



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2008

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

HISTORIA ARTIUM

1
(Serie nouă)

Desktop Editing Office: 51ST B.P. Hasdeu, no. 24 Cluj-Napca, Romania, phone +40 264-40.53.52

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE

DAN-EUGEN RAȚIU, L'esthétique du <i>disegno</i> versus l'esthétique du <i>colorito</i> : la polémique Vasari-Dolce et le devenir de la théorie de l'art du Cinquecento * <i>The Aesthetic of Disegno Versus the Aesthetics of Colorito: The Polemic Vasari – Dolce and the becoming of the Art Theory in Cinquecento</i>	3
VASILE DUDA, GHEORGHE MÂNDRESCU, Considerații privind arhitectura din Bistrița în secolele XIV-XVII * <i>Regarding Concerning Bistrița's architecture in the XIVth – XVIIth Centuries</i>	29
CORNEL TATAI-BALTA, Noi date referitoare la icoana de hram a iconostasului catedralei din Blaj * <i>Nuovi dati intorno all'icona del santo protettore dell'iconostasi della cattedrale di Blaj</i>	49
GUDRUN-LIANE ITTU, Artiști și instituții în dificultăți financiare. Pagini de corespondență din Biblioteca Brukenthal din Sibiu * <i>Künstler und Institutionen in finanzieller Schwierigkeit. Korrespondenzseiten aus der Brukenthal Bibliothek Hermannstadt</i>	55
FLORIN PĂDUREAN, România în revista germană <i>Kladderadatsch</i> în timpul primului război Mondial * <i>Romania in the German Review Kladderadatsch during the First World War</i>	65
GABRIELA RUS, Ștefan Luchian în evocările contemporane lui. Relația artistului cu Virgil Cioflec * <i>Ștefan Luchian nelle cronache del suo tempo. La relazione dell'artista con Virgil Cioflec</i>	77

Recenzii – Book Reviews – Comptes Rendus

Nicolae Sabău, <i>Metamorfoze ale barocului transilvan</i> , volumul II, Pictura, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005 (VIORICA GUY MARICA).....	97
---	----

L'ESTHÉTIQUE DU *DISEGNO* VERSUS L'ESTHÉTIQUE DU *COLORITO*: LA POLEMIQUE VASARI – DOLCE ET LE DEVENIR DE LA THÉORIE DE L'ART AU CINQUECENTO

DAN-EUGEN RAȚIU*

ABSTRACT. The Aesthetics of *Disegno* versus the Aesthetics of *Colorito*: The Polemic Vasari - Dolce and the Becoming of the Art Theory in Cinquecento. This study analyzes the conflict in the 16th Century between the principles of artistic production and critical judgment, mainly the tensions between the imitation of artistic models and the imitation of nature, the rationality of *disegno* and the naturalism of *colorito*, manifested during the polemic of Florentine and Venetian aesthetics. On the one side, this study highlights the aesthetical principles and the progressive model of art history directed by the dialectics of the decadence and Renaissance, formulated by Giorgio Vasari in his major work *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* (1550/1568), which are commanding his critical judgments. On the other side, the study points out the original contribution of the Venetian critique, in particular of Lodovico Dolce's *Dialogo della Pittura* (1557), which consists not only in coding the practice of Venetian artists like Titian and asserting the primordial role of *colorito*, but also in a rhetorical foundation of painting different to that operated by Alberti in Florence a century before, and in formulating a "classical" alternative to the mannerist theory concerning the principles of the artistic creation and the relations between painting and nature.

Key-words: aesthetics of *disegno*, aesthetics of *colorito*, painting, progress and decadence, rhetoric, Vasari G. (1511-1574), Dolce L. (1508-1568)

Le cheminement de la pensée artistique depuis la Renaissance est, contrairement à la croyance commune d'un progrès continu, scandé en fait par des arrêts et rebondissements, des avancements et rebroussements. Comme il a été observé par les historiens de la *Kunstliteratur*, la théorie artistique du Cinquecento en Italie reste sous le signe d'un certain accord sur l'ensemble, plus ou moins stable, de principes élaborés par les générations précédentes de Léon Battista Alberti et de Léonard de Vinci. Pourtant des tensions de plus en plus profondes commencent à se faire sentir entre les différents principes de la production artistique que la Renaissance a eu la vocation d'harmoniser – l'imitation de la nature et l'imitation de l'antique, la rationalité du dessin et le naturalisme de la couleur, l'observation de la réalité et

* Maître de conférences à l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca où il enseigne l'Esthétique et les Théories contemporaines de l'art. Il a publié plusieurs études sur les théories et les pratiques artistiques classiques, modernes et contemporaines, notamment les livres *L'art est-il mort? Recherche sur la rhétorique eschatologique*, 2000, *La Querelle des Modernes et des Postmodernes Introduction aux théories contemporaines de l'art*, 2001 et *La Doctrine classique de l'art*, 2007.

la recherche de la beauté idéale –, qui entraîneront des discontinuités dans la théorie de la peinture par rapport à la tradition classique. C'est la polémique de l'esthétique toscane et de l'esthétique vénitienne, notamment de Giorgio Vasari (1511-1574) et de Lodovico Dolce (1508-1568), qui nous fournit un excellent aperçu de ces tensions et de l'état de la théorie artistique vers le milieu du XVI^e siècle, parce que les idées qu'ils ont mis en jeu résumant les enseignements de leurs prédécesseurs et tracent les lignes de force du devenir de la théorie de l'art. Il est vrai que certains historiens dédaignent la «théorie» de Vasari ou qualifient Dolce d'«écrivain mineur» et «vulgarisateur» du savoir de la Renaissance, comme le fait Anthony Blunt dans son exposé des théories des arts en Italie, mais on ne doit pas sous-estimer leur rôle. Même si l'importance primordiale de Vasari n'est pas celle de théoricien, son ouvrage sur les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550/1568) a joué un rôle essentiel dans l'élaboration de l'histoire de l'art et de l'idée que théoriciens et artistes se sont faite dès lors de ses lignes directrices – le cycle du progrès vers la perfection et de la décadence. Or la position théorique avancée dans les préambules et l'épilogue de cette vaste entreprise de légitimation de l'art florentin-romain, se précise justement en polémique avec la peinture et la critique vénitienne: ce sont les publications des Vénitiens tels que Paolo Pino, Michel-Ange Biondo, et surtout Lodovico Dolce, qui ont poussé Vasari à rédiger les traités sur les trois arts du dessin comme introduction à l'édition révisée et amplifiée de son ouvrage (1568), les *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, riviste e ampliate et con l'aggiunta delle vite de' vivi et de morti, dall' anno 1550 insino al 1567*. A son tour, Dolce avait rédigé son *Dialogo della pittura* (1557) comme réponse à la première édition (1550) des *Vies* de Vasari, qui négligeait gravement la peinture vénitienne et surtout Titien. C'est dans ce *Dialogue sur la peinture* de l'humaniste vénitien qu'on peut trouver, même si sous une forme encore non-systématique, les éléments fondamentaux d'une doctrine esthétique qui restera en vigueur pendant deux siècles. En plein XVII^e siècle, l'espagnol Francisco Pacheco par exemple (qui selon Erwin Panofsky s'accorde complètement avec l'esprit du classicisme) qualifiera dans son *Arte de la pintura* (1638/1649) d'«obscur et philosophique» tout ce qu'avait écrit Alberti sur cet art, préférant à sa division de la peinture celle «plus courte et plus substantielle» de Dolce¹. Son dialogue fut aussi beaucoup lu et souvent employé par les écrivains français du XVII^e siècle. Son refus du culte de Michel-Ange fondé par Vasari et la consécration de l'art de Raphaël et notamment de Titien comme meilleur modèle de la production artistique, ont une valeur symptomatique pour l'opposition des valeurs de la Renaissance classique aux valeurs du maniérisme, avant que la tradition humaniste ne connaisse une éclipse temporaire à la fin du Cinquecento.

¹ Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924/1959], Paris, Gallimard, 1989, p.83; Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^eme–XVIII^eme siècles* [1967], Paris, Macula, 1991, p.25; Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie 1450-1600*, [1956], Brionne, Gérard Momfort, 1983, p.168.

1. Giorgio Vasari: le modèle progressif de l'histoire de l'art et l'esthétique du *disegno*.

Les quatre âges de l'art ou la dialectique du progrès et de la décadence.

*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*², l'ouvrage de ce «patriarche et Père de l'Église de la nouvelle histoire de l'art» qui est Giorgio Vasari selon la formule de Julius von Schlosser, a exercé une énorme influence et a été suivi partout par d'autres Vies d'artistes. Un des véhicules de cette influence est l'idée de la périodicité du développement historique, que Vasari expose aux préambules à l'ensemble des *Vies* et dans l'épilogue, la *Conclusionone*, dont la supposition c'est que les arts s'accomplissent selon un cheminement progressif vers la perfection. Certes, cette idée n'est pas nouvelle. Ses sources d'inspiration immédiates sont les thèses historiques avancées par quelques théoriciens de l'art de la première Renaissance qui eux-mêmes suivaient la théorie historique de l'humanisme littéraire (Pétrarque et Boccace), à savoir l'idée de la *rinascita*, la renaissance de l'art après sa mort à la fin de l'Antiquité – présente dans les *Comentarii* de Lorenzo Ghiberti (1447), dans le prologue du traité *Della pittura* (1436) d'Alberti et dans son excursus historique du sixième livre du traité *De Re Aedificatoria* (1485), et dans la grande digression sur l'histoire de l'architecture qui se trouve dans la biographie de Brunelleschi d'Antonio Manetti –, et la profonde inclination pour l'idéal antique en tant que seule «vraie manière», qui sous-tend par exemple le traité d'architecture du Filarete (1451-1464)³. En outre, l'idée d'une «renaissance» de l'art se trouve déjà dans la pensée antique, par exemple dans quelques passages de Pline l'Ancien où le schéma historique du progrès et de la décadence de l'art est employé. Ainsi, dans le Livre XXXIV de l'*Historia Naturalis*, il déplore le déclin de la peinture grecque qualifiée d'*ars moriens* et, après avoir donné la chronologie des artistes grecs les plus célèbres, il parle d'une éclipse suivie par la renaissance de l'art: *cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit*. Dans le Livre XXXV, Pline reprend la formule d'*ars moriens* et constate la dégénérescence de la peinture de son temps, après qu'elle avait atteint un haut degré de perfection en Italie même⁴. Il est donc clair que Vasari n'est pas le premier à établir l'idée du développement progressif des arts. Pourtant

² Nous utilisons ici la traduction et l'édition critique sous la direction d'André Chastel, Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1550/1568], Paris, Berger-Levrault, 1981-1986. La traduction roumaine, *Vietile pictorilor, sculptorilor si arhitecilor*, parue en 2 volumes à Bucarest, Ed. Meridiane, 1962, est incomplète.

³ Julius von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* [1924/1956], Flammarion, Paris, 1984, pp.163-164, 185-186, 329. Le Filarete dans son traité opposait la *maniera antiqua* régulière, fondée sur des normes précises, à l'arbitraire empirique de la *maniera moderna* – ce qui signifie chez lui, contrairement à l'usage de l'époque, le *gothique* encore très vivace. Ce qui fut très important pour le destin de la doctrine classique de l'art, c'est surtout l'idée du Filarete selon laquelle l'âge nouveau en architecture date seulement de l'apparition de Brunelleschi et de la redécouverte de la *maniera antiqua*, qui est la seule vraie.

⁴ Pline l'Ancien, *Historia Naturalis/Histoire Naturelle*, Livre XXXIV, 5 et 52, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p.125; Livre XXXV, 2-28, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp.34-48. L'attitude de Pline sur l'art de son temps lui était sans doute personnelle, mais se fondait aussi sur un parti pris quelque peu rhétorique. De fait, le *topos* de la décadence était d'un usage très fréquent dans les écoles de rhétorique de l'époque.

chez lui cette idée est très importante, puisqu'elle fonde son esthétique et détermine l'articulation architectonique même des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*: les trois âges de l'art, *éta* et aussi *maniere*, en qui ce développement se divise conformément à la première édition de cet ouvrage, correspondent aux trois parties des *Vies*, qui sont aussi les trois parties du *Rinascimento*.

