunsthistoriographie in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs" (Hrsg. Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda), Berlin, 2004, pp. 355, 372, 373.

REPERELE METODOLOGICE ALE OPEREI LUI CORIOLAN PETRANU

VLAD ȚOCA

ABSTRACT. Coriolan Petranu and his Methodology. Coriolan Petranu (1893-1945) was the first Romanian art historian in Transylvania. He was educated in the famous Vienna School of art history between 1913 and 1918. He started his career in the dramatic years following the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy. His main field of interest was Romanian art in Transylvania which he saw as constituted of two distinct parts: the high art and the folk art, both of equal importance. He was very much influenced by the writings of his professor, Josef Strzygowski. He has adopted his method that derived from the positivist historical and philological one used by many European historians. This method replaced the written documents as the most important source with visual material (monuments). This method offered Petranu the certainty of a scientific approach to the study of art and also in other polemical or popularizing works. But together with this method Petranu adopted many of his ideas, many of them being used by other scholars of the Vienna School. Most of these are in fact ideas elaborated by Strzygowski's predecessor Alois Riegl. Among them is the very important concept of *Kunstwollen*. This concept became central to his work and allowed him to elaborate a theory regarding the originality of Romanian art that states there is an immanent power within the Romanian people that demands the use of specific forms. It is not clear why Petranu did not acknowledge the origin of this idea and never quoted Riegl in his works. A possible explanation is the rivalry between his professor and Max Dvořák chair of the other department of the Vienna University. The later was seen as the direct successor of Riegl from an intellectual point of view and therefore his disciples and himself ignored him completely. On the other hand Strzygowski's theory of the ethnographic origin of art was used by Petranu to demonstrate the continuity of the Romanian people in the Carpathian basin and the seminal role of this art in the region. Petranu, like many non German disciples of the Vienna School used the same cosmopolitan ideas meant to justify the existence of the multiethnic Danubian Monarchy in developing a new art history of Transylvanian Romanians. He did so trying to establish a relationship between the national art of the Romanians with the development of the general history of art transferring the methods used for the study of western art to that of his country.

În cadrul istoriografiei de artă din România interbelică, Coriolan Petranu (1893-1945) ocupă un loc aparte. În primul rând pentru că opera sa este dedicată aproape exclusiv problemelor legate de arta Transilvaniei și, mai cu seamă, studiului artei românești din această regiune, pe care o consideră ca fiind un întreg constituit din arta cultă și arta populară. De asemenea, metoda sa de lucru și ideile pe care le transmite

îl individualizează în cadrul literaturii românești de specialitate. Textul de față își propune identificarea principalelor repere ale gândirii sale, a originii ideilor sale și a metodei de cercetare pe care o folosește. Credem că acest lucru este important de urmărit pentru că el este primul istoric de artă român din Transilvania și unul dintre primii specialiști din România care au avut studii superioare în acest domeniu.

Coriolan Petranu este unul dintre acei pionieri ai istoriografiei de artă românești care astăzi sunt aproape uitați. Numele său este pomenit doar la ocazii festive ori în cadrul unor cursuri inaugurale, când este invocat în calitatea sa de fondator al învățământului de istoria artei la universitatea din Cluj. Lucrările profesorului Universității „Regele Ferdinand” nu mai sunt astăzi citite, citate sau comentate. Chiar s-a spus adeseori despre Petranu că ar fi fost un magistru fără discipoli¹. Este dificil de spus care sunt motivele care au contribuit la crearea acestei stări de fapt. Există o nepăsare față de opera lui Coriolan Petranu și o uitare, care uneori pare voită, a personalității sale care se perpetuează de mai bine de jumătate de secol. Există, probabil, mai multe motive pentru aceasta. Multora dintre studenții și colaboratorii săi le-a fost probabil greu să se apropie de el ca om; atitudinea sa rece, distantă și o anumită superbă i-a ținut la distanță.

De asemenea, este posibil ca mulți dintre istoricii de artă care i-au supraviețuit, în anii care au urmat mării conflagrații mondiale, în timpul „obsedantului deceniu” și chiar mai târziu în anii comunismului, să fi evitat, discret, să facă orice fel de referire la opera și personalitatea lui Coriolan Petranu. Motivul, în acest caz, pare a fi teama de a nu fi considerați apropiați lui, din cauza filogermanismului său, pe care nu l-a ascuns niciodată. O dovadă în acest sens o reprezintă și bogata corespondență purtată, chiar și în anii războiului, cu diferiți istorici de artă germani și austrieci, dintre care mulți au servit cu zel, prin activitatea lor, regimul nazist². De asemenea a fost cunoscut atașamentul puternic pe care l-a avut față de profesorul său de la Viena, Josef Strzygowski (1862-1941) pe care l-a admirat, atât ca maestru dar și ca om. Ori Strzygowski, personalitate controversată încă din vremea transferului său de la Graz în capitala austriacă, a devenit pentru mulți persona non grata, mai ales după ce și-a început studiile privitoare la arta nordului european. Acestea din urmă l-au condus, în perioada interbelică, la emiterea unor judecăți de valoare naționaliste, rasiste și, în cele din urmă, la antisemitism³. Ori, toate aceste prejudecăți au căpătat o cu totul altă greutate în urma teribilelor evenimente ale celui de-al doilea război mondial când, în numele acestor idei, popoarele civilizate ale Europei au săvârșit un carnagiu de o amploare care a întrecut orice închipuire. După război, în România începe lungă perioadă neagră a comunismului și a dominației sovietice. Comunismul

¹ SABĂU, NICOLAE – PORUMB, MARIUS: Coriolan Petranu (1893-1945) – Cercetător al artei transilvane. *Ars Transilvaniae*, V, București, 1995, p. 51.

² Vezi SABĂU, NICOLAE: Scientific and Cultural European Connections: Austrian and German Art Historians and their Correspondence with Coriolan Petranu (1893-1945). *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia*, L-LI, seria 3, 2005-2006.

³ KULTERMANN, UDO: *Istoria istoriei artei*. 2 vol. București: Editura Meridiane, 1977, p. 125.

era adversarul tradițional și cel mai intransigent al fascismului, iar ocupantul de la răsărit, a cărui țară fusese puternic afectată de război și care a suferit cele mai mari pierderi de vieți omenești, a zdrobit, cu o furie și o violență caracteristică, pe oricine sau orice putea fi suspectat de o legătură cât de mică cu Germania nazistă. Astfel încât, foarte mulți oameni de cultură și oameni de știință din România postbelică au căutat să se detașeze de tot ceea ce era german.

Acestea sunt, probabil, câteva dintre cauzele indirecte care au contribuit la uitarea la care pare să fie condamnată opera lui Coriolan Petranu. Nu face obiectul lucrării de față a vedea în ce măsură motive obiective, științifice au contribuit la constituirea acestei stări de fapt. O cauză, în lumina celor afirmate anterior, ar putea fi aceea că, în momentul în care, în cadrul istoriografiei românești de artă, o astfel de discuție ar fi putut avea loc *sine ira et studio* – calități considerate de Tacitus indispensabile unui istoric – era deja prea târziu, iar Coriolan Petranu, devenise un strămoș mult prea îndepărtat. Doar în vremea din urmă, în special datorită unui număr de studii ale profesorului Nicolae Sabău, personalitatea primului profesor clujean de istoria artei a început să fie restituită.

Poate că, nu în ultimul rând, imaginea lui Coriolan Petranu a fost pusă în umbră de personalitatea, atât de mult venerată azi, mai cu seamă de către foștii săi discipoli, a lui Virgil Vătășianu. Acesta din urmă a reînviat tradiția învățământului de istoria artei la universitatea din Cluj și, de asemenea, a contribuit activ la înființarea institutelor de cercetare de specialitate. Vătășianu, personalitate puternică, nu a fost deloc un magistru fără ucenici. Dimpotrivă, o întreagă generație de istorici de artă din țară se revendică drept urmași ai acestuia, iar aceștia au știut să își manifeste în repetate ocazii atașamentul filial față de persoana profesorului lor cât și pentru metoda sa de lucru. Astăzi am putea spune că, dintre cei doi *patres* ai școlii clujene de istoria artei, Virgil Vătășianu a avut o echipă de relații publice mai bună și a cărei eforturi au dat roade.

Fără îndoială însă, Coriolan Petranu reprezintă o personalitate cel puțin la fel de interesantă și care a produs o operă care merită să fie cercetată cu toată atenția. Mai ales că, spre deosebire de cursurile ținute cu sobrietate și urmând o metodă de o mare severitate, scrierile sale sunt redactate într-o manieră mult mai energică, în care se simte pasiunea autorului lor și, adeseori, spiritul său combativ. Un lucru care nu este valabil pentru Virgil Vătășianu, care fermeca audiența, dar care a scris opere al căror stil este strivit de rigoarea autoimpusă a metodei sale⁴.

⁴ Corina Simon în cartea sa despre Virgil Vătășianu demonstrează foarte convingător motivele pentru care profesorul clujean a ajuns să folosească o metodă atât de rigidă. Poate cel mai important motiv l-a constituit atmosfera în care a fost forțat să trăiască și să lucreze în vremea comunismului. Istoricii de artă clujean provenea dintr-o familie burgheză, tatăl său fiind înalt funcționar la banca „Albina”. După cel de al doilea război mondial Vătășianu a fost o vreme marginalizat, ajungând să ducă o viață la limita subzistenței. După reabilitare el se va feri să emită orice fel de judecăți de valoare care ar fi putut fi interpretate ca fiind contrare marxismului și materialismului dialectic. De aceea el va elabora și va pleda pentru o metodă de cercetare a istoriei artei extrem de riguroasă și care se dorea cât se poate de obiectivă și științifică. Această metodă,

Coriolan Petranu s-a născut la Șiria, în județul Arad la 23 ianuarie 1893. Tatăl său, Ioan Petranu, era profesor de teologie la Preparandia ortodoxă română din Arad. Acest lucru nu este lipsit de importanță pentru felul în care se va raporta mai târziu la această religie (în scrierile sale s-ar părea că în mod deliberat se ferește să pomenească cealaltă confesiune a românilor ardeleni și o face doar când este constrâns de context). El va urma liceul în orașul în care preda tatăl său.

În 1911 pleacă la Budapesta unde va studia la universitatea de acolo jurisprudența și istoria artei, de unde se va transfera în anul universitar 1912-1913 la Universitatea Friedrich-Wilhelm din Berlin, unde va urma cursurile lui Adolf Goldschmied (1863-1944)⁵. Nu va rămâne mult timp nici aici pentru că din 1913 îl găsim la Viena, până în 1916. Așa cum am menționat deja, va învăța aici cu Josef Strzygowski, o personalitate puternică și, în același timp, controversată. Aici îl va cunoaște, fără îndoială, și pe istoricul de artă ceh Max Dvořák (1874-1921), considerat inițiatorul expresionismului în istoria artelor, cel care a vorbit despre istoria artei ca despre o istorie a spiritului⁶ și al cărui interes pentru momentele de criză ale artei este cunoscut. Pare puțin probabil ca Petranu să fi fost cu adevărat studentul său. Conflictul deschis, care exista între titularii celor două catedre de istoria artei de la universitatea din Viena, a făcut ca studenții să nu poată, în multe cazuri, nici măcar să frecventeze cursurile celuiilalt profesor⁷. Cei doi foloseau metodologii de cercetare și de predare total diferite și chiar termeni diferiți, fapt ce era în măsură să-i deruteze pe tinerii studenți. Atașamentul lui Coriolan Petranu față de Josef Strzygowski și metoda acestuia a fost foarte puternic. Faptul că l-a ignorat aproape total pe Max Dvořák nu credem să aibe legătură cu dispariția sa prematură, cât cu acel partizantat practicat de discipolii celor doi istorici de artă ai universității vieneze.

După absolvirea facultății, în martie 1917, Coriolan Petranu a obținut titlul de doctor în filosofie la 12 martie 1920 cu teza intitulată *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte* (Problema conținutului și istoria artei). Lucrarea a fost publicată în anul următor în periodicul facultății vieneze *Arbeiten des Kunsthistorischen*

numită de către discipolii săi „metoda Vătășianu”, este și astăzi foarte apreciată de către mulți dintre aceștia. Adoptarea acestei metode a făcut ca în mare măsură multora dintre producțiile istoriografiei de artă românești mai vechi sau mai noi să le fie judecată valoarea științifică exclusiv prin prisma acesteia. Conform unei astfel de valorizări, opera lui Petranu nu se ridică la nivelul acestor exigențe, lucrările sale fiind văzute, conform unei viziuni evoluționiste, ca fiind premergătoare metodologic operelor lui Vătășianu și a școlii sale și, în consecință, valoarea scrierilor istoricului de artă mai vârstnic fiind considerate, sub aspectul metodei, valoroase, mai ales prin aceea că reprezintă o operă de pionierat, dar fără îndoială inferioare celor realizate mai târziu de Vătășianu.

Vezi: SIMON, CORINA: *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu*. Cluj-Napoca: Editura Nereamia Napoca, 2002, p. 119 sq; și VĂTĂȘIANU, VIRGIL: *Metodica cercetării în istoria artei*. București: Editura Meridiane, 1974.

⁵ SABAU – PORUMB: Coriolan Petranu..., p. 50.

⁶ DVOŘÁK, MAX: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur Abendländischen Kunstenwicklung*. München, R. Piper & Co. Verlag, 1924.

⁷ KULTERMANN: *Istoria...*, p. 122.

*Institut des Universität Wien*⁸. Între 1917 și toamna lui 1918, Coriolan Petranu va lucra la Muzeul de Arte Frumoase din Budapesta. După unirea Transilvaniei cu România, urmează unul dintre cele mai interesante episoade din viața – alfel lipsită de momente spectaculoase – a istoricului de artă transilvănean. În 1919 acesta va fi, din însărcinarea Ministerului Cultelor, prezent la Budapesta pentru a interveni pe lângă reprezentanții aliaților pentru restituirea către România a colecțiilor muzeelor ardeleno depozitate acolo, unde au fost duse în vremea războiului, socotindu-se că astfel se vor afla în siguranță. Aici va face parte împreună cu reprezentanții armatei române din comisia care va negocia cu generalul american H. H. Bandholz, șeful comisiei aliate din capitala Ungariei⁹.

După încheierea fără succes a acestei importante misiuni, va merge la Cluj unde Comisia universitară română, a cărei menire era reorganizarea învățământului superior, prezidată de comisarul-general Sextil Pușcariu, propune înființarea unei catedre de istoria artelor încă din 1919¹⁰. În ianuarie 1920 ia ființă Seminarul de Istoria artelor al Universității din Cluj¹¹, Coriolan Petranu contribuind personal, prin donarea bibliotecii proprii de 1000 de volume¹², la înzestrarea acestui așezământ. Inițial, s-a propus ca cursurile de istoria artei la nou înființata catedră să fie susținute de un conferențiar străin, ca și în cazul altor departamente nou înființate, care nu aveau tradiție la Cluj. Guvernul francez însă nu a reușit să îl detașeze pe profesorul Joubin care fusese luat în calcul inițial pentru această sarcină. Este propus apoi Coriolan Petranu, care este însă împiedicat de misiunea din capitala Ungariei să ajungă la Cluj în noiembrie 1919 pentru a-și începe seria de prelegeri. Așa că, în cursul aceluși prim semestru de iarnă, catedra de istoria artelor a fost suplinită de reputatul arheolog Vasile Pârvan, care a ținut două cursuri: unul despre sculptura italiană din perioada Renașterii și unul despre sculptura greacă. Abia la 9 februarie 1920 Coriolan Petranu va începe să predea la universitatea din Cluj, devenind astfel primul conferențiar al acestei discipline la Alma Mater Napocensis. El va preda la început un curs teoretic de *Critica artistică și istorică a operelor de artă*, un curs general de istoria artelor, care începea conform concepției clasice despre istoria artei, cu arta paleocreștină și un seminar practic de analiză artistică și istorică¹³. În 1928 va deveni titular al catedrei până la dispariția sa prematură la 17 iulie 1945, la Arad.

⁸ SABĂU – PORUMB: Coriolan Petranu..., p. 50.

⁹ PETRANU, CORIOLAN: L'occupation de Budapest par les Roumains, le Général H. H. Bandholz et les Musées de la Capitale Hongroise en 1919. *Ars Transsilvaniae. Etudes d'histoire de l'art Transylvain. Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*. Sibiu: Institutul de Istorie Națională Regele Ferdinand I, Cluj-Sibiu, 1944, p. 353 sq.

¹⁰ PETRANU, CORIOLAN: Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj. Extras din: *Vieța Nouă*, București, 1924, p. 6.

¹¹ PETRANU, CORIOLAN: Necesități, îndrumări, idealuri și realizări în istoriografia artei românești din Transilvania. Extras din: *Omagiu Profesorului Ioan Lupaș*. București, 1941, p. 10.

¹² PETRANU, CORIOLAN: Necesități..., p. 10; PETRANU, CORIOLAN: Învățământul..., p. 8.

¹³ PETRANU, CORIOLAN: Învățământul..., p. 7.

În cele două decenii și jumătate, de la revenirea de la Budapesta și până la moartea sa, Petranu își va concentra activitatea pe câteva direcții. O foarte mare parte a timpului său o va dedica, așa cum am arătat deja, organizării învățământului de istoria artei la universitatea din Cluj. O a doua direcție înspre care s-au canalizat eforturile sale a fost organizarea și reorganizarea muzeelor din Transilvania, Banat și „părțile ungurene”. O a treia preocupare importantă a istoricului de artă clujean a fost cea legată de inventarierea monumentelor istorice mobile și imobile din noile teritorii vestice ale României și, în cadrul acestei preocupări, trebuie încadrată și lupta sa neobosită pentru readucerea în țară a unor obiecte de artă din Transilvania aflate peste hotare. În fond, întreaga operă scrisă a profesorului clujean oglindește această întreită orientare a activităților sale.

Mai presus de toate Coriolan Petranu este istoricul de artă dedicat în totalitate Transilvaniei și artei sale. Acest lucru este foarte important pentru înțelegerea operei sale în general. El a considerat că Transilvania, prin istoria sa îndelungată, cât și prin evenimentele care au avut loc odată cu finalizarea primului război mondial și a aplicării tratatelor de pace, are o situație deosebită și, în consecință, cel care se va ocupa de istoria sa și de istoria artei sale trebuie să o facă cu mijloace diferite de cele folosite pentru alte zone ale țării sau ale continentului¹⁴. O primă problemă este cea a lipsei unei istoriografii românești și a uneia privitoare la arta românească din Transilvania, dar și a uneia de valoare produsă de celelalte națiuni ale provinciei. O altă problemă era aceea a lipsei inventarelor pentru muzee și colecțiile lor și, de asemenea, inventarele incomplete ale monumentelor imobile și mobile ale Ardealului. Chiar și dintre cele existente, multe se aflau (și se află încă) în diferite arhive străine, mai ales din Budapesta. De altfel toate aceste idei se pot regăsi repetate uneori transcrise literă cu literă și cuvânt cu cuvânt în numeroase dintre lucrările sale mai mari sau mai mici. Acestea apar și în lucrările mai ample ale lui Petranu cum ar fi *L'art Roumain de Transylvanie*¹⁵, sau versiunea sa prescurtată în limba română¹⁶, cele despre bisericile de lemn din județele Arad¹⁷ și Bihor¹⁸, sau în multe dintre articolele sale programatice, polemice sau în cele în care trece în revistă activitatea sa publicate cu regularitate (*Rolul istoricului de artă român din Transilvania*¹⁹,

¹⁴ PETRANU, CORIOLAN: Rolul istoricului de artă roman în Transilvania. Extras din: *Cronica Numismatică și Arheologică*, IV, (1923), București, 1924, p. 3-7 passim. PETRANU, CORIOLAN: *Arta românească din Transilvania*. Sibiu: Cartea Românească, 1943, p. 3-5, passim.

¹⁵ PETRANU, CORIOLAN: *L'art Roumain de Transylvanie*. Vol. I. Texte, Extrait du *La Transylvanie*, București, 1938.

¹⁶ PETRANU, CORIOLAN: *Arta românească din Transilvania*. Sibiu: Cartea Românească, 1943.

¹⁷ PETRANU, CORIOLAN: *Bisericile de lemn din județul Arad*. Sibiu: Krafft & Drotleff, 1927.

¹⁸ PETRANU, CORIOLAN: *Monumentele istorice ale județului Bihor. I. Biserice de lemn*. Sibiu: Krafft & Drotleff, 1931.

¹⁹ PETRANU, CORIOLAN: Rolul istoricului de artă roman în Transilvania. Extras din: *Cronica Numismatică și Arheologică*, IV, (1923), București, 1924.

*Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj*²⁰, *Necesități, îndrumări, idealuri și realizări în istoriografia artei românești din Transilvania*²¹, *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*²² etc). La o trecere în revistă a titlurilor acestor lucrări se poate vedea faptul că Petranu este un istoric de artă angajat. El se dedică total unor idei care îi sunt scumpe și pentru care se va lupta toată viața. La acestea se mai adaugă acele multe articole, dintre care cele mai multe sunt reunite în *Ars Transsilvaniae*²³, în care polemizează cu istoricii de artă maghiari sau în care, cu mijloacele de care dispune, răspunde unor acțiuni pe care le consideră rău intenționate sau unora fătăș șovine, xenofobe sau revizioniste. În acestea din urmă, este interesant de văzut felul în care Coriolan Petranu face un joc periculos, dansând parcă pe o muchie de cuțit, trecând atât de des, atât într-o parte cât și în cealaltă, granița invizibilă și greu de definit, ce desparte polemica pur științifică de discursul politic sau cel naționalist.

Să revenim însă, pentru a vedea care sunt, în opinia lui Coriolan Petranu, obiectivele și care este rolul istoricului de artă român din Transilvania. Acestea apar structurate în cinci puncte pe care le regăsim repetate, într-o formă identică, în multe dintre lucrările amintite:

Pentru a rezuma punctele principale ale activității istoricului de artă, ca om de știință, în Ardeal, să fixăm următoarele: 1. Inventarierea monumentelor de artă imobile. Pentru acest scop revendicarea arhivei monumentelor ardeleni dela Comisiunea Monumentelor Istorice din Budapesta. 2. Inventarierea monumentelor mobile de artă din Ardeal, fie că se găsesc pe teritoriul Ardealului ori în străinătate (în primul rând în Austria și Ungaria) 3. Prepararea lucrărilor pentru revendicarea comorilor de artă ardeleană aflătoare la muzeele din Viena și Budapesta. 4. Studiile monografice. 5. Sinteza bibliografică.²⁴

Aici sunt practic rezumate principalele direcții pe care de altfel Coriolan Petranu și le-a asumat și pe care le-a urmat îndeaproape în cele două decenii și jumătate de activitate desfășurată după unirea Transilvaniei cu România. La acestea se mai adaugă acele sinteze, de fapt lucrări programatice și polemice, pomenite anterior, despre arta românească din Transilvania, cursul general de istoria artei și acea plănuită sinteză de istoria artei universale.

Încă de la început, se poate vedea că aceste îndatoriri revin exclusiv istoricilor de artă *români* din Transilvania. De asemenea, acestea sunt îndatoriri ale *oamenilor de știință*, și nu ale diletanților sau a celor care doresc să realizeze lucrări de

²⁰ PETRANU, CORIOLAN: *Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj*. Extras din: *Vieța Nouă*, București, 1924.

²¹ PETRANU, CORIOLAN: *Necesități, îndrumări, idealuri și realizări în istoriografia artei românești din Transilvania*. Extras din: *Omagiu Profesorului Ioan Lupaș*. București, 1941.

²² PETRANU, CORIOLAN: *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș. Trecutul, prezentul și administrarea lor*. București: Cartea Românească, 1922.

²³ PETRANU, CORIOLAN: *Ars Transsilvaniae. Etudes d'histoire de l'art Transylvain. Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*. Sibiu: Institutul de Istorie Națională Regele Ferdinand I, Cluj-Sibiu, 1944.

²⁴ PETRANU: *Rolul...*, p. 11.

popularizare. Această distincție este importantă pentru că în diferite locuri Coriolan Petranu vorbește despre neajunsurile realizărilor din domeniul istoriografiei românești de artă încăpută pe mâna unor diletanți sau a unor nespecialiști:

Cu toate începuturile frumoase, nu putem afirma, că noi, Românii ardeleni, am fi avut în trecut istorici de artă specialiști. Pentru a înlătura neînțelegeri, să fixăm ce trebuie să se înțeleagă prin «specialist». Istoria artelor ca știință, reclamă, ca și ori care altă știință, talent și studii îndelungate. Acela care simte în sine talent pentru această știință, în caz că vrea să devină specialist, trebuie să facă studii de specialitate la universitățile apusene, pentru ca să-și însușească metoda de investigație științifică. [...] Aceasta nu înseamnă că specialiștii din alte științe ori diletanții nu pot aduce contribuții reale istoriei artelor, precum putem spune același lucru și despre alte științe. Deosebirea însă între lucrarea specialistului și a amatorului va fi evidentă: prima va avea un punct de vedere mai larg, mai multilateral, mai critic, mai temeinic și din cauza metodei sale rezultatele vor fi adeseori deosebite de acele ale diletanților.

Din acest punct de vedere vom recunoaște că atât Sașii, cât și Ungurii din Transilvania au avut prea puțini specialiști, iar nouă ne-au lipsit cu desăvârșire²⁵.

Ceea ce face, de fapt, aici Coriolan Petranu nu este să creioneze portretul robot al istoricului de artă român din Transilvania, ci se descrie pe sine însuși. Într-adevăr, el a fost primul istoric de artă „specialist” din Ardeal și chiar unul dintre primii din România, pentru că, dacă studiem biografiile celorlalți autori interbelici, vom constata că în marea lor majoritate sunt fie „specialiștii din alte științe” fie amatorii sau diletanții despre care vorbește Petranu. El a fost întotdeauna foarte mândru de studiile făcute în străinătate și de cunoștințele pe care le-a dobândit acolo. Pentru el diploma de absolvire și titlul de doctor al Almei Mater Rudolphiana sunt garanția stăpânirii unei metode de lucru științifice, aproape infailibile, în buna tradiție a raționalismului secolului al XIX-lea. Iar această grijă a sa pentru folosirea unei metode cât mai riguroasă științifice a fost una dintre constantele istoriografiei de artă în Ardeal, în general și la universitatea clujeană în special, pe tot parcursul secolului trecut. Pentru Coriolan Petranu metoda lui Josef Strzygowski și cea a lui Hans Tietze au fost punctul în jurul căruia gravitează întregul său sistem de valori științifice, așa cum reiese și din discursul asupra metodei pe care îl face în lucrarea despre *Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj*²⁶. Este vorba despre un demers este inspirat de diferitele metode folosite de pozitivismului istoric, precum cele ale lui J. G. Droysen, E. Bernheim sau a lui Charles Langlois și Charles Seignobos²⁷.

Vom vedea ce înseamnă această metodă și cum anume o aplică Coriolan Petranu dar și alți reprezentanți ai școlii clujene de istoria artei influențați de școala vieneză. El însuși este, așa cum am văzut, un specialist, care are recunoașterea unei prestigioase universități apusene în acest sens, folosind metode de lucru verificate

²⁵ PETRANU: Rolul..., p. 5-6.

²⁶ PETRANU: *Învățământul...*, p. 31 sqq.

²⁷ *Ibidem*.

și acceptate de comunitatea științifică internațională. El are deci grijă să afirme aceste lucruri, astfel încât să nu existe nici un dubiu în ceea ce privește relevanța și adevărul afirmațiilor pe care le face în lucrările sale, fapt cu atât mai important cu cât foarte multe dintre scrierile sale sunt, așa cum am arătat anterior, lucrări polemice sau de popularizare, putând fi plasate, multe dintre ele, cu o bună doză de indulgență, între limitele științei.

Dar și acestea, ca și lucrările sale cu adevărat științifice sunt făcute pentru că el este convins că are o misiune de îndeplinit, un țel de atins. Rolul pe care el, ca și alți istorici de artă din Transilvania îl joacă, este unul foarte important, pentru că poporul și țara sa să fie cunoscute în lume și pentru ca românii să ajungă să se cunoască pe sine. Deși Coriolan Petranu încearcă întotdeauna să păstreze în scris o atitudine sobră și lipsită de patimă, uneori tonul său se înflăcărează și devine aproape pătimaș, discursul său căpătând accente profetice, mesianice, fapt de care el este pe deplin conștient, asumându-și această atitudine pentru a contracara ofensiva neadevărurilor și nedreptăților unor istorici de artă, în special maghiari²⁸:

Știința în general, viața de stat acum românească, administrația și educația artistică, trecutul nostru artistic și apusul cultural ne cer azi o generație de istorici de artă români pentru Transilvania, atât de bogată în comori de artă. Care este terenul de activitate, rolul și scopul istoricului de artă român din Transilvania? Iată una din întrebările care așteaptă un răspuns, o soluție, atunci când stăm la începutul activității noastre în acest domeniu. De aceia trebuie să cumpănim bine și să fixăm chiar de la început, necesitățile pe cari ni le impune timpul și națiunea noastră și datoria care avem să o împlinim. Câmpul de activitate este atât de vast, în cât trebuie să facem distincțiuni între diferitele soiuri de activitate, între aceia de cercetător științific, cea didactică dela Universitate, cea administrativă, dela diferitele servicii publice, cea de popularizare și propagandă. Toate aceste reclamă istorici de artă.

Înainte de toate să ne ocupăm de activitatea de explorator științific a istoricului de artă. În fond, pentru știință este indiferent, dacă cercetătorul își alege un subiect din extremul orient ori din patria sa, scopul final fiind rezultatul și contribuția nouă ce se aduce prin aceasta. În Ardeal însă, chestiunea se prezintă altfel. În Ardeal serioase motive științifice, și naționale impun o preferință istoricului de artă în ce privește alegerea terenului de activitate. Istoricul de artă român din Ardeal nu poate avea un câmp de activitate mai natural și mai apropiat, o datorie mai sfântă față de știința și națiunea sa, de cât arta provinciei în care se găsește și arta națiunii din care face parte. Dar să expunem motivele științifice și naționale ale preferinței noastre față de arta acestui ținut [...] Monumentele de artă ale Transilvaniei și ținuturilor măginașe, și îndeosebi cele românești, nu au fost până acum în mod suficient studiate și publicate și, ce e mai trist, arta românească din Ardeal nu a fost examinată dintr'un punct de vedere nepărtinitor al științei, atunci când a fost prezentată alături de cea maghiară și săsească²⁹.

²⁸ PETRANU: Necesități..., p. 7.

²⁹ PETRANU: Rolul..., p. 6-7.

În primul paragraf al acestui citat putem vedea care sunt valorile care determină în viziunea lui Coriolan Petranu rolul istoricului de artă român din Transilvania. Acestea sunt în ordine: știința, spiritul național (românismul, în cazul particular al ardelenilor), educația, trecutul de la care se revendică și cultura occidentală. Aceasta nu este deloc o opțiune surprinzătoare pentru o națiune care caută să se autodefinească, să se reinventeze³⁰. Nu este deloc vorba despre un caz particular al Ardealului și nicidecum al României, sunt valori pe care toate culturile Europei central-estice și le asumă într-o formă sau alta în această etapă a devenirii lor.

Este important, și nu lipsit de interes să observăm faptul că, deși pare să vorbească în general, Coriolan Petranu își descrie de fapt propriile zone de interes. Deși el vorbește explicit despre necesitatea unei separări a diferitelor activități, astfel încât specializarea să fie deplină, el se referă, încă odată, la el însuși. Căci cine este, în Transilvania acelor timpuri, cel care reunește într-o singură persoană cercetătorul științific, profesorul de la universitate, omul care îndeplinește funcții administrative, este important funcționar public (a fost începând din 1921 inspector general al muzeelor, după ce anterior fusese delegat de Ministerul Cultelor în cadrul acelei misiuni importante în Budapesta ocupată) și autorul a numeroase lucrări de popularizare și de propagandă? Desigur Coriolan Petranu s-a simțit dator să își asume toate aceste roluri, fiind convins de necesitatea cumulării tuturor acestor funcții și obligații și aproape că putem să simțim în spatele acestor rânduri mândria de a duce la bun sfârșit această operă de pionierat și această activitate de desțelenire a unor tărâmură, până atunci virgine.

Iar istoricul român de artă din Transilvania are o datorie „sfântă față de știința și națiunea sa” (din nou știința este pusă înaintea națiunii!) care îl obligă să își concentreze atenția asupra artei acestui ținut. Dar, nu în ultimul rând, provocarea constă în a răspunde cu argumente științifice unor interpretări răuvoitoare și tendențioase, care sunt defavorabile imaginii artei românești. Trebuie remarcat în citatul de mai sus și, de asemenea, repetat mereu în scrierile sale, felul în care, ori de câte ori, o teorie contravine ideilor sale și mai ales aduce atingere imaginii artei românești și intereselor națiunii române, Coriolan Petranu o desființează prin metode și demonstrații prin care el are grijă, de fiecare dată, să atragă atenția asupra faptului că acestea sunt de o ireproșabilă corectitudine și rigoare științifică. Aici trebuie să observăm că, de fiecare dată, aceste lucrări, împotriva cărora se revoltă și scrie, sunt, de fapt, calificate implicit sau explicit ca fiind amatoristice, diletante, deci, prin opoziție, *contraria contrariis*, neștiințifice. Este evident reflectată aici, ca și în alte locuri în scrierile sale, acea credință pe care o are istoricul nostru de artă și, de altfel toți autorii pozitiviști: certitudinea infailibilității metodei lor. Metoda odată aplicată va aduce, în viziunea sa, întotdeauna dovezile cele mai clare, inatacabile prin care adevărul iese la lumină și învinge. Astfel, întregul său discurs este unul triumfător și sigur,

³⁰ KIOSSEV, ALEXANDER: Notes on Self-Colonising Cultures. In PEJIC B – ELLIOT D. (eds.): *After the Wall: Art and Culture in Post Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet, pp. 114.

bazat pe această metodă considerată fără cusur. Coriolan Petranu nu are niciodată dubii în ceea ce privește afirmațiile pe care le face. Nu lasă niciodată loc de întors, pentru probabilități sau pentru corecturi. El pare convins că metoda pe care o aplică va ajunge la un moment dat să elucideze toate problemele legate de arta transilvană și că este doar o chestiune de timp și de bani până când se va putea scrie o mare sinteză a artei românești din Ardeal, care va dura și va fi valabilă pentru generațiile viitoare pentru un timp indefinit.

Deși azi nu suntem în situația de a scrie o istorie a artelor din Ardeal, până ce nu vor fi adunate și studiate în amănunte rămășițele trecutului nostru artistic, este de prevăzut, că icoana acestei viitoare istorii a artelor va fi cu totul alta, decât aceea schițată de [*unii istorici de artă străini, în special maghiari*]. Ea ne va servi desigur ca titlu de glorie, nu în ce privește monumentalitatea în arta trecutului, dar prin valoarea pur artistică, prin caracterul cu totul deosebit al artei noastre față cu cea ungară și săsească și prin influențele artistice cari au pornit de la noi. [...] Studiul artei românești din Ardeal fără îndoială va descoperi valori ce zac în poporul nostru și va recompensa pe deplin prin rezultatele viitoare, pe cei ce i se dedică.

Neexistând până acum o lucrare despre dezvoltarea voinței artistice a Românilor din Transilvania, Banat și părțile mărginașe să ne întrebăm cu ce trebuie să-și înceapă activitatea istoricului de artă română din Transilvania? Activitatea istoricului de artă ca și a istoricului în general, nu se începe, ci se termină cu lucrările de sinteză. Activitatea metodică se începe după Droysen, Bernheim și Tietze cu adunarea și cercetarea izvoarelor, ea continuă cu critica lor și numai după aceasta urmează activitatea de specialist a istoricului de artă: concepția și expunerea, ori cu termenii mai preciși ai lui Strzygowski: cercetarea esenței și a dezvoltării. Concetățenii noștri unguri și sași și-au dat seama de demult de acest lucru, numai la noi se mai gândește câte unul la sinteze, când avem atât de puține monografii. [...] analiza este azi lozınca lucrărilor de istoria artelor, sinteza este rezervată viitorului. Adunarea și cercetarea este prima activitate, care se impune istoricului de artă român. [...] trebuie să facem deosebire între izvoarele directe (monumentele) și cele indirecte (verbale, literare, documentare și inscripțiile). Cercetarea izvoarele [*sic!*] indirecte ar cădea, după părerea justă a lui Strzygowski, în competența istoricului de artă și filologului, adunarea și critica izvoarelor directe cade în competența istoricului de artă. Adeseori ele sunt unicele izvoare păstrate și cele mai importante. Ele trebuiesc inventariate, catalogate, descrise și publicate³¹.

[...]

Recunoscând că istoria artelor aparține grupului științelor istorice, metoda noastră va fi înrudită cu cea istorică, fără a fi aceeași și anume din motivul că materialul istoriei artelor nu este același ca al istoriei [...]³²

Nu vom proceda la o analiză mai detaliată a acestor metode și a schemelor de cercetare a materialului propuse de Hans Tietze³³ și Josef Strzygowski³⁴. Aceste

³¹ PETRANU: Rolul..., p. 7-9.

³² PETRANU: Învățământul..., p. 33.

scheme au la bază metoda filologico-istorică a marii tradiții pozitivistice europene. Aceasta presupune o analiză bazată strict pe document și care nu permite, în principiu, nici un fel de îndepărtare de acesta. Totul se face folosindu-se scheme foarte clare și logice de analiză care, în viziunea celor care le-au elaborat și le-au folosit, duc la stabilirea adevărului istoric pur, fără să existe pericolul unor contaminări din partea unor factori subiectivi. Este, în principiu, o metodă care are ca punct de plecare sistematica științelor naturale, fapt de care era perfect conștient și Petranu³⁵, în sensul în care prima etapă în studiul unei perioade istorice sau a unei zone geografice o constituie inventarierea, clasificarea, sistematizarea și analiza întregului material avut la dispoziție. Sunt binecunoscute textele programatice fundamentale ale lui J. G. Droysen³⁶, E. Bernheim³⁷ sau cel al lui Charles Langlois și Charles Seignobos³⁸. Desigur, această metodă a avut neajunsuri în ceea ce privește aplicabilitatea sa pentru istoricii de artă, lucru sesizat de Hans Tietze care adaptează această metodă pentru domeniul său. Această variantă prezenta, la rândul său, o serie de dezavantaje pentru că era o adoptare foarte puțin modificată, în fondul și structura sa, a metodei filologico-istorice propriu zise. Argumentul lui Josef Strzygowski a fost acela că istoricul de artă se ocupă cu precădere cu studiul monumentelor (operelor) de artă, iar acestea devin izvoarele principale, fundamentale ale disciplinei, așa cum se vede și din citatul de mai sus. De aceea, schema propusă de profesorul vienez pleacă de la aceste surse, considerate primordiale, plasând în schimb în planul secund izvoarele clasice ale istoricului (așa numitele surse indirecte: verbale, scrise [literare, bibliografice, topografice, teoretice, documentare, inscripții] și reproduceri)³⁹. Toate acestea sunt surse care sunt de datoria istoricilor și filologilor să le analizeze și să le prelucreze. Această diferențiere a fost foarte importantă în cadrul școlii vieneze de istoria artelor și în dezvoltarea sa ulterioară, constituind într-o mare măsură punctul de plecare al studiilor de iconologie întreprinse de Aby Warburg, Erwin Panofsky sau Ernst H. Gombrich. Învățământul de istoria artelor de la Viena a avut o lungă tradiție în acest sens, procesul didactic fiind pus într-o strânsă legătură cu muzeul și cu vizitarea monumentelor originale așa cum o inițiasă unul dintre fondatorii școlii vieneze Rudolf von Eitelberger și continuată de Moritz Thausing, Franz Wickhoff și Julius von Schlosser, cursurile de aici având o puternică orientare vizuală⁴⁰. În general unul dintre principiile absolvenților școlii vieneze a fost acela de a nu discuta, pe cât posibil, opere de artă pe care nu le-au

³³ TIETZE, HANS: *Die Methode de Kunstgeschichte*. Leipzig: E.A. Seeman, 1913.

