

ANUL XLVIII-XLIX

2003-2004

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

HISTORIA

3

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

SUMAR - CONTENTS - SOMMAIRE

VITTORIO FRANCHETTI PARDO, Universitari e citta nel medioevo.....	3
IULIA MESEA, O galerie de portrete. Mică istorie a familiei Brukenthal. A Portrait Gallery ♦ <i>A Brief History of the Bruckenthal Family</i>	13
PETRA RAU, Die Goethefeier 1849, "Photographiert Aufgenommen zur Stunde der Geburt nach 100 Jahren von F. Vogel"	39
GUDRUN-LIANE ITTU, Scrisori ale lui Theodor Von Frimmel adresate lui Michael Csaki, custode al Muzeului Brukenthal intre 1901 și 1924 ♦ Briefe des Kunstgelehrten Theodor von Frimmel an den Kustos des Brukenthalmuseums Michael Csaki in der Zeitspanne von 1901 bis 1924.....	51
CORNEL CRĂCIUN, Romanian Art in Transylvania and Banat: 1918-1940	63
ALESSANDRO SUPPRESSA, Lo spazio sacro in Giovanni Michelucci	77

RECENZII - BOOK REVIEWS

VALENTIN MUREȘAN, <i>Arta italiană din secolele XVI-XVIII în pinacoteca Brukenthal (vol. I)</i>	87
ADRIAN ANDREI RUSU, <i>Geografia și evoluția picturii medievale românești din județul Hunedoara</i>	91

UNIVERSITARI E CITTA NEL MEDIOEVO

VITTORIO FRANCHETTI PARDO

PREMESSA. L'atto di nascita delle università europee può essere individuato nel documento *De Scholaribus* emanato nel 1158, nella Dieta di Roncaglia, da Federico I Barbarossa: che, per redigerlo, aveva consultato duchi, abati, vescovi, giudici, funzionari di corte. Con quel documento si concedevano garanzie, benefici e privilegi agli studenti ed ai professori che, divenuti esuli per amore della scienza (*amore scientiae exules facti*), avevano lasciato le loro sedi originarie per andare ad insegnare e a studiare in altra città; così incontrando rischi di vario genere: perfino *corporales injurias*. L'universitario, studente e docente, nel contesto della città che lo accoglieva, diveniva infatti una sorta di *straniero interno* rispetto alla società dei cittadini: in quanto da un lato perdeva i privilegi di cui eventualmente godeva nella sua città d'origine, ma d'altro lato non godeva, nella nuova sede, di tutti i diritti e privilegi di un vero e proprio cittadino e non diveniva, dunque, *civis* a pieno titolo: perchè nella nuova città era destinato certamente a restare per lungo tempo ma, concettualmente e politicamente, non in maniera definitiva. L'universitario aveva cioè tanto la caratteristica di essere, appunto come uno *straniero* (per esempio un commerciante), un soggetto che oggi viene e domani se ne va, quanto quella di partecipare alla vita della nuova città e di essere dunque soggetto *interno* alla società cittadina. Si trovava insomma in una condizione di semintegrazione, appunto di *straniero interno*: condizione che però negli statuti degli città medievali del bacino europeo non era tuttavia insolita. Alla metà del XII secolo, quando le università erano già abbastanza diffuse in varie città europee, era in genere interesse delle più istituzioni di riferimento generale, cioè papato e corona, ma anche delle nascenti società cittadine, convogliare il fenomeno universitario in direzione delle linee politiche religiose e giuridiche rispettivamente da loro sostenute. Era dunque opportuno e necessario dare ai soggetti universitari (docenti e studenti) alcune garanzie e privilegi appunto sostenuti dall'autorevole avallo rispettivamente imperiale, pontificio, e degli statuti cittadini. Il *De Scholaribus*, conosciuto anche come *Habita* diventerà così, nel Medioevo europeo, il documento attorno al quale graviterà tutta la complessa serie di rapporti che si intessevano tra impero, papato e città nel momento nel quale si andavano formando e rafforzando le nuove ed attive classi cittadine. Ne consegue un complesso sistema costituito appunto da corte, papato, città, università; in un gioco politico che ruotava attorno alla ricerca di garanzie e di autonomia da parte dei vari soggetti del sistema universitario e che consentiva ai dottori di usare, in casi estremi, ma ciò è accaduto più volte, l'arma di ricatto della cosiddetta secessione: lo spostarsi in altra città per fondare ivi una

nuova università. Dunque nei vari centri cittadini europei lo sviluppo del sistema universitario non avveniva in modo omologo, nè tanto meno, in quadro sincronico (lo scarto, per l'età medievale, è perfino dell'ordine di due o più secoli). Inoltre variavano i soggetti promotori dell'insediamento universitario in ciascuna delle città; a volta a volta essendo essi o la corte, o il papato od i ceti dirigenti della città. Ed infine vi erano sensibili differenze di prestigio, e dunque di appetibilità, a seconda che lo *Studium* (o anche *Universitas Studiorum*) fosse *generale* (quando comprendeva tutte le diverse discipline dell'insegnamento), oppure fosse caratterizzato soltanto da alcuni gruppi di discipline. Per quanto riguarda questa mia conversazione mi riprometto di analizzare, riferendomi a qualche opportuno esempio, quattro diversi aspetti del rapporto università - città: a) l'incidenza dell'istituzione promotrice della fondazione dello *Studium* sulla città che ne diveniva sede; b) l'articolazione interna dell'insieme del corpo universitario; c) le reciproche relazioni tra insediamento universitario ed assetto del tessuto cittadino. Sullo sfondo di queste diverse realtà apparirà anche quale, di volta in volta, fosse i rapporti dialettici, in genere a carattere conflittuale, che si ingeneravano tra la "mentalità" e le consuetudini di vita dei cittadini e quelle degli universitari: soprattutto studenti.

a) incidenza sulla città dell'istituzione promotrice della fondazione dello Studium.

Nella prima fase di vita dell'università bolognese, fondata nel 1088 in parte anche su iniziativa di ceti cittadini, la città, gelosa dei privilegi concessi al suo *Studium* proprio dallo *Habita*, comminando ai trasgressori severe pene pubbliche, obbligò i suoi dottori a giurare che non si sarebbero recati in altra sede e che non avrebbero portato i libri (merce allora rara e costosa) fuori dalla città; obbligo che un secolo più tardi sarà addirittura inserito negli statuti cittadini. Ma gli universitari proprio appellandosi allo *Habita*, ritennero quell'obbligo lesivo delle loro prerogative e minacciarono la secessione (che in seguito fu infatti attuata a partire del 1222). Nella disputa si inserirono, in sequenza, i papi Onorio III e Martino IV che sciolsero gli universitari dal giuramento. Così affermando la supremazia papale sull'intero sistema universitario bolognese nel duplice disegno politico da un lato di allargare i confini del campo di ingerenza del papa nell'insegnamento superiore (Onorio III) dispose che il rilascio della licenza di insegnamento fosse affidato al parere del vescovo), e dall'altro lato di sovrapporsi autoritariamente ai rapporti tra dottori e organi del governo cittadino. L'essere sciolti dal giuramento cittadino rendeva gli universitari meno *interni* alla città e dunque più *stranieri*. Ma dal canto loro gli universitari bolognesi gradivano questa condizione: si sentivano infatti "imperiali" al punto che rifiutarono di rendere omaggio a S. Petronio nel 1284 dichiarato patrono della città. I dottori pretesero di insediarsi nel cuore stesso della città, perchè ciò rafforzava sia il principio della legittimità dell'insegnamento giuridico nello *Studium* cittadino, sia quello del sostegno dei diritti sanciti dalla decretale del Barbarossa. Lo stesso quadro di

riferimento imperiale si presentò più tardi: tanto nella fondazione dell'università napoletana su decisione di Federco II (1244), quanto in quella di Praga (1347) istituita dall'imperatore Carlo IV. Ma con alcune differenze. Nel caso napoletano ciò doveva avvenire in contrapposizione sia agli interessi di Bologna a conservare i vantaggi che le derivavano dal prestigio di quella antica università, vantaggio che infatti veniva riaffermato anche in sede di cerimonialità e ritualità cittadine, sia alle pretese pontificie pur sempre presenti nello *Studium* di Bologna. Mentre nel caso boemo, dove il nuovo insediamento universitario venne situato nel cuore del tessuto della città vecchia, il tipo di statuto dell'università si collocava in rapporto sia all'influenza della corona sia anche, tramite l'autorità vescovile, a quella dell'autorità pontificia. E con l'implicita condizione che Carlo IV, essendo nato nella città boema, incarnava anche i valori simbolico-culturali di quella città. Nel caso dell'università di Vercelli (fondata nel 1228) era stabilito per statuto che rettori, docenti e studenti non dovessero prendere parte alle fazioni cittadine. Però ad essi era garantita protezione da parte della città nel caso di lotte tra il Comune di Vercelli ed altra città o castello o singolo potente. A Milano, dopo la morte di Filippo Maria Visconti il senato cittadino richiamò in città gli studenti che erano a Pavia; nel timore che il conflitto tra le due città lombarde potesse provocare noie agli studenti milanesi.

Ancora più emblematiche appaiono alcune vicende che hanno interessato le università di Parigi (fondata nel 1170), di Oxford (sorta nel 1167 per espresso volere della corte) e di Cambridge (fondata nel 1209). Nel XIV secolo, cioè in una fase matura della vita dello *Studium* parigino il re impose all'università, insediata sostanzialmente sulla *rive gauche* della città, le sue scelte clementiste. Di conseguenza gli universitari non francesi, cioè la maggioranza del corpo universitario, abbandonarono la sede parigina: i tedeschi tornarono ad Heidelberg, a Colonia ed a Praga; gli inglesi, in buona parte, rientrarono nelle università inglesi. Rimasero a Parigi i soli universitari della "nazione" francese; i quali cioè si appoggiarono alla corona anche in contrasto con le scelte dei ceti cittadini e soprattutto del gruppo che si riconosceva nella politica di Etienne Marcel. In ciò risultando confermato il clima sostanzialmente conflittuale che si era precisato quasi fin dall'inizio tra "città" ed università: certo anche per le caratteristiche della vita dei gruppi, in particolare studenteschi, che ad essa appartenevano e che erano del tutto diverse da quella dei ceti della borghesia cittadina. Agli studenti veniva infatti rimproverata la vita licenziosa, il gioco, le risse, il bere, e così via. Al punto che il *prévôt* Aubriot, che era anche però il *conservateur et gardiene* e che era cioè in teoria il protettore degli interessi degli universitari, fece più volte uso del Petit Châtelet, un edificio fortificato sito sul ponte della Senna, per impedire l'accesso degli universitari nella parte di città sviluppata sulla *rive droite*; zona dove erano appunto insediati i ceti borghesi parigini. In certa misura l'università parigina veniva così considerata estranea alla città dei ceti borghesi; il suo separato insediamento ne era una prova tangibile. D'altra parte gli statuti prescrivevano che nelle occasioni rituali, ma spesso anche nel vissuto quotidiano, i dottori dovessero

vestire speciali abiti da parata. Ancora una volta, sono portato a giudicare, per considerarli ad un tempo integrati (*interni*) alla "scena cittadina", ma anche, viste le riconoscibili fogge dei loro abiti, estranei (*stranieri*) rispetto ad essa.

Per Oxford il momento di crisi che contrappone la città all'università, questa peraltro era già stata fondata da tempo, è il 1249: quando il Grosseteste, arcivescovo di Lincoln, dispone un grosso lascito per la fondazione di ben 12 cattedre di teologia. Ciò, per la prevista e temuta invadenza di un gran numero di universitari, produce malumore nei cittadini e, con essi, nei frati domenicani e francescani (a loro volta legati alla vita dei borghesi) che vedevano compromesso il ruolo di detentori dell'insegnamento religioso da loro assunto a partire dal secondo decennio del secolo. Ma la corona appoggia gli universitari ed il sistema universitario nel suo insieme: che infatti si rafforza e si accresce sia nel numero delle persone (oltre il migliaio in una città con numero, di cittadini non di molto superiore a quello), sia nel numero delle sedi (collegi ed aule) situate proprio nel cuore del centro cittadino. Non mancano, ovviamente, risse e scontri; che, però, trovano un precario equilibrio nel reciproco sfruttamento economico. I cittadini elevando i prezzi delle merci e degli alloggi, gli universitari reclamando ed ottenendo facilitazioni e riduzioni sui prezzi del mercato edilizio. Situazione, questa, che durerà fino alla metà del Trecento. La peste del 1348-49 e la relativa falcidia di popolazione, marcherà il cambiamento verso nuovi assetti di cui parlerò in seguito. Nel 1209 emigrano nella città molti studenti provenienti da Oxford. I cittadini si lamentano, al solito, delle loro turbolenze, ed anzi nel 1261, in occasione di una rivolta studentesca, gli organi cittadini arrestano e perfino condannano a morte molti fra i rivoltosi. Ne consegue l'appello degli universitari alla corona che gli appoggia, per rivendicare i diritti di autonomia degli organi di giustizia dell'università. Ne consegue anche il riconoscimento che il prezzo dei fitti degli alloggi dovesse essere stabilito da una commissione appositamente istituita e della quale facevano parte rappresentanti di cittadini e di universitari. Anche in questo caso, dunque, gli universitari risultarono in certa misura un corpo separato all'interno del tessuto sociale cittadino.

b) articolazione interna del corpo universitario.

E' difficile dar conto in breve delle complesse caratteristiche dei vari statuti universitari e delle effettive articolazioni interne che caratterizzavano la vita di ciascuna università. Vi erano però taluni elementi sempre ricorrenti che qui interessa sottolineare. Per quanto concerne gli aspetti organizzativi generali ogni *Studium* era coordinato e controllato dal rettore: espresso dall'università ma in certa misura collegato agli organi di governo pubblico. E vi potevano essere più rettori in ciascuna sede universitaria cittadina a seconda della composizione di vari *Studia* che la caratterizzavano. Inoltre il corpo docente era a sua volta articolato nel gruppo dei "dottori", cioè dei professori a pieno titolo, e di quello dei baccellieri che coadiuvavano il dottore. Vi era inoltre il *bedellus*: che controllava la regolarità

delle lezioni e di altri aspetti della vita universitaria, e che era figura espressa della città o comunque dall'ente che aveva istituito l'università. Ma la componente più significativa, perchè quella oggettivamente più numerosa, era certo quella del corpo studentesco. Questo era sempre articolato in *nazioni*, cioè in gruppi distinti per appartenenza linguistica e per luogo di nascita. Anche se poi entro un'unica *nazione* erano spesso riuniti studenti provenienti da regioni o città tra loro diverse (per esempio alla *nazione* tedesca appartenevano spesso anche studenti di origine boema, morava, e così via). Ed è importante sottolineare che al corpo studentesco appartenevano di solito anche studenti della città ove l'università si era insediata. Per esempio a Bologna vi erano studenti nati nella città. Questa circostanza era causa di differenze persino entro il corpo studentesco. Proprio a Bologna i diritti e le garanzie, anche di ordine giudiziario, che si applicavano agli altri studenti non venivano concessi agli universitari bolognesi: che essendo iscritti direttamente nei registri cittadini, diversamente da quanto avveniva per gli altri, dovevano rispettare in tutto gli statuti e le regole della città. Da molti statuti universitari appare poi che la condizione sociale ed economica degli studenti era fortemente differenziata. Vi erano studenti ricchi e studenti non abbienti o addirittura poveri: secondo quanto risulterebbe, a Parigi alcuni studenti sarebbero stati perfino costretti a mendicare. Da tale disparità di condizione economico-sociale degli studenti discendevano così non poche differenze di costume e qualità di vita, e non secondari effetti, come dirò più avanti, sulla stessa organizzazione delle città. Per esempio, quanto al primo aspetto, in molti casi gli studenti dei ceti elevati avevano diritto ad ottenere dimore in abitazioni o collegi di pregio, ed erano anche autorizzati ad essere accompagnati da servitori che potevano abitare con loro. Vi erano dunque collegi od alloggi di differente livello, ed in questi vi potevano essere, o no, le stesse aule di insegnamento. Inoltre, come appare da numerose rappresentazioni pittoriche, miniaturistiche ed anche scultoree, erano diversi gli arredi: oltre alla cattedra del docente, anche questa di tipi differenti, semplici sedili, o anche meno, oppure veri e propri banchi con piano di scrittura. A Bologna il suono della campana (detta la Scolara) che regolava gli orari della vita universitaria finì per essere assunto anche come regolatore dei ritmi lavorativi della città: il "tempo" dell'universitario era divenuto anche il "tempo" del cittadino. Un fenomeno che ha caratterizzato per lungo tempo le università europee è quello dei "goliardi": che erano gruppi di studenti che spesso cambiavano sede universitaria e che, generalmente, erano considerati dai cittadini come elementi disturbatori della quiete pubblica. E' così significativo che, almeno per le città italiane, tale fenomeno tenda a scomparire già agli inizi del XIII secolo: cioè quando le fiorenti città dei potenti cetti cittadini cominciano a darsi programmi di decoro comportamentale, di regolarità dei ritmi di vita e del lavoro, infine, ma non secondariamente, di "costruzione" ideologica e fisica di una scena urbana ora percepita come valore civico e politico. Infatti proprio a partire da quel momento da un lato inizia a scomparire la poesia goliardica e, dall'altro lato, prende avvio e fiorisce il genere letterario delle *laudationes* riferite alle singole città e proposte dai cronachisti cittadini.

c) le reciproche relazioni tra insediamento universitario ed assetto del tessuto cittadino

Ho già accenato in precedenza al fatto che in taluni casi il numero degli universitari pesava percentualmente in misura assai sensibile sull'insieme di quanti, cittadini e no, gravitavano sulle città. A Bologna, città di dimensione medio-grande per i secoli XIII-XIV in quanto contava circa 30.000 abitanti, vi sarebbero state varie migliaia di universitari, il che non è certo poco, ma nelle città piccole, come ho detto, il peso percentuale era ancora maggiore. La collocazione dello *Studium* bolognese proprio nel cuore della città non poteva pertanto mancare di produrre effetti di vario ordine sul tessuto edilizio cittadino oltre che, come detto, sui ritmi di vita della città. Si arrivò così a suddividere i vari settori dell'insegnamento universitario in rapporto alla analoga suddivisione della città in quartieri: ad ogni quartiere o gruppo di quartieri cittadini corrispondeva un certo gruppo di sedi universitarie. Conseguentemente, vennero anche istituiti e costruiti vari collegi per studenti nel pieno del tessuto urbano. Il più significativo ed importante tra questi è il grande Collegio Di Spagna (edificio tuttora esistente ed anche restaurato) per gli studenti della nazione iberica. Realizzato nel Trecento su iniziativa del cardinale Albornoz, che chiamò a realizzarlo, significativamente ed emblematicamente secondo i modi dell'architettura di matrice iberica del tempo, il famoso architetto Gattapone. La realizzazione richiese anche un apposita politica di acquisizioni di aree e non poche trasformazioni degli allineamenti viari circostanti. Il Collegio di Spagna, una presenza edilizia anche architettonicamente "straniera" nel paesaggio edilizio bolognese, ha cioè influito sull'assetto urbanistico di un settore della città. A Vercelli una delibera comunale del 1228 stabilì che ben cinquecento alloggi venissero destinati agli universitari, consentendo che in essi potessero essere introdotte tutte le modifiche tipologiche e costruttive che fossero risultate necessarie allo scopo. A Parigi, come già detto, l'insediamento universitario determinò addirittura lo sviluppo di un intero settore della città: quello della *rive gauche*. La scelta insediativa fu all'inizio in parte casuale. Lungo la collina di S.te Geneviève, e nei suoi pressi si erano già insediati alcuni conventi religiosi ma la zona restava ancora periferica. Perciò quando alla metà circa del Duecento la regina e soprattutto il canonico Robert de Sorbon (di qui il celebre nome di Sorbonne), decisero di creare dei collegi e delle aule di studio per gli studenti poveri, i due promotori ottennero facilmente dal sovrano, Luigi il Santo, l'autorizzazione ad insediare le nuove strutture edilizie proprio in quella parte della città. Conseguentemente, sempre nella *rive gauche*, si svilupparono, insieme a quelle più consuete, anche forme di attività produttiva e commerciale correlate alle specifiche attività universitarie: quella di copisti e rilegatori, quella di fornitori di prodotti e servizi di vario genere, ma di interesse del mondo universitario, e così via. L'insediamento universitario parigino divenne uno dei fattori determinanti della caratteristica configurazione complessiva della città di Parigi. A Praga come è noto, fu proprio il sistema universitario ad alimentare il pensiero ussita: a sua volta causa di duraturi e sanguinosi conflitti dell'area boema.

Ma lo stretto rapporto che nel tardomedioevo si istituiva tra università e città è ancor più tangibilmente individuabile ad Oxford e Cambridge. Nella prima delle due città già a partire dai primi decenni del Trecento si era messo in moto il fenomeno dell'acquisizione di aree ed edifici da parte di organismi universitari. Ma dopo la gravissima crisi demica ed economica conseguente alla peste del 1348-49, tale fenomeno assunse proporzioni elevatissime. Come si può dedurre da alcuni dati fiscali del 1377, i cittadini, prima ostili all'università, trovarono ora nella sua presenza motivo di riscatto economico. Gli elementi di trasformazione del tessuto cittadino sono evidenti da questa sequenza di eventi. Tra il 1317 ed il 1412 il Merton Collegge si espande fino alla cerchia muraria. Il Queen's College si espande nel settore nord della città ma si insedia anche direttamente sulla High-Street, cioè sull'asse principale della città. Sempre sulla High-Street si insediano anche lo University College e lo Exeter College. E, per altro verso, nelle zone rimaste spopolate, le aree vuote vengono utilizzate per costruirvi edifici universitari. Innestata sulla decadenza della città dei ceti borghesi, era cioè nata, allora, la "città universitaria" di Oxford. Non diverso il caso di Cambridge. Qui la crisi si era manifestata già prima della peste e molti cittadini avevano già lasciato la città per insediarsi a Londra. Ed anche a Cambridge lo studio della situazione cittadina mostra che nel 1380 il ritmo della costruzione di "colleges" era assai elevato. Molte parti del preesistente tessuto cittadino erano sostituite da insediamenti di "colleges" ed in particolare, anche a Cambridge, proprio nel settore che comprendeva la High-Street. Ora sono gli universitari a dominare la scena anche economica cittadina. Ne è una riprova l'atteggiamento assunto alla fine del XIV secolo dai ceti poveri della città; i quali, durante le rivolte contadine del 1381 si allearono infatti con i contadini contro gli universitari. Anche a Cambridge, insomma, nel tardo Trecento la "città" veniva ormai percepita essenzialmente come "città universitaria": quale e rimasta sino ad oggi.

Diversamente da quanto accade per altre celebri università medievali europee ricche di documentazioni (statuarie, normative, giuridiche, giudiziarie iconografiche, di ordine sociale, di costume, di ambito architettonico-urbanistico, ecc.), le prime tracce dell'università di Roma sono purtroppo assai scarse ed ambigue. Al punto che la fase costitutiva dell'università romana resta tutt'oggi problema storiografico nebuloso ed irrisolto. Se ne conoscono tuttavia taluni elementi e talune notizie; ed anche queste, va detto, appaiono talvolta contraddittorie. Si sa, ad esempio, che nella seconda metà dell XII secolo, quando già erano famosi e fiorenti gli *Studia* di Bologna e Parigi, studenti e docenti romani lasciavano la loro città per recarsi appunto in quelle università (a Parigi è per esempio documentata la presenza dell'agostiniano Egidio Colonna). Ma in un nuovo contesto politico generale il quadro comincia a mutare. Nel 1265 Carlo d'Angiò, certamente con l'intenzione di proporre un'alternativa alla precedente formazione dello studio federiciano di Napoli, tenta, ma sembra senza alcun risultato, di istituire anche a Roma uno *studium* laico. A Roma erano infatti già in funzione altri centri di studi superiori: la *Universitas Cleri Romani* (a carattere

teologico-giuridico e destinato alla formazione dei quadri direttivi del clero), la *Universitas Romanae Curiae* (*studium generale* istituito tra 1244 e 1245 da Innocenzo IV e riservato al personale interno alla curia: dunque con sede variabile perchè anche legato agli spostamenti della curia), infine gli *studia generalia* aperti dalla metà del XIII secolo dagli ordini mendicanti e destinati ai confratelli (di particolare rilevanza gli *studia* dei conventi dell'Ara Coeli, dei francescani, di S. Sabbina, dei domenicani, e di S. Agostino, degli agostiniani).

Il vero e proprio atto fondativo dell'università, lo *Studium Urbis* o *Studium Generale*, è la bolla *In Supremae* emanata da Bonifacio VIII il 20 aprile 1303. Dunque di tale atto fondativo tra qualche mese si celebrerà a Roma il settimo centenario. L'anno di fondazione dell'università romana è il medesimo di quello in cui nasce l'università di Avignone; ma, va ricordato, l'università di Bologna contava allora già più di due secoli. Lo *Studium Urbis*, che comprendeva tutte le lecite facoltà, godeva di autonomia giurisdizionale sia rispetto alla Curia capitolina sia rispetto a quella ecclesiastica, ed era finalizzato alla formazione della futura classe dirigente. E va sottolineato che le caratteristiche delineate da papa Bonifacio per l'università romana ne proponevano un profilo comparabile con quello delle più prestigiose università del tempo. Finanziato con parte dei gettiti comunali, la vigilanza dello *Studium Urbis* era però affidata ad esponenti del sistema religioso romano: all'abate del monastero di S. Lorenzo *intra muros*, al priore della basilica di S. Giovanni, all'arciprete del monastero di S. Eustachio. Rispetto alle consuetudini del tempo si nota in ciò un aspetto tipico e peculiare della situazione romana: la doppia presenza delle istituzioni cittadine e di quelle legate all'esercizio del potere del papa. A Roma, è stato notato da molti studiosi, la storia della città si confonde spesso con quella dei papi. Così vi è stato anche chi ha attribuito la ritardata data di fondazione dello *Studium Urbis* ad un mancato interesse dei gruppi di potere (la curia papale, i sempre mutevoli ceti dominanti) presenti nell'Urbe, ad investire nella formazione di una ben definita classe dirigente. Ma tale mancato interesse, e dunque tale ritardo, mi sembra lecito ipotizzarlo, potrebbe anche essere giudicato come risultato, di valore azzerante, del complesso e non chiaro intreccio nell'esercizio del potere tra curia papale ed istituzioni cittadine. Che è poi proprio quell'intreccio che papa Bonifacio, con la sua bolla istituiva dello *Studium Urbis*, intendeva risolvere autoritariamente a favore del papato. Quale il luogo prescelto per questo primo nucleo dell'università romana? Anche se una certa tradizione vorrebbe che la sua prima localizzazione fosse quella riferita ad alcune case nei pressi di S. Eustachio, e invece accertato che la sede universitaria romana venne inizialmente ubicata *in regione Transtiberim*. Senza, però, che di tale sede si conoscano nè il luogo fisico, nè le caratteristiche edilizie. Si è pensato da alcuni che, così come del resto accadeva in quei tempi in varie altre città italiane ed europee, l'insegnamento venisse allora impartito in edifici privati; oppure, secondo altri, nella chiesa di S. Maria. Nella bolla bonifaciana era anche stabilito che, per evitare speculazioni, i *taxatores*, ufficialmente nominati dal comune e dagli esponenti universitari, fissassero i prezzi di fitti delle *pensiones domorum*: un vero e proprio

'equo canone'. Era, questa, una soluzione adottata in quei tempi da quasi tutte le istituzioni promotrici di sedi universitarie: per evitare attriti, anzi spesso veri e propri scontri, assai frequenti a verificarsi tra universitari e cittadini. Però la notizia che più tardi, nel 1348 (e comunque notizia che conferma la presenza dello *Studium* in Transtevere), venne proposta (ma non attuata) la realizzazione di una *domus scholariorum*, potrebbe però voler dimostrare che le intenzioni calmierizzanti della bolla bonifaciana forse non avevano ottenuto lo scopo sperato.

La traslazione della curia pontificia ad Avignone sembra assicurare all'università romana, nel XIV secolo, qualche maggiore autonomia. Ma si sono riflessi sull'università romana anche i sussulti e i turbamenti connessi con le altrettanto complesse e turbolenti vicende che, in quel secolo, hanno contrassegnato la vita economica e politica della città. Così anche il progetto di istituire presso la chiesa di S. Apollinare un collegio destinato agli studenti poveri e dotato anche di spazi per l'insegnamento, progetto predisposto nel 1247 dal cardinal Branda Castiglioni, non sembra aver prodotto effetti concreti. Ma d'altra parte, è attestato che tra seconda metà del trecento e primi anni del XV secolo attorno all'ambito dello *Studium* romano si era andato affermando un ambiente culturale di elevatissimo livello che includeva dotti e letterati di varie parti d'Italia: tra i quali Poggio Bracciolini e Francesco da Flano. Resta comunque dato generale che, malgrado talune iniziative di Innocenzo VII (1404- 1406) e Martino V (1417-1431), nei primi decenni del XV secolo la presenza dell'università non sembra ancora identificabile come dato qualificante dell'immagine della città di Roma.

Una nuova fase si apre invece qualche decennio più tardi. Sotto il papa Eugenio IV (1431-1447) viene riproposto con maggiore decisione il tema dell'assistenza agli studenti poveri. Ne saranno segni tangibili l'iniziativa avviata alla fine del 1456 dal cardinal Capranica (però realizzata soltanto tra 1475 e 1476 dal fratello del cardinale), e successivamente (1476 o 1478) quella promossa dal cardinal Nardini. Entrambi i cardinali istituiscono dei collegi per studenti poveri. Il primo, il collegio Capranica, istituito in rapporto alla sede della residenza della famiglia cardinalizia (nella piazza oggi appunto detta Capranica), il secondo, il collegio Nardini, situato in un edificio del quartiere Parione prospettante la *via Papalis*. Dalle cronache risulta che entrambi i collegi ebbero notevole risonanza. A tale proposito va notato che le loro rispettive localizzazioni sono comunque correlate alla fondamentale decisione papale di trasferire la sede dello *Studium* in un'area compresa tra S. Eustachio e Agone (oggi piazza Navona) e, più precisamente, di fronte alla chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli. A sua volta collegato, tale trasferimento, con le iniziative di innovamento e trasformazione dell'intera città di Roma prima promosse dai papi di metà Quattrocento e poi vigorosamente confermate de Sisto IV nell'ultimo quarto del secolo. Iniziative le quali complementariamente al definitivo fissarsi della sede pontificia in Vaticano attribuiscono all'area della città compresa nell'ansa del Tevere il ruolo di centro direzionale e commerciale, così come ritualmente simbolico, della nuova Roma rinascimentale. E' proprio in questo quadro che si inserisce, tra l'altro, anche la

decisione di Sisto IV di spostare in Agone il mercato del Campidoglio (1477): così attribuendosi a tutta l'area contigua il ruolo di nodo centrale dell'intera città. Ed è sempre in questo medesimo quadro di innovazione che lo *Studium Urbis* assorbirà progressivamente gli altri *studia* cittadini. Cancellata ogni precedente ambiguità, lo *Studium Urbis* era cioè divenuto in tutto e per tutto l'università del papa: con tangibili conseguenze anche sul piano urbanistico. Oltre alle già ricordate istituzioni dei collegi Capranica e Nardini, dalla nuova localizzazione della sede universitaria scaturiranno infatti molte altre conseguenze: che risulteranno fondamentalmente significative per la vita e l'immagine, tanto spaziale quanto edilizia, del nuovo centro dell'Urbe rinascimentale (con seguiti che si prolungheranno fino all'età della Controriforma e dell'età barocca). Alessandro VI (1492-1503), già qualche anno più tardi, inizia poi a modificare in modo essenziale il complesso edilizio esistente. Perché già ritenuto inadeguato al suo nuovo ruolo ed alle sue nuove funzioni. È questo il momento di avvio di un lungo processo edificatorio che, come è ben noto, durerà sino al secolo XVII; nel quale saranno chiamati ad intervenire con importanti realizzazioni anche architetti di primo piano. Nel frattempo vanno registrati altri importanti fenomeni di mutamenti. Nel 1472 gli Agostiniani riprenderanno il possesso della chiesa di S. Maria del Popolo e daranno vita ad una biblioteca pubblica. Nel 1475 si apre la Biblioteca Vaticana. Ed anche la biblioteca del complesso di S. Maria sopra Minerva, da tempo importante centro di cultura in quella parte della città, proprio in conseguenza della vicinanza allo *Studium* vede enormemente accrescersi tale suo ruolo. Inoltre, sempre in questo innovato centro della città, la presenza dei palazzi delle famiglie cardinalizie e delle loro ricche biblioteche e collezioni d'arte, costituisce un ulteriore fattore ed occasione di accrescimento della funzione culturale della sede universitaria. Infine, connesse con le attività dello *Studium* e con le conseguenti necessità, prosperano, sempre in quest'area, botteghe di conciatori di pergamene, di librai, di miniatori, di copisti e così via, che si vanno ad insediare nei pressi di Campo de' Fiori; cioè, ancora una volta, in prossimità della sede universitaria. E l'arrivo al soglio pontificio di Leone X (papa dal 1513 al 1521) attribuirà a tutta quest'area la particolare fisionomia del monopolio della cultura fiorentina durante tutta la fase rinascimentale dello sviluppo della città. Anche il tessuto edilizio di questa parte della città, con accorpamenti o, viceversa, parcellizzazioni di aree edilizie, risentirà di tutti questi fenomeni. Insomma, a partire dal XVI secolo lo *Studium Urbis* diviene parte essenziale della città e polo culturale in essa profondamente radicato. È un dato di lunga durata nella storia urbana di Roma. Sino quasi alla metà del XX secolo, proprio nella localizzazione e sede prescelta nel XV secolo cioè i pressi della chiesa di San Eustachio che *in medio fere Urbis umbilico sita est*, l'università romana continuerà infatti a svolgere il suo ruolo nella città di Roma; e ad affermare, anche visibilmente, la propria presenza. Più tardi la sede universitaria verrà spostata in una appositamente creata "città universitaria"; per poi ulteriormente diffondersi in più poli e localizzazioni della città divenuta metropoli.

O GALERIE DE PORTETE. MICĂ ISTORIE A FAMILIEI BRUKENTHAL

IULIA MESEA

ABSTRACT. A Portrait Gallery. A Brief History of the Brukenthal Family. The Brukenthal painting collection contains a very important and numerous portrait gallery of Baron Samuel von Brukenthal's family, the founder of the museum. It is not a gallery constituted by Samuel von Brukenthal himself, as he was the first in his family that reached an important position in the social and political life of Transylvania and of the Empire. The gallery was formed by the curators of the museum at the end of the 19th century till the beginning of the 20th century. It represents exquisite value from the documentary and artistic perspectives and offers a journey through the styles that dominated Transylvanian painting from the 18th to the 20th centuries. In presenting this gallery of portraits, the author follows the evolution of the art of portrait in Transylvania and brings biographic information about the most representative members of the family.