Examinons d'abord cette première articulation d'âges et manières. D'après Vasari, la première période du *Rinascimento*, depuis Cimabue et Giotto jusqu'à la fin du Trecento, est celui de l'enfance, où les arts étaient loin d'être parfaits mais ont fourni un point de départ aux artistes biens supérieurs qui allaient suivre. Dans la seconde période qui est celui de l'adolescence de l'art, depuis Masaccio, Donatello, Ghiberti et Brunelleschi jusqu'à la fin du Quattrocento, les progrès sont manifestes dans l'invention, le dessin et le style au moyen de la régularité (*regola, ordine, misura*), mais les œuvres sont encore sèches et dures (*maniera secca*), et trop attachées au modèle. Seule la troisième période, le Cinquecento, parvient au comble de la perfection: c'est l'époque de la floraison et de la maturité de l'art qui culmine dans l'*éta d'oro* de Léon X, caractérisé surtout par la constellation des trois astres, Léonard, Raphaël et Michel-Ange. Le dernier, appelé *il divino*, en écho à la doctrine néo-platonicienne du génie, personnifie selon Vasari le sommet le plus haut, la cime insurpassable, en face duquel les antiques eux-mêmes devront s'avouer dépassés. C'est cette période qui atteint la perfection du *disegno* et tout simplement la *perfetta maniera*, fondée sur la liberté parfaite du traitement du modèle naturel, sur la *licenza* qui confère la grâce et la variété et substitue à la copie timide le *far di pratica*, c'est-à-dire le travail libre, lié seulement à des règles d'art tirées du trésor de toutes les études de la nature⁵.

Ce que Vasari propose ainsi c'est un récit de légitimation de la *maniera moderna* et du nouvel idéal de beauté de l'art florentin et romain, vus comme dépassement de la *maniera vecchia* du Moyen Age et, en même temps, comme redécouverte de la *maniera antiqua*, la vraie manière de peindre pratiquée à l'Antiquité, notamment celle romaine. Comme il a été observé, son autorité a énormément fait pour imposer l'idée que le «bon style» s'apprend au contact des antiquités romaines et, par conséquent, pour orienter l'art italien vers le classicisme romain, tout comme elle a fait de l'idée du développement progressif des arts un bien commun de la doctrine classique. Pourtant les idées de Vasari concernant à la fois ce cheminement progressif vers la perfection de l'art, et les critères selon lesquelles on peut le mesurer, sont plus complexes et même plus contradictoires qu'on ne l'admet couramment.

Il faut observer d'abord que, si la notion de *progrès* qui domine l'exposé historique de Vasari semble l'emporter irrésistiblement sur celle de la *décadence*, son récit laisse toutefois transparaître une tension entre deux états d'esprit différents, l'un optimiste, l'autre mélancolique et automnal. D'un côté, les plus tard venus lui apparaissent presque toujours comme les plus avancés et occupent une place plus

⁵ Giorgio Vasari, «Introduction générale», et «Préface aux Vies», in: *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, Paris, Berger-Levrault, 1981, pp.53-64 et pp.216-234. Sur ce schéma, voir aussi Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp.330-331, 334.

élevée, parce qu'ils disposent dans une plus large mesure de moyens artistiques plus perfectionnés. C'est ainsi que dans la première édition des *Vies*, la «Vie de Michel-Ange» est le point culminant, le couronnement de l'histoire de l'art et de son récit. Mais ensuite Vasari arrive à supposer rationnellement qu'aucun progrès n'est plus possible et que la décadence devait suivre les sommets atteints jusqu'alors par l'art florentin et romain:

«La troisième période mérite toute notre admiration. On peut dire avec certitude que l'art est allé aussi loin dans l'imitation de la nature qu'il est possible d'aller; il s'est élevé si haut qu'il est à craindre de le voir abaisser, plutôt qu'à espérer désormais le voir s'élever encore. J'ai personnellement beaucoup réfléchi à tout cela et je pense que ces arts, dans leur nature, ont une propriété particulière: avoir d'humbles débuts, aller petit à petit en s'améliorant et parvenir au comble de la perfection»⁶.

Dans la dédicace de la seconde édition des *Vies* (1568), Vasari traitera explicitement et spécialement d'une quatrième *età*, celle de ses contemporaines – qui sera appelée plus tard «maniériste» –, et c'est là l'endroit où il exprime son sentiment mélancolique et automnal d'épigone. Le cheminement progressif vers la perfection de l'art est donc régi par une dialectique plus complexe du progrès *et* de la décadence: l'évolution temporelle n'est pas strictement linéaire mais plutôt cyclique, apparaissant sous la forme quasi-mythologique de la croissance organique naturelle – germination, préparation, floraison et dépérissement –, qui est héritée également de l'Antiquité. Deux courants de pensée se fondent en fait dans la vision historique de Vasari: la philosophie chrétienne de l'histoire depuis l'époque de saint Augustin, avec sa foi en un progrès absolu, bien que projeté dans un lointain infini, et la conception pessimiste de l'histoire, avec la notion d'un état originare meilleur dont le présent représente un développement régressif, qui est illustré par le mythe des âges du monde chez Hésiode ou par l'idée du paradis terrestre dans la tradition de l'Ancien Testament⁷. C'est précisément ce modèle historique progressif de Vasari, régi par la dialectique de l'inévitable décadence et de la renaissance nécessaire, qui sera repris et ensuite reproduit dans d'autres cadres esthétiques et avec d'autres héros.

Il faut observer encore que Vasari dans son récit historique met en jeu des principes de jugement critique très différents. Les critères du progrès relèvent successivement des principes du naturalisme et de l'idéalisation (pour les âges de l'enfance et de l'adolescence de l'art), et du principe du travail libre de l'*ingegno* (pour l'âge de la maturité): il s'agit d'une part de la domination croissante du *naturale*, c'est-à-dire le rendu fidèle de la nature et l'impression immédiate et saisissante de la vie, suivie par la correction du modèle naturel, et d'autre part de la liberté croissante de la *maniera*. Ces principes de jugement, notamment les deux - naturalisme et idéalisation - que la Renaissance avait essayé de concilier, se trouvent déjà dans la tradition antique. Le premier, employé par Pline l'Ancien dans son *Historia Naturalis*,

⁶ Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. III, Paris, Berger-Levrault, 1983, p.18.

⁷ Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp. 329-330, 332-333.

s'inspire de Xénocrate (sculpteur grec vivant au début du III^{ème} siècle avant J-C.), l'auteur d'une histoire des peintres et des sculpteurs où sont retracés les progrès des arts jusqu'à un sommet indépassable incarné par Lysippe et Apelle, qui ont été calculés en fonction d'une fidélité plus ou moins grande aux règles de la *mimésis*, c'est-à-dire la reproduction la plus exacte possible de la nature. Le deuxième principe postulait, avec l'histoire archétype du portrait d'Hélène de Zeuxis, l'idéalisation par l'imitation sélective de la nature. Mais il y a un tout autre principe, formulé dans les écoles de rhétorique, qui substitue la notion de *phantasia*, c'est-à-dire la capacité de concevoir ce qui n'est pas visible, à la notion de *mimésis* fondamentale dans les premiers cas. Par conséquent, un tout autre classement s'était élaboré: c'est Phidias qui représente alors l'aboutissement de l'évolution artistique, d'après un jugement qui oppose les sculpteurs d'hommes aux sculpteurs de dieux⁸.

Lorsqu'il arrive à préciser les normes de l'imitation, Vasari redéfinit la «bonne manière» de peindre en fonction des différents âges de l'art et des principes correspondants, celui naturaliste, celui de l'idéalisation et celui du travail libre de l'*ingegno*. Pour comprendre les jugements critiques qu'il formule dans les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, il faut donc examiner les principes qui les commandent. Certes, l'ouvrage de Vasari ne s'est pas proposé d'édifier un système esthétique et, à l'exception des introductions aux trois arts du dessin et de la préface aux *Vies*, on n'y trouve pas une intention théorique explicite. En outre, ses concepts et ses principes esthétiques sont puisés dans un système déjà assez développé à l'époque, et l'historien toscan s'en est servi suivant les besoins particuliers du récit, d'où certaines contradictions dans ses propos. Pourtant, par les infléchissements qu'il en induit, il arrive à renouveler la définition de la peinture et la manière dont le «secret» d'un savoir-faire qui devait amener l'artiste à la perfection est conçu. C'est surtout sa catégorie suprême, le *disegno*, qui, hérité d'une vieille tradition, se charge de nouvelles significations esthétiques, notamment celle d'instrument du travail libre du génie et de la rationalisation du visible.

⁸ Sur ces principes et classements, voir les ouvrages classiques de Bruno Schweizer, *Mimesis und Phantasia* (1934) et de J.J.Pollitt, *The Ancient View of Greek Art, Criticism, History and Terminology* (1974), et l'«Introduction» d'Agnès Rouveret, in: Plin L'Ancien *Historia Naturalis / Histoire Naturelle*, Livre XXXVI, Paris, Les Belles Lettres, 1981, pp.21-22. Dans une autre étude sur l'histoire de l'art à l'Antiquité, Agnès Rouveret observe que le schéma de Xénocrate représente ce que Ernst H.Gombrich a appelé une conception instrumentale de l'art, qui présuppose un progrès et un modèle à atteindre. Telle conception a deux conséquences: d'abord le modèle peut varier, le schéma est donc transposable et reproductible dans d'autres cadres esthétiques. C'est ainsi qu'à l'époque hellénistique, l'imagination (*phantasia*) prend le pas sur la simple reproduction de la nature (*mimésis*), et l'artiste est loué pour avoir su exprimer l'invisible, en particulier la majesté du divin. D'autre part, une fois que le modèle est atteint, il ne reste plus qu'une alternative, l'imitation ou le déclin. Or, d'emblée le schéma xénocratéen est passéiste puisqu'il place son idéal artistique dans la génération précédente, avec Lysippe pour la sculpture et Apelle pour la peinture. Le schéma de la mort de l'art et d'une renaissance possible est donc déjà en germe dans la première histoire systématique des peintres et des sculpteurs créée dans l'Antiquité. Agnès Rouveret, «Artistes, collectionneurs et antiquaires: l'histoire de l'art dans l'encyclopédie plinienne», in: *Histoire de l'histoire de l'art de l'Antiquité au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Klincksieck, 1995, Tome I, pp.58-59.

L'esthétique du *disegno* et ses principes: l'imitation de l'antique, l'invenzione, la grazia, la facilità. Selon Vasari la peinture est, en première instance, une représentation des apparences. La définition de la peinture avancée dans la section qu'il lui consacre dans l'introduction sur les trois arts du dessin, est d'abord une définition formelle-pragmatique qui ressemble à celle proposée auparavant par Alberti:

«Une peinture est une surface plane couverte de zones colorées, qui peut être un panneau de bois, un pan de mur ou un morceau de toile, sur lequel courent les lignes qui, par l'efficacité du tracé, cernent chaque figure»⁹.

Cette définition correspond en effet à la pratique artistique «linéariste» florentine du Quattrocento, dont les valeurs graphiques et plastiques sont la ligne et le modelé, la forme et la proportion. Quant à la nature fondamentale de l'art de la peinture, pour lui comme pour toute la Renaissance, elle réside dans l'*imitation*, mais son objet en est discrètement déplacé de l'imitation (fidèle) de la nature à l'imitation des modèles artistiques. Ainsi écrit-il dans la préface aux *Vies*: «Notre art est tout entier imitation: de la nature d'abord, et ensuite des *œuvres des meilleurs artistes*. Il est impossible, seul, de parvenir à monter si haut. Mais fixer catégoriquement l'invention de l'art chez celui-ci, et non chez celui-là, est risqué et inutile, quand nous connaissons l'origine, la véritable racine»¹⁰. De ce fait, malgré son inclination aux compromis, la conjonction harmonieuse de l'imitation de la nature et de l'imitation de l'Antiquité, qui caractérisait la Renaissance classique, est finalement fracturée au profit de l'imitation des modèles de l'art ancien (romain) et de l'art moderne - celui florentin-romain.