³⁴ STRZYGOWSKI, JOSEF: *Kunde, Wesen, Etnwicklung*. Wien, 1922 și STRZYGOWSKI, JOSEF: *Die Krisis der Geisteswissenschaften: Vorgeführt am Beispiel der Forschung über bildende Kunst; Ein grundsätzlicher Rahmenversuch*. Wien: A. Schroll, 1923.

³⁵ PETRANU: *Învățământul...*, p. 13.

³⁶ DROYSEN, J. G.: *Grundriss der Historik*. 1892.

³⁷ BERNHEIM, E.: *Lehrbuch der historischen Methode*. 1905.

³⁸ LANGLOIS, CHARLES – SEIGNOBOS, CHARLES: *Introduction aux études historiques*. 1905.

³⁹ Cf. PETRANU: *Învățământul...*, p. 34-35.

⁴⁰ KULTERMANN: *Istoria...*, p. 110-111.

cunoscut nemijlocit. Faptul că profesorul clujean a îmbrățișat acest punct de vedere a avut consecințe importante pentru studiul istoriei artelor din capitala Ardealului.

Nu trebuie, însă, să scăpăm din vedere un lucru extrem de important pentru înțelegerea acestei metode, fără de care se poate ușor cădea într-o capcană în care, din păcate, au căzut mulți istorici de artă formați la Cluj în special după cel de al doilea război mondial. Este vorba despre finalitatea acestui demers de investigație, căci așa cum avertizează Coriolan Petranu în fragmentul de text reprodus mai sus: „adunarea și cercetarea este prima activitate, care se impune istoricului de artă”. Dar nu este nicidecum singura și mai ales această întreprindere reprezintă doar o etapă spre atingerea scopului final. Acesta din urmă ar fi, în opinia lui Petranu, care își însușește teza lui Josef Strzygowski, cercetarea sensului mai adânc, spiritual al formelor și sensul dezvoltării și metamorfozării formelor. Pentru că, așa cum observă cercetătorul clujean, „activitatea istoricului de artă se începe de fapt cu cercetarea esenței (Wesen) adecă cu cercetarea analitică a operei de artă [...] după cercetarea esenței artistice urmează cercetarea dezvoltării artistice (Entwicklung)”⁴¹. Etapa premergătoare, pe care Coriolan Petranu o numește „cunoștința” (Kunde), „care nu este alt ceva decât adunarea și critica izvoarelor”⁴², nu ocupă un loc atât de important ca celelalte două pomenite anterior. Pentru că, așa cum avertizează în repetate rânduri istoricul de artă clujean, un demers care se va opri la o astfel de abordare nu va fi decât o lucrare care ar fi doar o culegere de „enumerări infinite” ce reprezintă un „balast” ce trebuie eliminat, un compendiu de opere și artiști⁴³. Ori țelul final sunt lucrări care să construiască „o veritabilă istorie a evoluției artistice”, care în final vor fi prelucrate în vederea realizării unei atât de mult dorite sinteze a artei transilvănene.

Să stăruim totuși asupra a ceea ce Coriolan Petranu numește cercetarea esenței (Wesen). În prezentarea schemei, istoricul de artă clujean traduce direct, fără a nuanța termenul folosit de Strzygowski în lucrarea sa asupra metodei din 1922, ceea ce face ca întreaga prezentare să fie puțin confuză. Dar coroborând informația care face referire la această metodă risipită, pe un spațiu altfel restrâns, de câteva pagini, din articolul lui Coriolan Petranu privitor la *Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj*, lucrurile devin mai clare și putem să înțelegem care este de fapt fundamentul teoretic și filosofic care îl determină pe autorul nostru să scrie și să gândească într-un anumit fel.

Punctul central al concepției sale despre istoria artei o constituie noțiunea de voință artistică (Kunstwollen), care revine mereu în opera sa. Se poate vedea, din fragmentul de text pe care l-am reprodus mai sus, că Petranu se plânge de faptul că nu există „până acum o lucrare despre dezvoltarea voinței artistice a Românilor din Transilvania, Banat și părțile mărginașe”. De asemenea, înainte de a prezenta metoda

⁴¹ PETRANU: *Învățământul...*, p. 36.

⁴² PETRANU: *Învățământul...*, p. 35.

⁴³ PETRANU: *Necesități...*, p. 12-13.

profesorului său de la Viena el numește primul dintre cele două puncte esențiale ale activității istoricului de artă cu cuvinte diferite și anume el vorbește despre: „A) voința artistică, B) dezvoltarea”⁴⁴ care ambele sunt etape ale dezvoltării evoluției artistice. Ori această nuanțare schimbă sensibil datele problemei. Dacă privim schema detaliată la acest punct și, mai mult, încercăm să o descifrăm – căci printr-o eroare de paginare, se pare că cel care a aranjat șpalturile a lăsat ca anumite blocuri de text să alunece în alt loc decât cel pe care autorul îl intenționase –, lucrurile devin și mai clare:

II. Esența.

1. *Material și tehnică*
2. *Subiectul*
3. *Figura*
4. *Forma*
5. *Conținutul*

Artistul	{	constrângerea obiectivă libertatea subiectivă	}	Valorile spirituale însemnătatea apariția ⁴⁵
----------	---	--	---	--

Din această schemă reiese cu destulă claritate faptul că conceptul de voință artistică (*Kunstwollen*) este elementul central în gândirea lui Coriolan Petranu, iar pentru a urmări mecanismele care pun în mișcare această voință artistică este importantă deslușirea a fenomenelor spirituale. Se impune să urmărim, pe scurt, istoria acestui concept pentru a înțelege mai bine viziunea pe care profesorul clujean o avea asupra artei în general. Schema de mai sus a fost elaborată ca urmare a unei dorințe evidente de a împăca anumite concepții idealist-romantice cu rigoarea științifică apreciată în egală măsură de istoricul de artă ardelean cât și de maestrul său vienez.

Introducerea conceptului de voință artistică (*Kunstwollen*) îi este atribuită lui Alois Riegl (1858-1905), la rândul său considerat unul dintre părinții fondatori ai școlii vieneze de istoria artelor, prin impulsurile pe care le-a dat acesteia în urmă, datorită căroră prestigiul pe scena internațională a acestei instituții a crescut semnificativ⁴⁶. Chiar dacă părerile despre valabilitatea ideilor lui Alois Riegl sunt împărțite, există o recunoaștere unanimă a importanței acestuia în modelarea gândirii științei despre artă din secolul XX⁴⁷. Erwin Panofsky considera că, după momentul crucial reprezentat de apariția operelor lui Bellori și Baldinucci, scrierile cercetătorului vienez reprezintă următorul punct de cotitură în dezvoltarea științei despre artă⁴⁸. Chiar și Ernst H. Gombrich care recunoștea că crede „cu pasiune în toate acele

⁴⁴ PETRANU: *Învățământul...*, p. 36.

⁴⁵ PETRANU: *Învățământul...*, p. 37.

⁴⁶ KULTERMANN: *Istoria...*, p. 116.

⁴⁷ DEMETRESCU, RUXANDRA: Alois Riegl și întemeierea disciplinei autonome a științei artei. în RIEGL, ALOIS: *Istoria artei ca istorie a stilurilor*. București: Editura Meridiane, 1998, p. 5.

⁴⁸ PANOFSKY, ERWIN: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1955, p.323.

idei” contrare gândirii lui Alois Riegl, admitea totuși că opera acestui din urmă autor reprezintă „cea mai ambițioasă încercare făcută vreodată de a interpreta întregul curs al istoriei artei în termenii schimbării modurilor de percepție”⁴⁹, afirmație pe care o face cu aproape aceleași cuvinte și Hans Sedlmayer⁵⁰.

Când vorbim despre opera lui Alois Riegl nu trebuie să scăpăm din vedere fundamentul filosofic pe care aceasta se sprijină, mai ales că înainte de a deveni istoric de artă el a făcut dreptul, dar mai important este faptul că a studiat apoi filosofia și istoria universală. Ca și înaintașul său Franz Wickhoff, Riegl este profund atașat metodei istorico-filologice văzută ca cea mai trainică și sigură bază pe care să își fundamenteze demonstrația științifică⁵¹.

Există adeseori tendința, vădită la istoricii de artă care s-au ocupat de scrierile sale, de a ignora legăturile importante care există între ideile pe care le folosește Riegl și cele formulate de Georg Hegel și Immanuel Kant. Ca și în filosofia hegeliană, în gândirea riegliană apare acel misterios dar omniprezent spirit al lumii, acel *Weltgeist*, care influențează fenomenele istorice și acțiunile umane și, între acestea, arta, doar că savantul vienez folosește un termen diferit: *Kunstwollen*⁵² sau voință artistică. De asemenea el reînnoiește aserțiunea kantiană conform căreia producția artistică este o activitate umană specială, care nu este în mod necesar legată de puterile noastre morale sau raționale. Producând artă sau ocupându-ne de studiul ei este reclamată o sensibilitate umană individuală, arta fiind diferită de toate celelalte acțiuni ale omului⁵³.

Teoriile lui Alois Riegl sunt născute din analiza directă a operelor de artă și mai ales din cercetarea lor comparativă, un lucru pe care îl întâlnim constant și în lucrările lui Coriolan Petranu. Savantul vienez dorește de fapt crearea unei discipline fundamentale obiective care să se disocieze de gust, care este subiectiv și să găsească criteriile obiective ale dezvoltării istorice⁵⁴. Așa cum îi mărturisea lui Max Dvořák, „... cel mai bun istoric de artă este de fapt, în ochii, lui acela ce nu are un gust propriu”⁵⁵. Lucrările lui Alois Riegl, în momentul apariției lor, au avut și un caracter polemic față de operele înaintașilor săi, cu normele esteticii clasicizante care opera ierarhizări ale stilurilor, aducând un aport fundamental la distrugerea unor prejudecăți materialiste și clasicizant dogmatice contribuind profund la dezvoltarea științei

⁴⁹ GOMBRICH, SIR ENRST H.: *Artă și iluzie*. București: Editura Meridiane, 1973, p. 51.

⁵⁰ SEDLMAYER, HANS: The Quintessence of Riegl's Thought. În OSTROW, SAUL (ed.): *Framing Formalism. Riegl's Work*. Amsteldijk: G+B Arts International, 2001, p. 25.

⁵¹ VON SCHLOSSER, JULIUS: Alois Riegl, În OSTROW, SAUL (ed.): *Framing Formalism. Riegl's Work*. Amsteldijk: G+B Arts International, 2001, p. 37.

⁵² HYDE MINOR, VERNON: *Art History's History*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1994, p. 106.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ OSTROW, SAUL: Introduction – Alois Riegl: History's Deposition. În OSTROW, SAUL (ed.): *Framing Formalism. Riegl's Work*. Amsteldijk: G+B Arts International, 2001, p. 3.

⁵⁵ Apud KULTERMANN: *Istoria...*, p. 117 și DEMETRESCU: Alois Riegl..., p. 9.

moderne despre artă⁵⁶. Prin scrierile sale, el combate concepția materialistă a lui Gottfried Semper care urmărește procesul artistic prin prisma evoluției istorice a tehnicilor de creație de la începuturi și până la elaborarea formelor superioare ale artelor⁵⁷. Alois Riegl va demonstra, așa cum arăta Virgil Vătășianu, format în aceeași universitate vieneză, „că un stil artistic nu depinde de funcționalitate și nici de material și tehnică, ci, dimpotrivă, că stilul se impune în luptă cu materialul și tehnica, aceștia din urmă, fiind factori negativi, pe care artistul trebuie să îi învingă”⁵⁸. Ruxandra Demetrescu observă cu justete că savantul vienez și-a creat un „sistem tipologic, nu istoric, criteriul determinant fiind cel tipologic (*Kunstwerden*), nu cronologic”⁵⁹, viziune prezentă și în lucrările lui Coriolan Petranu. De asemenea, o idee comună, așa cum reiese și din schema prezentată mai sus, este rolul pe care îl joacă artistul, psihologia acestuia și diversele constrângeri la care acesta este supus. Acest lucru este legat și de ideea conform căreia problema esențială în istoria artei este felul reprezentării, *cum* se realizează această reprezentare și nu ceea *ce* este reprezentat.

Prin lucrările sale importante *Problemele stilului – Stilfragen* sau *Industria artistică romană târzie – Spätromische Kunstindustrie* sau în studiile sale despre *Apariția artei baroce la Roma*, savantul vienez inițiază recuperarea unor perioade considerate decadente sau chiar total necunoscute⁶⁰, demers continuat apoi atât de Josef Strzygowski cât și de Max Dvořák. O altă idee importantă, de care va face uz și Coriolan Petranu, va fi cea din *Stilfragen*, a continuității stilurilor în istorie⁶¹. Riegl respinge ideea ciclurilor inovative așa cum erau văzute în vechea istorie de artă. În schimb el vede perioadele considerate decadente ca purtătoare ale schimbării, ca punct de naștere a unei noi intenționalități artistice sau chiar a unui nou stil. El credea că toate stilurile sunt supuse trecerii prin aceste etape și trebuie evaluate conform propriilor standarde de frumusețe și adevăr⁶². În consecință orice comparație și valorizare a operelor provenite din diferite epoci sau areale geografice diferite nu își are rostul și este tendențioasă. Prin urmare, toate operele de artă sunt de importanță egală și nu se poate opera o distincție calitativă între operele de artă cultă sau populară sau cele de artă aplicată, pentru că relația între aceste forme de artă nu se poate extinde dincolo de felul în care interacționează unele cu celelalte, date fiind condițiile locale sau tradițiile artistice⁶³.

Criticii lui Alois Riegl i-au reproșat acestuia că acest *Kunstwollen* care conduce inexorabil destinele producției artistice poate fi asemuit unei teorii a

⁵⁶ DEMETRESCU: Alois Riegl..., p. 11.

⁵⁷ DEMETRESCU: Alois Riegl..., p. 13.

⁵⁸ VATASIANU, VIRGIL: *Metodica cercetării în istoria artei*. București: Editura Meridiane, 1974, p.43.

⁵⁹ DEMETRESCU: Alois Riegl..., p. 13.

⁶⁰ DEMETRESCU: Alois Riegl..., p. 11.

⁶¹ RIEGL, ALOIS: *Istoria artei ca istorie a stilurilor*. București: Editura Meridiane, 1998, p. 51-52.

⁶² OSTROW: *Introduction...*, p. 3.

⁶³ *Ibidem*.

conspirației în istoriografia de artă⁶⁴. Deși admite o anumită trăsătură de geniu în această încercare de a subordona totalitatea faptelor artistice unui singur principiu unitar, considerat de Riegl un semn al distincției științifice, Ernst H. Gombrich crede că „aceasta l-a aruncat pradă acestor obișnuințe preștiințifice ale minții, datorită cărora principiile unitare proliferază – obișnuința mistificării [...] acel *Kunstwollen*, a devenit un fel de mașinărie fantomă, ce conducea carul dezvoltării artistice conform poruncilor date de «legi inexorabile».”⁶⁵ Ori, în acest tablou al lumii astfel construit, Gombrich întrezărește o „reînviere a acelor mitologii romantice care au culminat cu filosofia hegeliană a istoriei”⁶⁶. Același autor arată că vede primejdioase aceste generalizări pentru că ele încetățenesc „deprinderea de a vorbi în termeni colectivi, ca «omenire», «seminții», sau «epoci»” astfel încât „se slăbește rezistența față de obișnuințele totalitare ale minții”⁶⁷, respingând ideea existenței unui spirit supraindividual, sau un „spirit al epocii” sau un „spirit al rasei”, susținând aici opinia lui K. R. Popper⁶⁸. Ori toate aceste reproșuri pot fi formulate și la adresa scrierilor lui Coriolan Petranu despre arta românească din Transilvania care capătă în acest sens accente profund naționaliste. În mod tradițional s-a considerat, paradoxal, că aceste idei au fost preluate de discipolii lui Alois Riegl și Max Dvořák formați în mediul cosmopolit al școlii vieneze și nu cei ai lui Strzygowski, care au dezvoltat apoi discursuri naționaliste în mediul central european⁶⁹. Aceștia au încercat să arate în scrierile lor rolul și locul pe care îl au diferitele arte naționale în context universal⁷⁰. Este general acceptat, de către istoricii de artă, faptul că conceptele de „Kunstwollen” și „Geistesgeschichte” pot fi văzute ca o expresie a unui naționalism latent și implicit (endemic)⁷¹. Julius von Schlosser în scrierea sa despre școala vieneză de istoria artei a văzut în „Kunstwollen” manifestarea spiritului național. În schimb metoda lui Strzygowski, văzută adesea ca suferind de inconsistență științifică, a fost de obicei ignorată după 1918 când s-au pus bazele istoriografiilor naționale, iar impactul operei sale deși a fost puternic nu a fost atât de profund ca cel exercitat de scrierile lui Riegl. Mai mult, așa cum argumentează Ján Bakoš, intenția antihegemonică a pluralismului geografic a operei sale nu a avut ecou în rândul celor care au îmbrățișat ideile naționalismului xenofob sau a hegemonismului rasial⁷². De asemenea este important de subliniat faptul că cei mai mulți reprezentanți ai școlii vieneze au respins antiscientismul lui Strzygowski și au criticat credința sa în

⁶⁴ HYDE MINOR: *Art...*, p. 107.

⁶⁵ GOMBRICH: *Artă...*, p. 53.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ GOMBRICH: *Artă...*, p. 54.

⁶⁸ GOMBRICH: *Artă...*, p. 55.

⁶⁹ BAKOŠ, JÁN: From Universalism to Nationalism. Transformation of Vienna School Ideas in Central Europe. în BORN, ROBERT – JANATKOVÁ, ALENA – LABUDA, ADAM S. (eds.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004, p. 86.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² BAKOŠ, JÁN: From Universalism..., p. 93.

persistența esenței etnice sau rasiale ca factor determinat al artei și a factorului etnologic ca punct de naștere al artei. De asemenea, foarte mulți autori s-au pronunțat împotriva teoriilor sale despre originile precreștine ale arhitecturii din Boemia, Ucraina subcarpatică sau Transilvania. Dar tocmai aceste idei sunt cele pe care Petranu și le însușește, fiindu-i de mare folos în a demonstra vechimea artei românești și pentru a susține ideea continuității românilor în arcul carpatic. Paradoxal, istoricul de artă transilvănean reușește în opera sa să concilieze cele două direcții aparent opuse ale școlii vieneze. Nu trebuie totuși uitat faptul că ideile lui Riegl sunt importante și pentru că, de fapt, așa cum arată Margaret Olin, au fost folosite în ambele tabere în cadrul „războiului” celor mai importante teorii ale secolului al douăzecilea⁷³.

Nu este deloc lipsit de interes să observăm că, în scrierile istoricului de artă transilvănean, lipsesc cu desăvârșire orice fel de referiri la Alois Riegl sau la opera sa. Este cu neputință de crezut că personalitatea și ideile acestuia din urmă să-i fi fost cu totul străine, mai ales că Petranu a ajuns la Viena la doar opt ani de la moartea fostului titular al catedrei de istoria artelor. În ce fel se poate explica o astfel de tăcere, o astfel de drastică *damnatio memoriae*, care amintește de obliterarea numelor de pe monumente de către vreun succesori la tron rival? Dar nu trebuie să ne întoarcem atât de mult în trecut pentru a vedea un exemplu similar, chiar în aceeași catedră vieneză de istoria artelor în cel de al treilea deceniu al secolului trecut. Am pomenit de acea profundă rivalitate dintre cei doi titulari ai postului de profesor de istoria artei la universitatea vieneză, care s-a transmis și studenților și care ducea la acțiuni de partizanat uneori fanatice. Exemplul cel mai celebru este cel al lui Julius von Schlosser, discipol al lui Max Dvořák, care în lucrarea sa despre școala vieneză de istoria artei îl omite complet și deliberat pe Josef Strzygowski. Care să fie atunci cauza pentru care Coriolan Petranu îl ignoră într-o manieră asemănătoare pe Alois Riegl? Este cunoscută profunda loialitate a istoricului de artă ardelean pentru profesorul său. Cu ce, însă, ar fi putut greși Riegl, înaintașul la catedră al ambilor rivali, ideile sale fiind transmise, e adevărat, într-o măsură diferită celor doi. O explicație, ar fi aceea că Max Dvořák ar fi putut fi considerat urmașul direct al lui Riegl, prin acea lucrare celebră, pe care am pomenit-o mai devreme, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (Istoria artei ca istorie a spiritului). Această lucrare continuă într-un fel preocupările predecesorului său, la fel cum demersul său legat de cercetarea manierismului, poate fi comparat cu explorările lui Riegl în alte zone „decadente” sau „tulburi” ale istoriei artelor. De fapt, ideea acestei filiații este și astăzi răspândită în rândul istoricilor de artă, Strzygowski fiind considerat ca făcând parte dintr-o altă direcție a școlii vieneze. Ironia, fie că suntem de acord cu un concept înrudit cu cel de *Kunstwollen*, acela de *Zeitgeist*, fie că nu, este că trebuie să admitem că au existat o serie de idei care „pluteau în aer” la Institutul de Istoria artei al Universității din Viena, un spirit al vremii care determina un anumit mod de

⁷³ OLIN, MARGARET: *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1992, p. xvii.

gândire și că toate acestea idei au fost preluate, chiar dacă în moduri diferite, de diverși istorici de artă ai epocii, mai tineri sau mai bătrâni și, de multe ori, în ciuda faptului că au avut o origine comună, au condus pe unii sau pe alții la elaborarea unor teorii care au fost câteodată foarte diferite între ele. Acesta este fără îndoială și cazul lui Coriolan Petranu și, mai târziu, al lui Virgil Vătășianu.

Revenind la metoda lui Petranu și la influențele receptate din partea școlii vieneze trebuie să mai menționăm, tot ca o preluare a gândirii lui Riegl prin intermediul lui Strzygowski a ideii conform căreia operele de artă au o importanță egală indiferent de valoarea lor estetică propriu zisă:

Nu numai în istoria artei din țara noastră, dar și în istoria generală a artelor azi nu se mai poate menține afirmațiunea ce s'a făcut la noi, că istoria artelor s'ar ocupa numai cu operele desăvârșite. De sigur, capodoperele artei sunt și pentru istoria artelor cele mai importante; criteriul amintit este, însă, neistoric, deoarece presupune un *consensus omnium* în ce privește valoarea artistică desăvârșită la majoritatea operelor tratate de știința noastră, pe când așa ceva nu a existat și nu există decât la un infim număr de opere.

Ca să amintesc un exemplu, Strzygowski cunoaște numai vre-o opt artiști ale căror opere ar fi desăvârșite. Câte din monumentele noastre, care joacă un rol în evoluția artistică din România întregită, sînt din punct de vedere pur artistic desăvârșite? Același lucru îl putem spune și despre arta altor țări și chiar despre unele epoci ale istoriei artelor. Nu desăvârșirea absolută, dependentă de judecățile subiective ale „majorității” ori „minorității” aprețiatorilor moderni este criteriul în alegerea izvoarelor directe (monumentele) ale istoriei artelor, ci operele care exprimă mai bine voința artistică a personalităților mari ori epoca respectivă, acelea care au avut cea mai mare influență în timp și spațiu [...] ⁷⁴

Se poate vedea și în fragmentul de mai sus faptul că între ideile lui Riegl și ale lui Strzygowski există o filiație clară. Deși prezența ideilor celui dintâi este evidentă, Petranu pare, din nou, să nu fie conștient de paternitatea lor. Este însă foarte greu de stabilit în ce măsură Petranu face acest lucru conștient. Nu sunt, în opera sa, suficiente indicii care să arate o preocupare a sa pentru fundamentele teoretice și filosofice mai profunde ale gândirii școlii vieneze. Istoricul de artă transilvănean pare să fie mai degrabă unul dintre acei mulți intelectuali și artiști români care au studiat în străinătate și care au îmbrățișat ideile vehiculate în occident, dar fără să le pătrundă tâlcul pe deplin. Atașamentul său față de Strzygowski, față de ideile și metodele sale de lucru sunt uneori aproape fanatice. Max Dvořák nu este pomenit în scrierile sale, după știința noastră, decât odată, atunci când baza materială a catedrei sale este comparată cu celei conduse de Strzygowski, comparația fiind făcută evident în avantajul celui de al doilea ⁷⁵, iar Alois Riegl nu este citat în nici una dintre lucrările sale. Nu cred că se poate afirma că Petranu face o sinteză personală a ideilor care circulau în școala vieneză. Mai degrabă pare

⁷⁴ PETRANU: *Învățământul...*, p. 32.

⁷⁵ PETRANU: *Învățământul...*, p. 10.

a fi vorba despre folosirea în interesul său și în interesul artei românești a ideilor lui Strzygowski și Tietze care apare de asemenea foarte des citat în scrierile sale. Istoricul de artă român folosește, de fapt, acele idei care îi slujesc cel mai bine pentru demonstrarea tezelor sale privitoare la arta românească în general și asupra celei din Transilvania în special.

Ideea conform căreia nici o formă de artă nu este superioară alteia este foarte potrivită pentru a demonstra importanța artei românești care, deși în marea ei majoritate nu este artă cultă, este considerată la fel de valoroasă ca cea maghiară sau săsească. Această teză este una centrală în opera lui Coriolan Petranu susținută prin nenumărate argumente. În acest sens investigațiile sale își largesc scopul și sondează și domeniul muzicii populare așa cum o demonstrează discuțiile pe care le are pe această temă cu compozitorul maghiar Béla Bartók. De asemenea, așa cum am arătat mai sus, ideile lui Strzygowski îi sunt la îndemână atunci când dorește să demonstreze continuitatea românească în spațiul actual.

În discuțiile recente despre școala vieneză de istoria artelor se vorbește adeseori despre vina reprezentanților săi de a fi părtași la acțiunea colonizatoare a Europei în sensul că au transferat, în scrierile lor, altor culturi și altor epoci aceleași interese în reprezentare care au marcat propriile lor viziuni în vremea sfârșitului de secol nouăsprezece și ale începutului celui următor⁷⁶. Desigur că intențiile au fost dintre cele mai nobile, scopul fiind recuperarea unor perioade și zone geografice de obicei ignorate sau denigrate. Efortul lui Coriolan Petranu deși se înscrie în acest demers, chiar dacă, paradoxal, el vine dintr-o astfel de zonă susceptibilă de a fi colonizată. Este însă vorba despre un fenomen des întâlnit în țările centrului și estului Europei și care se manifestă prin importul de forme culturale dinspre occident. Acest import se produce din dorința de a racorda realitățile din acest spațiu cu cele din occident, care sunt luate drept model. Scopul este integrarea acestor zone în cultura apusului. Dar, așa cum observa Alexander Kiossev, există și o reacție inversă care dorește scoaterea în evidență a valorilor autohtone tradiționale⁷⁷. Acest lucru este vizibil și în opera lui Petranu, prin efortul său de a demonstra că arta românească este în același timp purtătoare a valorilor profund naționale cât și universale. În această atitudine pe care o adoptă se face simțit acel cosmopolitism al școlii vieneze de istoria artelor. Să nu uităm că învățământul de istoria artei din capitala imperială a fost inițiat după înfrângerea revoluțiilor burgheze de la 1848. Întregul așezământ a fost gândit să reflecte politica oficială a cancelariei de la Viena, într-un moment în care problema justificării existenței imperiului multinațional se punea

⁷⁶ WOODFIELD, RICHARD: Commentary. În OSTROW, SAUL (ed.): *Framing Formalism. Riegl's Work*. Amsteldijk: G+B Arts International, 2001, p. 312; MUTHESIUS, STEFAN: Lokal, universal – europäisch, national: Fragestellungen der frühen Kunstgeographie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. în BORN, ROBERT – JANATKOVÁ, ALENA – LABUDA, ADAM S. (eds.): *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004, p. 67.

⁷⁷ KIOSSEV: Notes..., p. 114.

foarte acut, iar profesorii erau văzuți ca niște importanți funcționari de stat⁷⁸. În acest sens trebuie privită și apariția multora dintre ideile care au circulat în cadrul acestei școli, acestea reflectând, de fapt, politica statului. Problema a apărut, însă, după prăbușirea Imperiului ca urmare a evenimentelor din toamna anului 1918. Ján Bakoš a descris foarte bine acest fenomen referindu-se la discipolii slavi ai școlii vieneze. Datorită similarității fenomenului prezentat, care merge până la identitate în cazul lui Petranu, îmi permit să reproduc cuvintele sale, la care nu mai am nimic de adăugat:

Vienna School disciples were trained not only to guarantee the high expertise in treating the cultural heritage over the whole territory of the Empire, but also to disseminate the universalistic approach to the history of art and, consequently to propagate the ideology of the unity of the Monarchy. Nevertheless Vienna school disciples coming from the Slavic parts of the Empire were confronted with a totally new situation after the collapse of the Monarchy. They had to cope with the task of reconstructing the history of art of new national states in Central Europe. Loyal to the universalistic or cosmopolitan doctrine and their strict training, Vienna School graduates regarded their mission as a search for the harmony between universalism and particularism. In other words, they focused their minds on the problem of the relationship between the universal and the national history of art. They aimed at a specification of the particular place or role that the art of a nation played in the universal evolution of art. It is logical that the concept of art as a form and the »genetic art history« were regarded as the most suitable to this end. Formalist quantification made it possible to compare disparate phenomena and to look for their genetic links. The causal method of explanation offered the opportunity to identify the place of a particular phenomenon in a genetic chain. In addition, the exact method that the Vienna School disciples were equipped with protected them against an easy relapse into the romantic nationalism while interpreting the history of art of a nation. Moreover, formalism when allied with scientism – thanks to their »disinterestedness« – offered a very good opportunity to replace the former Monarchic patriotism by a new national patriotism without relapsing into an irrational and xenophobic nationalism. That was why »genetic formalism« in contrast to »Geistesgeschichte« had the strongest impact on the development of the majority of national historiographies in Central Europe between the two World Wars⁷⁹.

Această transformare aparent paradoxală a instrumentelor este, de fapt, o trăsătură generală a construirii noilor culturi a statelor naționale tinere din centrul Europei. Literatura, arta și știința acestei zone este într-o mare măsură o adaptare a unor mijloace proprii civilizației apusene scopurilor locale. Iar felul în care operează istoricii de artă din Transilvania sau din vechiul regat nu face excepție de la regulă. Petranu este unul dintre foarte mulții oameni de știință, literați sau artiști români care au încercat să adecveze formele apusene nevoilor locului.

⁷⁸ BAKOŠ: From Universalism..., pp. 79-80.

⁷⁹ BAKOŠ: From Universalism..., pp. 86-87.

Formarea sa în cadrul școlii de la Viena, l-a făcut să caute în mod conștient moduri științifice de a-și expune crezul. Acest lucru l-a apropiat de pozitivismul secolului al nouăsprezecelea. Deși modelul său cel mai important a fost istoriografia de artă vieneză, alte exemple nu l-au atras mai puțin. În operele sale sunt adesea citate lucrările fundamentale ale lui André Michel sau ale lui Charles Diehl. Petranu a dorit realizarea unei mari sinteze a artei universale în limba română⁸⁰. Câteva notițe păstrate de la el vorbesc despre acest lucru. Modelul pentru această întreprindere o reprezintă ampla lucrare a lui André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* și monumentală *Handbuch der Kunstwissenschaft* coordonată de Fritz Burger. Această întreprindere a considerat-o totuși nerealizabilă în condițiile de atunci din România și și-a fixat ca scop elaborarea unor materiale mai restrânse (de aproximativ patru volume) ca acelea ale lui Franz Kugler, Karl Schnaase, Anton Springer, Karl Woermann, Solomon Reinach sau cea începută de Wilhelm Lübcke și continuată după moartea acestuia de Max Semrau. Putem presupune că mult dorita sinteză a artei românești din Transilvania ar fi văzut-o concepută după același model.

Concluzionând, putem afirma că opera lui Coriolan Petranu reflectă în mod pregnant ideile școlii vieneze de istoria artei pe care le folosește pentru a construi o istorie a artei românești din Transilvania cât mai obiectivă și cât mai științifică. Acest lucru îl face folosindu-se de metode distilate din cea istorico-filologică folosită de pozitivismul vest european. Acesta din urmă reprezenta pentru Coriolan Petranu garanția corectitudinii și a obiectivității științifice, care constituia pentru el scopul suprem al oricărei scrieri.

⁸⁰ Țoca, Vlad: Câteva considerații pe marginea unor adnotări ale lui Coriolan Petranu. *Ars Transilvaniae*, XII-XIII, București, 2002-2003, p. 315-326.

MOBILIER ÎN STIL RENĂȘTERE DIN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI AL XVI-LEA ÎN BISERICA EVANGHELICĂ DIN BISTRIȚA

GHEORGHE MÂNDRESCU

ZUSAMMENFASSUNG. Möbelstücke im Renaissancesstil aus den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts – Evangelische Kirche aus Bistritz. Das Studium versucht ein neues Argument in der Analyse der religiösen und bürgerlichen Kunst und Architektur aus Siebenbürgen hervorzubringen. Es betrifft die Zeitspanne am Ende de 15. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts und es beweist, dass der Einfluss der italienischen Renaissance auch in der Möbeldekoration zu erkennen ist. Es ist eine bahnbrechende Entwicklung zu einer Zeit, zu der ganz Europa große Umwandlungen im politischen, religiösen und kulturellen Leben vorbereitete. Der Osten weist neue, unbekannte Richtpunkte auf, die der Kunstgeschichte in Europa notwendig sind.

Cercetările din ultimii ani asupra mobilierului aflat în biserica evanghelică din Bistrița vin să se alătore concluziilor reieșind din cercetarea noastră anterioară privind construcțiile profane și religioase, care ne-a permis constatarea existenței unor elemente ce atestă modificările deosebite petrecute în ambianța artistică bistrițeană chiar de la începutul secolului al XVI-lea și care certifică pătrunderea noilor modele ale Renașterii¹

Plecând de la acestea ne-am pus întrebarea: în ce măsură Petrus Italus de Lugano, reprezentant al spiritului Renașterii mature, s-a raportat la aceste transformări, a păstrat sau a integrat aceste noutăți importante pe plan local, cu ocazia intervenției la marea biserică, petrecută între anii 1560-1563?

Nu trebuie să uităm că în multe cazuri munca echipelor de ticinezi a fost pusă în fața necesității de a transforma construcții gotice și de a le da o nouă haină Renaștere. Să luăm în considerare numai ceea ce face Giacomo Pario cu echipa sa, care la Brieg a transformat castelul gotic al familiei Piast în palat în stil Renaștere².

Petrus Italus de Lugano venea la Bistrița în 1560 în urma unei activități cu o bogată experiență, dobândită împreună cu echipele de ticinezi sau comancini cu care s-a format, dar în special după munca depusă la Lioy (Lemberg).³ Avusese anterior contacte și cu autoritățile de pe teritoriul României de astăzi: cu Sfatul orașului Bistrița, probabil, s-a întâlnit prima dată cu ocazia unei posibile treceri prin localitate la 1543⁴ iar pentru

¹ Vezi cazul caselor Andreas Beuchel, Petermann, Casa Argintarului ș.a. sau a bisericilor.

² Ștefan Kozakiewicz, *L'attività degli architetti e lapicidi comaschi e luganesi in Polonia nel periodo del Rinascimento fino al 1580*, în *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Como 1959, p.396-397.

³ Ștefan Kozakiewicz, *op. cit.*, p. 401; Aldo Crivelli, *Artisti ticinesi dal Baltico al mar Nero*, Lugano 1969, p.31; Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura...*, p.59-64 ;idem, *Renaissancesstil...*, p.70-76.

⁴ Takács H.M., *Magyarország udvarházak és kastélyok*, Budapesta 1970,p.114.

voievodul Moldovei Alexandru Lăpușneanu a lucrat, ridicându-i biserica valahă de la Liov – terminată la 1559⁵. Credem însă că a fost implicat și în realizarea construcțiilor de la importanta ctitorie a aceluiași voievod, mănăstirea Slatina⁶.

Pătrunderea noilor modele în stil Renaștere la Bistrița începutului de secol XVI se face pe fondul unor transformări profunde, într-o societate legată până atunci de lumea europeană dominată de stilul gotic. Gruparea coloniștilor sași apelase mereu la aceste surse grație legăturilor cu lumea occidentală de unde provenea.

Deschiderile pe care le aduce domnia regelui Matia Corvin, acest mecena remarcabil ce avusese la curtea de la Buda un centru intelectual, se resimt fără tăgadă și în evoluția orașului Bistrița, mai ales după dezastruosul incendiu din anul 1457. Regele sprijinea, interesat fiind în consolidarea puterii sale, ridicarea orașelor, întărirea autorității lor. Relansând tocmai atunci reconstrucția, conducătorii Bistriței pare firesc să fi cunoscut tendințele pe care le sprijinea suveranul. Matia dorise să deschidă o universitate la Buda și să aducă cei mai buni profesori italieni⁷ iar la 1467 sprijinise ideea înființării Academiei Istropolitane la Bratislava unde urmau să activeze numeroși profesori italieni, între care și dominicanul Giovanni Gatto⁸. Reținem totodată că la 1475 funcționa școala superioară din mănăstirea dominicană de la Buda, punte spre lumea italiană și că la 1488 gestiunea importantei biblioteci regale era încredințată florentinului Bernardo Vespucci⁹. În timpul regelui Matia Corvin tinerii dornici de a călători și cunoaște lumea europeană erau atrași de universitățile italiene ca și de cele de la Cracovia și Viena, legate și ele de tendințele din peninsula¹⁰. Nu întâmplător deci, în intervalul 1448-1520 în matricolele universității cracoviene s-au găsit înscriși 17 studenți din Bistrița¹¹. Școala și calitatea selecției profesorilor devenise o prioritate iar fenomenul nu era caracteristic numai Bistriței ci a cuprins în ansamblu tinerimea orașelor transilvănene. Patricienii căutau să se diferențieze social nu numai prin proprietate ci și prin educația umanistă pe care o dădeau fiilor lor, prin dobândirea de titluri și distincții academice¹². Toată această atmosferă a contribuit din plin la schimbarea mentalităților locale și a favorizat introducerea noilor modele ale Renașterii italiene, prezentă deja în zonă; la Cracovia castelul Wawel devenise la începutul secolului model pentru arhitectura noului stil.

⁵ PP. Panaitescu, *Fundațiuni religioase românești în Galiția*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1929, p.2.

⁶ Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura...* p.63-64, 105-111; idem, *Renaissancestil*, p.73-74, 133-141.

⁷ Kovács Péter, *Mattia Corvino*, Cosenza 2000, p.140.