The artistic quality of these works varies as the painters, belonging to the Transylvanian and Austrian schools, were either famous names that stood in the top of the artistic life at the Viennese Court or, on the contrary, mediocre anonymous.

Baron Samuel von Brukenthal is depicted 6 times by artists from Vienna and from Transylvania. Among these, the most imposing work is that by the famous Austrian painter, Georg Weikert (1745-1799). The monumental painting (*Baron Samuel von Brukenthal*, oil/canvas, 228 x 179 cm, inv. no. 1247) depicts Baron Samuel von Brukenthal in the garments of Saint Stephan Order, in one of the reception rooms of his palace. The painting stresses the important social and political position of the model.

Another *Portrait of the Baron Samuel von Brukenthal* (oil/canvas, 93 x 71 cm, inv. no. 515) has an uncertain paternity. Across time the researchers (Julius Bielz, Theodor Ionescu, Valentin Mureșan) attributed it to the Austrian Court painter Martin Meytens (1695-1770), to the Transylvanian well-known Johann Martin Stock or to an anonymous artist of the Austrian school. The new elements brought by the author of the study regarding this work are those concerning the possible date of the depiction. It is hard to believe that this portrait is only 4-5 years distance from that of Georg Weikert since in the latter the Baron looks at least 10 years older. The author suggests that the decoration of Saint Stephan Order might have been later added by another artist and the work was depicted around the 7th decade of the 18th century.

The structure of the study follows the line of the descendants of the Baron Samuel von Brukenthal who inherited his fortune: Baron Johann Michael Josef von Brukenthal, Baron Franz Josef von Brukenthal, Baron Hermann von Brukenthal and their families.

It is also pointed to those who contributed to the Brukenthal foundation: Baron Georg Peter Karl von Brukenthal, Baron Franz Josef von Brukenthal, Baroness Luise von Brukenthal, and Baroness Sophie von Brukenthal.

From the artistic point of view it is also worth mentioning the two portraits, belonging to the Transylvanian Baroque by Johann Martin Stock: *Baron Johann Michael von Brukenthal* (oil/copper, 49 x 38 cm, inv. no. 1287) and his brother *Georg Peter Karl von Brukenthal* (oil/copper, 49 x 38 cm, inv. no. 1126). The portraits are depicted on a

landscape being really innovative for the Transylvanian portraiture. Other two portraits that represent the two barons were depicted at the middle of the century in a manner typical for the Austrian academism by Franz Eybl, 1806-1880 (*Portrait of Baron Johann Michael Josef von Brukenthal*, oil/canvas, 100 x 78,6 cm, inv. no. 517) and Gustav Albert Schievert, 1826-1881 (*The Portrait of Baron Peter Georg Karl von Brukenthal*, oil/canvas, 116 x 80 cm, inv. no. 1052).

Other well-known Transylvanian artists made portraits for members of the Brukenthal family, among them, the talented Theodor Benedikt Sockl (1815-1861), Robert Wellmann (1866-1935), Lajos Abrany (1849-1901). The painting by T. B. Sockl representing probably *Baroness Anna von Brukenthal, born Wesselenyi* (oil/canvas, 85 x 68 cm, inv. no. 2172) is illustrative for the remarkable qualities of depicting portraits of the artist, for his role of marking a new stage in the evolution of the art of this genre in Transylvania.

There are two portraits that represent the last descendant of the family, Hermann von Brukenthal. One is depicted by the artist from Sibiu, Gustav Albert Schievert and the other one by the Viennese, Friedrich von Amerling (1803-1887). The latter is more interesting from an artistic point of view as the artists who, we think, knew Hermann von Brukenthal quite well, stresses the bohemian, artistic feature of his inward nature. The artist's model is depicted in a Romantic atmosphere, looking like a poet or composer.

Taking into consideration the fact that Baron Samuel von Brukenthal is the founder of one of the oldest and most important museums in our country and in this part of Europe, Brukenthal's family portrait gallery has not only artistic and documentary but also sentimental value.

La etajul întâi al Palatului baroc din Piața Mare din Sibiu, urcând scara principală, te aflai în saloanele de recepție ale reședinței baronului Samuel von Brukenthal, una dintre cele mai importante și carismatice personalități politice și culturale ale Transilvaniei secolului al XVIII.

Saloanele de recepție erau cu adevărat spectaculoase în peisajul arhitecturii civile din Transilvania prin dimensiuni și decorații interioare: tapetul de perete cu modele de inspirație orientală sau în mătase cu decor floral, candelabrele din cristal de Murano, fastuoasele sobe în stil rococo sau neoclasic, ornamentele ușilor și ferestrelor în lemn aurit. Piese de mobilier, puține la număr, se limitau la consolele cu placă de marmură de sub oglinzi și la măsuțele pentru jocul de cărți. Oglinzile sporeau strălucirea încăperilor și lângă ele, erau așezate sfeșnice de bronz.¹

În salonul roșu din dreapta, unul dintre așa numitele *Visitzimmer* se afla, în ultimii ani ai vieții baronului, singura lucrare de pictură din aceste încăperi, *Portretul bătrânului domn*² - cum i se spune baronului Brukenthal în însemnările amplului

¹ *Inventar über den Nachlass des Samuel Freiherrn von Brukenthal begonnen am 23 Junie, geschlossen am 29 Aug. 1803*, manuscris 89, Biblioteca Brukenthal.

² *Ibidem*, fila 44.

inventar care s-a făcut pentru toate proprietățile sale la 1803 - în mărime naturală, realizat de Georg Weikert (1745-1799), unul dintre cei mai apreciați pictori austrieci ai epocii, (*Baronul Samuel von Brukenthal, guvernatorul Transilvaniei, ulei/pânză, 228 x 149 cm, nr. inv. 1247; fig. 1*), lucrare ce a fost executată în 1792. În anul executării tabloului Brukenthal se retrăsese din viața politică deja de cinci ani, dar la vârsta de 71 de ani, s-a decis să lase urmașilor un portret care să-l reprezinte așa cum era în culmea carierei și puterii sale: apreciat om politic, înnobilit de împărații Habsburgi și decorat cu cele mai înalte distincții ale Imperiului. A apelat pentru aceasta nu la un oarecare pictor obscur, ci s-a îngrijit ca și artistul să fie, pe măsura scopului urmărit, nu numai talentat, ci și de faimă. Georg Weikert, renumit elev al lui Martin Meytens și Christian Seibold, artist de mare talent și cu solide cunoștințe în executarea portretelor aristocratice de reprezentare, a corespuns întru totul intenției fostului guvernator. Fastuos realizat, cu accentuarea tuturor elementelor ce țin de latura de reprezentare, strălucitor, monumental, impozant, acest portret este tipic pentru barocul austriac, fiind unul dintre puținele de acest gen aflate în Transilvania. Samuel von Brukenthal este redat în ținuta de gală a Ordinului Sfântul Ștefan. Mantia verde, tivită cu blană de hermină, este purtată peste veșmântul roșu-violet brodat în aur. Pe măsura din dreapta de care baronul se sprijină cu un gest de mare demnitar, se află căciula ornată cu blană nobilă și până de egretă. Baronul poartă crucea mică și crucea mare, precum și colanul de aur masiv, toate însemne ale Ordinului Sfântul Ștefan. Deși artistul nu trece cu vederea nici un element ce aparține vestimentației și decorurilor, el se oprește cu interes și redă cu real talent expresia chipului acestui om politic de mare cultură. La peste 70 de ani, baronul are încă o privire vie, inteligentă și un zâmbet ușor pare să-i lumineze trăsăturile. Poziția pe care o adoptă vine să accentueze mesajul tabloului: mâna în sold, piciorul înainte se înscriu în acea gestică - simbol al unui anumit tip de relații sociale - tipică pentru sublinierea ierarhiei sociale. Interiorul în care fostul guvernator este plasat este chiar cel al palatului său. Putem recunoaște oglinda mare dintre două ferestre în unul din saloanele roșii laterale, măsura cu tăblie de marmură și unul dintre scaunele tapisate cu piele verde din salonul mare, central. Somptuozitatea și strălucirea redării, caracteristice doar acestui singur portret din cele șase din diferite etape ale vieții sale, ce se păstrează în colecția muzeului, este dovada faptului că baronul a dorit să rămână în această ipostază în conștiința urmașilor.

Colecția de pictură a Muzeului Brukenthal deține 28 de portrete ale membrilor familiei întemeietorului celebrei instituții sibiene de cultură, aceasta fiind completată și de lucrările colecției de grafică. Marea lor majoritate au intrat în muzeu prin grija curatorilor, în secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, sub formă de achiziții sau donații. Portretul era, de altfel, genul cel mai răspândit în epocă, în Transilvania; atât din dorința de a immortaliza un chip, cât și din motive religioase, reprezentarea figurii umane era în centrul atenției artiștilor secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.

Moda galeriilor de portrete data din secolele XVII-XVIII dar Samuel von Brukenthal provenea dintr-o familie de mici nobili locali, care nu avea înaintași de faimă și nici nu trăia după modelul marilor case europene, astfel încât familia

Brekner nu deținea - nu s-a păstrat nici măcar unul - portrete ale înaintașilor.³ Samuel a fost cel care a marcat un moment de vârf în viața familiei, fiind ridicat, în anul 1762, la rangul de baron. Faptele sale l-au împus ca pe unul dintre cei mai importanți oameni politici și de cultură de esență iluministă din Transilvania. Ca omagiu și recunoștință pentru darul cultural excepțional pe care l-a făcut orașului Sibiu, comunității săsești, întregii Transilvanii,⁴ curatorii muzeului de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor s-au îngrijit de creșterea colecției și prin achiziționarea portretelor membrilor familiei întemeietorului muzeului, ajungându-se în câțiva ani la o adevărată galerie de portrete. În felul acesta, avem de-a face cu o galerie de portrete întrucâtva atipică: ea nu conține nici o reprezentare a vreunui înaintaș, doar ale guvernatorului și familiei lui de la cei cu care a fost contemporan, până la ultimii descendenți din secolul al XIX-lea și începutul celui următor.

Deși mai puțin monumentale decât lucrarea lui Georg Weikert și celelalte portrete sunt realizate în stilul tipic al portretului de aparat de secol XVIII, fiind ilustrative în primul rând pentru latura de reprezentare a modelului, fără ca artistul să ignore, totuși, surprinderea unor elemente ce țin de o caracterizare din punct de vedere psihologic a celui portretizat.

Cel mai cunoscut *Portret al baronului Samuel von Brukenthal* (ulei/pânză, 93 x 71 cm, nr. inv. 515; fig. 2) este cel care a fost atribuit, pentru o perioadă, renumitului pictor de curte, Martin Meytens (1695-1770). Lucrarea este disputată încă, atât din punctul de vedere al paternității, cât și al anului aproximativ în care a fost realizată. Tabloul a intrat în colecție abia în anul 1875, din moștenirea baronei Luise von Brukenthal. Nu putem afirma cu certitudine că se afla în proprietatea baronului sau într-unul dintre spațiile de locuit, deoarece singura mențiune despre un tablou asemănător, care, în 1803 se afla în casa de la Poarta Cisnădiei este foarte sumară. Astfel, în deja amintitul Inventar de la 1803, se specifică faptul că într-una dintre camerele de primire, se aflau *alături două portrete reprezentându-i pe bătrânul domn și soția lui defunctă*.⁵ Dacă acesta este portretul în discuție, el nu a fost considerat ca aparținând colecției de pictură europeană, intrând în posesia lui Johann Michael Josef von Brukenthal (1781-1859) și de la acesta în cea a fiicei sale, Luise (1804-1875). Tabloul a fost înregistrat ca lucrare a unui artist anonim transilvănean, fiind apoi atribuit celui mai important portretist transilvănean al epocii, Johann Martin Stock (1742-1800), de Julius Bielz, în anul 1956.⁶ Theodor Ionescu, șeful Galeriei de artă sibiene a redeschis discuția privind paternitatea lucrării, în 1961, optând pentru pictorul de curte Martin Meytens, în urma discuțiilor cu autoarea monografiei Meytens, Brigitta Lisholm. Cercetătoarea suedeză a ajuns, se pare, la concluzia că tabloul nu aparține, totuși, creației lui Meytens, din

³ Julius Bielz, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, Hamburg, 1936, nr. cat. 105-147.

⁴ Iulia Mesea, *Modelul Brukenthal, intenție și devenire*, în *Euphorion*, anul IX, nr. 2, 1998, pp. 26-27.

⁵ *Inventar...*, p. 57.

⁶ Julius Bielz, *Un portretist transilvănean de seamă din secolul al XVIII-lea*, în *Muzeul Brukenthal, Studii și comunicări*, nr. 4, Sibiu, 1956, pp. 24-29.

moment ce portretul în discuție nu figurează în respectiva monografie.⁷ În corespondența purtată de Theodor Ionescu cu istoricii de artă vienezi Hans Auernhauer și dr. Glück, aceștia remarcaseră *acel spirit neconvențional și burghez al tabloului*, pronunțându-se împotriva atribuirii lui Meytens sau vreunui pictor din anturajul său.⁸ Într-adevăr, lucrarea nu corespunde spiritului aristocratic al tablourilor lui Meytens și, în același timp, este mult prea bine executată pentru a fi un portret de tinerețe al sibianului J. M. Stock, rămânând înregistrată, până la cercetări noi, ca operă a unui anonim austriac.⁹ Din punctul de vedere al datării acestui tablou, trebuie să luăm ca reper prezența celui mai înalt grad al Ordinului Sfântul Ștefan, cu care a fost decorat în anul 1787. Aceasta ar însemna că portretul a fost pictat cu cel mult 4-5 ani, înainte de cel al lui Georg Weikert. Este ceea ce ne face să punem la îndoială datarea după 1787, căci chipul baronului Brukenthal pare să fie, în lucrarea lui Weikert, cu cel puțin 10 ani mai îmbătrânit. S-ar deschide, în acest fel ipoteza ca tabloul să fi fost pictat în anii 1765-1775, iar decorațiile Ordinului Sfântul Ștefan să fi fost adăugate ulterior, de un alt artist. O analiză de laborator ar putea face lumină în această problemă.

Baronul Samuel von Brukenthal este redat într-un interior, cu mâna stângă sprijinită pe o masă și întinzându-se înspre privitor într-un gest ușor studiat, de generozitate. Atenția se concentrează asupra chipului expresiv, hotărât, ferm, și asupra gestului de gentilețe. Acest gest poate fi interpretat și metaforic (baronul Brukenthal fiind considerat un susținător al culturii și științelor), sau un gest cotidian, personajul fiind prezentat (să zicem) într-un moment în care își exercita slujba la Cancelaria aulică din Viena, sau cea de guvernator la Sibiu. Elementele decorative se mărginesc la dantela cămășii, redată cu finețe și descrierea destul de atentă, dar nu ostentativă, a Ordinului Sfântul Ștefan. Chipul este realizat într-un desen corect, sigur, trăsăturile sunt subliniate cu finețe: fruntea înaltă, arcadele pronunțate, nasul mare, acvilin, buzele groase, cea de jos ușor răsfrântă, zâmbetul ușor reținut, bărbia fermă. Cromatica se menține într-o gamă de brunuri și ocure de mare sobrietate, cu excepția câtorva accente vii de roșu pe pomeții obrazilor. Lucrarea este bine realizată, avem și de această dată de-a face cu un artist talentat, deși sesizăm și greșelile pe care le face în realizarea racursurilor ambelor mâini.

Chiar dacă acest portret nu este opera lui Johann Martin Stock și nici nu se cunoaște nici un altul pe care el să-l fi executat faimosului său protector, pictorul sibian l-a reprezentat pe Brukenthal cel puțin o dată. Este vorba de dublul portret al lui Samuel Teleki (cunoscutul întemeietor al bibliotecii din Târgu-Mureș, ce-i poartă numele) și al guvernatorului Transilvaniei (Johann Martin Stock, *Contele Samuel Teleki*

⁷ Brigitta Lisholm, *Martin Meytens d. Y.*, Malmö, (1974), nr. cat. 129.

⁸ Opiniile celor doi istorici de artă exprimate în scrisorile care se află în arhiva Galeriei de artă Brukenthal sunt pe larg prezentate de Valentin Mureșan în studiul: *Samuel von Brukenthal, câteva ipostaze portretistice*, în *Cumidava*, nr. XXV, Brașov, 2002, pp. 344-346.

⁹ Discuțiile legate de atribuirea acestui tablou vezi și : Elena Popescu în lucrarea *Johann Martin Stock, reprezentant al barocului transilvănean în colecții europene*, Sibiu, 2000, nr. cat. 4 și Valentin Mureșan, *op. cit.*, p. 345.

și baronul Samuel von Brukenthal, ulei/pânză, 41,5 x 33 cm), aflat la Galeria Națională Maghiară, pe care Enikő Buzasi, cercetătoare acolo, îl numește *Freundschaftsbild*.¹⁰ În adevăr, Samuel Teleki păstra în fabuloasa-i bibliotecă un portret al baronului sibian de religie protestantă cu care împărtășea aceleași idei iluministe, aceeași pasiune de a colecționa și calitatea de frate francmason. Deși în tabloul la care ne referim primul plan este dedicat contelui Teleki, așezat dinaintea unui birou cu cărți și manuscrise, reprezentarea acestuia este convențională și rigidă, prea conformă cu gustul epocii. Adevărata realizare artistică este portretul din fundal în care baronul Brukenthal este realizat spontan, într-o tușă fluidă de mare naturalețe și veridicitate a atitudinii.

Un alt portret al baronului Brukenthal este încadrat școlii transilvănene (Anonim, *Portretul baronului Samuel von Brukenthal*, ulei/pânză, 91 x 75, nr. inv. 544; fig. 3), în vreme ce, în mod greșit, pandantul acestuia, *Portretul Sofiei Katharina von Brukenthal* (Anonim, ulei/pânză, 91 x 75, nr. inv. 516; fig. 4) este inclus în cadrul școlii austriece. Deși portretul soției baronului pare să fie o lucrare mai bine realizată, cele două piese sunt, fără îndoială, lucrate de mâna aceluiași pictor. Finețea execuției, racursiurile mâinilor bine executate, subtilitatea armonizărilor cromatice, stăpânirea tehnicii de redare a calității materialelor, ne fac să ne gândim mai degrabă la un artist activ în capitala Imperiului. De altfel, tablourile au fost executate în jurul anului 1770, perioadă în care baronul își petrece cea mai mare parte a timpului la Viena, fiind foarte legat de viața de la Curte. Activ în rezolvarea problemelor de stat, Samuel von Brukenthal este reprezentat lângă o masă pe care se află niște documente, iar pe degetul mic al mâinii drepte sprijinită de masă, poartă inelul cu sigiliu. Portret tipic de reprezentare, lucrarea se distinge prin poza atitudinii și prin atenția deosebită acordată detaliilor de vestimentație. Dantela jaboului de la gât și cea de la mâneci, vesta, haina, butonii, sunt lucrate cu atenție și pricepere, materialele au tactilitate și cutele veșmintelor se distribuie firesc, deși nu fără intenție decorativă. La fel ca în lucrarea pandantă, artistul tratează cu deosebită atenție cele mai expresive și sugestive părți ale corpului: chipul și mâinile, prezentate corect, atent și luminos, în contrast cu fundalul întunecat. Micile ezitări sunt cele din redarea volumului și racursiurilor umerilor și a mâinii stângi care are o lungime nefirească și este așezată incorect față de poziția corpului.

În majoritatea portretelor feminine ale epocii redată în mărime trei sferturi, modelul are ca atribut, o floare, un buchet sau o ghirlandă de flori, o carte sau o scrisoare. Soția guvernatorului Transilvaniei se bucură de o reprezentare aparte: în interior, lângă o masă pe care se află o casetă de bijuterii, ea este surprinsă scoțându-și din rochie o bijuterie sau pregătindu-se să-și prindă în decolteu capătul colierului de perle. În gesturi de o eleganță aristocratică, ea își prinde mătasea rochiei cu mâna stângă, în vreme ce în dreapta ține o bijuterie – un ac sau o agrafă – aproape de caseta de pe masă. Putem presupune că o frumusețe sau feminitate

¹⁰ Enikő Buzasi, *A barátság – motívum térhédétása a 18. Századi magyar portréfésésben*, în *Különlenyomat a Művészettörténeti Értesítő*, nr. 4, 1984, p. 225.

aparte l-au determinat pe artistul care i-a făcut portretul să o surprindă în această atitudine aproape intimă, împodobindu-se. Poate fi, însă și o atracție sau plăcere a pictorului de a-și îndrepta atenția asupra bijuteriilor, căci și în portretul pandant, Brukenenthal pare să-și afișeze înadins inelul. Întreaga atitudine a Sofiei emană eleganță și stil. Artistul, fără îndoială mai inspirat de acest model feminin decât de cel din lucrarea pandant în care l-a preocupat, după cum am arătat mai sus, latura de reprezentare, realizează o operă demnă de remarcat, în care știe să contureze, în curbe aproape voluptuoase, formele feței, umerilor, mâinilor, încheieturile fine, gesturile delicate, frumusețea carnației, zâmbetul reținut ușor în colțul gurii, gropița din obraz. În redarea rochiei elegante, de modă vieneză, artistul face o adevărată demonstrație de talent și plăcere în redarea fiecărei cute sau pliu, a umbrelor catifelei și fineții dantelelor. Se dovedește priceput și în redarea colierului și cerceilor de perle, precum și a coafurii elaborate, cu totul originale. Aceste elemente deosebite de abordare a portretului feminin ar putea constitui indicii importante pentru o viitoare încercare de identificare a autorului celor două portrete. În peisajul artistic transilvănean din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în care și portretele de femei se mărgineau la o redare aproape frontală, în atitudini înțepenite, rigide, cu minimum de gestică - uneori gestică este complet ignorată - acest tablou este singular.

Baronul Samuel von Brukenenthal a avut un singur copil, o fetiță, născută cu serioase probleme de sănătate și decedată la o vârstă fragedă. Colecția Brukenenthal păstrează un portret al micuței Sofia (Anonim, *Portretul Sofiei von Brukenenthal*, ulei/pânză, 55 x 45 cm, nr. inv. 520; fig. 5), o lucrare din primii ani ai deceniului 6 al secolului al XVIII-lea, unul dintre puținele portrete de copil din Transilvania a acestei perioade. Deși copila este surprinsă cu realism, cu acea diformitate a capului specifică bolii de care suferea, ea are privirea vioaie și cercetătoare, caracteristică vârstei infantile. Portretul este executat în jurul anului 1752. Cu toate acestea nu putem exclude posibilitatea ca cele două portrete ale părinților ei, discutate mai sus - cu numerele de inventar 544 și 516 - să fie realizate de același artist. Există similitudini indubitabile între felul în care artistul face racursurile, în care redă caracteristicile materialelor, în care își așează personajele în pagină, precum și poziția în care le redă. Deși la distanță în timp de aproximativ 15 ani, este posibil ca Samuel von Brukenenthal să fi apelat la același pictor pentru toate cele trei lucrări.

Pictorul Josef Hickel (1736-1807) este un alt artist de la Curtea imperială vieneză la care baronul von Brukenenthal a apelat pentru a-și immortaliza chipul. Cu studii la Academia de arte din Viena, după ce a pictat o perioadă destul de lungă în Italia, a petrecut mai mulți ani la Curtea vieneză, unde lucra la comanda Mariei Terezia - la fel ca Martin Meytens - și a lui Iosif II, al cărui pictor oficial a fost. A executat mai mult de 3000 de lucrări de pictură și dicționarele de specialitate îl amintesc ca director al Academiei, în anul 1778.¹¹ Samuel von Brukenenthal, doar unul dintre cei de la Curte la comanda cărora a executat picturi, era, în perioada 1765-1774,

¹¹ Pentru alte date biografice vezi Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 17, 1924, p. 45 și E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 4, 1956, p. 754.

președinte al Cancelariei aulice și consilier secret. Tabloul (Josef Hickel, *Samuel von Brukenthal*, ulei/pânză, 67 x 50 cm, nr. inv. 1898; fig. 6), bine realizat din punct de vedere artistic, s-a bucurat de succes în epocă. Figura este poate chiar mai naturală decât cea a portretului descris anterior. Artistul acordă atenție detaliilor vestimentare, deși tușa este lejeră, ușoară, fugară. Recunoaștem calitatea materialelor: mătasea hainei tivită cu șiret auriu, dantela cămășii, decorațiile. Această imagine a baronului a devenit foarte cunoscută datorită reproducerii din 1779 a gravurului vienez Johann Ernst Mansfeld (1739-1796). În gravura care a circulat în tiraj mare în epocă, apare și blazonul baronului Brukenthal.

Un alt portret păstrat în colecție este realizat la o vârstă mai înaintată (Anonim, *Baronul Samuel von Brukenthal*, ulei/pânză, 76 x 61 cm, nr. inv. 1475; fig. 7). Brukenthal este marcat de trecerea timpului, dar atitudinea sa este și acum demnă și sobră. Poziția sa politică nu mai era cea din anii anteriori. După moartea împărătesei Maria Theresia (1780), între noul împărat și guvernatorul Transilvaniei apăruseră o serie de neînțelegeri datorită diferențelor lor de concepții politice. Iosif II avea o poziție radicală în privința modul de aplicare a programului său de reforme, în vreme ce guvernatorul era adeptul unei atitudini moderate. De aceea, în urma disensiunilor, apărute mai ales în privința edictul de concivilitate, Brukenthal se pensionează, oarecum forțat, în 1787. Ca o ultimă consolare și recunoaștere a serviciilor deosebite aduse Curții, fostul guvernator primește, în același an, Marea cruce cu colanul de aur, cel mai mare grad al ordinului Sfântul Ștefan. O anumită rigiditate caracterizează acest portret realizat de mâna unui anonim transilvănean care ține să evidențieze mai ales latura de reprezentare a modelului său (atitudine, decorații). Figura este brăzdată de ridurile vârstei în jurul ochilor, al gurii și pe frunte, obrajii sunt căzuți și o moliciune pare să rotunjească trăsăturile până nu de mult ferme. Pictorul insistă asupra ornamentelor vestimentare, dar dantelele de la gât și manșete sunt redade cu stângăcie, fără surprinderea calității materialului, la fel și eșarfa de mătase care aparține ținutei de comandor a Ordinului Sfântul Ștefan. Chipul, mâna dreaptă, prinsă ușor în haină și decorația sunt bine evidențiate, într-un contrast puternic cu fundalul. Brațul stâng, foarte slab conturat pare să-i fi creat probleme de redare artistului care preferă să-l treacă cu vederea pe fondul întunecat al hainei. Ca datare, această lucrare pare să fie chiar mai târzie decât cea a lui Georg Weikert, aproximativ în preajma anului 1800.

În ultimii ani ai vieții, fostul guvernator al Transilvaniei a avut timpul necesar - petrecut în palatul din Sibiu savurând valorile culturale și științifice acumulate, cărțile și colecțiile - pentru a decide asupra viitorului averii sale, pentru a-și duce mai departe opera culturală, pentru a asigura moștenirii integritate peste veacuri. În absența unui moștenitor direct, Brukenthal și-a concentrat atenția înspre un tip de testament care să asigure moștenirii sale unitatea, integritatea și o cât mai largă posibilitate de cunoaștere și receptare. Forma legală de moștenire a fost aceea a *fidei commiss*-ului, care nu permitea dezmembrarea averii lăsate moștenire: ... *Dintr-o intenție patriotică și de interes public și întărită de puterea legilor, declar că (...) pentru ca numele moștenit să fie purtat cu cinste, am hotărât ca întreaga mea avere imobilă*

și mobilă să se constituie într-un 'fidei-comiss', transmis întotdeauna, din generație în generație, unui unic moștenitor, fără ca acestuia să-i fie permis să-i aducă vreo modificare.¹² Beneficiarul testamentului a fost strănepotul său, Johann Michael Josef (1781-1859), cel mai vârstnic dintre fiii baronului Peter Carl von Brukenthal (1753-1807). Acesta din urmă a lucrat în Sibiu ca registrator de arhivă și apoi ca funcționar în guvernul transilvănean.¹³ Ambele portrete pe care și le-a comandat, singurele care apar semnalate în lucrarea din 1936 a lui Julius Bielz, se află în colecția Muzeului Brukenthal.¹⁴ Unul dintre acestea a fost realizat de pictorul timișorean Anselm Wagner (1766 - 1806) care studiasse la Academia de artă din Viena cu profesorul Johann Jakob Stunder (1759-1811), asimilând în stilul său, o serie de influențe ale barocului în vogă în capitala imperială. Wagner a lucrat mai ales portrete în ulei și pastel, în Banat și în Transilvania, tabloul din colecția noastră fiind executat în tehnica pastelului, cea pentru care artistul a optat de cele mai multe ori în ultima etapă a creației sale. *Portretul baronului Peter Carl von Brukenthal* (pastel, 63 x 48 cm, nr. inv. 1243), realizat în anul 1800, se caracterizează printr-o atmosferă reținută, sobră, marcând receptarea elementelor neoclasice pe fondul devenit deja tradițional al barocului provincializat. Deși a executat un număr mare de portrete la comandă, Anselm Wagner a avut mai rar reușite adevărate. Lucrarea la care ne-am referit nu este nici ea o excepție având mai multe greșeli, de la punerea în pagină la cromatica ternă și desenul stângaci.

Din aceeași perioadă datează un alt portret al baronului, în ulei, (Anonim, *Portretul lui Peter Carl von Brukenthal*, ulei/pânză, 54 x 42 cm, nr. inv. 525; fig. 8) și, în pendant, *Portretul Sofiei von Brukenthal*, născută Binder von Sachsenfels, soția sa (Anonim, ulei/pânză, 55 x 43 cm, nr. inv. 526; fig. 9). Cele două tablouri se înscriu în linia barocului transilvănean, care a acceptat doar o parte a înnoirilor aduse de stilul importat din capitala Imperiului, grefându-le pe fondul tradițional. Ambele portrete sunt redată bust, aproape frontal, chiar dacă în cazul celui de bărbat corpul este prezentat într-un ușor semiprofil. Chipurile sunt inexpressive, imobile, dar nu lipsite de o oarecare monumentalitate, obținută prin apropierea de privitor. Contrar regulii portretelor pendant în care femeia stă la dreapta soțului, lucrarea care o reprezintă pe Sofia este, în acest caz, cea care stă în stânga. Aceasta este una dintre dovezile faptului că Peter Carl von Brukenthal nu a apelat nici de această dată la un artist de faimă, ci la unul modest și destul de neglijent. Lucrările, de altfel, conțin mai multe ezitări și stângăcii în paginare, redarea volumelor, a carnației și a materialelor. Portretul baronului este destul de sobru, prezentat în semiprofil, cu o oarecare atenție redării vestimentației, dar cu o disproporționare a capului față de

¹² Testamentul baronului Samuel von Brukenthal, Arhivele Statului Sibiu, Colecția de documente Brukenthal CD 1-51, nr. 28, apud Gudrun-Liane Ittu, *Muzeul Brukenthal de la constituirea colecțiilor până în zilele noastre*, în *Convergențe transilvane*, vol. 9, Sibiu, 2000, p. 84.

¹³ Joseph Trausch, *Schriftsteller Lexikon oder biographisch-literarische Denkblätter der Siebenbürger Deutschen*, vol. I, Kronstadt, 1868, pp. 182-183.

¹⁴ Bielz, *Porträtkatalog*..., nr. cat. 131, 132.

corp, tocmai din efortul de a conferi prestanță modelului. În cazul Sofiei, prezentată frontal, descoperim un adevărat arsenal de bijuterii menit să sublinieze înalta poziție socială a personajului și implicit a familiei căreia aparține. Deși lucrarea este modestă din punct de vedere artistic, redarea atât de atentă și detaliată a colierului de la baza gâtului, pandantivului, bijuteriei din corset, paftalei din piept, panglicii și agrafelor de păr, panglicilor și dantelelor rochiei, broderiei, ca și faptul că prezintă un membru al familiei Brukenthal – despre care cel mai important biograf al lui Samuel von Brukenthal ne informează că era nepoata preferată a soției sale, Sofia Katharina¹⁵ – conferă tabloului și pandantul său în primul rând, o mare valoare documentară.

Marele nedreptățit al moștenirii Brukenthal, a fost Michael Gottlieb von Brukenthal (1746-1813). Om de aleasă cultură, cu slujbe prestigioase la curtea Vienei, fusese nepotul preferat al guvernatorului Transilvaniei¹⁶, dar a căzut în dizgrație datorită abdicării de la principiile cărora ar fi trebuit să le rămână fidel ca membru al comunității săsești protestante transilvănene. Deși comite al sașilor între 1790-1813, el a fost acuzat că n-ar fi apărut cum se cuvenea interesele comunității, cedând în favoarea maghiarilor. Mai mult, copiii pe care îi avea din a doua căsătorie, cu contesa Christina Teleki, au fost crescuți în religia catolică și limba maghiară.¹⁷ De aceea, în testament baronul Brukenthal a decis ca: *Nepotul meu, baronul Michael von Brukenthal se află în situația de a-și purta de grijă sieși și urmașilor săi fără a avea nevoie de sprijinul meu, și va primi doar simbolic, ...cea mai bună trăsură englezească, șapte cai murgi frumoși împreună cu harnașamentele aparținătoare, cele mai bune piei de tigru, ceasul meu încrustat cu briliante și o tabacheră rotundă de aur.*¹⁸ Portretul de la Galeria Națională din Budapesta, realizat de J. M. Stock, în anul 1789, înainte de decizia testamentară a lui Samuel von Brukenthal, este cel mai impozant, dintre cele cunoscute, destinate de acest artist unui membru al familiei Brukenthal.

Michael Gottlieb era fiul fratelui lui Samuel von Brukenthal, Michael (1716-1773). Acesta din urmă, după ce a deținut mai multe slujbe la Sibiu și Nocrich/Leschkirch, în 1767 a fost numit căpitan de Făgăraș. Galeria de portrete a familiei deține o lucrare (Anonim, *Portretul lui Michael von Brukenthal*, ulei/pânză, 92 x 75 cm, nr. inv. 518; fig. 10) care îl reprezintă într-o ținută specifică notabilităților transilvănene ale secolului al XVIII-lea. Tabloul se înscrie tipologiei portretelor transilvănene ale perioadei, cu profilarea siluetei pe un fundal întunecos, și grija specială pentru redarea elementelor ce țin de decorativ, de ornament și de reprezentare. De altfel în întreaga portretistică a Barocului remarcăm un grad de individualizare limitat, artistul urmărind să sublinieze în primul rând apartenența la clasa socială, la mediul specific personajului. Arta barocului dorea să fie o reflectare

¹⁵ Georg Adolf Schuller, *Samuel von Brukenthal*, vol. II, München, 1969, p. 280.