Il est vrai que les *Vies* sont remplies de notations admiratives pour l'imitation fidèle, qui rivalisent avec celles de Pliny l'Ancien ou de Boccaccio, fait révélateur d'un certain penchant naturaliste de Vasari. La ressemblance, le rendu le plus fidèle et vivant des scènes représentées, l'impression immédiate et saisissante de «la vie de l'œuvre d'art» sont portés au rang de critères essentiels du jugement esthétique. Dans la «Vie de Masaccio» par exemple, la peinture est définie incidemment comme un *contreffar tutte le cose della natura viva*:

«C'est à Masaccio surtout que nous devons la bonne manière dans la peinture: désireux de gloire, il considéra que la peinture était la simple et fidèle représentation par dessin et les couleurs de tout ce qui vit dans la nature; le peintre qui arrive le plus près possible de ce but peut être appelé excellent [...] Si les œuvres de ses prédécesseurs peuvent être appelées peintures, les siennes en comparaison sont la vie, la vérité et la nature mêmes»¹¹.

⁹ Giorgio Vasari, «Introduction aux trois arts du dessin. La peinture», in: *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, p.153.

¹⁰ Giorgio Vasari, «Préface aux Vies», in: *op.cit.*, p.221.

¹¹ Giorgio Vasari, «Vie de Masaccio», in: *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. II, Paris, Berger-Levrault, 1982, p.175.

Et Vasari va jusqu'à louer Raphaël pour son naturalisme inégalé, qui pourtant représente le style de la Renaissance classique dans toute sa pureté. Mais ces exigences qui se trouvaient déjà dans la tradition humaniste, subissent chez lui un changement de sens. Lorsqu'on en vient à les examiner plus profondément, il apparaît qu'ils ont été modifiés et dotés d'une signification nouvelle. Lorsque Boccace trouvait les œuvres de Giotto «plus vrais que la vie», pour lui comme pour ses contemporains la *vie* de l'art dominait la réalité tangible, et elle avait une signification tout à fait différente, éloignée du *concetto* du naturel, signification qui cadrerait avec les fondements authentiques du nouveau style: il exprimait ainsi l'effet de ce qu'il avait ressenti comme quelque chose de nouveau et de puissant – le langage expressif des gestes et des regards des personnages giottesques¹². Les critères de Vasari ne sont pas les mêmes, mais ils ne sont pas non plus ceux d'un réalisme au sens moderne, qui suppose une attitude sensualiste et empiriste envers le monde sensible, totalement anachronique à la Renaissance. En fait, comme les humanistes, il percevait encore la Nature humaine à travers les catégories de la statuaire antique. Ainsi que l'observe A. Blunt, lorsque l'historien toscan déclare: «Imitez la Nature», il la qualifie presque toujours d'une telle manière qu'on a finalement l'impression qu'il y a beaucoup d'autres choses plus importantes à rechercher pour l'artiste que le «rendu» de la nature. Déjà Alberti avait admis que l'imitation exacte d'un corps ne suffisait pas, à elle seule, pour produire une beauté parfaite, et comme lui Vasari en ajoute le choix des parties les plus belles de différents modèles, c'est-à-dire le principe d'*idéalis*ation par sélection. Mais chez l'auteur des *Vies* cette sélection s'effectue à travers l'étude des «plus excellentes œuvres anciennes et modernes», grâce à qui l'artiste peut améliorer les choses qu'il copie d'après nature et atteindre une *grazia* et une *perfezione* que la nature en soi n'a pas et ne peut pas avoir. L'idée que l'art peut et doit dépasser en excellence la nature constitue l'une des ses croyances les plus fermes, car elle est répétée dans plusieurs contextes tout au long des *Vies*. De l'avis de Blunt, Vasari est ainsi allée plus loin qu'Alberti et Léonard, puisqu'il est loin de partager l'opinion du dernier selon laquelle l'espoir de l'artiste réside dans la plus grande fidélité possible à la nature, et arrive en fait, comme dans la «Vie de Domenico Puglio», à opposer implicitement beauté (idéalisation) et ressemblance (naturalisme)¹³.

Cette opposition vient du fait que selon Vasari ces principes – l'imitation fidèle et l'idéalisation par la sélection et recombinaison des formes –, correspond en fait à des phases différentes de la conquête artistique moderne. Dans les premiers

¹² Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp.124, 335-336.

¹³ Anthony Blunt, *op.cit.*, pp.126-127. La tension entre beauté et naturalisme est transparente aussi dans ce que Vasari écrit dans les *Vies* à propos de Titien: «Dans le couvent de la petite église Saint-Nicolas, Titien peignit saint Nicolas, saint François, Sainte Catherine et saint Sébastien nu, représenté directement et sans aucun des artifices habituels pour obtenir la beauté des jambes et du torse: c'est la nature pure et comme décalque tant la figure a la propriété de la chair; et malgré cela on la trouve belle.» [n.s.] Pour la traduction roumaine, voir Giorgio Vasari, *Vietile pictorilor, sculptorilor si arhitectilor*, Ed.Meridiane, Bucarest, 1962, vol. II, «Tiziano da Cador», p.414.

âges, l'artiste pouvait se contenter d'une représentation exacte de la nature, mais ensuite lui est nécessaire l'étude des œuvres anciennes, notamment des vestiges de l'art antique de Rome, et des œuvres modernes qui s'en sont inspirés, puisque ce sont elles qui fournissent les formes idéales et les procédés d'arriver à la perfection. Ainsi, la relation de la peinture avec la nature et avec le modèle (antique ou moderne) se modifie par rapport à la première Renaissance: le nouvel idéal artistique est de rivaliser avec la nature plutôt que de l'imiter, et l'imitation des modèles artistiques tend à l'emporter sur l'imitation directe de la nature, l'antique devenant ainsi une référence historique et un critère de la réussite plutôt qu'une pédagogie nécessaire. Imiter les Anciens, pouvait être une tentative d'interroger le mystère de l'œuvre parfaite mais aussi d'adopter leur manière d'imiter, l'imitation de l'antique devenant ainsi le détour sûr vers une juste imitation de la nature: l'art antique doit être préféré au *naturale*, au modèle vivant, parce qu'en lui la sélection est déjà opérée. Julius von Schlosser croit trouver dans ce principe de Vasari la racine de l'idée du «beau idéal» proclamée au XVII^e siècle, même si chez lui elle n'est pas encore parvenue à une position dominante¹⁴.

La position théorique de Vasari sur le «bon style», autrement dit sur la manière dont l'artiste peut atteindre la perfection, se précise dans la deuxième édition des *Vies* pendant la polémique avec la peinture vénitienne. Les reproches constants qu'il y adresse aux Vénitiens déterminent clairement la ligne de démarcation entre les deux camps principaux dans l'esthétique et l'art italien du Cinquecento, celui toscan-romain et celui vénitien. Au début de la biographie de Titien, Vasari accuse d'abord l'absence du «bon style» dans la peinture de Giovanni Bellini qui est loin de ce que doit être une manière moderne, décrit ensuite les innovations introduites par Giorgione mais, après avoir reconnu leur efficacité, il se lance dans une diatribe contre les peintres vénitiens en général qui sont dépourvus, à son avis, de la capacité d'un bon dessin et de la connaissance de l'art antique. Par conséquent, la peinture vénitienne, soumise à la beauté superficielle des couleurs, se trouve d'après Vasari dans un rapport servile de dépendance à l'égard de la nature:

«A cette époque – estime-t-il –, Gian Bellini et les autres peintres de Venise, *faute d'étudier l'antique*, travaillent beaucoup, et même exclusivement, d'après nature, dans tout ce qu'ils faisaient mais dans un style sec, cru et laborieux: Titien commença ainsi. Mais vers 1507 survint Giorgione de Castelfranco: refusant cette manière de peindre, il se mit à donner à ses œuvres plus de moelleux et un modèle de bon style, tout en s'attachant à la vivacité naturelle des choses, en saisissant de son mieux leur apparence à l'aide des couleurs et en utilisant comme des taches les tonalités dures ou douces selon l'évidence du modèle vivant sans dessin préparatoire. Pour lui, peindre avec les seules couleurs sans s'appliquer en rien à dessiner sur papier était la véritable et la meilleure façon de peindre et le véritable dessin.»

¹⁴ Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp. 336-337.

Cette paraphrase de la doctrine de Giorgione sur *il vero disegno*, lui sert à lancer sa propre contre-attaque théorique: c'est le dessin, affirme Vasari, qui offre au peintre l'occasion d'essayer ses idées de composition et de découvrir toutes sortes de solutions neuves. Mieux encore, le dessin permet à l'artiste, par un exercice constant, d'acquérir une telle *facilité* qu'il peut peindre sans avoir de modèle sous les yeux. Parce que devenu capable de restituer de mémoire la diversité des formes de la nature, l'artiste jouit d'une plus grande *liberté d'invention*:

«La pratique de l'art conduit ainsi [en dessinant] le style et le jugement à la perfection en éliminant l'effort du travail qui est perceptible dans les peintures dont on a parlé plus haut. En outre, avec le dessin sur papier, l'esprit se remplit des belles idées et on apprend à reproduire de mémoire toutes les choses de la nature sans être tenu de les avoir sous les yeux ou sans avoir à dissimuler sous le charme des couleurs son impuissance à dessiner, ce qui arriva pendant longtemps aux peintres vénitiens, Giorgione, Palma, Pordenone et d'autres qui ne virent ni Rome ni des œuvres d'un art accompli»¹⁵.

Les deux impératifs fondamentaux évoqués ici – la *pratique du dessin* et l'*étude de l'art antique* – constituent le fondement de l'esthétique de l'Italie centrale dont Vasari se faisait le défenseur, mais ils manquaient en revanche aux peintres vénitiens. D'après Vasari, même Titien, qu'il reconnaissait toutefois comme *il più bello e maggiore imitatore della natura nelle cose de' colori*, ne pouvait surmonter les handicaps de l'éducation vénitienne. Sans *disegno*, il lui était impossible d'élever son art au-dessus de la reproduction pure et simple des apparences naturelles et de lui faire atteindre l'imitation, entendue dans un sens plus haut, qui consistait à anoblir la nature en représentant les aspects idéaux, en imposant le style à son matériau brut¹⁶. L'épisode de sa visite accompagnée par Michel-Ange chez Titien pendant le séjour de celui-ci à Rome en 1545, est fort significatif de la conception de Vasari. Il rapporte ainsi les propos de Michel-Ange quand ils ont admiré dans l'atelier de Titien sa *Danaé*:

«Il dit qu'il aimait beaucoup sa couleur et son style, mais qu'il était dommage qu'à Venise on ne commençât pas par apprendre à bien dessiner et que les peintres n'eussent pas une meilleure méthode. Car ajouta-t-il 'si cet homme était aussi nettement soutenu par la force artistique du dessin que par la nature, surtout lorsqu'il peint sur le vif, personne ne pourrait faire plus ni mieux.' Il en est vraiment ainsi: qui n'a pas beaucoup

¹⁵ Giorgio Vasari, «Tiziano da Cador», in: *op.cit.*, pp.408-409.

¹⁶ David Rosand, *Peindre à Venise au XVIème siècle: Titien, Véronèse, Tintoret* [1982] Paris, Flammarion, 1993. L'appréciation que Sir Joshua Reynolds fait, dans son *Discours sur la peinture* (1797), à l'art de Titien, a une valeur exemplaire pour le point de vue de la tradition académique: «On croit s'apercevoir que Raphaël et Le Titien ont considéré la nature dans des vues différentes: tous deux possédant le même talent d'étendre leur vue aux ensembles; mais le premier cherchait l'effet en tant que constitué par les formes, et le second en tant que produit par les couleurs. Non qu'on doive refuser tout à fait au Titien le mérite d'avoir aperçu le général dans les formes, comme il l'apercevait dans les couleurs; mais il a manqué du talent de corriger ces formes par une idée de beauté générale empruntée de l'esprit.» [n.s.]

dessiné ni étudié un choix de sujets antiques ou modernes ne peut par son seul talent exploiter son savoir-faire, ni améliorer les formes tirées de la nature, sans l'apport de grâces et de perfections qu'ajoute l'art à l'ordre naturel, où ne manquent pas les parties dénuées de beauté»¹⁷.

