

OBSERVAȚII ASUPRA PICTURII DE ALTAR DIN BISERICI ARMEANO – CATOLICE TRANSILVANE

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. Some Remarks Regarding the Altar Painting in Armenian-Catholic Churches in Transylvania. The present study is an in-depth iconographic research of religious subjects preferred by the Armenian clergy and church-going patrons in Transylvania who, in 1689, as a result of the firm initiative of the Bishop of Aldala, Oxendie Verzerescu († 1715) took to the Catholic faith. From then on we can witness the astonishing ability of this group in adopting the new Catholic ways (a new baroque and neoclassical religious architecture, the complex and varied suppelectiles with altars, stalls, confessionals, wardrobes in the sacristies, tabernacles and baptismal fonts all made according to the new stylistic exigencies), including a painting done in accordance to the newly adopted cult, which substituted the superb oriental miniatures in the Armenian religious books of the medieval period (*Homiliarium, Martyrologium, Codex, Gospel*). Documents from the 18th century mention a number of iconographic themes and the cult of saints, specific to Armenian tradition and historic sensibilities: *The Virgin and Child* (with its iconographic variants *Mariazell, Tyrnavia, Nicula, Máriapócs, Șumuleu*), *The Holy Trinity, St. Gregory the Illuminator, St. Stephen Protomartyr, St. Joseph, The Holy Family with Saints Joachim and Anna, and Infant Mary, St. Anthony the Hermit and Saint Paul the Hermit, Baptism of King Trdat/Tiridates III, St. Elisabeth's Charity* etc. The old paintings are present even today in the main and side altars of the Armenian Catholic churches in Dumbrăveni, Frumoasa, Gheorghieni, Gherla or in the altars of several churches of the Franciscan and Piarist orders in Făgăraș, Dej, Sibiu, Odorheiu Secuiesc and Sighetu Marmăției for which Armenian believers had made important offering. The research proper is focused mainly on the works having as topic *The Holy Trinity with Archangels Michael, Gabriel and Raphael*; the old oil painting in the main altar of the great Armenian-Catholic church in Gherla, a work existing by the sixth decade of the 18th century, a monumental work (639×286cm) which has some similarities stylistically and terms of composition with the productions of Venetian painting workshops present in some of the churches of the Transylvanian Armenians or with the Austrian masters educated in Italy, retaining

* Profesor universitar. Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, nicolaesabau@personal.ro

the specificity of the late baroque permeated by the rococo (Giovanni Battista Tiepolo, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Piazzetta, Antoni Pellegrini, Giovanni Battista Pittoni, Hubert Maurer, Johann Michael Rottmayr, Michelangelo Unterberger-Cavalese, etc.). In the case of the second work, *The Stoning of Saint Stephen*, a similar pattern is followed, from the remotest iconographic model of the series made by Giulio Romano in 1521 for the church of St. Stephen in Genoa, a work with an elaborate and monumental *mise en scène* much loved not only by the young Italian masters who knew and copied the work (Andrea and Ottavia Semino, Luca Cambiaso, Bernardo Castello and Giovanni Battista Paggi), but also by the next generations of painters in that country, and also French, Spanish, Flemish, German and, of course, Austrian (Viennese workshops), painters too. The side altar's painting (*Stoning of Saint Stephen*) in the church *Charity of Saint Elisabeth* in Dumbrăveni shows the creative adaptation and remaking of the Genoese prototype and also influences received from masters of the late baroque from the Austrian empire (Paul Troger, Johann Baptist Enderle, Franz Xaver Wagenschön, Franz Anton Maulbertsch, Hubert Maurer).

Keywords: *Transylvania, baroque, painting, Armenian-Catholic Churches, The Holy Trinity, The Stoning of Saint Stephen, Venice, Dumbrăveni, Gherla*

*Orașul lor e bine așezat, cu piață patruleteră, cu străzile drepte având și clădiri înfrumusețate, invidiate de toți locuitorii principatului. Geamurile clădirilor din piatră, împodobite, au fost deschise libere spre stradă, au fenererie, iar fațadele cu grijă zugrăvite”.¹ Scurta dar elocventă descriere a principalei așezări armenesti din Transilvania, **Gherla-Armenopolis**, marchează contribuția remarcabilă a acestei comunități în domeniul urbanismului modern de factură barocă, la doar un secol după așezarea lor în vecinătatea „Cetății noi de pe Someș/Szamosújvár”, adică prima fortificație de sistem bastionar italian construită în timpul regelui Ioan Zapolya (1526-1540) sub conducerea tezaurarului Gheorghe Martinuzzi. Istoriografia în limbile română, maghiară și germană din ultimele două decenii a adus contribuții importante la temă orientând cercetările mai cu seamă asupra studiilor monografice istorice, de arhitectură, urbanism*

¹ Cf. *Historia domus, seu conventus Szamosújváriensis Fratrum Minor strict. Observantiae, ad inserendam rerum memoriam inchoate anno D ni 1774*; Szongott Kristóf, *Szamosújvár szab. Kir. Város monográfiája 1700-1900*, II, Szamosújvár, 1901, pp. 22-23.

și sculptură², mai puțin cele referitoare la decorul pictural al bisericilor baroce ale armenilor din Transilvania.³

Bogata, emoționanta și frământata istorie a armenilor înscrie și un excepțional capitol al artelor plastice medievale din țara de origine, de la arhitectura elaborată a monumentelor ecleziastice la sărbătoreștile decoruri sculpturale în piatră, *y compris* așa-numitele *khacikar*-uri, monumente funerare cu cruci decorative, de la obiectele de cult până la manuscrisele liturgice (*Omiliar, Martyrologium, Codice, Evangheliar*) împodobite cu miniaturi de o extraordinară calitate⁴, elaborate în scriptoriile mănăstirilor de călugării armeni sau de caligrafi îndemânatici, asistăm la uimitoarea adaptare a acestui popor în fața noilor exigențe liturgice și tipiconale catolice (noua arhitectură ecleziastică și mobilierul baroc – complexul *suppelectiles* –, cu altare, strane, confesionale, bănci, dulapuri-veșmăntar din sacristii, tabernacole și cristelnițe) ce vor include și o pictură corespunzătoare cultului catolic îmbrățișat de armenii așezați în Transilvania în anul 1689, la ferma inițiativă a Episcopului de Aldala, Oxendie Verzerescu († 1715), care a păstorit comunitatea vreme de 25 de ani.

² Nicolae Gazdovits, *Istoria Armenilor din Transilvania (De la începuturi, până la 1900)*, Ararat, București, 1906; Pál Judit, *Armeni în Transilvania. Contribuții la procesul de urbanizare și dezvoltare economică a provinciei. Armenians in Transylvania. Their Contribution to the Urbanisation and the Economic Development of the Province*, Romanian Cultural Institute, Cluj-Napoca, 2005; *Cultură și artă armeană la Gherla*, Ed. I, Ararat, București, 2002, Ed. II, Ararat, 2010; Virgil Pop, *Armenopolis oraș baroc*, Ed. I, 2002, Ed. II, Accent, Cluj-Napoca, 2012; Constantin Albinetz, *Identități în dialog: Armenia și armeni din Transilvania*, Editura Ararat, 2012; Nagy Margit, *A barokk Szamosújvár születése*, în "Építés-Építészettudomány", XV (1983), 1-4, pp. 27-39; Kiss Francisc, *Az örmény Szamosújvár*, în "Az örmény Szamosújvár", Editura Pro Armenia, Gherla, 2004; *Örmény diaszpóra a Kárpát mendecében* (Red. Bálint Kovács; Sándor Öze), Pilicsaba, 2006; *Far away from Mount Ararat. Armenian Culture in the Carpathian Basin* (Red. Kovács Bálint; Pál Emese), Budapest, Leipzig, 2013; Nicolae Sabău, *Gherla. Aspecte istorico-artistice ale dezvoltării orașului*, în "Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă" 15, nr. 1, București, 1985, pp. 18-27; Idem, "Armenopolis" oder *Das Barock in Gherla (18-19. Jahrhundert)*, în "Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde", 14 (85) Jahrgang, Heft 1, 1991, pp. 47-67.

³ Introduceri în acest gen artistic pot fi parcurse în lucrările datorate Liviei Drăgoi, *Pictura de șevalet în colecția comunității armenice din Gherla*, în "Cultură și artă armeană la Gherla...", Ed. I (2002), Ed. II (2010), pp. 113-128; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, Vol. II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca 2005, pp. 70-74, 79-92, 160-163, 279-284; Pál Emese, *Destinul unui altar. Fostul altar principal al catedralei armeano-catolice din Gherla*, în "Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat profesorului NICOLAE SABĂU", Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2013, pp. 249-265, cit și elaborata monografie datorată lui Pál Emese, *Örmény katolikus templomi berendezések Erdélyben*, Polis Könyvkiadó. Erdélyi Múzeum – Egyesület, Kolozsvár, 2015.

⁴ L.A. Turnovo, *Miniatura armeană*, Ed. Meridiane, București, 1975; Helmuth Buschhausen, *Manuscrise medievale, martore ale istoriei și culturii armenesti*, în "Cultură și artă armeană la Gherla", Ed. II, Ararat, 2010, pp. 63-84.

Așa precum în domeniul arhitecturii și al sculpturii, comandatari armeni vor apela, potrivit mărturiilor documentare, la maeștrii străini (arhitecți, constructori, sculptori, fierari, dulgheri, acei *murarius austriacus, salisburgensis murarius, pallerius murarius, pallerius murarius Viennensis, Lapidita ex Moravia, lapidita et educillator arcis, faber ligneus, faber ferrarius* etc)⁵, în marea lor majoritate proveniți din zonele central-nordice ale Imperiului habsburgic, cunoscători ai modelelor baroce, creațiile lor fiind elaborate, potrivit înscrisului dintr-un contract contemporan, *nach der heutigen Art*. În acelaș context și pictura va cunoaște propunerile unor pictori italieni, austrieci sau transilvăneni instruiți la „școala” barocului central-vestic european.⁶

Dărnicia și profundul spirit pietist al armenilor este ilustrat și de importante contribuții financiare făcute la ridicarea unor altare din bisericile ordinului franciscan, apreciat și cultivat de această comunitate. La Dej, Gherla, Făgăraș, Sighetul Marmăției, Sibiu și Odorheiu Secuiesc documentele consemnează acest patronaj consacrat mai cu seamă sfinților și temelor specifice tradiției și sensibilităților armenesti: *Maica Domnului cu Pruncul* (variantele iconografice *Mariazell, Tyrnavia, Nicula, Máriapócs, Șumuleu*), *Sf. Grigore Iluminătorul, Sf.-ta Treime, Sf. Ștefan Protomartirul, Sf. Iosif, Sf.-ții Anton și Paul Eremitii* etc.).⁷ Pe o scară a valorilor iconografice trebuie apreciat și locul de consacrare a temelor menționate. Chiar dacă *Sf. Grigore Iluminătorul*, încreștinătorul armenilor, ocupă un loc special în sinaxarul acestora, niciodată în rânduiala tipiconală a imaginilor/temelor religioase venerate în interiorul bisericilor menționate, imaginea consacrată Episcopului nu a împlinit funcția/locul altarului principal, ci aceea a unui altar lateral. Iconografia transilvăneană a „apostolului” armenilor e focalizată pe două tipuri compoziționale.⁸ Primul cuprinde lucrările ce istorisesc ceremonia *Botezului regelui Trdat (Tiridate III)*, convertit la creștinism, drept urmare a miraculoasei sale vindecări

⁵ B. Nagy Margit, *A barokk Szamosújvár születése*, în „Építés-Építészettudomány, XV (1983), 1-4, pp. 27-39; Nicolae Sabău, «Armenopolis» sau Gherla barocă, în “Cultură și artă armeană la Gherla”, Ed. II, Ararat, 2010, pp. 90-92.

⁶ Acestei noi maniere îi aparține și o pictură pe pânză (*Iisus pe cruce*) realizată de **pictorul armean, Zacharia**, dăruită în 1738 bisericii franciscane din Dej pentru slujbele celebrate în memoria mamei sale decedate, mărturie a prezenței timpurii a unui maestru armean al genului (*Imago Crucifixi Salvatoris depicta super telam plurimis sanguineis guttis abundans, oblata est pro 20 sacris absolutis pro defuncta matre Pictoris Zachariae Armeni*), Kovács Zsolt, “Beata Virgo Nostra Deésiensis”. *Despre cultul imaginilor miraculoase ale Maicii Domnului în biserică franciscană din Dej*, în “Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat profesorului NICOLAE SABĂU”, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2013, p. 225.

⁷ *Ibidem*. pp., 222-236.