¹⁶ Trausch, *op. cit.*, p. 183-188.

¹⁷ Michael Conrad von Heyendorff, *Eine Selbstbiographie mitgeteilt von Dr. Rudolf Theil*, în *Archiv des Verein für siebenbürgische Landeskunde*, vol. 18, 1883, pp. 1-379, apud Ittu, *op. cit.*, pp. 34-35.

¹⁸ Testament..., în *loc. cit.*, p. 84.

a lumii, reprezentare a ordinii universului, inclusiv a ordinii sociale, de aceea personajul nu era izolat din contextul său social, dimpotrivă acest cadru era cu atenție sugerat, recreat, reprezentat. Baronul Michael von Brukenenthal avea o poziție importantă în societatea Transilvaniei din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, aspect pe care dorește să-l sublinieze și portretistul transilvănean. Foarte drept, ușor rigid, el ține o mână în șold și pe cealaltă sprijinită de brâu, poziție tipică pentru un potentat al vremurilor de demult într-o asemenea ipostază. Costumul de căpitan, tivit cu blană nobilă, este redat cu multă atenție și în cele mai mărunte detalii. Chipul este impunător, dar sever, trăsătură accentuată și de diformitatea ochiului stâng. Artistul are mici stângăcii în proporționarea capului, corpului, umerilor și brațelor, iar pentru a evita greșeli în redarea mâinii stângi, o ascunde complet în mânerul săbiei. Soția sa, Agnetha von Brukenenthal (1724-1783) este portretizată într-o lucrare pandant (Anonim, *Agnetha von Brukenenthal*, ulei/pânză, 93 x 76 cm, nr. inv. 519; fig. 11). Ea era fiica preotului din Nocrich/Leschkirch, Peter Brenner.¹⁹ În portretele de epocă femeia apare redată ca o *completare* a soțului (era *jumătatea* lui!), cu rol decorativ și de subliniere a poziției lui sociale. De data aceasta, personajul feminin portretizat emană chiar mai multă prestanță și orgoliu decât portretul soțului său. Agnetha adoptă o atitudine mândră și impozantă în ținuta ei opulentă de orășeancă de înalt rang social. Artistul reușește să redea vestimentația bogată, strălucitoare chiar, prin prezența albului cămășii și blăniței care împodobește pieptarul. Brațele și mâinile sunt bine realizate, chiar delicate. Trei flori, ținute în mâna dreaptă vin să completeze simbolic feminitatea personajului descris. Un decor în dreapta tabloului – faldurile unei draperii de catifea – și tăblia unei mese în stânga, o plasează într-un interior familiar, ce ne este sugerat ca bogat.

Fiul lor, Friedrich Samuel Brekner von Brukenenthal (1749-1809), nepotul lui Samuel von Brukenenthal (Anonim, *Portretul lui Friedrich Samuel Brekner von Brukenenthal*, ulei/pânză, 55 x 44 cm, nr. inv. 523; fig. 12), a deținut funcția de notar al scaunului Nocrich/Leschkirch. Cercetările de până acum nu au lămurit paternitatea tabloului care îl reprezintă, dar avem de-a face, fără îndoială, cu un artist din școala austriacă. Autorul se oprește, ca și în cazul lucrărilor analizate mai sus, asupra redării bust a modelului său. Este de această dată, însă, nu o opțiune arbitrară, de suprafață, ci una de conținut. Pictorul își concentrează atenția asupra redării expresiei modelului și o face cu real talent. Lucrarea aparține acelei categorii a portretului de manieră burgheză care impune un tip de reprezentare mai aplecată spre expresie, spre asemănarea cu realitatea modelului. Decorația este mai redusă și gestică mai calmă, rezumată doar la ținuta demnă, mândră dar în același timp naturală, convingătoare chiar prin firescul ei.²⁰ Portretistul încearcă să sugereze stările sufletești, adevărul interior al modelului nu printr-o anumită atitudine, poză,

¹⁹ Wilhelm Bruckner, *Stammliste der Familie Brekner von Brukenenthal*, în *Ostland*, an 3, nr. 22, 1921, p. 694.

²⁰ William Fleming, *Arte și idei*, București, 1981, pp. 93-116 și Götz Adriani, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, București, 1982, p.102.

gestică a mâinilor, ci preferă să-și caracterizeze personajul prin redarea realistă a trăsăturilor fizionomice, prin expresia chipului. El știe că forța expresiei stă în intensitatea privirii, de aceea chipul, ochii în special și fruntea înaltă sunt evidențiate cu ajutorul luminii, și subliniate de tonurile sobre ale fondului neutru. Atmosfera tabloului este caldă, intimă prin cromatica rafinată, vestimentația lipsită de decorativism și fundalul neutru, total lipsit de detalii de ambient. Costumația este subtil redată, fără insistență obsesivă asupra amănuntelor. Într-o pensulație fugară, parcă neglijentă, artistul știe să sugereze veșmintele de o calitate aparte, tactilitatea materialelor scumpe cu ornamente bogate.

Un alt membru al familiei Brukenthal al cărui portret se păstrează în colecția muzeului, este Johann Michael Josef von Brukenthal (1781-1859), moștenitorul universal desemnat. Imediat după moartea unchiului său, el avusese de înfruntat procesele înaintate de vărul său, Michael Gottlieb, în care acesta ataca decizia testamentară a lui Samuel von Brukenthal. Se pare că Johann Michael Josef von Brukenthal nu a avut forța să ducă până la capăt acest conflict, acceptând în aprilie 1807 să plătească o sumă importantă despăgubitului.²¹ Din activitatea sa în funcția de înalt comisar pentru Transilvania - numit în 1820 - se știe că a avut misiunea de a-i expulza din Brașov pe boierii din Țara Românească refugiați în urma mișcării revoluționare de la 1821, dar acțiunea sa nu a fost încununată de succes. În anul 1827 a fost nevoit să ia măsuri severe la granițe pentru a stopa răspândirea ciumei care izbucnise la sud de Carpați. După 17 ani de activitate, a renunțat la funcția de înalt comisar (1837) și a trăit până la moarte departe de lumea agitată a vieții politice, retrăgându-se între membrii familiei. Familia sa a intrat în alianțe cu puternice familii maghiare. Fiica sa, Sofia, s-a măritat cu Sigmund Barcsai, Antonie cu Ladislau Barcsai, care era comisar al provinciei, Bertha, cu groful Georg Beldi, președintele Direcției finanțelor pentru Transilvania, iar Luise a trăit până la moarte (1875), în Sibiu, unde a fost președintă a mai multor comitete și asociații de caritate ale femeilor, pentru sprijinirea bisericii, etc.²²

O lucrare din anul 1799 a pictorului sibian Johann Martin Stock îl reprezintă pe Johann Michael Josef von Brukenthal la vârsta de 18 ani (ulei/cupru, 49 x 38, nr. inv. 1126; fig. 13), iar austriacul Franz Eybl îl portretizează în plină maturitate, în jurul vârstei de 60 de ani.

Pictorul Johann Martin Stock (1742-1800), care a lucrat pentru baronul Brukenthal ca restaurator, conservator, intermediar în achiziționarea de opere de artă, a executat în anul 1800 și portretul fratelui moștenitorului universal (*Georg Peter Karl von Brukenthal* (1784-1857), ulei/cupru, 49 x 38 cm, nr. inv. 1127; fig. 14). Ambele lucrări se încadrează din punct de vedere stilistic barocului aristocratic, personajele fiind caracterizate în primul rând prin poziția lor în societate, descrisă prin elemente ce țin de poză, de ținută, de vestimentație. După cum am menționat deja, portretul aristocratic, impozant și ostentativ, pune prea puțin accent pe latura

²¹ *Die Entscheidung des Prozesses Brukenthal in erster Instanz*, în *Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt*, nr. 1151, 5 octombrie 1877, p. 953, apud Ittu, op. cit., p. 39.

²² Michael Csaki, *Skizzen zu einem Führer durch das Baron Brukenthal'sche Museum*, Hermannstadt, 1895, p. 22.

psihologică, prezentând sumar datele caracteriale specifice modelului, preferând să sublinieze mai mult apariția, gestica și prezența personajului. El se vrea o imagine a importanței în societate a modelului, a prestației și puterii sale.²³ Portretele celor doi frați von Brukenthal sunt redată pe trei sferturi, încadrate într-o oglindă și profilându-se pe un peisaj de fundal. O anumă convenționalitate a figurilor celor doi, privirea absentă, ochii tratați destul de sumar cu excepția sprâncenelor infatuat arcuite sunt compensate de atenția acordată elementelor decorative ce aparțin vestimentației, recuzitei de atribute nobiliare și gesticii: brațul în șold, privirea peste umăr, racursiul ușor. Acest gen de reprezentări în trei sferturi, sunt frecvente în portretistica barocului aristocratic, căci dau posibilitatea surprinderii unor gesturi definitorii, caracterizatoare pentru personaj, a modei, toaletelor fastuoase, a bijuteriilor strălucitoare și a atributelor nobiliare care au menirea de a completa sau a suplini tratărea mai superficială a expresiei, voită sau impusă.²⁴ Portretele plasate în peisaj sunt totuși rare în portretistica transilvăneană, chiar dacă nu sunt unice în creația lui Johann Martin Stock.²⁵ Cei doi tineri portretizați la vârsta adolescenței – ei aveau doar 18, respectiv 15 ani – adoptă o atitudine plină de importanță și îmbrăcăminte de ultima modă. Alături de elementele care țin de mondenitate – joben, baston – artistul reține pe pânză și atribute ce fac aluzie la calitățile de intelectuali ale celor portretizați – carte, pană de scris. În *Portretul lui Georg Peter Karl von Brukenthal* apare și o planșă pe care recunoaștem o schiță de peisaj. Această prezență vrea să amintească, cu siguranță, de preocupările artistice pe care știm că le împărtășeau cei doi frați. Ca o curiozitate, e de aflat că în colecția Muzeului Brukenthal se păstrează câteva planșe cu încercări artistice, în majoritate desene ornamentale, ale fiilor lui Peter Carl von Brukenthal.

De o cu totul altă factură este lucrărea austriacului Franz Eybl (*Baronul Johann Michael Josef von Brukenthal*, ulei/pânză, 100 x 78,6 cm, nr. inv. 517; fig 15). Executat la mijlocul secolului al XIX-lea, portretul este de o mare rigurozitate a reprezentării, în acea manieră *fotografică*, ce caracteriza portretul academist. În plină maturitate, acum deținând funcția de Înalt comisar pentru Transilvania, el este înfățișat tot pe trei sferturi, cu mâinile încrucișate la piept, într-o atitudine demnă, impozantă chiar, în pofida privirii blajine. Este și acesta, un portret de reprezentare – artistul redă cu multă atenție decorațiile personajului, dobândite drept urmare a meritelor deosebite în slujba Imperiului: Marea Cruce a Ordinului Crucii de fier și Crucea de Comandor a Ordinului Leopold. Costumația este sobră, într-o cromatică întunecată. Silueta se profilează pe un fond în culori neutre, astfel încât figura se reliefează cu forță. Redând cu fidelitate fizionomia modelului, artistul încearcă să-i surprindă și expresia. Baronul este, în acest portret, un bărbat impunător, demn, sigur de sine și de poziția sa. Ochii profunzi și expresia gurii creează o

²³ Flemming, *op. cit.*, pp. 67-93.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Johann Martin Stock folosește această manieră de reprezentare și în cazul portretelor de femei. Unul dintre acestea, reprezentând-o pe Anna Maria von Huttern se află în colecția Muzeului Brukenthal, cu nr. inv. 1140.

impresie de blândețe și înțelepciune, pierzând acea expresie de aroganță din anii tinereții, surprinsă în portretul pe care i-l făcuse cu mai bine de 40 de ani în urmă J. M. Stock.

Într-o manieră asemănătoare este executat, după o fotografie a lui Theodor Glatz, un portret de maturitate al lui Georg Peter Karl (Gustav Albert Schievert, *Portretul lui Georg Peter Karl von Brukenenthal*, ulei/pânză, 116 x 80 cm, nr. inv. 1052; fig. 16). Baronul studiasse la Sibiu și la Cluj, iar în 1809 era husar în armata imperială. În 1835 avea slujba de administrator și apoi, între 1836-1848, pe aceea de căpitan al districtului Făgăraș. Între anii 1840-1854, a cumpărat mai multe proprietăți-pământuri care vor face parte din fundația pe care a întemeiat-o.²⁶ În portretul păstrat în Muzeul Brukenenthal este reprezentat într-un interior, așezat la masa de scris, cu pana în mână. Gustav Albert Schievert (1826-1881) a executat tabloul în anul 1880, la 23 de ani de la dispariția baronului. Portretul său nu putea să lipsească din galeria de familie, căci contribuția acestui reprezentant al familiei la averea Fundației Brukenenthal a fost semnificativă. După cum am menționat deja, Samuel von Brukenenthal lansase un model complex și în același timp simplu ca intenționalitate și destinație. Urmând structura inițială, deși la o scară mai mică, nepotul său a creat o fundație în beneficiul școlii și bisericii evanghelice, deci implicit și a muzeului. Lipsit de urmași direcți - Peter Karl nu a fost căsătorit - a lăsat o avere considerabilă, (tot în sistemul *fidei-comiss*), nepotului său Franz Josef Brukenenthal (1803-1867), cel care era și moștenitor al averii lui Samuel von Brukenenthal, avere ce urma să treacă deplin în posesia școlii și bisericii evanghelice în cazul stingerii liniei masculine a familiei. Uimind prin gestul acesta pe ceilalți membri ai familiei, el a rămas în istoria muzeului ca unul dintre cei mai generoși susținători ai lui. Michael Csaki, în lucrarea sa despre Muzeul Brukenenthal, fondatorul său și colecțiile sale editată în 1893,²⁷ îi laudă cumpătarea și priceperea datorită cărora a reușit să strângă o avere impresionantă, de pe urma căreia muzeul a avut mult de beneficiat. Moștenirea urma să fie defalcată în patru fonduri destinate întreținerii bisericii, școlii evanghelice, seminarului, orfanilor, nevoiașilor. Josef Bedeus von Scharberg (1784-1857), prieten al lui Karl von Brukenenthal îl descrie ca pe un bărbat ciudat, dificil, dar care a știut să-și administreze veniturile. Se pare că, în pofida vieții cumpătate, în ultimii ani ai vieții a fost bolnav și a avut mult de suferit.²⁸

De la mijlocul secolului al XIX-lea datează un alt portret care reprezintă, de data aceasta, o membră a familiei Brukenenthal, realizat de pictorul Theodor Benedikt Sockl (1815-1861). Acest artist de mare talent, născut la Viena, a deținut un rol important în evoluția portretului din sud-estul Transilvaniei după momentul reprezentat în dezvoltarea genului în Transilvania de Johann Martin Stock și Franz Neuhauser. După studiile la Academia de artă din Viena, s-a stabilit la Sibiu, în

²⁶ Csaki, *op. cit.*, p. 24; Bruckner, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 699.

²⁷ Csaki, *op. cit.*

²⁸ *Ibidem*, pp. 22-23.

anul 1846 și a rămas aici până aproape de sfârșitul vieții, activând ca pictor, fotograf și restaurator în Muzeul Brukenthal. În studiul referitor la viața artistică a orașului din acea perioadă, Julius Bielz îl considera portretistul cel mai dotat care a activat la Sibiu în anii cincizeci ai secolului al XIX-lea,²⁹ iar pictorul Theodor Glatz (1818-1871) îl aprecia ca fiind *un talent remarcabil, cum rareori, poate niciodată, n-a avut Sibiu*.³⁰ Lucrarea la care ne referim este *Portretul baroanei Anna von Wesseleenyi*, (ulei/pânză, 85 x 68 cm, nr. inv. 2172; fig. 17) acesta fiind doar unul dintre numeroasele portrete pe care artistul le-a executat la comanda familiilor de vază din zonă. Există dubii cu privire la faptul că lucrarea ar reprezenta-o pe baroana von Brukenthal, soția lui Michael Ludwig Brekner von Brukenthal, născută baroană de Wesselényi (1806-1886), iar în *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, Julius Bielz îl înregistrează cu semnul întrebării.³¹ Din păcate, până la ora actuală nu am descoperit nici un fel de imagini sau documente cu ajutorul cărora să putem identifica personajul cu certitudine. Artist de mare sensibilitate, Theodor Benedikt Sockl demonstrează în acest portret calitățile de bun tehnician reușind un tablou de o foarte bună calitate, prin capacitatea de individualizare a modelului, abilitatea de a realiza o compoziție în care personajul se încadrează cu naturalețe, iar coloritul viu alunecă uneori în valorații și nuanțe de o mare finețe. T. B. Sockl demonstrează că deține știința punerii în pagină, a realizării picturalității imaginii prin apropierea de fond prin tente comune în veșmântul personajului. Modelul este așezat comod într-un fotoliu, după moda portretelor Biedermeier, degajând o impresie de confort, stabilitate și intimitate. Artistul se oprește cu egală atenție asupra tuturor elementelor ce sunt cuprinse în lucrare, de la redarea exactă a fizionomiei modelului și expresiei sale de seninătate și mulțumire, până la calitatea materialului. Remarcăm minuțiozitatea caligrafică în redarea dantelărilor și bijuteriilor, a fiecărui detaliu. Artistul știe să sugereze cu talent greutatea și finețea catifelei, transparența voalurilor, strălucirea perlelor, a rubinelor, finețea carnației.

La următoarea generație de urmași ai familiei Brukenthal, disputata moștenire revine, după multe tergiversări, fiului lui Johann Michael Josef, Franz Josef (1803-1867), stră-strănepot al lui Samuel von Brukenthal, venit pe lume chiar în anul morții binefăcătorului său. Urmând tradiția familiei, a demarat cariera politică de timpuriu, de la vârsta de 20 de ani, lucrând în cadrul Curții judecătorești transilvănene. După ce a fost funcționar gubernial al statului, în 1828, a ajuns în Înalta Cancelarie pentru Transilvania, iar în anul 1837, a fost numit consilier gubernial imperial. Deși a avut o pregătire juridică nu a fost o fire energică. A pierdut alegerile pentru funcția de comite, datorită unui curent de opinie defavorabil nu numai lui, ci întregii familii Brukenthal, din cauza faptului că femeile din familie s-au căsătorit cu nobili unguri. Drept urmare, numeroase voci i-

²⁹ Julius Bielz, *Ein Hermannstädter Malerkreis um 1850*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, nr. 13, 1, 1970, pp. 45.

³⁰ *Ibidem*, p. 40.

³¹ Bielz, *Porträtkatalog...*, nr. cat. 106.

au pus la îndoială calitatea de apărător al intereselor comunității săsești. Fire liniștită, temperată, a reușit să facă față acestor probleme slujind mereu, cu perseverență, interesele națiunii sale. Anii revoluționari 1848-1849 au fost agitați și plini de pericole, de aceea el s-a refugiat cu întreaga familie în Țara Românească, unde a stat mai mult de o jumătate de an, timp în care marea majoritate a proprietăților sale au fost devastate, el pierzând în perioada refugiului un fiu și pe soția sa. La întoarcere a fost numit în Ministerul Justiției, iar în 1852, președinte al Judecătoriei din Sibiu, dar nimic nu mai putea alina suferințele trăite. A petrecut ultimii ani ai vieții foarte bolnav, în Sibiu. Moștenitor al averii lui Samuel von Brukenthal, prin tatăl său, el a fost desemnat de unchiul său Georg Peter Karl von Brukenthal, moștenitor al fundației pe care acesta a înființat-o.³² Pentru a fi recunoscut drept unic moștenitor a trebuit să le despăgubească pe surorile sale Luise (1804-1875), Sofia Elisabetha (1813-1893), Antonie Wilhelmine (1818-1887) și Josefine Johanna Adalberta (1826-1914), cu suma de 16.000 florini și alte *Beneficien*.³³ A continuat tradiția familiei, dispunând, în 1857, printr-un codicil la testamentul inițial ca și palatul Brukenthal să fie inclus în rândul bunurilor menționate în *fidei-comiss*, care la stingerea familiei urma să treacă în proprietatea bisericii evanghelice.³⁴ Portretul păstrat în colecția Muzeului Brukenthal (*Portretul lui Franz Josef von Brukenthal*, ulei/pânză, 110 x 79 cm, nr. inv. 1051; fig. 18) este o lucrare a artistului sibian Gustav Albert Schievert (1826-1881). Fiu al casierului Universității săsești, Gustav Albert Schievert s-a născut la Sibiu, unde a învățat desenul cu profesorul Johann Agotha. După studiile la Academia de Arte de la Viena a activat ca pictor și desenator la Sibiu, Iași și Viena. Contemporanii l-au considerat un *tânăr genial*, cum l-a numit St. Ludwig Roth, în 1847. Cu prilejul *Primei expoziții de artă de la Sibiu*, din 1887, Adolf von Stock, organizatorul acestui eveniment de răsunet îl considera *un mare talent*, care din păcate nu s-a manifestat deplin. Într-adevăr, evoluția sa ca pictor a fost în mare parte oprită în momentul în care și-a deschis un atelier fotografic, domeniu în care a obținut rezultate remarcabile. Lucrările sale, realizate în stilul academismului vienez, se disting prin corectitudinea, siguranța și eleganța execuției. Acestea sunt și trăsăturile care caracterizează cele trei portrete ale baronilor von Brukenthal (*Portretul lui Franz Josef von Brukenthal*, *Portretul lui Georg Peter Carl von Brukenthal* și *Portretul lui Hermann von Brukenthal*) pe care el le-a executat la comanda custodelui adjunct al muzeului, Heinrich Müller, cel care și-a propus să completeze galeria de portrete a familiei întemeietoare. Toate cele trei tablouri respectă principiile de corectitudine și exactitate fotografică ale portretului academist. Modelele sunt redată pe trei sferturi, șezând sau în picioare, în atitudini naturale de repaus. Fără se remarce prin expresie, fizionomiile sunt corect redată și mai puternic luminate decât restul lucrării, concentrând în aceste zone atenția privitorului.

³² Csaki, *op. cit.*, pp. 23-24.

³³ Ittu, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ Csaki, *op. cit.*, p. 23.

Fratele lui Franz Josef, Samuel von Brukenenthal (1818-1849), a fost căpitan de husari, comandant al garnizoanei Sibiului după ce a absolvit Academia militară din Viena, în 1838.³⁵ În colecția muzeului se păstrează un portret realizat în maniera tipică a academismului austriac de la mijlocul secolului al XIX-lea, care a cunoscut mare răspândire și în Transilvania (Anonim, *Portretul lui Samuel von Brukenenthal, căpitan*, 117 x 86 cm, nr. inv. 524 ; fig. 20). Artistul anonim a ales modalitatea de redare pe trei sferturi, care îi oferea posibilitatea detalierei tuturor ornamentelor uniforme, element definitoriu din punct de vedere social pentru personaj, iar pentru artist un bun prilej de a-și desfășura virtuozitatea tratării detaliilor. Figura, deși corect redată, este lipsită de expresivitate, atenția artistului concentrându-se în întregime asupra descrierii șnururilor aurii, mantiei de un alb strălucitor căptușită cu roșu, căciulii încărcate de fireturi, plasată pe o masă în stânga lucrării, săbiei strălucitoare ținută în mâna stângă. Căpitanul Brukenenthal a avut o viață scurtă murind în cursul evenimentelor legate de revoluția de la 1848-49, imediat după cucerirea Sibiului de trupele generalului Bem.³⁶

Între lucrările comandate de custodele Heinrich Müller unor artiști locali cu scopul întregirii galeriei de portrete a familiei Brukenenthal, se află și *Portretul Sofiei de Barcsai*, născută von Brukenenthal (1813-1893). Tabloul a fost executat de sibianul Robert Wellmann (1866-1949) după o fotografie și un alt portret în ulei, pentru suma de 80 de florini (Robert Wellmann, *Sofia von Barcsai*, ulei/pânză, 79 x 62,5 cm, nr. inv. 1249 ; fig. 21). Cu realizări de calitate în toate genurile, Robert Wellmann a fost în primul rând un talentat portretist ce acorda mare grijă pentru detalii și decorativ, într-o execuție îngrijită, sigură. Colecția Muzeului Brukenenthal deține din creația sa câteva portrete de reprezentare, realizate după norme academice. Alături de acestea, Wellmann a realizat, însă și numeroase portrete ce dovedesc influențele curentelor artistice în vogă în Europa centrală, pe care el le-a receptat în perioadele lungi pe care le-a petrecut la München, Roma, Berlin. *Portretul Sofiei de Barcsai* este o lucrare care nu i-a creat probleme deosebite, scopul artistului fiind obținerea unei asemănări cât mai mari cu modelul. În pofida vârstei înaintate a modelului său - pe care știe să o redea cu corectitudine - Robert Wellmann reușește să surprindă și expresia de hotărâre și demnitate a acestei membre a uneia dintre cele mai puternice familii din Transilvania secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Cu reale calități de tehnician al mânuirii pensulei, Wellmann surprinde calitatea catifelei din rochia neagră, simplă, a mătăsii și dantelei din bonetă, singurul element decorativ din vestimentația decenței doamne. La preluarea comenzii și vizionarea tabloului, în 7 octombrie 1893, mentorul artiștilor din Sibiu, Carl Dörschlag (1834-1907) i-a lăudat opera. Ca și celelalte două surori ale sale - cea de-a patra soră, Luise n-a fost căsătorită - Sofia fusese măritată cu un nobil ungar, administratorul financiar pentru Transilvania, baronul Sigmund Barcsay von Nagybarcsa (1810-1862), fiul judecătorului suprem al Comitatului de Hunedoara.³⁷

³⁵ Bruckner, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 701.

³⁶ Csaki, *op. cit.*, pp. 24-25.

³⁷ Bruckner, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 701.

Cea mai tânără dintre surori, Bertha (1826-1914) s-a căsătorit cu contele Georg Beldi von Uzon (1801-1877), șambelan, consilier secret, președinte al Direcției Finanțelor pentru Transilvania.³⁸ Chipul ei se păstrează în colecția Muzeului Brukenthal într-un tablou semnat Lajos Abrany (1849-1901), pictor cu studii la Budapesta, München și Paris, care a executat un număr mare de portrete în Transilvania. În acest tablou de factură academică (Lajos Abrany, *Bertha von Brukenthal*, ulei/pânză, 80,2 x 65 cm, nr. inv. 1454; fig. 22), artistul reușește să redea frumusețea, demnitatea, conștiința de sine a modelului ales. Trăsăturile ferme, sobre chiar - fața prelungă, nasul drept, gura frumoasă, deși nu senzuală, privirea pătrunzătoare, fruntea înaltă - nu estompează cu nimic feminitatea acestui chip de o noblețe înăscută. Peste pieptănătura simplă, dar elegantă ce descoperă fruntea caracteristică familiei, ea poartă un element de vestimentație din dantelă completându-și în acest fel podoaba ținutei. Întreaga atenție, de altfel, se concentrează asupra chipului, restul elementelor fiind tratate sumar. Lumina pe care artistul o așează pe chipul modelului, în contrast cu fundalul întunecat, pare să emane din interiorul frumoasei femei. Podoabele sunt puține, discrete - mărginindu-se la un superb colier și cercei de perle - prestanța privirii și a atitudinii neavând nevoie de susținerea unei străluciri materiale. Lucrarea a fost donată Muzeului Brukenthal în anul 1943, de către contele Bethlen Balint, un moștenitor al baroanei.³⁹

Hermann Karl Josef von Brukenthal (1843-1872), fiul lui Franz Josef, a fost ultimul descendent pe linie masculină din ramura familială a moștenitorilor desemnați. A avut o viață scurtă și există foarte puține date despre el. Michael Csaki a reușit să strângă de la contemporanii săi puține informații. Se știe că a urmat școala sub îndrumarea avocatului Heinrich Melas - un portret al acestuia se păstrează în colecția muzeului - și profesorului Dietrich la Sibiu și Sighișoara, apoi a studiat agricultura la Graz. Cei care l-au cunoscut l-au descris ca fiind foarte deschis, plăcut, prietenos. Mențiunea lui Michael Csaki că era un tânăr iubitor de viață, bun la suflet, dar care nu avea puterea interioară de a face față tentațiilor vieții, ne face să credem că el avea o fire probabil boemă și a dus o viață mai puțin conformistă.⁴⁰ Faptul că și soția sa a stat în preajma unei artiste, ne determină să luăm în calcul posibilitatea ca cei doi soți să fi avut legături cu cercuri artistice din Viena. Galeria de artă Brukenthal păstrează un portret al lui Hermann, executat de pictorul vienez Friedrich von Amerling (1803-1887) (*Baronul Hermann von Brukenthal*, ulei/pânză, 63 x 51 cm, nr. inv. 1287; fig. 23). Renumitul portretist vienez a lucrat un timp în Transilvania, la Sibiu, sperând să găsească aici o atmosferă propice creației, o comandă bogată și larga apreciere a publicului. Devenit cetățean al Sibiului în 1864, Amerling nu a locuit constant în oraș datorită susținerii materiale precare, iar în 1874 a părăsit definitiv aceste meleaguri, privând în acest fel orașul de un creator de valoare care ar fi putut să însemne mai mult

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, nr. IX-X, 1941-1943, p. 118.

⁴⁰ Csaki, *op. cit.*, pp. 24-25.

decât o prezență pasageră, și să marcheze un moment important în viața artistică sibiană.⁴¹ Legătura sa cu acest oraș a fost totuși însemnată, căci moștenitorii artistului au oferit trei lucrări pentru *Prima expoziție de artă de la Sibiu* care a avut loc în anul 1887.⁴² *Portretul lui Hermann von Brukenthal* este o lucrare dominată de un aer romantic. Bustul baronului se profilează pe un fundal ce reprezintă un cer cu nori albi ce par în mișcare. Capul, redat în semiprofil este puțin înclinat, iar părul ușor ridicat pe ceafă e parcă bătut de vânt. Hermann poartă mustață și cioc foarte la modă. Recunoaștem cu ușurință trăsăturile familiei: fruntea înaltă, privirea vie, pătrunzătoare, nasul drept, ferm, gura frumoasă cu buza de jos ușor răsfrântă, atitudinea impozantă. Personajul pare să privească undeva departe în zare, într-o atitudine meditativă și o liniște impusă, greu stăpânită. Lucrarea emană o atmosferă romantică, aproape revoluționară, modelul apărând în ipostaza unui poet, muzician sau filosof.

Un tablou al pictoriței vieneze Rosa Schweninger o prezintă pe soția lui Hermann, Berta von Brukenthal, născută Czekelius von Rosenfeld (1846-1908), la vârsta de 33 de ani (Rosa Schweninger, *Berta von Brukenthal*, ulei/lemn, 67 x 48 cm, nr. inv. 1288; fig. 24). Berta Barbara Serafine Karoline Ludowika baroană Czekelius von Rosenfeld era fiica consilierului baron Ludwig Czekelius von Rosenfeld și a contesei Karolina von Gatterburg. Născută la 14 martie 1846, ea s-a căsătorit cu Hermann von Brukenthal în octombrie 1865, la Viena.⁴³ Portretul este realizat la 7 ani de la moartea soțului ei. Despre autoarea lucrării, Rosa Schweninger, o pictoriță vieneză am reușit să adunăm foarte puține date. În pofida faptului că autoarea este puțin cunoscută, lucrarea se dovedește opera unui artist cu adevărat talentat. Chipul expresiv, ochii melancolici, dar cu o privire pătrunzătoare, buzele senzuale, bine conturate, nasul ferm denotă sensibilitate și, în același timp, hotărâre și inteligență. Este, fără îndoială, opera unei artiste care și-a însușit temeinic lecția Academiei de arte din Viena. Colecția muzeului păstrează și o copie după o lucrare a Rosei Schweninger, realizată de Berta von Brukenthal, *Italianul* (ulei/carton, 32 x 25,7 cm, nr. inv. 1289). Buna execuție a acestui tablou, datat 1878 – un an înaintea portretului menționat anterior – ne face să credem că Berta a petrecut o perioadă în preajma tinerei pictorițe vieneze, exersând alături de ea mânărea penelului. În lucrarea de mare amploare a lui Julius Bielz dedicată portretelor personalităților sașilor din Transilvania⁴⁴, se menționează o fotografie a soției lui Hermann von Brukenthal, de pe la 1868, în care tânăra apare cântând la pian, încă un argument în favoarea aplecărilor sale artistice. După modelul baronului Samuel von Brukenthal pe care l-au urmat, după puterile și aprecierile fiecăruia, mai mulți dintre urmașii săi,

⁴¹ Adolf von Stock, *Vor der Kunstausstellung*, în *Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt*, nr. 4176, p. 873.

⁴² Iulia Mesea, *Expoziția internațională de artă, Sibiu – 1887*, în *Artă românească, artă europeană, Centenar Virgil Vătășianu*, Oradea, 2002, p. 298.

⁴³ Bruckner, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 702.

⁴⁴ Bielz, *Porträtkatalog...*, nr. cat. 107.

baroana Berta von Brukenenthal a lăsat moștenire Muzeului Brukenenthal trei portrete: *Portretul lui Josef von Brukenenthal*, socrul ei, *Portretul lui Hermann von Brukenenthal* și pe cel al donatoarei, tablouri la care ne-am referit mai sus.⁴⁵

O bună parte a tablourilor ce reprezintă portrete ale membrilor familiei Brukenenthal, aflate în Galeria din Sibiu, provin din donații sau achiziții din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul celui următor. Cel mai substanțial lăsamânt a fost al Luisei von Brukenenthal, în 1875.⁴⁶ Ea a lăsat Muzeului Brukenenthal 13 portrete de mare valoare documentară și artistică, dintre care 11 reprezintă membri ai familiei Brukenenthal.⁴⁷ Prezența între acestea a *Portretului baronului Samuel von Brukenenthal*, al soției sale, *Sofia Katharina von Brukenenthal* și al fiicei lor, Sofia, ne face să considerăm, că cel puțin în unele cazuri, este vorba despre tablouri care au fost proprietatea fostului guvernator. Însă ele nu au fost, probabil, considerate parte din colecția de pictură, ci, ca orice galerie de portrete, erau păstrate în locuințele particulare ale marelui colecționar. S-ar putea să fie vorba chiar de lucrările menționate în inventarul de la 1803 ca păstrate în casa de la grădina a baronului Samuel von Brukenenthal. Chipul Luisei, fiica lui Johann Michael Josef von Brukenenthal (1781-1859), moștenitorul universal al averii baronului Samuel von Brukenenthal, nu s-a păstrat în colecția de tablouri a muzeului. În lucrarea deja amintită, Julius Bielz enumeră doar două fotografii ale acesteia, amândouă făcute la o vârstă înaintată, una de pe la 1865 și una de pe la 1870.