Ces propos de Vasari montrent clairement que les qualités du «bon style» sont pour lui les qualités de la peinture toscane et romaine, proclamée supérieure et prise comme point de repère pour le jugement critique – à savoir la *grâce* et la *beauté* –, ainsi que les qualités des peintres qui la pratiquaient: l'*imagination*, la *facilité* et la *virtuosité*. Aussi sont-ils éclairants pour l'inflexion du rapport entre l'imitation de la nature et l'imitation des modèles artistiques. La voie à suivre pour atteindre telle *bella maniera* ou la perfection de l'art, Vasari l'indique explicitement: outre l'étude de la nature et des œuvres des meilleurs maîtres modernes, l'artiste devait copier la sculpture antique, où les éléments les plus purs de la nature sont déjà sélectionnés. C'est surtout en dessinant à partir de la statuaire et de la sculpture antique que l'artiste pourrait aspirer à atteindre la perfection. Comme l'observe David Rosand, ce programme esthétique est identique à celui qu'on prescrivait pour maîtriser le *disegno*. Ce concept prend ainsi une signification beaucoup plus large que le simple dessin entendu au sens exclusivement technique, et il se charge d'implications de la plus vaste portée au sein de la théorie artistique de la Renaissance tardive¹⁸.

Ces implications on peut les suivre sur plusieurs plans: institutionnel, historique, et esthétique. Du point de vue institutionnel, le *disegno*, que Vasari définit comme l'aïeul et le fondement des trois arts (peinture, sculpture et architecture), fournit le principe permettant d'unifier et d'élever les arts visuels tout en libérant l'artiste. Rassembler les divers arts au sein d'une unique organisation académique, constitue une de ses contributions les plus importantes à la lutte contre l'ancien système des guildes: la fondation en 1563 à Florence de l'*Accademia delle Arti del Disegno*, inspirée par Vasari, représente l'accomplissement institutionnel des valeurs et des idéaux qui avaient été formulés au début du Quattrocento, à Florence même. D'un point de vue historique plus large, le *disegno* permettait, comme on l'a vu auparavant, de mesurer le progrès accompli dans les arts depuis leur renaissance avec Giotto jusqu'à leur accomplissement chez Michel-Ange. De façon plus spécifique, du point de vue de la création artistique, le dessin est conçu comme la clé de tout processus imaginatif, l'instrument de la pensée même du peintre ainsi que celui de son expression matérielle. Depuis la conception initiale de l'idée jusqu'à son exécution finale dans un

¹⁷ Giorgio Vasari, «Tiziano da Cadore», in: *op.cit.*, pp.420-421, 423. Sur ce sujet, voir aussi David Rosand, *Titien*, Gallimard, Paris, 1993, pp. 75-76, 83-84, 153-154. Selon Rosand, on comprend mieux ce point de vue de Vasari si l'on compare la *Danaé* de Titien à une œuvre exécutée à la même époque par un peintre florentin, l'*Allégorie de l'Amour* de Bronzino, qui manifeste par la précision des contours, l'élégance des proportions, l'éirement des silhouettes et l'artifice calculé des poses toutes ces qualités de dessin et de l'«art» qui semble faire défaut chez Titien, trop fidèle à la réalité, selon Vasari. Dans le raffinement suave de Bronzino, il n'y a pas de place pour la force de conviction de naturalisme de Titien et de son coloris.

¹⁸ David Rosand, *Peindre à Venise au XVIème siècle*, p.31.

cartone achevé, en passant par les esquisses qui en donnent une définition formelle, c'est l'ensemble du processus créateur qu'il définit essentiellement en terme de *disegno*. D'après Rosand, Vasari codifiait ainsi une pratique et il lui prêtait l'appui rhétorique d'une théorie: derrière cette esthétique du *disegno*, et lui fournissant la base concrète d'expérience, on reconnaît la grande tradition de la peinture de fresque toscane qui, depuis le milieu du XV^{ème} siècle, avait développé l'utilisation de *cartone* pour dissocier la préparation et l'exécution des compositions murales¹⁹.

Il est vrai que la démarche théorique de Vasari codifie la pratique traditionnelle de l'art toscan, tout comme sa démarche historique l'avait légitimé en tant que modèle insurpassable. Mais sa démarche est aussi l'équivalent théorique d'une autre pratique artistique: le maniérisme du milieu du XVI^{ème} siècle, tel qu'il est représenté par la peinture de Vasari lui-même ou par celle de Bronzino. Ainsi que l'a remarqué A.Blunt, celui-ci n'est plus un art humaniste comme celui de la Rome de Jules II, mais un pur «art de cour». Cet art est encore une forme d'art «renaissant», au sens où de nombreux éléments classiques survivent en lui, mais tous ces éléments sont transformés afin de convenir au *ton de cour* que la peinture l'avait adopté: l'art de peindre devient un exercice d'habileté, de glorification, mais qui perd l'énergie et le rationalisme classiques au profit de l'élégance et de l'ingéniosité²⁰. Donc, les valeurs esthétiques formulées par Vasari dans les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* sont non seulement celles qu'avaient poursuivi et soutenu ses prédécesseurs, les peintres toscans et les théoriciens humanistes des débuts ou de l'épanouissement de la Renaissance, mais aussi les valeurs que partageaient ses contemporains, à l'époque du maniérisme et de la virtuosité. C'est un nouveau concept de l'art de la peinture et une nouvelle esthétique qui se forme ainsi autour de Vasari.

Au premier plan de cette nouvelle conception de la peinture se trouve l'*invenzione*, le sujet, qui détermine la valeur et la dignité de l'œuvre d'art. Déjà Alberti avait loué l'«histoire» comme le sommet de l'art, mais ce qui était pour lui un pur principe narratif devient à cette époque le fondement des nouvelles académies – le «tableau d'histoire», au sens proprement romain du terme, qui s'élève au-dessus de la «poésie» des Vénitiens (la poésie étant fiction, elle est repoussée au-dessous de la représentation du «réel»). L'accent est mis avant tout sur le contenu, mais qui change lui-aussi de signification: alors que pour un artiste comme Léonard, le centre d'intérêt était l'action humaine et l'émotion, pour un peintre comme Bronzino ou un théoricien comme Vasari la peinture consiste fondamentalement à représenter le nu. Un autre trait distinctif de cette esthétique est l'apparition au premier plan de la notion de *grazia*, grâce, qui, bien qu'elle fut appliquée à la peinture longtemps avant cette époque, prend un sens et une fonction tout à fait nouvelle: liée à la douceur, à la suavité et à la *facilità* – la véritable habileté du virtuose, ce qui veut dire peindre d'une main légère en dominant parfaitement les matériaux –, la grâce

¹⁹ David Rosand, *op.cit.*, pp. 24-25.

²⁰ Anthony Blunt, *op.cit.*, pp.124-125, 129.

devient la qualité suprême de l'art, entendue comme une maîtrise parfaite de celui-ci, résultat final d'une éducation appropriée du don naturel. Si cette nouvelle esthétique correspond au programme artistique du maniérisme florentin, elle a également subi l'influence des profonds changements sociaux et surtout institutionnels intervenus à l'époque même de Vasari: la séparation de l'artisanat et du «grand» art et l'organisation de celui-ci en académies. A tous ces facteurs s'ajoutent l'influence – venu de l'arrière-plan philosophique – de la séparation entre le contenu et la forme, qui recèle aussi une bonne part de l'héritage médiéval, et l'influence de ce qui a été classé comme un trait national italien: la tendance au monumental, qui a fait que la dimension des surfaces peintes devienne le critère de la noblesse de l'art²¹.

En ce qui concerne l'esthétique du *disegno* qu'esquisse Vasari, la seconde édition des *Vies* comporte encore un passage important, ajouté à la section sur la peinture de l'Introduction aux trois arts du dessin, où il tente de définir le rôle du *disegno* en le liant à l'élaboration de l'*idée*:

«Procédant de l'intellect, le dessin [*disegno*], père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture – élabore à partir d'éléments multiples un concept global [*giudizio universale*]. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme 'dessin'. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée [*conchetto che si ha fabricatto nell' Idea*]²².

Par rapport à la tradition humaniste, les concepts de *disegno* et d'*Idée* subissent ici un changement de registre et de sens, mais qui a été différemment interprété. Conformément à l'analyse qu'en fait Panofsky dans son ouvrage sur l'*Idea*, Vasari dans ce passage répond moins à la question de la création de la beauté par l'artiste qu'à celle de sa représentation proprement dite, c'est-à-dire à la question relative au «dessin». En outre, chez lui l'idée aurait reçu de l'expérience non seulement sa condition de possibilité (comme chez Alberti), mais précisément son origine: elle n'est pas seulement rattachée à l'intuition du réel, mais est elle-même cette intuition à laquelle l'activité de l'esprit confère simplement plus de clarté et d'universalité. C'est ainsi que, d'après Panofsky, Vasari induit un renversement de signification dans le concept d'idée par rapport à la théorie platonicienne, premièrement dans un sens «naturaliste», suivi par un second renversement qui s'opère dans un sens «fonctionnaliste» et *a posteriori*: d'une part, l'Idée n'est plus le doublet ni l'archétype

²¹ Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp.338-340; Anthony Blun, *op.cit.*, pp.130-137.

²² Giorgio Vasari, «Introduction aux trois arts du dessin. La peinture», in: *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, p. 149.

mais bien le dérivé de la réalité sensible, et d'autre part, elle ne se présente plus comme un contenu qui serait donné ou comme un objet qui serait transcendant à la connaissance humaine, mais au contraire comme le produit de celle-ci. Ainsi le terme d'*Idea* équivaut chez Vasari d'un côté au terme d'«imagination» (en tant que *faculté* de la représentation), et d'un autre côté posséderait la même signification que les notions de «pensée» ou de «concept» et désignerait en ce sens – qui dominera ultérieurement tout le Cinquecento et ne reculera qu'au XVII^e siècle devant la notion d'Idéal – toute représentation artistique qui, d'abord projetée dans l'esprit de l'artiste, préexiste à sa représentation au dehors, autrement dit ce qu'on entend par le «sujet» ou par le «projet». Et, en situant désormais l'Idée dans une région qui, sans être celle de la psychologie individualiste, n'était plus celle de la métaphysique, tout comme l'avait fait la théorie de l'art de la Renaissance en rattachant la production de l'Idée à la vision de la nature, s'accomplit le premier pas vers la reconnaissance du «Génie»²³.

Mais, dans cette élaboration théorique, Vasari se montre aussi conscient de la fonction universalisante de l'art, qu'il lie étroitement au *disegno*. Pour lui, le *disegno* est l'instrument de la rationalisation du visible, conçu comme *forme* par excellence, avant la couleur ou la matière, et il ne semble accomplir sa destination que lorsqu'il réalise une forme *universelle* et *rationnelle*. Dans l'ordre de la pratique artistique, il s'agit de l'affirmation du primat du «dessin» sur la production discontinue de la couleur, dépourvue de règles sûres, et incapable d'être soumis au contrôle de la raison. Or, tandis que le monde des couleurs repose sur un concours séduisant et trompeur d'éléments, le dessin imprime sur les arts de reproduction le sceau de la sagesse et de la vérité. Cette définition est déterminante pour l'évolution de la théorie classique de l'art. Le *disegno* devient dès lors le point central du débat esthétique du Cinquecento, au terme duquel sera établi, au moins pour les deux siècles à venir, un article fondamental de la doctrine des académies de l'art à travers l'Europe: la priorité du dessin – supposé à être pratiqué et porté à sa perfection par les artistes de l'Italie centrale – sur la couleur. Le corollaire de cette proposition voulait dire que les artistes vénitiens de la Renaissance eussent été seulement peintres, qu'ils ne travaillaient qu'avec la couleur et avaient effectivement négligé l'art du dessin. Par conséquent, les apprentis désireux d'acquérir la perfection dans l'art étaient incités à regarder vers Rome et Florence pour le dessin, et vers Venise pour le coloris²⁴. Cette opposition dessin-coloris est essentielle, puisqu'elle reflète plus qu'un simple conflit entre deux choix techniques ou stylistiques, elle révèle des différences fondamentales des valeurs esthétiques et même philosophiques.

²³ Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.80-88.

²⁴ David Rosand, *op.cit.*, pp.28, 33.