⁸ *Ibidem*

⁹ Biblioteca Corviniană la 1490, în plină splendoare, avea 2000-2500 de volume (din care astăzi au mai rămas 200 de codice). Nicolaus Olahus ce a trăit mai târziu, ne furnizează descrierea a două săli (Kovács Péter, *op. cit.*, p.141).

¹⁰ Kovács Péter, *op. cit.*, p. 140.

¹¹ Konrad G. Gündisch, *Patriciatul orășenesc medieval al Bistriței până la începutul secolului al XVI-lea*, în *File de istorie*, IV Bistrița, 1976, p. 170-171.

¹² R. Schuller, *Christian Pomarius. Ein Humanist und Reformator im Siebenburger Sachsenlande*, în *Archiv des Verreins für Siebenbürgische Landeskunde*, I, Sibiu 1913, p. 190; P. Zimmermann – C. Werner – G. Müller – G.Gündisch, *Urkunden zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, I, vol. III Sibiu 1892, p. 301; Konrad G. Gündisch, *op.cit.*, p. 170-171; Hermann Fabini, *Sibiul gotic*, București, 1982, p. 158.

Bistrița era un oraș cu o susținută viață religioasă la sfârșitul secolului XV și începutul secolului XVI și întreținea permanente contacte cu importante centre italiene și prin legăturile oferite de membrii celor două importante mănăstiri, dominicană și franciscană, cu sedii în oraș¹³. În arhiva centrală a ordinului dominican găsim informații în acest sens. Astfel, fratele Melchior având titlul de *baccalaureus ordinarius* fusese trimis în anul 1500 la Siena, pentru desăvârșirea studiilor. În anul 1524 fratele reapare în funcția de prior al conventului de la Bistrița. Tot acum, în aceleași surse, la 1521, se menționează că fratele Mathias de Bistricia trebuia să opteze pentru una din cele cinci *Studia generalia* italiene unde, după absolvirea cursurilor universitare, urma să obțină titlul de magistru.

În lista călugărilor apar și pietrarul Petrus Lapidica și dulgherul Laurencius de Slesia care, probabil, au participat la lucrările de refacere ale conventului din primul sfert al secolului al XVI-lea¹⁴. Cercetările noastre la ceea ce a rămas din construcție, au subliniat existența unor ancadrame de fereastră și uși care stilistic se încadrează în faza de trecere de la gotic la Renaștere, ce poate fi fixată cronologic acum.¹⁵

Transformările ce duc spre Renaștere din mediul religios se petrec concomitent cu ceea ce am constatat că se întâmplă și în arhitectura civilă unde se introduce aceeași nouă profilatură și se adaptează planul. Mărturia cea mai elocventă ne este oferită de casa Andreas Beuchel, cel mai complet exemplu al manierei în care se face trecerea de la gotic la Renaștere în al doilea deceniu al secolului al XVI-lea¹⁶. Acest ansamblu de factori, aceste deschideri, formează un cadru, o bază posibilă pentru a explica pătrunderea timpurie în regiunile estice, dacă luăm în considerare tabloul evoluției generale europene, a elementelor în stil Renaștere.

La 16 decembrie 1559 când Petrus Italus de Lugano primește primii 30 florini „... *lapicidae, quem convenimus ad structuram ecclesiae istus dedimus paratis fl.30*”¹⁷ pentru a începe lucrările, el a găsit în inventarul bisericii piese de mobilier numeroase, unele provenind și de la mănăstirile franciscană și dominicană desființate după 1540 prin trecerea sașilor la reformă¹⁸.

Căutările noastre în valorosul patrimoniu reprezentat de mobilierul păstrat în biserică, vin să adauge noi argumente privind amploarea transformărilor stilistice petrecute sub influența Renașterii în primele două decenii ale secolului al XVI-lea.

Prima piesă nouă, de curând cercetată, este un dulap aflat în sacristie și datat 1514 (fig. 1 și 2). El cuprinde, în special la ușa cu datarea, elemente decorative geometrizate simplificate, intarsiate, specifice noului curent al Renașterii, dar și porțiuni introduse ulterior, în epoci succesive (panourile de la ușile alăturate).

¹³ Otto Dahinten, *Geschichte der Stadt Bistritz in Siebenbürgen*, Köln Wien 1988, p.207-208; Mihaela Sanda Salontai, *Mănăstiri dominicane din Transilvania*, Cluj-Napoca 2002, p. 100-101.

¹⁴ Apud Mihaela Sanda Salontai, *op. cit.* p. 103-104, 117.

¹⁵ Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura*.... p.50; Idem, *Renaissancestil*....p.59; Mihaela Sanda Salontai, *op. cit.*, p.117.

¹⁶ Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura*....p.33-45; Idem, *Renaissancestil*...., p.35 -50.

¹⁷ Otto Dahinten, *op. cit.*, p.238.

¹⁸ *Ibidem*, p. 245-246.



Fig. 1. Dulapul
din sacristie - 1514



Fig. 2. Dulapul
din sacristie
- 1514
- detaliu.



Motivele geometrizzate din intarsii sunt reluate, unele identic și la al doilea exemplu important datat 1516 pe un scut și anume la strana dominicanului Pater Benedictus de Bethlem executată de Johannes Begler¹⁹ (fig. 3-4). Partea superioară și colonetele laterale ale stranei ne par astăzi, spre deosebire de unele considerații exprimate anterior, a fi un adaos ulterior²⁰. Ornamentele executate în intarsii cu șiruri de triunghiuri, cu împletituri geometrice asemănătoare celor de la dulapul din sacristie (fig.5-6), cu încercarea sugestivă de a reda perspectiva, așa cum apare în cele două panouri reprezentând ferestre deschise, sunt o dovadă că strana lui Johannes Begler în mănăstirea

Fig. 3. Strana lui Johannes Begler – 1516.

Fig. 4. Strana lui Johannes Begler - 1516 - detaliu cu datarea.



¹⁹ *Ibidem*, p. 245; Mihaela Sanda Salontai, *op. cit.*, p. 121.

²⁰ Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura...*, p. 85-86; *idem*, *Renaissancestil...*, p. 105.

dominicană era un element deosebit preluând influența noului stil al Renașterii. Plasată în loc central, piesea cu aceste detalii decorative renaștentiste vine să ateste acceptarea noului curent de către patricienii orașului.



Fig. 5. Strana lui Johannes Begler – 1516 – detaliu.



Fig. 6. Strana lui Johannes Begler -1516 – detalii



Remarcam și cu altă ocazie că în depozitul bisericii se păstrează vechile uși ale portalului fațadei de vest (fig. 7-8). Ele au funcționat până la renovarea din 1897 când valul modei sfârșitului de secol XIX a lovit și comunitățile săsești și a determinat înlocuirea lor. Tot atunci au dispărut și cele patru uși de la intrările de nord-est și sud-est.



Fig. 8. Ușa din stânga a portalului de vest.

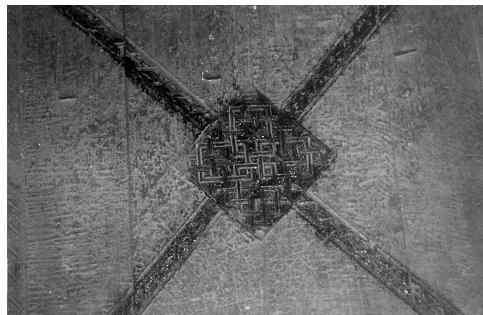
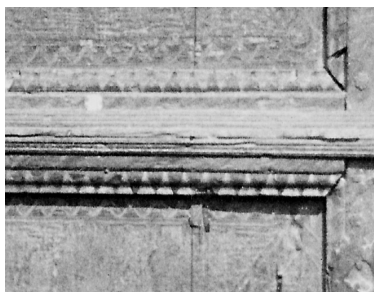


Fig. 7. Ușa din dreapta a portalului de vest.



Imaginea lor ne-a rămas prin desenele executate de Theobald Wortisch la 1885²¹ (fig. 9). Analizând motivele geometrice decorative ale tuturor ușilor constatăm identitatea cu modelul șirurilor de triunghiuri și cu împletituri geometrice de la strana datată 1516 a lui Johannes Begler. Ușile au în plus un șir de butoni metalici pe lateral. Cele două patrate cu elemente geometrice, aflate în centrul celor două panouri ce compun fiecare ușă, se regăsesc ca idee și pe o laterală a aceleiași strane a lui Johannes Begler (fig.6).

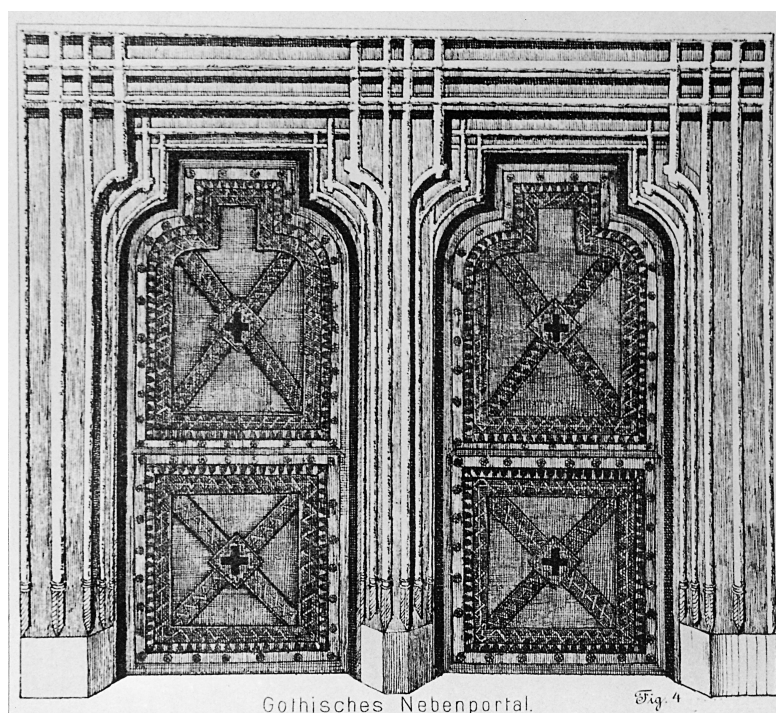


Fig.9. Intrarea de sud-est. Desen din 1885 de Theobald Wortisch.

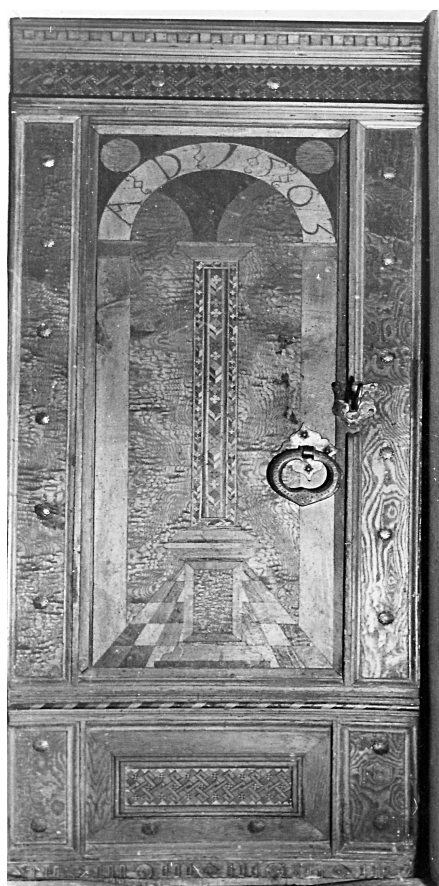
Theobald Wortitsch a fost primul care remarca asemănarea tratării celor șase panouri de uși. Comentând bogăția ornamentului geometric el sublinia că tehnica acestora nu se apropia de cea a ușilor gotice și concluziona că ele ar putea proveni din același atelier care a executat și ușa ce duce spre sacristie și care este datată 1563, ușă inclusă în timpul restaurărilor executate de Petrus Italus de Lugano.²²

²¹ Ancadramentele de piatră ale acestor uși este posibil să fi fost executate la o intervenție la biserică și turn efectuată în anul 1513 (vezi Theobald Wortitsch, *Das evangelische Kirchengebäude in Bistritz*, Bistrița 1885, p. 12-13; Madeleine Adrienne van de Winckel, *Introduction sommaire a l'etude des signes lapidaires de Roumanie*, în *Pagini de veche artă românească*, București 1970, p.227; Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura...*, p.73-74,85-86; idem, *Renaissancestil...*, p.88, 104-108).

²² Theobald Wortitsch, *op.cit.*, p.12; Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura...*, p.86-87; idem, *Renaissancestil...*, p.106-109.

Reluând recent studiul tuturor pieselor și urmărind în special diferențierile pe care Wortitsch le-a intuit, am avut surpriza de a constata existența unor noi relaționări care ne permit o altă atribuire și datare.

Mai întâi trebuie să subliniem identitatea motivului cu șirul de triunghiuri și împletituri geometrice observate la uși și care apropie execuția de atelierul lui Johannes Begler – la 1516 – unde apar prima dată aceste detalii. În plus, forma inițială a ușilor reia conturul ancadramentelor vizibil și astăzi la porțile de sud-est și nord-est, deschidere tipică goticului de la sfârșitul secolului al XV-lea (fig.9). Presupunem că aceeași formă a avut și ancadramentul portalului de vest la începutul secolului al XVI-lea, el fiind înlocuit la refacerea executată de Petrus Italus de Lugano. În sprijinul acestei idei observăm adăugirea la cele două uși ale portalului de vest a unor porțiuni de lemn (fig. 7-8), pentru a le adapta la noua formă a deschiderii semicirculară, în stil Renaștere, introdusă de Petrus Italus de Lugano.



Aceste constatări ne permit să apreciem că toate cele șase panouri ale ușilor au fost executate de către același Johannes Begler, sau în atelierul său, în intervalul 1514-1516. Și în continuare putem afirma că între 1514 și 1516 în atelierile de tâmplărie și mobilă, ca cel al lui Johannes Begler, erau introduse motive noi, total diferite de cele gotice tradiționale, demonstrând pătrunderea timpurie în această regiune est europeană a influenței Renașterii (Să ne reamintim că la 1512 se ridică la Alba Iulia capela Lázó, la biserica din Mineu la 1514 se introducea portalul lui Johannes Fiorentinus, iar la Cluj-Napoca, în același an, apărea la casa pictorului Bernardus un nou ancadrament, toate fiind remarcabile noutăți ale Renașterii).

Noi evaluări ne-a permis și reluarea analizei panoului de ușă datat 1563 (fig. 10). Urmărirea atentă a detaliilor de compoziție, a elementelor ornamentale și a particularităților lemnului utilizat, ne oferă surpriza de a identifica porțiuni total diferite. Panoul central cu datarea 1563, cu frumoasa încercare de redare a perspectivei renaștentiste,

Fig. 10. Ușa sacristiei – 1563.



lateralele sale cât și o mare parte a porțiunii de jos, fac parte dintr-un lot comun, executat cu aceeași esență de lemn (fig.11). În schimb intarsia cu motive geometrice din mijlocul fragmentului central de jos ca și întreaga porțiune de deasupra panoului central sunt asemănătoare cu cele întâlnite la dulapul din 1514 sau la strana din 1516 (fig, 12). În plus separația dintre panoul central și porțiunea de jos a ușii sacristiei se face printr-o baghetă cu motivul funiei răsucite, identic regăsit la dulapul din 1514 (vezi fig. 12 și 1,2).

Apreciem că ușa sacristiei datată în inscripție, transformată de Petrus Italus de Lugano cu ajutorul meșterilor meșionași Martin Mensator și Achatius²³, nu a fost schimbată în întregime ci a preluat porțiuni din ușa

Fig. 11. Ușa sacristiei – 1563.
Partea centrală și de jos



Fig. 12. Ușa sacristiei.
Detalii de la început de
secol incluse la 1563.

²³ Otto Dahinten, *op. cit.*; p. 245; Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura...*, p. 86; idem, *Renaissancestil...*, p. 108.

anterioară executată în jur de 1514, aflată în bună stare de conservare și având modele în concordanță cu imaginarii apropiate italianului. Panoul central, o piesă clar definită ca aparținând Renașterii mature, este ca o emblemă, o semnătură a lui Petrus Italus. Toate componentele ușii au fost reunite cu ajutorul unor butoni metalici asemănători cu cei întâlniți la ușile fațadei de vest sau la cele laterale.

Petrus Italus de Lugano a decis în mod firesc la restaurarea dintre 1560-1563 păstrarea elementelor de mobilier și lemnărie valoroase și aflate în bună stare de conservare, executate fiind cu circa cincizeci de ani înainte de sosirea sa și care în plus se încadrau stilului pe care el îl aducea. Starea bună de conservare a permis păstrarea lor în continuare până în 1897 când moda vremii le-a înlocuit.

CONSTRUCȚII DE CETĂȚI ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ÎN VESTUL TRANSILVANIEI*

MIHAI GEORGIȚĂ

ZUSAMMENFASSUNG. Die habsburgische Gegenoffensive im Balkan nach 1683 entwickelte sich parallel mit einem Programm für die Befestigung des defensiven Festungssystems. Im Siebenbürgen entschloss sich das österreichische Kommando in die Wirklichkeit eine Gürtel mit Festungen im Süden umzusetzen, aber nur teilweise erfüllt, beziehungsweise Miercurea Ciuc, Turnu roșu, Alba Iulia; Deva, Timișoara, Ada-Kahleh. Im westlichen Teil des Fürstentum, Oradea und Arad waren am bedeutendsten. Die Festung Oradea hatte eine hochstrategische Bedeutung. Ihr Umbau gemäss der neuesten wirksamsten Verteidigungssysteme kam in Betracht der militärischen Ingenieure. Solch einen Bauentwurf fasste der kaiserliche Ingenieur Ernst Friedrich von Borgsdorf ab. Borgsdorfs Entwurf wurde nur teilweise im Laufe des 18. Jhts. aus Mangel am Finanzmittel verwirklicht.

Die Festung Arad, das einzige in der zweiten Hälfte des 18. Jhts. erbaute Befestigungswerk, repräsentiert eine Spätphase der sternförmige Festungen aus Europa, sie schliesst zugleich eine Etappe unter den wichtigsten aus der Geschichte des siebenbürgischen Festungsbaus an, und ist eine ganz besondersten von Habsburger errichteten Verteidigungsanlage, sie war praktisch für jenes Jahrhundert unmöglich zu erobern.

După momentul 1683¹ contraofensiva habsburgică în Balcani s-a desfășurat în paralel cu un program de realizare a sistemului defensiv prin consolidarea fortificațiilor cucerite sau construirea altora într-un mod strategic. În ce privește Transilvania, după Carlowitz, comandamentul militar austriac a trecut la o amănunțită cercetare a fortificațiilor existente. Mai întâi s-a făcut o evidență a cetăților și castelelor transilvane și a celor adiacente (bănățene și crișane), în total 37. Apoi, s-a propus întărirea tuturor pasurilor și a drumurilor din Carpați, inclusiv a celor de la Chioar, din Poarta Someșului, susținând ideea creării unei a doua linii de apărare pentru cazul unor ofensive adânci în Principat. După câțiva ani de tatonări s-a decis realizarea unei centuri de fortificații a Transilvaniei sudice, cu cetățile Miercurea Ciuc, Brașov, Făgăraș, Turnu Roșu, Mediaș, Sibiu, Alba Iulia; Deva, Arad, Timișoara, Ada-Kaleh. Acest sistem a fost numai parțial înfăptuit: patru bastioane construite la Miercurea Ciuc (1714); patru bastioane mici și șanț în jurul fortificației de la Turnu Roșu (până în 1739); o nouă incintă cu două porți, fort mic pe latura de est și trei terase pentru

*Studiul va mai apărea- cu unele modificări- publicat în germană și într-o culegere de studii în Austria.

¹ Erich Zöllner, *Istoria Austriei*, Vol. I, Editura Enciclopedică, București, 1997, p.312-314; Bertényi Iván, Gyapar Gábor, *Magyarország rövid története*, Budapesta, 1992, p. 266-270.

amplasarea pieselor de artilerie la Deva (1713-1720); întreaga fortificație bastionară cu plan neregulat de la Timișoara (1723-1765), și cea specială, insulară, de la Ada-Kaleh (1689-1691, 1718-1737). A fost refăcută cetatea din Alba Iulia, în formă heptagonală, prevăzută cu șapte bastioane mari de cărămidă (1715-1731). Lucrările au fost proiectate și executate sub conducerea unor remarcabili specialiști ai vremii precum: Eugenio de Savoia, contele Stainville, contele Wiess, contele Mercy, contele Marsigli, inginerul Giovanni Visconti Morandi, Francisco Brilli. Lucrările de fortificare ale Timișoarei s-au desfășurat după 1733 conform planurilor inginerului Doxat, care a fost însărcinat și cu lucrările de construire a cetății Orșova².

Giovani Visconti Morando, întocmește în 1702 un proiect de cetate pentagonală pentru Sibiu, proiect corespunzător noilor tehnici în domeniul fortificațiilor de tip Vouban, dar înzestrat cu contururi baroce³. Acesta nu s-a realizat.

Cetatea din Satu Mare a fost construită între 1569-1573 după proiectul lui Giulio Baldigara⁴ din ordinul generalului austriac L. Schwendi, când vechea cetate a fost arsă în 1564 în timpul conflictului dintre ardeleni și habsburgi. La ea au lucrat peste 100000 de oameni conform unui sistem de fortificații dintre cele mai moderne ale acelor timpuri. Lucrările de construcție au fost continuate de inginerul Paolo Giovanni Cattaneo⁵. Cetatea a fost arsă până la temelie în cursul lungului asediu al curuților din 1703-1704⁶, după care n-a mai fost refăcută.

În secolul al XIII-lea s-a construit o cetate de mari dimensiuni la Lipova, pe malul stâng al Mureșului, având un rol important pentru această zonă. În secolul al XVI-lea a fost cucerită de turci, care o distrug și pe urmă o reclădesc, stăpânind-o până la contraofensiva habsburgică din ultimul deceniu al secolului al XVII-lea⁷. Imediat austrieccii au luat măsuri pentru a repara cetatea în urma atacurilor artileriei, pentru plata artileriștilor și pentru procurarea materialelor de construcție, timp de aproape doi ani, mai precis din 1690-1692.

În 1690 pentru reparații au contribuit cu suma de 350 de florini comandantul din Seged, contele Saachsen, și comandantul din Lipova, contele Herbestain. Din septembrie până în noiembrie la refacerea zidurilor au lucrat 36 de persoane. Plata acestora împreună cu reparații la cuptoare, tunuri și alte lucrări de întreținere a însumat 400 de florini⁸. La sfârșitul anului 1691 se solicită de urgență 12000 de guldeni pentru refacerea și consolidarea cetății, întrucât era “ in mora periculum”și trebuia asigurată frontiera⁹. În războiul antiotoman era implicată și papalitatea, care

² *Istoria militară a poporului Român*, Vol III, Editura Militară, București, 1987, p. 380

³ Balogh Jolán, *Olasz tervrajzok és Hazoi későrenaissance épületeink*, Akadémiai Kiadó, Budapest, p. 128-129.

⁴ *Ibidem*, p. 104

⁵ Burai Adalbert, *Dezvoltarea orașului medieval Satu Mare (I)*, în *Studii și comunicări*, Satu Mare, 1986, p. 150-151; Idem, *Despre cetatea de tip italian din Satu Mare*; în *Studii și comunicări*, Satu Mare, 1969.

⁶ Carol Göllner; Paul Abrudan; *Francisc Rákóczi al II-lea*, Editura Militară București, 1983, p. 92, 96.

⁷ Gheorghe Lanevski, *Repertoriul cetăților din Arad (I)*, în *Ziridava*, 10, 1978, p 819.

⁸ *Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC)*, *Colecția microfilme Austria*, rola 226, cadrele 2-30.

⁹ *Ibidem*, cadrul 88.

sprijinea moral și financiar această ofensivă. Pentru Lipova anunță că va dona 10 până la 12000 de guldeni¹⁰. Materialele de construcție urmau să fie luate de la magaziile din Transilvania¹¹. În martie 1692 erau deja alocați 10000 de guldeni pentru consolidarea Lipovei, mai rămâneau încă 2000¹². În aprilie mai trebuiau construite podurile, dar meșterii și banii necesari întârziu. Se motiva că nu se găsesc meșteri nici în Alba Iulia sau în localitățile limitrofe, deoarece erau solicitați acolo și nici în Sibiu ori alte localități, deși s-au depus toate eforturile în acest sens. De asemenea, nici bani nu erau procurați¹³. Abia anul următor în luna iunie au fost repartizați pentru continuarea lucrărilor la fortificație încă 6000 de guldeni. Dar s-a ivit altă problemă: suma necesară continuării lucrărilor trebuiau împărțiți acum cu recent cucerita cetate a Oradiei. Pe lângă cei 1000 de guldeni necesari într-o primă fază, generalul Heisler mai solicită în scopul finalizării lucrărilor de reparație încă 20000 până la 24000 de guldeni pentru ambele. Însă cetatea din Lipova, aflată mai la sud aproape de frontul și de granița otomană, prezenta un pericol mai mare, fiind expusă prima în cazul unui contraatac. De aceea, se insistă mai mult pentru continuarea lucrărilor la fortificația din Lipova și pentru depunerea banilor necesari¹⁴.

Iminentul contraatac otoman grăbește demararea lucrărilor. Astfel, în luna noiembrie, s-au făcut solicitări de provizii, muniție, artilerie și banii pentru felurite cheltuieli de aprovizionare și transportul lor. Cu toate acestea suma întârzie să fie trimisă, de asemenea și artileriști și solda acestora¹⁵. La contraofensiva otomană din 1695, cetatea refăcută nu rezistă asediului; zidurile au fost năruite de bombardamentul artileriei. Temându-se de un nou contraatac austriac pe acest front instabil, sultanul a dat ordin ca cetatea, un punct de rezistență în această zonă, să fie distrusă¹⁶. Ultimele resturi au fost demolate de austrieci în 1701¹⁷. Construirea unei alte cetăți s-a dovedit foarte costisitoare și nici nu mai prezenta un interes strategic, mai cu seamă după pacea de la Carlowitz.

În urma unui lung asediu, de aproape un an de zile, cetatea din Oradea a fost cucerită de austrieci¹⁸. După acesta au rămas doar resturi de ziduri golașe. În asemenea stare ea intră sub administrația consiliului de război. Imediat încep lucrările planificate de reparație și se întocmesc proiecte pentru o nouă fortificație după noile tehnici de construcție.

Încă din 5 iunie 1692, ziua în care garnizoana turcească a capitulat, comandantul armatei asediatoare, generalul Heisler, a cerut să se facă demersuri cât mai urgent pentru reparare ei și repunerea în starea defensivă. Suma necesară a evaluat-o la 20000 de guldeni de la cancelaria din Ungaria, fără contribuția autorităților comitatense

¹⁰ *Ibidem*, cadrul 96.

¹¹ *Ibidem*, cadrul 103.

¹² *Ibidem*, cadrele 151-156.

¹³ *Ibidem*, cadrele 185-187.

¹⁴ *Ibidem*, cadrele 293-294.

¹⁵ *Ibidem*, cadrele 702-708.

¹⁶ *Aradul-permanență în istoria Patriei*, 1978, p.155.

¹⁷ Gheorghe Lanevschi, *op cit*, p. 819.

¹⁸ Mihai Georghiță, *Asediul cetății Oradea (1691-1692)*, în *Crisia*, 31, Oradea, 2001, p. 70-100.

cu oameni, căruțe, lemn și altele necesare¹⁹. Pe lângă cei 10000 de guldeni destinați reparării cetăților Oradea și Lipova, administrația camerală din Ungaria propune încă 21000 până la 24000 de guldeni din bunurile ipotecate ale nobilului Homonaj, adică surse extrabugetare²⁰. În 24 aceeași lună, Heisler reiterează cererea către administrația camerală din Zips pentru a trimite cei 24000 guldeni necesari reparării cetății din Oradea. Două zile mai târziu, papa a promis că va sprijini financiar refacerea cetății și o parte din suma destinată cetății din Eszek va fi repartizată la Oradea²¹. În acest sens, generalul Antonio Caraffa se adresează nunțului papal din Viena, Sebastiano Tamara, la 5 iulie, ca cei 8000 de florini destinați cetății din Eszek să fie virăți, împreună cu cei 24000 pentru lucrări și plata meșterilor de la Oradea:” M, E pervenuto la notizia che del dinaro mandato dalla generosita di Sua Beatitudine per impiegarsi nella fortificazione d, Eszek se ne trovi in potere Vossignoria Illustrissima un residuo di mila fiorini. Hora dovendosi fortificar Gran Waradino la Cesarea Camera ha gia mandati cola fiorini 24 mila per comprare I materiali, ma perche devo spedire alcuni muratori e legnaiuoli che devranno travagliarvi, ne mi si fatto assegnamento del dinaro necessario per tal, effetto, ne saprei donde ricavarlo, supplico Vossignaria Illustrissima si degni applicare ad un , opera cosi importante il sudetto residuo degli 8 mila fiorini...”²².

Comandant la Oradea a rămas generalul Corbelli, împreună cu administratorul Matias Ignatiu Tejnescki, a supravegheat de aproape lucrările de restaurare și reparare a fortificației. El a solicitat de la Viena 30 de zidari și 60 de dulgheri, cărora să le fie asigurat transportul pe uscat și pe apă, plătite salariile și să le fie pus la dispoziție câte un soldat imperial ; apoi, să fie trimiși de la Buda câte un maistru zidar și dulgher pentru a coordona lucrările. La această solicitare a răspuns însuși împăratul Leopold la 7 iulie 1692. Astfel, o calfă primea zilnic 30 de crăitari, un slefuitor 33 de crăitari pe zi, fie erau retribuiți după stânjeni lucrați, iar un maistru era plătit cu 30 florini. Cei mai cunoscuți sunt Martin Kneisel, maistru dulgher, Leopold Reinhold, maistru rotar, Venero Ceresola din Buda, maistru zidar și șeful lucrărilor. Aceștia trebuiau plătiți cât mai urgent posibil pentru a putea începe demararea lucrărilor²³. De asemenea, s-au făcut demersuri insistente pentru ca materialele de construcție și alte cheltuieli aferente să fie acoperite din ipotecile nobilului Homanaj și din datoriile contelui Miklós Bércsenyi. Cu toate acestea sursele financiare întârziu să apară, iar depozitele cu materiale atât de utile în acest război erau goale²⁴. În acest caz, singura soluție era să se cumpere materialele și să se construiască cuptoare și ateliere proprii²⁵. Abia la sfârșitul lunii august sosesc meșterii și se încep cu seriozitate lucrările la repararea cetății²⁶.

¹⁹ ANIC, *Colecția microfилme Austria*, rola 226, cadrul 287.

²⁰ *Ibidem*, cadrele 289-291.

²¹ Balogh Jolán, *Varadinum Várad Vára*, Vol II, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, p. 226-227.

²² *Ibidem*, p. 227.

²³ ANIC, rola 226, cadrele 299-318.

²⁴ *Ibidem*, cadrele, 321-330, 343-348.

²⁵ *Ibidem*, cadrele, 350-355.

²⁶ *Ibidem*, cadrul, 585.

În urma mișcărilor de trupe și a conflictelor militare, întreg ținutul comitatului Bihor a fost pustiit și a rămas depopulat²⁷. O situație asemănătoare prezenta și Oradea după îndelungul asediu²⁸. În consecință, cele mai multe lucrări au fost executate cu ajutorul regimentului de infanterie Ottingen, unitate care a format un timp garnizoana cetății²⁹. De asemenea, orașul Debreșin a fost obligat de autoritățile militare imperiale să trimită mai multe sute de persoane și mijloacele de transport convenite, în sprijinul reparării zidurilor cetății orădene³⁰. În lipsa materialului de construcție s-au refolosit pietrele și cărămizile de la casele și clădirile dărâmate din oraș³¹.

Cu toate că papa, în pofida vistieriei precare a Sf. Scaun, a hotărât, în 2 august, să acorde 60000 florini pentru reconstruirea cetății din Oradea (sessantamila fiorini di contesta moneta di reno, che fanno la somma di 30-trentamila- di guesta Roma...che venga impiegata in risarcimento delle Fortificazione de Gran Varadino, e non in altr uso...), la 29 august, această sumă primește o altă destinație: 2 o pio tasto dell imperatore volesse concendere che vinti o trentamila fiorini s impiegassero a Eszek e non a Varadino”. În 6 septembrie, nunțiul vienez ia la cunoștință că suma destinată pentru Oradea a fost trimisă pentru reparația fortificației din Eszek³².

Generalul Corbelli era de părere că cetatea trebuia reconstruită și consolidată numai în forma anterioară. În 26 septembrie, el îi scrie unui prieten de la Viena despre lucrările executate la cetate: refacerea bastioanelor distruse, a cazematelor “guali erano totalmente per terra gettate nel tempo dell, assedio”, construirea unei brutării cu 6 cuptoare, magazine pentru armament, reconstruirea palatului (Gran Palazzo) spera să fie relizată până al finele lui noiembrie sau la mijlocul lui decembrie, cu condiția să aibă la dispoziție lemnul de construcție și cei 1000 de oameni pentru transport; la cazemate erau făcute doar camerele de la parter, s-au construit altele din stufăriș, dar exista pericolul unui incendiu, având în vedere și depozitele de muniție; își propune să repare biserica, zidurile și părțile de comunicare dintre bastioane, însă numai dacă vor intra cei 60000 florini; și știa că din cei 20000 au fost alocați cetății din Eszek, iar din cei 8000 trimiși la Oradea abia 2400 au ajuns³³. În 24 octombrie are loc un mare incendiu, pornit de la barăcile soldaților, acoperite cu stuf și trestie. A ars atunci acoperișul locuinței lui Corbelli și a colonelului Lapaczek. Pe urmă incendiul s-a extins la palat, punând în pericol lucrările de reconstrucție și restaurare. În consecință, comandantul solicită materiale rezistente din lemn pentru a se putea evita o asemenea catastrofă³⁴.

Lucrările demarau cu greu din lipsa banilor. Cetatea însă era de o importanță strategică maximă. Refacerea ei conform noile sisteme defensive a stat în atenția inginerilor militari. Un astfel de proiect întocmește inginerul Ernst Friedrich von Borgsdorf. Arta fortificațiilor trece la sfârșitul secolului al XVII-lea și

²⁷ *Ibidem*, cadrul, 546.

²⁸ *Istoria orașului Oradea*, Oradea, 1996, p. 159.

²⁹ Scholtz Béla, *Nagyvárad várának története*, Nagyvárad, 1907, p. 217-218.

³⁰ *Istoria orașului Oradea*, p. 160.

³¹ Balogh Jolán, *op. cit.*, vol I, p. 72.

³² *Idem*, Vol II, p. 228.

³³ *Ibidem*, p. 229-230.

³⁴ ANIC, rola 226, cadrele 698-700.

în secolul al XVIII-lea printr-o mutație capitală. Ea este legată de puterea de foc și de progresele matematicii. E vorba de fortificații la nivelul solului, care-și sporesc grosimea zidurilor ca un mijloc de apărare împotriva forței de pătrundere a ghiulelelor, fără a compromite stabilitatea în interior a castelului medieval construit scund. Apoi zidurile au fost întărite cu mari grămezi de pământ, ceea ce favoriza ricoșeul. Posturile de luptă se diversifică, raza de deschidere a ambruzurilor ține cont de armament. Nu se mai trage în linie, ci se urmărește concentrarea focului. De la crenelurile în cremalină se trece la cele în redane și în colțuri. Apoi s-a inventat fortificația la nivelul solului sau îngropată, îmbunătățită de Vouban. Să unești panta parapetului de apărare cu cea a povârnișului însemna să nu oferi loviturilor decât grămezi compacte de pământ care sunt refăcute în timpul nopții. Lucrările de zidărie trec pe planul doi și din exterior spre interior se observă: povârnișul cu drumul ascuns, zidul de contraescarpă, grabenul, cuveta sa; zidul de escarpă care susține parapetul de apărare, terasa de pe ziduri, parapetul, locul de tragere. Sistemul complex creat de Vouban se poate defini ca un traseu în formă de stea, fracționat, adaptat la teren. “Vechiul drum ascuns de pe povârniș se transformă într-o fortificație cu redute. Semilune și clești se eșalonează între forturi și cortine în timp ce oștenii gărzilor împânzesc turnurile”³⁵.

În așteptarea banilor promiși de Roma, Borgsdorf proiectează în vara anului 1692 un plan pentru o nouă fortificație de tip nou Vouban, care să corespundă defensivei în fața focului puternic de artilerie(*die Vöstung wahrnehmblig mit sehr Nützlichen Neuen Wercken Ersetzen und dadurch die Vöstung zu eine viel grössere stärke bringen könne vnd möge*). Mai întâi prezintă starea veche a fortificației după asediu și reparațiile efectuate, apoi propune un alt sistem, alături de cheltuielile necesare pentru materiale și lucrări ridicate la suma totală de 40000 de florini. Conform planului său, parapetii și valurile de pământ trebuiau să fie împinse în spate, cazematele retrase în interior și întărite cu un nou val de pământ, pentru a putea înălța tunurile pe flancuri; contraescarpa construită din zidul de bază era prevăzută cu coridor și glacis; palatul distrus parțial și în parte locuibil trebuie refăcut; în intenția lui bastioanele și turnurile trebuiau micșorate (*Wie auch von denen 5 Thürmen, welche ziemblich hoch sein, und denen 5 Ringmauern in der Höhe gleich erniedert müssen werden, damit selbe von den feindlichen Veldt Batterien nicht können gefasst werden*)³⁶.

Din cauza penuriei mijloacelor financiare, proiectul lui Borgsdorf a fost doar parțial realizat în decursul secolului al XVIII-lea. În 1693, inginerul Jakob Leppner a făcut alte propuneri pentru a aduce cetatea într-o stare defensivă bună (*in eine gute Defensionsstanth einzurichten*). În 1720, episcopul Csáky era în posesia sumei necesare reparației acestei fortificații, dar ca și în anii precedenți nu existau nici meșteri, nici calfe și nici zilieri. S-au făcut reparații parțiale în interiorul palatului

³⁵ Pierre Chaunu; *Civilizația Europei clasice*, Vol. I, Editura Meridiane; București, 1989, p. 63-66

³⁶ ANIC; *Colecția microfilme “Austria”*, rola 26, cadrele 520-531.

și la cazarme (*militaribus dominus*)³⁷. La începutul 1728, inginerul imperial Doxat, care a condus lucrările la fortificația din Timișoara, a propus să se curețe șanțul și să se construiască un depozit de muniții în interiorul bastioanelor. În 1730, comandantul du Mesnil a solicitat în câteva rânduri să se trimită un inginer și să se procure la timp lemnul și materiale de construcție necesare la ridicarea cazarmelor și a podurilor. Anul următor, el raportează despre lucrările de la cazarme și de la poduri, dar reiterează cererea referitoare la delegarea unui inginer pentru a face un proiect la zidurile distruse ale fortificației. Inginerul însărcinat a fost Rousseau de la cetatea din Szeged. În atenție erau arsenalul, cazarma garnizoanei și cartierul comandantului. Lucrări s-au efectuat la flancuri și la ravelinul din fața porții. În 1733 s-a lucrat la grajduri și la magazia de pulbere, iar în celălalt an cazarma artileriștilor și arsenalul.