La moartea lui Hermann von Brukenenthal, conform testamentului lui Samuel von Brukenenthal, întreaga avere a revenit bisericii evanghelice. Ultima convulsie puternică de revendicare a moștenirii de către alți membri ai familiei decât cei desemnați prin clauzele testamentului baronului Samuel von Brukenenthal, a avut loc în anii 70 ai secolului al XIX-lea, când Gyula von Brukenenthal (1833-1913), nepotul lui Michael, care fusese despăgubit pentru a renunța la pretenții succesoriale, a emis drepturi cu privire la palat și la fundațiile lui Georg Peter Karl von Brukenenthal. Procesele lungi și grele au durat șase ani și au fost câștigate de biserica evanghelică.⁴⁸ Muzeul nu păstrează nici un portret al acestui uzurpator, dar în Colecția de portrete a Bibliotecii Naționale din Viena, există o litografie care îl reprezintă, semnată Marastoni.⁴⁹

⁴⁵ Iulia Mesea, *Etape ale formării colecției de pictură transilvăneană a Muzeului Brukenenthal*, în *Cumidava*, nr. XXV, Brașov, 2002, p. 326.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 326.

⁴⁷ Portretele lăsate moștenire de baroana Luise von Brukenenthal sunt următoarele : *Portretul baronului Samuel von Brukenenthal*, nr. inv. 515, *Portretul Sofiei von Brukenenthal*, inv. nr. 516, *Michael von Brukenenthal, căpitan de Făgăraș*, nr. inv. 518, *Agnetha von Brukenenthal*, nr. inv. 519, *Sofia von Brukenenthal*, nr. inv. 520, *Samuel Dobosi*, nr. inv. 521, *Agnetha Dobosi*, nr. inv. 522, *Notarul Samuel von Brukenenthal*, nr. inv. 523, *Căpitanul Samuel von Brukenenthal*, nr. inv. 524, *Peter Carl von Brukenenthal*, nr. inv. 525, *Sofie von Brukenenthal*, nr. inv. 526.

⁴⁸ *Die Entscheidung ...* în *loc. cit.*, pp. 41-42.

⁴⁹ Bielz, *Porträtkatalog...*, nr. cat. 121.

Galeria de portrete a familiei Brukenthal păstrată în colecția de pictură a Muzeului cu același nume reprezintă un valoros tezaur documentar și artistic. Cu ajutorul acestor tablouri avem șansa de a cunoaște chipul celor care au avut contribuții de seamă la structura și configurația actuală a acestei instituții. Ele reprezintă, în același timp, un adevărat periplu prin stilurile care au marcat arta Transilvaniei între secolele al XVIII-lea și începutul secolului al XX-lea. Este și motivul pentru care ne-am ocupat în aceste rânduri de întreaga suită de portrete ale familiei Brukenthal din timpul vieții baronului Samuel von Brukenthal – fără îndoială cel mai important personaj al întregii familii – și până la ultimul său descendent. A trece în revistă și a comenta o întreagă și remarcabilă pagină de istorie și cultură a Transilvaniei.

Lista ilustrațiilor

1. Georg Weikert, *Guvernatorul Samuel von Brukenthal*
2. Anonim austriac, *Baronul Samuel von Brukenthal*
3. Anonim austriac, *Baronul Samuel von Brukenthal*
4. Anonim austriac, *Baroana Sofia Katharina von Brukenthal, născută von Klockner*
5. Anonim austriac, *Baroana Sofia von Brukenthal*
6. Joseph Hickel, *Baronul Samuel von Brukenthal*
7. Anonim transilvănean, *Baronul Samuel von Brukenthal*
8. Anonim transilvănean, *Baronul Peter Karl von Brukenthal*
9. Anonim transilvănean, *Baroana Sofia von Brukenthal, născută von Sachsenfels*
10. Anonim transilvănean, *Baronul Michael von Brukenthal*
11. Anonim transilvănean, *Baroana Agnetha von Brukenthal născută Brenner*
12. Anonim austriac, *Friedrich Samuel von Brukenthal, notar de plasă*
13. Johann Martin Stock, *Baronul Johann Michael Josef von Brukenthal*
14. Johann Martin Stock, *Baronul Georg Peter Karl von Brukenthal*
15. Franz Eybl, *Baronul Johann Michael Josef von Brukenthal*
16. Gustav Albert Schievert, *Baronul Georg Peter Karl von Brukenthal*
17. Theodor Benedikt Sockl, *Baroana Anna von Brukenthal născută baroană Wesselenyi*
18. Gustav Albert Schievert, *Baronul Franz Josef von Brukenthal*
19. Anonim transilvănean, *Baronul Franz Josef von Brukenthal*
20. Anonim austriac, *Baronul Samuel von Brukenthal, căpitan*
21. Robert Wellmann, *Baroana Sophia de Barcsai născută von Brukenthal*
22. Abrany Lajos, *Baroana Bertha von Brukenthal, căsătorită Beldi*
23. Friedrich von Amerling, *Baronul Hermann von Brukenthal*
24. Rosa Schweninger, *Baroana Bertha von Brukenthal, născută Czekelius von Rosenfeld*
25. Gustav Albert Schievert, *Baronul Hermann von Brukenthal*

IULIA MESEA



1



2



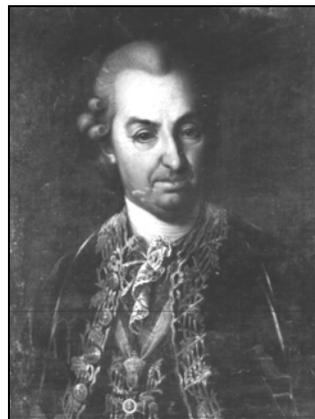
3



4

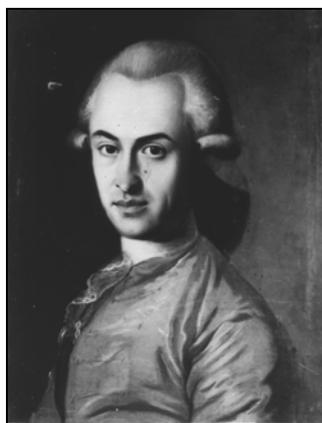


5



6

O GALERIE DE PORTRATE. MICĂ ISTORIE A FAMILIEI BRUKENTHAL



8



10



12

35

IULIA MESEA



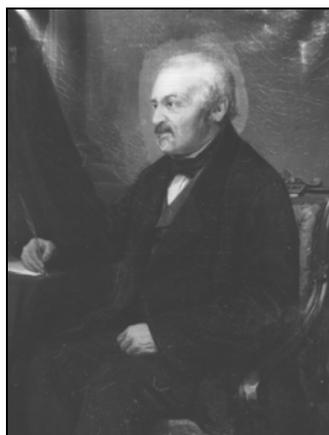
13



14



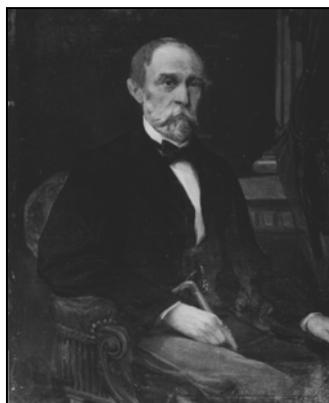
15



16



17
36



18

O GALERIE DE PORTRATE. MICĂ ISTORIE A FAMILIEI BRUKENTHAL



Michael Breckner von Brukenthal
(1676-1736)

Michael (1716-1773)

căsătorit cu Agnetha Brenner (1724 – 1783)

Samuel (1721 – 1803)

căsătorit cu Sofia Katharina von Klocknern (1725-1782)

Michael (1746-1813)

Samuel (1749-1809)

Peter Carl (1753-1807)

Martin (1757-1823)

Sofia (1849-1853)

căsătorit cu Sofia Binder von Sachsenfels (1757-1789)

Michael (1804 – 1855)

căsătorit cu Anna Vesselényi

J. M. Josef (1781-1859)

căs. Josefa von Kissingstein

Karl (1784-1857)

Sophie

căs. von Geringer (1786-1847)

Gyula (1833-1913)

Josef

(1803-1867)

Samuel

(1818-1849)

Luise

(1804-1875)

Sofie

(1813-1893)

Antonie

(1816 – 1887)

Bertha

(1826-1914)

Wilhelmine

(1841 – 1920)

Hermann

(1843-1872)

Josefine

(1844-1920)

căs. Berta Czekelius von Rosenfeld

**DIE GOETHEFEIER 1849,
"PHOTOGRAPHIERT AUFGENOMMEN ZUR STUNDE
DER GEBURT NACH 100 JAHREN VON F. VOGEL"**

PETRA RAU

REZUMAT. În anul 1849 se împlinea centenarul nașteri poetului Johann Wolfgang Goethe, motiv pentru care cercurile burgheze din Frankfurt au constituit un comitet de organizare al acestei sărbători. În prealabilul comemorării ziarele s-au străduit să creeze o atmosferă favorabilă acestui eveniment. Goethe nu era încă la începutul secolului al XIX-lea marele erou național german, rolul acesta aparținându-i pe atunci lui Friedrich Schiller care prin dramele sale "die Räuber" ("Hoții") sau "Whilhelm Tell" se bucura de o popularitate deosebită. Goethe era din contra privit ca "reacționar" și aservit nobilimii.

La 28 august 1848 a avut loc un marș sărbătoresc, alaiul fiind constituit din mai multe grupări care au purces separat spre monumentul din centrul orașului închinat lui Goethe. Întâlnirea tuturor grupărilor a avut loc în fața acestui monument împodobit în mod deosebit pentru comemorare.

Această decorare omagială este immortalizată de fotograful Carl Friedrich Vogel în fotografii și negative pe bază de săruri de argint din care astăzi numai negativele mai există în posesia casei Goethe din Frankfurt. Trei din acestea reprezintă casa lui Goethe din Frankfurt, două întreaga piață Goethe din același oras cu monumentul poetului împodobit, un ansamblu de trei constituie o împărțire a întregii panorame pe segmente pentru o mai bună viziune în detaliu și în fine ultimile două reprezintă drapelele postate simetric unul la stânga și unul la dreapta monumentului.

Astăzi este cunoscut faptul că aceste imagini au folosit ca model pentru cele două schițe ale graficianului Gottlieb Bauer care la rândul lor au fost utilizate și ele de model pentru ilustrația oficială apărută cu ocazia centenarului în ziarul "Leipziger Illustrierte Zeitung". Comparând atent imaginile originale ale fotografului Vogel constatăm că dintr-o sărbătorire relativ modestă, pe care masa mare a breslelor a boicotat-o, graficianul Bauer crează o sărbătoare națională germană de mare anvergură introducând pur și simplu fantezist o masă mare de reprezentanți ai meseriașilor cu însemnele breslei din care proveneau, sub forma de drapele și mai sus de toate un steag național german în stânga monumentului.

Cu aceasta ilustrație de ziar ia astfel naștere imaginea propagandistică ideală a unui stat național german cu Goethe ca erou național și cu burghezia ca forță conducătoare.

*...doch bleibt immer das schönste Denkmal
des Menschen eigenes Bildnis.
(Goethe aus den Wahlverwandschaften II, 1)*

Im Jahre 1849 jährte sich zum 100. Mal die Geburt Goethes in Frankfurt am Main. Grund genug für die Leipziger Illustrierte Zeitung dem Thema die Titelseite zu widmen und ihre Leser damit zugleich von der Wichtigkeit dieser Feier zu überzeugen. Denn Goethe war alles andere als unumstritten.

Die Zeit der großen Goetheverehrung war noch nicht gekommen. Im Gegenteil, Goethe, der aus einer reichen-großbürgerlichen Familie stammte, sein ganzes Leben am fürstlichen Hof in Weimar verbracht hatte und der in seinen Werken die Italiensehnsucht beschrieb und die Antike beschwor, taugte nicht zum Nationalhelden, wie z.B. Schiller 10 Jahre später mit Dramen wie "Die Räuber" oder "Wilhelm Tell". Das Fest schickte sich an noch vor dem eigentlichen Beginn zu scheitern; man stand im Verdacht mit Goethe einen sogenannten "Reaktionären" zu feiern.

Dem entsprechend bemühten sich die Befürworter des Festes schon im Vorfeld Goethes "Deutschtum" besonders hervorzuheben: Sein Faust sei das Urbild deutscher Tiefforschung, der Götze Urbild deutscher Ritterlichkeit, Hermann und Dorothea schließlich sei das deutsche Stilleben in seiner reichen Innerlichkeit, "mit seinem starken Seelenfrieden der Bürger in Deutschland zu einer Zeit, wo der Herr der Familie noch ein gefriedeter Mittelpunkt des Hauses war, und des Vaters Wort zum Sohne eine heitere Verständigung bezweckte." Aus den letzten Worten sieht man deutlich, dass der Zwist um die Goethefeier nicht nur eine Parteienfrage war, sondern wohl auch Familien spaltete.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen durch die Weiterentwicklung des Holzstichs die ersten Illustrierten Zeitungen. Blätter, die Ereignisse durch die Beigabe von Illustrationen visualisieren und damit entscheidend den bildlichen Eindruck des Geschehens prägen. Im Folgenden soll die Entstehung des Festbildes vom Fotografen über den Zeichner bis zum endgültigen Zeitungsbild nachvollzogen werden. Möglich ist das durch den Fund der Originalnegative, die der Frankfurter Fotograf Friedrich Carl Vogel von der Goethefeier 1849 gemacht hat. Bei anderen Festbildern kann man leider nur spekulieren oder durch werkimane Interpretationen die mögliche Entstehung der Bilder enträtseln, da in den seltensten Fällen die "Skizzen" zu Zeitungsbildern erhalten sind.

Frankfurt war als Geburtsstadt natürlich prädestiniert für eine öffentliche Feier, zugleich war Frankfurt aber auch der allernünftigste Platz, denn nach dem Scheitern des ersten deutschen Parlaments in der Paulskirche herrschte hier wie nirgendwo sonst nach dem Abzug der Parlamentarier eine so biedermeierlich-muffige Stimmung, in der jedes Wort und jede Handlung politisches Gewicht bekam, um so mehr eine öffentliche Feier.

Hier eine kurze Schilderung der Ereignisse, wie sie in der Leipziger Illustrierten Zeitung zu lesen waren.

Die Festlichkeiten begannen am 27. August 1849 um 9 Uhr abends mit dem Großen Zapfenstreich des königlich preussischen 30. Infanterie-Regiments. Um 10 Uhr zogen Mitglieder des Theaters vor das Geburtshaus Goethes um eine Nachtmusik aufzuführen, wurden aber durch "pöbelhafte Demonstrationen einiger Anhänger der roten Partei" vertrieben.

Am nächsten Morgen um 7 Uhr eröffnete ein Choral von Blasinstrumenten auf dem Turm der Katharinenkirche die Feier.

"PHOTOGRAPHIERT AUFGENOMMEN ZUR STUNDE DER GEBURT NACH 100 JAHREN VON F. VOGEL"

Um 8 Uhr fand im Kaisersaal des Frankfurter Römers eine Gedächtnisfeier statt. Um 9 Uhr nach Beendigung dieser Feierlichkeit, versammelten sich die Teilnehmer des Festzuges, der zum Goethedenkmal führen sollte, an der Schönen Aussicht.

Die Teilnehmer zogen in mehrere Gruppen aufgeteilt zum Denkmal: die erste "Abteilung" umfaßte den obersten Festführer, Vertreter der schönen Künste, der Wissenschaften, sowie der Buchhändler, Buchdrucker, Schriftgießer und Männergesangsvereine, die zweite bestand aus: Komiteemitgliedern und Vertretern sämtlicher Innungen, die jedoch nicht sehr zahlreich vertreten waren, da die Zünfte das Fest boykottierten; in der dritten Gruppe schließlich sammelten sich Vertreter der Schulen, der künstlerischen und wissenschaftlichen Institutionen und Vereine, Künstler und weitere Verehrer des Dichters. Auf der Zeil schloß sich dem Zug eine vierte "Abteilung" an: Vertreter der bürgerlichen und militärischen Behörden und Autoritäten sowie geladene Ehrengäste.

Der Goetheplatz war zu diesem Anlaß feierlich geschmückt worden. Das Denkmal war von vier Ton- oder Gips-Kandelabern umgeben, die bronziert worden waren, um den Eindruck von Gußeisen zu erwecken. An ihnen waren Tafeln mit "Denksprüchen" aus den Werken des Dichters angebracht. Von Tafel zu Tafel zogen sich Blumengirlanden. Die Straße war mit weiteren 18 Pfeilern geschmückt, an denen wiederum Goethezitate angebracht waren. Rechts und links vom Denkmal waren Standarten aufgestellt, an denen zwei große Transparente hingen. Die eine zeigte "den mit ausgebreiteten Flügeln von der Sonnenhöhe des Olympos niederschwebenden königlichen Aar des Zeus, welcher, das Dichterkind auf seinem Rücken, sich auf die Stadt Frankfurt a/M niederläßt, der Knabe hält in der rechten Hand eine Schreibfeder und in der linken eine Papierrolle, der Adler aber mit seinen Krallen das Familienwappen des kaiserlichen Rathes Goethe..." Das andere Gemälde stellte Goethe als Greis dar, wie er mit der Lyra in der Hand auf dem Pegasus ins Elysium reitet. Beide Fahnen waren jedoch zunächst verhüllt, das eine mit dem Wappen Frankfurts, das andere mit dem Wappen Weimars. Direkt vor dem Denkmal war eine große Vase oder "Ehrenschaale" aufgestellt, die mit Blumen gefüllt war.

Als man sich vor dem Goethedenkmal von Schwanthaler versammelt hatte, stimmte der Männergesangsverein eine für diesen Anlaß komponierte Kantate an unter Begleitung des 8. Königlich preußischen Kürassierregiments.

Darauf folgte eine Festrede, in deren Verlauf die Fahnen enthüllt wurden und von 12 bis 1 Uhr war das Geläut aller Glocken der Stadt und der Donner des Geschützes zu hören, um an die Stunde der Geburt des Dichters zu erinnern.

Unter den Gästen der Feier befand sich damals auch der Photograph Friedrich Carl Vogel. Er war als "Bildreporter" unterwegs, wenn man diesen Begriff auf seine Bilder anwenden kann. Vogel selbst gehörte wohl dem Kreis der Goetheverehrer an - oder stand zumindest mit jenen in engem Kontakt. Er war - wie viele Photographen seiner Generation - zunächst Lithograph gewesen. Seinen Lebensunterhalt hatte er auch zumeist mit Nachstichen berühmter Goethemotive verdient.

Vogel beschäftigte sich, seit der Übernahme des Atelier des Photographen Sigismund Gerothwohl 1846, wohl ausschließlich mit der Kalotypie. Auch bei den Aufnahmen der Goethefeier, die durch Papiernegative im Goethe Haus überliefert sind, handelte es sich um Kalotypien.

Drei Fotografien zeigen das Goethe Haus, von denen eine beschriftet und signiert ist: "Photographiert aufgenommen zur Stunde der Geburt nach 100 Jahren von F. Vogel". Leider ist es aber auch die schwächste Aufnahme, (vielleicht war Vogel durch den einstündigen Kanonendonner abgelenkt). Die beiden anderen sind später aufgenommen, wie an der ungeschmückten Gedenktafel und den unterschiedlichen Fensteröffnungen zu erkennen ist, wohl um bessere Vorlagen für eine Druckgraphik zu liefern. Die restlichen Bilder gehören zur Festsituation auf dem Goetheplatz. Vogel versuchte zunächst den ganzen Platz in einer einzigen Aufnahme einzufangen, jedoch scheiterte dies an der mangelnden Präzision der Kalotypie. Die Bilder sind viel zu unscharf, um als Vorlage für Stiche zu dienen. Auf einem dieser beiden Aufnahmen ist im Hintergrund eine Leiter zu erkennen, während die Fahnen jedoch unverdeckt zu sehen sind. Man darf darüber spekulieren, ob Vogel diese Aufnahmen schon vor der eigentlichen Feier machte, als der Platz gerade geschmückt wurde und die Fahnen noch unverhüllt zu sehen waren.

Die drei restlichen Photographien sind in drei Ausschnitte aufgeteilt, als ob er ein Panorama photographieren wollte: die mittlere Ansicht zeigt nur das geschmückte Goethedenkmal, die beiden anderen Ansichten stellen jeweils die "Goethefahnen" in den Mittelpunkt. So erreicht Vogel eine größtmögliche Detailgenauigkeit. Der Aufnahmetermin kann hier relative genau bestimmt werden. Nach dem Sonnenstand zu urteilen muß es um die Mittagszeit gewesen sein, kurz nachdem Ende der Feierlichkeiten, etwa gegen ein Uhr. Hätte Vogel die Aufnahmen früher gemacht, wären die Feierlichkeiten noch in vollem Gange gewesen und eine stillstehende Menschenmenge von Festbesuchern hätte Vogels Aufnahmen natürlich die Sicht verstellt. Vor dem Goethedenkmal ist aber keine Person auszumachen. Anders bei den Seitenteilen, in deren Mittelpunkt die Transparente stehen, hier wird der Vordergrund durch schemenhaft-wahrnehmbare Personen verunklärt. Es müssen also noch einige Besucher auf dem Festplatz auf - und abspaziert sein. Die beiden Fahnen, die bei der Jubelfeier enthüllt wurden, wurden so gar gesondert von Vogel aufgenommen. Deutlich erkennt man hinter den Fahnen auf dem Negativ eine Gartenmauer. Vogel hat sie im Garten seines Ateliers ins Freie gestellt. Sie stehen auf dem Kopf, so daß Vogel sie durch den Umkehreffekt in der Kamera richtig herum sehen konnte. Wenn auch wahrscheinlich ist, daß Vogel persönlich mit den Lehrern des Städel bekannt war, und so problemlos die Fahnen getrennt von der Feier aufnehmen konnte, so ist doch zu bemerken, wie viel Bedeutung man diesem Festschmuck bemaß, ob sie nun zur größeren Genauigkeit für das "offizielle" Festbild dienten, oder gesondert in Illustrierten Zeitungen veröffentlicht werden sollten.

Es sind momentan die frühesten Aufnahmen einer Denkmalsfeier die bekannt sind, wenn man auch davon ausgehen darf, daß sich noch die ein oder andere Photographie als Ausgangspunkt so manchen Bildes für illustrierte Zeitungen finden lassen wird. Insgesamt muß man sagen, daß die vorliegenden Aufnahmen sehr unscheinbar wirken, so daß man nach dem Fund erst einmal vermutete, Vogel habe die Aufnahmen der Feier als eine Art Experiment betrachtet, ein Versuch der Dokumentation des Festes, jedoch über die Ergebnisse enttäuscht gewesen, daß er keine Abzüge der Bild hergestellt habe. Doch zu den Negativen finden sich auch Zeichnungen der Goethefeier von Gottlieb Bauer im Frankfurter Goethe-Museum. Diese Skizzen folgen den Photographien so offensichtlich, daß man annehmen muß, daß Vogel im Auftrag Gottlieb Bauers das Fest photographierte.

Gottlieb Bauer hatte erst ein Jahr zuvor mit seinem Partner J. Steinberger ein "Photographie- und Daguerrotyp-Atelier" eröffnet. Er war Schüler des Städelschen Kunstinstituts, doch fehlte es ihm wohl an künstlerischer Begabung und seine Ausbildung bezog sich mehr auf das Erlernen von künstlerischen Techniken. Er versuchte danach vergeblich, eine Zulassung als Meister der Malerzunft zu erhalten. Erst 1849 wurde ihm der Titel zuerkannt, allerdings ohne eine eigene Werkstatt aufmachen zu dürfen. Hier stellt sich natürlich die Frage, warum Bauer als Photograph nicht selbst die Aufnahmen der Feier machte, oder sie seinem Partner Steinberger überließ?

Fritz Vogel betrieb in den 40er Jahren das renommierteste Atelier in Frankfurt. Erst nach seinem Weggang 1851 nach Italien übernahmen Steinberger und Bauer diese Position.. Beide hatten bisher nur Abgeordnete der Paulskirche in ihrem Atelier photographiert. Bei der Photographie eines Ereignisses, das ganz andere Anforderungen stellte und das man auch nicht beliebig wiederholen konnte, wollte man wohl kein Risiko eingehen und schickte den erfahrensten Mann.

Betrachtet man das erste Bild, das Bauer nach den Photographien anfertigte, so ist dies doch sehr ungeschickt gezeichnet. Es orientiert sich nahezu sklavisch an der Situation auf den Fotos, in dem sogar ein geöffnetes Fenster auf dem Foto in der Zeichnung wiederholt wird. Selbst der zufällige Ausschnitt des Objektivs der Kamera wird in die Zeichnung eingebaut. Bauer fügt zwei gebogene Äste rechts und links des Bildrandes oben ein, unten werden die Zuschauer in unrealistischer Weise im Halbrund aufgestellt, so daß sie in der Bildmitte immer kleiner werden, bis sie praktisch auf eine Reihe kleiner Zylinder reduziert sind. Bauer muß die Zuschauer natürlich dazu erfinden. Menschen sind, wenn überhaupt nur schemenhaft auf den Negativen von Vogel zu erkennen.

Es verwundert, daß Bauer die Zuschauer neben den Ehrengästen und Festkomiteemitgliedern hauptsächlich als Vertreter der verschiedenen Innungen charakterisiert. Schon in seiner ersten Version sind im Publikum einige Zunftfahnen zu sehen. In seinem zweiten Bild tragen die Zuschauer Symbole ihrer Zunft sogar in der Hand - oder aber sie schwenken die deutsche Fahne oder das Banner ihrer Innung. Diese Gruppe war ja am schwächsten im Zug zum Denkmal repräsentiert und eine der entschiedensten Gegner der Goethefeier gewesen.

In einer zweiten Zeichnung, die schließlich die Vorlage für den Zeitungsdruck wurde und damit das repräsentative Bild der Feier, hat Bauer die Ansicht noch einmal überarbeitet. Er vergrößert das Gothestandbild, so daß es gleich auf den ersten Blick die Szene dominiert, anders, als es sich in Natura auf dem relativ kleinen Platz präsentierte. Er gestaltet die ganze Szene jetzt großzügiger und freier. Die Gruppe der Zuschauer bildet eine Art Gasse, so als könne sich der Betrachter vorne rechts noch dazu stellen. Das Publikum ist auch klarer gegliedert und die einzelnen Personen sind genauer charakterisiert. Die Goethefahnen sind zu Gunsten des im Mittelpunkt stehenden Denkmals in die Tiefe gerückt. Neben dem Goethedenkmal weht eine überdimensionale deutschnationale Flagge, die auf den Fotos nicht zu erkennen ist und die wohl auch genehmigt worden wäre. Bauer hat sie frei dazu erfunden, um dem Fest den Charakter einer gesamtdeutschen Nationalfeier zu geben.

Hier fällt auf, daß sich Bauer bei der Gestaltung seines offiziellen Festbildes vielleicht an einem anderen Zeitungsbild orientierte: Dem der Enthüllung des Goethedenkmals von Ludwig Schwanthaler. Nach Jahrelangem Streit um ein Frankfurter Goethedenkmal war schließlich 1844 (also 5 Jahre vor Goethes Geburtstagsfeier) in einer bescheidenen Feier ein Standbild enthüllt worden, mit dem sich nur das reichere Bürgertum identifizieren konnte.

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts tragen Denkmäler vielfach eher privaten Charakter, ein Monument wird zum Andecken an eine bekannte verstorbene Person, zu meist in den "englischen" Gärten eines Souverän - oder Adligen errichtet. Erst langsam erhält das Denkmal Einzug in die Städte und wird zur Identifikationsfigur für die Stadt und ihre Bürger. Das Nationaldenkmal entsteht.

Zu Goethes siebzigstem Geburtstag hatte sich in Frankfurt ein Festkomitee bestehend aus Goethefreunden und Verehren zur Errichtung eines Goethedenkmals konstituiert, auf das Die Stadt Frankfurt teilhabe am Ruhm des Dichtersfürsten. Am 28. Aug. 1819 fand der erste Aufruf statt, auf Anregung Sulpice-Boisserées und auch Bettina von Arnims wird ein Rundtempel auf einer Maininsel geplant, in der eine Kolossalbüste Goethes stehen soll. Goethe selbst schrickt vor diesem pompösen Projekt zurück. Der Zeitpunkt ist außerdem sehr ungünstig gewählt, zwei Jahre zuvor hatte Goethe auf Anraten seines Sohnes, seine Bürgerrechte in Frankfurt aufgegeben, um Steuern zu sparen. Die Stadt Frankfurt nimmt das lange übel.

Das Projekt scheitert, da es nur von wenigen - aus der Oberschicht stammenden - Freunden und Bewunderern Goethes gewünscht wird, die breite Öffentlichkeit kann mit diesem Denkmal, das entrückt und für sie nicht zugänglich auf einer Insel errichtet werden soll, nichts anfangen. Der Standort erinnert auch vielmehr an die private Denkmalsetzung im Landschaftspark eines Fürsten - oder doch reichen Bürgers, und wird nicht vom Nationalgedanken getragen. Da ein Denkmal also nicht zustande kommt, kauft man von dem gesammelten Geld Wein und schickt diesen Goethe nach Weimar. Damit ruht zunächst das Projekt. Nach Goethes Tod 1832 wird am 12. März 1837 erneut ein Komitee zur Errichtung eines Denkmals gegründet. Bei diesem Plan spielt nun der Nationalcharakter des Denkmals schon eine gewisse Rolle, denn

gleichzeitig geben drei Frankfurter Bürger ein Goethedenkmal bei dem Italiener Pompeo Marchesi in Auftrag, das Komitee weigert sich jedoch dieses Projekt zu unterstützen, da der Auftrag an einen italienischen Bildhauer vergeben wurde. So stellt man diese Goethe Statue, so wie Goethe selbst es schon einmal vorgeschlagen hatte, im Eingang der neugegründeten Stadtbibliothek auf. Am 9. November 1837 erhält das Komitee schließlich die Erlaubnis ein öffentliches Goethedenkmal zu errichten, der Auftrag geht zunächst an den Bildhauer Bertel Thorvaldsen. Doch dessen Entwürfe finden keinen Beifall, zu antikisch, zu grüblerisch ist ihnen dieser Goethe. Im Frühjahr 1841 beauftragt das Komitee schließlich Ludwig Schwanthaler mit der Ausführung des Denkmals. Man entscheidet sich für ein Standbild in zeitgenössischer Tracht, das von einem weiten Mantel verhüllt wird. 1844 wird das Werk in München gegossen, am 22. Oktober 1844 findet die Enthüllungsfeier statt. Nur 350 Bürger hatten sich an der Sammlung für das Denkmal beteiligt. Auch die Zünfte - mit Ausnahme der Maurer- zeigten kein Interesse für das Denkmal.

Schwanthaler selbst zeichnete eine Karikatur der kleinlichen Enthüllungsfeier. Auf dem Zeitungsbild stellt sich uns die Situation jedoch etwas anders da. Vor dem Denkmal ist reichlich Publikum vertreten. Auch in den im Hintergrund erkennbaren Häusern sind die Fenster mit Zuschauern angefüllt, Kinder sind in die Bäume geklettert, um einen besseren Blick auf die Feier zu erlangen. Wenn auch hier darauf verzichtet wird, die Zuschauer mit Zunftfahnen auszustatten und das Publikum, als aus dem Bürgertum stammend - oder dem Militär angehörend gekennzeichnet ist, so wird doch auch hier auf nationales Beiwerk nicht verzichtet. Rechts und links vom Denkmal stehen zwei deutsche Flaggen, deren Authentizität man bezweifeln muß.

Das Ereignis wird in dem Moment dargestellt, da das Denkmal enthüllt wird. Der Stoff, der die Statue bedeckte, liegt noch um den Sockel geschlungen. Das Publikum ist vom Zeichner in zwei Gruppen rechts und links vom Denkmal geteilt, so daß der Betrachter einen unverstellten Blick auf die Statue werfen kann. Einige der Gäste heben den Arm, so als riefen sie gerade ein "Hoch" auf die Denkmalsenthüllung.

Bauer mit seinem Goethefeierbild hat einen ähnlichen Augenblick gewählt, er stellt den Festredner neben die große Blumenschale. Mit erhobener Hand schwenkt er den Zylinder und ruft wohl gerade dreimal "Hoch", wobei die Zuschauer einstimmen. So wie es im nebenstehenden Text beschrieben wird: "Auf die Cantate folgte die Festrede des Mannes, welcher mit bekannter Gründlichkeit seinen Stoff behandelte und am Schluß das Publicum zu einem dreimaligen Hoch! Auf Goethe begeisterte."..."Als der Hochruf die Luft erfüllte, eröffnete sich, gleichwie die Natur ihr Füllhorn reichlich über den Gefeierten ausgeschüttet hatte, von Seiten der Gärtnerkörbe nun symbolisch ein Blumenregen auf das Erzmal, welcher kürzere Zeit dauerte." Auch in Bauers Zeichnung stehen einige Kinder neben der Blumenschale und werfen Blüten auf das Denkmal, womit in der Zeichnung klar ein ganz bestimmter Moment charakterisiert werden soll: es ist 12 Uhr, die Stunde von Goethes Geburt.

Was wollen die Zeitungsbilder sagen?

Die Leipziger Illustrierte Zeitung war ein relativ teures Blatt, so daß man sich als Kunden das gehobene Bürgertum vorstellen muß. Für dieses reiche Bürgertum konnte Goethe und eine Goethefeier durchaus zu nationaler Identitätsfindung beitragen.

Die Bilder und wohl auch der zugehörige Text machen aus dem Fest mehr, als es eigentlich war. Insbesondere in anderen Städten als Frankfurt mußte man den Eindruck von einer erhebenden Nationalfeier gewinnen, zu dem das Bild die passende Illustration schuf. Die Zeitung propagiert ganz klar einen deutschen Nationalstaat, in der Goethe als Nationalheld fungiert und das Bürgertum die staatstragende Schicht ist. Und so beendet die Leipziger Illustrierte Zeitung ihren Bericht über die Feier mit den Worten: "So schloß diese Festfeier in ebenso herzerhebender Weise als sie begonnen hatte; die Erinnerung an diese schönen Momente wird dem Gedächtniß aller Teilnehmer des Festes von unvergänglicher Dauer sein. Leider sind Goethes Werke noch lange nicht so sehr wie sie sollten deutsches Nationalgemeingut geworden und das Verständniß derselben noch nicht zu den Massen hindurch gedrungen. Am wenigsten, verhältnißmäßig, wurde Goethe in Frankfurt gelesen und begriffen, schon weil der Prophet überhaupt in seinem Vaterlande weniger gilt und dann weil das kunstsinnige und hochgebildete Publicum hier in einer reinen Handelsstadt verhältnißmäßig gering ist."