⁸ Pál Emese, *Világosító Szent Gergely ábrázolásai Erdélyben*, în “Liber discipulorum: tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára”, Ed.: Kovács Zsolt, Sarkadi Nagy Emese, Weisz Attila.- Cluj-Napoca, 2011, pp. 239-254.

de o gravă depresie, o boală cu un substrat obsesiv, ce s-a declanșat după uciderea fecioarelor creștine conduse de Hripsime. Al doilea model iconografic, mai complex, ilustrează aceeași scenă a încreștinării încadrată de 14 medalioane ilustrând cele 14 tipuri de torturi la care a fost supus Grigore, închis de Tiridate, vreme de cincisprezece ani, într-o vestită închisoare din capitala Armeniei, numită *Khor Virap* (puțul profund).⁹

Primului gen compozițional îi aparțin pânzele altarelor bisericilor armenice din *Gherla* (Szamosújvár, Armenienstadt), *Dumbrăveni* (Erzsébetváros, Elisabethstadt) (Fig. 1) și *Frumoasa* (Csíkszépvíz), tablourile bisericilor franciscane din *Dej* (Dés, Desch), *Sibiu* (Nagyzeben, Hermannstadt) și *Odorheiu Secuiesc* (Szélelyudvarhely, Oderhellen) și pânza altarului bisericii parohiale catolice din *Nușeni* (Apanagyfalva, Großendorf).

Al doilea model iconografic se mai păstrează la altarul lateral al bisericii armeno-catolice din *Gheorgheni* (Gyergyószentmiklós, Niklasmarkt), la altarul bisericii piariste din *Sighetu Marmăției* (Máramarosziget) (Fig. 2.) dar și în tabloul din colecția bisericii *Sf. Treime* din *Gherla*. Exemplarul bisericii din Gheorgheni, cel mai elaborat, a fost pictat (1752) la comanda mechtarienilor din Veneția. Scena centrală cu obișnuitul botez prezintă în fundal momente din istoria străveche, legendară sau reală, asumată de armeni (*Araratul cu Arca lui Noe*, *Martiriul fecioarelor conduse de Sf. Hripsime*, *Botezul poporului armean*) încadrată de cele 14 medalioane ilustrând supliciile Sf.-lui Grigore.

Stilistic, lucrările menționate dezvăluie caracteristici proprii momentului elaborării acestora, începând cu perioada barocului matur și târziu (*Gherla*, *Biserica Solomon*, 1731¹⁰; *Gheorgheni*, *Sighetu Marmăției*), a neoclasicismului (*Sibiu*, *Gherla*), cât și a unui naturalism descriptiv specific epocii historiste (pictura altarului bisericii din *Nușeni* realizată de maestrul *Vastagh György* în anul 1868)¹¹.

Izvoarele iconografice care au stat la baza alcătuirii acestor teme sunt multiple, mergând de la minunatele xilogravuri ce însoțesc textul Bibliei armenesti, tipărită în martie 1666 la Amsterdam, la gravurile Bibliei tipărită în 1705 la Constantinopol și în 1733 la Veneția, de la foile volante la exemplarele de autor scoase de sub tiparnițele venețiene (tipografia Antonio Portoli) și vieneze. Pentru modelul la temă trebuie menționată și contribuția editorială a mechtarienilor din Veneția, care ilustrează textul *Vieții Sf. Grigore Iluminătorul* (1749) cu o minunată gravură copiată după tabloul pictorului

⁹ Goekijan Zahirsky Valerie, *The Conversion of Armenia to Christianity: a retelling of Agathangelos History*, Diocese of the Armenian Church of America, 2001.

¹⁰ *Erdélyi római katolikus egyházlátogatási jegyzőkönyvek és okmányok*, I. (1727-1737). Sub. Red. Kovács András-Kovács Zsolt. Kolozsvár (Cluj-Napoca), 2002, p. 75; Pál Emese, *Világosító Szent Gergely...*, pp. 245-246.

¹¹ Pál Emese, *Világosító Szent Gergely...*, p. 245.

venețian, colaboratorul marelui freschist G. B. Tiepolo, *Francesco Zugno* (1709-1787)¹², inspirator pentru lucrarea din Gherla dar și gravura maestrului vienez *Franz Karl Heissig* (Fig. 3) – varianta cu scenele de tortură a lui Grigore, la care se adaugă *Decapitarea Sf. Hripsime*¹³ – transpusă în tehnica uleiului pe pânză pentru altarele bisericilor din *Gheorgheni, Odorheiu Secuiesc și Sighetu Marmației*.¹⁴

Grăitoare apare alegerea temei iconografice pentru altarul principal al acestor lăcașe de cult, greutatea patronajului legislativ imperial laic având un rol esențial, ce egalează sau uneori chiar transcende designația cultică. Motivația o deslușim în *Diploma* de privilegii a lui Carol al VI-lea (1733), în care apare noua denumire a Dumbrăvenilor, devenit *Elisabethopolis* (Elisabethstadt, Erzsébethváros)¹⁵, într-o explicită și evocatoare rememorare a protecției aulice asupra localității prin însăși Elisabetha de Braunschweig, soția împăratului, care ridică așezarea la rangul de *oppidum*. O desemnare deloc singulară, asemănătoare cu aceea a metamorfozării toponimului Bălgadului (Gyulafehérvár) în Alba Iulia (Karlsburg, Károlyfehérvár), străveche așezare înnobilită de noua cetate de tip Vauban înfrumusețată de minunatele sculpturi ce decorează patru dintre porți, între care a treia – un adevărat arc de triumf neoroman – e dominată de statuia ecvestră a lui Carol al VI-lea, „*noul Cesar*” și de însemnele statale habsburgice deasupra orașului devenit *Alba Carolina*¹⁶. Noile denumiri vor influența chiar și hramul bisericilor: la Dumbrăveni, tema „*Carității Sf. Elisabeta*” va înlocui hramul *Sf.-ei Treimi*.

Sf. Treime a fost însă hramul preferat al armenilor din Transilvania: primul lăcaș de cult din Dumbrăveni (1723-1725)¹⁷ avea altarul principal închinat Trinității ilustrată

¹² Pál Emese, *Világosító Szent Gergely...*, pp. 243-244; Cf. *Vark'srboyn Grigori Lowsaworč'in (Viața Sf.-lui Grigore Iluminatorul)*, Venezia, 1749. Tabloul său (u.p., 196x97) se află în patrimoniul Mănăstirii Mechitariene de pe insula San Lazzaro. Aceluiași maestru venețian i se datorează și pânza altarului închinat Sf.-lui Anton, protectorul ordinelor monahale orientale.

¹³ Martiriul Sfintei Hripsime („*Mardirosi surp Hripsimiant*”), constituie subiectul tragic al unui *ex voto* (1778) conservat în Colecția comunității armenilor din Gherla (Livia Drăgoi, *Pictura de șevalet în colecția comunității armenilor din Gherla*, în „Cultură și artă armeană la Gherla”, Ediția a II-a, Ararat, 2010, pp. 121-122, Fig. 88-92.

¹⁴ Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale Barocului transilvan*, II, *Pictura*, p. 248.

¹⁵ „1-mo. Concedimus clementissime ut locus ille in Dominio Fiscali Ebesfalvensi Comitatuque nostro Küküllőiensis, ubi dictae familiae Nationis Armeniae, suas jam extruxerunt Domos a modo imposterum Oppidum Municipale, latino vocabulo Elisabethopolis, germanico Elisabethstadt, hungarico autem Erzsébeth-Város vocetur, ...”. (Avedik Lukács, *Szabad király Erzsébetváros monográfiája*, p. XVIII.)

¹⁶ Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI*, 1. Walter de Gruyter. Berlin. New York, 1981, pp. 421-423, 376-420; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale Barocului transilvan*, vol. I, *Sculptura*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 2002, pp. 28-37, 207-215; Idem, *Le programme iconographique de la citadelle d'Alba Iulia (1715-1738)*, în „Festung und Innovation” (Red. Harald Heppner/Wolfgang Schmale). Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts. Vol. 20, Bochum, 2005, pp. 73-92; 236-266.

¹⁷ Pál Emese, *Örmény katolikus templomi...*, pp. 118-125.

de o pictură de aspect baroc.¹⁸ În biserica mare armenescă din Gherla, vechiul și noul altar principal invocă același patronaj. Vechiul tablou (Fig. 4) – *Sfânta Treime cu Sf-ții Arhangheli Mihail, Gabriel și Rafael* – existent în deceniul șase al secolului al XVIII-lea¹⁹, ar putea fi pus în legătură cu opera unui maestru venețian sau vienez atașat unui baroc ce dialoghează cu rococoul, amintind de specificitățile școlilor de pictură ale orașului lagunar (*Gian Battista Tiepolo, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Piazzetta*, și mai cu seamă *Giovanni Battista Pittoni*), cu particulare scheme compoziționale și modele figurative antropomorfe proprii acestui mediu, cu personaje distribuite precum într-un *theatrum sacrum*²⁰, pictura a patru dintre altare laterale ale lăcașului aparține lui *Johann Michael Hess (1768-1838)*²¹, opere ce înregistrează ecourile clasicizante ale Academiei de Pictură din Viena, instituție urmată de pictor, între 1789-1794, sub îndrumarea maestrului *Hubert Maurer*.²² Sugestii iconografice și compoziționale austriece pentru autorul primului tablou de la altarul principal al bisericii gherlene (*Sfânta Treime* din registrul superior), pot fi identificate și în creația timpurie a unui maestru de anvergura lui *Johann Michael Rottmayr (1654-1730)*, bun cunoscător al picturii cetății lagunare – a fost în acest loc, vreme de 13 ani, elevul lui *Johann Carl Loth (1632-1698)*²³ –, așa cum îl ilustrează imaginea *Trinității* din medalionul elipsoidal (1688) ce încoronează altarul principal al bisericii Sf. Iacob din Abtsdorf, în apropiere de Salzburg.²⁴

¹⁸ Biserica, azi dispărută, se ridica în fosta "Piața Mănăstirii." Piatra de temelie a fost așezată în 1723, lăcașul fiind sfințit în 29 iulie 1725 de Episcopul catolic al Transilvaniei, I. Antalffy, în prezența guvernatorului Sigismund Kornis. Epigraful în limba armeană consemna data edificării, numele papei Inocențiu al XIII-lea, a împăratului Carol al VI-lea, a guvernatorului Kornis, a parohului Edelbej, a primului curator Ioan, a judeului primar Zaharia și a judeului orășenesc Nicolae. Lăcașul avea trei altare ("...", *dein tribus Altaribus; Primo quippe Sanctissimae Trinitatis, Altero Beatae Mariae Virginis, In Coelos assumptae, Tertio demum Santi Gregorii Episcopi, et Illuminatoris Armenorum...*). Arta italiană era prezentă în clenodiul bisericii prin minunata monștrantă aurită realizată într-un atelier de argintărie venețian (Ávedik Lukács, *Szabadkirály Erzsébetváros*, pp. XV, 79-81, 95.).

¹⁹ Documentele consemnează prina slujbă/masă în biserică la 1759, ceremonia obligând la existența altarului (v. B. Nagy Margit, *A szamosújvár örmeny nagy templom*, în Eadem, "Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti tanulmányok", Kriterion, Bukarest, 1970, p. 213; Pál Emese, *Örmeny katolikus templomi...*, pp. 59-62.).

²⁰ Pânza ar fi putut fi realizată chiar acolo, mehitarienii de pe insula San Lazzaro facilitând o asemenea comandă, care nu era singulară, tabloul Sf. *Grigore Iluminătorul*, al bisericii arm.-cat., din Gheorgheni provenind din Veneția (1752), asemenea și *Madona cu Rozariu*.

²¹ Nicolae Sabău, *Metamorfozele barocului transilvan*, II, *Pictura*, pp. 162.

²² *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (Hrsg. Thieme, U., Becker, F. s.a.), E.A. Seeman, Leipzig, 16, pp. 598-599.

²³ „*dem Welt berühmten Carl Lott zu Venedig ad Studio*”, apreciere făcută de tânărul "ucenic" într-o scrisoare trimisă acasă. De altfel, între elevii lui Lott, instruiți în atelierul venețian, s-au numărat, Hans Weissenkircher (1646-1695), Daniel Seiter (1647-1705), Johann Carl von Resfeld (1658-1735) și Peter Strudel (1660-1714). *Johann Michael Rottmayr (1654-1730). Genie der barocken Farben*, Dommuseum zu Salzburg, 2004, p. 13.

²⁴ *Ibidem*, pp.14-15, Fig. 4.