O nouă fază a lucrărilor începe o dată cu venirea inginerului Kark Von Cornidi în anul 1736. Acesta a micșorat bastioanele, apoi a construit cartierul ofițerilor și posturile de pază³⁸. Din planul inginerului Benzini, întocmit în 1752, reiese mai clar situația cetății și stadiul lucrărilor de construcție. Fortificația era prevăzută acum cu un ravelin, două contragarde, un cavaler pe bastionul Sf. Iosif și era pus în lucru un drum acoperit³⁹. Inginerul Ludovico Marini a coordonat și planificat lucrări în interiorul fortificației, potrivit “raportului și planului de proiect a cetății cezaro-craiești din Oradea, relizat în 1769”. Astfel, pentru necesitățile de încazarmare s-a mai ridicat un etaj la palat și s-a proiectat înălțarea zidurilor de incintă, acoperirea bucătăriei și construcția unei biserici de garnizoană⁴⁰. Schimbări importante în interior au avut loc și în 1775-1776⁴¹. Lucrările la noua biserică în stil baroc au început în 1778 și au durat până în 1783. Ea a fost amplasată pe aripa de nord-est a palatului. În anul finalizării, împăratul Iosif al II-lea a anulat caracterul strategic al fortificației, de acum ea a rămas doar o simplă cazarmă⁴². Prin urmare, în secolul următor au avut loc lucrări numai la cazarme.

După victorioasa ofensivă otomană din 1552-1554, care aduce comitatul Arad în stăpânirea Porții, se va construi din ordinul lui Casan-pașa o cetate, ce devine sediul unui sageac aparținător pașalâcului de Timișoara. Această cetate, amplasată pe o insulă a Murașului, se cunoaște după schițe mai târzi. Era dreptunghiulară, prevăzută cu bastioane, iar porțile de acces spre oraș peste trei poduri erau întărite în exterior cu valuri de pământ în formă de semilună⁴³. Ea a fost de mai multe ori incendiată. Relatarea lui Evlia Celebi arată că zidurile, probabil refăcute după ultima distrugere, erau făcute din șiruri de bârne umplute cu pământ, - un fel de palancă-, care la sud, lângă poartă avea un turn din lemn. Planimetria desenată în

³⁷ Balog Jolán, *op. cit.*, Vol. I, p. 73.

³⁸ Idem, Vol. II, p. 239-245.

³⁹ *Ibidem*, p. 262-263.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 264-265.

⁴¹ Dumitru Noane, *Aspecte Militare din istoria cetății Oradea (sec. XI-XX)*, în *Buletinul Muzeului Militar Național*, Seria nouă, partea a II-a, nr. 1/2003, p. 112-113.

⁴² Georghiță Mihai, *Contribuții la istoricul cetății Oradea în secolele XVIII-XIX*, în *Crisia*, 30, 2000, p. 192.

⁴³ Gheorghe Lanevschi, *op cit*, (2), p. 817.

secolul al XVIII-lea prezintă o fortificație tipică pentru secolul al XVI-lea, cu bastioane în stil italian nou⁴⁴. De când a fost cucerită de habsburgi în 1685 ea va avea un alt destin ocupând un rol important în acțiunea de ofensivă în direcția Lugojului și Timișoarei, mai ales pe cale navală. Știm că încă din 1693 inginerul-arhitect Visconti Morando a elaborat un proiect pentru întărirea fortificației Arad, însă nu avem date despre punerea lui în practică. Decizia privind construirea unei fortificații s-a luat abia după victoria decisivă de la Zenta(1697). Proiectele au fost executate de Inginerul Nicolas du Mont. Acum veche cetate pătrată a fost înconjurată de șanțuri și bastioane, iar “poarta Timișoarei” și podul Mureșului au fost întărite cu ziduri speciale “redute”. Planurile de fortificare a cetății Aradului au avut loc în strânsă legătură cu formarea noului sistem de apărare a frontierelor. S-a urmărit ca aici să fie încazarmați 2000 de infanteriști și 1000 de cavaleri⁴⁵. Lucrările de construcție au fost preluate de către însuși Eugenio di Savoia, scop pentru care a adus aici multe regimente. Coordonarea lucrărilor a fost încredințată inginerului Georg Johann Haruckern și au durat până în 1701, deși prin tratatul de la Carlowitz austriei se angajau să nu ridice fortărețe pe Mureș. Pentru finalizarea lucrărilor, cardinalul de Strigoni, Kollonich Leopold, a donat 40000 florini, iar abația benedictină din Altenberg(Austria inferioară) a contribuit cu suma de 10000 florini. Era prevăzută cu două bastioane, două revaline, două scuturi de parapet și drum acoperit. În interior existau diferite locuințe. De asemenea, un han turcesc destul de ruinat, aflat în incintă, a fost transformat în cazarmă. Totodată, s-au început lucrări la posturile de pază⁴⁶.

În timpul comandantului Costa von Hradisch 1714 s-au construit noi cazărmi, depozite de armament, de pulbere și de alimente. În 1727 s-au efectuat lucrări de consolidare a zidurilor cetății și s-au ridicat noi cazărmi. Importanța militară a Aradului a crescut în timpul războiului antiotoman din 1737-1739, când baza de aprovizionare a trupelor se afla aici⁴⁷. Astfel, vechile cetăți medievale din zonă își pierd însemnătatea, iar Aradul devine principalul centru militar din comitat⁴⁸.

În urma progreselor artileriei și, în general, a tehnicii militare, bastioanele și zidurile vechii cetăți nu mai puteau rezista unui asediu. Maria Terezia avea intenția de a construi o puternică fortificație la Arad. Deja, în 31 august 1750, ea poruncește să nu se facă nici o casă în apropierea cetății⁴⁹. După terminarea războiului de șapte ani, comandamentul militar austriac a făcut demersuri pentru ridicarea unei fortificații bastionare. În acest scop a fost împuternicit comitele suprem al comitatului Csongrád, contele Forgách János, să supravegheze lucrările de restaurare începute în 1693. Magistratul orașului a cedat pădurea Orad de pe o insulă a Mureșului, la nord-vest de vechea cetate, pentru amplasarea noii fortificații, apoi și-a

⁴⁴ Adrian Andrei Rusu, George Pascu Hurezan, *Cetăți medievale din Arad*, Arad, 1999, p. 36-37.

⁴⁵ *Az Aradi Vár Története*, Zoinyi Kiado, Budapest, 1998, p. 55-61.

⁴⁶ Márki Sándor, *Aradvármegye és Arad szabab királyi város története*, Vol. II, Arad, 1895, p. 266-269.

⁴⁷ *Aradi Vár Története Az*, p. 64-66.

⁴⁸ *Aradul- permanență în istoria Patriei*, p. 163-164.

⁴⁹ Márki Sándor, *op. cit.*, p. 389.

dat acordul pentru demolarea unui număr de 168 de case din acest perimetru. Construcția s-a efectuat potrivit proiectelor generalului-inginer Ferdinand Philipp von Harsch. El a urmărit în sistemul defensiv patru obiective: apărătorii să poată riposta cu superioritatea artileriei, tunurile să fie adăpostite sub niște bolți în fața tirului, să fie apărați sub bolți civili și să se protejeze și asigure căile de comunicație în interiorul fortificației⁵⁰. Este vorba de o cetate de tip Vouban-Tenaille- un model îmbunătățit belgian, la care s-au adăugat inovațiile lui Harsch⁵¹. A rezultat astfel proiectul unei fortificații în formă de stea hexagonală neregulată, dotată cu bastioane de tip cavalier, care alternau cu cele detașate, dând naștere la unghiuri intrânde și ieșânde, iar fețele erau în același timp și flancuri. Redutele au fost proiectate tot în formă pentagonală, prevăzute și ele cu guri de tragere pentru tunuri. Pe nivelul inferior se aflau cazemate de brizură, dintre care cele nouă din partea de sud, neprotejate de Mureș, dispuneau de un șanț care putea fi alimentat cu apă la nevoie. Toate aceste elemente de fortificație urmau să fie acoperite cu pământ și iarbă, creând o mască eficientă. Șanțul trebuia să fie foarte lat, până la 250 m, dotat cu o contraescarpă. În exteriorul șanțului protecția era asigurată de un mic val de pământ care atingea malul Mureșului. Întregul sistem de fortificații ocupa o suprafață mare pe o lungime de 1200 m și o lățime de 900 m. Construcțiile trebuiau mult îngropate în sol, astfel încât să poată fi cu greu distruse de tirul artileriei⁵². În fața fiecărei laturi se individualizează câte un bastion, respectiv câte un canal de protecție. Pe aripile retrase trebuiau instalate câte 11 tunuri acoperite de bolți, iar jos tot atâtea tunuri de cazemată. În total, puteau asigura sistemul defensiv al fortificației 296 tunuri. La capătul fiecărui bastion separat se afla șanțul de apărare, care se îngusta în așa măsură că inamicului nu-i mai rămânea loc să instaleze un teren de contraatac⁵³.

Lucrările de zidărie și tâmplărie au fost încredințate unei societăți pe acțiuni. Ca și în cazul Oradiei, materialele de construcție au fost procurate cu mari dificultăți, iar muncitorii zilieri au fost greu de găsit⁵⁴. Astfel, grosul lucrărilor au fost executate cu ajutorul câtorva mii de soldați, care cu căruțele proprii au asigurat transportul⁵⁵.

Din câteva proiecte și planuri procurate de Proiect S. A. Arad de la Kriegsarchiv din Viena avem informații despre fazele de construcție. Ea începe în 1763, iar pe un plan din 1763-1764 se arată motivele alegerii locului pe această insulă. Un motiv în plus a fost faptul că pe acolo treceau multe căi de comunicație (planșa 3a). Din acesta reiese că principalul pod inferior se afla în construcție. Cel superior nu se putea termina decât în primăvara anului viitor din cauza lipsei stejarului. Așadar, într-o primă fază s-a urmărit realizarea drumurilor de acces. Antreprenorul și-a instalat cuptoarele de țiglărie pe pământul ducelui de Modena. Tot aici s-a construit un depozit de pulbere necesar lucrărilor de escavare. Pe un alt

⁵⁰ *Ibidem*, p. 393-395.

⁵¹ *Arad-Monographia*, Arad, 1999, p. 87.

⁵² Gheorghe Lanevschi, *op. cit.*, Ziridava, vol. VIII, 1977, p. 533; *Cetatea Aradului, Scurt istoric*, Proiect Arad S. A., 2000, p. 6.

⁵³ Marki Sándor, *op cit*, p. 395-396.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 396.

⁵⁵ *Arad-Monographia*, p. 87.

plan se arată că au început din 1763 lucrări la cele 6 bastioane cavaler, la zidul de escarpă și la glacis. Fostul turn de pulbere și cazărmile de artilerie au fost escavate. S-au ridicat valurile de pământ înspre oraș și deasupra râului. Totodată, s-au proiectat acum și contraescarpele (planșa 4).

În 22 mai 1768 Iosif al II-lea vizitează noua cetate aflată în construcție. Cu această ocazie, Harsch îi prezintă proiectul pentru realizarea căruia suma se ridică la 2000000 guldeni. Iosif întristat și-a exprimat opinia că era de preferat, având în vedere noua situație pe teatrul de luptă cu turci, să fie plasată una asemănătoare pe malul Tisei sau al Dunării, la Seged sau Pancevo⁵⁶. Totuși, investițiile cele mai mari erau deja făcute la acea dată și astfel lucrările au continuat.

În 31 decembrie 1774 s-a făcut un alt plan cu lucrările care se executau și cu cele ce urmau să se realizeze în anul viitor. Încă se lucra la zidăria bastioanelor cavaler; cazematele erau prevăzute acum cu hornuri și aerisiri; zidurile de despărțire pentru depozitele de pulbere și canalele de scurgere erau deja executate; a fost terminată ecluza la o contraescarpă. Urmău lucrările de umplere cu pământ (planșa 3b).

În timpul construcției, comandamentul militar a solicitat mutarea orașului, dar s-au opus locuitorii, conduși de meșteșugari și comercianți. Disputele au continuat până când în 1781 împăratul vizitează din nou cetatea și ordonă ca orașul să rămână pe locul său⁵⁷.

Lucrările la cetate au durat 20 de ani, mai exact până în 1783. O descriere a fortificației din acest an o înfățișează astfel : În formă ovală hexagonală, din care se formează două poligoane situate unul spre celălalt. Fortificația centrală se compune din 6 contururi , care se leagă între ele cu 6 cortine. Din aceste cortine se formează 6 bastioane cu flancuri reterate. Între fiecare bastion și cavaler se află câte o redută. În fața fiecărui bastion, cavaler și redută pe frontul de atac se află o contraescarpă. Pe câte doi cavaleri pe frontul atacabil se află două retranșamente zidite. Pentru inamic terenul spre partea atacabilă este foarte dezavantajos, deoarece tranșeele nu-i permit în nici un fel să-și constuiască altele și nici să le inunde din cauza deversării Mureșului. În interiorul fortificației erau 30 de cartiere, dintre care amintim: Clădirea bisericii și a mănăstirii franciscanilor, principalul post de control, depozitul de alimente, cartierul comandantului fortificației, comisariatul, oficiul orășenesc, povarna, arsenalul, cazarma ofițerilor, cazarma geniștilor și a infanteriștilor⁵⁸.

Cetatea Aradului, singura fortificație construită în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea în Transilvania, reprezintă o fază târzie a fortificațiilor stelate din Europa; ea încheie, în același timp, o etapă dintre cele mai importante din istoria sistemului defensiv transilvănean unul dintre cei mai reprezentativi realizat de Habsburgi, practic inexpugnabil pentru acel secol.⁵⁹

⁵⁶ Márki Sándor, *op. cit.*, 400.

⁵⁷ Adrian Andrei Rusu, George Pascu Hurezan, *op. cit.*, p. 37; Márki Sándor, *op. cit.*, p. 410.

⁵⁸ ANIC, rola 200, cadrele 2-8.

⁵⁹ Gheorghe Lanevschi, *op. cit.*, VIII; p. 533.

TABLOURI DIN MUZEUL BRUKENTHAL – ÎNTRE JOHANN MICHEL ROTTMAYR ȘI JOHANN CARL LOTH

VALENTIN MUREȘAN

ABSTRACT. Paintings in the Brukenthal Museum – between Johann Michel Rottmayr and Johann Carl Loth. Making mention of the fact that between the 7th of May and 31st of October in Salzburg and Laufen in Austria was opened the memorial exhibition of 350 years from the birth of the Austrian painter Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn (1654-1730), where the Brukenthal Museum participated with painting named: *THE TRIUMPH OF SCIENCE AND ARTS* (oil on canvas 274x180cm., signed and dated in the right low side: Rottmayr V. Rosenbrunn, 1710; inventory number 982), the author makes an extensive analysis of this painting and the opinions of some specialists about it. Then the author presents some biographical data and a brief characterization of the work of Rottmayr. Afterwards the author makes the analysis and presents the controversies and the discussions caused by other 5 paintings in the Brukenthal Museum, assigned first to Rottmayr, and then being considered as belonging to Johann Carl Loth (Carlotto). Rottmayr was his pupil in Venice. The paintings are *MERCUR AND ARGUS* (inventory number 980), *THE FAILURE TO RECOGNIZE IOV BY HIS WIFE AND FRIENDS* (inventory number 981) and three other paintings: *THE HEALING OF THE BLIND* (inventory number 977), *THE RETURN OF THE WASTEFUL SON* (inventory number 978) and *THE MERCIFUL SAMARITAN* (inventory number 979). The opinion of the author is that the last three paintings don't seem to belong to Carlotto, rather they belong to Rottmayr. But he doesn't exclude the hypothesis of Erich Hubala that the paintings might belong to the painter Antonio Zanchi. Other two paintings are assigned uncertainly to Rottmayr: *BOREAS ELOPING ORINTHYA* (inventory number 234) and *THE CARRYING AWAY OF HELEN* (inventory number 1058) don't belong to Rottmayr, they belong to some unknown painters, although they have elements that certifies Rottmayr's influence.

La Dommmuseum din Salzburg, a fost deschisă în 7 mai și a rămas deschisă până în 31 octombrie 2004, o mare expoziție retrospectivă a pictorului austriac Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn (1654-1730), prilejuită de împlinirea a 350 de ani de la nașterea sa. La această expoziție, Muzeul Brukenthal din Sibiu a fost invitat să participe cu tabloul intitulat: *Triumful științelor și artelor*, lucrare cu temă "istorică"¹, exemplară pentru creația sa de maturitate, operă reprezentativă pentru concepția artistică și maniera de abordare plastică a

¹ "O scenă «istorică», este o scenă împrumutată din istorie, din mitologie, sau din biblie și transpusă în literatura antică sau modernă. Ea n-are mult de-a face cu adevărata istorie, nefiind decât o parabolă." – Cf. Miklós Mojzer *Peintures allemande et autrichienne au XVII-e et XVIII-e siècles*, Budapest 1975, Éditions Corvina, p.12.

temelor mitologice interpretate alegoric de către pictorul austriac. Este o lucrare de formă ovală de mari dimensiuni (ulei pe pânză 274 x 180cm., nr. inv. 982), semnată și datată (în dreapta jos): Rottmayr V. Rosenbrunn, 1710 (Fig. 1). Înscrișă în catalogul expoziției retrospective², (de fapt o adevărată monografie a artistului și operei sale), marea pânză de la Sibiu apare și reprodusă la p. 174 și își are vizibil unicitatea în cadrul expoziției, fiind și unul dintre puținele tablouri semnate și datate rămase din creația celebrului pictor al Barocului austriac.

Concepută pentru a sta pe un plafon, compoziția are în vedere distanța dintre privitor și imagine, fiind elaborată ca o pictură de frescă. Personajele au gesturi ample și unele deformări anatomice și faciale, care însă, văzute de la distanță capătă proporții firești și devin expresive.

Științele și artele apar ca muze, așezate în jurul Athenei, cu coiful pe cap și scutul dăruiat de Perseu având chipul Meduzei, (pe care zeița îl ajutase să o ucidă), ea fiind zeița protectoare a științelor și artelor. Fiecare dintre muze are însemnele simbolice ale artei sau științei pe care o reprezintă și patronează: Sculptura apare ca un personaj feminin dăltuind în marmură bustul lui Zeus (dreapta sus). Arhitectura are planul fațadei unui palat, iar matematica, și astronomia, stau una lângă alta și parcă își împart oceanul, compasul, harta, astrolabul, zodiacul și diverse figuri geometrice, veșmântul albastru cu stele aurii fiind și el un însemn-atribut al acestor muze. Muza poeziei (stânga jos), are pe lângă pana din mână și operele lui Ovidiu și Vergiliu în față, apoi medicina e simbolizată de caduceul cu cei doi șerpi, pe care-l are un alt personaj feminin cu coroană pe cap și făcând un larg gest cu mâna. Alte trei muze simbolizează muzica (cu lăuta și flautul) și pictura (o femeie pictând probabil scena cu *Judecata lui Paris*³). Sub piciorul Athenei, apare “îngerul morții”, (un bătrân cu coasa, având aripi la spate – care după unele păreri ar fi totuși Saturn – timpul, care este și el prezentat în mitologie cu coasa), înfrânt de zeiță și alungat din forul muzelor. În partea superioară sunt alte două muze înaripate și cu trompete, ce clamează “în cele șapte zări” acest triumf.

Lucrarea a stârnit de multă vreme interesul specialiștilor și cu toate că nu s-au exprimat dubii asupra autenticității semnăturii și a paternității tabloului, nu au lipsit întrebările, nedumeririle și controversele privind locul și destinația ce ar fi avut înainte de a intra în colecția muzeului din Sibiu. Putea fi destinată decorării unei biblioteci, a unui cabinet de studiu, sau altui așezământ cultural.

Într-o scrisoare din 1967, Dr. Gertrude Tripp de la Viena afirmă că: “Pe acest tablou, ca emblemă a arhitecturii apare proiectul fațadei palatului Trauston din Viena, de Fischer von Erlach”⁴. Părerea că lucrare ar fi fost destinată clădirii Academiei din Viena, a fost exprimată de I. Frunzetti și T. Ionescu în studiul din

² *Johann Michael Rottmayr 1654-1730 – Genie der barocken Farbe*; Dommmuseum, Salzburg, 2004, nr.cat. 61.

³ Cf. Erich Hubala, *Johann Mchael Rottmayr*, Wien-München, 1981, Verlag Herold., nr.cat G.49, p. 189, repr. nr.192.

⁴ Dr.Gertrude Tripp de la Viena , scrisoarea din 31-10-1967, (Cabinetul de documentare al Galeriei de artă a Muzeului Brukenthal, fondul de corespondență)

1959⁵ fără indicarea vreunei surse de informație. Klára Garas de la Budapesta, analizând tabloul în 1993 cu prilejul participării acestuia la expoziția *Arta Barocului în Europa centrală*⁶, reamintește opinia lui Erich Hubala⁷ – care îl pune în legătură cu fresca galeriei de la reședința arhiepiscopiei din Salzburg, apoi Garas exprimă posibilitatea ca pictura să fie cea înregistrată într-un inventar manuscris din 1772 al colecției imperiale vieneze, ca provenind de la palatul Schönbrunn.

Prin comparație cu acele fresce din Salzburg de care e apropiată de către specialiști, lucrarea de la Sibiu este afină doar prin câteva elemente simbolice și figuri alegorice. Compoziția de la Residez (Fig. 2) este o apoteoză a principilor arhiepiscopi de Salzburg ca mecenaji și se desfășoară pe orizontală, cea de la Sibiu fiind marcată verticală, mult mai unitară și concentrată decât cea de pe plafonul din “Prunkräumen der Salzburger Residenz”. Figurile sunt mai precis conturate la Salzburg, dar au o expresie mai “frivolă”, însă redarea și cromatica vestimentației muzelor e mai strălucitoare și mai rafinată decât la Sibiu. În privința personajelor se remarcă diferențe notabile, căci dintre muzele din tabloul de la Muzeul Brukenthal doar astronomia, geometria și arhitectura, redată pe plafonul de la Salzburg, apar asemănătoare cu cele din compoziția de la Sibiu. În altă poziție și cu alte gesturi apare muza sculpturii, care cioplește în piatră un bust al lui Bachus (sau Silenus?), arătând spre extrema dreaptă unde apare Hercules, sculptat, nu reprezentat ca personaj. În centrul compoziției se află tot Athena, dar nu cu scutul și coiful, ci parcă “făcându-și toaleta”, pregătindu-se să-și pună un colier tocmai ales dintre bijuteriile aduse de un putti, în vreme ce altul îi aduce coiful cu pană. Asemănările elementelor de recuzită simbolică (însemnele muzelor) au adus lucrarea de la Sibiu în anturajul celei de la Residenz, iar ambele fiind datate și semnate, filiația merge dinspre tabloul de la Sibiu (1710), ca lucrarea pregătitoare (nu neapărat o schiță), spre fresca de la Salzburg (1711). Cei câțiva putti – care nu apar în lucrarea de la Sibiu – accentuează aerul festiv al tavanului salzburghez, unde la mare cinste, în centrul atenției, sunt mitra și însemnele episcopale. În ancadrame separate de pe plafon, apar (tot în poziții și cu gesturi diferite față de cele de la Sibiu) poezia, pictura, muzica și medicina, abia aici Athena (Minerva) apărând cu coiful pe cap și cu scutul, lângă care apare Meduza, încoronată cu șerpi (dar nu ucisă!).

Lămurirea problemei afinităților salzburgheze ale tabloului, nu răspunde însă tuturor întrebărilor privind lucrarea de la Sibiu. Șirul nedumeririlor continuă nu numai în privința destinației lucrării, ci și în privința căii și momentului în care

⁵ Ion Frunzetti und Theodor Jonescu, *Die Ausstellung österreichischer Gemälde im Brukenthal-Museum in Hermannstadt*, în: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XIII, Heft 3/4, 1959, (Verlag Anton Schroll & co, Wien-München), p.96.

⁶ Klára Garas, în: **Baroque Art in Central Europe – Barock művészet közep-Európában. Utak és talákozások**, Budapest. Budapesti Történeti Múzeum 1993 június 11- október 10 / **Baroque Art in Central Europe**, Crossroads. Budapest. Budapesti Történeti Múzeum, June 11- October 10 1993, Printed: Kossuth Nyomda Corp., Budapest, p.333, repr. p.335

⁷ Erich Hubala, *op.cit.*, loc.cit.

ea a intrat în colecția Galeriei Brukenthal, plecând poate, tocmai din colecția imperială, dacă admitem că ipoteza Garas e întemeiată. E greu de crezut că tabloul a fost achiziționat după moartea lui Brukenthal, dar prima sa menționare apare abia în catalogul din 1901 al lui M(ichael) Csaki⁸, fără să știm unde s-a aflat până atunci. E plauzibilă presupunerea că el chiar era montat pe un plafon (rama ovală e prevăzută cu un sistem de prindere în perete), dacă nu în palatul Brukenthal, într-una dintre reședințele baronului. În sprijinul acestei ipoteze vine faptul că un alt tablou (*Răpirea Sabinelor*, nr.inv. 631) cu ramă asemănătoare, aflat și acum pe plafonul unei săli de la etajul II al Palatului Brukenthal, a fost și el înregistrat pentru întâia dată în catalogul aceluiași M. Csaki, publicat în 1909 (dar cu precizarea expresă: *“Das Bild stammt aus Brukenthalischem Besitz, ist aber bisher nicht katalogisiert worden.”* / Tabloul provine din averea (proprietatea) lui Brukenthal, dar nu a fost catalogat până acum).⁹ Înainte de intrarea în simeza expoziției de la Salzburg din 2004, tabloul a participat la expozițiile din Sibiu (1957) și de la Budapesta (1993), iar mai de curând, la expoziția Muzeului Brukenthal de la München din anul 2003¹⁰.

Lunga istorie a lucrării lui Rottmayr de la Sibiu, controversalele iscate în jurul ei, comentariile și participările la mari expoziții, constituie o dovadă în plus a valorii și importanței acesteia.

Revenind însă la autorul tabloului, să menționăm câteva repere din biografia pictorului Franz Michael Rottmayr von Rosenbrun, sărbătorit la Salzburg (și Laufen) în 2004 și să vedem care este importanța operei sale în cadrul istoriei picturii austriece.

Născut la Laufen, lângă Salzburg, el a fost elevul pictorului caravagist german Johann Karl /Carl/ Loth (München 1632 – Veneția 1698) care și-a italianizat numele în Carlotto și care a trăit și lucrat cea mai mare parte a vieții sale la Veneția. A avut aici un reputat atelier, intens frecventat de pictori germani și austrieci, iar Rottmayr a lucrat 13 ani cu Carlotto, fiind influențat de caravagismul acestuia. A petrecut în Italia vreo 15 ani, după care a revenit în Austria, lucrând mai întâi la Passau, apoi la Salzburg ca pictor de curte al arhiepiscopiei de aici, decorând interioarele palatului Residenz, al arhiepiscopilor salzburghezi. În Italia își însușise o

⁸ M.Csaki, *“Baron Brukenthal’sches Museum in Hermannstadt, Führer durch die Gemäldegalerie”*, Hermannstadt 1901, Selbstverlag des Museums, nr.cat.964.

⁹ M.Csaki, *“Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt, Führer durch die Gemäldegalerie”*, Hermannstadt 1909, Selbstverlag des Museums, nr.cat. 982. În afara lucrărilor menționate anterior, tabloul a mai fost reproduș în revista: *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, vol.VII, 1938, p.8-9, (Niels von Holst, *Deutsche Barockmalerei in den mittel-, nord- und osteuropäischen Sammlungen des 18.Jahrhunderts*) și înregistrat în catalogul expoziției din 1957 (Institutul Român pentru relații cu Străinătatea și Muzeul Brukenthal Sibiu “Expoziția: *Pictura austriacă în Muzeul Brukenthal*” (prefață de Julius Bielz), Sibiu (1957), nr.cat. 99) și în, deja amintitul, catalog al expoziției de la Budapesta din 1993 (Baroque Art...). V. Mureșan menționează și comentează tabloul în studiul despre scena mitologică (Valentin Mureșan, *Considerații privind scena mitologică în pictura germană și austriacă din secolele XVII-XVIII*, în: “Acta Musei Devensis **Sargeția**”, vol. XXVII /1, 1997-1998, p.557-558, repr. 6).

¹⁰ *Barocke Sammellust – Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal* (Haus der Kunst München 7 Februar – 11 Mai 2003), Edition Minerva – Hermann Farnung, Wolfratshausen, 2003, p.160, repr. p.161.

bogată practică artistică, ce l-a ajutat foarte mult în realizarea marilor ansambluri monumentale care l-au făcut celebru. A colaborat apoi cu Fischer von Erlach, decorând cu fresce saloanele palatului Frain (Vranov), din Boemia, construit în 1695 de marele arhitect austriac. Stabilît la Viena din 1696, Rottmayr a lucrat în continuare aici frescă, în numeroase mănăstiri și biserici, între care la Karlskirche, 1714 (tot operă a lui Fischert von Erlach) și Peterskirche, 1725, apoi la mănăstirile Melk și Klosterneuburg și la biserica iezuită din Breslau (Wrocław). A pictat frescele palatului Schönborn, la Pomersfelden, opera sa influențând peren pictura barocă monumentală din Austria. În 1704, fiind deja celebru, este înnobilit de împărat cu titlul de von Rosenbrunn.

Stilul său e adecvat marilor fresce având perspective puternic accentuate, cu numeroase personaje, redată în grupuri atent distribuite, grupuri ce creează o anume ritmică în compozițiile sale, potențând (prin ritm) și cromatica, realizată în acorduri de culori în contrast, cu tonuri luminoase. Pictor de plafoane și frescă dar și de lucrări de șevalet, în tablourile sale dispunerea clară a figurilor se apropie de viziunea caravagistă însușită de la Carlotto. În lucrările de șevalet ale lui Rottmayr tonalitățile culorii sunt însă mai reținute, axate pe brunuri și accente de roșu, umbrele puternice făcând ca personajele secundare să apară vagi ca figură, lumina evidențindu-le viguros pe cele principale. Tehnica picturii monumentale de frescă, unde apelează la o cromatică mai bogată și mai strălucitoare, își lasă amprenta și în unele dintre operele sale de șevalet. Cum arătam, Rottmayr este cel mai ilustru reprezentant al picturii monumentale a Barocului austriac, iar opera sa a marcat profund pictura monumentală de frescă a Barocului austriac și central-european.

Muzeul Brukenthal mai are însă și alte tablouri ale acestui maestru austriac și ele controversate, dar de astă dată în privința apartenenței lor la opera sa. Aceste lucrări ale lui Rottmayr de la Galeria Brukenthal, sau atribuite lui, nu sunt tot atât de realizate și reprezentative pentru opera sa, ca cea a care a participat la recenta expoziție retrospectivă și a cărei paternitate n-a fost pusă la îndoială.

Trebuie început cu tabloul intitulat *Mercur și Argus*¹¹ (Fig. 3), o lucrare în manieră caravagistă, în care personajele principale, plasate în prim-plan, sunt redată într-o formulă aproape portretistică, cu figurile văzute de aproape, cu detalierea expresivă a particularităților fizico-anatomice, fiindcă Mercur este reprezentat ca un tânăr cântând din fluier, seducător, iar Argus ca un bătrân cu trupul relaxat, cu privirea somnoroasă, pe cale de a adormi. Nimfa Io, metamorfozată în vacă de gelozia Herei, apare departe pe fundalul unui peisaj schițat sumar. Mai apare un personaj în dreapta compoziției, care ar putea fi un cioban oarecare, dar mai probabil chiar Pan (fiul lui Hermes), cel care i-a dat fluierul (ar fi trebuit să fie un nai: *syrinx* !), cu care îl adoarme pe Argus, (ce nu apare cu cei 100 de ochi), spre a-l ucide.

¹¹ În cataloage: "Mercur adormindu-l pe Argus paznicul nimfei Io", (ulei pe pânză 112x147cm.), nesemnăt, nedatat, nr.inv. 980 ; cf. M. Csaki, *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt 1909, Selbstverlag des Museums, nr. cat. 980.

Eclerajul și gestică sunt de inspirație caravagistă, cromatică în roșuri valorate, brunuri, ocră, cu accentele de violet și albul ale drapajelor vestimentare, e de asemenea italianizantă, amintind însă de ecourile tizianești ale picturii venețiene. Sub multe aspecte, tabloul se apropie de maniera lui Johann Karl Loth (Carlotto), maestrul din Veneția a lui Rottmayr, anume în chiar efectele tenebriste, în compoziție și cromatică., dar nu e departe nici de Rottmayr.

Probabil considerată din acest motiv o lucrare de tinerețe, pânza cu Mercur și Argus a fost atribuită dintru-nceput lui Rottmayr, fiind menționată prima dată în catalogul din 1844¹² al galeriei, fapt ce dovedește că a fost achiziționată după 1800 și nu de către baronul Brukenthal. Acesta, pe la 1800, a dorit un catalog al colecției sale de pictură, manuscris rămas până azi, (întocmit probabil de pictorul Johann Martin Stok (1742-1800), apropiat colaborator al baronului¹³), iar până la moartea sa, (1803) se pare că nu a mai achiziționat tablouri. În acest catalog apar lucrări de Rottmayr, dar nu și cea pe care o discutăm. E deocamdată imposibil de stabilit de unde provine tabloul și cum a ajuns în colecție, însă toate cataloagele și mențiunile ulterioare au păstrat atribuirea inițială. El apare totuși ca pandant cu cel intitulat: *Iov nerecunoscut de soție și prieteni* (Fig. 4)¹⁴, care are o compoziție asemănătoare și aceeași tratare a personajelor marcat impuse în avanscenă, cu fizionomii cvasi-portretizate și cu gesturi completând dinamic expresia. Totuși apar aici și unele diferențe sub aspectul efectelor tenebriste de lumină, al facturii parcă mai neglijente, ca și al cromaticii. Ciudat este apoi, că nici sub aspect tematic cele două lucrări nu au legătură, fiind apropiate parcă numai ca dimensiuni, motiv azi insuficient pentru a le considera pendante. Totuși “istoria” și atribuirea tabloului sunt identice cu al celui anterior comentat, nici acesta nefiind înscris în catalogul manuscris rămas din vremea lui Brukenthal.

A pus la îndoială paternitatea lui Rottmayr asupra acestor lucrări Erich Hubala, autorul amintitei monografii asupra pictorului austriac¹⁵, care a presupus, (cu prudenta mențiune: “Fără cunoașterea originalelor nu se poate pronunța o sentință definitivă”), o oarecare afinitate cu lucrări de Antonio Zanchi (1631[9] – 1722)¹⁶. A presupus (fără a cunoaște părerea lui Hubala), că este vorba de opere ale lui Loth și nu ale lui Rottmayr, Olimpia Tudoran de la Muzeul Brukenthal¹⁷. Apoi, veniți în vizită la Sibiu (2001), Laura Muti și Daniele de Sarno Prignano, au

¹² *Die Gemälde-Galerie des freiherrlichen v. Brukenthalischen Museums in Hermannstadt*, Hermannstadt, 1844.

¹³ Gudrun – Liane Ittu *Muzeul Brukenthal de la constituirea colecțiilor până în zilele noastre*, Forumul Democrat al Germanilor din România, colecția “Convergențe transilvane”, Sibiu 2000, p.19.

¹⁴ *Iov nerecunoscut de soție și prieteni*, (ulei pe pânză 112 x 147 cm.), nesemnat, nedatat, nr.inv. 981 ; M. Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 981.

¹⁵ Cf. Erich Hubala, *op.cit.*, nr.cat.N.G. 13, p.230.

¹⁶ Erich Hubala, *op. cit.*, loc.cit.

¹⁷ Olimpia Tudoran *Patru tablouri de Johann Carl Loth zis Carlotto în Pinacoteca Brukenthal*, în: *Ars Transilvaniae*, Cluj-Napoca, tom III, 1993, p.133-136.

studiat pinacoteca și au confirmat ipoteza avansată de O. Tudoran, dar tot fără a menționa opinia lui Hubala.¹⁸

Problemele și întrebările se multiplică dacă avem în vedere celelalte trei tablouri considerate de asemenea ca fiind pandante și aparținând lui Rottmayr : *Vindecarea orbului* (Fig.5)¹⁹, *Întoarcerea fiului risipitor* (Fig.6)²⁰ și *Samariteanul milostiv* (Fig.7)²¹. Spre deosebire de cele două anterior discutate, acestea apar în catalogul manuscris, deci sunt probabil achiziții făcute de chiar baronul Brukenthal, fiind înscrise ca aparținând lui Rottmayr. Lucrările au certe asemănări de manieră, dar și unele stângăcii în redarea figurilor personajelor principale, care apar transfigurate de extaz sau suferință și au o gestică ostentativă, retorică și unele exagerări stângace. O. Tudoran, în amintitul studiu, consideră că *Vindecarea orbului* și *Întoarcerea fiului risipitor* ar fi ale lui Carlotto, pe baza unor asemănări de fizionomie, compoziție și cromatică, cu lucrări ale acestuia ca: “Îngerul păzitor” (Ingolstadt), “Sfântul Sebastian îngrijit de femei” (Colecția Bignetti, Brescia)²². Despre *Vindecarea orbului* afirmă că este o replică de autor, după un alt tablou de Carlotto de la Kassel, (fără a da o trimitere bibliografică). Se referă apoi la “Jacob binecuvântează pe fiii lui Iosif” (Kunsthistorisches Museum) și la “Rebeca și Elieser la fântână” (Ermitaj) și în fine: “Bustul lui Vulcan”, (Cremona).²³ Tot autoarea studiului mai susține și că fiind la Veneția în 1992, Alessandro Ballarin și Bernard Aikema, i-au validat verbal ipoteza, văzând fotografiile celor patru tablouri. De mirare e faptul că nu se menționează tot ca argument și lucrarea lui Loth: “Întoarcerea fiului risipitor” (Fig.8)²⁴, aflată la Herzog Anton Ulrich-Museum din Branschweig. Atitudinea și gestică, în parte chiar expresia figurilor, redările anatomice, ale celor patru personaje din tabloul de la Braunschweig ar fi aproape identice cu ale celor de la Sibiu, figura feminină din dreapta (Branschweig), fiind reluată cvasi-identic în *Vindecarea orbului* și *Întoarcerea fiului risipitor* (dreapta), de la Sibiu; totuși aceste asemănări nu ne duc la concluzia că la Pinacoteca Brukenthal avem tablouri autografe ale lui Carlotto. Asemănările existente în multe privințe, nu merg însă și în privința execuției și cromaticii, la Carlotto mult mai rafinate, mai sigure și deloc

¹⁸ Laura Muti , Daniele de Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura*, Edit Faenza- Edizioni della laguna, Ravena 2002, nr. cat. 15, repr. p.376

¹⁹ *Vindecarea orbului* (ulei pe pânză 138 x 174 cm.), nesemnăat, nedatat, nr, inv. 977 ; M. Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 977.

²⁰ *Întoarcerea fiului risipitor* (ulei pe pânză 129x167 cm.), nesemnăat, nedatat, nr, inv. 978 ; M. Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 978.

²¹ *Samariteanul milostiv* (ulei pe pânză 138 x 172 cm.), nesemnăat nedatat, nr, inv. 979 ; M. Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 979.