ABBILDUNGEN:

Abb. 1 nach Gottlieb Bauer, Frankfurt am Main, Goethefeier 1849,
Holzschnitt - Zeitungsbild aus der Leipziger Illustrierten Zeitung
(Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe Museum)



"PHOTOGRAPHIERT AUFGENOMMEN ZURSTUNDE DER GEBURT NACH 100 JAHREN VON F. VOGEL"

Abb. 2 Carl Friedrich Vogel, Frankfurt am Main, Transparent der Goethefeier 1849 - Goethe als Greis, Kontaktabzug nach einem gewachsenen Papiernegativ 1849, 225 x 164 mm, (Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe Museum)



Abb. 3 Carl Friedrich Vogel, Frankfurt am Main, Das Goethe Haus 1849, Kontaktabzug nach einem gewachsenen Papiernegativ 1849, 248 x 204 mm (Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe Museum)



PETRA RAU

Abb. 4 Carl Friedrich Vogel, Frankfurt am Main, Die Goethefeier 1849 (rechte Seite - Fahne: Goethe als Greis), Kontaktabzug nach einem gewachsenen Papiernegativ 1849, 248 x 160 mm (Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe Museum)

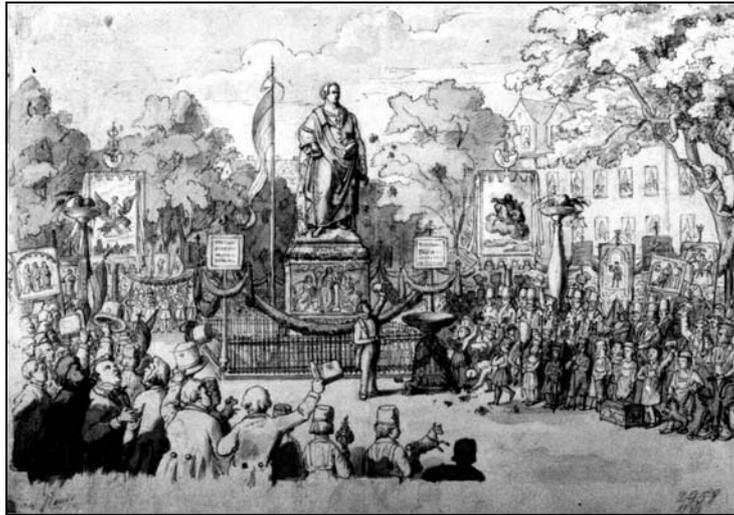


Abb. 12 Gottlieb Bauer, Frankfurt am Main, Goethefeier 1849, lavierte Federzeichnung über Bleistift, 221 x 310 mm, signiert unten links "Bauer", (Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe Museum)



"PHOTOGRAPHIERT AUFGENOMMEN ZUR STUNDE DER GEBURT NACH 100 JAHREN VON F. VOGEL"

Abb. 13 Gottlieb Bauer, Frankfurt am Main, Goethefeier 1849, lavierte Feder- und Pinselzeichnung über Bleistift, 232 x 310 mm (Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe Museum)



SCRISORI ALE LUI THEODOR VON FRIMMEL ADRESATE LUI MICHAEL CSAKI, CUSTODE AL MUZEULUI BRUKENTHAL ÎNTRE 1901 ȘI 1924

GUDRUN-LIANE ITTU

ZUSAMMENFASSUNG. Briefe des Kunstgelehrten Theodor von Frimmel an den Kustos des Brukenthalmuseums Michael Csaki in der Zeitspanne von 1901 bis 1924. Der Kunstgelehrte Theodor von Frimmel (1853-1918) hat seine Korrespondenz mit Kustos Michael Csaki (1858-1927) auch nach 1901, dem Datum des Erscheinens der ersten Auflage des catalogue raisonné, fortgesetzt. Wenn in einer vorhergehenden Arbeit lediglich jene Schriftstücke analysiert wurden, die mit dem Katalog im Zusammenhang standen, so befasst sich dieser Aufsatz mit allen Briefen ab 1901, und folglich mit einer viel breiteren Problematik. Frimmel hat bis 1924 (Datum des letzten Briefes, vielleicht sogar bis an sein Lebensende (1928) mit großem Interesse alles verfolgt, was im Brukenthalmuseum vorgefallen ist und seine Veröffentlichungen über Gemälde aus den Beständen des Hermannstädter Museums fortgesetzt.

Coroșpondența dintre istoricul de artă vienez Theodor von Frimmel și custodele Csaki a continuat încă mulți ani după 1901, anul apariției primului catalog raționat al Galeriei Brukenthal. Dacă într-o lucrare anterioară ne-am referit doar la scrisorile lui Frimmel, importante pentru elaborarea catalogului raisonné, în studiul de față vom încerca să comentăm întregul fond de după apariția acestei lucrări de referință. Și această parte a corespondenței ne dezvăluie un Frimmel puternic atașat de ceea ce se întâmpla în Galeria Brukenthal, gata oricând să-și pună la dispoziția acestuia erudiția și conexiunile din lumea istoriei artei.

Primul document aparținând etapei aflată în discuție datează din 28 septembrie 1901 (S. 56), curând după încheierea vizitei, la Sibiu, a lui Abraham Bredius din Haga (12-14 august 1901) și a lui Karl Voll din München (13-16 septembrie 1901). Acești istorici de artă - impresionați de atribuiriile făcute de Frimmel (în special de tabloul lui van Eyck și a celor două lucrări ale lui Memling), de catalogul raționat și de faptul că tablourile Galeriei Brukenthal au fost de curând restaurate (în marea lor majoritate) - au descins la Sibiu, unde, la rândul lor, au făcut sugestii referitoare la atribuirea unor lucrări. Custodele Csaki a transmis cu promptitudine mentorului său tot ce se discutase în timpul vizitelor. Drept răspuns, în epistola din 28 septembrie, Frimmel promite o critică amănunțită a notelor lui Bredius, pe care, privite în totalitate, le consideră valoroase, și își exprimă convingerea că pentru Voll - după ce s-a numărat printre cei mai fervenți oponenți ai

atribuirii *Omului cu tichie albastră* al lui Jan van Eyck – nu mai există cale de întoarcere¹. În intervalul 6-8 iunie 1902, Galeria Brukenthal a fost vizitată de o altă somitate a istoriei artei, de Cornelis Hofstede de Groot din Amsterdam. Asemenea colegilor săi, care trecuseră prin Sibiu, și de Groot a încercat să contribuie la clarificarea unor atribuiri. Frimmel a fost informat și despre această ședere, fapt pentru care i-a mulțumit custodelui sibian (S. 58, 17 iunie 1902).

În scrisoarea din 8 aprilie 1902 (S. 57), epistolierul face referire la istoricul de artă E. W. Moes din Amsterdam, care, după ce-i parvenise catalogul din 1901, a făcut unele observații. Frimmel îl aprecia pe olandez pentru puterea sa de muncă, dar avea mari rezerve în privința probității sale profesionale, întrucât nu s-a sfiit să-și însușească rezultate ale muncii colegilor².

Existența unor nume atât de importante precum van Eyck și Memling la Sibiu, a făcut ca lucrările acestora să devină vedete internaționale, participând la numeroase expoziții. În scrisoarea (S. 59), datată 15 iulie 1902, Frimmel îi vorbește custodelui de o expoziție ce va fi organizată la Erfurt, și din al cărei comitet de organizare s-a retras din motive neprecizate³. După aproximativ un an, la 15 mai 1903 (S. 66), revine asupra expoziției, de astă dată în calitate de președinte al comitetului de organizare, solicitându-i lui Csaki colaborarea.

În 1902, la Bruges, s-a organizat o expoziție dedicată primitivilor flamanzi, Muzeul Brukenthal fiind prezent cu cele trei vedete ale galeriei. Expoziția, în general, și tablourile din Sibiu, în special, au fost amplu comentate, iar din tot ce s-a scris (în revistele de specialitate), Frimmel a reținut contribuția lui Hymans din *Gazette des Beaux Arts*, ca fiind cea mai interesantă (S. 60, din 25 sept. 1902). *Omul cu tichia albastră* a fost expus, la Londra, la *Art Gallery of Corporation*, în intervalul aprilie-august 1906, iar Frimmel, interesat de dosarul de presă al expoziției, îl roagă pe Csaki să urmărească comentariile apărute (S. 71, din 7 mai 1906)⁴.

Cu prilejul centenarului morții baronului Samuel von Brukenthal (9 aprilie 1903), custodele a publicat un album în care a reprodus 40 dintre cele mai importante lucrări ale galeriei (*Eine Auslese von vierzig Gemälden in Heliogravuren - Imitationen. Zur Erinnerung an die Wiederkehr des 100. Todestages des Stifters Samuel*

¹ Referitor la disputa privind autenticitatea paternității lui Jan van Eyck vezi: Mioara Ordeanu, Gudrun-Liane Ittu, *Von den Kleinen Galeriestudien zu den Skizzen zur Gemäldekunde. Der Beitrag der Kunst-historiker Abraham Bredius, Cornelis Hofstede de Groot und Karl Voll zur Erforschung der Brukenthalschen Gemäldesammlung in Hermannstadt*, în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 1/2001, pp. 213-235.

² În arhiva Bibliotecii Brukenthal s-a păstrat o singură scrisoare din partea lui E. W. Moes, datată 07. 03. 1903.

³ Muzeul Brukenthal a fost prezent la această expoziție, vernisată în septembrie 1903, cu tabloul *Maria cu Iisus și Sf. Ioan*, considerat de O. Doering, în catalogul expoziției, un Lukas Cranach c. B. autentic, și nu o lucrare de atelier, cum fusese considerat anterior. Vezi *Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt, Magdeburg*, 1903, nr. 75, p. 14.

⁴ În numărul pe luna iunie 1906 al revistei *The Burlington Magazine* a fost publicat un articol despre lucrarea lui van Eyck, însoțit de reproducerea tabloului.

von Brukenthal, *Gouverneur von Siebenbürgen*, Hermannstadt, 1903). La data când albumul se afla încă în faza de proiect (S. 61, din 22 ianuarie 1903 și S. 62, scrisoare nedatată), Frimmel a salutat inițiativa și i-a oferit custodelui informații utile, reconfirmând câteva dintre atribuirile sale anterioare⁵. Albumul a fost primit cu vădit entuziasm și cu disponibilitatea de a-l recenza în publicațiile de profil (S. 63, din 20 apr. 1903). În 1906 a apărut cea de-a doua lucrare de referință a custodelui Csaki (după catalogul raționat), catalogul gravurilor din colecția Brukenthal⁶. Și aceasta s-a bucurat de aprecierea lui Frimmel. Atunci când, în 1909, urma să apară cea de-a șasea ediție a catalogului raționat – revizuită și îmbunătățită – *connaissanceur*ul vienez își exprimă încântarea, amintindu-i însă lui Csaki de scrierile sale despre galeria sibiană din *Blätter für Gemäldekunde*, scrieri care ar trebui menționate în *Führer*⁷... (S. 74, din 31 martie 1909).

Frimmel s-a preocupat și de popularizarea colecției Brukenthal în lumea istoricilor de artă și a editorilor de reviste (de artă) din Europa, mijlocind, în mod repetat, contacte între aceștia și custodele Csaki. Astfel, în scrisoarea din 6 mai 1903 (S. 64), Csaki este rugat să ia legătura cu Camille Tulpinck, editorul publicației *Revue de l'art ancien flamand*⁸, iar în ziua următoare, la 7 mai 1903 (S. 65), custodele este îndemnat să trimită un exemplar al albumului cu cele 40 de reproduceri ziarului *Wiener Abendpost* pentru recenzie. Redactorul publicației, Armin Friedmann văzuse lucrarea lui van Eyck la Viena, atunci când Eduard Gerisch mai lucra la restaurarea ei. Cu prilejul acela, lui Friedmann i-a fost trezită curiozitatea pentru Galeria Brukenthal. Apariția ediției din 1909 a catalogului raționat a constituit un nou prilej de a face colecția sibiană cunoscută în lume. În scrisoarea din 15 august 1909 (S. 78) Frimmel a stabilit o listă de publicații, cărora a considerat oportun să li se trimită exemplare ale lucrării. Aceasta a cuprins: *Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel* și *Münchener Allgemeine Zeitung*, ambele din München, *Abendpost*, *Neue*

⁵ În catalogul din 1901, Frimmel n-a cunoscut datele personale ale lui Johann Georg Weikert (1745-1780?), cel care l-a portretizat, în 1792, pe baronul von Brukenthal în ținuta de gală a ordinului Sf. Ștefan. La nr. inv. 25, p. 8, *Pianista* este atribuită unui pictor din Amsterdam din sec. al XVII-lea. Bredius a fost fascinat de această lucrare, plasând-o în proximitatea lui Jan Vermeer. Lucrarea cu nr. inv. 140, p. 43, *Bărbat cu craniu*, Frimmel o plasează în anturajul lui Bartel Bruyn; nr. inv. 194, *Cristos răstignit* i se pare în genul lui Pierro de Cosimo, respingând atribuirea lui Voll (Voll a atribuit lucrarea, în mod corect, lui Antonello da Messina, iar Csaki și-a însușit-o, în ediția din 1909 a catalogului, la nr. inv. 732, p. 221). Portretul lui Michiel Janszen Mierevelt nr. inv. 736, p. 206, consideră Frimmel, nu-l reprezintă pe principele elector *Friedrich V. von de Palatinat* (Winterkönig).

⁶ Michael Csaki, *Die Kupferstiche des Baron Brukenthalischen Museums*, Hermannstadt, 1906.

⁷ *Führer durch die Gemäldegalerie des Baron von Brukenthalischen Museums zu Hermannstadt*, Hermannstadt 1909.

⁸ În colecția de manuscrise a Bibliotecii Brukenthal se păstrează două scrisori ale lui Tulpinck, datate 5 mai și 26 iunie 1903. În prima, Csaki este invitat să colaboreze la *Revue de l'art ancien flamand*, iar în cea de-a doua îi comunică faptul că necunoașterea limbii franceze nu constituie un impediment, întrucât revista publică și articole scrise în alte limbi de circulație.

freie Presse și *Wiener Tageblatt* din Viena, *Ostdeutsche Rundschau*, *Illustriertes Extrablatt*, de asemenea, *Zeitschrift für bildende Kunst* din Leipzig, *Repertoire für Kunstwissenschaft* a lui Seemann, *Kunst und Kunsthandwerk*, *L'Arte* și *Gazette des beaux arts*. Chiar și după câțiva ani de la apariție, catalogul a mai prezentat interes pentru Frimmel, care la 19 ianuarie 1912 urma să-l prezinte în cadrul unei conferințe ținute la *Wiener Altertumsverein*, așa cum comunica în scrisoarea din 4 ianuarie din acel an (S. 82).

Așa cum am arătat și în lucrarea despre corespondența din intervalul 1883-1901⁹, Frimmel a publicat extrem de mult, iar colecția Muzeului Brukenthal i-a furnizat adeseori subiectul. Scriind despre piese din colecția sibiană, el solicita custodelui fotografiile aferente. Printre solicitări s-au aflat: reproducerea tabloului lui Jan Kupetzky, reprezentându-l pe *Niklas Buck* (S. 66, din 15 mai 1903), fotografiile ale lucrărilor lui Jean Baptist Marie Pierre *Jupiter răpind-o pe Europa și Venus și Vulcan*¹⁰ (S. 68, din 2 ian. 1906) și o fotografie a tabloului lui Sambach *Coborârea de pe cruce* (S. 72, din 28 ian. 1907) pentru a fi reproduse în *Blätter für Gemäldekunde*. Au fost, de asemenea, solicitate fotografiile ale unor lucrări de Meulener, Modyn, Feuerlein, van Thielen¹¹ (S. 75, din 7 mai 1909), precum și clișee ale tablourilor lui Tizian, Teniers, Memling, Lotto și van Eyck (S. 76, din 18 iunie 1909)¹².

În decursul anilor, Muzeul Brukenthal a primit mai multe oferte privind achiziționarea unor tablouri din colecție, atât din partea unor instituții, cât și din partea unor persoane particulare. Astfel, într-o scrisoare, datată 7 iulie 1907, profesorul Karl Stechele, președinte a societății muzeale din Burghausen, orașul natal al pictorului Max Joseph Schinnagel, își exprimă dorința achiziționării unui tablou al concitadinului său. În colecția Brukenthal se aflau trei lucrări ale artistului¹³, pe când orașul său natal nu deținea nici unul. Așa cum s-a întâmplat și mai târziu, curatorii instituției sibiene, respectând cu sfințenie litera și spiritul testamentului baronului, a respins ideea înstrăinării oricărui obiect din colecție. Frimmel, consultat de Csaki în legătură cu valoarea unui Schinnagel, admitea – funcție de numeroase criterii – o plajă extrem de largă de prețuri, de la 25 la 1.000 de

⁹ "Urmăresc cu mare interes tot ce se întâmplă..." "Scrisori ale istoricului de artă Theodor von Frimmel adresate custozilor Muzeului Brukenthal. Contribuția sa la realizarea catalogului raisonné al Galeriei Brukenthal.

¹⁰ În exemplarul personal al catalogului din 1901 (Biblioteca Brukenthal cota II 67287), p. 244, Csaki notează, în data de 24. 02. 1906, că lucrările cu nr. inv. 876 și 877 au fost fotografiate de Josef Drotleff pentru a fi publicate în *Blätter für Gemäldekunde*. Vezi și: Theodor von Frimmel, *Bilder von J. B. M. Pierre in Hermannstadt und Arras*, în *Blätter für Gemäldekunde*, 3/1906, pp. 21-23.

¹¹ În data de 09. 06 1909, Csaki a notat în exemplarul său de lucru al catalogului din 1901, că lucrările cu nr. inv. 714 (Peeter Meulener), 743 (Pieter Modyn), 364 (Johann Peter Feuerlein) și 1130 (Jan Philipp van Thielen) au fost fotografiate de G. Theis pentru *Blätter für Gemäldekunde*.

¹² Csaki nu a făcut însemnări legate de aceste clișee.

¹³ Csaki, *Führer...*, Hermannstadt 1909, nr. inv. 1048, 1049 și 1050, respectiv, *Peisaj montan*, *Peisaj cu ruine* și *Peisaj cu un castel*.

coroane (S. 73, din 9 aug. 1907). În intervalul 1911-1912, van Eyck-ul sibian a fost expus la *Alte Pinakothek* din München, o galerie, care și-a dorit această piesă valoroasă în proprietate. O altă variantă era prelungirea, pe o perioadă mai îndelungată a contractului de închiriere. Tabloul a fost vizat, de asemenea, de un colecționar particular din Statele Unite ale Americii, care a oferit exorbitanta sumă de 1.000.000 de coroane. Oferta a fost atât de mare, încât a apărut totuși tentația înstrăinării lui. Generoasa ofertă a scindat comunitatea săsească în două tabere, în susținători și în opozanți ai vânzării. După un an de dezbateri, tabăra opozanților a ieșit învingătoare. În tot acest timp, Frimmel a fost ținut la curent cu evoluția discuțiilor, care i s-au părut extrem de interesante (S. 80, din 11 martie 1911). Grija lui Csaki pentru nestemata galeriei a fost atât de mare, încât s-a gândit la o protecție specială pentru *Omul cu tichia albastră* și a trimis schița de proiect la Viena, în ideea de a afla părerea lui Frimmel. Istoricii de artă a fost plăcut surprins de idee, adăugând câteva sfaturi utile (S. 83, din 14 aug. 1912).

În timpul primului război mondial, poșta a funcționat anevoie, dar chiar și atunci Frimmel a aflat despre toate mișcările importante din Muzeul Brukenthal. Prin intermediul publicației sale *Studien & Skizzen*, cei interesați au fost informați despre evacuarea celor mai importante exponate ale instituției sibiene (S. 85, din 7 mai 1917)¹⁴. La finele anului 1917, profesorul vienez, simțind un nou imbold creator, a solicitat o fotografie a tabloului *Diana și Callisto* purtând semnătura lui Moreau (S. 86, din 5 dec. 1917)¹⁵.

În ultima scrisoare păstrată în arhivă, datată 12 aprilie 1924 (S. 87), Frimmel reiterează invitația adresată lui Csaki, de a beneficia de spațiu tipografic în ale sale *Blätter für Gemäldekunde* ori de câte ori dorește.

Consider că romanul epistolar a celor doi prieteni nu s-a încheiat atât de brusc, dar ne lipsește proba materială pentru a dovedi acest lucru. Amândoi au mai trăit câțiva ani, Csaki stingându-se din viață la finele anului 1927, iar Frimmel cu un an mai târziu.

¹⁴ Evacuarea celor mai importante obiecte din Muzeul Brukenthal a început din iarna 1914/1915. Atunci tablourile lui van Eyck, Memling, Tizian, precum și obiecte din tezaur și Breviarul Brukenthal au fost transportate la Viena. Această acțiune a condus la exprimarea unor puternice proteste din partea guvernului din Budapesta. Pentru evitarea unui conflict diplomatic, piesele au fost transportate la Budapesta. După intrarea României în război, numeroase alte obiecte au luat, de asemenea, drumul capitalei maghiare, de unde au fost recuperate în 1919, când armata română a ocupat acest oraș. (vezi: Michael Csaki, *Aus der Geschichte des Brukenthalmuseums seit Ausbruch des Krieges 1914-1922*, MS 351, Biblioteca Brukenthal).

¹⁵ Csaki, *Führer...*, Hermannstadt 1909, nr. inv. 771.

ANEXĂ

(S. 56, CP) Venedig, 28. Septbr. 1901

Sehr geehrter Herr Professor!

Verbindlichst danke ich Ihnen für die freundlichen Mittheilungen über die Galeriebesuche, die nunmehr doch in Fluss zu kommen scheinen. Ich schulde Ihnen noch eingehende Kritik der Bredius'schen Noten, die mir übrigens im Ganzen wertvoll zu sein scheinen. Auch über Voll muss ich Ihnen schreiben. Er kann jetzt bezüg[ich] van Eyck nicht mehr zurück, da er ihn einmal abgeleugnet hat. [...]

In vollkommener Hochachtung grüssend

Dr. Frimmel.

(S. 57) Wien, 8. April 1902

Sehr geehrter Herr Professor!

Da Sie mich nach E. W. Moes in Amsterdam fragen, kann ich Ihnen Folgendes im Vertrauen mitteilen. Moes ist ein sehr arbeitslustiger Mann, der manche Reisen gemacht hat viele eigene Notizen besitzt, aber - leider muss es gesagt werden - auch viele fremde, bei denen weder sein Gedächtnis, noch seine Aufschreibungen angeben, woher sie sind. Ein solches Sammelsurium von Notizen hat geringen wissenschaftlichen Wert. Bei jeder Moes'schen Notiz hat man die Aufgabe vor sich, erst wieder herauszufinden, woher sie - entlehnt um nicht zu sagen gestohlen ist. Vielleicht fehlt dem Manne der nötige Rechtssinn, um das Perfide dieses seines Vorgehens zu fühlen. Wie dem auch sei: nicht selten sind seine Angaben nichts weiter, als unwissenschaftlich angelegte Auszüge aus Zeitschriften und Büchern. Meine Galeriestudien sind von ihm furchtbar geplündert worden. [...]

Mit hochachtungsvollen Grüßen

ganz ergeben Frimmel.

(S. 58; CP) Wien, 17. Juni 1902

Verehrter Herr Professor!

Sehr liebenswürdig ist es, dass Sie mir so rasch die zum Teil sehr interessanten Angaben von de Groot mitteilen

[...]

Hochachtungsvoll grüssend

Frimmel

(S. 59, CP) Wien, 15. Juli 02.

Hochgeehrter Herr Professor!

Von der Erfurter Ausstellung habe ich mich vorläufig gänzlich zurückgezogen. Deshalb gehe ich auch nicht genau auf die Liste ein. Nur im Allgem[einen] äussere ich die Vermutung dass man nur Mittelalter und 16. Jahrh. suchen dürfte. Döring war hier und sagte, es sei recht wenig Raum für Bilder.[...]

Dr. Frimmel

(S. 60, CP) Wien, 25. Sept. 1902

Hochgeehrter Herr Professor!

Die Litteratur über die Ausstellung in Brügge ist noch gar nicht zu überblicken. Immerhin scheint mir der Bericht von Hymans in der Gazette des beaux arts bisher der gründlichste über die Sache zu sein. [...] Ihr ganz ergb. Dr. Frimmel.

(S.61) Wien, 22. Jan 1903

Hochgeehrter Herr!

Die neue Veröffentlichung wird mich gewiss sehr interessieren, und ich schreibe Ihnen sofort, was ich jetzt unter sehr ungünstigen Umständen schreiben kann. Weickert ist von mir verhältnismässig ausführlich behandelt in "Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen" Kap. III. S. 122 ff. Ferner in Mittheilungen Centralcomm. 1893 XIX 98 f, Notizen von mir im Linzer Galerie Katalog.

Zu Nr. 25 Nichts neues

zu Nr. 140 Nichts neues

zu 194 Ich halte Voll's Ansicht für gänzlich verfehlt

zu 357 Die Reste der Signatur stehen wohl noch auf dem Bilde, wie damals. Ich bleibe beim Ferraresen und halte die Benennung Caroto für etwas gewagt.

Nr. 602 aus meinem Gedächtnis entschwunden. Bitte Abb.

Nr. 736 kaum den Winterkönig darstellend.

Nr. 928 und 1076 aus dem Gedächtnis. Vielleicht hilft die Abb. nach.

Zu 1215 nichts neues.

Die Jahreszahlen zu Weickert (Johann Georg) sind: geb. 1745, gestorben gegen 1800.

Mit besten Grüßen

ganz ergeben Frimmel

(S.62, CP) Wien, Dienstag (nicht datiert)

Sehr geehrter Herr Professor! [...].

Sogleich einige Noten zu Künstlern über die Sie Nachrichten wünschen.

Augustin Braun Kölnischer Künstler. Nach Merlo um 1600 thätig. War noch 1639 am Leben. Genaue Zahlen zu Geburt und Tod unbekannt.

Wenn über Joh. Sager bei Schlager in jener Arbeit über oesterr[eichische] Künstler, die ich in meiner Geschichte der Wiener Gem[älde] Samml[ungen] oft citirt habe, nichts vorkommt, bin ich ausser Stande anderes zu bieten als Ihr Bild, nemlich Wiener Maler um 1683.

Die Stilleben (neu 1055 u. 1056 ich bitte dringend, mir die alten Nummern dieser Bilder zu schreiben) sind von dem römischen Maler Gabriel Salci, der um 1716 thätig war. Ich kenne sichere Bilder von ihm. Auf diesen Namen deutet auch das älteste Inventar hin "Maria Scalzo" - Geburt und Tod unbekannt - Der Seltenheit des Meisters wegen eine genauere Beschreibung der Bilder gerathen.

Mit den besten Grüßen

Dr Th. v. Frimmel.

(S.63) Wien, 20 April 1903

Hochverehrter Herr Kustos!

In freudigster Weise bin ich überrascht durch die prachtvolle Veröffentlichung Ihrer Galerie [...] Einige Bilder machen mir ungeheuere Freude, der Amsterdamer aus der Nähe des Renesse, der H. v. Balen, van Eyck, auch der Ferrarese, der Lotto und so fort. Lässt es sich irgendwie durchsetzen, so schreibe ich über diese neue Erscheinung der Galerielitteratur.

Hochachtungsvollst grüssend

ganz ergeben Dr. Frimmel

GUDRUN-LIANE ITTU

(S.64; CP) Wien, 6. Mai 1903

Hochgeehrter Herr Professor

Ich habe dem Herausgeber einer neuen *Revue de l'art ancien flamand* Camille Tulpinck (Bruges, Rue Wallonne 1) Ihre Adresse gegeben. Er wird sich verm[utlich] nächstens an Sie wenden, und ich eile Sie zu bitten, dass Sie sich Herrn Tulpinck und seiner neuen Revue freundlich erweisen mögen. - Nochmals meine Glückwünsche zur Veröffentlichung der Galerie. Mit hochachtungsvollen Gr.

Dr. Frimmel.

(S. 65) Wien, 7. Mai 1903

Sehr geehrter Herr Professor!

Ich möchte Sie darauf hinweisen, dass gegenwärtig die "Wiener Abendpost" sehr eingehende Besprechungen neuer Bücher über Kunstfragen bringt. Wollten Sie nicht durch Ihren Verleger das neue Galeriewerk an die Abendpost gelangen lassen? Der Redacteur des Kunstblattes heisst Armin Friedmann und interessiert sich für die Hermannstädter Galerie, da er den van Eyck in Wien bei Gerisch gesehen und als van Eyck bestätigt hat. Wegen Tulpinck in Brügge schrieb ich Ihnen unlängst

Herzlich grüssend

hochachtungsvoll ergebenst

Dr. Frimmel

(S. 66) Wien, 15. Mai 1903

Hochgeehrter Herr Professor!

Fast fürchte ich, dass man Sie gegenwärtig allzusehr mit Bitten bestürmt, Bilder aus Hermannstadt in verschiedene Ausstellungen zu senden. Und doch möchte ich Sie, wie unlängst, in einer solchen Angelegenheit belästigen. Ich habe dem Arbeitsausschuss der geplanten kunstgeschichtlichen Ausstellung in Erfurt (man hat mich in den Vorstand gewählt) nahe gelegt, er möge sich doch an Sie wenden, um das an interessanten altdeutschen Bildern zu erhalten, was in Siebenbürgen zu finden ist. Nun bitte ich Sie, den Ausstellungsmachern freundlich entgegen zu kommen. Thulpinck aus Brügge dürfte Ihnen schon geschrieben haben. - Noch eine private Bitte: kann ich wohl eine grosse Aufnahme des Buckbildnisses von Kupetzky haben, um dieses in einem Sammelbande über allerlei Künstler und Kunstwerke abzubilden? Ihr Galeriewerk macht mir Freude und ich hoffe, mich in einer oder der anderen Kunstzeitschrift oder Zeitung darüber äussern zu können.

Herzliche Grüsse sendend, ganz ergeben Dr. Frimmel

IV. Paniglgasse 1

(68) Wien, 2. Januar 1906

IV. Schlüsselg. 3

Hochgeehrter Herr Professor!

[...] Schliesslich quäle ich Sie noch mit der Bitte, mir doch bei Gelegenheit für meine "Blätter für Gemäldekunde" die zwei sicheren Werke des J.B. M. Pierre in Photos zu verschaffen, oder in Lichtdrucken. Wenn Sie die Sache dem Kuratorium mit Wärme vortragen, wird man sich schon zu dieser Ausgabe entschliessen. Man interessiert sich jetzt für die Franzosen des 18. Jahrhunderts.

In alter Ergebenheit Mit grösster Hochachtung

Frimmel.

(S. 71) Semmering, 7. Mai 1906

[...] Für alle Fälle wiederhole ich brieflich den Dank, den ich Ihnen vor einiger Zeit nach dem Eintreffen der Photos schon zum Ausdruck gebracht habe. - Ob Sie dann aber bereit sein werden, bei Gelegenheit noch andere Aufnahmen machen zu lassen? Es steckt noch interessantes genug in der Sammlung - wie mir Sigerus unlängst sagte, ist der van Eyck gegenwärtig in London ausgestellt. Sie sammeln gewiss die Literatur über diese Ausstellung und machen mir davon gelegentlich Mitteilung. Mit hochachtungsvollen Grüßen ganz ergeben Dr. Th. v. Frimmel.

(S. 72) Wien, 28. Jan. 1907.

Hochgeehrter Herr Professor!

Aus dem Werke von Ant. Mayr über G. R. Donner entnehme ich, dass Sie den Sambach (Abnahme vom Kreuz) im Brukenthalschen Museum haben photographieren lassen. Wollten Sie mir diese Aufnahme für meine "Blätter für Gemäldekunde" zur Verfügung stellen? Entweder ich selbst, oder einer meiner Schüler werden in den Blättern einige Mitteilungen über Sambach bringen. Dazu wäre die Abbildung des signierten Gemäldes in Hermannstadt recht erwünscht. Wenn Sie sonst neue Aufnahmen haben und sie gerne in den Blättern besprochen sehen sollten, wäre ich gerne bereit, im Laufe des Jahres dafür Raum zu schaffen.

NB Hat die Galerie Neuerwerbungen zu verzeichnen? Sie teilen mir darüber gewiss einige Zeilen mit.

Sie freundschaftlich begrüßend,

hochachtungsvoll

Dr Frimmel

IV. Schlüsselgasse 3.

(S. 73, CP) Vierschach, 9. Aug. 1907

Verehrter Herr Professor!

[...] Was die Schinnagelangelegenheit betrifft, so bin ich ganz Ihrer Meinung. Je nach dem Gehalt der Darstellung, der künstlerischen Vollendung, ja sogar je nach der Größe, gewiss aber nach dem Erhaltungszustand wäre die Schätzung für einen Sch. von Kronen 25 bis 500 wohl auch bis 800 und 1000. Ohne bestimmte Erinnerung muss ich die Grenzen sehr weit halten.

Mit hochachtungsvollen Grüßen

Dr. Th. v. Frimmel

(S. 74; CP) Wien, 31. März 1909

Hochgeehrter Herr Professor!

[...] Die neue Auflage des Kataloges wird mich sehr interessieren, darf ich bitten, darin meiner "Blätter für Gem[älde] Kunde" zu gedenken! Das Register wird auf einige Bilder aus Hermannstadt hin weisen. In anhänglicher Hochschätzung ergebenst

Dr. Th. v. Frimmel

(S. 75, CP) Wien, 7. Mai 1909

Hochgeehrter Herr Professor!

Mit verbindlichem Dank bestätige ich das Eintreffen der 4 Photos: Meulener, Moly, Feuerlein und van Thielen. Ich lasse sofort danach die Klischees herstellen. In dankbarer Ergebenheit

Dr Th. v. Frimmel.

GUDRUN-LIANE ITTU

(S. 76, CP) Wien, 18. Juni 1909

Hochgeehrter Herr Professor!

Wärmsten Dank für die freundlich geliehenen Klischees nach: Tizian, Teniers, Memlingk, Lotto, van Eyck (5 St.), die gestern bei mir eingetroffen sind. Das Zurücksenden wird durch die Buchdruckerei Friedr. Jasper erfolgen gegen Mitte Juli.

In alter Hochschätzung

Dr. Th. v. Frimmel

(S. 78) Kaumberg 15. Aug. 1909

Hochgeehrter Herr!

Zu ausführlichem Schreiben immer noch keine Zeit. Doch will ich Sie aufmerksam machen, dass H. Helbing's "Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel" (München, Liebigstrasse 21) zur Würdigung und Verbreitung des neuen Katalogs gewiss gerne beitragen werden. Bitte, senden Sie dahin ein Exemplar. Selbstverständlich lassen Sie auch der Münchener Allgemeinen Zeitung und der Wiener "Abendpost" Exemplare zukommen, vielleicht auch der Neuen freien Presse, dem neuen Wiener Tageblatt, der Ostdeutschen Rundschau, dem ill[ustrierten] Extrablatt u.s.w.