Tabloul *Sf-tei Treimi* (1842), ce se vede azi, o creație a pictorului macedonean Diamanti Laccatari, care și-a lăsat semnătura în colțul din dreapta jos a pânzei, dezvăluie propensiunea autorului pentru normele stilistice Biedermeier.²⁵

Sf. Treime e asociată uneori cu un al doilea patronaj dedicat *Maicii Domnului*, așa precum rezultă din epigraful comemorativ din fațada bisericii mehitariene din Dumbrăveni.²⁶

Înălțarea Maicii Domnului – iconografic asociată tipului *Immaculata Conceptio* – din arhitectura altarului principal al bisericii din Gheorgheni se desfășoară sub patronajul *Sf. Treimi* prezentă în registrul superior compozițional. Biserica franciscană din Făgăraș²⁷ ce număra printre donatori și armeni – frații *Anton* și *Grigore Issekutz* – cuprinde în arhitectura altarului principal o minunată pictură barocă (1765) de un patetism eclatant, având lizibile consonanțe stilistico-formale cu pictura vechiului altar gherlean. Lucrarea (Fig. 5) propune o variantă iconografică specială în care globul pământesc din vecinătatea Sf. Treimi e prins în strânsoarea șarpelui, simbol al păcatului originar, dar vedem aici și o figură efeminată, un înger cântăreț la lăută, personaj cu valențe emblematice asociat omiliilor (*Intensae resonant*) și trinității, așa cum poate fi văzut în biserica cu același hram din München, ctitorită de pictorul *Cosmas Damian Asam* (1686-1739) în anul 1715.²⁸

Cele șapte altare ale bisericii mari armenesti din Dumbrăveni [*Caritatea Sf.-ei Elisabeta* (1787) – altarul principal; *Moartea Sf. Iosif*, *Sf. Grigore Iluminătorul*, *Sfânta Cruce* (1866) – latura epistolei/dreaptă; *Madona cu Rozariul* (1821)²⁹, *Lapidarea Sf. Ștefan*, *Sf.-ții Ioachim și Ana* (ante *qvem* 1821) – latura evangheliei/stângă], mărturisesc în limbajul lor stilistic-decorativ perioada de tranziție dintre baroc spre neoclasicism și istoricism. Ridicarea acestor altare a avut sprijinul comunității dar mai cu seamă a celor zece congregații religioase, care au donat importante sume de bani pe seama lăcașului de cult, asociațiile Sf-tei Treimi, a Martiriului Sf.-lui Ștefan și a Sf.-lui Grigore Iluminătorul, acestea din urmă dăruind cele mai importante sume de bani.³⁰

²⁵ Nicolae Sabău, *Precisazioni iconografiche sul tema "La carita di Santa Elisabetta" nella pittura barocca central-europea*, în "Omaggio a Dinu Adameșteanu" (A cura di Marius Porumb), Clusium, pp. 259-272; Idem, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, II, *Pictura*, pp. 81-83, 213-215; Pál Emese, *Fostul altar principal al catedralei armeno-catolice din Gherla*, în "Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat profesorului NICOLAE SABĂU", pp. 256-257; Eadem, *Örmény katolikus templomi berendezések Erdélyben*. Polis Könyvkiadó. Erdély Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2015, pp. 115, 116, 216, 217.

²⁶ Nicolae Sabău, *Dumbrăveni*, în Adrian Andrei Rusu (Coordonator), "Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș", Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2000, pp. 131-132.

²⁷ Nicolae Sabău, *Metamorfoze*, II, *Pictura*, pp. 152-158, Fig. 92, 93.

²⁸ *Ibidem*, p.153.

²⁹ Un tablou pe aceeași temă [REGINA†(SANC)TISSIMI ROSARII], cu Maica Domnului, Sf. Dominic, Sf. Grigore Iluminătorul, regele Tiridat III, scene din Viața Maicii Domnului și a lui Iisus Hristos (Patimile), se păstrează în colecția Comunității armenice din Gherla (*Ibidem*, pp. 162-163.)

³⁰ În ordinea enunțată, sumele au fost de **2120 frt.**, **5229 frt.**, și **2670 frt.** (Avedik Lukács, *Erzsébetváros...*, p. 100).

Analiza atentă a picturilor de altar relevă contribuția esențială a măștrilor italieni în elaborarea acestor modele „prototip”, reuate/reelaborate și întregite de pictorii Europei centrale, specializați pe lângă școlile și artiștii peninsulari, în arcul temporal cuprins între secolele XVII-XIX. Astfel, *Caritatea Sf.-ei Elisabeta* (Fig. 6), operă semnată și datată (1787) de maestrul clujean *Mathias Veress* este inspirată(!) de elaborata lucrare a pictorului Daniel Gran (1694-1757), *Hl. Elisabeth Almosen vertailen* (1736), care împodobește unul dintre altarele laterale ale bisericii Sf. Carlo Borromeo (*Karlskirche*) din Viena³¹, pictor ce se considera continuatorul generației anterioare formată din măștri italieni, încântându-ne ochiul prin căldura ansamblului compozițional, prin fondurile diafane și prin figurile care parcă țâșnesc dintr-un focar de lumină plutind în „atmosferă” sau planând lin în partea inferioară compozițională. Lecția urmată de Gran în atelierul lui Francesco Solimena din Napoli (1720), oraș de intimă rezonanță spirituală pentru armeni – în biserica *San Gregorio Armeno* se păstrează o parte dintre relicvele sale –, marchează însușirea tipului figurativ creat de maestrul italian în 1684 pentru frescele corului mănăstirii *Santa Maria Donna Regina*, model (*Santa Elisabetta d’Ungheria*) reinterpretat și ajuns după aproape șapte decenii în Transilvania, la Dumbrăveni.³² Perioada de specializare peninsulară a tânărului Gran va fi completată benefic la Veneția în atelierul lui *Sebastiano Ricci* (1659-1734). Compoziția vieneză a maestrului Gran va fi apreciată/copiată, reluată de artiștii epocii și datorită posibilităților de repetată vizualizare prin mijlocirea unei gravuri, aceea realizată de *Johann Christoph Winkler*. Probabil un exemplar al tirajului gravat a fost cunoscut și de maestrul clujean M. Veress.³³ De altfel J.Ch.Winkler a fost un harnic și eficient „ilustrator” al operelor unor măștrii ai barocului european, precum *Vinzenz Fischer*, *Matthias Gerl*, *H.S. Lautensach*, *F. Monti*, *Martin van Meytens*, *Giambattista Piazzetta*, *Marco Pitteri*, *Giovanni Battista*

³¹ Modelul (*Modello*, ulei pe pânză 97 × 54 cm) pentru pictura altarului din *Karlskirche* se păstrează la Muzeul de Arte Frumoase din Budapesta (Nr. Inv. 438). *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock* (Hrg. von Hellmut Lorenz), Prestel, München, London, New York, IV, 1999, pp. 433-434.

³² Nicolae Sabău, *Precizări iconografice asupra temei “Caritatea Sf. Elisabeta” în pictura barocă central europeană*, în “Studii și Cercetări de Istoria artei. Seria artă plastică” tomul 2, București, 1975, pp. 188-200.

³³ În legătură cu această problemă precizez că în analiza făcută mi-am exprimat ferm întrebarea/îndoiala în legătură cu posibilitatea cunoașterii nemijlocite a picturii lui Daniel Gran de către M. Veress, așa cum a lecturat/înțeles Pál Emese în observațiile D-ei sale la temă. Identificarea și publicarea gravurii lui J.Ch. Winkler în volumul recent editat, lămurește în bună parte întrebarea. Însă, ne asociem aprecierii critice făcută de autoare în legătură cu identitatea/apropierea compozițional-iconografică propusă de Szilárdfy Zoltán de creația omonimă a pictorului venețian Pittoni, nejustificată, chiar nereală (v. Nicolae Sabău, *Metamorfoze... II, Pictura*, p. 88; Pál Emese, *Örmény katolikus templomi...*, pp. 148-149, Fig. 108; Szilárdfy Zoltán, *Sajátos típusok Árpádházi Szent Erzsébet barokk ikonográfiájában = Omnis creatura significans: Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*, szerk. Tüskés Anna, Budapest, CentrArt Egyesület, 2009, pp. 193-198.

Pittoni, Rembrandt van Rijn etc. Maestrul german semnează („*J. Christ. Winkler Sc. Vien*”) tirajul ce reproduce pânza lui G.B.Pittoni (*Bittoni Pinxit*, sic!) reprezentând o altă variantă a temei „Caritatea Sf.-ei Elisabeta”, gravură prezentă astăzi într-o Galerie de artă din Dresda.³⁴ O replică (?), o variantă compozițională pictată, apropiată de gravura lui Winkler, pânza altarului principal al bisericii mănăstirii minorite din Aiud, donație a lui Haller Gheorghe și a soției sale Csáky Barbara de la mijlocul secolului al XVIII-lea, a fost analizată de noi într-o secțiune a sintezei dedicate picturii barocului transilvan.³⁵

De aceeași rezonanță artistică italiană cu reflexe asupra picturii central-europene, s-a bucurat și elaborarea tablourilor dedicate Sf. Iosif (*Moartea Sf. Iosif*), cu elaborate prototipuri realizate de *Carlo Maratta (1625-1713)*, odinioară la altarul Capelei din Hofburg-ul vienez, aripa Leopoldină³⁶, sau de G. B. Pittoni într-un *bozzetto* conservat în Muzeul Correr din Veneția, copiat de gravorul bellunez, *Pietro Monaco (1707-1775)*, activ în Veneția încă din anul 1735, autorul acelor *Raccolta di 55 storie sacre (1743)* dar și a unor lucrări ilustrând secvențe din Vechiul și Noul Testament realizate de maeștrii aparținând școlilor de pictură italiană, flamandă și franceză din secolul XV până în contemporaneitatea sa. Gravura lui Monaco a fost transpusă în ulei pe pânză de pictorul *Hubert Maurer (1738-1818)* în tabloul altarului bisericii catolice din Pápa (Ungaria) și de Anonimul autor al picturii altarului bisericii catolice (fostă iezuită) din Odorhei.³⁷ Rămâne ca pânzei anonimului pictor aflată în biserică din Dumbrăveni diferită în alcătuirea ei compozițional-ikonografică, să i se identifice prototipul, probabil o gravură folosită și de alți confracți precum pânza cu aceeași temă din biserică franciscană din centrul Pestei.

De altfel, prezența maeștrilor italieni/venețieni în capitala imperiului și nu doar, de la sfârșitul secolului al XVII-lea și prima jumătate a secolului următor este din plin ilustrată de documentele vremii. Mecenasismul imperial dar mai cu seamă cel princiar (Johann Adam Liechtenstein, Lothar Franz Schönborn, Eugeniu de Savoya) a încurajat activitatea acestor maeștrii desemnați în documente drept „*Virtuosi*”, ai creației lor, a tablourilor elaborate în „*buon gusto italiano con una morbidezza*”, adică un modelaj nuanțat, cu o anume grație, un farmec („*vaghezza*”) și o determinare compozițional-cromatică specifică acestui centru al artelor plastice. Solicitățile frecvente îi poartă de

³⁴ Nicolae Sabău, *Metamorfoze...*, II, *Pictura*, pp. 213-214; <http://the-saleroom.com/de-de/auction-catalogues/schm...>

³⁵ *Ibidem*, pp. 213-215, Fig. 169, 170.

³⁶ Acum lucrarea se păstrează în Galeria de la Kunsthistorisches Museum din Viena. Inv. Nr. 121 (*Geschichte der bildenden Kunst...Barock*, p. 406).

³⁷ Nicolae Sabău, *Metamorfoze...*, II, *Pictura*, pp. 175, 323, 442, 445, 455.

la o curte princiară sau regală la alta, pentru a satisface aceste cerințe (picturi pentru altarele bisericilor, opere laice), dintr-un areal mai larg al Europei centrale, ce include și Ungaria: *Sebastiano Ricci*, *Carlo Innocenzo Carlone*, *Antonio Pelegrini*, *Giovanni Battista Pittoni*, *Marcantonio Franceschini*, *Antonio Bellucci*, cât și pictorii aparținând școlii din Bologna, *Giangiuseffo dal Sole*, *Giuseppe Maria Crespi*, *Benedetto Gennari*, se vor număra printre maeștrii peregrini, alături de care vor fi solicitați și teoreticieni ai artei aceluși timp, precum venețianul Marco Boschini, sfătuitorul în materie de colecții al Principelui Leopold Wilhelm.³⁸

Barocului târziu marcat însă de unele sugestii naturaliste îi aparține pictura altarelor laterale ale bisericii mehitariene din Dumbrăveni închinată *Sfintei Familii* (*Ioachim, Ana și mica Maria*) și *Viziunea Sf.-lui Antonie Eremitul*. Cele două pânze poartă semnătura pictorului și profesorului vienez, *F. Neuhauser* (1763-1836), stabilit în Sibiu. *F. Neuhauser/ Prof. Pinxit 1798*.³⁹

Un loc special în patrimoniul comunității armenesti din Transilvania îl are faimosul și mult discutatul tablou reprezentând *Coborârea de pe Cruce*, aflat în biserica armeano-catolică *Sf. Treime* din Gherla (Fig. 7). Remarcabila pânză atribuită lui *Pieter Paul Rubens* reprezenta un apreciat dar (1806) al împăratului Francisc II de Habsburg, drept recunoștință pentru ajutorul financiar oferit de armeni în timpul războaielor napoleoniene. Tabloul/compoziția cu lizibile reverberații italiene (*Lodovico Cigoli*, *Daniele da Volterra*) și consonanțe stilistice-compoziționale rubensiene a fost reatribuit de istoriografia de artă contemporană maestrului german *Joachim von Sandart cel Bătrân* (1606-1688).⁴⁰

Lapidarea Sf. Ștefan, ilustrată în unul dintre altarele laterale ale bisericii „Sf. Elisabeta” din Dumbrăveni, o lucrare mai târzie dar de un evident caracter scenografic baroc, adună pe suprafața pânzei numeroase personaje însuflețite parcă de sentimentele nedisimulate care le marchează trăirile prin grimase de mânie ce le

³⁸ *Geschichte der bildenden Kunst.... Barock*, pp. 385-387, 253.