2. Lodovico Dolce: l'esthétique du *colorito* ou l'alliance de la peinture et de la rhétorique.

Vers le milieu du Cinquecento, lorsque à Rome et à Florence la peinture avait achevé son cycle renaissant et se trouvait en pleine période maniériste, la ville de Venise où la peinture flottait aux frontières d'une Renaissance tardive et d'un maniérisme naissant, commence à cultiver le projet d'imposer sa primauté artistique et esthétique sur les cultures concurrentes de l'Italie centrale. Une véritable offensive théorique de définition et de promotion de la spécificité vénitienne est menée par des artistes et des humanistes de Venise, tels que Pietro Aretino dans ses *Lettere* publiées de 1537 à 1557, Paolo Pino dans le *Dialogo di Pittura* (1548), Michel-Ange Biondo dans *Della Nobillissima Pittura* (1549), et Lodovico Dolce dans le *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), le plus important traité humaniste sur la peinture du XVI^e siècle²⁵. Nous allons analyser ensuite la contribution de la critique vénitienne, plus particulièrement celle de Dolce et de Pino, à l'effort renaissant de fonder théoriquement la peinture et au débat concernant ses principes fondamentaux. A cet égard, Anthony Blunt dans *La théorie des arts en Italie* manifeste une exigence considérable et place les critiques vénitiens sous le titre d'«Ecrivains mineurs de la Haute Renaissance», considérant que les idées de Plin et des autres écrivains de l'Antiquité ainsi que la matière traditionnelle des premiers traités théoriques de la Renaissance tiennent une très grande place dans leurs écrits²⁶. Pourtant on peut trouver, au-delà des lieux communs qu'ils répertorient, une certaine originalité qui consiste non seulement dans la codification de la pratique artistique vénitienne et l'affirmation du rôle primordial du coloris, à l'encontre de Vasari, mais aussi dans un traitement rhétorique de la peinture différent de celui entrepris par Alberti à Florence un siècle plus tôt, et dans une alternative plus «classique» à la théorie maniériste, en ce qui concerne les principes de la création artistique et les rapports entre peinture et nature.

La tripartition rhétorique du travail pictural: une alternative au modèle albertien de la peinture. A la Renaissance, les règles de la fiction rhétorique ont coordonné non seulement les règles de la fiction poétique, mais aussi une grande partie des règles de la fiction picturale: certains propos et leitmotifs de la rhétorique classiques – conseils adressés au peintre, finalités de la peinture –, tout comme certaines catégories telles que la *compositio* et le *decorum*, ont été déjà repris par Alberti dans son traité *De pictura/Della pittura* (1435/1436), et les études de John

²⁵ Nous utilisons les éditions de Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venise, 1548, et Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venise, 1557, réédités in Paula Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1960 (et traduits en roumain in: *Secolul de aur al picturii venetiene. Critica de arta la Venetia: Pietro Aretino, Paolo Pino, Lodovico Dolce*, Editions Meridiane, Bucarest, 1989.). Nous usons pour les citations importantes des fragments largement présentes par Rensselaer W. Lee in *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^e–XVIII^e siècles*.

²⁶ Anthony Blunt, *op.cit.*, pp.118.

R. Spencer et de Michael Baxandall l'ont montré fort bien²⁷. Mais c'est à Venise qu'un traitement rhétorique systématique est pour la première fois appliqué à la peinture, afin de la distinguer non seulement du modèle scientifique-rhétorique de la peinture qu'avait proposé Alberti, mais aussi à la théorie maniériste de la création artistique comme *furor divinus*. Ce rapprochement opéré par les critiques vénitiens entre peinture et rhétorique suit donc plusieurs directions.

En premier lieu, il s'agit de la division du travail en peinture, qui renvoie à la question du processus de la création artistique. Dolce dans son *Dialogo della pittura* divise la tâche du peintre en trois catégories – *inventione*, *disegno*, et *colorito* – qui correspondent presque exactement aux trois premières étapes du discours persuasif en usage chez les rhéteurs romains, *inventio*, *dispositio*, et *elocutio*:

«L'invention [*inventione*] est la fable [*favola*] ou l'histoire [*historia*], que le peintre choisit de lui-même ou qui lui est proposée par autrui comme matière de ce qu'il a à élaborer. Le dessin [*disegno*] est la forme au moyen de laquelle il représente cette fable. Le coloris [*colorito*] vise à produire les teintes que la nature emploie, dans leur diversité, pour peindre – car on peut dire qu'elle peint – les objets animés et inanimés»²⁸.

S'il n'est pas le premier Vénitien à recourir à cette tripartition du travail pictural qui reprend les principales parties de la rhétorique antique, puisque précédé par le peintre-écrivain Paolo Pino, le premier auteur qui a clairement divisé le travail du peintre en *disegno*, *invenzione*, et *colorire*²⁹, en revanche son analyse est plus substantielle et plus riche de références humanistes. Il convient de remarquer ici que Dolce pourrait avoir emprunté cette tripartition non seulement aux rhéteurs romains, mais aussi aux théoriciens de la poésie fortement influencés par la rhétorique antique, tel Daniello dont la *Poetica* est publiée en 1536 à Venise. La relation entre la poétique et la rhétorique est fondamentale pour cette époque, et la théorie de la peinture a souvent assimilé la leçon de la rhétorique comme reflet de la même assimilation faite par la poétique. Le but de Dolce est en fait de substituer les

²⁷ John R. Spencer, «*Ut rhetorica pictura*. A Study in Quattrocento Theory of Painting», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957, volume XX, no. 1-2, pp.26-44; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, 1971, trad.fr. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989. Baxandall y présente Alberti comme le cas particulier qui illustre sa thèse générale selon laquelle l'esthétique des humanistes italiens est marquée par un projet qui porte sur le langage, à savoir celui de restituer le latin dans sa pureté, d'où leur essai d'appliquer aux tableaux les catégories grammaticales ou rhétoriques issues de la langue latine. Selon lui, la définition de la *composition* picturale fournie par Alberti apporte, avec l'idée d'une totale interdépendance entre les formes, un concept d'une grande nouveauté dans la théorie de la peinture qui devait exercer, à long terme, l'influence la plus forte de toutes les idées du *De pictura*.

²⁸ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, 1557, cf. P.Barocchi, *Trattati*, I, p.164, Rensselaer W. Lee, *op.cit.*, pp.183-184.

²⁹ Sur ce sujet, voir Gilbert Creighton, *Antique Framework for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, *Marsyas*, III, 1946, pp.103-105.

catégories d'«invention», «dessin» et «coloris», en tant que parties fondamentales de l'art de peindre, à la célèbre tripartition albertienne – *circonscription* (circonscription), *compositio* (composition) et *receptio di lumi* (représentation de l'ombre et de la lumière) – qui avait constitué à son époque une adaptation indirecte de celle des rhéteurs. Mais la nature et les enjeux de cette substitution sont l'objet des différentes interprétations.

D'après R.W.Lee – qui fut le premier à lire systématiquement la théorie humaniste de l'art à travers le modèle de l'*Ut pictura poesis*, dans son essai *The Humanistic Theory of Painting* dont la première parution remonte à 1940 –, la différence entre les deux venait de ce qu'Alberti se contenterait ainsi de décrire les aspects techniques de la peinture alors que Dolce présenterait une division de la peinture directement fondée sur les traités de rhétorique, afin de mettre en avant la culture littéraire comme indispensable à la création. Chez Alberti, la structure de l'acte pictural ne suivrait pas directement un ordre rhétorique mais pratique, qui était la manière de procéder du peintre (florentin): d'abord le dessin du contour des personnages, puis l'indication des plans à l'intérieur du contour – c'est là un premier aspect, purement technique, de la *compositio*, qui comprend aussi l'organisation des parties de l'histoire et les questions de convenance et d'expression –, et enfin la mise en couleur où le peintre doit veiller au rapport de la couleur à la lumière. Selon lui, la division d'Alberti manifeste ainsi la synthèse qu'il a faite de la culture humaniste et de l'intérêt fervent pour la pratique de la peinture à une époque où progressait le naturalisme. Au contraire, Dolce qui était un critique cultivé et intelligent, versé dans la théorie et la littérature de l'Antiquité, ne s'intéressait pas à la manière technique de procéder de l'artiste praticien. Il suit les rhéteurs antiques Cicéron et Quintilien en privilégiant l'«invention», qui comprend chez lui tout le travail préparatoire précédant l'exécution proprement dite de la toile: les lectures dont le peintre peut tirer son sujet, ses conversations avec les érudites susceptibles de lui fournir des idées, la disposition qu'il se propose de donner à ses personnages dans sa composition en respectant les principes de l'ordre (*ordine*) et de la convenance (*convenevolezza*). C'est la raison pour laquelle le critique vénitien poursuit en conseillant les peintres, comme Quintilien avait déjà incité l'orateur, d'acquérir une connaissance approfondie des poètes et des historiens, sans laquelle, comme tous les critiques artistiques et littéraires en demeuraient d'accord, une belle invention était impossible. Donc, si le Quattrocento avait placé en dernier lieu les connaissances littéraires qu'il a conçues comme un couronnement des connaissances pratiques et scientifiques, le Cinquecento, épris de théorie, insiste sur la culture littéraire comme sur une propédeutique indispensable à une peinture de qualité et en fait une source de l'invention presque à l'égalité avec l'*ingegno*, l'esprit créateur³⁰.

Or, ainsi que le remarque Oskar Bätschmann, cette opinion sur la nature et les enjeux de la différence entre la tripartition d'Alberti et celle de Dolce ne peut

³⁰ Rensselaer W. Lee, «Appendice 2: Inventio, dispositio, elocutio», *op.cit.*, pp. 183-186.

être maintenue après Michael Baxandall qui a exposé l'origine de la *compositio* albertienne dans *Giotto and the Orators*³¹. L'historien suisse tire aussi argument du lien établi par Dolce entre «invention», disposition et *ingeno*. Comme l'écrit ensuite Dolce dans son *Dialogo della pittura*, «deux parties produisent l'*inventione*: l'histoire et l'esprit créateur du peintre (*ingegno del Pittore*). De l'histoire il tire simplement la matière; et de son esprit, outre l'ordre et la convenance, procèdent les attitudes, la variété et, pour ainsi dire, l'énergie des personnages, qui toutefois font aussi partie du *disegno*»³². L'invention qui est la première partie de la peinture, se subdivise à son tour et comprend l'*ordine* et la *convenevolezza* - la disposition et le décorum. Or, obtenir cet *ordine* consiste à *disponere*: à suivre les instructions d'Aristote (*Poétique*, 1450 b), à désigner le début, le milieu et la fin de l'événement concerné et à les exposer lisiblement. La théorie de la peinture correspond ici au discours rhétorique, comme chez Alberti, mais cette nouvelle tripartition ne s'écarte finalement pas davantage d'une description des pratiques. Si la disposition se rapporte au thème qu'on emprunte à l'histoire en tant qu'elle l'articule ou l'agence et, partant, concerne la seule matière, chez Dolce, elle n'est pas moins le fruit de l'*ingegno* du peintre.

La division tripartite de la peinture selon Dolce s'oppose en effet à la tripartition proposée par Alberti, mais ses enjeux sont différents de ceux supposés par R.W. Lee. Comme le fait observer O.Bätschmann, pour l'humaniste florentin, il s'agissait de construire l'image en agrégeant progressivement telle ou telle composante. La «circonscription» vient tout d'abord, qui commence par définir les plus simples éléments du tableau, les combine en autant de membres et finit par organiser ces derniers en un certain nombre de corps; la «composition» vient alors, qui produit le tout en faisant surgir l'*historia* – c'est la procédure périodique qui est analogue à la *compositio* enseignée dans des écoles latines. La différence fondamentale des conceptions d'Alberti et Dolce tient donc au fait que le premier voit dans la phrase un modèle d'unité alors que le dernier s'intéresse à la complexité structurale du discours: ainsi, l'un saisit la création artistique comme un processus menant graduellement des éléments les plus simples à leurs combinaisons, tandis que l'autre part d'une totalité indéfinie à laquelle il s'agit de donner forme en la

³¹ Selon Baxandall, l'idée de «composition» a été suggérée à Alberti non seulement par la situation de la peinture en 1435, mais par une catégorie humaniste: la technique de construction d'une période, c'est-à-dire d'une phrase harmonieuse en dépit de la variété de ses éléments, par l'assemblage progressif des mots en groupes, des groupes en propositions et des propositions en phrases. De fait, le concept albertien de *compositio* est la transposition à la peinture d'un modèle d'organisation emprunté à la rhétorique, et l'accomplissement de tout le discours humaniste sur la peinture depuis Pétrarque, puisqu'il a émané de l'ensemble d'éléments, d'enjeux et de dispositions humanistes: l'habitude d'établir des analogies entre la littérature et la peinture, le recours constant à des métaphores critiques, et l'existence, dans le système de la rhétorique, d'un bagage des termes se prêtant à ces métaphores; le présupposé que, par définition, tout art fait système et peut s'enseigner par des règles, la conviction qu'un certain nombre de compétences analytiques est indispensable à qui entend apprécier proprement un art comme la peinture, et enfin, la passion pour la phrase périodique. Michael Baxandall, *op.cit.*, pp.11-12,160-165.