Gewiss vergessen Sie nicht: Zeitschrift f[ür] bild[ende] Kunst, Leipzig Seemann, Repert[oire] für Kunstwissenschaft, Kunst und Kunsthandwerk, L'Arte, Gazette des beaux arts!

In grosser Eile ganz ergeben

mit bestem Gruss

Frimmel

(S. 80) Wien, 11. März 1911

IV. Schlüsselgasse 3

Hochgeehrter Herr Professor!

[...] Die Nachricht vom van Eyck, die mich gestern erreicht hat, ist mir gewiss erfreulich und wichtig. Ich könnte, falls ich von einer Entscheidung schon innerhalb der nächsten Tage erführe, noch in's Heft 10 meiner Blätter eine Notiz einschieben. Jedenfalls erhoffe ich eine, wenn auch kurze Benachrichtigung, sobald die bestimmte Abmachung mit München vorliegt.

[...]

In alter Hochschätzung ergebenst

Dr. Th. v. Frimmel.

(S.82, CP) Wiener Neudorf Nr 21

4. Jan 1912.

[...] Ihr Galeriewerk soll nächstens am 19 Jan. bei einem Vortrag im Wiener Altertumverein ausgestellt werden. Sollte es neue Funde gegeben haben, so bäte ich um freundl. Benachrichtigung Fr.

(S. 83) Wiener Neudorf, 14. Aug. 1912

Hochgeehrter Herr Direktor!

[...] Mit den Luftlöchern bin ich ganz einverstanden, besonders, wenn Sie die Vorsicht anwenden wollen, die nach oben gekehrten Öffnungen durch ein Dach vor dem Eindringen von Staub zu schützen. Ich skizziere anbei die Schnitte, bemerke dazu, dass ich bei der Deutung Ihren guten Willen voraussetze und recht wohl weiss, dass dieser Schutz ein unvollkommener ist, wenn z. B. während der Fussbodensäuberung, wie gebräuchlich die Fenster offen stehn und allerlei Luftwirbel durch die Säle und Zimmer gehen und den Staub auch trotz des

Daches an dem Bild vorbei führen. Etwa verschliessen Sie die oberen Löcher überhaupt, damit kein Luftstrom an dem Bilde vorbei kann. Vielleicht Stöpsel darauf, die man leicht entfernen kann wenn ruhige Luft herrscht und kein Staub aufgewirbelt ist. Der Dunkelarrest des Bildes dürfte ein Gelbwerden des Firnisses kaum auch der Farbe verursachen. Die Bindemittel in der Farbe selbst sind sicher schon lange braungelb geworden und werden sich jetzt wohl nicht mehr verändern. Den neuen Firnis muss man ja auch ohne Dunkel-
laufbewahrung nach Jahren wieder aufhellen, erneuern. Bitte feinsten Mastfirnis zu benützen den Ihnen A. W. Kern in Grünwald bei Münden besorgen wird durch die Gesellschaft für rationelle Malverfahren. Jeden Gemäldefreund erfüllt es mit Dank, dass Sie sich um das kostbare Bild und seine Sicherung so lebhaft bemühen. In alter Hochschätzung
Dr. Frimmel

Als Hauptschutz des Bildes sei Ihnen die grösste Vorsicht bei der Wahl der Restauratoren an's Herz gelegt. Es gibt heute, wie sonst, Leute "vom Fach" die alle Bilder zu scharf putzen. Jetzt ist das die Ritschlgruppe. Im Hofmuseum ist u. a. auch der Hobbema von dieser Beitze angegriffen, in der Czerningalerie der Reynolds böse mitgenommen u. s. w.
Der Wiener Gemäldeschatz hat durch die Patzer um Millionen an Wert verloren.

(S. 85) Wien, 7. Mai 1917

Hochgeehrter Herr Direktor!

Ihre werte Zuschrift vom 28. April hat mich sehr verspätet erreicht. In Friedenszeiten sind Briefe von Edinburg bis Messina geschwinder eingetroffen, als jetzt über die kleinste Strecke eine Nachricht aus irgend einem Kriegsgebiet in's Hinterland. Glücklicher Weise hatte ich schon vorher eine aufklärende Notiz über die Museumsbergung in die neue vor Kurzem zusammengestellte Nummer meiner Studien & Skizzen eingeschoben [...] Bin sehr abgehetzt und werde fortwährend im Schreiben gestört.

Herrn Professor hochachtungsvollst begrüßend,
in alter Ergebenheit

Dr. Th. v. Frimmel.

(S.86) Wien, 5. Dezbr. 1917.

Hochverehrter Herr Professor!

Die allgemeine Friedensbewegung macht uns allen Hoffnung, dass nun auch die Wissenschaft wieder zu ihren Rechten kommen wird. Ich arbeite nun fleissig über Gemälde, und in diesem Zusammenhang quäle ich Sie, sehr geehrter Herr Professor, mit der Bitte, mir gütigst nach Möglichkeit bald eine Photographie nach dem signierten Moreau der Bruckenthal'schen Galerie zu verschaffen. [...] Es hofft, dass Sie, sehr verehrter Herr Professor, sich wohl befinden und der Kunstgeschichte nicht untreu geworden sind,

in alter Hochschätzung
ergebenst

Dr Th. v. Frimmel.

(S.87, CP) Wien 12. April 1924

Verehrter, lieber Herr Direktor

[...] Wenn Sie einschlägige Mitteilungen veröffentlichen wollen, steht Ihnen das Blatt stets offen. Es wünscht Ihnen glückliche Feiertage und begrüsst Sie selbst, sowie das prächtige Museum herzlich

in alter Hochschätzung

ergebenst Dr. Theodor v. Frimmel

ROMANIAN ART IN TRANSYLVANIA AND BANAT: 1918-1940

CORNEL CRĂCIUN

The Great Union of 1918 had a benefic impact on Romanian culture; it influenced not only the former Kingdom, but also - and especially - the reunited territories: Transylvania, Banat, Crișana, Maramureș, Bassarabia and Bucovina. Profound political and economic changes caused an upsurge of latent creative energies within Romanian society. This changes affected life-styles and mentalities in human communities by way of a subtle convergence with the unfolding of similar artistic phenomenon in the European cultural space. *"The first-young generation of Romanian artists in Ardeal contemplated a desolated and puzzled landscape. Before the Union, no cultivated independent art had existed in Ardeal to reflect organically the spiritual needs of Romanian people."*¹ It was based on this situation identified by the critic Vilhelm Beneș in a study he wrote in 1939 that we have endeavoured to reconstitute the state and the level of the inter-war artistic movement in Transylvania and Banat, with a view to the actual achievements of the Romanian artists.

Given the situation before the Great Union in 1918, most architects in Transylvania were of Magyar descent. Under the influence of the Secessionist vision, which had been dominant on the eve of the 20th century and during its first two decades, architects were striving to achieve a modern-non-Magyar stylistic formula, however, within this formula, the local sources, provided by the old architecture and by folklore, enabled them to find an original means of expression, which was typical of Ardeal. As part of it, it is worth mentioning that the Romanian elements blend harmoniously with the Magyar ones. The secessionist school of architecture and design in Transylvania underwent two stages in its development: one that was ornamental curvilinear and the other was geometric². The later was illustrated especially by the works of **Kos Karoly**: The Museum of Sfântu Gheorghe (1911), the Mănăstur church (1912), the Communal Industrial Unit in Tg. Mureș (1911-1913)³ and by the works of **Thoroczkay-Wigand Ede**: the Chamber of Commerce in Tg. Mureș, the House of Culture in Săvădisla (Cluj county).⁴

¹ Vilhelm Beneș, *Două decenii de artă plastică ardeleană*, în "Gând Românesc", Cluj VII nr. 7-9/ iulie-septembrie 1939, p. 323.

² Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, București, 1972, p. 54.

³ *Ibidem*, p. 58.

⁴ *Ibidem*, pp. 60-61.

With few exceptions (notably in Banat)⁵ there was no cultivated architecture in Ardeal before 1918. Inter-war Romanian architecture owed its specifically Romanian style to Ion Mincu; as it was permissive to influences offered by its contemporary artistic movement in Europe, it managed to achieve a remarkable blending of modern and traditional elements. In Transylvania and Banat the noteworthy achievements were made in religious architecture, which did not however, exclude interest in lay buildings. From a methodological point of view, we should settle the boundaries of the creation by local authors, which was smaller in number, as opposed to those in the Capital. To the first category belong architects such as: Victor Vlad and Victor Smigelski, and construction engineers such as: L. Bohățiel, I. Dordea and F. Negruțiu from Cluj, respectively⁶.

Victor Vlad was a professor at the Polytechnic School in Timișoara and full professor at the Department of Architecture and Style at the Academy of Fine Arts in the same city from 1939 to 1941⁷. He designed the Ortodox Cathedral of Tg. Mureș and together with Cornel Liuba, the Administrative Palace in Timișoara. In the same field of religious architecture he designed the churches of Reșița, Iosefin and the Uniate Church in Timișoara⁸. **Victor Smigelschi**, the son of painter Octavian Smigelschi, distinguished himself in the same religious field as he designed the Uniate Cathedrals in Satu Mare and Brașov. Mention should also be made of his numerous projects for residential buildings in Sibiu and Blaj⁹. He was one of the few architects in the area who were really interested in and capable of successfully bearing a valuable urbanity effort.

There is a better representation of the architects in the Former Kingdom, due the indisputable advance in both theory and practice. Victor Ștefănescu build the Coronation Cathedral in Alba Iulia, Drawing inspiration from the princely churches in Târgoviște, Curtea de Argeș, and Sf. Dumitru in Craiova¹⁰, and painter Costin Petrescu decorated the inside of the edifice. The Ortodox Cathedral in Cluj, the work of architects George Cristinel and G.Pomponiu is an interesting mixture between old Roumanian byzantine and Renaissance, with an over bent toward monumentality¹¹. The plans designed by architect I.D. Trajanescu contributed to the building of the Ortodox Cathedral in Timișoara. The construction started a fierce controversy in the local media at the time, as the author was reproached with having drawn inspiration from the Moldavian style specific to the monasteries build by Ștefan the Great.

⁵ Vilhelm Beneș, *art. cit.* p. 327. We're talking about the architects: Cezar Poppovits from Lipova, Dimitrie Boitor from Oravița and Adrian Diaconovici from Caransebeș.

⁶ Coriolan Petranu, *L'Art Roumain de Transylvanie*, în "La Transylvanie", Bucharest, 1938, p. 536 și Vilhelm Beneș, *art. cit.*, p. 327.

⁷ *Ibidem*, Vilhelm Beneș.

⁸ *Expoziția retrospectivă a cărții, artelor plastice și a graficei românești din Banat*, 1-15 Dec. 1941, see the positions 100-105 and 107

⁹ Vilhelm Beneș, *art. cit.*, p. 327.

¹⁰ Coriolan Petranu, *op. cit.*, p. 522.

¹¹ Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, București, 1982, p. 580.

Lay architecture, in the other hand is characterized by a geometric style and by a tendency to drop decorative accessories that characterize official buildings. **George Cristinel** build the „King Charles II” University College (the present Faculty House) in Cluj and the „Prima Ardeleană” Insurance Company Pallace in Sibiu in the 1940’s. In Braşov, architect **Constantin Iotzu** designed the Army building, with a façade in a simplified classical style¹², **G.M. Cantacuzino** and **Octav Doicescu** designed the assembly hall of I.A.R. Braşov¹³, while **Horia Creangă** designed the Carpaţi Hotel Building - one of the most remarkable examples of a modern building inserted within a historical context in Europe¹⁴. **Duiliu Marcu** reconstructed the Theatre of Timişoara, witch had been destroyed in a fire in 1920, and he arranged the “King Ferdinand” market place in Oradea, in a style reminiscent of Venetian ambient experience.

As far as residential areas are concerned, there is a shift of emphasis from the aesthetic to the functional and the utilitarian. This shift marks a distancing from the style that had characterized the first generation of inter-war small bourgeoisie in Ardeal; thus the province adjusted itself to the pretensions and the building possibilities offered by the Capital. A recognizable feature is the impact of a typically American life-style, all the more obvious in dwelling block-houses. Transylvania and Banat reverberated the theoretical struggles and practical achievements in this relatively new field of urbanism, and they reflected the clash between tradition and innovation offering a dichotomist model that has been perpetuated to the present: on the one hand, the comfort of residential areas, and on the other hand the shared dwellings in working areas.

In order to face the emerging needs and to foresee the erratic development of towns, the 1929 **Law on Local Administration Organization** stipulated the obligation of Town and City Halls to draw systematisation plans in ten years time. According to this act, the specialized services in City Halls studied and elaborated the systematisation plans in several cities: Bucharest, Craiova, Cluj, Sf. Gheorghe, Braşov, Bacău and Câmpu Lung¹⁵. Even if the Cluj City Hall published its own regulations as early as 1930¹⁶, under the patronage of the Mayor, dr. Mihali and of the Communal councilor architect Samoil Bubelini, it was not put into practice until very late. It would suffice, in order to account for the ailing urban mentality before World War II, to provide the example of the Capital were, except for a few central thoroughfares and residential areas, the largest part of the city was left without street walks, sewers, running water or electricity¹⁷.

¹² Gheorghe Curinschi Vorona, *Istoria arhitecturii în România*, Bucureşti, 1981, p. 299

¹³ *Ibidem*, p. 300.

¹⁴ *Ibidem*, p. 303.

¹⁵ Grigore Ionescu, *op. cit.*, pp. 605-606.

¹⁶ *Regulament de construcţii şi alinieri pentru municipiul Cluj*, Primăria municipiului Cluj, 1930.

¹⁷ Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 606.

Critics agree in recognizing sculptor **Romulus Ladea** as the artistic personality that dominated and shaped Romanian plastic art between the World Wars in Transylvania and Banat. The artist is defined by a severe almost brutal nature, the rigour and sincerity of which are extremely deep. So are his works, which largely reflect popular types¹⁸. He worked mainly in wood, which he tamed so as to make it retain either the face of his mother (one highly expressive and charged with the filial love it contained) or the numerous shapes of fairytale character Iovan Iorgovan. Of the monuments he created in the inter-war period in the region under discussion, we should mention: *Avram Iancu* at Baia de Arieș (1924), *A.D. Xenopol* in Arad (1924), *Vincentiu Babeș* and dr. *Aurel Cârdea* in Timișoara. He also decorated the Timiș County Residence Palace (1940). Apart from a large number of exhibitions, Romulus Ladea lent his name to the School of Fine Arts, not only in its stage of development in Cluj, but also in Timișoara (where he also held the office of rector). Both his teaching method and his pedagogical skills made him successful. Some of the well-known graduates of this school are: Ion Vlasiu, Virgil Fulicea and Eugen Szervatiusz from Cluj and Ștefan Gomboșiu from Timișoara.

Another personality in this field was, during the inter-war period, **Ion Vlasiu**. A sculptor, painter, sketcher, writer and art critic, a former pupil of R. Ladea, he rapidly found his own artistic path. His endeavour originated in the worship of genuine, biologically primitive forms, means of expression which he then precociously and profoundly refined in the second half of the fourth decade, when he was appointed teaching-assistant in the Department of Painting at the School of Fine Arts in Timișoara in 1937, he was the only sculptor (except for Ladea) who trained valuable students (here we should include **Carol Pleșia** and **Eugen Ciucă**).

Among second-rated sculptors we should mention Radu Pușcariu, Radu Moga and Gheorghe Groza. **Radu Pușcariu**, a self-made man who also studied with Ladea but without completing this pursuit was perhaps the only artist of his generation who was responsive to the new formal experiments practised by European avant-garde artists. Although art critic Beneș firmly included his art within the boundaries of geometrized expression, Radu Pușcariu was lost in the anonymity of provincial artistic life, in spite of his promising debut at the Official Art Salon in 1931.

Another self-made artist was **Radu Moga**, who worked as a drawing teacher at the High-School in Brad, and whose highly prolific creation was focussed on movements depicting historical and artistic personalities from Ardeal and Banat. Thus, composer Ion Vidu is commemorated by a bust that was put up in Lugoj, and the busts of Nicolae Hențiu at Săliște, of Avram Iancu at Tebea, of Crișan at Brad and of tenor singer Traian Grozăvescu at Lugoj, respectively. His masterpiece is Decebal's Monument, which is made up of the Dacian ruler's statue proper and by a statuary of Horea, Cloșca and Crișan, Iancu, the she-wolf and the twins and of the kings of Romania¹⁹. The monument was uncovered on 29 July 1937 in Deva. The same sculptor created, in 1937, the monuments of I.G. Duca and Coriolan

¹⁸ George Oprescu, *Sculptura românească*, ed. II, București, 1965, p. 127

¹⁹ Ioan Opreș, *Comisia monumentelor publice și activitatea ei*, în "Revista Arhivelor", LXV, vol. I, nr.3/1988, p.272.

Brediceanu at Lugoj - the capital of Banat. The third artist mentioned here, **Gheorghe Groza**, was the only one in his generation who had specialized in his field abroad. The creator of the well-known busts of historian A.D. Xenopol and of poet George Coșbuc in Arad (1927) he was the one who brought into life, in 1929, in Timișoara, a work that was subject to controversy at the time: the bust of national fighter Emanoil Ungureanu, from Banat. Gifted with a keen sense of plastic form and with sharp intelligence, Groza died in 1930, at an age that had not yet allowed his full artistic potential to show.

Among the sculptors in the Former Kingdom, **Corneliu Medrea**, who was born near Sibiu, (but settled in the Capital) was an outstanding figure. He endowed Transylvania and Banat with a series of monuments that are found essential for an understanding of the inter-war spiritual climate in Romania. He was an ardent supporter of the cultural policy, he was active in Transylvania and Banat in the 1930's and 1940's. In 1924 he put up the bust of Gheorghe Lazăr, in front of the teacher's House in Cluj. After this moment, signifying the Teacher's immortality par excellence, a series of remarkable accomplishments followed, of which we mention: the bust of poet George Coșbuc in Năsăud (1926), of Avram Iancu at Câmpeni (1927), of the mathematician Traian Lalescu in Timișoara (1929), the monument of the Memorandum participant Ioan Rațiu in Turda (1930), the monument of Gh. Lazăr in Avrig (1936) and, as a corollary, the impressive monument of Reverend Vasile Lucaciu, which was unveiled, with great pomp in Satu Mare, in December 1936.

Romanian painting in the inter-war period developed along three distinct lines; these have, however, a common element, which enables them a permanent and beneficial dialogue. Even in the case of those artists whose work was the avant-garde in Romanian plastic arts (Marcel Iancu, M.H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Hans Eder or Mattis Teutsch) the concrete data constituted the philosophical basis. The fundamental trend is the unravelling of human personality in the realistic tradition which is not devoid of a note of social protest. This realism - full of stamina and openness, and adapted to the modern spirit - is characteristic of the most representative painters in Transylvania and Banat: Aurel Popp, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Ioan Isac, Cornel Liuba, Tasso Marchini, Letiția and Coriolan Munteanu, Petru Abrudan. A different line of creation became manifest by the end of the third decade. It was painting with a national character, generally a continuation of the "sămănătorism" cultural movement. The artists in this region kept clear of any kind of exaggeration and preferred the roughness of touch and a quasi-monochromism in their colourist interpretation resonant with the way of living specific to this area. The source of inspiration was popular creation; it naturally follows that rural themes abound in the works of artists such as **Nicolae Brana**, **Traian Bîlțiu Dăncuș**, **Liviu Bordeaux** or **Eremia** and **Eugen Profeta** brothers. Their work blends old Byzantine art, contemporary folklore archetypes and influences of contemporary plastic art in the Former Kingdom (see the constructivist frame in Ion Theodorescu Sion's work, the greys of Dimitrie Chiață or the incipient expressionism in the work of Ion Țuculescu).

In Romanian art, "Arta 1900" included a narrative allegorical approach to national history, part of which reflects, at times, the medieval tradition of our painting²⁰. This is an application of the evolutionary line that has been transformed into specifically national monumental painting. We should mention, in this respect the role of historian Nicolae Iorga, who rediscovered and revived those idealic values of our national tradition that are resonant with Byzantine tradition, one of the sources of Romanian culture. This engendered a revival of monumental painting, illustrated by the efforts of painters such as Costin Petrescu, Cecilia Cuțescu-Stork and Olga Greceanu in the Former Kingdom as well as Anastasie Demian, Catul Bogdan, Alexandru Pop, Ioachim Miloia and Aurel Ciupe in Transylvania and Banat. More exactly, in this geographical area, Costin Petrescu made the fresco of the inner decoration in the Coronation Cathedral in Alba Iulia, Demian and Bogdan painted the Orthodox Cathedral in Cluj, Virgil Simionescu painted the cathedral in Lugoj and Ioachim Miloia became known as church decorator and restorer in his native Banat.

A third line of evolution of the inter-war Romanian painting was influenced by contemporary trends in European plastic arts, which were received and adapted to the native cultural environment. Impressionism in particular was best suited to modern Romanian painting. The endeavour to unravel and highlight the world of thrilling colours, its lyrical values, the luminous intensity of the air, corresponded to certain temperamental features of the representatives of the Romanian art school. We should nevertheless mention the fact that there was actually no coherent groups in Romanian painting that was programatically committed to the impressionist aesthetics, but disparate elements of this artistic formula are to be found in the painting of many artists, who simply appropriated the phenomenon "à la roumaine". Jean Al. Steriadi, Nicolae Dărăscu, Lucian Grigorescu, M.W. Arnold, Samuel Mütznér, Catul Bogdan, Ioan Isac and Virgil Simionescu painted either along the line of this trend or tangentially to it. Post impressionism was manifest in the work of Samuel Mütznér, as well as in the feminine art of the time, which Rodica Maniu, Micaela Eleutheriade, Margareta Sterian, Nutzi Acontz, Elena Popea. The latter combined in her own manner impressionist, postimpressionist and constructivist suggestions as a result of a thorough theoretical education she received from her Parisian teacher, André Lhote. The paintings of Aurel Popp, Aurel Ciupe, Emil Cornea, and, most importantly, those of Tasso Marchini, are subscribed to the same evolutionary line. The avant-garde movement, which was concentrated in Bucharest, did not find an adequate environment in the province. These were two exceptions, artists from ethnic minorities, such as Mattis Teutsch and Hans Eder. A possible explanation for the rejection of avant-garde art in this geographic area might be the fear of the image that lacks the elements of realistic detail, grafted on the need for stability, which repudiates any attempt at experimentation, specific to the human kind in this part of the country.

²⁰ Dan Grigorescu, *Pictura românească în prima jumătate a secolului XX*, în Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, ed.II, București, 1976, p.221.

In an excellent introduction to the catalogue of the 1947 Official Salon²¹, Ionel Jianu elaborated a succinct history of his contemporary Romanian painting. In it he distinguished between four generations of artists: that of the masters who started their work before World War I; that of the “*Contemporanul*” group, which started its activity in the 1930’s, that of the painters who started after 1930, and the new generation, known during World War II.

In the present study, we shall refer only to the first three categories and analyse them from the point of view of the particular conditions in Transylvania and Banat.

Pericle Capidan, Alexandru Pop and Aurel Popp belong to the generation of Academy members - Kimon Loghi, Artur Verona, G.D. Mirea, as well as to that of Theodor Pallady, Gheorghe Petraşcu, Iosif Iser, Camil Ressu, and Jean Al. Steriadi.

Pericle Capidan and **Alexandru Pop** studied at Universities in Germany and this education left its imprint on their work, particularly on their portrait painting. Moreover, Alexandru Pop showed real talent for religious painting, and he was one of the pioneers of Arts University education in their region of the country. A more complex painter, **Aurel Popp**, was better gifted for sculpture and ceramics, and he was responsive to the influence of German expressionism, and, in one of his stages of creation, even to the colour violences of French Fauvism, which he seemed to appropriate by German way. To the same category belong **Ion Theodorescu-Sion** and **Elena Popea**, who were born in Ardeal but studied in the Former Kingdom. Similarly, we should mention the landscape painters born between 1880 and 1885 - **Cornel Liuba**, **Virgil Simionescu**, **Anton Rugescu**, **Ioan Isac** and **Cornel Minişan**²², whose training and work style were strongly influenced by painter M.H. Georgescu from Bucharest.

The second generation of local painters was marked by the young teachers at the School of fine Arts in Cluj: **Catul Bogdan**, **Anastasiu Demian** and **Aurel Ciupe**. They were contemporary with Lucian Grigorescu, Henri Catargi, Marcel Iancu, M.H. Maxy, Nutzi Acontz, but their work was clearly modern, as they had internalized and synthesized the formulae of Western schools. Catul Bogdan, who was attached to the Neo-Byzantine style in religious painting and in magazine graphics, nevertheless showed deep knowledge of the impressionist lesson, which he filtered through his introverted temperament with wonderful iridescent shades of gray. He was the direct successor of the landscape painting school in Banat. Anastasiu Demian remains an indisputable master of pure drawing, which he practiced not only in magazine graphics (“*Gândirea*”, “*Societatea de Mâine*”), but also in easel painting. Drawing also foregrounded his painting, especially the religious one, a field in which he excelled, but also the painting with definite “*morbidezza*” notes. Aurel Ciupe, the youngest member of the triad, showed not only his artistic precocity, but also his precocity as a manager, when he was

²¹ Ionel Jianu, *Configurația picturii române contemporane*, în “*Salonul Oficial de pictură și sculptură*”, Bucureşti, 1947, pp.13-16.

²² Aurel Cosma jr., *Pictura românească din Banat de la origine până azi*, Timișoara, 1940, pp.42-57.

responsible with cultural organization in Tg.Mureș²³. Educated in the stimulating environment of Paris, he appropriated, better than any other in his generation, the lesson provided by Cézanne, which was wonderfully grafted on his contemplative, stable and patient temperament and way of perceiving the Universe. As an artist, he constructed the edifice of his work - forever with minute accuracy - on a solid stronghold, in which drawing played the instrumental role. Color is sturdy, used with an infallible sense of value; it does not captivate by exuberance, but by temperance and refinement.

In Maramureș, **Traian Bîlțiu-Dăncuș** and **Liviu Bordeaux**, and in Bucharest, **Rodica Maniu** and **Sabin Popp**, both refugees from Ardeal, painted in the same manner. **Tasso Marchini** was the painter most entitled to be considered the leader of the third generation of local painters in the School of Fine Arts in Cluj. A sensitive colorist, highly gifted for composition, the artist died when he achieved creative maturity, but he managed to bring a profoundly original new breath to the plastic arts in Ardeal. His vision was close to the Renaissance construction, but to it he added the elements of luminous color that he found in medieval Romanian frescoes²⁴. In doing so, Marchini undoubtedly proved his power of adaptation to the spiritual climate of his new homeland. The slight "morbidezza" that his portraits are filled with in fact translates their rich inner lives and signifies the utter seriousness with which he approached nature and existence. Although he was very young, he became an example by the depth of his plastic investigation, and his strong personality was highly influential on his colleagues.

Situated on an intermediate level between Catul Bogdan and Demian, painter **Nicolae Brana** from Sibiu was equally marked by the Neo-Byzantine quest for national specificity. An ingenious constructor, he was most often misunderstood by those perplexed by his slightly affected primitivism. Obviously influenced by the graphic experience and "stylization", Brana achieved an exceptional support by means of combative, direct, clear drawing. His colour is rough and palpable, as is the existence of the peasants he obstinately painted. At the time, **Petre Abrudan** and **Eugen Gâscă** represented two examples of artists who were in search of their identity. The former, secretary to the School in Baia Mare, tried to find his own way out of the colour network typical of this school, by enlarging the strong, risky colors and contrasts. A self-educated artist, deeply influenced, at a certain point in his career by Tonitza's suggestions (which he nevertheless capitalized only to a small account), he cherished the world of childhood (much like Demian) as well as the technique adequate to miniature composition. The **Profeta** brothers (**Eugen and Eremia**), successfully represented the third generation of religious painters who almost exclusively approached this theme, not only in the fresco technique but also in the easel one. The fourth decade also witnessed the beginning of the artistic career of **Lețiția Munteanu, Teodor Harșia** and **Ion Sima** (the last two became known after 1940).

²³ *Ibidem*, pp.57-59.

²⁴ Dan Grigorescu, *op. cit.*, p.303.

The participation of the Romanian artists (in Transylvania and Banat) in important exhibitions in the inter-war period must be assessed both locally and nationally. The first momentous exhibition at the time was organized in 1921 in the Prefect's Palace of Cluj. Romanian artists and members of the German and Magyar minorities exhibited their works here²⁵. Another important exhibition was organized in the winter of 1930, in the exhibition hall in no.3 Unirii Square in Cluj. Once again, the event brought together artists representative of all the nationalities in the region. It enjoyed tremendous success both with the media and with the audience. There were firm intentions to make the exhibition a permanent event in the capital of Ardeal. But, after a double exhibition in 1933, nothing was done until the autumn of 1933, when leading artists in Transylvania and Banat had another chance to exhibit together, on the occasion of the "Astra" celebration.

In Timișoara, the capital of Banat, it was only at the end of 1941 that an exhibition of vast proportions was organized to survey the plastic achievements in this region. In his study published in 1939, art critic Vilhelm Beneș discussed the local artists participation in the Official Salon. Even if we subscribe to his opinions, we cannot but regret the provincial artist's lack of "courage", which prevented the Official Salon from fully reaching its aim: that of providing a comprehensive annual panorama of the state of the plastic arts in Romania. Drawing the inter-war period (especially in the fourth decade), Ion Isac (from Banat) participated constantly followed by Aurel Ciupe (one of the prize-winners), by Nicolae Brana (both of whom attended five times) and by Cornel Liuba who participated four times.

The official graphics salon, always open in the autumn, usually refused to exhibit paintings there were too politically committed and were perceived as dangerous by the government officials who patronized this national event. The field of graphics best illustrated the "confrontation" between art's sake and art for a bent, between the aesthetic and the ethical, of some artists settled for investigating man and enriching him spiritually, others were keen on educating him socially in order to make him aware of his rights. From this perspective we can succinctly compare the graphics in the "Gândirea" magazine and in "Societatea de Mâine". The former was known in the inter-war period, especially in the fourth decade. It was characterized by an idealistic philosophical tendency and by its struggle to improve the national spirit, founded on folklore creation laden with orthodoxy. The graphic decoration was entrusted to an artist with through knowledge of design and remarkable results in approaching specifically national themes. This artist was **Anastasiu Demian**. He had the opportunity to validate his accomplishments in monumental painting, by showing his capacity of dominating space through lines. It is worth mentioning that his works, despite their perfect execution and original conception (which caused a stir in the epoch turned into mannerism) failed to

²⁵ *Collegium Artificum Transylvanicorum*, Cluj, 1921; Emanoil Bucuța, *Pictură, sculptură, arhitectură, grafică în Transilvania după Unire și puțin înainte*, în "Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928", vol.II, București, 1929, p.1239.

render the author's participative attitude, "Societatea de Măine" stood in opposition to this attitude that cultivated beauty, the colossal and existential tranquility. In the line of democratic tradition of Romanian culture and animated by a honest desire to transmit the truth and to educate by means of word and image, the magazine cultivated a militantism based on the fundamental ideas of scientific socialism. Therefore, the graphic artists expressed their own critical concerns and attitudes towards inter-war governments and thus they echoed the attitude of thousands of people who were constantly faced with the problem of making a decent living. The most famous plastic artists in Ardeal published here: Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Nicolae Cristea, Emil Cornea and Nicolae Brana.

In Transylvania and Banat, graphic arts did not enjoy a privileged situation. Beneş linked this assertion to the immaturity of the plastic arts here. Naturally, any artist must start in his creation from a primary graphing of forms, but drawing and engraving, as independent techniques were used sparingly in this region, and by few artists. **Anastasiu Demian** was best appreciated in the epoch for the consistency and constancy of his graphic approach. He had his own unmistakable style and he evinced a remarkable power of synthesis and facility in approaching his favourite subjects (children, rural life, the human face). The fluidity of the line cutting the contour of form considerably enhances the illusion of graphic playfulness and a prodigious imagination augments the artistic endeavour to the point of conceptual gratuitousness. In the same line of popular contingency, with remarkable achievements in the field of xylograph, the creation of both artists combined popular superstition with religious themes. **Nicolae Brana** created an ethnographic x-ray of the Sibiu surroundings while **Traian Bîlțiu-Dăncuș** did the same with the Maramureș region. We should also mention **Alexandru Pop**, who drew in a quite academic manner; **Catul Bogdan**, **Aurel Ciupe** and **Ion Vlasiu**, all of whom belonged to modern plastic arts both in form and in themes.

Unfortunately we have incomplete information on the development of caricature as a distinct genre. The little information we do have refers to the artists **Brutus Haneș**, **Diodor Dure** and **Ioan Suci** from Banat²⁶. A painter who signed under the pseudonym **Dralex** was extremely appreciated in the metropolis of Ardeal. The caricaturists of the time only portrayed personalities of the cultural, economic and political life in their residence towns. They did it in serial albums but there was no distinct approach to composition or graphics of ideas. Exquisite designers, they were content with rendering the defining note of the character, which they changed in an expressionistic manner on most occasions.

Their works remain documents of the epoch, which configured a certain mentality typical of a provincial borough, in which everybody knew everybody, social convulsions were faraway from the virulence of the capital and the family represented the alpha and the omega of the civilizing spirit.

²⁶ Aurel Cosma jr., *op. cit.*, pp. 65-70.

Any trace of competitive toughness or graphic sarcasm was blurred by the gentle communion of mutual local interests that required defence and perpetuance instead of revolutionary questioning. In the same study, Beneş asserted that the most consistent local painters who exhibited their works at the Graphics Official Salon were **Alexandru Tohăneanu** in the Design (Drawing) section and **Nicolae Brana** in the graphics one²⁷. Demian who did especially magazine graphics and exhibited his drawings in one-man exhibitions, attended the salon only once in ten years time, with one drawing. This situation is symptomatic and brings about the possibility of negative interpretations as far as this working technique -usually perceived as minor - is concerned.

The "Boema" group functioned in Cluj from 1929 to 1931. Unlike "Grupul celor patru" or "Criterion", it was not an artistic group proper, it was based on sentimental affinities rather than spiritual ones and it sought to ensure proper living conditions for its members. Established during the economic depression, when the very existence of the School of Fine Arts in Cluj was severely threatened, the Association was intended as a support for those artists who lacked material means, as an example of the need and possibility to create, even in limit situations. Organized on the model of an cultural phalanstery, it enjoyed the help of Romul Ladea and Catul Bogdan, who were then teaching at the School of Fine Arts. **Ion Vlasiu**, **Ștefan Gomboșiu**, **Tasso Marchini** and **Eugen Gâscă** were members of this cultural brotherhood with and for the young; all of them were prominent figures in the local artistic environment of the 1940's.