²² Ale căror reproduceri le citează după Gerhard Ewald *Johann Carl Loth (1632-1698)*, Menno Hertzberger & CO, Amsterdam 1965

²³ Olimpia Tudoran, *op.cit.*, p.134-135. Aici autoarea trimite la: Egidio Martini *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini 1992

²⁴ “Fiul risipitor”(ulei pe pânză 123x107cm – oval –), Nr. inv.572, Cf. Herzog Anton Ulrich – Museum Braunschweig *Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts*, (Joachim Jacoby und Anette Michels), Braunschweig 1989, nr. cat. 572, repr. p.165.

greoaie, cum apar în lucrările de la Sibiu. Tudoran exclude al treilea tablou (*Samariteanul milostiv*) dintre cele aparținând lui Loth, dar nu propune o altă atribuire pentru el și nici nu afirmă dacă poate fi considerat ca aparținând lui Rottmayr. Am constatat totuși asemănări compoziționale ale tabloului cu samariteanul milostiv de la Muzeul Brukenthal, cu marea lucrare a lui Carlotto "Martirul Sfântului Bartolomeus" de la biserica Sfânta Maria din Borgo Valsugana (Fig.9)²⁵. Poziția sfântului Bartolomeu e foarte asemănătoare cu cea a rănitului ajutat de samaritean din tabloul de la Sibiu, așa că Tudoran ar fi putut include pe baza asemănărilor și acest tablou între cele ale lui Carlotto. Dar putem constata din nou că, compoziția de la Borgo este mult mai complexă și amplă, cu o cromatică mai puternică, cu care lucrarea de la Pinacoteca Brukenthal nu mai are nici un fel de asemănări. Alte câteva asemănări ale poziției personajului redat s-ar putea de asemenea stabili între *Samariteanul milostiv* de la Sibiu și lucrarea cu titlu similar, aflată tot la Braunschweig și aparținând aceluiași Carlotto (Fig.10)²⁶. Totuși, cele trei pânze din Sibiu nu ne par – numai datorită acestor asemănări – ca fiind ale lui Loth. Faptul că din cele cinci pânze, Laura Muti și Sarno Prignano discută și reproduc doar tablourile *Mercur și Argus*, apoi *Iov nerecunoscut de soție și prieteni*, ca aparținând lui Loth, ne-a întărit convingerea că celelalte trei ar putea fi executate de aceeași mână (nu a lui Loth) și pandante, așa cum sunt menționate de cataloagele colecției. Am găsit că anatomic și "gestual" se pot găsi consonanțe ale orbului și ale fiului risipitor din tablourile de la Sibiu, cu lucrarea crezută copie după Rottmayr: "Ece Homo" aflată la Herzog Anton Ulrich – Museum (Fig.11)²⁷, care însă a fost recunoscută mai de curând de către Hubala ca fiind o lucrare de mâna lui Rottmayr, databilă pe la 1700²⁸.

Părerea exprimată de O.Tudoran, că Loth își relua modelele în multe din tablouri, poate fi un element de luat în seamă în analiza și atribuirea unor tablouri ale maestrului de la Veneția, dar poate fi de asemenea un argument în favoarea ideii că el impunea / oferea modelele sale și elevilor, sau că aceștia preluau (după pricepere) nu numai compoziția și cromatică a unor lucrări ale maestrului lor, ci și fizionomii sau costumații, pe care le adaptau / reinterpretau în propriile creații. În mod surprinzător găsim – de exemplu – figura lui Mercur, având pe cap aceeași pălărie cu aripioare, cu care e înfățișat în lucrarea de la Sibiu și în marea frescă din "Gesellschaftszimmer" de la Residenz (Salzburg) intitulată "Banchetul zeilor" (Fig.12)²⁹. Să fie și acest tablou de la Sibiu tot al lui Rottmayr (în pofida părerii lui

²⁵ Cf. *Johann Michael Rottmayr 1654-1730 – Genie der barocken Farbe*; Dommmuseum, Salzburg, 2004, repr. nr.35, p.31.

²⁶ "Samariteanul milostiv", Herzog Anton Ulrich – Museum Braunschweig, *Die deutschen Gemälde des 17. und 18.Jahrhunderts*, 1989, nr. cat.729, repr. p.167.

²⁷ "Ece Homo", Herzog Anton Ulrich – Museum Braunschweig, *Die deutschen Gemälde des 17. und 18.Jahrhunderts*, 1989, nr. cat. 1087, repr. p.211.

²⁸ Erich Hubala, *op. cit.* nr. cat G.9.

²⁹ cf. *Johann Michael Rottmayr 1654-1730 – Genie der barocken Farbe*, repr. nr. 132, p.95.

Muti și Prignano), să fi preluat pictorul austriac modelul lui Mercur de la Loth (dacă tabloul din Galeria Brukenthal e al acestuia) în fresca de la Residez ?

De fapt, chipul, bustul gol (uneori cu acea “eșarfă” din jurul capului, diagonala de pe piept ce ține veșmântul) și în parte poziția modelului ce întruchipează pe *orbul ce va fi vindecat* și pe *fiul risipitor* din lucrările de la Muzeul Brukenthal, se regăsește deseori în alte lucrări de Rottmayr: În ipostaza lui Isus (din pomenitul “Ece Homo” de la Herzog Anton Ulrich-Museum), ca și în ipostaza Sfântului Ioan Botezătorul dintr-un tablou, deocamdată atribuit cu unele ezitări lui Rottmayr, de la Residenzgalerie din Salzburg.³⁰ În aceste lucrări, de Rottmayr, ca și în cele două de la Sibiu, modelul redat este foarte asemănător cu cel care îl ipostaziază tot pe fiul risipitor, în tabloul lui Carl Loth (Herzog Anton Ulrich-Museum). Dar același personaj (cu “eșarfa” în jurul capului), poate fi găsit alături de Sfântul Bartolomeus în menționatul tablou de altar al lui Carlotto de la Borgo (stânga jos, în genunchi, legând picioarele sfântului), apoi în “Ece Homo” (tot de Carlotto), de la Dommmuseum din Salzburg³¹.

Dacă cel puțin, cele trei tablouri pendante de la Muzeul Brukenthal sunt lucrări ale unui ucenic al lui Carl Loth (și nu ale maestrului, cum propune O.Tudoran pentru două dintre ele), nu ar putea fi acestea, pânze de tinerețe ale lui Rottmayr? Dacă admitem că da, am putea constata cât de apropiat era pictorul austriac de maestrul său de la Veneția și cât de greu este să deosebim tablourile celor doi pictori, în perioada când Rottmayr lucra în atelierul lui Carlotto, dar și ulterior, în perioada salzburgheză din creația sa (1687-1698). Cum am arătat, nu ni se pare sigur că cele trei tablouri pendante din Colecția Brukenthal sunt ale lui Loth, dar ele sunt executate de aceeași mână, și ne putem întreba dacă nu ar putea fi ale lui Rottmayr, (în ciuda numeroaselor asemănări de manieră cu Johann Karl Loth). Va trebui totuși, să păstrăm încă în atenție și amintita presupunere a lui Hubala³², care consideră că și aceste trei tablouri pendante, ar fi apropiate / înrudite cu tablourile lui Antonio Zanchi³³ (“...eine gewisse Verwandtschaft mit Bildern von Antonio Zanchi liegt vor.”).

Altă lucrare asupra căreia existau puternice ezitări privind realizarea ei de către Rottmany, este: *Boreas răpind pe Orithya* (“Iole răpită de Eurus”) (Fig.13)³⁴.

³⁰ “Ioan Botezătorul explicând preoților și leviților misia sa” (ulei pe pânză 118x97 cm), nr.inv.121; *ibidem*, nr.cat. 47, p.159.

³¹ Cf., *ibidem*, p.67, repr. nr. 93.

³² Erich Hubala, *op. cit.*, nr. cat. NG 13, p. 230.

³³ Pictor tenebrist din Veneția, acesta lucra într-un colorit sumbru, practicând forme simple, chiar greoaie, influențat în parte de maniera lui Luca Giordano. S-a stabilit pentru un timp la München executând altare (Theatinerkirche), precum și o frescă cu Ceres la palatul din Nymphenburg. (Cf. G.K. Nagler *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835-1852, ediția a III-a), vol.XXXV, p.188 și Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig., vol. XXX (1947), p.400.

³⁴ *Boreas răpind pe Orithya* (ulei pe pânză 47x45 cm – tondo), nesemnăt, nedatat, nr. inv. 234 ; M. Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 234. (Lucrarea poartă în catalogul lui Csaki titlul: *Iole răpită de Eurus*, titlu greșit, fiindcă

Construită în tondo, ea redă în centru un personaj masculin vârstnic, cu aripi de vultur, ridicând în aer o tânără femeie nudă. Falduri de veșminte, nori în lumină aurie și câțiva putți înconjoară personajele principale. În dreapta jos apar schițate alte câteva figuri feminine, iar în stânga jos, e reprezentat un pod peste care trece o armată. Tot ansamblul are aspectul unei eboșe în ulei, a unui exercițiu compozițional și de siluete plutind, iar forma circulară în care e conceput fundalul compoziției, duce cu gândul la un proiect de frescă pentru un plafon. Tabloul a fost achiziționat de baronul Brukenthal ca lucrare a unui pictor anonim german din secolele XVII-XVIII, fiind astfel menționată până în 1964, când Teodor Ionescu – fost custode la Galeria Brukenthal – a considerat că e apropiată de stilul lui Rottmayr, fiind o probabilă schiță a acestuia. Prin corespondență, pe baza unor fotografii, Pavel Preiss confirmă ipoteza lui Ionescu și scrie despre tablou în 1965, confirmându-l ca schiță de Rottmayr, alături de alte lucrări necunoscute.³⁵ În monografia despre Rottmayr, E. Hub menționează lucrarea³⁶ (după Preiss, fără să o vadă), considerând-o interesantă, sub aspect compozițional, dar socotind că argumentele lui Preiss nu sunt convingătoare, iar o asemenea redare a figurilor lui Iole și a îngerului³⁷, precum și a celor din dreapta jos, nu ține în nici un caz de opera pictorului din Laufen, conchide: “De aceea trebuie să renunțăm la propunerea lui Preiss și să considerăm, ca mai înainte, lucrarea interesantă și de bună calitate, a unui anonim. Nu de Rottmayr.”³⁸ Lucrarea poate duce cu gândul la concepția lui Rottmayr, prin compoziție, prin gestica amplă și maniera de schițare a figurilor, precum și prin tratarea faldurilor involburate ale drapajelor vestimentare. Cromatica, acei putți plutind, ba chiar și personajele feminine din dreapta, ce țin în mâini instrumente muzicale, par inspirate din lucrări de Rottmayr, dar execuția neglijentă și greoaie, cu norii “vășcoși”, culoarea “îmbâcsită”, în tușe suprapunându-se ezitant, ne fac să considerăm (ca și Erich Hubala), că e vorba de lucrarea / eboșa unui alt pictor, poate influențat de Rottmayr, pe care nu-l putem totuși nominaliza nici ipotetic. Schițele lui Rottmayr apar mai sigure în desen și mai rafinate în culoare.³⁹

Ultima lucrare legată de numele lui Rottmayr și aflată la Muzeul Brukenthal dar de asemenea controversată, este: *Răpirea Elenei* (Fig.14)⁴⁰, tablou având o compoziție

în mitologie, Iole, fiica lui Eurytus, rege al Oechaliei, a fost răpită de Heracles. Fiind un arcaș iscusit, acesta a fâgăduit-o pe fiica sa celui ce-l va întrece în mânăuirea arcului. Deși întrecut de Heracles, a refuzat să-și țină promisiunea, de aceea eroul l-a ucis în luptă și a luat-o pe Iole cu el. Imaginea e mai potrivită ca ilustrare a legendei despre Boreas – de fapt frate cu Eurus – care a răpit-o pe Orithya.)

³⁵ P. Preiss *Drei unbekannte Skizzen von Johann Michael Rottmayr*, în: *Alte und Moderne Kunst*, 1965, X Heft, 79, p.42-45, repr. p.44.

³⁶ Erich Hubala, *op. cit.* nr. cat NG.12, p.230, repr. nr. 435.

³⁷ Hubala preia titlul vechi al lucrării din catalogul lui Csaki, de aceea vorbește de Iole.

³⁸ *Ibidem* (“Wir müssen deshalb auf Preissens Vorschlag verzichten und das interessante, auch qualitätvolle Bild zunächst als anonym betrachten. Nicht von Rottmayr.”)

³⁹ Cf. *Johann Michael Rottmayr 1654-1730*, passim.

⁴⁰ *Răpirea Elenei* (ulei pe pânză 87x74,5 cm), nesemnă, nedatat, nr. inv. 1058; M. Csaki, *op.cit.*, nr. cat. 1058.

aglomerată dar echilibrată, cu personaje numeroase, dar majoritatea schițate destul de vag și ezitant. Elena din Troia, parțial nudă, încearcă să scape din strânsoarea a doi soldați în armuri, care o trag spre o corabie cu vela ridicată (dreapta), pe care se zăresc de asemenea mai mulți militari. Fundalul în negru, lasă să se vadă un incendiu în centru-stânga și formele masive ale unui palat în centru. În spatele grupului în care apare Elena și răpitorii săi, se distinge silueta unui cal cabrând. Prin centrarea compoziției în jurul Elenei, prin folosirea atentă a eclerajului pe fundalul negru-nocturn, cromatica aduce și ea un plus de efect, în contrast major cu fundalul, pe care apar alb-galbenul cetății și câteva accente de roșu și alb-griul fumului gros al incendiului, sau alburile gălbui ale velei de la corabie. Ceva în lucrare este de la Rottmayr, totuși numai în câteva detalii. Cromatica pare a aminti de el prin acordurile de contrast între veșmântul galben al Elenei și roșul mantiei de pe umerii soldatului din stânga. Nu numai compoziția aglomerată și detaliile figurilor personajelor, dar nici dinamica gesturilor acestora, nu i-ar fi totuși proprii maestrului din Laufen.

Ciudat este, că tabloul n-a făcut parte din Colecția Brukenthal, intrând în posesia Galeriei după moartea baronului și fiind înscris în catalogul din 1844 ca operă a lui Schönfeld⁴¹, pentru ca apoi să rămână constant cu această paternitate, însuși Frimmel⁴² reafirmând-o. A presupus ca autor pe Rottmayr, tot T. Ionescu și în cadrul aceleiași corespondențe cu Pavel Preiss, acesta s-a lăsat convins de atribuirea propusă, comentând lucrarea ca schiță a lui Rottmayr în studiul anterior amintit⁴³. Mai mult, Preiss menționează lucrarea și într-un alt studiu al său despre Rottmayr și Boemia⁴⁴. Tot ca în cazul lucrării cu Boreas și Orithya, Erich Hubala în monografia Rottmayr⁴⁵ contestă atribuirea ("Nicht von Rottmayr") și în textul însoțind reproducerea lucrării se exprimă tranșant: "Rottmayr atribuire eronată"⁴⁶. Discuția poate însă continua...

Fără catalogul monografie al expoziției Rottmayr de la Salzburg, aceste considerații despre operele sale din Galeria Brukenthal și despre cele atribuite lui, nu ar fi putut fi desfășurate și problematica lucrărilor de la Sibiu ar fi rămas în continuare mult mai neclară. Uneori a pune problema, poate fi la fel de important, ca și a o lămurii.

⁴¹ *Die Gemälde-Galerie...*, 1844, (cf. supra, nota 12), nr. cat. 103, p. 111

⁴² Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien. Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Wien 1894 p. 75, (Verlag von Gerold & Cie).

⁴³ Pavel Preiss, op. cit., p. 42-43, repr. 2 și 3

⁴⁴ Pavel Preiss *Johann Michae Rottmayr und Böhmen*, în: *Mitteilungen der Österreichische Galerie*, 1973, p. 18-51 – mențiunea lucrării se face la p. 34, și ea e reprodusă (la Abb. 19), unde apare și datarea (um 1692).

⁴⁵ E. Hubala, op. cit., nr. cat. NG 11, p. 230, repr. nr. 436.

⁴⁶ *Ibidem*, Abb. 436: "Rottmayr, fälschlich zugeschrieben, Entführung der Helena, Modello für ein Deckengemälde (NG 11), Hermannstadt, Sibiu."

VALENTIN MUREȘAN



Fig. 1. Franz Michael Rottmayr *Triumful științelor și artelor* (Muzeul Brukenthal)



Fig. 2. Franz Michael Rottmayr "Alegoria mecenatului principilor episcopi"
(Salzburg, Residenz)



Fig. 3. Franz Michael Rottmayr *Mercur și Argus* (Muzeul Brukenthal)



Fig. 4. Franz Michael Rottmayr *Iov nerecunoscut de soție și prieteni* (Muzeul Brukenthal)



Fig. 5. Franz Michael Rottmayr *Vindecarea orbului* (Muzeul Brukenthal)



Fig. 6. Franz Michael Rottmayr *Întoarcerea fiului risipitor* (Muzeul Brukenthal)



Fig. 7. Franz Michael Rottmayr *Samariteanul milostiv* (Muzeul Brukenthal)



Fig. 8. Johann Karl Loth (Carlotto) “Întoarcerea fiului risipitor”
(Herzog Anton Ulrich – Museum)

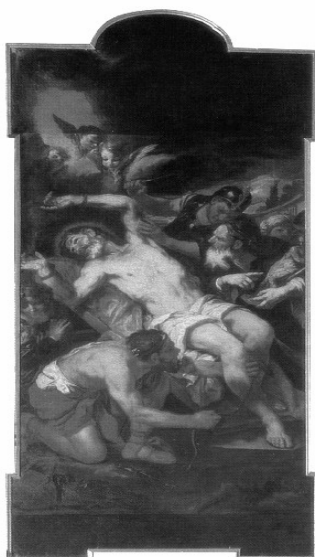


Fig. 9. Johann Karl Loth (Carlotto) “Martirul Sfântului Bartolomeus” (biserica Sfânta Maria din Borgo Valsugana)



Fig. 10. Johann Karl Loth (Carlotto) “Samariteanul milostiv” (Herzog Anton Ulrich – Museum)

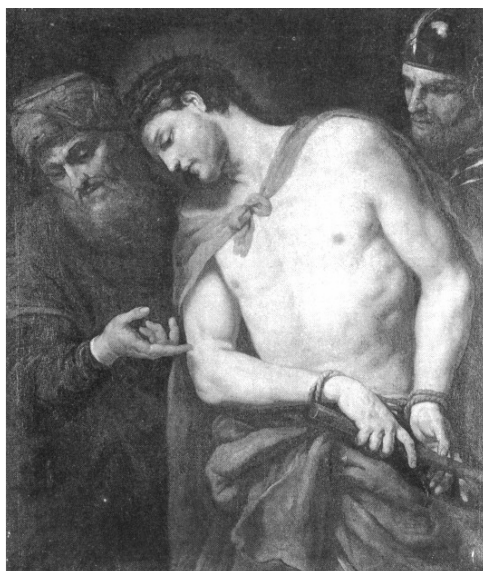


Fig. 11. Franz Michael Rottmayr “Ece homo” (Herzog Anton Ulrich – Museum)

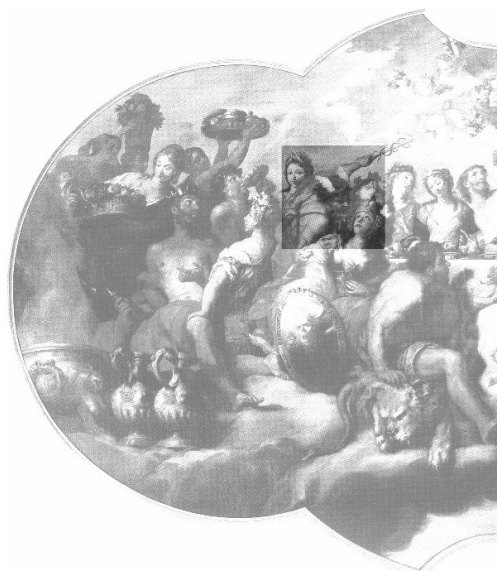


Fig.12. Franz Michael Rottmayr “Banchetul zeilor” (palatul Residenz , Salzburg)



Fig. 13. Franz Michael Rottmayr *Boreas răpind pe Orithya* (Muzeul Brukenthal)



Fig. 14. Franz Michael Rottmayr *Răpirea Elenei* (Muzeul Brukenthal)

PICTURA RELIGIOASĂ A PICTORULUI MIȘU POPP CONTINGENȚE STILISTICE EUROPENE

ELENA POPESCU

ZUSAMMENFASSUNG. Die Verfasserin beschäftigt sich innerhalb dieses Studiums mit dem europäisch-stilistischen Einfluß, was das religiöse Schaffen des Malers Mișu Popp anbelangt. Dadurch, daß er Schüler der Kunstakademie in Wien war, hat es einen direkten und gewaltigen Einfluß, im Sinne des akademischen Klassizismus, auf seine Künstlerentwicklung ausgeübt. Er vertrat die Manier in welcher sich seine Lehrmeister: F. G. Waldmüller, Joseph von Führich, Fr. von Amerling, Gselhoffer und Peter Anton verkünsteln ließen. Seine Inspiration, was sein religiöses Schaffen betrifft, erwirbt der Maler durch den langbehaltenen Kontakt zum Wiener Kunstmuseum und den Galerien. Zeugnis dafür steht sein religiöses Werk aus den bemalten Kirchen, welche sich in Bukarest, Kronstadt, Târgu Jiu, Frăsânei, Cămpulung, Cernatu, Râșnov, Satulung, Araci, Toderița, Gârbovu oder Turceni befinden.

Mișu Popp, ähnlich wie die anderen rumänischen Malern, welche sich die westeuropäische Manier angeeignet haben, stellte alle seine religiösen Szenen aus seiner eigenen Vorstellung dar.

Die Quellen seiner Interpretation bestehen aus Kupferstichen oder sind Werke der Meister der Renaissance, des Barocks oder der akademischen Strömung: Michelangelo, Rafael, Leonardo da Vinci, Rubens, Rembrandt,

J. M. Rothmayr, Jan van Luyken, Gerard Dow, Gustave Doré. Einige seiner Werke verkörpern detailtreue Kopien, Selbstdeutungen oder Anpassungen, andere vertreten aber sein Selbstschaffen, wobei sich Mișu Popp sich in ihrer Wiedergabe aus verschiedenen Quellen inspiriert hat. Für seine Holzschnitte, durch welche er das Neue Testament versinnbildlicht, hat er als Vorlage die Zeichnungen von Gustave Doré benutzt, welche zu seiner wichtigsten Inspirationsquelle zählt, als er sich mit dem Schaffen eines umfangreichen ikonographischen Programms, welches mit den Kirchen, die er bemalt, zusammenhängt, betätigt. Um uns einer wahren Meinung über die künstlerische Persönlichkeit des Malers Mișu Popp, zu entwürdigen, leitet uns die Verfasserin des Textes durch eine große Anzahl von Untersuchungen der religiösen Szenen, welche der Künstler nach verschiedenen Quellen zusammenwob, wobei sie die Haltung des Malers, was das Verwenden von Vorbildern, für das Zusammensetzen dieser Szenen, unterstreicht. Die Analyse strebt ins Stilistische und Kromatische und verkörpert die europäisch-stilistischen Einflüsse. Die Haltung des Künstlers, was das Verwenden von Mustern anbelangt, macht sich aus der Art und Weise in welcher dieser im Sinne des Klassizismus geschulte Maler das Kopieren oder Deuten einiger barocken Kompositionen löst, erkennbar. Das Vorliegen der plastischen Werte macht sich durchaus sichtbar. Wir erkennen das Streben, nach einer durch Gleichgewicht charakterisierten Zusammensetzung, durch das Verwenden von Bewegung und Gegenbewegung und ebenso durch das Vereinfachen der kompositionellen Anhäufung. Auch bemerken wir, daß Mișu Popp durch seine religiöse Kunst, in west- europäischer Manier, nicht nur verschiedene ikonographische Lösungen durchsetzt, sondern insbesondere solche stilistischer Natur vertretet, welche von den Mustern, im Sinne der byzantinischen Tradition abweichen. Die Kritik des zwanzigsten Jahrhunderts hat ihn als einen bedachten Vertreter des Akademismus angesehen.

În secolul al XIX – lea, contactele frecvente cu arta occidentală, receptarea cu tot mai mare interes a influențelor culturale europene, a ideilor progresiste, a grăbit schimbarea mentalităților, a preferințelor și gustului tinerilor artiști români care studiază la academiile de artă occidentale. Asistăm astfel la o ruptură cu trecutul și la răspândirea noilor concepții artistice apusene în special a clasicismului academic de nuanță preraphaelită, stil preferat la Viena la jumătatea secolului al XIX-lea. În aceste împrejurări Mișu Popp (1827-1892), student la „Academia chezaro – crăiască de arte frumoase Sfânta Ana” din Viena între anii 1845 - 1848, s-a dovedit receptiv la influența directă și puternică a școlii clasiciste ce predomina în epocă. Maniera profesorilor săi, pictorii Ferdinand Georg Waldmüller (1793 – 1865), Joseph von Führich, care pictează între 1845-1846 la biserica Sfântul Nepomuk din Leopoldstadt, Friederich von Amerling (1803 – 1887), Gselhoffer sau Peter Anton, apare evidentă în lucrările tânărului artist, influența lor fiind hotărâtoare în portretistică, precum și în pictura monumentală. În muzeele și galeriile vieneze Mișu Popp a luat contact cu marea artă a maeștrilor Renașterii și Barocului: Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rubens, Rembrandt, Gerard (Dou) Dow. Opera renumitului artist francez din secolul al XIX-lea Gustave Doré, îi va influența în mod special creația religioasă. În preajma revoluției de la 1848, tocmai când la Viena încep să aibă loc prefaceri profunde pe plan artistic, când realismul începea să-și facă simțită prezența în arta din capitala Imperiului Habsburgic, Mișu Popp este nevoit să se întoarcă acasă, din cauza evenimentelor. În țară, în epoca post revoluționară, pictura românească cunoaște o relativă stagnare, datorită cenzurii impuse de guvernul contrarevoluționar. Singurele genuri acceptate erau compozițiile religioase și portretele. Astfel, el va picta numeroase biserici, singur sau împreună cu Constantin Lecca, cu poleitorul Barbu Stănescu, sau cu fratele său Nicolae, în Brașov, București, Târgu Jiu, Turceni, Gârbovu, Frăsinei, Câmpulung Muscel, Dumbrăvița, Satulung (Săcele), Cernatu, Râșnov, Araci, Toderița.

Pictura religioasă a lui Mișu Popp continuă tendința de laicizare inițiată de Lecca, de umanizare a chipurilor sfinților, el adoptă aceeași formulă a picturii religioase pe care o vom întâlni la Tattarescu, la Nicolae Popescu, la un Gh. Ioanid și chiar la Nicolae Grigorescu în perioada de început a creației sale. Pentru unii critici de artă¹, pictura religioasă a lui Mișu Popp constituie un progres, prin faptul că el renunță la tradiția bizantină pentru o artă în care natura este mai mult respectată, în care scenele reprezentate în compozițiile sacre întrunesc toate caracteristicile unei picturi laice: perspectivă, volum, anatomie. Alți critici văd în părăsirea completă a tradiției bizantine o decadență a picturii noastre religioase, considerând că noua orientare este în contradicție cu tradiția națională cu rolul picturii religioase la noi². Considerăm că adoptarea manierei occidentale în pictura religioasă românească constituie un progres în epocă. Această nouă orientare contribuie în mod evident la educarea estetică și nu este străină înaltelor fețe bisericești, care găseau în noua pictură

¹ Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, București 1956, p. 14.

² George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX – lea*, București 1984, p. 149.

de factură idealist-dulceagă satisfacerea unui sentiment religios moderat. Fiind mai realistă decât arta de tradiție bizantină era exact ceea ce convenea gustului lor și nevoii de a apropia religia de mediul cotidian.

Ca și ceilalți artiști care au pictat în manieră occidentală, Mișu Popp nu a realizat din propria imaginație toate scenele religioase. El a folosit drept izvoare de inspirație gravuri sau opere ale măștrilor Renașterii, Barocului sau ale reprezentanților academismului. Unele scene realizate de el sunt copii amănunțite, interpretări sau adaptări, altele sunt creații proprii inspirându-se din surse foarte variate. Sursa cea mai importantă pentru inspirațiile lui Mișu Popp au fost xilogravurile executate după desenele lui Gustave Doré pentru ilustrarea Noului Testament³. Căpții directe ale acestora realizate de Mișu Popp pentru biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung sunt: *Lepădarea lui Petru* (foto nr. 1), *Vameșul și fariseul, Iisus la Marta și Maria* (foto nr. 2), *Lazăr și bogatul* (foto nr. 3), *Fuga în Egipt, Biciuirea lui Iisus* (foto nr. 4), *Crucificarea* (foto nr. 5).

Tot la Satulung realizează compoziții sau adaptări inspirate de aceleași stampe: *Buna Vestire, Iisus între cărturari, Botezul Domnului, Intrarea în Ierusalim, Iisus pe muntele Măslinilor, Trădarea lui Iuda, Drumul Calvarului, Plângerea, Schimbarea la față, Iisus umblând pe mare, Iisus și Samarineana, Banul Cezarului, Fiului pierdut, Învierea fiicei lui Iair*.

Nu este greu să remarcăm creațiile marilor măștri Michelangelo, Rafael, Leonardo da Vinci, Pieter Paulus Rubens, Rembrandt, Johann Michael Rothmayr, Jan van Luyken, Gerard Dow, Gustave Doré, pe care Mișu Popp le-a folosit ca surse de inspirație în realizarea propriilor sale compoziții. Scenele care probabil l-au încântat, sau care se potriveau viziunii sale artistice le-a copiat direct. La altele a reținut personaje, scheme compoziționale, elemente de decor și chiar teme. Ceea ce este evident este faptul că Mișu Popp a studiat arta italiană în toate manifestările ei valoroase. De la Michelangelo împrumută personajelor sale vitalitate și forță. Frumusețea pură, atitudinile elegante ale personajelor, a madonelor lui Rafael sau chipurile blânde ale lui Corregio capătă la el o mare individualizare (astfel de atitudini au în special personajele din icoanele împărătești și evangheliști) și o feminitate intimă reală: *Maica Domnului, Cuvioasa Paraschiva*, etc. Să îndrăznim să spunem că a cunoscut și că a fost mișcat de maniera lui Tintoretto reținând de la acesta imaginea modului cum reacționa o mulțime de oameni ca o putere colectivă, îndrăzneala mișcărilor, semnificația gestului. La Viena a făcut cunoștință cu creația marilor măștri ai Barocului, creație care așa cum vom vedea nu l-a lăsat indiferent. A cunoscut opera lui Gustave Doré, xilogravurile cu compoziții religioase ale acestuia devenind principalul izvor de inspirație în străduința sa de a realiza un amplu program iconografic pentru bisericile pe care le picta. Formația clasicist - academică a lui Mișu Popp, munca tenace, experiența acumulată a făcut ca artistul

³ Virgil Vătășianu, *Opera pictorului Mișu Popp în Țara Bârsei*, 4, iulie – august 1932, p. 299

să devină el însuși, să creeze după o ordine personală să știe cât să accepte și cât să refuze din ceea ce primea.

Pentru a ne face o părere corectă despre personalitatea artistică a lui Mișu Popp, analizăm spre exemplu câteva tablouri realizate de el după diverse surse și observăm atitudinea artistului față de prototipurile folosite pentru compunerea scenelor sale; încercăm să observăm până unde a realizat o simplă copiere în ce privește compoziția și cromatică. În compozițiile inspirate după gravuri aportul personal privind cromatică este evident, stampele nefiind colorate. În scena *Buna Vestire* (foto nr. 6), preia de la Gustave Doré, luminozitatea și transparența supranaturală a îngerului care vine în zbor, schimbă puțin interiorul și atitudinea Mariei și introduce Sfântul Duh în chip de porumbel. De fapt în toate compozițiile în care apar, îngerii sunt pictați în culori rafinate, în veșminte vapoase, artistul încercând să redea o imagine aproape ireală învăluită de o lumină misterioasă, celestă. La compoziția *Iisus în templu*⁴ (foto nr. 7), Mișu Popp reduce numărul personajelor de la șaisprezece câte sunt la Doré, la zece. În *Botezul Domnului* (foto nr. 8), împrumută de la Doré, atitudinea lui Iisus, modul în care își ține veșmântul, scoate din compoziția acestuia personajele aflate în dreapta lângă Sfântul Ioan Botezătorul și introduce un înger care apare în zbor și asistă la botezul lui Iisus. Compoziția lui Mișu Popp *Intrarea în Ierusalim*, este mult simplificată comparativ cu cea a lui Doré. În scena *Trădarea lui Iuda*, Mișu Popp împrumută modelul de torță și gesturile lui Iuda. Pentru realizarea scenei *Drumul calvarului* (foto nr. 9), Mișu Popp se inspiră din două lucrări ale lui Doré: *Iisus cade sub cruce* și *Iisus pe Golgota*. Din prima lucrare sunt preluate personajele aflate în prim plan: Iisus, soldatul care-l biciuiește și Simon din Cirene care-l ajută pe Iisus, iar din a doua lucrare sunt împrumutați soldații, poporul care-l urmează pe Iisus și Maica Domnului. Toate aceste personaje sunt recompuse în jurul lui Iisus, într-un tablou cu o mare încărcătură dramatică, accentuată de prezența Maicii Domnului, care copleșită de durere este susținută de Sfântul Ioan Evanghelistul. Din scena *Schimbarea la față* realizată de Doré împrumută gestică personajelor, dar spațiul în care amplasează scena îi permite lui Mișu Popp să realizeze o compoziție mult mai amplă. În scena *Iisus și Samarineana*, schimbă planul secund al lucrării lui Doré, prin eliminarea personajele care se îndepărtează de fântână și introducerea a două personaje, în dreapta în plan secund, care se apropie de fântână. Emoția care străbate lucrarea lui Doré *Fiul pierdut* (foto nr. 10), o regăsim și în compoziția cu același titlu a lui Mișu Popp. Artistul preia direct personajele principale din prim planul compoziției lui Doré, iar elementele de arhitectură pe care le introduce în prim plan în dreapta și personajul care coboară pe scări au un rol dinamizator și totodată crează echilibru compozițional. În lucrarea *Învierea fiicei lui Iair*, Mișu Popp schimbă poziția personajelor și introduce două personaje în plus față de compoziția lui Doré. Cele două axe diagonale principale care se încrucișează la mijlocul compoziției, crează echilibrul acesteia. Scena *Banul*

⁴ *Iisus în templu*, semnată M. Popp și datată 1870, în stânga jos.

Cezarului este acum degradată, dar se poate distinge faptul că și pentru această lucrare a fost folosită compoziția lui Doré, Mișu Popp intervenind doar în gestica lui Iisus.

În ce privește compoziția *Iisus umblând pe mare* (foto nr. 11), de la biserica din Satulung, inspirată de asemenea după lucrarea cu același subiect a lui Gustave Doré, observăm că încadrarea figurilor lui Mișu Popp este superioară celei lui Doré și compoziția apare mai variată⁵. Compoziția lui Doré este foarte simplă: în dreapta în prim plan este reprezentat Iisus, care se îndreaptă diagonal spre fundal unde este redată corabia ce plutește pe valurile înspumate. Apostolii agitați și înspăimântați apar redați ca niște siluete. Legătura dintre corabie și Iisus, aceste două centre de mișcare o fac valurile spumegânde. Pornind de la compoziția lui Doré și păstrând ca direcție principală tot prim plan dreapta spre fundal stânga, Mișu Popp introduce între Iisus și corabie pe Sfântul Petru. Astfel el combină din nou două mișcări în sens opus pe aceeași diagonală. Mișu Popp așează corabia ușor dea curmezișul și frângând diagonală o direcționează spre linia de orizont din dreapta. La ambele compoziții constatăm că prim planul din stânga jos nu a fost exploatat, el rămâne un punct mort, evidențiind o carență compozițională.

Mișu Popp realizează compoziția *Iisus pe muntele Măslinilor* (foto nr. 12), inspirându-se din două lucrări ale lui Gustave Doré: *Iisus în rugăciune*⁶ și *Iisus pe muntele Măslinilor*⁷. În prima lucrare a lui Doré în prim plan apar cei trei apostoli Petru, Iacob și Ioan adormiți, iar în plan secund central este reprezentat Iisus îngenunchiat orientat spre dreapta cu privirea în sus. În a doua compoziție este prezentat Iisus îngenuncheat făcând cu mâna dreaptă un gest de respingere îngrozit de solia îngerului. Mișu Popp copiază aproape fidel compoziția lui Doré *Iisus pe muntele Măslinilor* și o completează adăugând jos în prim plan grupul celor trei apostoli adormiți Petru, Iacob și Ioan din compoziția *Iisus în rugăciune*. În lucrarea *Iisus pe muntele Măslinilor* a lui Mișu Popp asistăm la unul din rarele cazuri în care artistul apelează la ajutorul luminii pentru a sublinia mișcarea. Pornind din stânga sus diagonal spre colțul din dreapta jos, unda de lumină ce coboară din cer, și care dă o mare strălucire îngerului, se răspândește asupra lui Iisus și asupra celor doi apostoli adormiți din colțul drept al compoziției, iar apostolul așezat în colțul stâng rămâne în umbră. Pe lângă mici modificări ale peisajului, Mișu Popp în lucrarea sa modifică atitudinea lui Iisus, care nu mai respinge solia îngerului ci o primește cu resemnare. Schimbarea atitudinii sufletești a lui Iisus prin întoarcerea capului spre spectator și prin aplecarea brațului drept spre o poziție normală pe linia principală întrerupe nefavorabil motivul dominant al compoziției⁸.

⁵ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 301.

⁶ Joseph Franz von Ullioli, *Die Bibel, Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments*, Stuttgart, f. a. p. 104.

⁷ *Ibidem*, p. 112

⁸ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 302. Autorul amintește de o schiță în creion a acestei scene care se află în colecția Astei din Brașov și de o pictură în care redă fidel o copie a stampeii după desenul lui Doré, care se află în cripta nr. 13 a familiei Anton Brossek din cimitirul vechi romano-catolic din Brașov - Blumăna.

Pentru tabloul *Luarea de pe cruce* (foto nr. 13) sursa de inspirație folosită de artist este lucrarea cu același titlu a lui Pieter Paulus Rubens aflată la catedrala din Anvers, pe care Mișu Popp a cunoscut-o din reproduceri sau a avut ocazia să vadă lucrarea cu același subiect la biserica armenească din Gherla, care probabil este o lucrare de atelier Rubens⁹.

Comparând compoziția lui Rubens cu cea realizată de Mișu Popp observăm aceleași personaje și același mod de grupare a acțiunii. În partea superioară compoziția este aproape o copie fidelă a operei lui Rubens, o serie de mici deosebiri apar doar în ținuta figurilor. Sus în dreapta pe o scară sprijinită pe brațul orizontal al crucii, este un bărbat, în stânga pe o altă scară se află alt bărbat ambii ținând giulgiul pe care este pus corpul neînsuflețit a lui Iisus. Deosebirea fundamentală dintre cele două lucrări se produce în partea centrală a compoziției, unde corpul lui Iisus nu mai continuă diagonală ce pornește din dreapta sus spre stânga jos cum este în compoziția lui Rubens. În compoziția lui Mișu Popp corpul lui Iisus frânge această diagonală, orientând-o spre colțul din dreapta jos, prelungirea diagonalei spre stânga o preia bărbatul din prim planul compoziției care sprijină corpul lui Iisus de jos în sus. E un fel de contrabalansare a mișcării, care se echilibrează printr-o altă diagonală ce pornește de sus din stânga de la bărbatul de pe scară, trece prin corpul lui Iisus pentru a se contopi în grupul impact al celor două femei din dreapta jos unde este redată Maica Domnului leșinată, sprijinită de Maria Magdalena. Rigiditatea celor două diagonale încrucișate este atenuată de personajele care completează grupul principal și echilibrează compoziția.