³⁹ Nicolae Sabău, *Metamorfoze...*, II, *Pictura*, pp. 70-74.

⁴⁰ Pentru argumentație v. Nicolae Sabău, *Metamorfoze...*, II, *Pictura*, pp. 279-282. O acurată reluare a problematicii nașterii legendei atribuirii „Coborârea de pe cruce” lui Rubens, maestru nenominalizat în textul primei înregistrări a lucrării dăruită de împăratul Francisc I (1792-1835) comunității armenice din Gherla, acel *Inventarium Suppeltitium ad Ecclesiam Szamos Ujváriensem honoribus Ssmae Trinitatis dictam* din Canonica Visitatio, Szamosújvár, 1804, 83 r., pictură aflată la altarul din sacristia bisericii (“*In Sacello eregione Sacristiae est altera ara, inqua effigies Christi Dni de Cruce depositis peritissime depicta existit...*”); Adăugăm aici bogata bibliografie la temă, datorată istoricilor armeni și maghiari de la sfârșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX, cât și analiza iconologică și iconografică a temei și propunerile pe seama apartenenței școlilor picturii barocului European, în urmă, reatribuirea operei pe seama maestrului german Joachim von Sandart (1606-1688). Vezi și la Pál Emese, *Örmény katolikus templomi...*, pp. 100-110.

urățesc uneori chipurile, în momentul implicării în scena martirajului (Fig. 8). În prim plan, tânărul Ștefan îmbrăcat în dalmatica diaconală e sprijinit pe un genunchi, cu brațele deschise precum într-o rugăciune, ridicându-și privirea liniștită spre înălțimi, acolo unde „Cel vechi de Zile” sprijinit pe globul pământesc și Iisus purtătorul de cruce, iluminați de o puternică sursă de lumină izvorâtă de la Porumbelul Sf. Duh, îndeamnă prin gesturi elocvente îngerul cu ramura de palmier să așeze cununa de laur pe creștetul viitorului martir (Faptele Apostolilor 7: 55-56). Figura Sa nu exprimă altceva decât pietate și resemnare dar și o emoționantă compasiune pentru asasini (Fig. 9). În registrul inferior Ștefan e înconjurat de o mulțime de iudei, care au pietre în mâini, pregătite pentru a fi lansate împotriva sa, împlinind judecata Sanhedrin-ului. Unul dintre personaje îmbrăcat într-o cămașă albastră, deschisă larg la piept, ridică o piatră mai grea cu două mâini, altul așezat în același plan cu Ștefan e redat în plin efort de aruncare a pietrei, bărbat aspru, o figură redată în profil având barba și părul negru strâns într-o eșarfă, spatele gol iar în ambele mâini pietre. Tot în flancul drept consacrat martorilor acuzării, acelora care au început execuția prin lapidare, un adevărat lișaj, apar un bătrân gârbovit și un copil ducând pietre. Prim planul din dreapta e ocupat însă de Saul (?) culcat pe spate, cu brațele desfăcute și privirea neliniștită ațintită spre cer⁴¹. La picioarele sale se află coiful cu penaj, detaliu ce face trimitere la trecutul său de războinic/militar. În planul secund, dreapta, același personaj călare poartă turban, cu privirea îngândurată asistă la nedreapta execuție.⁴² Figurile sunt fixate în atitudini convenționale/artificiale și teatrale cu accentuarea detaliilor anatomice și a gesturilor precipitate. În flancul din stânga picturii a fost redat grupul iudeilor privitori, pasivi sau chiar în atitudine de rugăciune în fața acestei judecăți mincinoase. Planul mijlociu și cel îndepărtat, stânga, au deschiderea spre un peisaj silvestru înviorat de coroana verde a unui copac uriaș, de colinele domoale ce preced zidurile și turnurile orașului din depărtare; în planul median, dreapta apar masivele ziduri ale cetății/orașului, cu puternica poartă monumentală protejată de grilajul metalic ridicat, pe sub care afluesc grupurile de iudei – Ierusalimul –; deasupra bastionului se văd alți spectatori iar inscripția **SPQR** (*Senatus populusque Romanus*) de deasupra porții, nu reprezintă altceva decât o mărturie a Romei stăpânitoare, însă cu o subînțeleasă trimitere la prevestirea sfârșitului inevitabil al păgânismului. În plus e vorba aici nu doar de o redare simbolică, ci și de un rafinat gust anticar, propriu epocii – secolului al XVI-lea – când a fost creat acest prototip compozițional. Cel mai îndepărtat

⁴¹ Și scoțându-l afară din cetate, îl loveau cu pietre. Iar martorii și-au pus hainele la picioarele unui tânăr numit Saul (Faptele Apostolilor, 7, 58).

⁴² Faptele Apostolilor, 7, 51-60, 8, 1-2.

model iconografic al seriei a fost elaborat de *Giulio Romano* în anul 1521⁴³ pentru biserica *Sf. Ștefan* din Genova, lucrare care prin monumentală *mise en scène* (Fig. 10), prin luminozitatea intensă, prin compoziția „naturală” și ansamblul complicat, a plăcut nu doar tinerilor cunoscători ai operei maestrului (*Andrea și Ottavio Semino, Luca Cambiaso, Bernardo Castello și Giovanni Battista Paggi*⁴⁴, ci și generațiilor viitoare de artiști, peninsulari [reluată cu mici modificări compoziționale de *Evangelista Luini* într-o frescă din biserica San Maurizio din Milano și după mai bine de două secole într-o pânză de

⁴³ Potrivit altor informații pictura ar fi fost realizată în 1523 sau 1524, cu un an înaintea plecării lui Giulio Romano la curtea familiei Gonzaga din Mantova. O copie după această lucrare, mult discutată în literatura de specialitate în ce privește autorul, poate fi văzută în Presbiteriul bisericii Sf. Ștefan din San Remo. Bibliografia subiectului este foarte bogată (Giorgio Vasari, *Le vite...*; Raffaello Soprani, *Le Vite de Pittori, scultori et architetti genovesi e de forestieri che in Genova operarono*, Genova, 1674; Carl Friederich von Rumhor, *Drey Reisen nach Italien*, 1832; Federico Alzieri, *Guida artistica per la città di Genova giornata seconda*. Genova, 1846) dat fiind faptul că în debutul istoriei cercetărilor, apoi chiar pe parcursul a aproape trei secole de investigare, așa precum consemna Von Rumor în *Insemnările sale de călătorie*, panoul se presupunea a fi fost o creație a lui Raffaello iar unele gravuri din textul lui Ferino marcau afirmația. Documente ulterioare au permis reatribuirea picturii, pe seama lui Giulio Romano (Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, I, Arnaldo Forni Editore. Ristampa dell'editore di Genova, 1780... finito di stampare 1976, p. 75; Salvatore Rotta, *Il viaggio in Italia di Gibbon*, în „Rivista storica italiana”, 1962, p. 324; Edward Gibbon, *Viaggio in Italia*, Edizioni del Borghese, Milano 1965, p. 115; Maddalena Vazzoler, „Locata entro sodo e maestoso ornamento...” un disegno ottocentesco per la cornice della lapidazione di Santo Stefano di Giulio Romano, în „Studi di storia delle arti”, 10, 2000/2003 (2003), pp. 251-257; Sylvia Perino-Padgen, *Invenzioni raffaellesche adombrate nel libretto di Venezia. La Strage degli innocenti e la „Lapidazione di Santo Stefano” a Genova*, în „Studi su Raffaello”, 1, 1987, pp. 63-72; Maurizia Migliorini, Alfonso Assini, *Pittori in Tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento* (Collana Appunti d'Arte). Nuoro, Ilisso Edizioni, 2000, pp. 56-61).

⁴⁴ Ezio Gavazza, *Note sulla pittura del “Manierismo” a Genova*, în „Critica d'Arte”, 1956, nr. 13-14, pp. 96-99; Rino Gianni, *Abbazia di S. Stefano, cenni storici*, Edizione della parrocchia di S. Stefano (f.a.). Un desen în peniță, cerneală brună acuarelată, urme de creion negru, linii albe reliefate, pe hârtie albă (374x275 mm.), reprezentând *Martiriul Sf. Ștefan*, atribuit maestrului Bernardo Castello (1557?–1629), se păstrează în colecția de grafică de la Museo dell'Accademia din Veneția, o reușită reinterpretare a picturii lui Giulio Romano operă văzută de artist în biserica cu hramul Sf. Arhidiacon Ștefan din Genova. Tot lui Castello îi aparține și pictura cu aceeași temă aflată în Muzeul diecezan din Palermo. Un alt desen ilustrând “Lapidarea Sf. Ștefan” ce se conservă în Cabinetul de Desene și Stampe /D. 2528/ a Palatului Regal din Genova, cu evidente reflexe/sugestii ale lucrării lui Giulio Romano i se datorează lui G.B. Paggi (Genova 1554-Genova 1627), reprezentant al manierismului local, pictor, sculptor și teoretician (vezi *Definizione et divisione della Pittura*), apreciat de Feancesco I de Medici, prieten cu Rubens și Van Dyck, influențat de “maniera” lui Vasari și Passignano dar și de opera maestrului/profesorului său Luca Cambiaso (*Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrs. von Hans Volmer. A. Seemann Verlag, Leipzig, 1999, vol. 5, pp. 429-432; *Da Luca Cambiaso a Domenico Piola. Disegni genovesi dell'Accademia di Venezia*. Skim Editore, Milano 2007, Fig. 28 la p. 59, Fig. 28.1 și 28.2 la p. 88).

altar comandată de comunitatea din San Remo pentru biserica Sf. Ștefan, operă a savonezului *Giuseppe Carlo Ratti (1737-1795)*⁴⁵, cât și francezi, spanioli, flamanzi, germani și austrieci, la curent cu noutățile în domeniul artistic elaborate și aprobate în a XXV Sesiune, 3-4 decembrie 1563, de la încheierea lucrărilor Conciliului tridentin.⁴⁶

O succintă prezentare a picturii (ulei pe panou din lemn, 403x288) inspiratoare pe viitor a schemelor compozițional-formale a numeroaselor reluări și reinterpretări ale acestei teme, a climatului cultural-artistic în care a fost elaborată, rezultă din fișa întocmită de istoricii de artă de la Universitatea de Studii din Genova⁴⁷, din care vom selecta câteva pasaje:

Descrizione dell'opera:

In primo piano il Santo inginocchiato con le braccia aperte ha lo sguardo paziente rivolto verso l'alto, dove su una nuvola ci sono il Padre ed il Figlio illuminati da una fonte di luce e circondati da angeli i quali sembra che tengano aperto il cielo trattenendo le nuvole con le mani. Il Santo è attorniato da una moltitudine di Giudei che hanno delle pietre nelle mani pronte per essere scagliate contro Stefano. Accanto al Santo c'è Saulo seduto sui suoi vestiti che protende la mano destra verso Stefano, e lo sguardo verso l'alto. Alle spalle dei Giudei lapidatori si vedono le rovine di una città. Le figure sono collocate in pose artificiali e teatrali con l'exasperazione dei particolari anatomici e dei gesti.

La tavola si trova all'interno dell'unica grande navata della Chiesa, nella parete di destra al centro: verso l'ingresso e conservata una tela attribuita a Vincenzo Malo e databile al secondo quarto del sec. XVII che rappresenta S. Ampelio morente. L'opera va collocata nel periodo della pittura del Manierismo. All'uopo e' necessaria una breve premessa sullo stato della cultura artistica genovese nel primo quarto del XVI sec. A Genova non si puo parlare di Rinascimento, la cultura artistica locale rimane salda a forme tradizionali, ne avverte il nuovo clima dell'Italia centrale. La città resta ferma in una forma di cultura provinciale dove raramente si inseriscono artisti di altri regioni. La cultura artistica entra solo come fatto sporadico e marginale. In questo ambiente così lungamente

⁴⁵ O schiță reprezentând "Lapidarea Sf. Ștefan", lucrare atribuită lui Ratti, aproximativ din aceeași perioadă, se află în Inventarul Muzeului Civic din Palatul Borea d'Olmo, San Remo.