Art criticism and historiography are issues difficult to systematize, given the extensive range of published materials. We shall first review art criticism and then approach the artistic exegesis in Transylvania and Banat or the one pertaining to these Romanian provinces.

The commentators of the plastic arts phenomenon are either men of culture, gifted with extraordinary sensitivity and comprehension, or artistic proper, **Vilhelm Beneş** belongs to the former category; he was a self-educated man, who owed his artistic formation to Professor Strzygowski's classes and seminars which he attended in Vienna, as well as to Professor Coriolan Petreanu's classes which he attended at the University of Cluj. He became a keen observer of the artistic life in Cluj and he was the first to divine the outstanding value of the leaders of the young generation in the fourth decade: painter Tasso Marchiani and sculptor Ion Vlasiu. Of the same with the graduates of the School of Fine Arts, he radically shifted the approach to the artist in the arts chronicle, in the sense that emphasis was put on the artist's creation as such, to the detriment of adjectival fabulation, with lyrical notes, that had been cherished before. He imposed the professional criterion in approaching the artistic phenomenon and he counteracted the dillentatism of obliging critical comentary. Many artists probed their reflexive ability in the field of specialized criticism. The phenomenon was generalized and it is explainable in as much as there was a shortage of specialists in this difficult and

²⁷ V. Beneş, *art. cit.*, p. 332.

delicate area. Even if most of them were content with indentifying achievements- and the only advantage was that they pertinently circulated a minimum of specialized conceptual knowledge - we must nevertheless point to the creator's urge to take a stand in front of the dilletantism that was professed by the usual chroniclers. Ion Vlasiu was one of the artists who overstepped the bounds of this level of understanding and expression. A man of culture with diverse preoccupations, gifted with literary talent and through and orderly thinking, he fully involved himself, both as a creator and commentator, in the artistic life in Transylvania and Banat in the 1940's. His documented chronicles, the arguments he brought to define the style of each creator, his impeccable literary form, brought him an immense critical prestige at the time. His corresponding figure in Banat was Ștefan Gomboșiu, who practically dominated the critical scene in Timișoara.

The synthesis works edited in the inter-war period refer either to the entire Romanian space (the two provinces included) or solely to Transylvania and Banat. To the first category were assigned the contributions of Nicolae Iorga²⁸, George Oprescu²⁹, I.D. Ștefănescu³⁰ and Al. Tzigara-Samurcaș³¹, all of them whom wrote on religious and popular art. In order to fully understand the local artistic phenomenon we should mention some essential studies signed by Coriolan Petranu³², Emanoil Bucuța³³ and most importantly, by Vilhelm Beneș³⁴.

The basic studies on religious architecture were written by Virgil Vătășianu³⁵, Silviu Dragomir³⁶, Ștefan Meteș³⁷ and Atanasie Popa³⁸.

²⁸ Nicolae Iorga, *L'Arte populaire en Roumanie, son caractere, ses rapports et son origine*, Paris, 1923; *Istoria artei medievale și moderne în legătură cu dezvoltarea societății*, București, 1923; *Vechea artă religioasă la români*, Vălenii-de-Munte, 1934; *Les arts mineurs en Roumanie*, 2 volume, București, 1934-1936 and together with Gheorghe Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.

²⁹ George Oprescu, *Arta țărănească la români*, București, 1922; *Peasant art in Romania*, in the magazine "The Studio", London, 1929; *L'Arte du paysant roumain*, Bucarest, 1937.

³⁰ I.D. Ștefănescu, *L'evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris, 1928; *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris, 1932; *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938.

³¹ Alexandru Tzigara-Samurcaș, *L'Art du peuple roumaine*, Genève, 1925; *L'Art paysan en Roumanie*, Bucarest, 1931; *Muzeografie românească*, București, 1936.

³² Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad, Sibiu, 1927*; *Muzeele, monumentele, învățământul, artele și mișcarea artelor plastice din Ardeal*, în "Transilvania, Banatul, Crișana, Maranureșul 1918-1928", vol.II, București, 1929, pp.1175-1184; *L'Art roumain de Transylvanie*, în "La Transylvanie", Bucarest, 1938 pp.469-562.

³³ Emanoil Bucuța, *op. cit.* pp.1231-1242

³⁴ V. Beneș, *art. cit.* pp. 320-339

³⁵ Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Cluj, 1930.

³⁶ Silviu Dragomir, *Vechile biserici din Zarand și ctitorii lor în secolele XIV și XV*, în "Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția pentru Transilvania", Cluj, 1929 pp.225-264

³⁷ Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în "Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția pentru Transilvania", Cluj, 1926-1928, pp.1-168

³⁸ Atanasie Popa, *Biserici vechi de lemn românești din Ardeal*, în "Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția pentru Transilvania", Cluj, 1930-1931, pp.163-314; *Biserici de lemn din Ardeal, Ibidem*, 1932-1938 pp.57-154.

The first monographs of artists were published in the inter-war period. Dr. Ioachim Miloia focussed his research on painter Nicolae Popescu from Banat³⁹; Virgil Vătășianu published, in 1936, his crucial study on the work of painter Octavian Smigelschi⁴⁰ and Barbu Theodorescu wrote on Constantin Lecca⁴¹. We cannot conclude this chapter without mentioning the efforts that were made in the epoch in order to popularize the content of the “Virgil Cioflec” collection, which was donated by its creator to the University of Cluj on 26 June 1930⁴².

During the two inter-war decades, both Transylvania and Banat completely rallied to the artistic rhythm of the reunited country. The organizational framework, dominated by the foundation of the University of Cluj and of the School of Fine Arts, ensured the theoretical support for the training of specialists in the field. Eager and gifted young people were now able to accumulate the necessary knowledge without having to pursue their education in Bucharest, Iași or Cernăuți. The Transylvania Section of the Board for Hystorical Movement and the Board for Public Monuments effectively supported the investigation, inventory and restoration of local monuments, as well as the consolidation of certain public monuments that would perpetuate the memory of great personalities in Ardeal and Banat. Even if they did not provide the best conditions, exhibition halls generously opened for creators of beauty, irrespective of their nationality, age or value. Once these conditions were ensured, the artists were free to display their own qualities, which usually met the highest standards. In each field of creation, Transylvania and Banat were represented by top artists: architects Victor Vlad and Victor Smighelschi, sculptors Romul Ladea and Ion Vlasiu, painters Aurel Ciupe, Tasso Marchini, Catul Bogdan and Ioan Isac, graphic artists Anastasie Demian and Nicolae Brana. The artists were not satisfied only with exhibiting their works in the province or in Bucharest (where they were awarded prizes at Official Salons), but they also wrote about themselves and their generation.

The theoretical and practical achievements in Transylvania and Banat proved the strenght and value of the Romanian artistic element here. In their specific ways, the two provinces perfectly responded to the dynamics of national culture and engaged in a productive dialogue with European values.

As it cooperated with minority art, Romanian art managed to validate its value and prove its perennality. The creative act aquired new values, which were then easily highlighted in their truly European dimension by a wisely promoted cultural policy.

³⁹ Ioachim Miloia, *Date și documente noi referitoare la viața și opera pictorului bănățean Nicolae Popescu 1833-1877*, Timișoara, 1929.

⁴⁰ Virgil Vătășianu, *Pictorul Octavian Smigelschi*, Sibiu, 1936.

⁴¹ Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca*, București, 1938.

⁴² Virgil Vătășianu, *Pinacoteca V. Cioflec*, Cluj, 1933; Vilhelm Beneș, *Pinacoteca V. Cioflec*, Cluj, 1938.

LO SPAZIO SACRO IN GIOVANNI MICHELUCCI

ALESSANDRO SUPPRESSA

Dai primi anni ottanta mi sono accostato a Michelucci, attraverso vari incontri presso la villa Il Roseto, sede della Fondazione, con la visione e lo studio delle sue architetture associati alla lettura dei suoi scritti. Sotto il profilo professionale ho avuto modo di approfondire le tematiche relative allo spazio sacro e di attuare alcuni interventi progettuali di adeguamento liturgico in contesti diversificati. Con questa serie di esperienze ho tentato di ripercorrere alcune delle linee guida, sviluppate da Michelucci, sul tema dell'architettura sacra.

In particolare, nelle chiese realizzate in Pistoia, troviamo le radici tematiche della sua lunga e creativa elaborazione progettuale e in esse è ben percettibile il suo iter di maturazione, il suo processo di acquisizione dello spazio all'interno di una dialettica tra tradizione e modernità, quest'ultima intesa come capacità di leggere i segni dei tempi e tradurli in forme architettoniche.

Come nell'architettura sacra confluiscono una molteplicità di discipline, di dimensioni e di relazioni, così in Michelucci convivono numerose sottolineature, tanto da fargli attribuire, oltre al titolo di architetto, alcune qualificazioni come quella di poeta, di filosofo, di teologo dell'architettura, insieme ad altre, tutte comunque riconducibili ad una dimensione di interiorità e di spiritualità: il suo pensiero, infatti, si contrappone al concetto di materialità tanto da far attribuire alla forma la dimensione dell'essere o meglio dell'esistere, entro la quale le attività dell'uomo acquisiscono una valenza altra, di respiro universale.

Questa sua capacità di leggere i bisogni interiori dell'uomo è ricambiata da una costante e crescente attenzione da parte dei "non addetti"; i giovani in particolare ma anche molte persone comuni, vengono affascinati dal linguaggio fiabesco dei suoi scritti e ognuno di loro rintraccia delle tensioni ideali e dei semi di speranza che interpellano direttamente la vita personale e di conseguenza la sfera comunitaria. L'architettura è così associata ad una dimensione etica e di alto profilo ed è sottratta alle logiche del profitto dove l'uomo è finalizzato al consumo dei beni dimenticando che la città è la sintesi costruita delle relazioni sviluppate nel grande solco della storia.

Più freddo e distaccato risulta, invece, il rapporto con la critica e con gli architetti in genere che, pur essendo di grande rispetto verso un padre dell'architettura italiana, non è mai sfociato nella piena condivisione in quanto, è una figura difficile da collocare, troppo ai confini del fare architettura, poco interessato al solo studio formale come invece sembra andare per la maggiore

citando Brecht, Michelucci evidenzia tale diversità di atteggiamento: *“ad alcuni artisti, contemplando il mondo, succede come a molti filosofi. Nello sforzo di arrivare alla forma la sostanza va perduta”*.

Che in Michelucci sia presente una dimensione spirituale è fuori da ogni dubbio ma occorre capire se essa, con lo scorrere del tempo, sia confluita in un cammino di fede più adulta senza la quale risulterebbe difficile comprendere la sua azione progettuale e l'evoluzione della forma architettonica. Il pensiero progettuale che ha originato le circa trenta chiese progettate, concentrate in gran parte nell'arco temporale che va dal dopoguerra alla fine degli anni ottanta, non può essere ridimensionato ad un espressionismo gestuale che nasce da una visione antropologica del sacro.

Occorre sempre tenere presente che Michelucci esce dai canoni professionali tradizionali; quando nel 1946 inizia ad elaborare e a concretizzare il primo vero progetto di una chiesa, quella per Collina, ha già l'età di 55 anni ed ha già acquisito una formazione in settori complementari all'architettura. Nel 1911 si diploma alla Scuola di Architettura all'Accademia di Belle Arti, in stretto rapporto con Papini, Rosai e il gruppo degli artisti pistoiesi di Lippi, Innocenti, Caligiani, Nannini. Qualche anno dopo conosce il volto tragico della guerra al comando del plotone di richiamati a Caporetto e il dolore provocato dalla morte dei due fratelli a causa del colera. Costretto a riconvertire parte delle officine di famiglia in fonderia artistica del bronzo, insegna nella Scuola d'Arte consolidando il rapporto con gli allievi Bugiani, Cappellini, Agostini, Mariotti. Lascia Pistoia per Roma, città nella quale studia l'architettura sacra, scopre il Barocco e partecipa attivamente ai movimenti di rinnovamento dell'architettura italiana, conosce il potere del fascismo e agli inizi degli anni trenta e progetta con Piacentini la città universitaria di Roma. Dal 1928 fino al trentasei è incaricato di architettura degli interni presso la scuola superiore di architettura di Firenze e nel 1939 diviene professore ordinario alla stessa cattedra e preside della facoltà fiorentina. Crea la rivista *“la Nuova Città”*.

Arriva compiutamente al tema dell'architettura sacra non solo con un ricco ed eterogeneo bagaglio culturale ma soprattutto avendo acquisito una profonda conoscenza dell'uomo e avendo condiviso in più riprese le ferite dell'umanità, emerse in particolare dalla devastazione della guerra e dalla povertà sociale. La sua visione antropologica nasce non da una visione intellettualistica dei fenomeni sociologici ma dal concepire che anche una dimensione di semplice spiritualità può sfociare nella fede; l'uomo può riscattare la propria dimensione materiale, trasfigurando le comuni sconfitte sociali della povertà, dell'emarginazione, della sofferenza in una visione sacrale della vita, dimensione che non può rimanere estranea all'architettura.

E' da questa dinamica che la dimensione spirituale di Michelucci cresce e si plasma: in un arco di tempo relativamente breve dal 1953, data di conclusione della chiesa di Collina, al 1960, ai primi studi iniziali per la chiesa di S. Giovanni Battista, dell'Autostrada del Sole, Michelucci evolve sensibilmente l'acquisizione dello spazio architettonico, con una libertà espressiva capace di cogliere l'essenza e approfondire i

molteplici aspetti simbolici del sacro, grazie anche al suo *“sentirsi libero da preoccupazioni storico - ambientali e libero, più di sempre, dall’ambizione di creare un’opera intellettualmente interessante”*. Per la verità questo processo si era concretizzato ed annunciato, qualche anno prima, con le forme più contenute ma non per questo meno incisive, nella chiesa del Villaggio Belvedere a Pistoia. In essa forte è il rapporto con il tessuto urbano del quartiere tanto da far esaltare lo spazio assembleare in una sorta di piazza orizzontale, tangente ad percorso, coperta e protetta da una tenda che si raccoglie sul presbiterio: *“nelle mie intenzioni gli elementi architettonici dovevano far avvertire un collegamento ideale tra lo spazio ecclesiale e la città”*.

Si potrebbe dire che la prima fase di questo itinerario prende avvio dalla piccola cappella costruita durante la prima guerra mondiale (1916-17) lungo la valle dell’Isonzo, a Casale Ladra e giunge sino alla chiesa di Santa Maria a Larderello in provincia di Pisa (1956 - 58).

Michelucci, in tutte le sue opere di questo periodo accosta al tema dello spazio sacro elementi della memoria e del luogo vissuto, chiaramente identificabili e comprensibile anche dalla gente più semplice, e tale dimensione umana rappresenta il primo passo per approdare ad una dimensione spirituale.

La piccola cappella di Caporetto, come si evince da alcune testimonianze del periodo, veniva associata quasi per la sua austerità anche ad un punto posta, dove i soldati potevano sostare per una veloce preghiera e per trovare un po’ di intimità per scrivere lettere ai propri cari.

La *“non architettura”* della chiesa di Collina con la sobrietà e i tratti rurali *“di un fabbricato sacro che si fa casa di tutti”*, la chiesa della Vergine caratterizzata e ritmata dal paramento in laterizio riconducibile al fianco del S. Domenico di Pistoia, quasi a voler portare una eco della storia urbana e religiosa della città in luogo periferico e privo di una precisa identità.

Infine, Larderello dove forte è il confronto con un paesaggio caratterizzato dai fumi e dai grandi refrigeratori industriali: attraverso il rimando alla forma ottagonale delle grandi torri di raffreddamento, Michelucci esalta l’assemblea e il vibrare mistico della luce filtrata dalle vetrate colorate, offrendo una interpretazione gioiosa dello spazio e contribuendo ad allontanare dall’animo l’onda grigia dei fumi emanata dai soffioni, una chiesa in grado cioè, *“di dare significato e valori nuovi alle azioni della vita quotidiana”*.

Con questa opera *“forse la più fantastica”*, l’architetto raggiunge un livello di eleganza e raffinatezza formale tali da fargli imporre autocriticamente una battuta di arresto: dinanzi al naturale e forse non confessato senso di compiacimento per ciò che è stato realizzato, avverte che quella non è più una dimensione che gli appartiene.

Attraverso queste esperienze Michelucci comprende che il rapporto tra l’uomo e Dio non può essere intimistico ma in questa alleanza devono partecipare e integrarsi tante dimensioni: l’architettura e la natura, lo spazio sacro e lo spazio urbano e il paesaggio, quasi come l’opera architettonica sacra, fosse la continuazione naturale del processo creativo divino.

Questa seconda fase prende chiaramente le mosse, come già detto, dalla contenuta ma importantissima chiesa del Belvedere, per la cui realizzazione occorre essere grati, oltre che all'autore, anche ai responsabili ecclesiastici di quel tempo che non hanno indugiato nella realizzazione. A cavallo degli anni '50 e '60, questa nuova consapevolezza di Michelucci matura grazie ai numerosi rapporti di amicizia e di scambio culturale con alcune personalità del mondo cattolico fiorentino, attente al vento rigenerante e ricco di stimoli degli anni che preparano il Concilio Vaticano II. Questo processo trova la massima concretizzazione nella chiesa più famosa, quella dell'Autostrada del Sole, che provocò scandalo in quanto rompeva con una prassi funzionalistica, per cui ogni spazio doveva essere ben definito e preciso e in cui sembrava *"che l'uomo non potesse entrare con tutta la propria umanità"*. Si rese necessario l'intervento illuminato di Papa Giovanni XXIII per superare le perplessità e i dubbi dei settori più tradizionalisti.

Non sono più solo le vicende umane ad ispirare la progettazione ma esse si integrano con le cose del mondo e in particolare con la bellezza e la forza della natura. A tale riguardo è significativo e affascinante il racconto di Michelucci, nel quale ripercorre sinteticamente l'idea che origina la chiesa dell'Autostrada: *"nelle mie chiese ricorrono due motivi principali: la barca e la tenda, entrambi elementi di vita, entrambi ricovero dell'uomo in viaggio. Quando nacque dentro di me l'idea della Tenda, come forma della chiesa di San Giovanni Battista, ero solo in campagna. Guardavo il paesaggio e vidi lontano, all'orizzonte, una forma, come di un ponte appuntito. Era quella la figura che poteva esprimere l'esigenza dell'oggetto non variabile. La tenda è la forma più perfetta che si possa dare, non ce ne un'altra. Un'altra sarebbe sbagliata. E' l'unica e più semplice figura di un riparo e porta a un pensiero che è preghiera"*.

Questa sensibilità e questa coralità di pensiero si evolve prima nella scultorità monolitica del Santuario della Beata Vergine della Consolazione a San Marino, in cui il rivestimento uniforme d'intonaco grezzo e la forza della luce naturale fanno assumere in contemporanea all'intero spazio la severità e la morbidezza e, successivamente, nell'ultima chiesa realizzata: quella di Longarone conclusa nel 1978, in cui prende forma la drammatica dimensione di forza della natura.

L'ultima fase che si delinea durante la sua lunga vecchiaia di centenario, più complessa e meno identificabile delle precedenti, può essere riassunta chiaramente in una dichiarazione di intenti, più volte richiamata ma sempre efficace: *"chiunque volesse commissionarmi una chiesa, saprà che mi impegnerei a costruire un pezzo di città aperto a tutti, ma anche chi volesse commissionarmi un edificio pubblico, laico, tenga presente che mi impegnerei a imprimervi quel senso di sacralità che la città ha smarrito"*.

Questa impostazione nasce anche dallo sgomento interiore che gli scaturiva proprio dal vedere che le sue architetture non riuscivano a catturare e ad interpretare tutte le tensioni che stavano maturando nella società e nella chiesa ed ecco quindi la necessità di proiettare direttamente il tema dello spazio sacro sulla nuova città superando le distinzioni, rinunciando ai primati simbolici tradizionali, evocando, grazie alla sua saggezza, una sorta di atteggiamento ecumenico che prende vita dall'incontro e dalla fusione delle differenze. Solo in questi tempi percepiamo la portata lungimirante di tale ammonimento.

Non è un caso che le sue opere architettoniche, non solo nell'ambito degli edifici sacri segnano il passo sul piano realizzativo; nell'ultimo decennio di vita Michelucci produce un enorme quantità di disegni e schizzi (depositati e visibili presso il Centro di Documentazione nel Palazzo Comunale di Pistoia e che ancora pochi conoscono), senza trovare nelle committenze, persone di coraggio in grado di calarsi nella profondità del suo pensiero e di attivare nuove relazioni. Committenze spesso prigioniere del pragmatismo semplificatorio (sempre duro a morire) per la ricerca di facili consensi.

In questa nuova chiave di lettura deve essere inquadrato il progetto di una chiesa e un centro civico per il quartiere di S.Miniato a Siena che per cinque anni (1977-82) impegna Michelucci in una fertile e ricca elaborazione di schizzi, anche quando la prospettiva di concretizzare l'opera si era allontanata; nei suoi appunti manoscritti, si legge infatti: *"lo spazio non ha più confini tutto è sacro e non vi è comportamento di uomo o avvenimento che quella sacralità possa distruggere"*.

In un certo senso si chiude idealmente il grande cerchio che ritrova l'uomo non più e non solo portatore di stati emozionali tragici o felici, spesso più grandi di lui, ma esso è rigenerato, quasi felice, del suo partecipare alla vita comunitaria e alla faticosa scoperta della sacralità della vita con il suo essere coinvolto assieme alla natura nel processo della creazione delle cose. Questo approdo è ancor più rafforzato dalla carica simbolica e fantasiosa della grande chiesa a forma di *"arca incagliata nella roccia"*, progettata nel 1982 per Guri in Venezuela: il suo navigare nel mare tempestoso della storia e della coscienza si infrange idealmente nella materialità e il luogo fisico che ha contenuto il navigatore si solleva da terra quasi a voler creare una dimensione ininterrotta con il cielo, pronto ora con la propria vela, a spiccare il volo. *"Mi distacco sempre più dal mio lavoro e dal mio tormento, perché il mondo che sto scoprendo è molto più alto delle mie possibilità: è il mondo dello spirito"*, affermava. In questo atteggiamento, in questo processo di acquisizione ci sono molti elementi affini ad un autentico cammino di fede; non è forse dallo sgomento e dal dubbio che si alimenta la fede, dal comprendere che l'uomo non può contemplare il tutto con la sola dimensione razionale ed è proprio quindi una volta che ha preso coscienza di ciò, del proprio limite sente il bisogno di affidarsi a Dio. Il suo atteggiamento umile e radicale nei confronti del fare architettura del *"io non so nulla"* è il desiderio di spogliarsi dalle proprie certezze per mettersi in discussione ogni volta per poter meglio comprendere i nuovi bisogni. Solo dopo averli interiorizzati, potrà tornare in gioco l'esperienza maturata.

Quante volte il cristiano deve fare un punto e ripartire: questo non significa non riconoscere la positività delle esperienze fatte; quelle oramai ci appartengono e sono dentro di noi. Occorre avere un atteggiamento di nuova disponibilità capace di ascoltare ciò che avviene intorno a noi e non riproporre stancamente un modello rassicurante oramai sperimentato.

Ad esempio, inserire un grande camino nella chiesa progettata per il paese montano di Pian di Novello, affinché al termine della giornata, quando la gente si troverà per pregare, ognuno possa portare un proprio pezzo di legna per alimentare il

fuoco, di fatto è un'idea semplice e geniale allo stesso tempo. Ma che rimane però inespressa nel nostro animo e se non emerge grazie ad una sensibilità e ad un'attenzione verso la liturgia e avendo percepito il valore dei simboli?

Questo stato d'animo nasce e si rafforza attraverso una vera e propria meditazione nei confronti della vita: qualcosa che prima è stato intuito e poi masticato lentamente con distacco critico grazie ad un paziente lavoro quotidiano. E' il mondo dello spirito che lo esige.

La ricerca di Michelucci è solitaria, in prima persona tesa a costruire il proprio mondo interiore: ogni progetto, anche non realizzato, è documentato da molti disegni, che spesso differiscono l'uno all'altro introducendo ogni volta una piccola modificazione, segnando così il tempo della riflessione. Oggi, nella società dei consumi, tutto è stato velocizzato e anche i progetti vengono selezionati dagli enti per la loro rapidità di esecuzione: il fare prende sempre più possesso del come e perché fare.

Nel noto articolo "Giovanni Michelucci teologo dell'architettura", Padre Eugenio Marino, non solo vedeva in Michelucci la figura che era riuscita a scardinare lo spazio sacro stereotipato ma anche colui che lentamente era riuscita a calarsi nella dinamica liturgica " Michelucci si è inserito in questa ricerca, e lo si può vedere nelle tre caratteristiche che individuano i suoi edifici sacri: *la coralità, l'agorà e il percorso*. Tale triade non è che espressione ed interpretazione architettonica delle "caratteristiche della Fede", della *ecclesia*, che è il Popolo di Dio".

Alla soglia dei cento anni egli è arrivato appena a toccare con un dito di una mano ciò che aveva sempre desiderato e non è un caso che abbia affermato " *se io campassi altri novantanove anni, mi basterebbero appena per rincorre questo sogno, questa idea, questa cosa: la città*".

Sono sicuro che ci ha lasciati con la felicità nel cuore, sapendo di poter disegnare la città eterna, nel tempo infinito.

ALESSANDRO SUPPRESSA *architetto*

Nato a Firenze l'08/09/1959 Svolge attività professionale, con studio in Pistoia;

Laureato in architettura nel 1988 presso Università degli Studi di Firenze

E' membro del Comitato Scientifico della Fondazione Giovanni Michelucci e della Rivista " *Chiesa Oggi- architettura e comunicazione - Di Baio Editore*";

OPERE REALIZZATE A PISTOIA

CHIESA DI COLLINA - 1946/'53

Nel 1946 l'architetto Michelucci viene incaricato di riprogettare la chiesa dei SS. Pietro e Girolamo, distrutta nel '44 dalle truppe tedesche e seppure viene presentato un primo progetto, non molto dissimile dalla realizzazione, il comitato parrocchiale impiega molto tempo sulla scelta dell'ubicazione. La Curia, concorde con Michelucci, sceglie di edificare nella posizione originaria, nel segno della continuità con la storia e con il paesaggio.



CHIESA DI COLLINA

Se planimetricamente l'edificio è riconducibile allo schema canonico a croce latina con portico antistante, l'orientamento delle falde genera un rapporto volumetrico inconsueto, che si ispira più alle case coloniche che alla tradizione religiosa, nel tentativo di delineare una "casa di tutti". Così l'architetto Leonardo Ricci, presentando l'opera appena ultimata, la pone al limite di una "non architettura", che potrebbe apparire "fatta da semplice gente che sa costruire anonimamente come molte opere del Romanico e del Gotico". Questa idea guida è rintracciabile fino nella scelta delle tecniche costruttive e nei dettagli di finitura. Questa essenzialità è capace di trasformarsi in un'accentuata espressività tramite sottili accorgimenti come il soffitto intonacato che si incurva ricongiungendosi con la parte absidale e filtrando la luce che dall'alto si riflette sull'altare.

La muratura esterna è a filaretto in pietra locale sbazzata con finestre prevalentemente orizzontali schermate da griglie delle costruzioni contadine, impreziosite dall'uso del travertino anziché dei mattoni. Nella relazione di progetto si legge che tutti i materiali usati e le forme proposte tendono ad intonarsi più per spontaneità di struttura che per ricerca folkloristica o stilistica.



CHIESA DELLE SANTE MARIA E TECLA

CHIESA DELLE SANTE MARIA E TECLA loc. La Vergine - 1947/'56

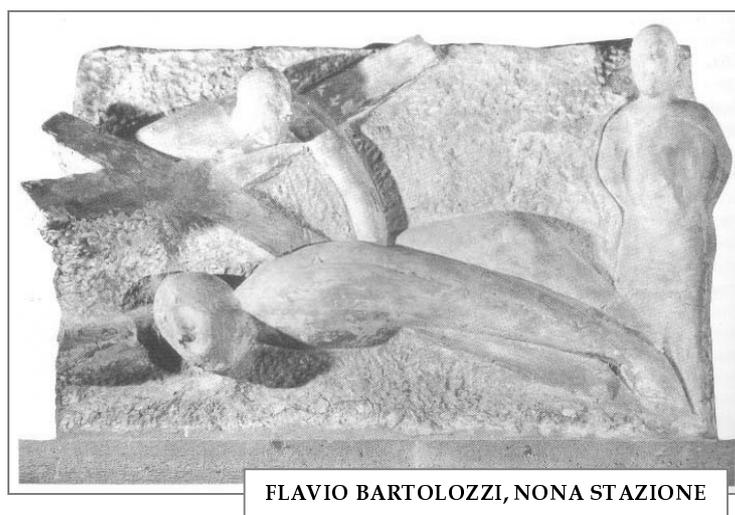
Inizialmente Michelucci elabora un progetto più ricco ed articolato, le incomprensioni e le obiezioni, nonché le restrizioni economiche lo costringono ad una rielaborazione che lo stesso architetto considera potenzialmente favorevole per depurare la soluzione progettuale dalle “scorie formalistiche” e renderla più aderente alle necessità della comunità.

Questa rinuncia ai compiacimenti del gusto porta ad un impianto sostanzialmente consueto, ma caratterizzato dalla parete nervata in laterizio e dal rivestimento lapideo dello zoccolo che aggetta coinvolgendo il portico, elementi questi che richiamano all'architettura monastica medioevale con il chiaro riferimento al S. Domenico di Pistoia. Il campanile a vela, con alto basamento a scarpa, è realizzato a traliccio in cemento armato con le scale in vista e costituisce un elemento completamente autonomo.

Lo spazio interno della chiesa, semplice e austero, è scandito soltanto dal succedersi di pronunciate paraste nella parte alta della parete e inferiormente dal ritmo più ampio dei portali in cemento armato a vista che aggettando dalla parete perimetrale intonacata, delimitano delle nicchie che incorniciano le stazioni della Via Crucis, grandi sculture eseguite a partire dagli anni '60 da artisti diversi che hanno lavorato con vari materiali a sottolineare il costante attenzione che Michelucci ha avuto con la produzione artistica di qualità, in particolare con la scultura.



FLAVIO BARTOLOZZI, QUARTA STAZIONE



FLAVIO BARTOLOZZI, NONA STAZIONE

La presenza fra altri di Flavio Bartolozzi è assai ampia, comprendendo ben cinque stazioni realizzate nel corso di diversi decenni. Appare evidente la scelta di raggiungere l'intensità emotiva, i toni di alta drammaticità più attraverso la dinamica delle linee architettoniche che con l'espressività dei volti dei personaggi rappresentati. Diventano così determinanti l'elemento architettonico, inscindibile da quello scultoreo, ed i piani assegnati alla figure, nell'economia dello spazio. Commissionato dallo stesso Michelucci allo scultore Jorio Vivarelli, il grande crocefisso ligneo, si propone come opera carica di un autentico valore simbolico che esalta l'intera spazialità del presbiterio oltre a contribuire ad avvicinare l'uomo al mistero della sofferenza di Cristo sulla croce.

ALESSANDRO SUPPRESSA

CHIESA DEL CUORE IMMACOLATO DI MARIA Villaggio Belvedere- 1959/61

Nel 1959 la Diocesi di Pistoia conferisce l'incarico per la chiesa e la canonica da edificarsi al villaggio Belvedere, nella zona nord di Pistoia, nuovo quartiere realizzato per l'Istituto Autonomo Case Popolari su disegno dell'architetto Leonardo Savioli.



CHIESA DEL CUORE IMMACOLATO DI MARIA

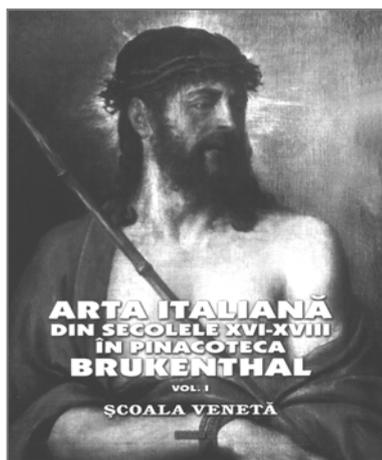
Nonostante i tempi ristretti concessi per la progettazione, Michelucci non ripiega su tipologie tradizionali, ma ripensa il concetto stesso di spazio sacro. L'organismo è impostato su un percorso tangente la grande aula trasversale e da questa filtrato dalla successione dei pilastri ramificati, metafora dell'albero e del monogramma di Cristo, che elevano la copertura dell'ambiente assembleare, copertura che, abbassandosi sul presbiterio, calibra l'illuminazione esaltando il valore mistico e interiorizzato del luogo liturgico. Si tratta di un esplicito richiamo alla tenda santuario - ebraica e costituisce il tema chiave che, a partire da 1961, Michelucci elabora in maniera più complessa nella più nota chiesa dell'Autostrada del Sole.

Rispetto agli studi preliminari la soluzione realizzata rinuncia alla grande croce sovrastante l'ingresso principale e la pronao antistante semplificando una ricca immagine organicistica a favore di un pauperismo sottolineato dall'uso di materiali brut: il cemento a faccia vista, le murature in pietra alberese dalla tessitura ad "opus incertum" e le campiture intonacate del soffitto illuminato dalla luce radente delle vetrate colorate.

L'altare, fulcro simbolico dello spazio sacro, si distingue per la ricchezza policroma del rivestimento ceramico realizzato dal maestro faentino Angelo Biancini.

L'austerità del complesso è poi accentuata dall'edificio della canonica e dal traliccio metallico del campanile, riprogettati nel 1961, quando la chiesa era quasi ultimata.

RECENZII - BOOK REVIEWS



O PREMIERĂ EDITORIALĂ

ARTA ITALIANĂ DIN SECOLELE XVI-XVIII ÎN PINACOTECA BRUKENTHAL (VOL. I)

A apărut la Sibiu în anul trecut, o interesantă carte referitoare la arta italiană din colecția Muzeului Brukenthal, redactată de Maria Olimpia Tudoran Ciungan¹, cunoscută specialistă în domeniu. Din cauza tirajului restrâns, este destul de greu de procurat și din alte varii motive, lucrarea nu a fost comentată, deși, atât prin formula de lucru, cât și prin conținut, are un caracter oarecum singular în rândul lucrărilor de istoria artei. Primul volum din cele trei programate să cuprindă întreaga colecție de artă italiană a Muzeului Brukenthal, este și finalizarea primei treimi a unei lucrări ample, rod al cercetărilor întreprinse cu tenacitate și pasiune vreme de peste două decenii de activitate a autoarei în domeniul artei europene, cu specială aplecare asupra unuia dintre cele mai importante capitole ale ei: arta italiană. Dorind să se adreseze atât publicului larg, cât și specialiștilor în artă italiană, precum și celor ce doresc să cunoască colecțiile Galeriei Brukenthal, cartea nu este propriu-zis un catalog de colecție, nici un studiu de istoria artei, ci: "*un volum de prezentare a unei părți din colecția de artă italiană din Muzeul Brukenthal, în manieră cursivă, accesibilă, dar cu caracter științific...*" (p. 7).