În compoziția lui Rubens jocul de lumină și culoare are un rol important pentru unitatea compoziției. La Mișu Popp ca de altfel la orice clasicist acest lucru nu este o prioritate. Pentru un echilibru compozițional el recurge la o regrupare centralizatoare a direcțiilor de mișcare. Pentru a face să dispară rigiditatea compoziției Mișu Popp introduce figurile laterale producând difuzarea indispensabilă a liniilor. Comparația între aceste două compoziții ne face să înțelegem modul în care un artist clasicist reușește să realizeze o compoziție după un prototip baroc.

La Târgu Jiu la biserica *Sfinții Voievozi*, compoziția de mari dimensiuni *Luarea de pe cruce* (foto nr. 14), a fost pictată înaintea celei de la Satulung. Partea superioară a compoziției de la biserica *Sfinții Voievozi* din Târgu Jiu este identică cu compoziția lui Rubens și cu cea de la Satulung, Mișu Popp schimbând doar prim planul. Cele două Marii, care la Satulung vor fi plasate în prim planul compoziției, la Târgu Jiu sunt redată în picioare în dreapta, asistând la coborârea lui Iisus, iar prim planul este ocupat de giulgiul orientat pe diagonală stânga jos dreapta sus, ținut de două personaje și pe care urmează să fie așezat Iisus. Interesant este că dimensiunea giulgiului orientarea și faldurile lui corespund poziționării celor două Marii din tabloul de la Satulung. Urmărind și alte compoziții care se regăsesc în programul iconografic la toate bisericile pictate de Mișu Popp sau pe iconostase,

⁹ *Ibidem*

observăm că pictorul nu este interesat să se repete cu fidelitate. Bogata lui imaginație îl ajută să facă o serie de modificări așa cum a procedat la *Luarea de pe cruce*: să introducă sau să scoată anumite personaje din compoziție sau să le schimbe poziția.

Studiind la Viena cu siguranță Mișu Popp a cunoscut creația artiștilor reprezentativi pentru Barocul austriac unele dintre lucrările acestora cu tematică religioasă inspirându-l în lucrările sale de mai târziu. Astfel tablourile vienezului Johann Michael Rottmayr *Coborârea de pe cruce*¹⁰, *Plângerea*¹¹ (Punerea în mormânt), sau *Învierea*¹² au folosit probabil și ele ca sursă de inspirație pentru compozițiile cu aceeași temă pictate de Mișu Popp.

Compoziția *Vindecarea ologului* (foto nr. 15) inspirată de lucrarea olandezului Jan van Luyken este la fel rezolvată prin simplificarea cu multă libertate a compoziției. Mișu Popp prezintă personajele principale, iar grupul personajelor care asistă la eveniment sunt rezolvate în linii ample și clare caracteristice spiritului clasic, reușind să realizeze o compoziție atrăgătoare.

Caracterul foarte mișcător al compoziției *Calvarul* (Iisus pe cruce) (foto nr. 16), dramatismul pe care artistul încearcă să-l obțină și prin efectul de clarobscur, atmosfera încărcată de cataclism iminent, de mister, de supranatural care se degajă face din acest tablou o pictură de adevărat maestru. Compoziția amintește într-o oarecare măsură de compozițiile cu aceeași temă din epoca Barocului dar și de lucrarea lui A. Dürer *Micul calvar*¹³.

La biserica *Buna Vestire* de la Câmpulung în pronaos descoperim compoziția *Dumnezeu crează soarele și luna* (foto nr. 17), care este inspirată de lucrarea cu aceeași temă realizată de Michelangelo la Vatican în Capela Sixtina. Mișu Popp simplifică compoziția pictând pe *Dumnezeu Tatăl* singur în semiprofil, cu mișcări și racursiuri cuminți, spre deosebire de lucrarea lui Michelangelo, unde Dumnezeu este însoțit de câteva personaje și este prezentat cu fața spre privitor în racursiuri îndrăznețe.

În programul său iconografic artistul a acordat o importanță deosebită următoarelor evenimente din viața lui Iisus: *Nașterea*, *Răstignirea* (*Iisus pe cruce*) *Învierea*, *Schimbarea la față* și *Înălțarea*. Nelipsită din decorul bisericilor este și scena *Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime*. Aceste compoziții ample, amplasate în spațiile generoase ale monumentului, evidențiază faptul că artistul este stăpân pe mijloacele de exprimare plastică și demonstrează totodată spiritului său creator.

Din cele câteva prezentări referitoare la atitudinea artistului față de modelele folosite putem desprinde elementele caracteristice modului în care Mișu Popp, artist format în spirit clasicist, rezolvă copierea sau interpretarea unor compoziții baroce. Este vizibilă *preponderența valorilor plastice față de cele coloristice*. Remarcăm

¹⁰ Johann Michael Rottmayr (1654-1730) *Genie der barocken Farbe*, Dommuseum zu Salzburg, Katalog, 2004, p. 155.

¹¹ *Ibidem*, p. 33, fig. 38.

¹² *Ibidem* p. 32, fig. 36.

¹³ Lucrarea se află la Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück; vezi: Thorsten Rodiek, *Dürer Sammlung der Konrad Liebmann-Stiftung in der Stiftung Niedersachsen*, 1996, p. 94.

*tendința de echilibrare a compoziției prin mișcări și contra-mișcări și grija de a prezenta valorile energetice cât mai clar evitând grupările prea complicate*¹⁴.

Pictura murală realizată de Mișu Popp este executată în tempera sau ulei. Fiecare scenă este încadrată de o ramă zugrăvită, decorată cu motive vegetale sau geometrice, unele poleite cu aur. Figurile personajelor larg și masiv desenate, sunt individualizate și deosebit de expresive. Ele evidențiază un portretist dotat care știe să pună în pagină o compoziție și să construiască o figură umană, vădind mult simț pentru formele anatomice, expresivitatea plastică fiind obținută de artist prin modelare în tonuri locale. Draperiile și veșmintele sunt bogat faldate în cute groase, rotunjite, accentuând anumite atitudini, dându-le mai multă expresivitate. În compozițiile sale religioase el nu pune mare accent pe cadrul peisagistic, câmpiile sunt sumar tratate, copacii de multe ori apar doar schițați, elementele de arhitectură folosite sunt puține, un perete, câteva scări sau coloane. Culorile sunt vii, dar gradul lor de intensitate este bine armonizat. Paleta cromatică face acordul între cerul albastru deschis și verdele gălbui al peisajului, precum și cu costumele verzi, albastre, roșii, sau galben ocru ale personajelor.

O notă mai personală întâlnim în lucrările executate pentru iconostasele difertelor biserici. Caracteristicile acestor icoane evidențiază afirmarea propriei personalități a artistului deși în realizarea lor se observă și câteva împrumuturi.

La Câmpulug la biserica *Buna Vestire*, pe parapetul galeriei, Mișu Popp, (probabil inspirat din compozițiile lui Doré), realizează *Martiriul Sfântului Gheorghe și Martiriul Sfântului Ștefan* primul martir din istoria creștinismului. În centrul parapetului galeriei se află pictată *Cina cea de Taină* (foto nr. 18), care este o copie a tabloului cu același titlu a lui Leonardo da Vinci¹⁵. Personajele sunt grupate la fel, au aceeași gestică, veșmintele diferă doar cromatic, dar Mișu Popp nu a reușit să surprindă psihologia apostolilor în momentul dramatic prezentat în scena religioasă. Inspirația din lucrarea profundă a lui da Vinci, i-a dat posibilitatea să redea aspecte mai variate și complexe ale psihologiei umane. Leonardo nu s-a mulțumit să ilustreze superficial scena în care Iisus anunță că va muri în curând, sau să redea simplu o reuniune a apostolilor, ci reprezintă atmosfera plină de dramatism ce urmează momentului în care Iisus rostește cuvintele: „*Unul dintre voi mă va trăda*”. El reușește să surprindă comportamentul, reacția apostolilor, furtuna dezlănțuită în sufletele lor la auzul cuvintelor lui Iisus. O altă diferență majoră este că da Vinci plasează *Cina* într-o încăpere spațioasă realizată printr-o perspectivă perfectă, cu ferestre mari în fundal, cu deschidere spre peisaj, ceea ce nu întâlnim la lucrarea lui Mișu Popp. Acesta încearcă să creeze impresia de spațiu într-un mod simplist și în același timp cu oarecare stângăcie, schițând un zid albastru în spatele personajelor încadrate lateral de o draperie roșie bogat faldată, draperie pe care artistul o pictează în toate compozițiile în care este redată *Cina cea de Taină*.

¹⁴ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 303.

¹⁵ Leonardo da Vinci a pictat *Cina cea de taină* pentru trapeza mănăstirii Santa Maria delle Grazie din Milano, atingând culmea măiestriei sale artistice.

În unele compoziții ale sale găsim câteva elemente caracteristice tradiției bizantine, cum întâlnim de exemplu în *Cina cea de Taină* (foto nr. 19) de la biserica din Araci. Motivul grupării centralizate sub un arc semicircular apare la Dürer, în lucrările acestuia *Pasiunea cea mică* (Iisus la Emaus) și *Pasiunea cea mare* (Cina cea de taină)¹⁶. Preluat de la Dürer, de a lungul timpului acest model este repetat și variat continuu. O astfel de variantă a fost adaptată de Lecca în lucrarea de la biserica *Sfântul Nicolae* din Brașov, iar compoziția lui Lecca este preluată de Mișu Popp în reprezentările de la Dumbrăvița (foto nr. 20) și de la Râșnov (foto nr. 21). Aici Mișu Popp pictează pe Iisus și pe apostoli așezați în jurul unei mese pătrate, împărțiți în trei grupuri de câte trei, orientați cu fața spre privitor, un grup de doi și unul singur cu spatele spre privitor. În centrul compoziției se află Iisus de la care pleacă linia principală a compoziției ce leagă capetele personajelor între ele. Coborând spre stânga și spre dreapta ea atinge capetele celor doi apostoli din părțile extreme ale compoziției, cel din stânga, care auzind de trădarea ce va urma se ridică revoltat în picioare și cel din dreapta, trădătorul, care se îndreaptă îngândurat spre ieșire. Jocul de lumină și umbră este folosit de artist pentru a evidenția mai mult sau mai puțin personajele compoziției. Astfel Iisus și apostolii din jurul lui apar într-o lumină caldă, discretă, în comparație cu grupul din stânga puternic luminat, lumina fiind folosită pentru a sublinia și mai mult figura agitată a apostolului cuprins de indignare. Personajele din dreapta compoziției sunt mai puțin luminate, iar figura trădătorului este plasată în penumbră. Cele două grupuri din prim planul compoziției au rolul de a dirija privirea spre personajul principal, spre Iisus, aflat în centrul arcului semicircular pe linia mediană a acestuia. Tot pe linia mediană se află candelabru și două farfurii de pe masă, accentuate și ele de reflexe de lumină și având de asemenea un rol compozițional important.

La biserica din Araci *Cina cea de Taină* realizată de Mișu Popp este complet transformată, aici fiind ales un alt moment și anume cel al instituirii tainei Sfintei Cuminecături. Demascarea trădătorului a fost făcută, acesta a părăsit întrunirea, iar scaunul răsturnat este dovada atmosferei zbuciumate la care apostolii au luat parte și care i-a intrigat și deprimat profund. În liniștea ce se așterne Iisus ridică potirul cu jertfa ispășirii¹⁷.

Compoziția este și aici centrată în jurul lui Iisus, capul Lui constituind punctul culminant de la care coboară o linie meandrică imaginară, folosită de artist pentru realizarea echilibrului compozițional. Aceasta unește capetele apostolilor din stânga și dreapta și trece apoi, prin corpul apostolilor așezați în prim plan, cu spatele spre privitor, la scaunul răsturnat. Cele trei picioare ale scaunului ce apar ca trei linii rigide, îndeplinesc aici un rol formal și psihic bine determinat. Apostolii formează în același timp două semicercuri unul mai restrâns în interior și unul mai mare în

¹⁶ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 305.

¹⁷ „Luați mâncați acesta este trupul meu care se frânge pentru voi spre iertarea păcatelor. Beți dintr-acesta toți, acesta este sângele meu care pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor”.

exterior, liniile dominante fiind duse în cerc. Acest arc întretaie în prelungirea lui virtuală fața lui Iisus pictat pe aceeași mediană verticală pe care se găsește candelabrul, potirul și obiectele de pe masă. O draperie realizată în degradeuri de roșu, cu falduri bogate, încadrează toată scena, subliniindu-i unitatea.

Cina cea de Taină de la Satulung (foto nr. 22), pare a fi o adaptare după Gustave Doré în ce privește formularea compozițională și gestică unor personaje, iar unele obiecte cum sunt amfora și candelabrul sunt preluate direct.

În câteva icoane de la biserica din Satulung, descoperim și elemente ale artei bizantine. Cea mai apropiată de reprezentarea bizantină este *Adormirea Maicii Domnului*, icoana de hram de pe iconostas. *Adormirea Maicii Domnului* de pe parapetul galeriei și *Adormirea Maicii Domnului* din tindă¹⁸, ne prezintă o transformare clasicizantă a prototipului bizantin. Maica Domnului întinsă pe catafalc este înconjurată de apostoli, iar în locul lui Iisus sunt reprezentați trei episcopi în veșminte bogat ornate. Sufletul Maicii Domnului se înalță la cer fiind întâmpinat de Iisus. Elemente caracteristice artei bizantine descoperim și la desenul fețelor apostolilor, care sunt alungite, realizate dintr-o combinație de linii ce reușesc totuși să dea expresivitate personajelor. Datorită caracterului bizantin al formelor, fizionomiile deprimite din această icoană primesc o înfățișare spiritualizată.

Pentru marile sărbători ale anului bisericesc *Nașterea Domnului*, *Învierea Domnului*, *Înălțarea Domnului*, *Schimbarea la față*, *Pogorârea Sfântului Duh*, sau pentru *Încoronarea Fecioarei de către Sfânta Treime*, Mișu Popp crează compoziții limpezi și ample, plasate în spații generoase. Unele sunt realizate la scara suprafețelor distincte ale arhitecturii și urmează forma acestora, iar altele, după o concepție decorativă de tradiție barocă sunt încadrate de rame asemenea tablourilor.

În ce privește compunerea scenelor, pictorul desfășoară o direcție mai tensionată, prin aglomerare de personaje la scenele complexe și o direcție mai calmă, la tablourile ce reprezintă sfinți într-o atitudine statică, pe un fundal de arhitectură, peisaj cu munți și cer, cu un pregnant efect de „spargere de arhitectură”. Desenul făcut cu știință nu suprasolicită răsursurile.

Maica Domnului și *Iisus Hristos* au aproape în toate cazurile o expresie dulceagă realizate într-un colorit roz sau violet palid și puțin expresiv.

Tablourile sfinților singuratici ne prezintă arta lui Mișu Popp într-o formulă de exprimare mai independentă. Tipurile de oameni reprezentați sunt alese și interpretate în întregime de artist în viziune proprie, numai ținuta hieratică, specific ortodoxă, este împletită cu maniera Renașterii italiene. Remarcabil în acest sens, este tabloul de la biserica din Dumbrăvița, reprezentând-o pe *Cuvioasa Paraschiva* (întruchipată de Sevesta Panovici) (foto nr. 23). Tabloul este de o sobrietate rară pentru reprezentările feminine ale lui Mișu Popp. Atitudinea sfintei este simplă, naturală, privirea caldă, gânditoare, drapajul discret încadrând ovalul feței marcate de trăsături energice.

¹⁸ La ora actuală în tinda bisericii nu se mai păstrează *Adormirea Maicii Domnului* (frescă) pictată de Mișu Popp, scena fiind repictată.

Tipul ascetului este bine concretizat de reprezentările *Sfântului Ioan Botezătorul* (foto nr. 24), redat natural, în veșmânt simplu, ușor drapat, cu privirea blândă, melancolică. Replicile nu sunt identice, deși la toate bisericile întâlnim același tip ascetic.

Capul lui Iisus din colecția lui Mișu Popp, tablou remarcabil de care amintește profesorul Vătășianu,¹⁹ nu are nimic comun cu tipul dulceag pictat pentru biserici. Coroana de spini și picurii de sânge prelinși pe tâmpile, expresia profundă și fermă a ochilor ne evocă durerea lui supraomenească.

Influențele culturale europene într-o epocă de profunde transformări, pun în discuție și reclamă modificări ale picturii de tradiție bizantină. Elementul original în noua pictură religioasă este laicizarea, umanizarea și personalizarea figurilor de sfinți. Hieratismul bidimensional, rigiditatea specifică reprezentărilor bizantine, este înlocuită prin reprezentări ce constituie adevărate portrete realizate după model.

Prin arta sa religioasă, Mișu Popp impune nu atât soluții iconografice personale, cât mai ales stilistice, ce se abat de la modelele impuse de tradiția bizantină, el abordând pictura occidentală și fiind considerat de critica secolului trecut drept un *academist rece și calculat*.

Expresivitatea plastică este obținută de artist prin modul în care este aplicată materia picturală, care pare relativ unitar. La scenele figurative el realizează o modelare prin suprapuneri fine peste tonuri mai închise; decorul ce formează ramele care încadrează scenele a fost realizat printr-o aplicare mecanică cu șablonul, (actualmente la unele biserici sunt total repictate - Târgu Jiu, Frăsânei); o aplicare mai axată pe gestual descoperim în câmpurile cu imitație de marmură (actualmente repictate la bisericile la care s-a intervenit masiv). Modeleurile sunt făcute cu finețe și nu există împăstări excesive.

La pictura religioasă realizată de Mișu Popp în manieră occidentală, dimensiunea mistică specific ortodoxă este mai redusă în comparație cu picturile tradiționale, care respectă programul iconografic de tip bizantin; apare de asemenea o discordanță stilistică în raport cu arhitectura postbrâncovenească, iar la unele biserici, lipsa totală de lizibilitate datorată fumului și restaurărilor distructive, contribuie la devalorizarea prin optica mentalității actuale a creațiilor de tip occidental ale secolului al XIX – lea.

Aspirațiile actuale de europenizare, de modernizare, trebuie în mod necesar exprimate și prin restaurarea și punerea în valoare, a monumentelor secolului al XIX-lea, acțiuni importante atât pentru redescoperirea epocii cu valorile care o definesc cât și pentru cunoașterea ansamblului operei unor artiști reprezentativi pentru epoca în care au creat cum este Mișu Popp.

Importanța și locul lui Mișu Popp în acea epocă de europenizare a artei românești, epoca marilor căutări și provocări ale spiritului uman, rămâne de redefinit pe măsură ce creația sa monumentală va fi redescoperită din fumul și repictările care o ascund acum și reevaluată sub aspect artistic.

¹⁹ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p 308.



Fig. 1. Lepădarea lui Petru - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.

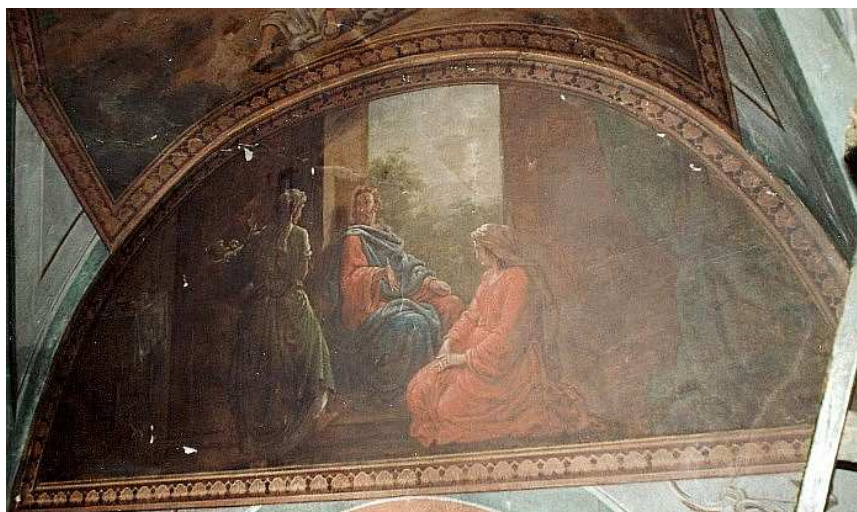


Fig. 2. Iisus la Marta și Maria - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.

PICTURA RELIGIOASĂ A PICTORULUI MIȘU POPP CONTINGENȚE STILISTICE EUROPENE



Fig. 3. **Lazăr și bogatul** - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung

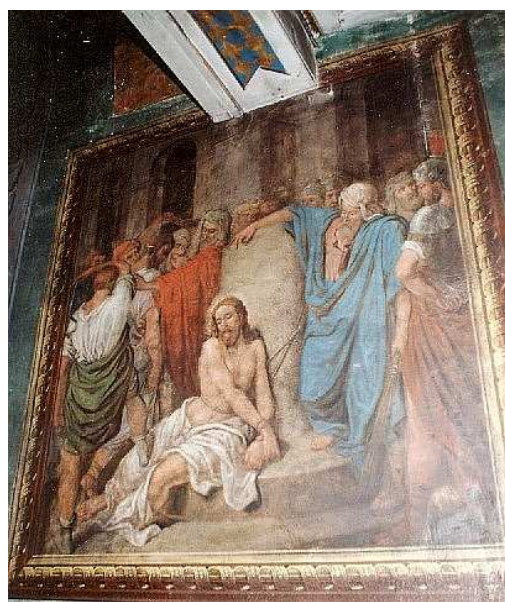


Fig. 4. **Biciuirea lui Iisus** - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.

ELENA POPESCU

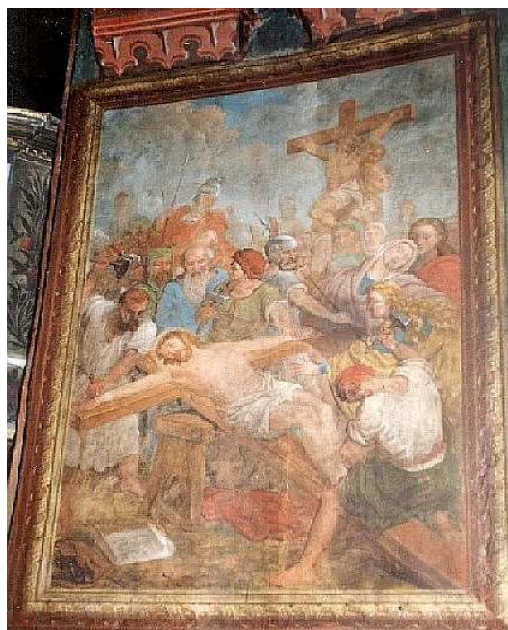


Fig. 5. Crucificarea lui Iisus - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig. 6. Bunavestire - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig. 7. Iisus în templu - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig. 8. Botezul lui Iisus - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.

ELENA POPESCU



Fig. 9. Drumul Calvarului - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig. 10. Fiul pierdut - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig. 11. Iisus umblând pe mare - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig.12. Iisus pe muntele Măslinilor - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.

ELENA POPESCU



Fig. 13. Luarea de pe cruce - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig. 14. Luarea de pe cruce - biserica ortodoxă Sfinții Voievozi din Târgu Jiu.



Fig. 15. Vindecarea ologului - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig. 16. Calvarul - biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului Iisus pe cruce din Satulung.



Fig. 17. Dumnezeu crează soarele și luna - biserica ortodoxă Sfântul Nicolae din Câmpulung Muscel.



Fig. 18. Cina cea de Taină - biserica ortodoxă Sfântul Nicolae din Câmpulung Muscel.



Fig. 19. Cina cea de Taină - biserica ortodoxă Sfântul Dumitru din Araci.



Fig. 20. Cina cea de Taină - biserica ortodoxă Sfântul Nicolae din Dumbravița.



Fig. 21. Cina cea de Taină - biserica ortodoxă Sfântul Nicolae din Râșnov.



Fig. 22. Cina cea de Taină – biserica ortodoxă Adormirea Maicii Domnului din Satulung.



Fig. 23. Cuvioasa Paraschiva - biserica ortodoxă Sfântul Nicolae din Dumbrăvița.



Fig. 24. Sfântul Ioan Botezătorul - biserica ortodoxă Sfinții Voievozi din Târgu Jiu.

BRODERII DE CULT DIN COLECȚIA BISERICII UNITARIENE DIN CLUJ-NAPOCA

ANA MARIA GRUIA

Colecția de broderii a Bisericii Unitariene din Cluj-Napoca s-a bucurat de prea puțină atenție din partea cercetătorilor¹. Doar câteva dintre broderiile de cult mai vechi au fost publicate în studii de specialitate, marea majoritatea a inventarului textil fiind însă inedit. Însăși istoria bisericii și comunității unitariene din Cluj este puțin abordată de istoriografia românească, în ciuda faptului că orașul este centrul internațional al acestui cult.

Termenul de unitarianism provine din latină –*unus, unitas*- și se referă la ideea de bază a religiei, și anume unitatea în esență și persoană a lui Dumnezeu: *unus est Deus (Egy as Isten)*. În procesul de individualizare a orientării și de separare, atât de protestantismul luteran și calvin cât și de grupările antitrinitare, unitarianismul a fost desemnat în diverse forme - arianism, nou arianism, socianism (după numele lui Faustus Socinus, italian refugiat în Polonia), antitrinitarianism, religia lui Dávid Ferenc (mai ales în Transilvania)².

Frământările religioase provocate de Reformă în Transilvania s-au complicat în anii 1560, sub impactul lui Giorgio Biandrata, primul care introduce ideea anti-trinitariene³. Biandrata, antitrinitar italian, medic personal al reginei Bona Sforza a Poloniei între 1540-1544 și apoi al reginei Isabella și a tânărului Ioan Sigismund, ridică în repetate rânduri problema trinității, transformând-o în temă de dezbateri în Transilvania. Noile concepții s-au reflectat și în disputele publice atât de la modă în epocă și i-au cucerit pe Francisc Dávid, *plebanus* luteran și apoi calvin al Clujului⁴. În scurt timp Dávid devine principalul predicator și apoi suprintendent al noii confesiunii. Unitarianismul, în urma dezbaterilor publice și a predicilor, a câștigat aderenți mai ales

¹ Studiul de față are la bază lucrarea mea de licență *Broderii de cult ale Bisericii Unitariene din Cluj-Napoca (secolele XVII-XVIII)*, susținută în iunie 2003 la Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie, Catedra de Istorie-Istoria Artei, coordonator prof. univ. dr. Nicolae Sabău. Întreg acest demers este dedicat memoriei regretatei Ana Maria Szöke. Mulțumesc preotului unitarian Bálint Benczédi Ferenc și domnei chemist Doina Boroș, șeful Laboratorului Zonal de Restaurare al Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca.

² George H. Williams, *The Radical Reformation*, Philadelphia, 1962, pp. xxiv-xxxi.

³ Domenico Caccamo, *Eretici italiani in Moravia, Polonia, Transilvania (1558-1611)*, G. C. Sansoni Editori, Firenze, 1970, p. 5.

⁴ Francisc Páll, *Frământările sociale și religioase din Cluj în jurul anului 1570*, în "Anuarul Institutului de Istorie din Cluj", nr.V/1962.

din rândul maghiarilor⁵. Deși nu la fel de radical din punct de vedere social ca în Polonia, unitarianismul clujean a fost agreat de păturile de jos dar se bucura și de protecția unor familii nobiliare importante precum Békés, Kornis, Gerendi, Hagymasi, Csáki ba chiar a lui Ioan Sigismund care se și convertește, devenind singurul principe unitarian din istorie. Există însă adepți ai noii confesiuni și din rândul populației germane, un exemplu concludent fiind Gáspár Heltai care devine discipol și colaborator a lui Dávid. Anul 1568 este considerat anul fondării Bisericii Unitariene⁶. La nivelul întregii țări există în prezent în jur de 70.000 de credincioși unitarieni, marea majoritate maghiari sau familii mixte. Biserica, cu sediul episcopiei în Cluj (actualmente condusă de episcop dr. Szabó Árpád), este organizată în 6 protopopiate și în jur de 120 de parohii. Clujul, găzduind 5.500 de unitarieni, este organizat în trei parohii: centrală, Iris și Mănăștur. Această împărțire a orașului în trei parohii datează din anii 70 ai secolului XX.

Principala clădire de cult este biserica din actuala stradă 22 Decembrie, fostă Lenin, din Cluj-Napoca, ridicată între 1792-1796 de către Antal Türk. Aspectul actual se datorează amplei restaurări din 1831, datorate arhitectului Anton Alföldi. Pe latura estică, între portalul secundar și fațada principală se află încastrată în zid sacristia care adăpostește colecția de vase și broderii de cult.

În inventarul bunurilor Bisericii Unitariene din Cluj-Napoca am numărat 158 de obiecte textile care pot fi grupate în mai multe categorii: broderii, tapiserii, covoare, veșminte preoțești. Alegând drept criteriu rolul acestor obiecte, putem spune că ele sunt menite a decora biserica (masa Domnului, amvonul, orga, băncile, ferestrele, podeaua), sala consiliului din clădirea episcopiei sau sunt veșminte preoțești. Întâlnim astfel diverse tipuri de acoperăminte (pentru masa Domnului, pentru vasele de cult, amvon, sicrie), fețe de masă și de perne, ștergare, perdele, steaguri.

Broderiile sunt în număr mare, aproape jumătate dintre piese, însă nu ne-am oprit decât asupra celor mai valoroase și mai vechi, lăsând la o parte numeroasele broderii mai recente cu motive populare maghiare. După ultima restaurare, interiorul bisericii este înfrumusețat cu un set de astfel de broderii alb-roșii. Obiectele care ne-au atras atenția se găsesc depozitate în sacristie, pe latura estică a bisericii. Sunt în jur de 30 de broderii, cele mai multe realizate și cu fir metalic, bogat decorate, datate între secolele al XVII-lea și al XX-lea, menite mai toate să acopere masa Domnului și vasele de cult. Studiind mai atent aceste obiecte ne-am oprit la cele mai interesante, restrângând astfel cercetarea la doar 15 broderii reprezentative, ținând cont și de întinderea și posibilitățile lucrării de față.

În cele ce urmează vom analiza cele 15 piese, descriind materialele din care sunt realizate, cromatica lor, punctele de broderie utilizate, tipurile compoziționale și motivele decorative.

⁵ Carmen Florea, *Shaping Transylvanian anti-Trinitarian identity in an urban context*, în ed. Maria Crăciun, Ovidiu Ghitta, Graeme Murdock, „Confessional Identity in East-Central Europe”, Ed. Ashgate, Aldershot, 2002.

⁶ Tibor Klaniczay, *Avant-propos*, în ed. Dán Robert, Pirmát Antal, „Antitrinitarianism in the second half of the XVIth century”, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, p. 7.

Materiale

Discuția despre materialele⁷ din care sunt realizate broderiile de care ne ocupăm pornește de la gruparea acestora în trei categorii: materiale de fond, materiale de brodat (fire, paiete, mărgel) și materiale auxiliare (dantele, franjuri, ciucuri).

Materialele de fond ale acestor broderii nu sunt foarte variate, rezumându-se la câteva tipuri de pânză de in topită și câteva de mătase. Cele mai numeroase în general în Transilvania sunt broderiile realizate pe diferite tipuri de țesături de in, de la cele mai fine și vapoase până la pânza groasă, plină. La broderiile noastre întâlnim două tipuri de pânză de in topit, respectiv voalul și șifonul. Unele dintre piesele de care ne ocupăm au ca material de fond trei tipuri de mătăsuri: rips, moiré și satin, toate numărându-se printre mătăsurile mai pline.

Materialele de brodat se referă în principal la firele de cusut, realizate din mătase sau metal. Firele de mătase, în general colorată, pot fi confecționate în mai multe moduri, pentru a obține efecte cât mai diferite. În cazul broderiilor unitariene de care ne ocupăm, firele de mătase se întâlnesc sub trei forme: fire slab răsucite, fire de tip muline și șenilia. Firul slab răsucit și cel de șenilia au aspect pufos, cel de tip muline este consolidat prin răsucirea strânsă a mai multor fire. Firul de șenilia, a cărui denumire sugerează aspectul său (chenille – omidă), contribuie la realizarea unor suprafețe plastice cu aspect de catifea. Firele din metal prețios au fost folosite de timpuriu pentru broderiile bogate. Dezvoltarea modalităților de producere a acestor fire a influențat și metodele de lucru. La început se realizau fâșii înguste de aur apoi sârme fine de aur sau argint înfășurate în jurul unui miez din mătase. În continuare firele de brodat metalice se întrebuințează sub ambele forme: cea de sârmă sau cea de fir propriu-zis, în funcție de existența sau absența acestui miez textil. Metalul folosit atât pentru sârme cât și pentru fire în cazul broderiilor pe care le studiem este argintul, deseori aurit. *Sârmele* folosite sunt din cele cu secțiune rotundă (circulară), cu secțiune dreptunghiulară (plate, sârme aplatizate prin ciocănire formând benzi înguste) și într-un singur caz (cat.13) este utilizat boiullon-ul, derivat din primele două tipuri de sârmă modelate în spirală. *Firele metalice propriu-zise* sunt alcătuite din benzi înguste înfășurate în jurul unui miez textil, în cazul nostru analizele de laborator relevând faptul că acest miez este un fir de mătase naturală. Tot din metal sunt realizate și paietele broderiilor noastre, fie ele simple, plate, fie ele profilate, confecționate, conform analizelor, din argint sau cupru aurit. Pe câteva dintre piese întâlnim și mărgel de brodat, din cupru aurit. Aceste elemente suplimentare de decor, paietele și mărgelul, cu diferite secțiuni, imprimeuri sau culori,

⁷ M. Heiden, *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker für Studierende, Fabrikanten, Kaufleute, Sammler und Zeichner der Gewebe, Stickereien, Spitzen, Teppiche und dergl. sowie für Schule und Haus*, Berlin, 1904; *Dicționar de artă*, vol.I, II, Ed.Meridiane, București, 1995; Ana Maria Szöke, *Materiale și tehnici utilizate la broderiile transilvănene din secolele XVII-XVIII*, Acta Musei Napocensis (în continuare AMN), XXI, 1984; Ana Maria Cipăianu, *Țesături de artă în colecția de textile a Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei*, I, II, AMN, 1995, 1996.

sunt preferate mai ales în broderiile baroce și rococo pentru care încărcarea, greutatea, sclipirea, erau semne ale calității.

Materiale auxiliare, cu rol decorativ, sunt dantelele (care subliniază bordura mai multor piese), franjurii și ciucurii, realizate prin diferite tehnici atât din fire textile cât și din fire metalice. Trebuie remarcată complexitatea anumitor ciucuri de colț obținuți prin împletirea unor mănunchiuri de fire metalice, constituind elemente decorative de mare efect.

Cromatică

Alături de desen și calitatea punctelor de broderie, cromatică a unei piese este o categorie de bază în discutarea valorii estetice. Luând în considerare imensa diversitate de culori utilizate în broderii, sunt aproape imposibile generalizările. Totuși, se pot face unele observații privind zonele de proveniență a anumitor particularități cromatice. Astfel, se consideră a fi de influență renașcentistă italiană culorile fine, pastelate și de influență orientală cele puternice, contrastante.

Contactului cu artele decorative turcești li se atribuie în broderia transilvană gustul pentru efectele de pete de culoare, anumite culori, precum roșul turcesc și dinamizarea suprafeței motivelor prin umpluturi geometrice alternante⁸. Acest efect, întâlnit și pe unele dintre piesele noastre, deosebit de decorativ, presupune împărțirea suprafeței în mici zone geometrice și colorarea lor alternativă cu culori puternice sau fir metalic. Mai putem observa că multiplele culori și nuanțe sunt vegetale, obținute din plante sau minerale, cele mai frecvente fiind firele de mătase colorată.

Pentru ușurarea prezentării am alcătuit o clasificare a celor 15 broderii unitariene care ne preocupă, grupându-le în două clase: broderiile realizate exclusiv cu fire și accesorii metalice și cele realizate cu fire colorate și metalice. Broderiile metalice sunt la rândul lor „monocrome” (cu modele cusute exclusiv din argint aurit), „bicrome” (cu o foarte decorativă alternanță a suprafețelor din argint cu cele din argint aurit) și „policrome” (cu argint aurit și paiete colorate). În această primă grupă efectul decorativ este obținut prin contrastul dintre materialul de fond deschis și firul metalic, respectiv prin alternarea în mici suprafețe geometrice, de influență turcească, a suprafețelor aurii și argintii. broderiile policrome propriu-zise în care motivele sunt cusute cu fire textile de diferite culori și nuanțe, din mătase colorată, la efectul decorativ contribuind și firele metalice. Trebuie să remarcăm că toate piesele alese de noi conțin fire metalice, acestea sporind valoarea intrinsecă a broderiilor.

Asortarea culorilor este în general realizată intuitiv de executanta broderiei și depinde atât de gustul personal cât și de cel al epocii și de ce nu, chiar de context și disponibilități.

Motive decorative

Dintre motivele cu cea mai mare popularitate în decorarea pieselor unitariene și textilelor în general se remarcă *rodia*, cunoscută în foarte multe variante și a cărei

⁸ László Emőke, *Magyar reneszánsz és barokk hímzések*, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2001, pp. 28-32.

evoluție complicată se poate urmări în timp. Rodia ca ornament a fost creată de țesătorii italieni de catifea în anii 1420-1430 prin modificarea florii chinezești de lotus. Motivul a fost apreciat și de artiștii Renașterii, Donatello folosindu-l pentru monumentul funerar al papei Giovanni XXII realizat între 1425-1428⁹. Rodia devine foarte agreată în ornamentica italiană, spaniolă, engleză și orientală. Se pornește în toate variantele de la rodia simplă, închisă, schematică. Suprafața sa a fost apoi decorată diferit pentru a sugera sâmburii și apoi desfăcută în felii separate intercalate de puncte. Rodia este ulterior stilizată (cu felii laterale lobate sau reprezentate ca frunze independente) și dinamizată (prin contururi)¹⁰.

Floarea de acant este un motiv apreciat în broderia secolelor XVII-XVIII, dar care era folosit pe textile încă din secolul precedent. Denumirea motivului este oarecum artificială. Nu este propriu-zis vorba de o floare de acant, ci de câteva frunze rotunjite sau ascuțite ce delimitează un caliciu din care se ridică un boboc. În perioada barocă rodia se transformă și se alungește devenind o palmetă de acant, așadar nu este vorba de stilizarea unei flori naturale, ci de o derivație pur ornamentală fără corespondent vegetal¹¹.

Rozeta, în felurile sale interpretări, este un motiv decorativ general utilizat, derivat inițial din floarea de măceș stilizată, dar desemnând în final orice motiv circular cu margini festonate, ca de floare, și câmp care sugerează caliciul unei flori sau diverse tipuri de împletituri. În domeniul broderiei rozeta este forma clasică de reprezentare a florii de trandafir în varianta sa renescentistă, barocul optând pentru o mai mare naturalitate în desen și culoare, prezentând deseori floarea din profil sau semiprofil¹².