³² Lodovico Dolce, *op.cit.*, p.171; Renssealer W.Lee, *op.cit.*, p.183.

développant, en la divisant, en la médiatisant. Les enjeux sont clairs: Dolce prenait ainsi délibérément ses distances à l'égard d'Alberti dans la question du processus de la création, et affirmait l'idée selon laquelle la disposition serait une invention provenant de l'*ingeno* du peintre³³.

L'attitude particulière de la critique vénitienne se manifeste également à l'égard du statut du «dessin». Si Vasari, le représentant de l'esthétique toscane, avait mis l'accent sur la supériorité du *disegno* par rapport aux deux autres catégories, en revanche les Vénitiens tendent, eux, à y voir plutôt un aspect parmi d'autres, limité, au sein d'une expérience picturale plus ample. Selon Dolce, le *disegno* consiste en une esquisse préliminaire à partir de l'invention du peintre, de même que pour les maîtres de la rhétorique, la *dispositio* est une ébauche préliminaire du discours oratoire, qui dégage les traits essentiels qu'il aura dans sa forme achevée, ainsi que les relations de partie au tout. Or, dans la mesure où les contours sont des abstractions qui n'existent pas dans la nature, perçue comme couleur et tonalité, une imitation réussie en peinture doit être fondée sur le coloris et non sur la ligne. En opposant ainsi à la conception «linéariste» florentine, avancée par Alberti et Vasari, le «tonalisme» vénitien, Dolce affirme que la véritable pierre de touche du talent d'un peintre ne réside pas dans le dessin de la figure, mais dans sa capacité à rendre les chairs et les autres substances de la nature³⁴. A son tour, Paolo Pino dans le *Dialogo di pittura* avait insisté sur le fait que le dessin est un moyen d'expression mimétique incomplet, et le définit de telle sorte qu'il n'est qu'une sous-partie du coloris. A son avis, un dessin soigneusement tracé est pratiquement inutile, puisque la couleur et l'ombre sont indispensables à l'imitation picturale de la nature et tout dessin préliminaire doit être couvert par des couleurs³⁵.

Certes, cette vision correspond à la pratique artistique vénitienne, où le dessin demeure au service de la peinture en lui fournissant un aide constante plus qu'il n'en est le guide absolu³⁶. Mais l'alliance de la peinture et de la rhétorique vient essentiellement du fait que tous les deux sont des arts qui donnent de la «vérité» à leurs fictions. A la suite du *paragone*, de la comparaison entre fresque et peinture à l'huile, Pino arrive à considérer cette dernière comme un médium supérieur

³³ Oskar Bätschmann, *Poussin, dialectiques de la peinture*, [1982/1990], Paris, Flammarion, 1994, pp.18-19, 147-148. Cette interprétation est avancée au cours de l'analyse de l'usage du concept de *disposition* par Nicolas Poussin dans sa note *Della novità* où il soutient que la nouveauté d'une peinture repose sur une disposition inventive et sur une expression adéquate plus qu'elle ne dépend d'un thème inédit. En choisissant le concept de *disposition*, le peintre se prononçait précisément contre la composition albertienne et les méthodes de faire qu'elle suppose, tout en usant du lien qu'avait établi Dolce entre invention et disposition.

³⁴ Lodovico Dolce, traduction d'après l'édition roumaine, *Secolul de aur al picturii venetiene. Critica de arta la Venetia: Pietro Aretino, Paolo Pino, Lodovico Dolce*, pp.295, 338; Rensselaer W.Lee, *op.cit.*, p.184.

³⁵ Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (1548), d'après l'édition roumaine in: *Secolul de aur al picturii venetiene. Critica de arta la Venetia: Pietro Aretino, Paolo Pino, Lodovico Dolce*, Editions Meridiane, Bucarest, 1989, pp.205-206.

³⁶ David Rosand, *op.cit.*, p.32.

parce qu'elle permet une imitation plus vraie de la nature, et selon Dolce, c'est notamment grâce au *coloris* que la peinture est capable de faire cela. Cette thèse s'appuie sur la pratique picturale vénitienne, surtout celle de Titien qui aurait le pouvoir de créer la parfaite illusion de la vie et l'équivalent pictural de la réalité, la conformité du tableau à la nature allant, grâce à la technique à l'huile, jusqu'à l'affinité entre les effets de matière et la substance même des choses³⁷. C'est exactement la raison pour laquelle Platon avait condamné la peinture comme art de l'illusion et de la tromperie. Même si Dolce et Pino, comme d'autres théoriciens de l'art de la Renaissance, n'ont pas estimé nécessaire de défendre explicitement la peinture contre la critique métaphysique platonicienne, tout leur effort tendait à prouver le contraire, à savoir que, à l'instar de la poésie et du discours oratoire, la peinture est en effet une imitation de la vérité, mais pas au sens des Idées *a priori* telles que Platon les avait conçues.

Le point central de la théorie vénitienne de la peinture est ainsi l'équivalence *colorito - elocutio*. Pour Dolce, le *colorito* est l'achèvement du tableau par l'emploi des couleurs, tout comme pour les rhéteurs, l'*elocutio* concerne l'élaboration linguistique finale. Dans ce contexte, il est important de souligner le fait que les Vénitiens n'utilisent pas le terme de *colore*, couleur. Ils lui préfèrent celui de *colorito* ou de *colorire* – non pas le substantif, mais une forme du verbe. La couleur en elle-même ne le concerne pas: Dolce et Pino tombent d'accord sur le fait que la qualité du *colorito* ne réside pas dans les propriétés physiques des couleurs, mais dans la manière dont elles sont appliquées. Le *colorito* est donc un concept actif, constructif, et il est conçu comme l'acte même de peindre, dont le modèle est notamment Titien³⁸.

Dans la conception de la critique vénitienne, le but de la peinture ainsi déterminée est de persuader sur la vérité de sa fiction, d'apporter de la délectation et d'émouvoir le spectateur, tout comme dans la version classique de la rhétorique chez Cicéron et Quintilien, où on comptait trois finalités du bien dire – convaincre (*docere*), plaire (*delectare*) et émouvoir (*movere*) –, qui répondaient à trois saveurs majeures du discours: la vigueur rationnelle, la douceur émotive, et la véhémence pathétique. Ainsi Dolce ajoute-t-il:

«Pour finir, une autre partie est requise du peintre, et la peinture qui en est dépourvue reste, comme en dit, froide, et ressemble à un corps mort qui n'accomplit aucune action. Ce qu'il faut, c'est que les personnages émeuvent l'âme des spectateurs, les uns en la troublant, d'autres en la réjouissant, d'autres en l'incitant à la pitié, d'autres au mépris, selon la qualité de l'histoire. Autrement, considère que le peintre n'a rien fait. Car c'est là le condiment des toutes ses autres vertus. Il en va de même pour le poète,

³⁷ Lodovico Dolce, *op.cit.*, pp.270, 334-335; Paolo Pino, *op.cit.*, p.215.

³⁸ David Rosand, *op.cit.*, pp. 32-33.

l'historien et l'orateur: s'il manque cette force aux choses écrites ou déclamées, il leur manque aussi l'esprit et la vie»³⁹.

La correspondance entre peinture et rhétorique va donc plus loin, vers l'affirmation décisive d'une *rationalité spécifique* de la peinture. La rhétorique, comme l'ont montré les Anciens, ne peut être ni un rationalisme, ni un irrationalisme, mais elle suppose une théorie de l'entendement et des passions qui veut leur synthèse: la raison, le désir et les passions sont inséparablement nécessaires à l'orateur, et celui-ci sait qu'il s'adresse au même composé humain que lui-même⁴⁰. De la même manière, la tentative vénitienne de lier la peinture à la rhétorique a comme but d'affirmer une structure de l'acte pictural qui soit rationnelle et pourtant distincte de celle qu'avait postulé le «mathématicien» Alberti: comme l'affirme Dolce, lorsqu'il oppose la peinture de Raphaël à la tradition toscane du dessin représentée par Michel-Ange, la peinture est un discours rationnel couronné par le charme et la beauté (*venustà*), qui sont *l'il non so che*, le «je ne sais quoi», tant apprécié chez les peintres et les poètes⁴¹.

La *facilitas* et la maîtrise des règles: une alternative classique à l'esthétique de l'*ingenium*. Ce type de rationalité picturale analogue à la rationalité rhétorique est opposé non seulement au modèle humaniste-scientifique de l'art de peindre qu'avait proposé Alberti, mais aussi à la vision de la création artistique comme *furor divinus*, illustrée par Michel-Ange et théorisée par les maniéristes. Contre l'esthétique subjectiviste de l'*ingenium* individuel, la rhétorique s'allie ainsi à l'idée classique de l'art comme don naturel et métier à la fois, puisque dans sa version classique on comptait trois sources de la réussite du discours – la nature de l'orateur, l'art qui parachève ses dons naturels, et l'exercice qui fait de l'art une seconde nature (la *facilitas*, le «naturel») –, et on dénombrait trois facultés de l'âme qu'il importait de développer par l'art et l'exercice – le feu du talent (l'*ingenium*), le bon sens et le goût (*judicium*) et la mémoire (*memoria*)⁴².

Pino et Dolce tendent eux-aussi à raccorder les exigences des règles avec la spontanéité de l'exécution. Le premier partageait le sentiment proprement humaniste que le peintre doit naître avec le talent spécifique requis pour son art, et s'opposait aux maniéristes dans son attitude sur la «facilité»: il soutient par exemple que la

³⁹ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*, *op.cit.*, pp.307-308 et 313-314.

⁴⁰ Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980] Paris, Albin Michel, 1994, p. III.

⁴¹ Lodovico Dolce, *op.cit.*, pp.327-328. Sur ce sujet, voir aussi Victor Ieronim Stoichita, «Critica de arta la Venetia si dilemele picturalitatii», in: *Secolul de aur al picturii venetiene. Critica de arta la Venetia: Pietro Aretino, Paolo Pino, Lodovico Dolce*, Editions Meridiane, Bucarest, 1989, pp.21-23. Le terme de *venustà* dérive du mot latin *venus*, utilisée par Pline l'Ancien comme synonyme du mot grec *charis*, considéré par les Grecs comme la qualité la plus importante de l'art d'Apelle. Quant à l'expression d'*il non so che*, «je ne sais quoi», elle découle du concept grec de *goeteia*, l'enchantement magique qui ouvrait la voie vers l'acte poétique. Cf. Victor I. Stoichita, *op.cit.*, p.328.

⁴² Marc Fumaroli, *op.cit.*, p. III.

grande rapidité et la grande lenteur d'exécution doivent être également évités. Mais la tentation maniériste est manifeste chez lui dans l'éclectisme avec lequel il exprime l'idéal de l'artiste parfait: «Si Titien et Michel-Ange étaient unis en un seul corps – affirme Pino –, si au dessin de Michel-Ange s'ajoutait le coloris de Titien, alors oui, vraiment ce serait le Dieu de la peinture, puisque l'un et l'autre sont déjà, chacun à part soi, également divins»⁴³.