⁴⁶ *De invocazione, veneratione et reliquis sanctorum, et de sacris imaginibus*, în "Conciliorum Oecumenorum Decreta" (a cura di Giuseppe Alberigo, Giuseppe L. Dossetti, Perikles-P. Joannou, Claudio Leonardi, Paolo Prodi. Consulenza di Hubert Jedin), Edizione Dehoniane Bologna, 1991, pp. 774-776.

⁴⁷ Colegiale mulțumiri D-rei Dr. Giulia Savio, laureată a menționatei instituții de învățământ superior, pentru informațiile transmise. De altfel teza de doctorat a D-ei Sale (*Genova e le sue emergenze monumentali e storico-artistiche attraverso le guide e la letteratura di viaggio*), susținută în 30 martie 2010 pe lângă Università degli Studi di Genova, înregistrează istoria, descrierile și atribuirea acestei picturi (*Lapidarea Sf. Arhidiacon Ștefan*) pe traseul Raffaello-Giulio Romano în scrierile deja menționaților Gibbon, Ratti, De Broese, Alizeri etc (pp. 155-160).

*eclettico e ritardatario accade agli inizi del XVI sec. un fatto importante: giunge la cultura dell'Italia centrale, romana e toscana, in modo improvviso e sconvolgente prima con Perin del Vaga, poi con Giulio Romano e la sua **Lapidazione di S. Stefano**. A Genova ci fu un forte disorientamento di breve durata ma che portò ad un evidente mutazione. Si tratta di una brusca interruzione, si passa improvvisamente ad una esperienza artistica non solo del tutto nuova, ma senza premesse di nessun genere e senza passaggi. Si aderì subito ai ritmi decorativi, alla creazione di effetti scenografici elaborati. **Il Martirio di S. Stefano** dovette impressionare per quella sua presentazione scenica imponente, per quella sua luce intensa, per quella sua composizione „naturale” e insieme macchinosa. La mutazione è evidente, lo schema delle vecchie pale si apre a un nuovo suggerimento compositivo e spaziale che non si potrebbe spiegare senza il riferimento a Giulio Romano. La piena adesione all'esperienza di Giulio Romano s'avvertirà nella nuova generazione di pittori con Andrea e Ottavio Semino e soprattutto con Luca Cambiaso. Fu lui ad accostarsi maggiormente alla teatralità spettacolare della rappresentazione della **Lapidazione di S. Stefano** di Giulio Romano.*

*Degna di accenno è la confusione creatasi nei tre secoli intercorrenti tra gli scritti del Vasari e dell'Alizeri, sull'attribuzione della tavola. L'opera era diversamente imputata dagli esperti del tempo. Il Soprani, ricordandone il restauro eseguito da Francesco Spezzino, lo cita come opera a due mani di Raffaello che ne esegue il disegno e di Giulio Romano che la completa. Sempre lo stesso Soprani fa richiamo allo stesso modo nella vita di Bartolomeo Biscaino il quale sotto la disciplina del pittore Valerio Castello esercitava a disegnare il S. Stefano di Raffaello o come altri vogliono di Giulio Romano. Un documento manoscritto del primo quarto del XVIII sec., conservato nell'Archivio Storico del Comune di Genova, conferma la consuetudine da parte dei conoscitori locali a considerare la tavola di S. Stefano opera di Raffaello, poichè elencando le opere di „Raffaello d'Urbino” presenti in Genova cita testualmente „**Martirio di S. Stefano quadro d'altare in S. Stefano**”. Negli atti giudiziari di un processo per copie e falsi tra un tale Ottaviano de Ferrari contro il pittore Gio. Lorenzo Bertolotto, risulta che un gran numero di pittori genovesi dell'epoca citati in qualità di testimoni dovendo rispondere alla domanda specifica sull'autore della **Lapidazione di S. Stefano** dimostrando palesamente di essere in difficoltà infatti gli stessi seppur con esperienze romane avevano una scarsa conoscenza di originali di Raffaello a Genova. Nel Seicento era frequente ovunque in Italia attribuire con disinvoltura opere a grandi maestri quali Raffaello e Tiziano. **La Lapidazione di S. Stefano** aveva rappresentato a Genova per lungo tempo più che un pregevole esempio della produzione pittorica di Giulio Romano, uno dei punti più alti della diffusione del modello raffaellesco. Giulio Romano fu il discepolo più dotato di Raffaello impressionanti sono le analogie della **Lapidazione** con **la Trasfigurazione**. Si ponga ad esempio l'attenzione sulla luce nella parte superiore o sul richiamo iconografico e stilistico nella parte inferiore. **La***

Trasfigurazione fu l'ultima opera dell'illustre maestro, portata a compimento, dopo la sua morte proprio da Giulio Romano⁴⁸. Sarà Alizeri nella prima Guida a restituire la paternita a Giulio Romano di una tra le sue opere più belle la **Lapidazione di S. Stefano**.

Il Dipinto fu commissionato a Giulio Romano da Gian Matteo Ghiberti che entro al servizio di Giulio de Medici nel 1513, fu gratificat de diversi benefici tra i quali l'Abbazia di S. Stefano in Genova."

Raffael (1514-1515)⁴⁹, Giorgio Vassari (1569-71)⁵⁰, Antonio de Ferrari (a doua jum. a sec. XVI-lea)⁵¹, Rosso Fiorentino, Alberti Cherubino (1528)⁵², Bernardo Castello, G.B. Paggi, Orazio Samacchini, Annibale Caracci (1604), Filippo Torchiani (1621)⁵³, Bartolomeus Strobl, Adam Elsheimer (1600, 1602-1605)⁵⁴, Rembrand van Rijn (1625, 1635)⁵⁵, Piter Paul Rubens, Anton Van Dyck, Giulio Benso, 1630 (Fig. 11), Tobias Pockh (1647), Pietro da

⁴⁸ Imaginea tânărului îngenunchiat, îmbrăcat cu tunică roșie, registrul superior, dreapta, din tabloul "Schimbarea la Față" de Raffaello (*La Trasfigurazione*) a fost reluată în figura Sf.-lui Ștefan de la altarul lateral genovez, realizat de Giulio Romano la un an (1521) după definitivarea lucrării maestrului său (1520). De altfel, "moștenitorul" lui Rafael s-a înscris într-o adevărată competiție în care "Lapidarea Sf. Ștefan" avea drept concurenți, menționata lucrare aflată în Pinacoteca Vaticana dar și "Învieria lui Lazăr" a lui Sebastiano del Piombo (1516-1519) din patrimoniul National Gallery, Londra.

⁴⁹ Studiu pentru carton de tapiserie, în Graphische Sammlung Albertina, Viena.

⁵⁰ Anii din paranteză – atunci când se cunosc - reprezintă trimiteri la picturile la tema "Lapidării Sf. Ștefan", realizate de acești maeștrii pentru altare de biserici, capele princiare; unele dintre acestea opere au ajuns, de-a lungul vremii, în colecții particulare și muzeale din Europa și America. Pictura lui Vasari, cu Ștefan și cei trei lapidatori în prim plan și arcul de triumf a lui Constantin în fundal (410x275) se află în biserica "Santo Stefano dei Cavalieri" din Pisa.

⁵¹ Pictorul venețian Antonio de Ferrari zis Foler sau Follero (1536?-1616) este autorul unor picturi de altar dar și în tehnica frescei, lucrări ce relevă o elaborată cromatică într-o limbaj/paletă de sinteză "Seicentescă" în care identificăm înrâuriri ale operei lui Tintoretto, Veronese dar și Palma il Giovane. Altarul lateral cu scena *Martiriul Sf.-lui Ștefan și Saul cel tânăr*, se află în biserica "Sf. Ștefan" din Veneția. În Galeria de tablouri din acest loc este expusă o altă pictură la temă realizată de maestrul venețian Sante Peranda (1566-1638), v. M. Boschini, *Le Minere della pittura*, Venezia, 1664, pp. 52, 117, 180, 354, 356, 388, 429, 430; A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture...*, Venezia, 1733, pp. 127, 174, 220, 338, 387, 402; Idem, *Della Pittura veneziana... libri V [1771]*, a cura di E. Filippi, Venezia 1972, pp. 330 și urm. A. Niero, *Chiesa di S. Stefano in Venezia*, Padova, 1978, p. 90; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981, p. 53; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon...*, vol. 12, 1999, p. 149.

⁵² Gravura lui Cherubino reproduce un desen a lui Rosso Fiorentino, 1494-1540 (Attilio Brilli, *Itinerari del Manierismo in Toscana*, Silvana Editore (Milano), 1994, Fig. la p. 25.

⁵³ Desen (e) pregătitoare (peniță, laviu maro, cretă neagră pe hârtie albă, 40,2x27) pentru pictura altarului bisericii San Stefano din Capraia. Desenul în colecția de la Oxford Ashmolean Museum.

⁵⁴ Lucrarea, ulei pe tăbliță de cupru (34,5x28,5) în National Gallery of Scotland, Edinburg.

⁵⁵ Tabloul, ulei pe panou din lemn (89,5x126,3) în colecția Musée des Beaux Arts, Lyon; Acvaforte pe hârtie cu filigran (95x85), gravat stg. jos: *Rembrandt.f.1635*, în colecția Bibliotecii Academiei Române, București, inv. 45673 (*Rembrandt. Întâlnire cu Rembrandt. 400 de ani de la nașterea artistului. Pictură, desen, gravură din Colecțiile Muzeului Național de Artă al României și Biblioteca Academiei Române*, București, 2006, pp. 112-113).

Cortona (1660), Leandro Bassano, Elia Naurizio (după 1623), Pier Francesco Cittadini (1637)⁵⁶, Carpofo Tencalla (după 1679)⁵⁷, Cornelis Van Poelenburg (1-a jum., sec. XVII), Charles Le Brun (1651), Cristoforo și Giovanni Battista Colomba (a 2-a jum., sec. XVII)⁵⁸, Carlo I. Carlone (1712)⁵⁹, Paul Troger⁶⁰, Johann Baptist Enderle (1766-1767)⁶¹, Franz Xaver Wagenschön, Franz Anton Maulbertsch (1782) și Hubert Maurer (1785)⁶² sunt câțiva dintre autorii mai cunoscuți ale unor remarcabile narațiuni „plastice” reprezentând suferințele și martiriul acestui prim ales al apostolilor, într-o sugestivă și conștientă

⁵⁶ P.Fr. Cittadini numit și “il Milanese” sau “il Franceschino” (1613 sau 1616-1681), elev a lui Daniele Crespini dar și al școlii maestrului Guido Reni, cu specializări la Bologna și Roma, se integrează culturii și artei manierismului târziu, realizând tablouri “di figura”, ale artei sacre, între care și “Lapidarea Sf. Ștefan”, pânză de altar în biserica omonimă din Bologna (Din bibliografia extrem de bogată menționăm: Luigi Crespini, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*. Indici ragionati. A cura di Maria Letizia Strocchi, Pacini Editore, Pisa. Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi – Firenze, Firenze, 1986, p. 224; Cf., C. C. Malvasia, *Vite di pittori bolognesi...*, a cura di A. Arfelli, Bologna, 1961, *ad Indicem*; Idem, *Le pitture di Bologna* [1686], a cura di A. Emiliani, Bologna, 1969, *ad Indicem*. Bologna, Bibl. Com. Dell'Archiginnasio, mss. B. 127; A. Ghidiglia Quintavalle, E. Riccomini, *Arte in Emilia*. Catalog, Parma, 1960-1961, pp. 115-117; R. Rolli, *Pittura bolognese 1650-1800*, Bologna, 1977, *ad Indicem*; Ulrich Thieme-Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, VII, pp. 16-17.).

⁵⁷ Monumentala pictură murală a maestrului Carpofo Tencalla (1623-1685) din Bissone, cu tema *Martiriului Sf. Ștefan* face parte dintr-un amplu complex pictural (1679-1685) care înfrumusețează bolțile Domului din Passau/Bavaria. (Ivano Prosperi, *I Tencalla di Bissone*, Fidia edizioni d'arte, Lugano, 1990, pp. 105-106, 107, 165, Fig. 88 la p. 158).

⁵⁸ Frescă pe bolta bisericii mănăstirii din Waldhausen in Strudengau (Pucia Pedrini Stanga, *I Colomba di Arogno*, Fidia edizioni d'arte, Lugano, 1998, pp. 139-140, Fig. 78).

⁵⁹ Lucrarea cu tema martiriului Sf. Ștefan (262x497) cu autograful maestrului (C. J. Carlone F. 1712) din biserica cu hramul omonim din Kirchberg am Wagram, va fi reluată de artistul italian la altarul bisericii parohiale “San Fedele” din Mello (Valtellina), o compoziție (1763) derivată potrivit criticii de artă dintr-o stampă ce reproducea pictura altarului bisericii abațiale din Diessen (Bavaria), pânză datorată lui G.B. Pittoni. (Silvia A. Colombo, Simonetta Coppa, *I Carloni di Scaria*, Fidia edizioni d'arte, Lugano, 1997, pp. 328-329, Fig. 140).