După o scurtă introducere, (poate... prea scurtă), se trece la o concisă prezentare a "școlii venete"² ca spațiu, ("Această școală desemnează aria extinsă în jurul principalului centru VENEȚIA"), apoi ca spirit artistic, apelându-se la un citat

¹ Maria Olimpia Tudoran Ciungan, *Arta italiană din secolele XVI-XVIII în Pinacoteca Brukenthal*, vol. I, *Școala Venetă*, Sibiu 2002, Editura Imago.

² Având în vedere dorința autoarei de a se adresa unui public larg, poate că în locul termenului de venetă - cel puțin în titlul cărții - ar fi fost mai potrivită formula consacrată: școala venețiană.

RECENZII

din Bernard Berenson și la o științifică, lapidar-poetică dar exactă și scilpitoare caracterizare a acesteia: *“Cei mai de seamă coloriști ai Renașterii italiene au creat la Veneția. Aici, în orașul culorii în lumină, s-a inaugurat acea pictură nouă, care marchează trecerea de la viziunea plastică la cea cromatică, ce va înlocui definiția prin contur (atât de marcată la artiștii florentini) cu o tehnică liberă, în care CULOAREA este cea care plăsmuiește forma, cucerind prin îndrăzneală, prin siguranță, prin fantezie.”* (p. 11). Comentarea lucrărilor începe cu câteva date biografice ale pictorilor și o succintă caracterizare a operei în ansamblu (uneori amplă și interesantă, alteori prea “de dicționar”). Tablourile sunt pe urmă prezentate tot lapidar, nu propriu-zis descrise, ci concis caracterizate, fragmentar analizate. Această metodă se bazează pe faptul că lucrarea are un mare număr de fotografii alb-negru și color (o certă necesitate a cărților de artă), fiecare tablou comentat avându-și reproducerea, și astfel autoarea inducând / obligând cititorul(ui) să parcurgă textul numai cu reproducerea în față. Putem considera această manieră de tratare ca foarte modernă, accentul fiind pus pe sublinierea calităților tabloului, a părților lui importante și expresive și implicit pe valoarea sa artistică. Dintr-o abordare mai tradițional-academică, putem considera metoda adoptată ca pe un neajuns, acuzând lipsa unor analize extinse și amănunțite, a reliefării laturilor mai puțin realizate ale uneia sau alteia dintre creațiile luate în discuție. Interesantă este în paginile cărții, permanenta căutare și comparare a pânzelor din Muzeul Brukenthal, cu “tablourile surori”, sau cu unele asemănătoare din care artistul s-ar fi putut inspira, tablouri aflate în alte muzee sau colecții. Această modalitate de lucru e binevenită în perspectiva unor viitoare cercetări, care vor putea demara de la trimiterele, apropierea și comparațiile făcute în acest volum, între tablouri ale pinacotecii sibiene, și cele cu care au similarități, afinități, influențe sau surse comune de inspirație. În acest sens e de apreciat efortul autoarei de a preciza autorii unor lucrări controversate ca paternitate, de a lansa ipoteze, pe baza unor laborioase și dificile demersuri întreprinse prin corespondență, prin documentări în câteva mari muzee, prin discuții cu diverși specialiști și experți de mare anvergură și probitate profesională.

Prin însăși natura ei, o astfel de lucrare cuprinde o serie de artiști inegali ca valoare și de opere diferite, greu de subsumat pe genuri și epoci, astfel încât, mari maestri ca: Tiziano, Paris Bordone, Lorenzo Lotto, Veronese, Rosalba Carriera, își află locul lângă artiști importanți ca: Jacopo Basano, Carlotto, Bencovich, Sebastiano Ricci Sustris, Carotto, Polidoro Lanzani, Alessandro Varotari, Negretti, Maffei, Bellotti, Langetti, Celesti, Liberi, dar și lângă pictori minori ca: Pagani, Salucci, Daret, Simonini, Zugno, spre a-i trece în revistă pe aproape toți artiștii discutați în textul cărții. Cum era normal, operele importante beneficiază de comentarii ample și interesante. Se întâmplă însă, ca din dorința de a evidenția valoarea lucrărilor din colecție, autoarea să auză să mărească calitățile unor tablouri,

RECENZII

fără a sublinia, după caz și unele stângăcii, sau nereușite. Ne pare a fi cazul tabloului *“Martiriul Sfântului Sebastian”*, de Francesco Maffei: *“Tabloul din Pinacoteca noastră – spune autoarea – evidențiază cu claritate câteva din componentele caracteristice operei lui Francesco Maffei din perioada maturității stilistice, și anume derivația cromatică din paleta lui Veronese, o anume tratare a personajelor secundare ce evocă universul rural al lui Bassano și un efect delicat de clarobscur de sorginte Tintoretto. Aceste elemente creează o atmosferă de vis, de irealitate, în care cerul se unește cu pământul, personajele secundare se contopesc cu peisajul, integrându-i-se.”* Concluzia: *“o operă de referință pentru Francesco Maffei.”* (p. 36) La o privire atentă însă, tabloul pare mai degrabă nefinisat, sau e doar o eboșă. Stângăcia reprezentării celor doi putți de lângă Sf. Sebastian, redarea cerului și mai ales personajele secundare ce: *se contopesc cu peisajul, sunt doar schițate, apar în contururi vagi și volume albe, de parcă ar pluti, având alura îngerilor. Or, tocmai aceștia pot fi ori schingiuitorii sfântului, sau mulțimea care a asistat la martiraj, în ambele cazuri putând să releve intenția pictorului de a nu evidenția trăsături ci doar de a marca o perzență, anonimă.*

Având în vedere intenția declarată a autoarei de a se adresa atât specialiștilor cât și publicului, remarcăm că pe parcursul lucrării intervine totuși o ușoară monotonie, provocată de trecerea de la un tablou la altul, de la o biografie de artist la cealaltă, de tratarea cvasi-asemănătoare ca metodă și manieră de prezentare, fapt ce nu deranjează specialistul, dar nu atrage la lectură cititorul nespecializat. Câteva excursuri în istoria artei italiene, crezuri lămuritoare în cadrul textului, privind nu numai pe artiști și operele lor, ci mișcarea artistică a epocii în ansamblu, importanța și ecoul european al școlii venețiene, ar fi dat mai multă diversitate și atractivitate demersului științific. Surprinde totuși plăcut bogăția și noutatea bibliografiei folosite, materiale, cărți, monografii de artiști, albume și tratate despre pictura italiană, de autori cunoscuți și editate recent. Dar uneori, parcă ai dori ca referințele să nu mai fie atât de strict și exclusiv utilizate, ci să apară incursiuni mai ample în problematica pe care se desfășoară bibliografia de care autoarea dispune, să nu se mai abordeze atât de restrictiv conținutul și informația bibliografică, restrângându-o la referirile despre tablourile din Muzeul Brukenthal. Pare că autoarea are mult mai multe date decât prezintă și citează. Efortul științific se concentrează riguros și tenace numai la problemele atribuirilor și paternității unor opere din colecție și cu toate că scopul acesta e deplin atins în cursul dezvoltării sale, faptul că autoarea nu precizează tratarea exhaustivă a tablourilor din școala venetă din colecție, creează uneori impresia că s-a operat o selecție a lucrărilor, fiindcă în fond catalogul cuprinde numai 48 de opere. Când o copie e interesantă și trece de la un anonim la un pictor anumit, sau când poate stabili după ce original, al cui și unde aflat, s-a executat o lucrare, autoarea comentează atent și entuziast.

RECENZII

Recunoaștem că pe lângă interesul științific și farmecul desfășurării textului, obiecțiile menționate sunt minore. În primul rând rămâne esențial faptul că, de la catalogul raționat al custodelui Michael Csaki din 1909, nu au mai apărut alte cataloage de pictură europeană ale Muzeului Brukenthal, volumul pe care-l comentăm fiind o premieră absolută. Cartea doamnei Maria Olimpia Tudoran Ciungan se desfășoară (și poate aceasta a fost intenția inițială), ca un foarte interesant, util și doct “jurnal de atribuirii”, bine scris și temeinic argumentat, care va rămâne o permanentă referință pentru orice viitoare cercetare a colecției de pictură italiană din faimoasa colecție a Baronului Brukenthal.

VALENTIN MUREȘAN

GEOGRAFIA ȘI EVOLUȚIA PICTURII MEDIEVALE ROMÂNEȘTI DIN JUDEȚUL HUNEDOARA

(CÂTEVA RĂSPUNSURI DOMNULUI SORIN ULLEA)

În peisajul istoriografiei artei medievale românești din Transilvania se petrec rar evenimente notabile. Cauzele sunt, în mod sigur, măcar două: cantitatea ei (să reținem că este vorba despre cea strict medievală, nu despre părelnicile ei prelungiri populare până în secolul al XVIII-lea !) nu este dintre cele mai deosebite, iar specialiști care să o trateze sunt extrem de puțini. În acest context, răzbate în istoriografia noastră un volum „șoc” semnat de către Sorin Ullea¹. El are drept țință principală un teren mie familiar (Hunedoara). M-am simțit obligat a-i răspunde, fie și numai pentru faptul că specialiștii invocați mai sus nu cred că s-ar simți astăzi stimulați (din cronic spirit letargic, din dispreț suveran) ori suficienți de competenți ca să o facă, dar și pentru a demonstra că istoriografia românească poate și, mai ales, trebuie să fie un teren capabil de autoreglare a construcțiilor științifice care se produc în interiorul ei. Inevitabil, toate produsele artistice avute în vedere au fost finalități culturale *istorice*, iar așa cum vrea să indice un fragment de subtitlu, și *politice*. Sorin Ullea îmi justifică astfel suplimentar intervenția, pe un teren în care aș susține oricând un concurs de competență.

Sunt, în volumul asupra căruia mă voi opri, o suită de judecăți de valoare care privesc unele performanțe ale picturii medievale hunedorene, dintre cele mai pertinente, care vor răzbate în timp. Există apoi pagini de forță care oglindesc un talent de condeier și eseist rafinat. Mă înclin și în fața capacității de interpretare a mesajului pictural (subtil, plastic, nici o clipă șablonat sau monoton), prin prisma unei competențe teologice remarcabile (însăși „angelologia” - p. 62 și urm. - este unul dintre cele mai importante), pe care am descoperit-o fragmentar și în dreptul altor nume din școala de istorie a artei bucureșteană, cum ar fi Ecaterina Cincheza-Buculei, Constanța Costea ori Daniel Barbu.

Autorul formulează aprecieri de o mare gravitate la adresa metodologiei și eticii științifice a predecesorilor săi istorici de artă. Unele le socotesc dincolo de limitele aprecierilor lucrărilor scrise, fiind deci de încadrat în istorii personale care privesc recompunerea ambianțelor în care oamenii domeniului se mișcă și își dezvoltă

¹ *Arhanghelul de la Ribița. Angelologie, estetică, istorie politică*. București, Editura Cerna, 2001, 167 p. + 36 fig.

RECENZII

relațiile. Altele nu sunt în măsură să le judec². Constat doar că, mai devreme sau mai târziu, alternative de imagini ale unor efigii mult prea rigide ori mult prea cozmizate se pot naște, dacă nu tulburându-le cu totul, măcar redându-le dimensiunilor erorilor umane. Cu siguranță că, în conștiința acestui inevitabil, dacă nu posedat de la sine, atunci reamintit de către alții, mai insistent și foarte bine justificat, multe destine actuale ar putea lua traiectorii mai pământeste și, evident, mai sănătoase, pentru toată lumea.

Ceea ce atrage îndeobște atenția sunt elementele care tind a rearanja paginile noastre de istorie de artă medievală. Ideea fundamentală, a mărturiei artistice formidabile a Arhanghelului de la Ribița, este mereu combinată cu digresiuni colaterale, uneori greu de socotit ca necesare ori suficient de bine aranjate. Am operat o sistematizare a acestor observații pentru a ușura derularea lor.

Să începem cu *datările*. Autorul nu le urmărește metodic, în fiecare caz în parte, ci se oprește doar acolo unde are observații critice. Mai departe, aceleași datări, vor fi literalmente măturate prin identificarea unor filiații de creație artistică. Vom comenta, la început „donația” *Leșnicului* pe seama lui Dobre, care este datată la 1394³. Am marcat actul în ghilimele pentru că știm că nu a fost un început de stăpânire, ci doar o confirmare scrisă a uneia mai vechi, reale, încă neogândită într-un act probatoriu valabil în jurisprudența regatului maghiar. Deci, pictarea bisericii nu are motive serioase a se lega *strict* de acel an. Ea se putea petrece oricând *înainte* ori *după* 1394, pe timpul maturității ctitorului Dobre. Evident că nici asocierea cu lupta de la Ghindoani (1395) (p. 34-35), nu mai are nici un temei serios. Dacă ar fi totuși să forțăm asocierea, în logica istoricilor de artă care doresc să explice scena ostașului săgetat, purtat pe umăr și explicat printr-o inscripție insolită, atunci am putea descoperi și alte lupte posibile, nu neapărat cu „frați români”, la care Dobre a participat, primind astfel recunoașterea și grațitudinea regelui Sigismund. Nu este cazul să facem nici un proces de conștiință pentru un asemenea fapt politic, căci ierarhia valorilor etice funcționa altfel în evul mediu, decât cu câteva secole mai târziu. Este suficient să amintim numărul însemnat de români maramureșeni care au luptat la Baia (1467), în armata lui Matia Corvin, cu convingerea dominantă că erau datori să-și slujească stăpânul regal.

Monumentul cu chipul pentru titlu, *Ribița*, are și el o datare care nu este atât de limpede încât să se treacă peste ea. Silviu Dragomir, „prins” cu numeroase deficiențe de lecturi de pisanie în dreptul Crișciorului (p. 15 și urm.), are tratamente întru-totul identice și pentru Ribița. Am atras atenția că lecturile lui au fost *diferite* de la o publicare la alta și, lucrul cel mai grav, nu au ținut seama de o *inscripție*

² Nu voi insista deloc asupra altor aspecte care, sunt convins, nu își găsesc un rost serios nici în carte și nici în critica ei: digresiunile filologice, datele biobibliografice și propaganda aproape fățișă pentru proiectele cărților viitoare ale autorului. Ele indică, fără dubiu, o acută necesitate de comunicare care, pe câte se pare, nu i-a fost suficient oferită autorului nostru de către mediul intelectual în care a activat.

³ 26 decembrie 1394, Turda. *Hurmuzaki*, 354. Orig. Arh. Naț. Magh. Budapesta, Dl. 42.593.

aflată pe peretele opus (nord), inscripție care fusese consemnată și publicată în secolul al XIX-lea. Din ansamblul felului de apropiere rezultă acum o sentință generalizată: în acest capitol de istorie, Silviu Dragomir nu trebuie asociat cu atributele de credibilitate sau autoritate competentă. Noile decapări (1993) de la biserica Ribitei au produs și o lectură nouă a inscripției votive, care pare a fi anul 1407⁴. Dar, această lectură, totuși extrem de necesară pentru temeinicia relucrărilor interpretative, este necunoscută pentru domnul Sorin Ulea.

Legat acum de evoluții. Din păcate nu aș putea împărtăși punctul de vedere al succesiunii rapide în timp a evenimentelor de construcție și pictare a unor monumente. Aceasta în primul rând pentru că nu este vorba despre înălțări ale puterii centrale, ci de altele aparținătoare unora dintre cei mai mărunți nobili provinciali. Este sigur că ele au stat o vreme, mai mult sau mai puțin lungă, cu o zestre picturală minimă (cruci de consacrare, icoane?), așteptând tocmai trecerea pictorului sau grupului de pictori peregrini ori acumularea finanțelor trebuitoare ctitorilor pentru plata artiștilor deja prezenți. Distanța la care mă refer este prezentă sigur la Densuș (între sfârșitul secolului al XIII-lea și prima jumătate a secolului al XV-lea!), dar exemplele de citat ar putea fi înmulțite, dacă am avea de-a face cu o atenție sporită.

Metoda de alegere a eșantioanelor de evoluție artistică produce evidente perturbări de înțelegere a mecanismelor de geneză a unor ansambluri picturale. Cea mai evidentă este selecția unui tablou de la Ribitea și transferul său într-o construcție, să o numim deocamdată, cu traiectorii dintre cele mai îndrăznețe. La ora la care Ribitea este curățată în bună parte, dar nu complet, riscăm astfel să nu mai vedem sau să nici nu ne mai intereseze nimic altceva decât - realmente superbul -, arhanghel Mihail. Ce este în jurul lui este oare într-atât de neimportant încât să nu mai merite răgazul analizei globale? Chiar și arhanghelul în sine este secundar în raport cu trinitatea divină, cu Maica Domnului sau galeria sfinților. Toți ceilalți au reușit să aibă doar imagini plătite sau pictate mai slab, au avut chipuri inexpresive sau care nu au nici un fel de relevanță în derularea valorizărilor istoriei de artă?

Înțelegem că este afirmată, cu foarte multă convingere, o sorginte comnenă nu a unor ansambluri, ci doar a unor sectoare din fresce hunedorene. Apariția lor cronologică ar fi Strei (mijloc de sec. XIV?), Leșnic (sf. de sec. XIV), Crișcior (1411) și Ribitea (1414?, de fapt 1407)⁵. Deci, o legătură directă, prin meșteri, ar putea fi formulată cel mult în dreptul ultimelor trei, sigur în dreptul ultimelor două. Dar, nici în cazul cel mai sigur, nu ni se oferă vreo demonstrație ori simplă, dar netă, afirmație că am avea de-a face cu unul și același pictor. Deci arta este comună, la modul foarte general, dar nu și meșterii?

⁴ Vezi Irina Popa, *Les peintures murales du Pays de Zarand (Transylvanie) au début du XV^{ème} siècle. Considérations sur l'iconographie et la technique des peintures murales*. Paris, Mémoire de Dea d'Archéologie Byzantine sous la Direction de Monsieur Jean-Paul Sodini et Madame Catherine Jolivet-Lévy. 1995, p. 21-24, foto pl. 6.

⁵ Discuția asupra lor se face însă invers cronologic, deci anistoric, poate numai datorită ierarhiei valorilor artistice.

RECENZII

Apariția unei picturi excepționale, dar desuete (demodate), în zona Hunedoarei, la o distanță de circa două veacuri după ce ea și-a manifestat splendorile, nu poate fi pusă pe seama unei incubări locale de o longevitate incredibilă. În primul rând pentru că Hunedoara nu este o insulă, cum e Creta (p. 113), în care un fenomen de acest tip ar fi aproape natural și logic. În al doilea rând pentru că, *nimic nu ne poate convinge a accepta o continuitate artistică locală, ermetic izolată*, atât de bine antrenată, dar abținându-se de la expresie, pentru ca să răbufnească dintr-o dată, aparent în dezacord cu tot ce o înconjură. Dar, cu surprinzătoare lipsă de consecvență, se acceptă această insularizare doar pentru compartimentul *comnen*, în timp ce pentru cel *paleolog*, traiectoria artistică și geografică de referință, a lui Ștefan Zugravul, este dintre cele mai lungi și, în parte, neverosimile, de care am putea avea parte în întregul spațiu actual al României. Că nici nu a fost astfel, ne-o dovedește faptul că, aproximativ în același interval cronologic, se manifestă și alte expresii, din care cele paleologe *de diferite calibre* (deci variante de execuție și mai multe talente), din nou, puse în evidență. Atunci, de ce tocmai compartimentul *comnen* ar aparține în exclusivitate Hunedoarei ?

Cu alte cuvinte, există o geografie de soluții, alternanțe, în fond oferte, alegeri și materializări. Noul și vechiul nu sunt în succesiune riguroasă, la fel cum nici frumosul cu mai puțin frumosul. Ele coexistă mereu, așa cum se întâmplă și în arhitectură sau, chiar în prozaica ceramică. Însăși împărțirea veșmintelor picturale în sectoare atribuite unor mari maeștri, opuse altora care s-ar putea socoti ca fiind realizate de către zugravi „naivi”, arată încă un fapt pe care ar trebui să-l avem mereu în vedere: actele de ctitorire ale picturii sunt asumate și plătite diferențiat, nu numai de la un monument la altul, ci și în interiorul aceluiași monument⁶. Din nou, cel mai bun exemplu este Densușul, unde, pe lângă faptul că avem posibilitatea de a ști că au existat mai multe mici familii nobiliare, care revendicau dreptul de ctitori, cel puțin pe stâlpi, icoanele au fost oferite (plătite), în mod cert, de mai mulți comanditari⁷. O asemenea ambianță de ctitori nu și-a putut permite niciodată întreținerea unei „școli” locale, ci a primit *mereu* ce i s-a oferit dinafară. În clipa în care aceiași ctitori au dispărut (trecând, mai întâi la catolicism, apoi la Reformă), a dispărut *complet* și pictura medievală de factură ortodoxă. În secolul al XVI-lea, a trebuit să sosească în Hunedoara familia *sârbească* a Cerepovicilor, pentru a ne mai da frescele de la Bârsău.

Afirmațiile de mai sus nu pot șubrezi marcarea valorii excepționale a picturii (unei părți din ea ?) de la Ribița. Ele o pun însă într-o lumină *realistă și critică*. Din păcate, nu putem reține nimic în legătură cu o presupusă continuitate „cerebrală” a românilor întemeiată pe chipul de arhanghel de la Ribița (p. 116). Și pentru o astfel de judecată, Europa ne-ar privi în egală măsură de suspicios, cum ar face-o dacă ne-ar prinde exagerând calitățile sârmanei (p. 121), dar *cele mai vechi picturi medievale românești aflate pe zid, de la Streisângeorgiu !*

⁶ Numai astfel se explică de ce mâna lui Ștefan Zugravul se oprește atât de „brusc” și misterios (p. 141).

⁷ Vezi Adrian A. Rusu, *Ctitori și biserici din Țara Hațegului până la 1700*. Satu Mare, 1997, p. 200-201.

RECENZII

Lipsește încă din ansamblul supus aprecierilor, fragmentele de pictură din învecinatul Hălmagiu, eventual prelungirea nordică a Remetei (jud. Bihor), tot așa precum Ștefan de la Densuș nu mai pare a avea nici un fel de relație cu Ostrovul sau Răchitova. Deci, îngroșând o direcție de studiu, ansamblul este cu totul dezechilibrat și lăsat astfel. Foarte bine, am scrie-o, nu avem a regreta pierderea unor aprecieri incorecte, dar ce mai rămâne valabil din rest ?

Că „în nici o țară ortodoxă nu mai picta nimeni îngeri comneni” pe la 1400 (p. 118-119) este încă de verificat ! Sunt de acord cu domnul Ullea că, în bună măsură, Țara Românească nu a avut ce oferi drept sursă de meșteri și curente artistice. Dar, în nici un caz nu am epuizat toate posibilitățile regășirilor, în așa manieră încât să discutăm atât de tranșant despre „endogamia” picturii hunedorene. Tocmai pentru că nu există în vecinătatea apropiată Ribiței ceva care să sugereze o evoluție constantă (de stil și monumente), va trebui să avem *convingerea absolută* că acolo avem un unicat. Până la realizarea unei hărți convingătoare, ne permitem să rămânem sceptici în singularizarea care ni se propune.

Ambianța mai veche de secolele XIV-XV, a influențelor bizantine din regatul Ungariei în general și din jumătatea ei estică, în special, a devenit mult mai complexă decât ne-o rezumă autorul. Pentru a-i oferi o singură mostră, ar fi să ne referim doar la discuțiile care se poartă, în afara istoriografiei românești, din păcate, asupra unei *aristocrații ortodoxe maghiare*, susținătoare de realizări artistice dintre cele mai fascinante, până la același fatidic prag al Cruciadei a IV-a (1204, respectiv ceva mai aproape de perioada de domnie a dinastiei Comnenilor). Dar toate acestea sunt un fundal prea îndepărtat cronologic și mult prea general pentru a fi util cu adevărat.

Eforturile pe care le-am întreprins pe parcursul mai multor ani și pagini, - din care, am constatat doar cu dezamăgire⁸, că nu este cunoscut *absolut nimic*, - am încercat să ofer istoricilor de artă tocmai terenul mai sigur al *cadrelor istorice* care au generat și pus în operă pictura medievală. Or, de acum, chiar perfectibile, aceste jaloane nu mai pot fi neglijate. Știm *cine* erau ctitorii, *ce* dileme existențiale, sociale și religioase au traversat. Nimeni și nimic din afara spațiului lor de mișcare nu le putea oferi alternative radicale diferite de acelea pe care le-au urmat. Am exprimat și noi cuvântul „oportunism”, dar imediat asociat cu explicații. Ne aflăm pe un teren istorico-geografic cu totul și cu totul diferit de ceea ce întâlnim în Moldova sau Țara Românească, de unde nici un transfer nu este de îngăduit mecanic, iar pe care teren, reflexele culturale (deci și picturile) nu au nici măcar suficiente limpeziri teologice (vezi prezențele de Sfinți Regi maghiari, la Ribița sau în alte monumente presupus ortodoxe). Drept urmare, în lipsa acestor *obligatorii* cunoașteri a laboratorului de

⁸ Dar: „dacă n-ar exista legea nescrisă a cercetării științifice care cere cercetătorului să-și citeze riguros înaintașii pentru ca cititorul și, în primul rând, specialistul, să înțeleagă clar până unde au ajuns predecesorii și de unde anume pornește cel nou venit” (S. Ullea, *op. cit.*, p. 8 !). Singura scuză cu care autorul ar fi evitat această foarte serioasă critică este dacă ar fi încercat să scrie că doar *istoricii de artă* i-au reținut atenția. Însă citarea lui Radu Popa semnifică faptul că în adevăr este o mult prea evidentă deficiență de *informare bibliografică generală*.

RECENZII

incubare a societății comanditare, ce poate să rezulte altceva decât ciudățeni de interpretare. Este de-a dreptul stupefiant să acceptăm senini medii sociale (căci politice evident că nu erau decât ungurești !) care depășesc prin relații și potențialități financiare pe acelea ale unui domnitor (sau stat), mărturii de performanță artistică socotite a fi născute pe loc, dar care nu acoperă decât fragmente de pereți de biserică, între altele probabil mai ieftine, o faimă artistică (Ștefan Zugravul), nu știm prin ce modalitate materială și realistă propagată din Moldova, până în Hațeg, și o comandă de execuție sosită în consecința unei asemenea faime, realizate fără nici un mijloc mass-media. Nu știm exact dacă Sorin Ullea și-a imaginat vreo clipă scenariul concret al unui astfel de mediu cu asemenea lucrături eterice sau duble transferuri, cu mecanisme dintre cele care, îndeobște, nu au fost atinse decât în Renaștere ori chiar numai după ea.

În legătură cu *metodologiile*. Nu știu ce am avea de câștigat dacă am avea mereu drept ținte doar „înălțimile” artistice. Sigur am pierde, din primul moment, cota 0 de măsurare a acelora ! Or, fără acest punct de referință, un munte părelnic poate fi, în adevăr, o simplă movilă. Am face apoi, o nefirească excerptare din contexte, iar rezultatele exegezelor ar deveni erudite exerciții ale talentelor și culturii autorilor semnatari. Nu va mai conta deci punctul de pornire, ci doar o finalitate care are numai ca pretext același punct.

Am reproșat istoricilor picturii medievale românești din Transilvania că au oferit mereu soluții *parțiale*, rezultate din cultura lor de specialitate, *foarte puțin conexe* unor realități *specifice provinciei*. Aș fi fost mulțumit (sigur nu doar eu !) dacă parțialitățile reunite ar fi dat un întreg oarecare. Cred că, de fapt, aceasta ar fi finalitatea pe care o așteptăm de multșor. Nu un grup de panoplii înghesuite aleator pe un perete destul de puțin încăpător, nici extazieri demesurate, dar nici lamentări cu săgeți de furie reținută la adresa „răutăților” care i-au determinat mereu pe românii ardeleni; doar un registru tridimensional bine țesut, cu relaționări, ierarhii ori datări verificabile și cumpătate. Într-un astfel de tablou ar fi intrat orice nouă descoperire.

Implicarea *arheologiei medievale*. Marcăm încă un punct de convergență: este dureros de adevărat că arheologiei medievale i s-a acordat un canal de evoluție dintre cele mai strâmte, între „bulevardele” celorlalte arheologii (p. 119-120). Dar nu Pârvan este vinovatul ! Deja romantismul românesc s-a întors către antichitate, - spre deosebire de romantismul european, care adora evul mediu, - cu sentimentul acut al frustrării induse de un ev mediu insuficient de atrăgător. Este deci moștenirea unei obsesii legată de drepturi istorice care astăzi nu mai au nici un fel de uzitare practică, numai una pur sentimentală (căci cine s-ar mai putea azi prevala, fără a provoca zâmbete ironice, de filiație din strămoșul barbar dac sau din păgânul și pragmaticul roman ?). Istoria românilor vechi ar fi arătat sigur altfel scrisă decât este acum, dacă vreo „luminată” autoritate universitară, academică sau politică, ar fi redozat, cu asumarea tuturor responsabilităților administrative, eforturile de cercetare către evul mediu, adevărata „preistorie” a românilor de astăzi.

RECENZII

Căile parcurse de arheologia medievală sunt mult mai numeroase pe cât le cunoaște autorul nostru. Radu Popa a fost un pionier care a făcut enorm pentru un compartiment de cercetare aproape inexistent. Admirându-l și continuându-l am și fost unul dintre pușinii care i-au văzut și *arătat* limitele. Parte le-am și completat (cred). Astfel, cel puțin Hațegul, este restituit în detaliu și cu toate evoluțiile sale, care sunt tot atâtea straturi suprapuse peste punctele de pornire ale civilizației locale. A fost cercetată arheologic chiar și Ribița, apoi Crișciorul și Hălmagiul vecine⁹. Nici o cercetare nu a oferit vreo soluție dintre cele presupuse sau așteptate de către domnul Sorin Ullea. În Hațeg, cercetările sunt, de asemenea, mai ample decât le-a acoperit lectura domniei sale. Singurele fresce „arheologice” cu adevărat importante au ieșit de la Răchitova, iar pe temeiul lor, m-aș fi bucurat dacă ar fi rezultat vreo considerație nouă de istoric de artă. În alte puncte (Galați, Mălăiești, Nălați), fresca s-a conservat astfel precum era de așteptat să fie în pământ, adică în bucățele din care se pot deduce consistențele de suport, culorile și, cu oarecare noroace, fragmente de litere care indică ritul bisericii.

Am să întorc deci „mingea” în terenul istoricilor de artă: dacă urmașii ctitorilor inițiali s-au nevoit a distruge picturile de pe unii pereți aflați încă în picioare, verigile *locale* lipsă ale istoriei picturii medievale hunedorene nu trebuie scoase *numai* din pământ, ci și din descoperirea punctelor de plecare ale meșterilor relicvelor transmise de pereți încă verticali. Pe lângă acest lucru, mai sunt încă pereți ascunși, așa cum fuseseră, până nu de mult, și cei de la Ribița. Dar, se mai emoționează cineva că ansamblul de la Streisângeorgiu, a cărui vechime am subliniat-o, stă de un sfert de veac nedecapat? Nu avem nici un drept la acuze, atunci când nici măcar nu ne prefacem că ne preocupă această realitate! În adevăr, demonstrăm prin atitudini concrete că *chiar nu ne interesează acele documente istorico-artistice!*

Motivațiile stărilor de cercetare. Considerațiile foarte specifice pe care le împărtășim în dreptul istoriografiei picturii medievale din România, nu ar fi singurele. Dar, o concluzie a rămas neformulată: *nu mai există nici o școală care să promoveze disciplina*. Tot ceea ce există astăzi este rezultatul unei evoluții întâmplătoare, din afara unui program sistematic și temeinic de urmărire istoriografică. Cine se poate numi astăzi istoric de artă, este un produs de relație personală dintre un dascăl oarecare și un studios interesat (în cea mai bună tradiție de formare meșteșugărească medievală!) ori, și mai rău, un autodidact. Drept urmare, cine se exprimă astăzi în domeniu este fie câte un întregitor cuminte și fără prea multe subtilități, a programului de lucru (repertoriu descriptiv) sugerat încă prin Ștefan Meteș (care nici măcar istoric de artă nu s-a vrut!), fie câțiva îndrăzneți, mult mai bine calificați, dar descurajați în modul cel mai serios de programele iconografice și artistice

⁹ Nu vom oferi aici *nici un fel de trimitere bibliografică necunoscută!* Invităm pe Sorin Ullea să le găsească singur, în felul în care oricare preocupat de istorie din România învață să o facă, adică consultând *elementar, Bibliografia istorică a României*, publicație serială, la fiecare patru ani asociată fiecărui Congres Internațional de Istorie.

RECENZII

(din Transilvania) ale unor medievali periferici, dublați de conștiințe religioase nu tocmai limpezi, pe o direcție dogmatică sau alta. Dezastrul este într-atât de profund încât cu orice bune intenții sau tentative de reînnoșări de „școli”, o generație nouă de istorici de artă (dar și medievaliști în general) așa cum o vede domnul Ullea (și noi de asemenea), nu se va putea forma decât la fântânile de știință care nu au fost otrăvite sau secate, din Occident. Altfel, vom continua să agonizăm perpetuarea stilurilor de muncă (metodologiilor) incriminate, în fapt în același mod cum o facem și în majoritatea compartimentelor de viață socială.

O *concluzie finală* ? Că arhanghelul de la Ribița ar deveni o „axiomă” a continuității românești (p. 116, 143) este de respins nu doar pentru comentariile restrictive de mai sus, ci și din principiul după care *în istorie* nu a existat niciodată așa ceva. Nici omul, nici produsele sale, materiale sau spirituale, nu încap în limitele și substanța acestui concept esențialmente matematic. Am putea să acceptăm, fără reticențe, doar că se operează, în istoriografia românească, cu concepte axiomatice. Nu mai avem nevoie de încă unul ! Toate fenomenele istorice, cum sunt continuitatea ori încreștinarea, sunt de sprijinit cu o *multitudine* de date, argumente sau construcții logice. *Nimic* nu poate fi deci suficient, atât timp cât schema pe care am elaborat-o este fără analogii în Europa ori continuă să fie incompletă.

Suntem deci de acord că, în multe privințe, paginile (nu neapărat cartea !) lui Sorin Ullea trebuiau să se nască. Fără ele am fi avut probabil sentimentul că amortizarea științifică ne-a covârșit, ca rezultat fie al unui pseudo-confort intelectual gestionat brutal sau ocult de către toți responsabilii instituțiilor abilitate, fie al neputinței de a mai fi nemulțumiți de noi înșine. Toată lumea ar trebui să perceapă greutatea acestui mesaj: numai criticând *producem* cu adevărat istoriografie !

ADRIAN ANDREI RUSU