Dolce, en revanche, se rattache plus étroitement aux normes de la Renaissance. Il proteste contre les pratiques qui sont associées au maniérisme, comme la recherche d'une virtuosité ostentatoire, professe le plus grand respect pour les Anciens et préfère l'élégance aisée de Raphaël à la *terribilità* de Michel-Ange, distinction qui à l'époque équivalait à opposer la Renaissance au maniérisme⁴⁴. Selon lui, le talent inné et la structure rhétorique de l'expression ont la même importance. D'un côté, suivant un thème présent souvent dans la littérature artistique de la Renaissance, résumé par les aphorismes antiques *Poeta nascitur, non fit* ou *Orator fit, Poeta nascitur*, Dolce avance l'idée que le peintre, à tout le moins celui qui est digne de ce nom, naît peintre; autrement dit, tout comme le poète, il doit être fils de la nature. Or l'institution de l'atelier familial qui était depuis longtemps à la base de la production artistique à Venise, était fondée sur une notion tout à fait différente, à savoir l'idée qu'un art comme la peinture est avant tout métier, dont la connaissance pratique peut-être enseignée à toute personne douée d'une aptitude minimum⁴⁵. C'est la raison pour laquelle l'humaniste vénitien tente de concilier ces idées et demande au peintre, d'un autre côté, la maîtrise parfaite des règles de l'art (surtout en ce qui concerne le coloris), par laquelle il peut conquérir *una certa convenevole sprezzatura*, «une liberté de la touche». Seulement que, suivant un autre ancien dicton latin, *Ars est celerem artem*, ainsi qu'un procédé rhétorique indiqué par Cicéron, le *dissimulare eloquentiam*, Dolce prétend que cette maîtrise doit être dissimulée sous l'absence apparente d'effort. S'il proclame la *facilita* comme le premier critère d'excellence dans tous les arts et le plus difficile à atteindre, c'est précisément parce que «l'art consiste à dissimuler l'art». Le caractère «naturel» de l'exécution artistique apparaît ainsi non comme le résultat d'un discours spontané, non cultivé et donc «barbare», mais comme la conséquence de la maîtrise des règles et de leur dissimulation dans l'acte de formulation⁴⁶. C'est exactement ce que Carlo Ridolfi aura remarqué plus tard chez Titien, dans son ouvrage *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli' illustri pittori veneti* (1648) qui tentait de corriger le désintérêt du

⁴³ Paolo Pino, *op.cit.*, p.227. Comme le remarque Blunt, dès le milieu du XVIème siècle, Titien et Michel-Ange personnifient les deux conceptions de la peinture, fondées respectivement sur le coloris et sur le dessin. L'idée d'accomplir leur synthèse revient constamment dans les écrits des maniéristes, et on rapporte également qu'elle était une des maximes du Tintoret.

⁴⁴ Anthony Blunt, *op.cit.*, pp.119-120.

⁴⁵ Lodovico Dolce, *op.cit.*, pp.314-315. Sur cette institution, voir David Rosand, le chapitre «Les conditions de la peinture à la Renaissance. La situation sociale de l'artiste», in: *op.cit.*, pp.18-23, 209.

⁴⁶ Lodovico Dolce, *op.cit.*, pp.263, 312-313; Victor I. Stoichita, *op.cit.*, pp.32-33.

florentin Vasari pour la peinture vénitienne: «Il fit infatigable à la tâche et bien qu'il ait l'habitude de toujours travailler d'après nature avec une patiente application, il tirait parti des motifs que lui offraient les marbres les plus fameux. Mais il eut toujours le souci de réduire les choses au naturel et de faire disparaître l'imitation»⁴⁷. A son époque, Dolce cherchait de légitimer ainsi l'art de Titien, en qui il voyait «la grandeur et le terrible de Michel-Ange, la douceur, la grâce de Raphaël et le vrai coloris de la nature», et de le consacrer comme le meilleur modèle de production artistique. Toutefois, force est de constater que l'humaniste vénitien succomba lui aussi à la mythologie de l'«artiste divin»: à son avis, alors que de nombreux peintres excellaient en *disegno* et en *invenzione*, seul Titien mériterait la gloire d'un *colorito* parfait et, grâce à cette maîtrise unique, le Vénitien serait, dans l'art de la peinture, *divino e senza pari*⁴⁸.

Une esthétique «naturaliste»: la conciliation de la nature et de l'idée.

Dans l'économie du traité de Dolce, la phénoménologie du «je ne sais quoi» mentionné plus haut n'est qu'un discours propédeutique à l'esthétique «naturaliste» qu'il développe comme l'apologie de Titien, l'artiste suprême. Ainsi, une pratique picturale qui tend à remplacer l'imitation des modèles artistiques ou de l'idée par l'imitation de la nature, est accompagnée en plan théorique par une tentative de conciliation de la nature et de l'idéal. A la conception néo-platonicienne de la beauté transcendante, qui avait dominé la période de floraison de l'art florentin, s'oppose ici une conception de la beauté inspirée plutôt par les écrits philosophiques d'Agostino Nifo, *De Pulchro* et *de Amore* (1531). Appartenant à l'école de Padoue, celui-ci incarnait la tendance stoïcienne ou aristotélicienne qui avait voulu confondre immanence et transcendance et qui tentait une conciliation radicale du sensible et de l'idéal, par la notion de *grâce*. Son œuvre avait essayé, au temps où s'épanouissait l'école de Raphaël et où fleurissait à Rome l'humanisme de cour né à Urbino, d'accorder le platonisme florentin avec une réhabilitation plus profonde du plaisir, qui n'était pas une fin en soi, mais qui devait accompagner naturellement la perfection⁴⁹.

Tout en respectant la division traditionnelle de l'art de peindre en trois parties, Dolce fait de la *mimésis* une obligation de la peinture, mais celle-ci est soumise à la fois au principe naturaliste et au principe de l'idéalisation qui prend chez l'humaniste vénitien la forme du dépassement (*superatio*) de la nature. Tout d'abord, en reprenant le fameux *paragone* entre peinture et poésie dans sa dimension de différenciation, Dolce spécifie la tâche du peintre comme l'*imitation du visible*:

⁴⁷ Carlo Ridolfi, *Les Merveilles de l'art ou vies des plus illustres peintres de Venise*, 1648, in: David Rosand, *Titien*, «Témoignages et Documents», pp.140-141.

⁴⁸ Lodovico Dolce, *op.cit.*, pp.334-335.

⁴⁹ Sur ce sujet voir Alain Michel, *La parole et la beauté: rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, [1982], Albin Michel, Paris, 1994, pp. 253-254, et Victor I. Stoichita, *op.cit.*, pp.12-13.

«Le peintre s'efforce d'imiter au moyen de lignes et des couleurs tout ce qui se montre à l'œil; et le poète imite au moyen de mots non seulement ce qui se montre à l'œil, mais encore ce qui se représente à l'intellect. S'ils diffèrent en cela, ils se ressemblent sur tant d'autres points qu'on presque les appeler des frères»⁵⁰.

Pourtant, après avoir définir la peinture comme une imitation fidèle de la nature – «Je dis que la peinture n'est autre qu'une imitation de la nature et celui qui dans ses œuvres s'en approche le plus est le maître parfait» –, Dolce se permet un peu plus loin de redéfinir son but en remarquant que «le peintre doit s'efforcer non seulement d'imiter la nature, mais aussi de le dépasser (*superar*)». Et il cherche à concilier la première définition avec la seconde en précisant que c'est uniquement dans la représentation du corps humain que le peintre peut dépasser la nature: «Je veux dire dépasser la nature dans une seule partie, car, dans tout le reste, c'est un miracle non pas même qu'il y arrive, mais qu'il s'en approche. Il s'agit de montrer dans un seul corps, au moyen de l'art, toute cette perfection de beauté que, d'habitude, la nature ne montre pas même en mille corps. C'est pourquoi on ne trouve pas de corps humain d'une beauté si parfaite qu'il ne lui manque une partie»⁵¹.

L'humaniste vénitien associe ainsi le principe de l'imitation exacte et celui de l'idéalisation, mais en réservant clairement à chacun son propre domaine. Si pour la nature en général il peut encore accepter avec quelque conviction la notion de l'imitation exacte, il ne le peut plus pour le corps humain (qui, par son importance dans la peinture italienne, a toujours primé le reste de la nature). Comme l'observe R.W. Lee, c'est à propos du corps humain en mouvement que Dolce développe sa propre théorie de l'idéalisation, suivant la méthode des critiques littéraires de son époque qui assignaient à la poésie des règles fondées sur Aristote et Horace. Deux sont les manières envisagées traditionnellement pour que le peintre «dépasser la nature»: la méthode de la sélection des plus belles parties et la méthode de l'imitation directe d'un modèle parfait. L'artiste peut aller droit à la nature et, choisissant les parties les plus belles d'un certain nombre d'individus, produire un personnage composite plus parfait qu'il n'en existe communément; c'est la méthode célèbre adopté par Zeuxis pour peindre la divine beauté d'Hélène et, depuis Alberti, peu d'écrivains traitant de la peinture omettent de la prôner. Ou bien il se sert d'un modèle unique aussi parfait qu'il peut trouver, suivant l'exemple d'Apelle et de Praxitèle qui élaborèrent leurs célèbres images d'Aphrodite d'après Phryné, la plus belle des courtisanes. Mais pour un artiste moderne – et Dolce insiste sur ce point – il n'est pas possible de trouver la norme de la perfection réalisée en une seule femme car, même dans les meilleures conditions, la nature (humaine) n'est jamais sans défaut. Dès lors, il ne reste à l'artiste que «dépasser la nature» en corrigeant ses imperfections pour la rendre plus belle qu'elle n'est. Et pour cela, il doit être guidé par l'étude de l'antique, «parce que les choses antiques contiennent toute la

⁵⁰ Lodovico Dolce, *op.cit.*, p.268.

⁵¹ Lodovico Dolce, *op.cit.*, p.295; Rensselaer W. Lee, *op.cit.*, pp.23-24.

perfection de l'art et peuvent être des exemplaires du beau tout entier», autrement dit parce que l'art antique est déjà cette nature idéale vers laquelle tendent les efforts du peintre⁵².

On voit ainsi que la spécificité de la théorie vénitienne de l'art n'est pas tant l'apologie de la nature et de son imitation dans la peinture, que la manière dans laquelle elle conçoit le rapport entre la nature et la peinture. Les théoriciens vénitiens contournent le concept albertien d'*electio* pour se concentrer sur le binôme *imitatio–superatio*, le procédé d'un tel dépassement de la nature étant l'étude de l'art antique, vu comme l'accomplissement de la perfection de l'art. L'ancien binôme «imitation de la nature» – «imitation des modèles parfaits» survit dans la théorie de la *mimésis* des Vénitiens, seulement que dans ce cas-là l'imitation des modèles comprend précisément l'imitation de l'art antique conçu lui-même comme une «seconde nature», fait caractéristique pour une poétique du classicisme. Comme il a été observé par Jan Bialostocki et Giulio Carlo Argan, l'imitation de l'Antiquité pour aboutir au «naturalisme» est non seulement une conception typiquement classique mais aussi spécifiquement vénitienne. Si pour les Florentins l'antique était l'*historia* comme partie intégrante de la science de l'art, pour les Vénitiens il est la Nature dans son état parfait, la nature déjà devenue poésie (*poesia*)⁵³. C'est-à-dire, une nature déjà transformée selon une norme idéale de beauté.

Cette conjonction de l'imitation de la nature et de l'imitation de l'antique révèle le sens même du renouveau esthétique qu'apporte la Renaissance, à savoir une création nouvelle par le réveil de la tradition même. Elle comporte aussi des éléments parmi les plus importants de l'esthétique de la Renaissance, fut-elle théorie de la peinture ou de la poésie: l'idée que, s'il y a bien une perfection universelle inhérente au système régulier des proportions de la nature, celle-ci comporte cependant des défauts provenant des accidents de temps et de lieu; l'idée que, par un processus de sélection, le peintre est capable non seulement d'imiter mais aussi de corriger et de dépasser (*superar*) la nature; l'idée que l'art antique constitue une «seconde nature», et même une meilleure nature parce que déjà purifiée par l'art⁵⁴.

⁵² Lodovico Dolce, *op.cit.*, pp.296, 300-301; Rensselaer W. Lee, *op.cit.*, pp.25-26.

⁵³ Jan Bialostocki, «The Renaissance Concept of Nature and Antiquity» (1963), et Giulio Carlo Argan, *De Bramante à Canova* (1974), cités par Victor I. Stoichita, *op.cit.*, pp.14-18.

⁵⁴ Ces éléments communs à l'esthétique de la Renaissance se trouvent comme résumés dans un passage de l'ouvrage de Jules César Scaliger, *Poetices libri septem* (1561), le plus savant art poétique de l'époque et qui restera très longtemps à l'honneur. On peut ajouter que les vertus de la poésie telles que le conçoit Scaliger – l'enseignement, la délectation, l'efficacité (ou la variété), et la suavité – sont à peu près les vertus majeures du nouveau classicisme qui se développera à l'intérieur même du «baroque». Sur la poétique de Julius C. Scaliger, voir Rensselaer W. Lee, *op.cit.*, pp.26-27, et Alain Michel, *op.cit.*, pp.245-246.