Palmeta imită frunza de palmier sau degetele unei mâini. Este un motiv ornamental folosit separat sau unit prin spirale. Prin secționarea palmei care se prezintă ca un motiv vegetal simetric, în formă de evantai, se obțin *semipalmetele*, prezente și ele frecvent în ornamentica textilelor. Palmetele au extrem de numeroase variante, unele cu denumiri care le trădează zona de origine, de exemplu palmeta persană. Aceste motive pot fi de asemenea îmbogățite cu boboci sau alte elemente ornamentale.

La fel de generale sunt diferitele tipuri de *frunze* și *frunzulițe*, uneori stilizate, alteori redată cât mai realist ca formă și cromatică. Unele pot fi astfel recunoscute, precum frunza de viță de vie. Se mai folosesc frecvent variante ale *vrejului ondulat*, cu ramificații șerpuitoare sau meandrice încărcate de flori și frunze.

⁹ Dora Heinz, Yvonne Brunhammer, Odile Nouvel, *Tessuti, tappeti e carte da parati*, în *Il grande libro dell' antiquariato*, Fabri Editori, Milano, 1991, pp. 10-12.

¹⁰ A. M. Cipăianu, On a medieval embroidery belonging to the History Muzeum of Transilvania, AMN, XV, 1978; Idem, Piese de interior orășenesc transilvănean din secolele XVI-XVIII, AMN, XVIII, 1981.

¹¹ A. M. Cipăianu, *On a medieval embroidery*; A. M. Szöke, *XVII századi virágtöves hímzések az Erdélyi Nemzeti Történelmi Múzeum textilgyűjteményében*, Erdélyi és Patak Fejedelemszonya Lorántffy Zsuzsanna II, Sárospatak, 2000.

¹² *Dicționar de artă*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1995, s.v. "rozetă".

Dintre motivele mai rare la broderiile noastre, cel mai important în ornamentica generală îl constituie *laleaua*. Originea sa este străveche, fiind atestată în jurul anului 600 în Alexandria. În secolul al XVI-lea este tot mai prezentă în decorațiile italiene, spaniole, germane, dar mai ales în cele orientale. Se pot identifica chiar două variante, una occidentală mai naturalistică în conturul petalelor și în cromatică și una orientală mai simplă, mai stilizată, cu desen plat. Laleaua orientală poate avea trei sau mai multe petale dispuse în formă de liră. Varianta orientală cu trei petale apare frecvent în Transilvania în secolul al XVII-lea¹³.

Putem identifica unele dintre motivele florale mărunte care decorează câteva piese ca fiind *viorele* (cat.5). Piesa cat. 15 reprezintă alături de frunzele de viță de vie și *ciorchini*, cu boabe albastre sau albe. Mai întâlnim *spice de grâu* pe două dintre broderii (cat.13 și cat.15), *garoafe* reprezentate din profil cu petale colorate alternant pe piesa cat.6. Pe una dintre piese (cat.7) este prezentă și „floarea cu trei petale”, atât de agreatul simbol floral al Renașterii. Este vorba de fapt de o compoziție de frunze de acant stilizate, asemănându-se adesea cu *laleaua* sau *crinul*¹⁴. Floarea cu trei petale reprezintă însă doar un simbol floral, fără corespondent în lumea vegetală reală. Motivul este folosit în ornamentica din Transilvania din secolul al XVI-lea până în secolul al XVIII-lea, deși el apare deja din veacurile al XIV-lea și al XV-lea pe miniaturile din Ungaria¹⁵.

Un decor interesant îl întâlnim pe broderia aflată în catalog la numărul 12 care utilizează motivul decorativ al *chiparosului* alături de câteva *clădiri*. De asemenea, întâlnim o pereche de *turturele* ținând în cioc un inel pe piesa cat.9.

Broderii

1. Cea mai veche piesă a colecției este un acoperământ de pocal datat 1636, una dintre puținele broderii unitariene clujene publicate¹⁶. Decorul este dispus pe cele două laturi scurte, formând două registre decorative de 10 cm. lungime (fig.1). Registrul de bază (LA (lățime)=6,5 cm) se constituie dintr-un vrej meandric, care susține câte șase rodii, alternând în poziții opuse față de un ax median imaginar. Feliile acestor rodii sunt sugerate prin benzi verticale paralele, juxtapunându-se suprafețe albastru dechis, auriu și carmin. Vrejul mai susține rodii mici închise și elemente vegetale mărunte. Al doilea registru (LA=3,5 cm) se constituie din repetarea liniară a unor mici palmete cu punct de plecare cordiform, conturate cu fir metalic și separate de boboci cusuți tot cu fir metalic. Liniile și contururile acestui decor sunt pregnant geometrice datorită tehnicii „după numărât”. Cromatica pastelată (carmin, verde dechis și albastru dechis) este subliniată de contururile și suprafețele brodate cu fir de argint aurit¹⁷. În centrul oglinzii se află

¹³ A. M. Cipăianu, *On a medieval embroidery, passim*.

¹⁴ Balogh Jolán, *Kolozsvár műemlékei*, Budapest, 1935, p. 21.

¹⁵ Idem, *Kolozsvári reneszánsz láda 1776-ból*, în „Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára”, Bukarest-Kolozsvár, 1957, pp. 9-23.

¹⁶ László Emöke, *Magyar reneszánsz és barokk hímzések*, p.19, fig.10, p.20.

¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

inscripția cu ligaturi TPNE: 1636, brodată cu fir metalic și litere de 2 cm. Tivul care mărginește întreaga piesă este un șnur îngust din fir de argint aurit cu urechiușe la colțuri.

2. Următoarea piesă este un acoperământ pentru masa Domnului. Această piesă este un exemplu de reutilizare a broderiilor, fiind vizibilă recroirea sa datorită înnădirilor în cele două colțuri (fig.2). Corpul nedecorat al piesei, precum și franjuri sunt noi. Decorul se constituie dintr-o bandă decorativă ce înconjoară întreaga piesă. Banda este încadrată de o linie cusută cu punct de împletitură, cu rol de baza statică. Decorul meandric astfel încadrat este realizat prin repetarea în poziții alternativ opuse față de axul median imaginar a unei vase italienești stilizate (?)¹⁸ ce sugerează o siluetă antropomorfă. Spațiile trapezoidale delimitate de vrejul meandric în linii frânte, adăpostesc alături de motivele principale și flori fantezie și mici rodii cu contur închis. Decorul este geometrizat cu contururi rigide datorită tehnicii "după numărât". Cromatica vie a acestei piese este extrem de interesantă. Culorile (roșu, verde deschis, verde smarald, diferite nuanțe de albastru și beige) alternează cu suprafețe aurii. Toate motivele sunt realizate prin alăturarea unor benzi de culori diferite. Interesant este faptul că întâlnim zone ale decorului în care una dintre culori lipsește complet.

3. Un decor identic se întâlnește la altă piesă din colecția bisericii, un acoperământ pentru vase de cult pe care îl datăm în prima jumătate a secolului XVII (fig.3). Și în acest caz fragmentele brodate sunt reutilizate, atașate unui corp și unor franjuri noi. Decorul acestei piese dispus în formă de benzi pe laturile scurte, este identic cu cel al piesei cat.2. Asemănările se referă la dimensiunile benzilor brodate (LA=9 cm), la culori și motive. Deosebirile apar la cele două laturi ale corpului nedecorat care sunt tivite cu punct de feston realizat cu fir roșu de mătase. Similarități întâlnim la o cuvertură păstrată în colecția Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei¹⁹. Drept analogie pentru decorul piesei cat.3 se vede doar bordura de pe una dintre laturile scurte (172x14,5 cm) ale cuverturii²⁰, mai exact registrul principal al decorului acesteia. Asemănările merg până la identitate în cazul dimensiunii (LA=9cm), al tehnicii și al motivelor. Deosebirile apar în materialul de fond (aici pânză de in topit tip voal), în cromatică (aici fire de mătase carmin, albastru, maron și fir de argint) și în desenul unor motive. Micile diferențe sunt explicabile. Se știe că fiecare broderie artistică este unicat în felul ei, identitate absolută existând doar în cazul componentelor unor garnituri.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 28-31.

¹⁹ Muzeul Național de Istorie al Transilvaniei (MNIT), F. 5903. A. M. Szöke, *Virágtöves hímzések*, p.152-153; 161, fig.4-6.

²⁰ Partea brodată a cuverturii a fost asamblată din 21 de fragmente provenite din 4-5 piese de vârstă diferite, matlasată apoi pe o pânză de in mai densă. Dimensiunile ei, dar și stratul de vată dintre cele două fețe indică utilizarea piesei astfel create drept cuvertură de pat, ceea ce a însemnat pe de o parte modificarea destinației originale a broderiilor ce o cumpun iar pe de altă parte prelungirea vieții lor pentru multe decenii; *Ibidem*, p.152.

4. Nu mai puțin interesant este un acoperământ de mari dimensiuni pentru masa Domnului. Această piesă este realizată din două bucăți de material brodate separat și asamblate ulterior cu punct de sailă. Decorul, dispus de jur împrejur pe marginile fiecărei bucăți în parte (fig.4) este alcătuit prin repetarea unui “vrej arcuit” cu dimensiunea de 14x14 cm. Tipul compozițional se repetă de câte opt ori pe laturile lungi și de patru ori pe cele scurte ale fiecărei bucăți, apărând astfel pe întreaga piesă de patruzeci și patru de ori.

Motivul central al vrejului este o rodie dinamizată, decorată cu puncte alternativ cărămizii și aurii. Rodia este susținută de o tijă scurtă arcuită care o leagă de tija principală, care le înconjoară. Vrejul principal, care susține flori și frunze mărunte de diferite culori, are ca punct de plecare un cârcel și se termină cu același element. Cromatica vădește influența orientală deoarece alături culorilor suprafețe cusute cu fir metalic. În centrul piesei, pe linia mediană, a fost brodat după asamblare numele Kemeny Kata. Inscricția este realizată cu litere de 3 cm, cusute cu fir metalic în contur albastru închis. Tivul care mărginește laturile piesei de ansamblu este realizat cu punct de feston cusut cu fir de mătase albastră.

5. Piesa are funcția de acoperământ pentru vase de cult. Decorul este dispus pe laturile scurte formând două benzi identice cu lățimea de 24 cm (fig. 5). Fiecare bandă este compusă din câte două vrejuri arcuite care au ca motiv central o palmetă de lotus, a cărei tijă o leagă de tija arcuită. Aceasta din urmă are ca punct de plecare o floare de măceș în profil și susține șapte rozete reprezentate frontal, garoafe și frunze. Tipic orientale sunt frunzulițele ascuțite care împodobesc elementele vegetale și florale. Cromatica în culori vii cuprinde cărămiziu, albastrul deschis, verde deschis, beige și ivoriu alături de accente metalice. Se remarcă compunerea motivelor din suprafețe diferit colorate care sporesc efectul decorativ, de influență orientală. Oglinda este nedecorată. Laturile scurte ale piesei sunt mărginite de un tiv rulat iar laturile lungi sunt margini de țesătură. Ca analogie servește un acoperământ din colecția Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei, o broderie transilvăneană de la sfârșitul secolului al XVII-lea - mijlocul secolului al XVIII-lea²¹. Întregul câmp al piesei este acoperit cu decor brodat compus din repetarea de patru ori a unui medalion vegetal. Acesta are ca motiv central o palmetă legată printr-o tijă scurtă de un vrej puternic arcuit încărcat de rozete, palmete, garoafe, cârcei și frunzulițe.

Asemănarea se referă la desenul motivelor, aproape identic, la tehnica de broderie și la frunzulițele ascuțite omniprezente. Deosebirile în schimb se referă la cromatică (mai puternică), la decorarea întregului câmp, la transformarea tipului compozițional (accentuarea vrejului arcuit și obținerea unui medalion vegetal).

6. Un alt acoperământ unitarian (probabil pentru vase de cult) are decorul dispus pe laturile scurte și compus din tulpini identice între ele, câte cinci tulpini

²¹ MNIT, F.6628. A. M. Cipăianu, Broderii de tip oriental în colecția de textile a Muzeului Național de Istorie al Transilvaniei, AMN, XVII, 1980, pp. 736-740, pl. I.

întregi și câte una incompletă din lipsă de spațiu (fig. 6). Tulpinile sunt așezate în diagonală și au ca punct de plecare un cârcel. Tija centrală susține o compoziție de rodie dinamizată, iar ramificațiile poartă câte o rodie dinamizată având drept corolă o garoafă. Reprezentarea elementelor vegetale și florale este geometrizată datorită tehnicii “după număr”.

Cromatică este destul de redusă, caracterizându-se prin alăturarea culorii cu suprafețe metalice. Laturile scurte sunt mărginite de un tiv realizat din alăturarea unei benzi cusute cu fir metalic și a uneia realizată cu fir de mătase verde deschis care constituie și baza statică pentru decor. Laturilor scurte le este atașată o dantelă cusută tip *punto in aria*.

7. Următoarea broderie aleasă pentru prezentare este un acoperământ pentru masa Domnului, databil după caracteristici stilistice în secolele XVII – XVIII. Decorul este dispus de-a lungul laturilor și compus din opt motive identice (fig.7). Motivul este un medalion vegetal cu sistem dublu de vrejuri (cel secundar fiind foarte sinuos) care susțin o palmetă și au ca punct de plecare comun un cârcel surmontat de un motiv piriform din care pleacă două semipalmete. Vrejul secundar poartă lalele de tip oriental, „flori cu trei petale” și cârcei. Motivul central al medalionului este o rodie dinamizată. Efectul cromatic este obținut exclusiv prin alternanța de mici suprafețe geometrice sau dungi brodate cu fir de argint și argint aurit. Se obține astfel un deosebit joc bicromatic de “aur” și “argint”. Piesa este mărginită de o dantelă realizată exclusiv din fir metalic mizând tot pe alternanța mai sus menționată.

8. Alt acoperământ pentru masa Domnului, databil în aceeași perioadă, prezintă o structură a decorului acestui tip de broderii: patru motive identice între ele dispuse în colțuri și alte patru motive identice între ele situate pe mijlocul laturilor, în timp ce oglinda rămâne nebrodată (fig.8).

Motivele din colțuri sunt buchete cu ramificații arcuite în sens opus. La intersecția lor se formează un spațiu migdalat în formă de mandorlă, decorată în interior cu o semipalmetă și o bulină. Ramificațiile susțin ca motiv principal rodii dinamizate și ca elemente secundare rodii simple închise, semipalmete și cârcei. Motivele de pe mijlocul laturilor sunt fire de rodie dinamizată decorate cu frunze ascuțite. Motivul are ca punct de plecare un cârcel. Piesa este bicromă, efectul decorativ fiind obținut prin alternarea suprafețelor aurii și argintii. Întreaga piesă este tivită cu un ajur simplu subliniat și cu un șnur din fire de argint aurit fixat în pași mari (creând aparență de picou) cu patru urechiușe în colțuri.

9. Tot din seria acoperămintelor pentru masa Domnului face parte și piesa următoare (fig.9). Databilă în aceeași perioadă cu cele anterioare, structura decorului trădează influențe occidentale prin dispunerea continuă a acestuia pe bordură. În cele patru colțuri sunt de asemenea așezate patru motive identice, elemente caracteristice acoperămintelor pentru masa Domnului. Motivele de pe colțuri se constituie dintr-un element central cordiform delimitat de un vrej ce susține frunze și bace (mici semințe) și are ca punct de plecare un punct piriform sprijinit pe doi cârcei și înspre laturi două flori stilizate. Motivul cordiform este decorat în interior cu o rodie

dinamizată stilizată și este surmontat de două turturele ce țin în ciocuri un inel. Bordura este de fapt o inscripție, cu litere de 2.5cm, decorate cu frunzulițe și buline, transcriind o poezie devoțională de secol XVII²². Cromatica este simplă alternându-se cu efecte plastice cele două culori, carmin și argintiu. Piesa este înconjurată de un tiv de ajur simplu.

10. Un acoperământ pentru masa Domnului, de producție transilvăneană, brodat probabil în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, se remarcă prin bogăția și diversitatea decorului. Structura acestuia trădează influențe occidentale prin dispunerea continuă a acestuia pe bordură. În cele patru colțuri sunt de asemenea așezate patru motive identice, elemente caracteristice acoperămintelor pentru masa Domnului (fig.10). Spre deosebire de piesa anterioară în centrul oglinzii este așezat un motiv suplimentar. Bordura este realizată dintr-un vrej sinuos ce susține rozete și mici palmete lobate. Vrejul, rozetele și nervura mediană a palmetelor sunt realizate în tehnica broderiei în relief, cu sârmă plată de argint aurit. Corpul palmetelor și micile frunzulițe sunt cusute cu fir de mătase verde, folosindu-se punctul plat despicat. Motivele din colțuri sunt identice două câte două în diagonală și se constituie din compoziții-fantezie derivate probabil din floarea de acant: motivul a este o compoziție de frunze ascuțite și semipalmete lobate care susțin un grup de trei flori fantezie (fig.10a). Motivul b se compune dintr-o corolă de frunze pe care se sprijină un element decorativ fantezist. Compoziția este așezată pe un lujer înfrunzit (fig.10b).

În centrul oglinzii se repetă motivul b (de data aceasta fără lujerul înfrunzit). Tehnica dispunerii culorilor “în dungi” este caracteristică broderiilor de secol XVII, iar cea hașurată este tipic barocă. Piesa este mărginită de o dantelă belgiană (LA=1 cm).

O bună analogie a bordurii o constituie o piesă transilvăneană contemporană acoperământului unitarian, păstrată în colecțiile Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca²³. Decorul (LA=27cm) este dispus pe două registre: o friză de tije mici, purtând cărcei și frunzulițe, formând un suport static pentru registrul principal constituit din “tulpini” legate cu vrejuri în “S”. “Tulpinile” cu punct de plecare cordiform, au drept motiv central câte o rodie dinamizată, compozită, flancată de câte două flori – fantezie (pe cele două ramificații). În curburile vrejului în “S” cresc rodii dinamizate și flori de acant. Ornamentica piesei impresionează prin frumusețea desenului, prin efectele cromatice deosebite dar și prin soluțiile tehnice alese.

Un detaliu al piesei cat.10 (fig.10c) ilustrează cele afirmate: alăturarea culorilor puternice, contrastante, motive brodate cu punct plat (dând impresie de “decorat”), combinate cu suprafețe hașurate. Notăm că bordura brodată este asamblată cu punct de sailă de corpul nebrodat al piesei din care s-a păstrat doar o fâșie de 22 cm. lățime. Punctul de sailă are și rol decorativ: segmente de câte 9cm. lungime sunt realizate cu fire de mătase în culori ce sunt prezente și pe broderia propriuzisă.

²² BANNATID KIK VANNAK [,] LEGYENEK ÖRÖMRE [,]VIGY/AZZON AZ ISTEN MINDEN SZUKSEGEDRE [,] IST ENNEK ALDASA SZARMAZZIK FEJEDRE [,] LELKEDET/ TARCSEA MEG LELKEDET AZ ÖRÖK ELETRE ISTSI.

²³ MNIT, F. 5773; Undi Mária, *Magyar himvarró művészet*, Budapest, 1934, fig. 70.

11. Colecția bisericii unitariene numără și alte categorii de textile brodate, precum o perdea de amvon databilă la mijlocul secolului al XVIII-lea. Această piesă este un exemplu de reutilizare, fâșiile brodate sunt recroite, fiind cusute pe laturile scurte și prelungindu-se pe cea inferioară (fig.11). Fâșiile brodate au pe laturi lățimea de 10 cm, fiind mai îngroșate la colțuri. Decorul prezintă o gamă largă și exuberantă de flori tip fantezie, iar colțul este ocupat de o compoziție floral-vegetală. Cromatica combină numeroasele culori și nuanțe în degrade și este la fel de fantezistă ca și motivele decorative. Remarcăm contururile negre ale unor motive. Marginea inferioară este subliniată de un fileu lat din fir de argint aurit iar partea superioară a perdelei are atașate cârlige de prindere. Decorarea întregului spațiu destinat broderiei, tehnica degradeului, hașurarea motivelor sunt toate caracteristici ale barocului.

Drept analogii pentru această piesă servesc două fragmente de basmale brodate și un acoperământ de Sfântă Masă, păstrate în colecția Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj. Primul fragment²⁴ reprezintă două laturi alăturate ale unei basmale, la întâlnirea lor decorul fiind mai accentuat. Colțul este ocupat de un buchet – palmetă având ca element component un ananas „nenatural”. În stânga și în dreapta, respectiv pe laturi, se desfășoară o friză de compoziții vegetale (frunze – flori, flori „fantezie”). Cromatica extrem de variată este folosită în degradeuri uneori în mod fantezist.

A doua basma este conservată integral dar datorită funcției sale doar două laturi convergente sunt ornamentate prin broderie²⁵. Motivul central, dispus în colțul basmalei, este un ananas natural. Restul decorului, dispus în formă de friză pe marginile piesei, este alcătuit din compoziții vegetale ce cuprind atât flori și frunze naturale cât și flori „fantezie”, fără corespondent în realitate. De mare efect sunt porțiunile realizate în relief precum și cromatica exuberantă, dispusă în degradeuri fine.

În ceea ce privește acoperământul menționat²⁶, drept analogie servește doar vrejul vegetal-floral ce decorează marginile piesei. Acest vrej, reprezentat distinct, susține rozete, palmete și semipalmete, flori de acant, cârcei, bace. Asemănătoare este însă tehnica de execuție, cu suprafețe în degradeuri și hașuri, precum și cromatica variată. Remarcăm din nou caracteristicile broderiilor baroce, care preferă o abordare organică a reprezentării.

12. O altă piesă deosebită aflată în colecția unitariană este un acoperământ datat de inscripția brodată din centrul oglinzii (fig.12). Piesa, cu marginile zimțate, are decorul dispus într-o bandă în zigzagată pe toate cele patru laturi. În colțuri sunt așezate medalioane identice între ele (fig.12a). Decorul, extrem de elaborat, este compus din elemente florale (trandafiri reprezentați frontal, sub formă de rozete, flori de acant, boboci, palmete), chiparoși, elemente arhitectonice. În medalioanele cu un contur sinuos este redat un întreg peisaj cu două clădiri alipite, înconjurate de

²⁴ MNIT, F. 5861, A. M. Szöke, Broderii baroce în colecția de textile a Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei, AMN, 26-30/1994, pp. 158, 166, fig. 23.

²⁵ MNIT, F. 5861, A. M. Szöke, *Broderii baroce*, fig. 24 - 26.

²⁶ MNIT, F. 6632, *Ibidem*, pp. 155, 160, fig. 9.

vegetație, amplasate pe malul unei ape. Decorul acestei piese este extrem de interesant deoarece combină elemente renașcentiste, baroce și orientale. În centrul oglinzii se află inscripția: BARTSAI SÀNDAR, TOROCKAI SUSÀNA, 1796, brodată cu litere de 1,5 cm. Cromatica variată, de culori puternice, dar armonioase, folosește valoarea decorativă a degradeului și alăturarea suprafețelor brodate cu fire colorate, cu suprafețe metalice. Tivul este subliniat de un picou din fir de argint aurit (LA=0,5cm).

13. Un acoperământ de vase de cult produs în Transilvania sfârșitului de secol XVIII este o piesă de formă pătrată, decorată în colțuri cu câte un buchet, compus din împletirea mai multor lujere (fig.13). Pe acestea se găsesc câte trei rozete cu câte nouă, opt și respectiv șapte petale, spice de grâu, frunze, toate realizate exclusiv din paiete profilate și fir metalic. Oglinda este presărată uniform cu mici paiete și are în centru, ca decor, o cunună, compusă din două vrejuri arcuite încărcată de frunze și flori, legate cu o fundă. Acest motiv central este brodat, în întregime, cu fir de argint aurit. Tivul este subliniat de franjuri din fire metalice, iar în cele patru colțuri sunt atașați ciucuri metalici masivi. Cromatica piesei este destul de redusă, predominând auriul firelor. Paietele buchetelor, de diferite forme și texturi, aduc cele câteva culori: roz, verde, albastru.

14. Penultima piesă discutată este un acoperământ pentru masa Domnului databil în prima jumătate a secolului al XIX-lea, realizat pe material de moiré alb. Decorul piesei este dispus în bandă (LA=15 cm) și compus dintr-un vrej pe care se repetă modular o compoziție realizată din frunze de viță de vie, frunzulițe, spice de grâu realizate din paiete și cărcei din mărgelă, boboci de trandafir și floricele din paiete roz (fig.14).

Coloritul este viu și variat, predominând nuanțele de verde alături de beige, muștar, cărămiziu, roz, roșu și maron. Suprafețele compacte ale motivelor decorative sunt brodate în degrade, iar nervurile frunzelor realizate în fir metalic contrastează cu tonurile închise ale celorlalte elemente ce o compun. Tivul este subliniat de franjuri (LA=7 cm), iar în colțuri sunt atașați ciucuri masivi (LA=18 cm) din fire textile împletite cu fire metalice. Tivul este mascat de o bandă îngustă din fire metalice auri, împletite în patru.

15. Cea din urmă piesă este tot un acoperământ pentru masa Domnului datat, prin inscripție, în 1865. Decorul este dispus sub forma unui vrej circular pe care alternează grupuri de struguri și frunze de viță de vie, cu cărcei și spice de grâu cu frunze ascuțite (fig.15). În centrul oglinzii se află inscripția: EMLÉKŰL BEDŐ DÁNIELNŐ - TÖL 1865., brodată cu litere de 1,5 cm. Cromatica este puternică și variată, iar firele metalice sunt folosite doar la franjuri, care subliniază de jur împrejur tivul piesei.

Concluzii

Locul important al bisericii în comunitatea unitariană este evident și prin calitatea deosebită a broderiilor cu care credincioșii au împodobit acoperămintele pentru masa Domnului, acoperămintele pentru vasele de cult și diferite textile din lăcașul de cult. Ele arată atât statutul social al acestor credincioși cât și prețuirea lor de-a lungul timpului față de Casa Domnului.

Comparativ cu alte tipuri de donații, brodarea unei astfel de piese de cult, expusă vederii comunității prin însăși funcția sa de acoperământ, reprezintă un act social. Donatorul este cunoscut de întreaga comunitate, el își face public darul pentru biserică. Trebuie să remarcăm pe această cale că donatorii ne sunt majoritatea cunoscuți, fie din registrele de inventar fie direct de pe piesele brodate. Inscripțiile cu numele donatorului și executantului prezente pe broderii sunt în general destul de rare, sporind prin aceasta valoarea pieselor unitariene. În ceea ce privește stilul, toate broderiile analizate (și colecția în ansamblu) sunt de producție casnică, având un caracter mai liber decât cele tipizate, realizate în atelierelor meșterilor breslași.

Comparativ cu alte ramuri ale artelor decorative, broderia casnică este mai puțin încorsetată în prescripții și reguli, oferind câmp liber manifestării imaginației fiecăruia. Chiar dacă motivele decorative și tipurile compoziționale sunt destul de ușor recognoscibile, cromatica este cea mai subiectivă și concepția generală este în fiecare caz originală.

Prin toate caracteristicile sale, colecția de broderii analizată aici ilustrează atmosfera artistică tipică Ardealului din secolele XVII-XVIII, subliniază toate manifestările specifice ale artei transilvănene. Artele decorative urmează liniile directe impuse de stilurile artistice generale, în perioada amintită dezvoltându-se fenomenul complex de interferențe și remodelări numit renaștere florală.

Renașterea florală apare în Transilvania pe la mijlocul secolului al XVII-lea ca "vlăstar" al renașterii propriu-zise. Caracteristica definitorie a noului stil este ornamentica sa florală extrem de bogată. Tradiția decorativă este una de sorginte clar renascentistă dar compoziția și ritmul sunt mai lejere, dispunerea motivelor este mai liberă. Pe tot parcursul secolului al XVII-lea renașterea florală are un caracter disparat, este de influență austriacă, prin medierea Curții de la Viena. După un timp însă noul curent se modelează după tradițiile și după gustul local. Renașterea florală devine astfel un "stil național", continuându-și existența și în secolul al XVIII-lea, care marchează perioada sa de vârf²⁷. Ca arie de răspândire, renașterea florală se concentrează în Transilvania, cu influențe prin Partium spre Kosice în partea occidentală și spre Moldova și Muntenia în cea orientală²⁸.

Un fenomen specific transilvănean și foarte frecvent, îl constituie perpetuarea unor motive de secol XVII, într-o ritmică nouă, în peisajul secolului următor. În același timp, decorul renascentist capătă sub influența rococo-ului un mai mare dinamism, un ritm și mai liber²⁹. Observăm așadar că paralel cu stilurile identificabile, precum renașterea florală și barocul care evoluează oarecum independent, întâlnim numeroase cazuri de decorație hibridă în care se împletesc fără nici o regulă elemente de decor orientale, occidentale, renascentiste clasice, florale sau baroce.

²⁷ Balogh Jolán, *A késő-renaissance és a kora-barokk művészet*, Budapest, 1940, pp. 40-58.

²⁸ Idem, *A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben*, „Magyar Művészet”, X, 1934, p. 158.

²⁹ Idem, *Kolozsvári reneszánsz láda*, p. 13.

Pentru a reveni la renașterea florală, aceasta este răspândită în epocă în majoritatea ramurilor artistice, atât “minore” cât și “majore”. Stilul apare astfel ca soluție decorativă în sculptura în piatră și lemn, în pictură, în mobilier, în legătura de carte, în orfevrărie, în broderie sau pe ceramică³⁰.

Toate aceste analogii dovedesc profunda organicitate a ornamenticii transilvănene în secolele XVII-XVIII. Broderiile Bisericii Unitariene sunt astfel un exemplu în plus în ilustrarea caracteristicilor artistice ale arealului ardelean, al interferențelor complexe dintre stilurile de proveniență occidentală (renaștere, baroc, rococo), cele orientale (turcești) și gustul local.

Broderiile de cult asupra cărora ne-am concentrat atenția vădesc bogăția și diversitatea patrimoniului acestei biserici clujene, calități prin care colecția se cere studiată în detaliu. Inițiativa este cu atât mai necesară cu cât are un caracter inedit chiar pentru comunitatea unitariană.

Publicarea exhaustivă a pieselor textile brodate aparținând Bisericii Unitariene din Cluj ar aduce un aport semnificativ în ceea ce privește mai buna cunoaștere și înțelegere a patrimoniului local.

CATALOG³¹

1. Acoperământ de pocal

Transilvania, 1636

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip voal.

-de brodat: fire colorate de mătase, slab răsucite (carmin, verde deschis, albastru închis), fir de argint aurit.

-auxiliare: șnur din fire de argint aurit.

Tehnică:

-broderie “după număr”, identică pe ambele fețe, realizată cu punct de pană, de cruciuliță și de împletitură.

Dimensiuni: 55x65cm.

Proveniență: donație făcută de doamna Tölcséres Péterné³².

Nr.inventar: 637/1988.

Stare de conservare: bună.

Publicat: László Emőke, *Magyar reneszánsz és barokk hímzések*, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2001, p.19, fig.10, p.20.

³⁰ Idem, *A késő-renaissance...*, p. 42.

³¹ Datările din acest catalog aparțin regretatei Ana Maria Szőke.

³² László Emőke, *Magyar reneszánsz és barokk hímzések*, p. 20: acoperământul de pocal a fost dăruit bisericii de către Tölcséres Péterné, împreună cu o patenă, în completarea daniei soțului ei, constând dintr-un pocal liturgic.



Fig.1. Acoperământ de pocal, 1636 (catalog piesa nr. 1)

2.Acoperământ pentru masa Domnului

Transilvania, prima jumătate a secolului al XVII-lea.

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip șifon.

-de brodat: fire colorate de mătase, slab răsucite, fir de argint aurit.

-materiale auxiliare: franjuri din fire textile.

Tehnică:

-broderie "după număr", identică pe ambele fețe, realizată cu punct de contur, de pană, de cruciuliță, de împletitură și de sailă.

Dimensiuni: 240x250cm.

Nr.inventar:631.

Stare de conservare: bună.

Publicat: *Erdélyi művészeti kiállítás*, Kolozsvár,1941, nr.156.



Fig.2. Acoperământ pentru masa Domnului, prima jumătate a secolului al XVII-lea (cat. 2)

3. Acoperământ pentru vase de cult

Transilvania, prima jumătate a secolului al XVII-lea.

Materiale:

-de fond: pânză de in.

-de brodat: fire colorate de mătase, slab răsucite, fir de argint aurit.

-auxiliare: franjuri din fire textile.

Tehnică:

-broderie “după număr”, identică pe ambele fețe, realizată cu punct de contur, de pană, de cruciuliță, de împletitură și de sailă.

Dimensiuni: 55x270cm.

Nr.inventar:633.

Stare de conservare: bună.



Fig.3. Acoperământ pentru vase de cult, prima jumătate a secolului al XVII-lea (cat. 3)

4. Acoperământ pentru masa Domnului.

Transilvania, prima jumătate - mijlocul secolului al XVII-lea.

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip șifon.

-de brodat: fire colorate de mătase (beige, roșu, nuanțe de verde, de albastru) slab răsucite, fir de argint aurit.

Tehnică:

-broderie identică pe ambele fețe, realizată cu punct de tighel, de șnur, plat obișnuit, plat despicat, punct de sailă și de feston.

Dimensiuni: 200x205cm.

Proveniență: brodat și donat de Kemeny Kata³³ (31).

Nr.inventar:630.

Stare de conservare: bună, prezintă câteva pete (probabil de vin).

³³ Kemény Kata a fost sora mai mică a principelui Kemény János, a doua soție a lui Bethlen Ferenc, comite de Alba și consilier personal al principilor Rácz György I și II; Nagy Iván, *Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal*, Vol. II, Pest, 1857, p. 80.



Fig.4. Acoperământ pentru masa Domnului, prima jumătate - mijlocul secolului al XVII-lea (cat. 4)

5. Acoperământ pentru vase de cult.

Transilvania, secolele XVII – XVIII.

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip voal.

-de brodat: fire colorate de mătase (alb, ivoriu, beige, verde deschis, albastru, roșu), slab răsucite, fir de argint aurit.

Tehnică:

-broderie identică pe ambele fețe, realizată cu punct de tighel, de șnur, de pană, plat obișnuit, și punct de țesătură (sau turcesc).

Dimensiuni: 49x105cm.

Nr.inventar:85/1988.

Stare de conservare: bună.



Fig.5. Acoperământ pentru vase de cult, secolele XVII – XVIII (cat. 5)

6. Acoperământ pentru vase de cult.

Transilvania, secolele XVII – XVIII.

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip voal.

-de brodat: fire colorate de mătase (beige, carmin, albastru deschis, verde deschis), fir de argint aurit.

-auxiliare: dantelă cusută tip punto in aria (LA=1cm).

Tehnică:

-broderie “după număr”, identică pe ambele fețe, realizată cu punct de pană și de gobelin (variantea perlă).

Dimensiuni: 36x57cm.

Nr.inventar:636/1988

Stare de conservare: bună.



Fig.6. Acoperământ pentru vase de cult, secolele XVII – XVIII (cat. 6)

7. Acoperământ pentru masa Domnului.

Transilvania, secolele XVII – XVIII.

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip voal.

-de brodat: sârmă circulară de argint și argint aurit, fir de argint și argint aurit.

-auxiliare: dantelă (LA=1cm.) din fir de argint și argint aurit.

Tehnică:

-broderie realizată cu punct de șnur, de pană, plat obișnuit, plat despicat și plat decorat.

Dimensiuni: 90x95cm.

Nr.inventar:88/1965.

Stare de conservare: bună, prezintă unele pete (probabil de vin).



Fig.7. Acoperământ pentru masa Domnului, secolele XVII – XVIII (cat. 7)

8. Acoperământ pentru masa Domnului.

Transilvania, secolele XVII – XVIII.

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip voal.

-de brodat: sârmă cilindrică de argint aurit³⁴.

Tehnică:

-broderie realizată în variante ale punctului de broderie plat (de pană, de șnur, plat obișnuit și plat decorat) și ajur simplu.

Dimensiuni: 96x85cm.

Nr.inventar:87.

Stare de conservare: bună, prezintă unele pete (probabil de vin).



Fig.8. Acoperământ pentru masa Domnului, secolele XVII – XVIII (cat. 8)

³⁴ Buletin de analiză nr. 3/2002 executat de dna Doina Boroș, Sectorul de Investigații chimice al Laboratorului zonal de restaurare, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca.

9. Acoperământ pentru masa Domnului.

Transilvania, secolele XVII – XVIII.

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip voal.

-de brodat: fir de mătase carmin, slab tors, fir de argint.

Tehnică:

-broderie realizată cu variante ale punctului de broderie plat (de șnur, plat obișnuit, plat despicat) și ajur simplu.

Dimensiuni: 79x82cm.

Nr.inventar:642/1996.

Stare de conservare: deteriorat; materialul de fond prezintă rupturi și pete.



Fig.9. Acoperământ pentru masa Domnului, secolele XVII – XVIII (cat. 9)

10. Acoperământ pentru masa Domnului.

Transilvania, prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

Materiale:

-de fond: mătase albă de tip tafta.

-de brodat: fire colorate (alb, ivoriu, galben, negru, game de roșu și verde) de mătase, de tip muline, sârmă plată și fir de argint aurit.

-auxiliare: dantelă belgiană (LA=1cm).

Tehnică:

-broderie realizată cu punct de contur, de șnur, de pană, plat obișnuit, plat despicat, de gobelin și broderie în relief.

Dimensiuni: 62x68cm.

Nr.inventar: 93/1965.

Stare de conservare: deteriorat, fondul fragilizat prezintă rupturi (ca lipsuri de material nebrodat și brodat), dantela este desprinsă și pe alocuri degradată. Registrul de inventar bisericesc menționează că pe la mijlocul secolului al XIX-lea acoperământul a fost "reparat" de văduva lui Pákei Lajos, născută Székely Teréz.

BRODERII DE CULT DIN COLECȚIA BISERICII UNITARIENE DIN CLUJ-NAPOCA



Fig.10. Acoperământ pentru masa Domnului, prima jumătate a secolului al XVIII-lea (cat. 9)



Fig.10a. Catalog 10, detaliul a



Fig.10b. Catalog 10, detaliul b

ANA MARIA GRUIA



Fig.10c. Catalog 10, detaliul c

11.Perdea de amvon

Transilvania, mijlocul secolului al XVIII-lea.

Materiale:

-de fond: rips de mătase nisipiu; brocart de tip francez (fond de damasc vișiniu, broșeuri cu fir de mătase galbenă).

-de brodat: fire colorate de mătase de tip muline (alb, beige, galben, ocru, cafeniu, maron închis, carmin, albastru deschis, nuanțe de verde), fir de argint aurit³⁵.

-auxiliare: fileu brodat din fir de argint aurit (LA=8,5cm); bordură gen macramé.

Tehnică:

punct de tighel, de șnur, de pană, plat obișnuit, plat despicat, plat decorat, punct de țesătură.

Dimensiuni: 295x105cm.

Nr.inventar:123.

Stare de conservare: mediocră.



Fig.11. Perdea de amvon, prima jumătate a secolului al XVIII-lea (cat. 11)

³⁵ Firul de argint aurit se prezintă sub formă de bandă răsucită pe fir de mătase naturală; buletin de analiză nr. 10/2002.

12.Acoperământ pentru masa Domnului.

Transilvania, 1796

Materiale:

-de fond: pânză de in topită, de tip voal.

-de brodat: fire colorate de mătase de tip muline (alb, ivoriu, beige, ocru, cafeniu, degradeuri de verde, de roșu, de albastru); sârmă plată de argint aurit, fir de argint aurit³⁶ (34).