⁶⁰ Pictura de altar în biserica parohială “Sf. Ștefan” din Baden.

⁶¹ Frescă în corul bisericii parohiale “Sf. Ștefan” din Deisenhausen.

⁶² Hubert Maurer (1738-1818), elev al pictorului aulic (Bavaria), J. G. Winter, apoi al Profesorului Johann Baumgartner, în Viena și a lui Rafael Mengs la Roma (1772-1776), profesor la rândul său pe lângă “Historischen Zeichnungs Schule” și la Academia de Arte Frumoase vieneză (*Akademie der bildenden Künste*), dezvăluie încă la începutul activității sale propensiunea stilistică compozițională proprie barocului, vizibilă în picturile de altar (Hofkapelle, Viena; bisericile din Arbesbach, Kalksburg, Stockerau – Austria; Kromau-Bavaria și Pápa-Ungaria, *Lapidarea Sf. Ștefan*, în biserica parohială cu hramul omonim) iar într-o etapă ulterioară racordarea la arta vremii prin asimilarea noilor propuneri stilistice ale neoclasicismului și în final chiar ale nazarienilor. O altă compoziție barocă a temei martiriului Sf. Ștefan se află în biserica episcopală din Győr, pictură datorată probabil unui atelier vienez și inclusă în elaborata arhitectură și sculptură a altarului realizat de J. G. Müller, zis *Molinari*, *Mollinarollo* (1721-1780), v. Bedy Vince dr., *A győry székesegyház története*, “Győregyházmezge mutjából”, I, Győr, 1936, pp. 127-128; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon...*, vol. 24, pp. 279-280, vol. 25, pp. 232-235; Balázs Dercsényi, Ernő Marosi, *Churches in Hungary*, Officina '96 Publishing House, Budapest, 2003, pp. 56-57, 70).

rememorare a avaturilor suferite de poporul armean de-a lungul întregii sale istorii. Chiar și în redactările compozițional-schematice ale secolelor XVII și XVIII ecurile compoziției lui Giulio Romano mai stăruie parțial. De altfel, în 1844, John Ruskin, chiar dacă într-un alt context, considera că „*religia trebuie să fie și întotdeauna a fost fundamentul/baza și spiritul informator al oricărei adevărate arte*”.

O rapidă analiză comparativă a picturii la temă inclusă în altarul lateral al bisericii mari armenesti din Dumbrăveni cu pictura altarului principal al bisericii Sf. Ștefan (*Stephansdom*, Fig. 12) din Viena (1641/42), realizată de maestrul *Tobias Pock* (1609-1683), relevă doar câteva similitudini stilistice-compoziționale proprii repertoriului european al subiectului – o reluare parțială a narațiunii pictate –, ce îngăduie să presupunem că maestrul pânzei din Dumbrăveni a cunoscut probabil această lucrare dar și alte câteva dintre propunerile europene la temă. Trei dintre personajele principale din centru și flancul din dreapta, Sf.Arhanghel și doi dintre lapidatorii pânzei vieneze au gestică reluată „în oglindă” în varianta din Dumbrăveni. O cunoaștere directă sau intermediată prin mijlocirea unor gravuri, a facilitat, desigur, conturarea acestei teme în pictura altarului lateral nordic al acestei biserici.

De altfel rezonanța atelierelor italiene e identificabilă și în creația lui Pock, elaborată în maniera barocului matur, dezvăluind la rândul ei cunoașterea propunerilor/elaborărilor la temă datorate confracțiilor din Peninsula, opere văzute de el în timpul călătoriei de studii din Italia, desigur și a prototipului *Giulio Romano*.⁶³ Putem afirma însă că și elaborata pictură a lui Maurer (definitivată în anul 1785) dezvăluie conexiunile puternice cu modele italiene, vizibile de altfel și în fresca bolții Domului, într-o fidelă recalcare a istoriei vieții Arhidiaconului pictată în biserica *San Stefano al Rotondo* de pe Celio-Roma, modele încurajate și de patronajul artistic al timpului, într-un limbaj artistic unificator, specific universalismului catolic, acceptat pe tot cuprinsul imperiului habsburgic.⁶⁴ Așadar, anii 1785 și 1787, data autografă de pe pânza altarului principal al lăcașului (*Caritatea Sf.-ei Elisabeta*), constituie un termen *post quem* pentru datarea picturii altarului lateral din Dumbrăveni.

O istorie cu totul specială, învăluită de o adevărată undă de provocator mister e oferită și de pânza primului/vechiului altar principal al bisericii mari arm.-cat., din

⁶³ În colecția de grafică de la Akademie der Bildenden Künste, Viena, se păstrează schița lui T. Pock pentru pictura altarului principal din Stephansdom, *Martiriul Sf. Ștefan*, 1741 (*Geschichte der bildenden Kunst... Barock*, Fig. la p. 412).

⁶⁴ Pigler Andor, *A pápai plébániatemplom és a mennyezetképei*, Budapesta, 1922; Maurizio, Tani, *La committenza artistica del vescovo di Eger, Károly Eszterházy nell'Ungheria del XVIII secolo*, în “*Commentari d'Arte*”, 17-19, pp. 92-107; Idem, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Roma, Gregorian University Press, 2005; Idem, *Arte, propaganda e costruzione dell'identità nell'Ungheria del XVIII secolo. Il caso della grande committenza di Károly Eszterházy, vescovo di Eger e signore di Pápa*, în István Monok (a cura di), *Eger*, Liceum Kiadó, 2013, pp. 71-98.

Gherla, dedicat *Sfintei Treimi cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael*, într-o compoziție iconografică și iconologică rară pentru pictura barocă din Transilvania secolului al XVIII-lea (Fig. 4). Repetatele cercetări ale inventarului bisericii întreprinse în anii '70 ai secolului trecut, împreună cu B. Nagy Margit, autoarea remarcabilului volum dedicat Renașterii și Barocului transilvănean, în care și-a găsit loc și studiul monografic referitor la arhitectura lăcașului de cult gherlean, la istoria șantierului, a etapelor constructive și a meșterilor, au vizat mai cu seamă mobilierul liturgic, statuile din lemn și pânzele/tabourile disparate adăpostite, atunci precum azi, în balconul celui de al doilea etaj de deasupra sacristiei sudice, dar și busturile apostolilor „exilate” după anul 1961 în subsolul bisericii. În acest spațiu impropriu se afla și ampla pânză a primului altar principal din biserică, pânză rulată, acoperită/ascunsă de/sub o mulțime de alte lucrări, prima, după cunoștințele noastre, parțială reproducere fotografică datorându-se lui Mircea Tivadar, harnicul colecționar și promotor al salvării tezaurului de artă armenească din Gherla, realizată în urmă cu mai bine de un deceniu.

A urmat apoi, într-o a doua etapă, laborioasa cercetare compozițional-iconografică a istoricului de artă Pál Emese, însoțită de asemenea de câteva imagini, fragmentare/secvențiale (*Dumnezeu Tatăl, Arh. Gabriel, Arh. Rafael și Arh. Mihail*) și acestea din pricina imposibilității practice de derulare a uriașei pânze în spațiul restrâns al balconului/tribunei laterale sudice. Celei de a treia etape, respectiv cercetarea noastră din vara anului 2015, îi aparține reproducerea fotografică integrală a lucrării grație contribuției tehnice remarcabile a tânărului fotograf clujean Ștefan Socaciu.⁶⁵

Nu vom relua cercetările în jurul datării acestei lucrări, inclusă în altarul principal al bisericii; a făcut-o cu multă aplicație și credibilitate Pál Emese⁶⁶, care plasează lucrarea la aproape un deceniu după mijlocul secolului al XVIII-lea, bazându-se pe informația documentară ce menționează slujba de sfințire a sanctuarului și a capelei în 11 iunie 1760 de către Episcopul catolic Batthyány Iosif, liturghia având loc, așadar, în fața altarului principal care includea, obligatoriu, o pictură cu hramul lăcașului: *Sfânta Treime*. În stadiul actual al cercetărilor, în lipsa unor surse documentare de strictă referință la problemă, trebuie să fim precauți și să nu ne hazardăm la afirmații/datări/atribuiri definitive. Nu vom insista asupra detaliilor legate de comandatarii celor două altare ridicate și montate probabil între anii 1759 și 1761 de familiile Karácsonyi și Balta, oprindu-ne cu precădere asupra problemelor de compoziție, a iconografiei și iconologiei

⁶⁵ La un moment dat, vechea pânză a fost dublată/întărită de un suport compus din o altă pânză cu țesătură mai grosieră. Derularea lucrării ne-a îngăduit și o exactă măsurare a dimensiunilor: **L=639 cm, l=286 cm**. Nr. Inv. 188. Starea de conservare destul de precară a picturii obligă la o curățare și restaurare cât mai grabnică a lucrării, creație a barocului tardiv ce ar putea îmbogăți patrimoniul oricărui muzeu de artă din țara noastră.

⁶⁶ Pál Emese, *Örmény katolikus templomi...* pp. 60-64.

acestei teme, a consonanțelor figurative, subiect extrem de rar în repertoriul picturii religioase baroce din Transilvania, cu un precedent singular precum cel al tabloului altarului principal al bisericii piariste (fostă iezuită) din Cluj, într-o dublă semnificație simbolico-iconografică: *Apoteoza Sfintei Treimi cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael* dar și o *Încoronare a Maicii Domnului de Sf. Treime prin Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael*), analizat și datat înainte de anul 1725 după cum consemnează sursele documentare ale vremii (*Historia Domus și Littere Annuae*).⁶⁷ De altminteri, cercetări recente bazate pe izvoare relevante au dezvăluit contribuția excepțională a lui *Christoph Tausch* (1673-1731), arhitect și pictor austriac, cu o temeinică instrucție în atelierul celebrului *Andrea Pozzo* (1642-1709) alături de care a lucrat aproape cinci ani, între 1704-1709, la întocmirea planului, la edificarea și desenarea arhitecturii monumentale a altarului principal din biserica iezuită clujeană (Fig. 13), probabil și a picturii cu tema menționată.⁶⁸

Compoziția și organizarea formală a pânzei altarului principal al bisericii mari armenești din Gherla e complexă, desfășurată pe două registre, bine delimitate pe orizontală, subordonate ca ierarhie hagiografică dar celeste amândouă. În pofida stării precare de conservare și a prezenței unui văl opac de impurități așternute pe suprafața pânzei, modalitatea de organizare a eclerajului mai poate fi individualizată și acum în două zone luminoase, aceea a registrului superior marcat de prezența *Sfintei Treimi* și aceea a registrului inferior însuflețit de imaginile celor trei *Arhangheli* (Fig. 14,15). Între cele două registre există o zonă neutră alcătuită din nori opaci redați prin mijlocirea umbrelor gradate, mai deschise în corespondența piciorului Mântuitorului, mai difuze

⁶⁷ Cartușul decorativ de deasupra monumentalei arhitecturi a altarului principal prezintă cronostihul: **MAGNO/ DEO VNI AC/ TRINO LAVS / VIRTVS/ GLORIA** (Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale Barocului...*, II, *Pictura*, pp. 107-115.

⁶⁸ "*Architecto totius fabricae Fr. Christophoro Tausch, societatis nostrae adiutore et pictore aetatis suae celeberrimo*". De altminteri contribuția sa și în domeniul picturii e subliniată și în *Historia domus* 1718 a bisericii iezuite clujene în care e menționată o creație a maestrului pentru biserica mănăstirii din Cluj-Mănăștur, reabilitată și folosită în acel an de iezuiți, o pictură de altar reprezentând *Înălțarea Maicii Domnului*. "*Dein totum templum inalbatum fenestris novissimis ingentibusque illustratum accepit in sanctuario aram labore Tauschiano sane magnificam, et cunctis Claudiopolis divertentisque visendam: in eius medio Assumptae Virginis icon fulget aspicientibus cor, et oculos rapines*". Această pictură nu s-a păstrat dar tematic, probabil și compozițional-formal aceasta se aseamăna cu pictura altarului principal al bisericii piariste din Kecskemét/Ungaria realizată de Tausch în anii 1715-1716. Trimiterea la opera clujeană a maestrului Tausch și a instrucției sale artistice la școala lui A. Pozzo, decoratorul bisericii iezuite San Ignazio din Roma, revine cu ocazia împodobirii și noii scenografii a altarului principal din biserica iezuită clujeană (1730), comemorată într-un text relevant din "*Historia Thaumaturgae Virginis Claudiopolitanae...*", Claudiopolis, Typis Academicis Societatis Jesu, 1736: "*Atque huius demum situs architectus fuit Religiosus Societatis Jesu, a pietis per Nobiles Provincias, et regna Basilicis multum laudatus, et celeberrimi Pictoris atque Architecti Andreae Putei (adică, Pozzei), eiusdem Societatis Religiosi Laici, discipulus*." (Veress Ferenc, *A kolozsvári jezsuita templom építése*, în "*A magyar jezsuiták küldetése a kezdetekől napjainkig*" /sub. red. lui Szilágyi Csaba/, Piliscsaba, 2006, p. 418.).

la extremități. O lumină diafană se așterne pe chipurile sfinte. *Dumnezeu Tatăl* și *Iisus Hristos* sunt reprezentați potrivit normelor barocului tardiv prezent în repertoriul picturii secolului al XVIII-lea pe o vastă arie geografică, din Peninsula italică, până în Germania, Imperiul habsburgic și Polonia. O primă constatare relativă la sfinții din Gherla este aceea a încălcării tipologiilor figurative proprii barocului clasicizant, superlative, ca program al concepției și al frumuseții lor supraomenești, pictorul preferând figuri mult particularizate, unele dintre ele delicate, chiar efeminate, modele propuse mai cu seamă de atelierele de pictură venețiene familiarizate cu rococoul de curând născut din “materia” barocă.