- auxiliare: picou din fir de argint aurit.

Tehnică:

- variante ale punctului de broderie plat: de șnur, de pană, plat obișnuit, plat despicat, de țesătură; punto tagliato.

Dimensiuni: 100x105cm.

Proveniență: donația lui Bartsai Sándor și a Susanei Torockai.

Nr.inventar: 634/1988.

Stare de conservare: bună.



Fig.12. Acoperământ pentru masa Domnului, 1796 (cat.12)

13.Acoperământ pentru vase de cult.

Transilvania, sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Materiale:

-de fond: rips alb de mătase.

-de brodat: bouillon de argint aurit, fir de argint aurit³⁷.

-auxiliare: paiete plate de argint aurit, paiete colorate și profilate, franjuri (LA=5cm) din fir de argint aurit, ciucuri din același material, lucrați în gen bouillon³⁸.

³⁶ Sub formă de bandă răsucită pe miez de mătase naturală, vezi buletin de analiză nr. 2/2002.

³⁷ Buletin de analiză nr. 4/2002.

³⁸ Firul de argint aurit se prezintă sub formă de bandă de argint aurit, înfășurată pe fir de mătase naturală mai groasă; buletin de analiza nr. 4/2002.

Tehnică:
- broderie în relief.
Dimensiuni: 50x50cm.
Proveniență: donat și brodat de Nyiki Lajos (conform Registrului de inventar bisericesc).
Nr.inventar: 86/1988.
Stare de conservare: bună, materialul de fond prezintă unele pete (probabil de vin), datorita folosirii și o parte dintre paiete sunt desprinse.



Fig.13. Acoperământ pentru vase de cult, sfârșitul secolului al XVIII-lea (cat. 13)

14.Acoperământ pentru masa Domnului.

Transilvania, prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Materiale:

-de fond: moiré alb.

-de brodat: fire colorate de șenilia, sârmă cilindrică de argint aurit, fir de argint aurit³⁹.

- auxiliare paiete profilate din cupru aurit, paiete colorate și profilate, mărgelile din cupru aurit⁴⁰.

Tehnică:

-varianțe ale punctului de broderie plat.

Dimensiuni: 124x140cm.

Proveniență: donație făcută de Bánffy Miklósné, născută Bethlen Kata.

Nr.inventar:629.

Stare de conservare: deteriorat; fondul fragilizat prezintă lipsuri și pete (probabil de vin).

³⁹ Firul de argint aurit se prezintă sub formă de bandă răsucită pe miez de mătase naturală; buletin de analiză nr. 12/2002.

⁴⁰ *Ibidem.*



Fig.14. Acoperământ pentru masa Domnului, prima jumătate a secolului al XIX-lea (cat. 14)

15. Acoperământ pentru masa Domnului.

Transilvania, 1865

Materiale:

-de fond: satin vișiniu.

-de brodat: fire colorate de mătase de tip muline (alb, galben, beige, albastru deschis, mov, nuanțe de verde, maron închis).

-auxiliare: franjuri din fir de cupru aurit⁴¹, căptușeală

Tehnică:

-variante ale punctului plat de broderie.

Dimensiuni: 100x116cm.

Proveniență: donația soției lui Bedő Dániel (conform inscripției).

Nr.inventar: 74/1988.

Stare de conservare: bună.



Fig.15. Acoperământ pentru masa Domnului, 1865 (cat. 15)

⁴¹ Firul de cupru aurit se prezintă sub formă de bandă răsucită pe fir de bumbac; buletin de analiză nr. 13/2002.

CONSIDERAȚII GENERALE CU PRIVIRE LA ARHITECTURA COMUNITĂȚILOR DE RROMI DIN TRANSILVANIA

IOANA SAVU

ABSTRACT. The study “General considerations concerning the roma architecture in Transylvania” presents a less researched subject in Romania – the roma community and the architecture practiced by their elites in post-communist period. We approach this subject analyzing and describing the roma art, especially on Transylvanian territory. We took in consideration the interest that the Romanian society shows for this national minority and for this new artistic phenomenon.

We tried to present the Romanian’s and in the same time the roma’s reactions in front of these new buildings – “gypsy palaces”. The Romanian mass media often approached and presented the subject, but they showed more interest in the social and political impact that these new buildings have on the majority and less on the artistic or the aesthetic impact and their importance as symbolical gesture from the roma community. We considered that the roma art could be valorised only in the specific coordinates of the roma community, their reality, their culture and their history.

We didn’t try to establish any aesthetic criteria concerning the roma production we just tried to present a different artistic phenomenon in contemporary Romanian society and to find some specific elements for gypsy’s art.

1. Ce înseamnă arta pentru rromi.

Studiul de față își propune să aducă în fața dumneavoastră câteva dintre căile metodologice, abordate în cadrul unui subiect aproape deloc cercetat în România și anume comunitatea rromă și arhitectura pe care elitele acestei comunități o practică. Studiul folosește o abordare analitico-descriptivă a artei aparținând comunității rrome de pe teritoriul României, axându-se cu precădere asupra caracteristicilor acesteia din Transilvania. Premiza de la care a plecat cercetarea de față o constituie importanța acordată minorităților naționale, rromilor, și reacția societății românești contemporane la fenomenul “palatelor țigănești”. Subiectul a beneficiat de o atenție sporită în mass-media românească, însă punctul de vedere prezentat, în acest caz, a fost unul de natură social-politică și mai puțin estetică sau stilistică. Lipsa unor studii anterioare a făcut dificilă sarcina unei cercetări care să se înscrie strict în aria metodologiei istoriei de artă. El este o aplicație practică a întregului bagaj noțional acumulat în timpul anilor de studiu.

Discutarea acestui aspect este esențială, deoarece arta rromilor nu poate fi valorizată decât în cadrul restrictiv al coordonatelor interne specifice grupului rrom. Nu există principii estetice general valabile pentru acest gen de artă, totul trebuie subsumat întregii viziuni a rromilor despre lume, trebuie atribuit specificității lor, realităților lor istorice, economice, culturale, cu atât mai mult cu cât în contemporaneitate

se poate ușor cădea în aprecieri rasiste cu pretextul unor discuții despre gust/estetică. Să facem așadar un pact, acela de a uita pentru moment principiile artistice încetățenite, pentru a pătrunde cu detașare într-un univers diferit.

Nu ne propunem așadar să aplicăm nici un fel de etichete, să stabilim noi criterii de apreciere, ci doar să semnalăm un fenomen care se poate înscrie în aria artisticului, să identificăm câteva elemente definitorii pentru arta rromă.

Jean Pierre Liégeois în studiul său *“Gypsies and Travellers”* consacră un capitol întreg artei „țigănești” și stabilește câteva coordonate pentru ceea ce înțeleg rromii prin artă.

*“Pentru țigani arta este în primul rând arta de a trăi, o reflecție a felului de a trăi”*¹. Autorul identifică două accepțiuni ale termenului, prima ca modalitate de exprimare aproape rituală a vieții de zi cu zi și a doua, arta ca manifestare concretă a primei.

Arta de a trăi este astfel o artă în toate și despre toate, indivizibilă de contextul economic, social și cultural, este arta negoțului, a relațiilor inter-personale, a facerii muzicii și dansului, a discursului și a festivalurilor.² Manifestarea acestui întreg complex interior se înscrie pe linia tradiției, viața cotidiană fiind supusă acesteia, supusă folclorului și prescripțiilor rituale ancestrale.

Arta ca ocupație nu este sinonimă nici în formă nici în conținut cu arta de trăi. Cele două valențe ale termenului se diferențiază în funcție de gradul de implicare socială și de semnificație intrinsecă. Arta de a trăi este un întreg fenomen social, conținând multiple înțelesuri profunde și subsumează arta ca ocupație ca fenomen izolat, superficial, ambiguu. Confectionarea obiectelor artistice este o meserie în sine, ca oricare alta, care facilitează independența și călătoriile și oferă o sursă de venit.

*“Creatorul rrom are tendința să ofere publicului ceea ce el își dorește, adică de cele mai multe ori exoticul”*³.

Întregul discurs argumentativ al lui Liégeois conduce la concluzia potrivit căreia arta ca ocupație pentru țigani este mai mult un meșteșug, originalitatea stând în maniera de execuție și nu în creație, deoarece împrumuturile diverse sunt dominante. Arta tuturor popoarelor nomade este dominată de ornament iar după părerea lui Karl Jettmar⁴ acesta este motivul fundamental și unic al artei plastice. Sistemul de ornament rezidă din combinația excesiv de bogată a unui număr mic de elemente, în cele mai multe cazuri de o mare abstracție. Nu întâim aici începuturile unui spirit creator ci rămășițele stilistice acumulate a unui trecut îndepărtat deși este sigur că s-au preluat neîncetat și influențele culturilor învecinate.

¹ Liégeois, Jean Pierre, *“Gypsies and Travellers”*, Strasbourg 1987, p. 68.

² *Ibidem*, p. 69.

³ *Ibidem*, pp. 70/71.

⁴ Jettmar, Karl, *Arta stepelor*, Ed. Meridiane, București 1983, passim.

2. Cum este percepută arta rromilor.

În cele ce urmează vom trece în revistă câteva opinii reprezentative ale „celorlalți” cu privire la arta rromilor, respectiv la arhitectura specifică lor. Ne referim la arhitectură deoarece acesta este singurul domeniu major în care se exprimă identitatea lor etnică.

Mihai Băcanu în lucrarea *“Țigani”*⁵, abordând problema rromilor în contemporaneitate, face aprecieri drastice cu privire la calitatea artei țigănești, cu referire directă la arhitectură. Autorul corelează lipsa de gust a rromilor în construirea, mobilarea și decorarea locuințelor lor cu accesul lor rapid și deseori pe căi ilicite la poziții sociale înalte, nesuștinut de o educație corespunzătoare. *“În simplitatea și primitivismul gândirii lor, acești “aristocrați” țigani afișează opulența ca mijloc de a-și afirma puterea economică, cu ostentație supărătoare pentru omul de rând.”*⁶ Arhitectura este privită ca un subiect de delectare a opiniei publice: *“Mass-media delectează continuu publicul cu reportaje și imagini reprezentând “palate” țigănești, cu turnuri și turnulețe, cu alte zorzoane oramentale în stil oriental, cu vile luxoase, piscine, scări de marmură, înzestrate cu mobilier după ultimele cataloage Neckerman...”*⁷ Indignarea ziaristului Mihai Băcanu atinge cote maxime când se referă la *“palatul imperial și curtea regală”* de la Sibiu.

Arhitectura rromă este pusă sub semnul kitsch-ului în numărul 3/iulie 2000 al revistei *“Logia”* dedicat *“arhitecturii perverse”*. În articolul lui Eugeniu Pănescu intitulat *“Arhikitschologia”* putem găsi argumentele unei astfel de identificări. Astfel, arhitectura rromă este *“artă surogat, lume surogat, univers surogat, realitate surogat”*⁸. Definiția generală a cuvântului kitsch enunțată de criticul Gheorghe Achiței⁹ este ilustrată cu imagini ale caselor țigănești din Craiova care ar fi astfel exemplul cel mai concludent al termenului. Un alt articol din același număr al revistei, *“Locuirea rromilor”* scris de Emese Berki, remarcă discrepanța dintre dimensiunea și utilitățile *“palatelor”* țigănești, pe de o parte și modul arhaic de trai al ocupanților, pe de altă parte. Aceștia nu folosesc pentru locuit decât două-trei camere din zece, iar curățenia casei este mai importantă decât cea corporală: *“La Pecica (lângă Arad) am întânit o familie de rromi, un fel de voievod cu familia lui, care trăia într-un palat cu zece camere, cu marmură peste tot, în hol, pe scări, pe trotuar, până la carosabil, plină de “antichități”, ca într-un muzeu. Din cele 10 camere foloseau 2-3. Copiii lor erau murdari și miroseau urât, dar casa strălucea de curățenie.”*¹⁰

⁵ Băcanu, Mihai, *Țigani*, Ed. Brașov Press, Brașov 1996, passim.

⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Pănescu, Eugeniu, *Arhikitschologia*, în *Logia*, nr. 3/iulie 2000, Cluj, p. 38.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Berki, Emese, *Locuirea rromilor*, în *Logia*, nr. 3/iulie 2000, Cluj, p. 40.

Aceste afirmații vin să întărească opinia lui Băcanu, care consideră că scopul final al locuinței rromilor nu este unul de natură funcțională, ci de afișare a statutului și posibilităților financiare ale proprietarului.

În acest context ne putem gândi la funcția primordială a artei pentru populațiile nomade. Artă era menită, la început, a împodobi exclusiv corpul. Tot ca semn distinctiv al poziției în ierarhia socială, odată cu procesul de sedentarizare, locuința a devenit principalul câmp de manifestare a artei, delegându-i-se habitatului construit această simbolistică cutumiară.

Prezentând cazurile de demolare ale palatelor aparținând rromilor construite ilegal, în Timișoara, Mălin Bot face o descriere hilară: *“Trei turnulețe pe fațada vestică, cu țigla în combinații de roșu și albastru, alături de o statuie reprezentând o femeie, adusă din Franța. I-a plăcut ștaborului, că arăta bine, chiar dacă era legată la ochi și avea în mână o balanță. Pe frontispiciu a pus la balcon două statui vechi, ce semănă suspect de mult cu niște îngerași dispăruți de pe niște morminte mai vechi din cimitirul de pe Calea Savului. Arteziana o imită perfect pe cea din Piața Operei, dar a mai vrut, pe lângă pești, și o femeie. Marmură pe jos în curte, gresie în interior. Băile sunt Versace. Poți urca la etaj cu Mercedesul sau cu șareta. Salonul de primire e conceput cu vitralii și ferestre înguste, ca la catedrală. Lângă poarta cu senzori va veni pus, probabil, bustul bulibașei.”*¹¹ Vom reține din descrierea aleatorie de elemente decorative și structivă doar caracteristicile fenomenului de împrumut al acestor elemente. Sursa unora dintre ele nu poate fi identificată, deoarece criteriul selectiv este în totalitate subiectiv.

Cea mai realistă, obiectivă și profesionistă abordare a problemei aparține arhitectului Cătălin Boerescu, cadru didactic la Universitatea de Arhitectură “Ion Mincu” din București. Într-un interviu acordat revistei *Divers*¹², Cătălin Boerescu discută pe marginea existenței sau nu a unui stil arhitectonic specific rromilor, despre funcția artei la această etnie, despre arta țigănească în contextul imaginii de sine a grupului sau a raportării acestuia la alteritate. Stabilind ca punct de plecare aceste opinii vom încerca o analiză mai detaliată a caracteristicilor arhitecturii rome.

3. Stilul „țigănesc” în arhitectură.

*Stilul se definește drept „amprentă” particulară, originală, proprie unui artist, unui grup sau unei epoci creatoare. El cumulează caracteristici conceptuale și formale inconfundabile, manifestate în mod constant. Stilul presupune o expresie densă, limpede, recognoscibilă*¹³

Argumentele oferite de Cătălin Boerescu, care se bazează pe cercetările cunoscute în domeniu ale echipei coordonate de Mariana Celac, afirmă cu tărie că există un stil arhitectonic specific rromilor.

¹¹ Bot, Mălin, O sută de palate, <http://www.ziuaadevest.ro/arhiva/30Martie2002/11.03/eveniment.html>.

¹² Bădescu, Gabriela, Chiriac, Marian, *Palatul țigănesc: obiect de studiu sau subiect de execuție publică* în *Divers*, anul II/nr.38(88)/3 octombrie 2002.

¹³ *Dicționar de artă*, Ed. Meridiane, București 1998, vol. II, s.v. “stil”.

Deoarece considerăm că arhitectura „țigănescă”/rromă este în esență un act de comunicare simbolică a specificității etice și pentru o mai comprehensibilă ordonare a caracteristicilor esențiale ale stilului vom utiliza o analogie cu schema de bază a comunicării preluată din științele sociale.¹⁴

În acest sens, actul de comunicare devine principiul explicativ al emiterii de informație culturală, prin intermediul unui canal și cu ajutorul unui cod ce asigură convenția de comunicare între parteneri, în direcția unui receptor colectiv, pregătit să asimileze un mesaj dinainte structurat. Produsul cultural (palatul în sine), punând în circulație astfel de informații, apare dublu structurat, ca suport pentru mesaj și în același timp drept conținut indisociabil de purtătorul său material.

Astfel vom identifica emițătorul ca fiind comanditarul rrom cu disponibilități financiare, care dorește să facă public gustul său și apartenența sa etnică. Receptorul va fi în această paradigmă în primul rând familia și comunitatea a căror apreciere și recunoaștere se vrea a fi câștigată, și în al doilea rând, ca urmare a caracterului public al mesajului, acesta se adresează și tuturor “celorlalți”. Canalul de transmitere al acestui mesaj este edificiul în sine care utilizează toate câștigurile arhitecturii pentru a transmite într-un mod cât mai eficient conținutul comunicării. Acest proces este unul interactiv în care feedback-ul receptorului este esențial pentru verificarea gradului în care a fost atins scopul inițial.

Vom grupa în funcție de această analogie elementele definitorii pentru stilul arhitectonic rrom, obținând următoarele categorii:

a) În ceea ce îl privește pe **emițător**, respectiv pe comanditarul rrom, edificiul trebuie să îndeplinească criteriul reprezentativității, respectiv să fie *purtător de identitate*. ”Funcția de reprezentare a construcțiilor este, credem, resortul intim care a determinat acest elan constructiv.”¹⁵ Fenomenul masiv de construcție a palatelor aparținând rromilor după revoluția de la 1989 este rezultatul trezirii conștiinței etice la rromi, care odată cu instaurarea unui regim democratic și cu acces la educație și resurse financiare, doresc să își exprime identitatea. Acest lucru nu se poate realiza pentru rromi decât prin tradiția orală, deoarece deși au o limbă proprie scrierea acesteia este cunoscută de un număr redus de țigani, limba nu reprezintă un instrument cultural de dezvoltare a culturii și tradiției proprii și nici de acces la cultura universală¹⁶. Mai mult ei nu au o religie proprie, nu au teritoriu geografic delimitat iar în noile condiții rromii au ales arhitectura drept mijloc eficient și de profund impact pentru transmiterea identității lor. Este de remarcat că prin investiția lor materială și simbolică în locuințe, care marchează cristalizarea procesului de sedentarizare, rromii au făcut pasul în a se exprima și în afara comunității lor închise. Prin aceste locuințe rromii se erijează în inițiatori ai unui

¹⁴ Traian, Rotariu, Petru, Iluț (coord.), *Sociologie*, Ed. Mesagerul, Cluj 1996, p.363.

¹⁵ Bădescu, Gabriela, Chiriac, Marian, *op. cit.*, passim.

¹⁶ Burtea, Vasile, Gheorghe, Viorel, Margineanu, Ioan, Potolea, Dan, Preda Marian, Voinea, Maria, Zamfir Elena, Zamfir, Cătălin, *Țiganii între ignorare și îngrijorare*, București, Editura Alternative, 1993, p. 22.

important fenomen de comunicare socială, etnică și inter-etnică. Ar putea fi începutul unui proces de lungă durată care să ducă la integrarea lor deplină și naturală în comunitatea majoritară.

b) Pe lângă nevoia de exprimare a identității, care este conotația principală a mesajului, cei interesați de problemă au identificat și alte aspecte. Cătălin Boerescu analizează diferențele de conținut ale **mesajului** în funcție de receptor. Atunci când sunt vizați ceilalți rromi, arhitectura are un înțeles simbolic *provocator, concurențial*, iar atunci când se raportează la „ceilalți” este *sfidătoare*: „*O ipoteză ar fi că rromii dintr-o comunitate nu vorbesc celorlalți, majoritarilor, că arhitectura lor este provocatoare dar nu se adresează românilor, ci e în primul rând un semnal între diversele familii de rromi. Între ei este o concurență teribilă- cine își face palatul mai mare, cu mai multe turnulețe. Toate construcțiile sunt rezultatele unei logici interne a grupului și a spiritului de competiție...*”.[Arhitectura rromilor] e totodată o modalitate în care se întrevede un tip de a ironiza arhitectura oficială – *dă dovadă de o libertate totală în interpretarea acesteia. În general se pleacă de la ideea de a mima oficialul și monumentalul, sunt culese motive arhitecturale din primării, tribunale, instituții publice, dar când sunt combinate totul devine pură ironie, devine joc pe care îl fac eu, lăutarul arhitect, cu vecinii mei.*”¹⁷

În ceea ce privește rolul locuinței pentru proprietarul însuși, aceasta exprimă *bucuria lui de trăi, libertatea și autonomia sa. ”Această arhitectură exprimă bucuria de a trăi, libertatea și autonomia pe care o are țiganul acela mitic și fabulos, care e liber de orice constrângere, care e bogat...și care într-o oarecare măsură e și real și se străduiește să coboare din mitul literar în care a fost clasat.*”¹⁸ Acest aspect romantic al vieții țiganilor a fost exploatat începând cu literatura secolului al XIX-lea care marșă pe exotismul și misterul acestei etnii. Astfel s-au născut imaginile stereotipe cu care suntem cu toții familiari, precum caravanele țigănești, dansul iute și aprig al țiganilor la lumina focului, țiganul în natură, bătrânele țigănci ghicind în palmă, frumoasele lor fete împodobite cu salbe din bani de aur.

c) Am afirmat că scopul mesajului poate fi mai ușor identificat și nuanțat în raport cu alteritatea. Prin urmare avem două tipuri de **receptori**: comunitatea rromă , a cărei respect, recunoaștere și uneori chiar invidie încearcă comanditarul să le câștige și „ceilalți”, ne-rromii, gazde. În ceea ce privește prima categorie de receptori, familia și comunitatea etnică locală, ei reprezintă ținta primară a mesajului arhitectural. „...*proprietarii și-au scris numele pe case dar nu e nici pe departe același gest cu al baronului medieval ce își imprimă stema pe fronton, nici cu cel al industriașului care încearcă să întemeieze o tradiție. Aici sunt folosite diminutivele și porecele.*”¹⁹ După definitivarea clădirii, semnificația ei este întregită

¹⁷ Bădescu, Gabriela, Chiriac, Marian, op. cit., passim.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

prin *marcarea numelui sau funcției posesorului*. Astfel, la Sibiu, palatul regelui Cioabă poartă înscripția: PALATUL IMPERIAL iar la Turda cel mai cunoscut palat țigănesc afișează deasupra intrării numele proprietarului: VILA IȚI (vezi fig. 4). Suportul acestor înscripiții ne poate duce cu gândul la aspectul unei firme comerciale, poate fi un exemplu al îndemânării meșteșugărești specifice în prelucrarea metalelor sau numele poate fi integrat ornamentelor de tablă ale acoperișurilor. Faptul că înscripițiile nominale nu reprezintă apelativul oficial, din actele de identitate, ci diminutive sau porecle este semnificativ dar perfect coerent privind din interiorul paradigmei cutumiare țigănești. Prin botez copilul primește un nume, de obicei al părinților sau al altor rude apropiate, dar acest nume nu are decât o semnificație oficială și servește contactelor cu societatea ne-romă. Pe lângă acest nume copilul primește un altul care concentrează un anumit aspect al calităților sale fizice sau psihice. Acesta se poate schimba în timpul copilăriei de mai multe ori până să fie acceptat definitiv de către comunitate și este folosit exclusiv în interiorul comunității romă²⁰. Faptul că această poreclă apare consemnată pe înscripiții indică faptul că numele neoficial îi exprimă individului rom mai bine identitatea și implicit marchează sursa mesajului într-un cod cunoscut doar de comunitate și de neînțeleș pentru „*ceilalți*”.

În ceea ce privește a doua categorie de receptori, puternica identitate romă exprimată prin mesajul arhitectonic folosește „*celorlalți*” pentru a identifica fără probleme comunitatea romă, raportându-se la modalitatea în care aceasta se auto-definește. Folosind mijloace arhitecturale specifice, mesajul rom atrage inevitabil atenția privitorului stârnind reacții puternice, de aprobare sau dezaprobare, extrem de rar de indiferență. Prin *calitatea sa publică*, palatul „țigănesc” obligă la o reacție.

d) **Feedback-ul**, reacția privitorului față de mesajul care i se adresează, este un element vital de verificare și interacțiune în procesul comunicațional. Pe de o parte, comunitatea romă răspunde prin *recunoașterea comanditarilor ca elite* sau concurențial, prin *încercarea de a-i depăși realizarea*. Pe de altă parte avem reacția „*celorlalți*”, care variază de la *atitudinea științifică obiectivă* sau mai puțin obiectivă (rasism estetic) a celor interesați de fenomenul artistic în sine până la adevărate „*execuții publice*”²¹. *Rasismul estetic* o atitudine prezentă la nivelul specialiștilor dar și al opiniei publice. Datorită faptului că palatele țigănești încalcă atât de drastic principiile arhitecturii moderne, care se înscrie pe coordonatele minimalismului și funcționalismului, această categorie de receptori respinge odată cu stilul arhitectonic prin care este transmis mesajul și etnia care îl emite. „*Faptul că o astfel de clădire aparține rromilor e adesea un motiv de exprimare a unei atitudini foarte clar rasiste, iar rasismul de speța aceasta- rasism estetic - e prezent nu doar la nivelul opiniei publice ci și al arhitecților. Specialistul român e prin educație sclavul estetic al arhitecturii moderne și doar în puține cazuri al celei contemporane. Așa*

²⁰ Histoire et origine des roms, Tiganes, Gitans, Manouches, Roms, Yaniches, hens du Voyage, <http://webhome.infonie.fr/mayvon/tcheque.html>, 3/14/02.

²¹ Bădescu, Gabriela, Chiriac, Marian, *op.cit.*

e la noi, unde școala este una de extracție modernistă, de aceea orice fenomen care violentează o estetică minimalistă, îl va contraria pe un arhitect format în acest spirit. E însă un gest de incultură să fii contrariat atât de tare de alteritate, de diferență, de toate elementele care sunt constitutive post-modernismului.”²²

Reacțiile privitorilor de rând pot avea valențe extrem de diverse. Ele pornesc întotdeauna de la uimirea trezită de impunătoarele edificii ridicate de comunitatea rromă și urmăresc decodificare mesajului prin încercarea de recunoaștere a elementelor arhitectonice cunoscute, familiare, ajungând până la susținerea necondiționată a acțiunilor extreme ale autorităților. Deși rațiunile pentru care primăriile demolează anumite clădiri rrome nu au nimic în comun cu aspectul estetic al problemei ci cu încălcarea unor principii juridice, aceste acțiuni trezesc reacții pasionale, motiv pentru care Cătălin Boerescu le numește „*execuții publice*”²³.

e) La intersecția dintre intențiile emițătorului și reacția privitorului se găsește elementul cel mai important pentru analiza noastră, **canalul** de transmitere a mesajului, respectiv palatul țigănesc în sine.

Caracteristica definitorie a stilului arhitectonic specific rromilor este *împrumutarea de elemente din zone de o varietate înfinită și recompunerea lor după principii estetice proprii*. Aceste împrumuturi masive prezintă atât avantaje cât și dezavantaje de ordin metodologic. Avantajul constă în posibilitatea identificării unor elemente clare ce alcătuiesc edificiul rrom și atribuirea lor unuia dintre stilurile arhitectonice majore (eclectic, oriental, baroc, brâncovenesc etc.). Dezavantajul se conturează la o analiză mai atentă, care relevă întotdeauna elemente discordante, identificabile ca aparținând unui alt stil sau atât de inedite încât scapă analogiei.

Consecința directă a acestor variate împrumuturi este diversitatea șocantă a stilului abordat de rromi. De aceea el este deseori etichetat drept un stil hibrid, eclectic sau chiar post-modern.

Sursa de împrumut poate să fie o clădire pe care rromii o au în proximitate spațială, o clădire vernaculară, publică sau istorică din zona în care locuiesc, un edificiu întânit în călătoriile lor sau chiar o imagine văzută la televizor care le-a atras atenția prin impozanță. „*Ei preiau elemente locale sau care s-au localizat din zona în care locuiesc; undeva preiau elemente de eclecticism [...], în alt loc elemente de baroc [...] sau pur și simplu detalii populare locale, stil oltenesc să zicem, combinat cu cine știe ce ornamente împrumutate din filme sau emisiuni TV.*”²⁴

Dacă cea mai mare parte a elementelor arhitectonice ale stilului rrom sunt împrumutate, actul lor constructiv este unul de re-creație. Originalitate constă atât în recompunerea fragmentelor împrumutate în funcție de o gramatică proprie cât și în tehnica execuției.

Deosebită din acest din urmă punct de vedere este asocierea inedită a materialelor de construcție: marmură, beton, gresie, lemn, tablă, țiglă. În același timp,

²² *Ibidem.*

²³ *Vezi mai sus, „Cum este percepută arta rromă”.*

²⁴ Bădescu, Gabriela, Chiriac, Marian, *op.cit.*

un element împrumutat nu este întotdeauna realizat în materialul pentru care a fost creat. Întâlnim colonete turnate în beton, cu decorul incizat, alături de trepte și baluștri din marmură. Tehnica „opus spicatum”, de origine romană, realizată în mod clasic din cărămidă, este sugerată prin incizii în beton sau realizată din lemn, fiind aplicată unor suprafețe care în mod consacrat nu aveau cum să fie realizate astfel, de exemplu pe colonete, (vezi fig. 3)

Modalitatea de recompunere a elementelor se ghidează după o serie de reguli interne precum : ruperi de ritm, simetrie, elemente structuve tratate ca decorative, spirit de improvizație. *Ruperile de ritm* majore sunt realizate prin ieșiri în rezalit la nivelul fațadei (corpuri de clădire, balcoane, acoperișuri) dar cel mai frecvent întâlnim ruperi de ritm la detalii, în succesiunea elementelor de decor. Spațiile sunt împărțite în registre și în interiorul fiecăruia elementele se succed în număr și forme diferite. În compunerea balustradelor, baluștrii se succed în combinații de câte doi, trei, sau patru, cu secțiune pătrată sau având silueta Coloanei Infinitului a lui Brâncuși (vezi fig.2). Ferestrele sunt grupate și ele în unități de câte două sau trei alternate pe un singur nivel. *Simetria* se manifestă pe orizontală, între nivele, sau pe verticală, între elemente corespodente, identice ca număr și formă. Turnulețele secundare sunt și ele identice, flancându-l pe cel central, de dimensiuni mai ample și mai bogat decorat. Unele *elemente structuve*, precum coloanele, sunt golate complet de funcția lor primară și sunt tratate ca simple părți decorative. Întâlnim coloane atât de subțiri încât nu ar putea susține nimic, al căror unic rol este acela de a umple spațiul. În general, toate elementele portante sau purtate sunt decorate până la exces. *Decorația*, fie ea feronerie, stucatură, sculptură, pictură sau incizie, ocupă întreg spațiul disponibil și vizibil, în stilul celui mar pur horror vacui. Trebuie să remarcăm faptul că decorul se concentrează exclusiv pe laturile vizibile ale edificiului, fiind una din strategiile scenografice ale arhitecturii romine.

Spiritul de improvizație, care îi caracterizează pe romi, este vizibil și în arhitectură. El se manifestă atunci când trebuie rezolvate probleme practice de adaptare a decorației la suprafața disponibilă, când estetica lor specifică cere imperios o completare, o contra-balansare sau un contrast. Când suprafața este excedentară, rromul nu mai ține cont de simetrie sau ritm ci adaugă pentru umplerea spațiului elemente suplimentare. Improvizația apare la întâlnirea imperativelor funcționale cu cele decorative, conflict rezolvat prin adaptarea decorului la condițiile impuse. Din acest motiv, ceea ce ar putea constitui un principiu general în stilul țigănesc poate fi ușor încălcat sau adaptat atunci când nevoia o cere, nefiind un foarte precis instrument metodologic. Arhitectura rromă, deși se caracterizează prin diversitate, este ușor recognoscibilă ca atare în orice context, dar la orice analiză particulară variabilele sunt atât de numeroase încât scapă unei identificări precise. Un palat aparținând rromilor nu poate fi descris decât în anumite limite.

Tot o consecință a spiritului de improvizație de care dau dovadă rromii este faptul că edificiile sunt ridicat în etape, că oricând se poate decide completarea lor cu ceva nou. Puntem considera această trăsătură drept o moștenire a nomadismului, rromul fiind obișnuit să schimbe mereu locuința și amplasarea. Libertatea și nevoia de schimbare fac din palatul rrom o adevărată operă deschisă, un canal de comunicare

în perpetuă metamorfozare. Este ceea ce Cătălin Boerescu denumește prin sintagma „*nomadism pe loc*”²⁵.

O caracteristică evidentă a edificiilor de care ne ocupăm este intenția lor de a atinge monumentalul. Dimensiunile lor ample, simetria lor, imitarea arhitecturii oficiale sau a celei consacrate, toate contribuie la realizarea *monumentalității*. La acest efect își aduce aportul și modalitatea de dispunere a decorului prin multiplicarea modulară a motivelor și elementelor împrumutate. Exemplul cel mai potrivit este preluarea ca element impunător a turelor bisericilor din zonă, precum cel de la Sibiu (vezi fig.1). Semnul distinctiv al clădirii de cult, care este astfel nu doar monumental ci și cel mai ușor de remarcat din localitate, este preluat și adaptat pentru a oferi palatului „țigănesc” o poziție similară cu a bisericii.

O ultimă mare trăsătură a arhitecturii practicate de romi, „*în care savantul nici nu știe cât e de savant*”²⁶, este puterea de seducție *scenografică* de care dă dovadă. În arta teatrală, precum și în cazul nostru, compoziția plastică este realizată prin elemente de joc vizual menite a atrage atenția privitorului, și se bazează pe o temeinică cunoaștere și utilizare a materialelor. Jocul vizual se compune în arhitectura țigănească pe baza principiilor de canalizare a atenției. În decorul fațadelor, punctele de interes se diferențiază foarte puțin în intensitate. Atenția nu se poate focaliza pe un singur element, compunerea acestora „fură ochiul”. Direcția privirii este canalizată ascendent: parterul, mai puțin decorat, contrastează cu nivelurile următoare ale clădirii, iar acoperișul, cel mai vizibil, este și cel mai impunător. Sentimentele privitorului sunt gradate și ele, pe măsură ce ochiul este atras de noi și noi exhuberanțe decorative. „...*nimic nu e nici pe departe atât de solid precum pare. E mai curând vorba de butaforie, materialele sunt foarte ieftine și puse în operă relativ modest.*”²⁷ Este vorba despre transmiterea cât mai eficientă a mesajului cu minim de mijloace. Elementele structurive sunt realizate din beton și aproape insesizabile, piesele de forță fiind scările de marmură, stucaturile pictate sau traforajele în tablă. Trăinicia casei nu este primordială, și ca rezultat al nomadismului care influențează mentalitatea comanditarului. Modul de utilizare a materialelor de construcție vine să întărească gradarea pe verticală afirmată anterior. Astfel, la etajele inferioare se folosesc materiale utilizate în mod frecvent pentru ridicarea caselor în contemporaneitate, cărămidă, beton, la cele superioare materiale ușoare, în general lemnul iar acoperișul este de cele mai multe ori realizat în tablă.

Deoarece majoritatea comanditarilor acestor palate fac parte din categoria romilor căldărari, răspâdiți în număr mare pe teritoriul Transilvaniei și care au ca ocupație tradițională prelucrarea metalelor, acoperișul este o mostră a talentului lor meșteșugăresc. Casa este încununată de acest element specific, cel mai ușor recongnoscibil și atașabil conceptului general de „palat țigănesc” (vezi fig. 9, 10)

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

Victor Velculescu, autorul unui film ce însoțea prezentarea Mariane Celac, legată de arhitectura română, a vehiculat ideea protrivit căreia, prin compunerea materialelor, elementelor decorative, palatele „șigănești” dau senzația de imponderabilitate, motiv pentru care a folosit analogia cu filmul lui George Lukacs „Star Wars”²⁸. Analogia încearcă să exprime tocmai caracterul scenografic, teatral chiar al arhitecturii rome, care urmărește să impresioneze în manieră hollywood-iană.

Stilul rrom se compune astfel prin îmbinarea complexă a tuturor aspectelor tratate anterior, care interferează creând acest fenomen surprinzător în peisajul realităților românești contemporane.



Fig. 1. “Palatul regal” de la Sibiu.



Fig. 2. “Palatul regal” de la Sibiu. – Detaliu nivelul II.

²⁸ *Ibidem.*



Fig. 3. “Vila Iți”, Turda – Detaliu nivelul II.



Fig. 4. “Vila Iți”, Turda – Detaliu nivelul II.



Fig. 5. “Vila Iți”, Turda – Detaliu stucatură



Fig. 6. “Vila Iți”, Turda – Detaliu stucatură



Fig. 7. “Vila Iți”, Turda – Vedere generală.

IOANA SAVU



Fig. 8. “Vila Iți”, Turda – Fațada principală.



Fig. 9. “Vila Iți”, Turda - Detaliu acoperiș.



Fig. 10. “Vila Iți”, Turda - Detaliu acoperiș.

În cel de al LI-lea an (2006) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)	dramatica (semestrial)
informatică (semestrial)	business (semestrial)
fizică (trimestrial)	psihologie-pedagogie (anual)
chimie (semestrial)	științe economice (semestrial)
geologie (trimestrial)	științe juridice (trimestrial)
geografie (semestrial)	istorie (trei apariții pe an)
biologie (semestrial)	filologie (trimestrial)
filosofie (semestrial)	teologie ortodoxă (semestrial)
sociologie (semestrial)	teologie catolică (trei apariții pe an)
politică (anual)	teologie greco-catolică - Oradea (semestrial)
efemeride (semestrial)	teologie catolică - Latina (anual)
studii europene (trei apariții pe an)	teologie reformată (semestrial)
	educație fizică (semestrial)

In the LI-th year of its publication (2006) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)	dramatica (semestrial)
computer science (semesterily)	psychology - pedagogy (yearly)
physics (quarterly)	economic sciences (semesterily)
chemistry (semesterily)	juridical sciences (quarterly)
geology (quarterly)	history (three issues / year)
geography (semesterily)	philology (quarterly)
biology (semesterily)	orthodox theology (semesterily)
philosophy (semesterily)	catholic theology (three issues / year)
sociology (semesterily)	greek-catholic theology - Varadiensis
politics (yearly)	(semesterily)
ephemerides (semesterily)	catholic theology - Latina (yearly)
European studies (three issues / year)	reformed theology (semesterily)
business (semesterily)	physical training (semesterily)

Dans sa LI-ème année (2006) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)	dramatica (semestrial)
informatiques (semestriellement)	affaires (semestriellement)
physique (trimestriellement)	psychologie - pédagogie (annuellement)
chimie (semestriellement)	études économiques (semestriellement)
géologie (trimestriellement)	études juridiques (trimestriellement)
géographie (semestriellement)	histoire (trois apparitions / année)
biologie (semestriellement)	philologie (trimestriellement)
philosophie (semestriellement)	théologie orthodoxe (semestriellement)
sociologie (semestriellement)	théologie catholique (trois apparitions / année)
politique (annuellement)	théologie greco-catholique - Varadiensis
éphémérides (semestriellement)	(semestriellement)
études européennes (trois apparitions / année)	théologie catholique - Latina (annuellement)
	théologie réformée - (semestriellement)
	éducation physique (semestriellement)