“*Cel Vechi de Zile*” e redat cu figura întregă, aproape frontal, cu ovalul feței încadrat de barba stufoasă încărunită și rânduie în şuvițe ondulate (Fig. 16). Sub fruntea bombată nasul alungit exprimă tărie, una atenuată parțial de privirea extaziată, marcată de o ușoară umanizare a chipului scădat de lumina nimbului triunghiular. Dumnezeu poartă tunică lungă de culoare verde și o mantie în aceeași nuanță, înviorată de pasmanterea galbenă din fir auriu de pe margini. Mâna Lui dreaptă e fixată într-un gest de binecuvântare iar stânga, sprijinită pe globul terestru, ține scepstrul stăpânirilor cerești și pământeste. O licență proprie rococoului o vedem în modalitatea de prindere a scepstrului, doar cu două degete – police și arătător – o exprimare teatrală, asemănătoare gesticii dansurilor epocii respective.

Figura *Mântuitorului Iisus Hristos* e construită potrivit unei concepții asemănătoare. Trupul tineresc redat în întregime, cu capul bine proporționat, se detașează prin chipul îngândurat marcat de barba scurtă și părul bălai, de ochii negri cu privirea îndreptată spre lumea de jos, aceea a îngerilor Săi. Aspectul fizic se îndepărtează de tipul athletic preferat până acum, fiind aici mai gracil. Gestica e teatrală: cu mâna stângă arată spre Părintele divin iar stânga, cu urma pironului din palmă, e fixată pe piept într-un gest de profundă devoțiune mistică (Fig. 17). Lumina puternică a nimbului se așterne pe fața, pe bustul gol și pe mantia roșie ce-i învăluie trupul. În spatele său, îngerii poartă crucea pe care a pățimit. Din suita aparițiilor cerești fac parte și îngerii plutitori, ca însoțitori și cunoscători ai bucuriei și ai durerii. Grupuri compacte sau singulare de îngeri și de serafimi apar doar la nivelul acestui registru alcătuind un adevărat cor celest care aduce osanale Sfintei Treimi. Variate și pline de expresivitate sunt și sentimentele exprimate, de la extaz la veselie, de la curiozitate la sobrietate, de la umor la supărare.

Impresia degajată de compoziția registrului inferior este aceea a unei nestăvilite mișcări potențată de dispoziția celor trei Arhangheli, Mihail, Gabriel și Rafael, întruchipările puterii dumnezeiești, a prorocirii venirii lui Messia, a vestirii nașterii lui Ioan Botezătorul și a Mântuitorului nostru Iisus Hristos, a funcției taumaturgice exercitată asupra credincioșilor. Figurile sunt rânduite în funcție de o schemă grafică triunghiulară imaginată, cu *Arh. Mihail* vârf compozițional. Doar atributele ce le poartă în mâinile larg desfăcute, spada

înflăcărată și balanța, lorica albăstruie ce-i strânge bustul suplu și coiful cu penaj roșu, amintesc de acel *princeps militiae divinae*, pedepsitorul îngerului răzvrătit și al păcătoșilor, mai puțin chipul său efeminat cu privirea extatică îndreptată spre Tatăl Ceresc, în așteptarea împlinirii Poruncilor Sale. Pictorul l-a fixat într-o planare teatrală, puternicele sale aripi fiind larg deschise (Fig. 18). Figura emblematică consună uimitor cu figura omonimă, un adevărat model, realizată de maestrul tirolez din Cavalese, Michelangelo Unterberger în anul 1750 (Fig. 19).

Scenografia teatrală alertă e completată de *Arh. Gabriel*, mesagerul și vestitorul dumnezeiesc, o apariție spontană, eterică, apărută dintre norii ce învăluie fundalul lucrării. Trupul său longilin e acoperit de mantia verde cu faldurile învolburate de bătaia vântului și cămașa albă de o transparență ce-i scoate în evidență bustul frumos (Fig. 20). În mâna stângă marcată în partea superioară de un inel auriu de sub care apar pliurile mânecii scurte – frumos exercițiu de desen și volum, de tehnică a pensulației – poartă simbolul consacrat, floarea de crin. Palma mâinii drepte e sprijinită pe piept într-un gest de evidentă devoțiune mistică. Chipul său efeminat redat în profil, cu plete auriu, cu nasul prelung și buzele cărnoase, cu privirea îndreptată spre cer, reprezintă figura cea mai grațioasă din ansamblul picturii (Fig. 21). Identificăm în ea un model figurativ specific picturii venețiene din perioada barocului târziu dar mai cu seamă a rococoului festivizat de o extraordinară fascinație, un prototip elaborat în secolul al XVIII-lea în atelierele unor maeștrii precum *Sebastiano Ricci (1659-1734)*, *Antonio Pellegrini (1675-1741)*, *Giambattista Pittoni (1687-1767)*, *Michael Angelo Unterberger-Cavalese (1695-1758)*, etc.⁶⁹ Uneori frumusețea chipurilor feminine a plăcut atât de mult, încât chiar unii confrăți dar mai cu seamă tinerii pictori străini aflați în atelierele maeștrilor venețieni, le-au reluat/reelaborat sub chipurile unor îngeri minunați în chipurile lor pure. Între

⁶⁹ Uimitoare apar asemănările Sf. Arhangheli Mihail și Rafael din repertoriul figurativ al maestrului Unterberger cu omonimii lor din pictura pânzei bisericii armenesti din Gherla. Putem afirma că aceste figuri sunt aproape copii a prototipurilor, cu chipurile, coiful, lorica albastră cu pasmanterie aurită, spada cu lamă de flacăra, orientarea capului în semiprofil, dispoziția compozițională, cromatica, toate calculate după elaborările lui Unterberger. Ne vom rezuma la un singur exemplu evocator, pânza cu tema *Die Sieben Heiligen Zufluchten/Novena celor șapte refugii* (1750) aflată în Pinacoteca Magnifica Comunită din Cavalese. De altfel, maestrul tirolez specializat la Veneția în atelierul lui Piazzetta, a colaborat și a cunoscut creațiile altor confrăți italieni, între care Antonio Balestra (1666-1740), Alessandro Mascherini (1663-1738), Paolo Pagani (1655-1716), Stefano Maria Legnani (1660-1715) și Luca Giordano (1632-1705). Unterberger, Profesorul și Rectorul Academiei de Artă din Viena, a fost autorul pânzei altarului principal al Catedralei catolice din Timișoara, *Sf. Gheorghe omorând balaurul*, 1754 (v. Johann Kronblicher, *Michael Angelo Unterberger 1695-1758*, catalog expoziție, Dommuseum, Salzburg, 1995, pp. 13-14; Hellmut Lorenz /Hrs/ *Barock*, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, vol. 4, Prestel, 1999, pp. 450-451 și Fig. la p. 153; Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*. Einaudi, 1972, pp. 414-430; Rodica Vărtaciu Medeleț, *Valori de artă barocă în Banat*, Timișoara, 2015, pp. 218-221).

aceste modele, tentante “sugestii iconografice”, am putea menționa personajele feminine din pânza cu tema *Multiplicarea pâinilor* (Biserica Sf. Ștefan), studiile pentru capete feminine păstrate în Galleria dell'Accademia, Veneția⁷⁰ etc. La modul general tematic, dintre numeroasele consonanțe figurative, tipuri/modele de îngeri de acest fel, ne vom opri la trei lucrări: pictura de altar cu tema *Buna Vestire*, aflată în Basilica Sf.-ta Maria din Cracovia, pânză comandată de Pr. Jacek Łopacki (post 1740) și semnată de maestrul venețian Pittoni (*Gio. Battista Pittoni*), *Clemența lui Scipio* din Louvre-ul parizian, datorată aceleiași maestru și o lucrare a lui *Francesco Guardi* (1719-1793), reputatul vedutist, autor și de picturi religioase, panouri cuprinse în prospectul orgii bisericii *Sf. Rafael* din Veneția, ilustrând *Istoria lui Tobias* (după 1753).⁷¹

În flancul stâng al registrului inferior e reprezentat Rafael, cel de al treilea înger despre care ne vorbește Vechiul Testament (Fig. 22). *Cartea lui Tobias*, o plăcută lectură cu recomandări religioase și morale, îl prezintă pe Raffael drept întruchiparea puterii dumnezeiești vindecătoare, cel ce a redat vederea bătrânului Tobias dar și drept călăuzitorul, apărătorul și sfătuitoarea tinerilor, Tobias și Sara. Arhanghelul înveșmântat într-o mantie de culoare verde bogat drapată este reprezentat cu palmele încrucișate în atitudine de rugăciune. Chipul frumos redat frontal e marcat de părul închis la culoare și privirea îndreptată în jos spre credincioșii care se închină la altar, parcă într-o atitudine intercesivă față de puterea mântuitoare a Sfintei Treimi. Norii schematici decorativi pe care plutește îngerul au forma unui mic *pulpitum* iar simbolul consacrat, toiașul de pelerin, însoțitor a lui Tobie spre îndepărtata Media sau poate undița, simbol al pescuitului “miraculos” în fluviul Tigru și a peștelui prins atunci a cărui fiere, inimă și ficat conservate au permis prepararea medicamentului, un secret de proveniență divină, medicament ce va reda vederea bătrânului Tobie.⁷²

⁷⁰ Nicolae Sabău, *Metamorfoze*, vol. II, *Pictura*, pp. 79-92, cu o largă introspecție iconografică și iconologică și dezbateri a acestor “influssi”; Gino Fogolari, *Opere di Sebastiano Ricci ed G.B. Pittoni, ricuperate dalle Gallerie di Venezia*, Roma, Besetti e Tumminelli, 1907, pp. 3-9.

⁷¹ De-a lungul vieții sale artistul a fost activ în mai multe ateliere de pictură, începând cu studioul familial, condus de fratele său Giannantonio (1699-1760), apoi continuând cu Atelierele Marieschi și Canaletto. Francesco Guardi nu ezita să afirme că deseori în stimularea compozițiilor sale se folosea de lucrările altor artiști pe care le copia sau reinterpreta în mod creator, creații ale lui Canaletto, compoziții de Sebastiano Ricci, Fetti, Piazzetta, Strozzi, Crespi, Baratti. De altfel cea mai mare parte a producției sale artistice a fost o creație de colaborare cu confrății săi de atelier, unde era acceptată orișice tip de comandă, de la tablourile religioase la tablourile istorice, de la scene de bătălie la vedută și chiar frescă. De aceea nu e de mirare apariția în pictura sa religioasă a unui tip figurativ specific, acela al îngerilor inspirați și reelaborați după modelele născute în atelierele de pictură venețiană din secolul al XVIII-lea (Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, p. 429, Fig. 317; G. Fiocco, *Francesco Guardi. L'Angello Raffaele*, Torino, 1958).

⁷² Mons. Enrico Galbiati, *La storia della salvezza nell'Antico testamento*, Edizioni Istituto S.Gaetano, MIMEP, Pessano (Milano), 1969, pp. 423-425.

Această pânză unică în repertoriul picturii barocului din Transilvania se remarcă nu doar prin dimensiunea sa excepțională (639×286 cm), între monumentalele exemple ale genului în zona est-europeană, ci mai cu seamă prin sinteza stilistico-formal-compozițională în care a fost elaborată tema: figuri proprii atelierelor de pictură ale barocului târziu și a rococoului venețian în care transpar și reminescente ale unui atenuat manierism tardiv, o cromatică combinată, între culorile întunecate, umbrele specifice tenebroșilor orașului lagunar dar și luminile revelatoare, optimiste, irizante, proprii picturii venețiene a secolului al XVIII-lea⁷³, preluate într-o anumită etapă și de maeștrii austrieci/germani instruiți în această școală, care a alimentat mai apoi cererea masivă de asemenea opere în teritoriile răsăritene *neo-aquisticum*, precum Transilvania și Banat, redate catolicismului, încă la începutul secolului menționat.⁷⁴ Pictorii italieni și austrieci ai veacului ajung astfel să maturizeze un limbaj de cultură complexă și stratificată, caracteristică, de o împlinită abilitate și bogăție inventivă în soluțiile compozițional-cromatice, de la culorile smălțuite, reci, la cele strălucitoare și la o interpretare a repertoriului formal al barocului matur și a rococoului într-o cheie grațioasă detașată și intelectualistă, preluată și în /stilul/tehnica lui Paul Troger, Anton Maulbertsch și Peter Brandl.

Desigur, parcursul analitic al căutării originii/prototipului stilistic formal al acestei opere deosebite, în mediul atelierelor venețiene sau al atelierelor pictorilor austrieci instruiți acolo, pe parcursul secolului al XVIII-lea, poate înregistra revelații deosebite o dată cu apariția/descoperirea unor documente care să ateste fără tăgadă, numele maestrului/atelierului în care a fost creată lucrarea, adică să confirme sau să infirme ipoteza noastră. Probabil, viitoarele cercetări vor oferi răspunsul precis în privința paternității acestor creații, infirmând sau confirmând supozițiile de mai sus bazate pe analize stilistico-formale și iconografice specifice.

⁷³ Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia...*, pp. 414-439. Bibliografia pentru Veneția și Veneto la pp. 459-461.

⁷⁴ Sinteza menționată e pusă în valoare de operele unor H. Weissenkircher, J.M. Rothmayer, D. Seiter, P. Strudel și J. Carl von Reslfeld, instruiți în atelierul venețian a lui Carel Loth, von Reslfeld demonstrând pe deplin asimilarea acestor lecții într-o lucrare precum *Adorația Numelui Iisus de cetele îngeresti* (1704), aflată în biserica mănăstirii Sf. Petru din Salzburg. În tabloul acestui altar lateral, care se numără între operele sale cele mai bune, tânărul artist dezvoltă/îmbină culorile luminoase cu cele întunecate proprii tenebroșilor venețieni, regizează o izbutită mișcare compozițională a cetelelor îngeresti inspirată de modelele manieriste italiene din jurul anului 1600, experimentează scheme perspective la nivelul dimensiunii îngerilor în racursuri matematice corecte. Între îngerii "venețieni", cei "salzburghezi" (*Sf. Arh. Mihail, Gabriel și Rafael*) și cei din Gherla (*Arh. Mihail, Gabriel și Rafael*) existând asemănări grăitoare, provenite din utilizarea și transmiterea unor prototipuri create de maeștrii italieni [v. *Johann Michael Rottmayer (1654/1730). Genie der barocken Farben...*, p. 60; Fig. 83].

Convingerea noastră – o realitate susținută prin operele văzute și practica la monument – este că întreaga creație religioasă din ctitoriile armenilor transilvăneni, dezvăluie puterea credinței asociată unei înalte conștiințe naționale, hărnicia, spiritul întreprinzător, fidelitatea față de țara adoptivă, creativitatea și împlinirea proiectelor abordate, calități ce le-au adus o binemeritată răsplată dar și un loc distinct în noua patrie unde și-au demonstrat propensiunea pentru durabil și frumos. Așadar, pictura religioasă formează, la rândul ei, un împlinit capitol al acestui crez.



Fig. 1. Anonim, *Sf. Grigore Iluminătorul botezând pe regele Tiridates*. Altar lateral. Biserica arm.-cat., „Sf. Elisabeta”, Dumbrăveni.



Fig. 2. Anonim, *Sf. Grigore Iluminătorul botezând pe regele Tiridates*. Altar lateral. Biserica piaristă, Sighetu Marmăției.



Fig. 3. Franz Carl Heissig, *Sf. Grigore Iluminătorul botezând pe regele Tiridates*, gravură, înainte de 1770. Muzeul de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca.



Fig. 4. Anonim, *Sfânta Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael* altarul principal, 1760, Biserica arm.-cat., „Sf. Treime”, Gherla.



Fig. 5. Anonim, *Sfânta Treime*, altarul principal (detaliu), Biserica franciscană, Făgăraș.



Fig. 6. Mathias Veress, *Caritatea Sf. Elisabeta*, altarul principal (1787).
Biserica arm.-cat., „Sf. Elisabeta”, Dumbrăveni.



Fig. 7. Pieter Paul Rubens sau Joachim von Sandrart (?), *Coborârea de pe cruce*.
Biserica arm.-cat., „Sf. Treime”, Gherla.



Fig. 8. Anonim, *Lapidarea Sf. Ștefan* (altarul lateral).
Biserica arm.-cat., „Sf. Elisabeta”, Dumbrăveni.



Fig. 9. Anonim, *Lapidarea Sf. Ștefan* (detaliu).
Biserica arm.-cat., „Sf. Elisabeta”, Dumbrăveni.



Fig. 10. Giulio Romano, *Lapidarea Sf. Ștefan*, 1521. Biserica „Sf. Ștefan”, Genova.



Fig. 11. Giulio Benso, *Lapidarea Sf. Ștefan*, 1630. Biserica mănăstirii benedictine, Weingarten.



Fig. 12. Tobias Pock, *Lapidarea Sf. Ștefan*, 1641-42 (Altarul principal).
Stephansdom, Viena.



Fig. 13. Christophor Tausch (?), *Încoronarea Maicii Domnului de Sf. Treime și Arh. Mihail, Gabriel și Rafael* (Altarul principal, 1724). Biserica iezuită, Cluj.



Fig. 14. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghel Mihail, Gabriel și Rafael* (detaliu).
Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 15. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael* (detaliu).
Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 16. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael, Dumnezeu Tatăl* (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 17. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael. Iisus Hristos* (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.

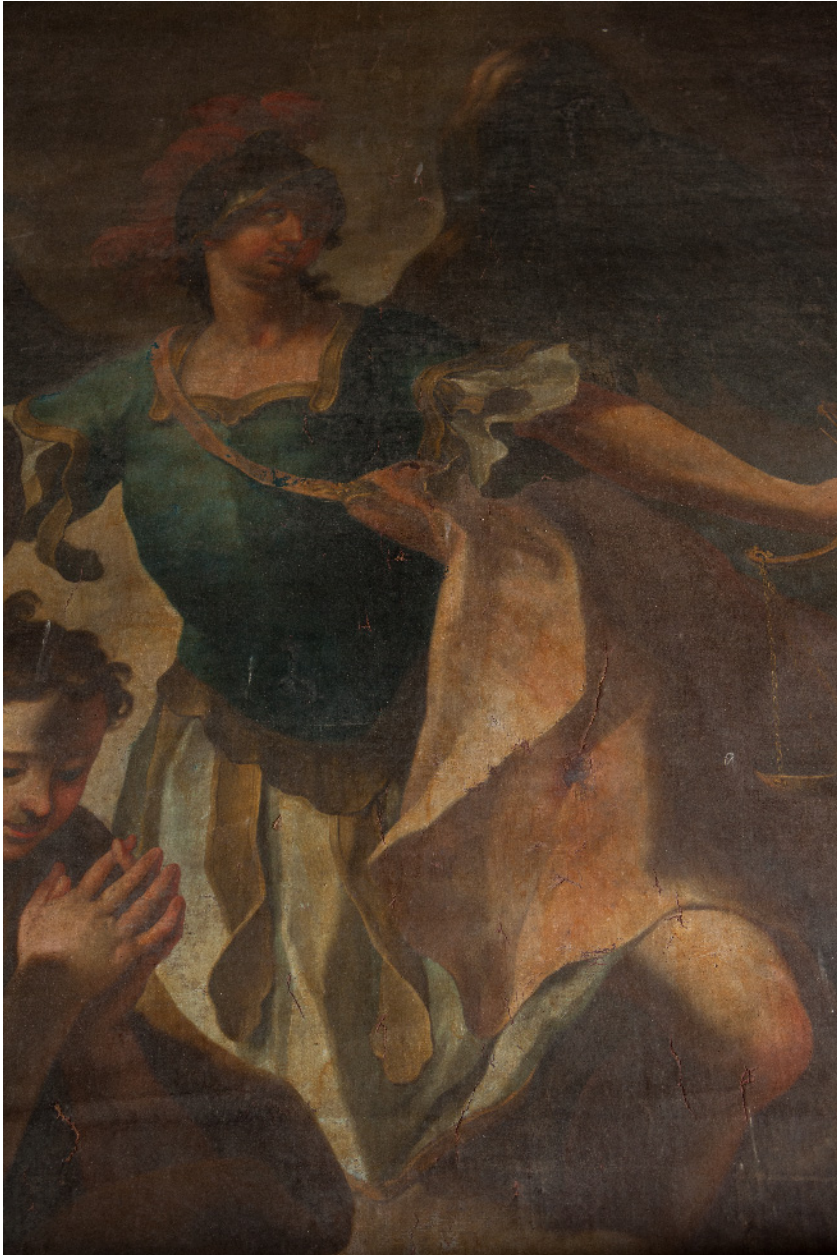


Fig. 18. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael*.
Arh. Mihail (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.



Fig. 19. Michelangelo Unterberger, *Novena celor șapte refugii (detaliu)*, 1750.
Cavalese, Magnifica Comunità, Galeria de artă.



Fig. 20. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael*.
Arh. Gabriel (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.

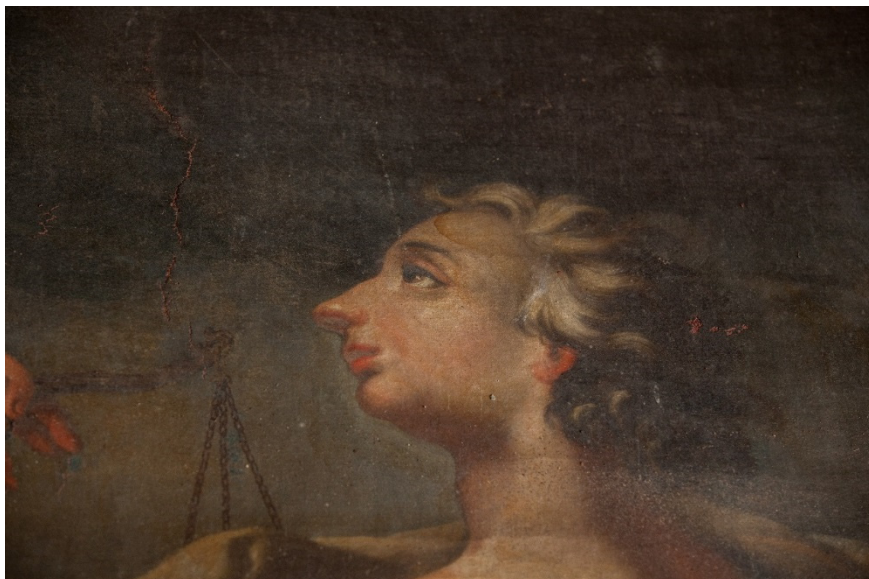


Fig. 21. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael.*
Arh. Gabriel, profil (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.

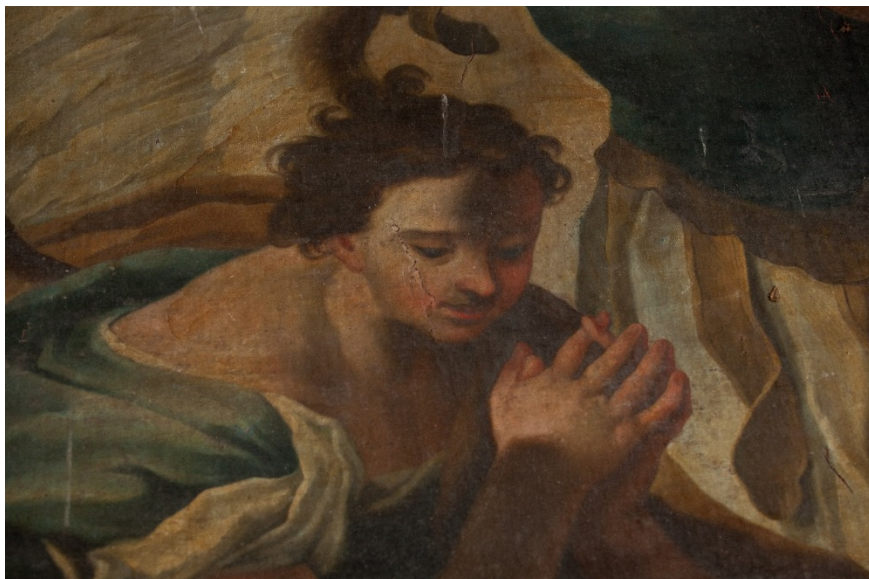


Fig. 22. Anonim, *Sf. Treime cu Arhanghelii Mihail, Gabriel și Rafael.*
Arh. Rafael (detaliu). Biserica arm.-cat., Gherla.