CONSIDERAȚII PRIVIND ARHITECTURA DIN BISTRIȚA ÎN SECOLELE XIV-XVII

VASILE DUDA, GHEORGHE MÂNDRESCU

ABSTRACT. Regardings concerning Bistrița's architecture in the 16th – 17th Centuries. In Transylvania's architectural history, Bistrița plays an important part, having a very important civil and religious architectural patrimony. The historical data, on which we can analyze the urban evolution of the city, as well as the aesthetic principles of the development, are completed by the style analysis of historical buildings still standing, and with information from the city plans. In this regard, there are used the plans from: "Visconti Portfolio", "City Plan from 1850", "City Plan from 1913", "City Plan from 1940" and "City Plan from 2003". Bistrița's quarry elements were thoroughly investigated in the 7th decade of the 20th century, and published together with a complete style evolution, but, in 2004, when the List of Historical Monuments was drawn up, there were identified new quarry details that prove the importance of Renaissance aesthetic influence.

The regardings concerning the functions and aesthetic looks of Bistrița's urban evolution clears up the general problem of Transylvanian urbanism, preserved until today in the old Saxons burgs in an immaculate shape.

În istoria arhitecturii din Transilvania, Bistrița ocupă un rol însemnat, având un patrimoniu de arhitectură civilă și religioasă de o deosebită însemnatate. Orașul s-a format odată cu așezarea coloniștilor sași pe văile Bârgăului și Someșului în secolul XII¹. După marea invazie mongolă din 1241, când Rodna, importantă așezare minieră cu exploatări de metale prețioase va intra în declin, Bistrița, mai bine poziționată geografic, va deveni cel mai important centru al zonei.² În anul 1330 locuitorii Bistriței sunt scoși de sub jurisdicția Voievodului Transilvaniei și trecuți sub jurisdicția scaunului de judecată regesc³. De asemenea în perioada regilor angevini se definitivează stema orașului care va cuprinde capul de struț încoronat, cu o potcoavă în cioc⁴.

Începând cu a doua jumătate a secolului XIII la Bistrița se contura deja o pătură conducătoare orășenească care va cumula în secolele următoare cele mai importante funcții, posesiuni imobiliare și va beneficia de unele activități economice precum: cârciumărit, morărit, minerit etc⁵. Acest patriciat primar se orientează din a doua jumătate a secolului al XIV-lea spre meșteșuguri și negoț chiar dacă nu

¹ Thomas Nägler, *Așezarea sașilor în Transilvania*, București, 1981, p.100,123, 165, 168, 225.

² Nicolae Iorga, *Documente românești în arhivele Bistriței*, I, București, 1899, p.XV-XVI.

³ András Kovács, *Monumente istorice din Transilvania*, Bistrița, 1994, p.2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Konrad G.Gündisch, "Patriciatul orășenesc medieval al Bistriței până la începutul secolului al XVI-lea", în *File de istorie*, IV, Bistrița, 1974, p.148.

renunță total nici la investițiile agricole⁶. Formarea primelor bresle și diferențierea meșteșugurilor de diverse specialități favorizează dezvoltarea urbană și mărirea numărului de locuitori⁷. În secolul al XV-lea, Bistrița ajunge, conform registrelor de impozite, la o populație de aproximativ 3800 locuitori, ceea ce o plasează între orașele de mărime medie ale vremii⁸. Aceste creșteri de populație necesită o amenajare prestabilită a ansamblului urban.

Izvoarele istorice pe baza cărora se poate analiza evoluția urbană a localității și principiile estetice care au stat la baza acestei dezvoltări se pot completa cu analiza stilistică a imobilelor istorice păstrate până azi și cu informații din planurile orașului. În acest sens sunt utilizate „Mapa Visconti”, „Planul orașului din 1850”, „Planul orașului din 1913”, „Planul orașului din 1940” și „Planul orașului din 2003”.

În prezent centrul istoric al orașului Bistrița se structurează în jurul unei piețe centrale organizată în preajma bisericii parohiale (azi Biserica Evanghelică). Din perimetrul pieței pornesc spre est și vest câte două artere (azi Liviu Rebreanu și Dornei, respectiv Gheorghe Șincai și Nicolae Titulescu) dublate apoi de alte artere secundare legate între ele cu mici străduțe, unele denumite azi pasaje.

Arhitecții Otto Dahinten și Paul Niedermaier consideră că inițial în secolul al XIII-lea localitatea s-a dezvoltat prin două fronturi paralele dezvoltate pe latura de nord și apoi pe latura de sud a actualei piețe după care cu aceeași lățime artera se extinde pe toată lungimea centrului istoric pentru ca ulterior, în preajma anului 1325 să fie subîmpărțită de parcele dispuse central astfel încât rezultă cele 4 străzi principale enumerate, iar în zona centrală în preajma bisericii cu cimitir se păstrează spațiul amenajat în secolele următoare ca o piață urbană⁹.

Între 1325-1350 se conturează parcelarul medieval devenit intramuros care cuprindea și cele trei mănăstiri: ospitalității în vest, dominicanii în sud-vest și franciscanii în est. În secolul al XVI-lea orașul își conturează un parcelar aproape integral ocupat ca spațiu intramuros prin edificarea unei centuri de zid după 1464.

Demersul celor doi arhitecți este logic și respectă principiul localităților francone care evoluează treptat de la caracteristicile rurale spre cele urbane (modelul poate fi urmărit în același tip de evoluție și la Cluj și în alte cetăți săsești din Transilvania).

Transformarea localității din spațiu rural în spațiu cu dezvoltare urbană este finalizată între 1250-1300 când documentar sunt atestate la Bistrița trei așezăminte monahale. În anul 1268 franciscanii, în 1295 ospitalității, iar în 1309 dominicanii¹⁰ - sunt cele trei ordine care au ocupat poziții strategice la intrările din oraș (poziții necesare pentru colectarea donațiilor) și în preajma lor, nu întâmplător, vor fi edificate

⁶ *Ibidem*, p.153.

⁷ Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania până în secolul XVI*, București, 1954, p.60,64,74.

⁸ Konrad G. Gündisch, *Patriciatul*, p.174-175.

⁹ Paul Niedermaier, „Dinamica orașului Bistrița în contextul căilor de comunicație”, în *Revista Bistriței*, VIII, 1994, plan 1325.

¹⁰ *Documente privind istoria României, seria C, Transilvania*, veacul XIII, vol II, doc. 457, p.407-408; veacul XIV, vol I, doc. 103, p. 93.

cele trei porți medievale ce încheiau cele trei străzi principale ale orașului- str. Lemnelor (azi Liviu Rebreanu), str. Spitalului (azi Gheorghe Șincai) și str. Ungurească (azi Nicolae Titulescu).

Contextul în care sunt amintite mănăstirile permite presupunerea că ele existau deja înaintea atestării, deci mai devreme de 1300, când perimetrul istoric al urbei era deja conturat. Piața Centrală, nucleul orașului, era centrul triumphiului determinat de cele trei mănăstiri – este deci exclus că în preajma anului 1300 în Bistrița să fi existat o singură arteră deosebit de amplă. Cu alte cuvinte propunerile arhitecților cu parcelarul din 1325 îl considerăm deja valabil și conturat în intervalul dintre 1250-1300.

De asemenea considerăm că în preajma fiecăreia dintre cele trei mănăstiri s-au conturat piețe care au influențat dezvoltarea urbană a orașului medieval.

Analizând piața din fața fostei biserici a mănăstirii franciscane (azi Piața Unirii) înțelegem că perimetrul triunghiular al acestuia a fost determinat de conturarea unidirecționată a spațiului în funcție de singurul reper dominant al spațiului urban: fațada de vest a bisericii și eventual fațada imobilului de chilia dispus pe latura sudică. Același tip de piață trebuie să fi existat și în preajma celorlalte două mănăstiri și presupunerea este susținută de dovezi cartografice și componente ale dezvoltării urbane ulterioare.

Piața din fața mănăstirii dominicană nu s-a păstrat, dar în fața vechiului amplasament al bisericii dispărute în secolul al XVIII-lea mai există un spațiu triunghiular destul de generos care a fost considerat o intersecție întâmplătoare a trei artere de circulație. O analiză mai atentă a planurilor orașului de la Mapa Visconti și până azi demonstrează însă că este mai mult decât o intersecție. În realitate biserica și mănăstirea părăsite în secolul al XVI-lea a fost distrus în întregime în secolul al XVIII și astfel perpetuarea unei piețe în zonă nu mai prezenta interes economic - în concluzie nimeni nu a mai amintit-o ca pe o piață mai ales că după secolul al XV-lea această zonă a orașului nu mai are o mare însemnătate economică.

Piața medievală din preajma mănăstirii ospitaliților nu a lăsat urme în țesutul urban deoarece în 1758 toată zona este devastată de un incendiu¹¹, iar complexul baroc și noile fronturi ale caselor nu permit nici măcar o localizare aproximativă a acesteia. Prin analogie cu celelalte situații, considerăm totuși că exista o asemenea piațetă pe care o putem presupune pe latura de vest sau pe latura de sud a vechiului ansamblu.

Dacă piațeta a avut o poziție verticală, deci la vest de ansamblul monahal aceasta a fost eliminată în secolul XV când Bistrița se fortifică integral cu ziduri. În anul 1487 în capătul străzii Spitalului deci la vest de mănăstire se ridică Poarta Spitalului¹². În Mapa Visconti apare însă în dreptul locației respective un parcelar care nu este ocupat de construcții deși era o poziție intramuros și în plus spațiul străzii se lărgea considerabil în fața mănăstirii.

¹¹ Vasile Duda, " Bistrița - oraș baroc", în *Revista ilustrată*, II, nr 3-4, Bistrița, 2005, p. 125.

¹² Gabriela Rădulescu, *Bistrița o istorie urbană*, Cluj-Napoca, 2004, p.106.

În concluzie din punctul nostru de vedere putem susține că Bistrița medievală avea pe lângă Piața Centrală și alte piețe secundare, iar dintre acestea a rezistat doar piața din fața bisericii franciscane datorită întreținerii acestui edificiu dar și datorită faptului că ocupa o poziție importantă pe artera economică a orașului.

„Artera economică a orașului” este zona de maxim interes comercial din centrul istoric și are ca nucleu central piața principală a orașului, în realitate zona ansamblului Sugălete, spațiul dintre latura nordică a pieței și biserica parohială. Casele construite la soare pe latura nordică a pieței erau ocupate de cei mai înstăriți patricieni ai orașului. Acestea, completate în secolele XV-XVI cu arcade la parter au format cea mai intensă zonă de schimb a orașului. Străzile principale asigurau accesul spre acest spațiu de maxim interes urban și între acestea se poate sesiza în timp o anumită ierarhizare.

Strada Lemnelor (azi Liviu Rebreanu) este o arteră neobișnuit de largă și gestiona întreg traficul dintre Piața Centrală și partea de est a orașului. În planul realizat de Visconti este evident cum s-a conturat acest aspect: strada Trăistarilor (azi Dornei) se bloca în exteriorul orașului într-o amplă zonă mlăștinoasă rezolvată doar în secolul al XIX-lea ceea ce a determinat practic ca actuala stradă Liviu Rebreanu să nu aibă o altă alternativă și de aici și dimensiunile mult mai ample. În același timp reținem similitudinile cu celelalte orașe săsești care păstrează o arteră dominantă a orașului așa cum s-a întâmplat la Cluj, Sibiu, Brașov, etc.

Strada Spitalului (azi Gheorghe Șincai) și strada Ungurească (azi Nicolae Titulescu) asigurau legături dintre Piața Centrală și exteriorul vestic al urbei dar dezvoltarea lor prestabilită a fost influențată la rândul ei de caracteristici naturale. În acest sens analizând teritoriul cartografiat în extramuros de Visconti considerăm că actuala stradă Nicolae Titulescu a fost fixată chiar cu un traseu mai sudic, deci asimetric față de rigoarea generală a tramei stradale, datorită cursului de apă din zonă. Strada parcurgea orașul paralel cu cursul de apă și apoi și în afara acestuia devenea o variantă a drumului medieval ce lega Bistrița de Cluj și Târgu Mureș. Importanța acestei artere scade odată cu dezvoltarea nucleului Sugălete și a bisericii parohiale cu Piața Centrală de unde era favorizată axa vestică, mai la nord, adică actuala str. Gheorghe Șincai. În plus în spațiul extramuros această stradă continua cu un drum mai scurt și mai puțin mlăștinos spre Viișoara, Crainimăt și Cluj.

Aspectul evolutiv relevat prin analiza țesutului urban este susținut ca fond documentar de Mapa Visconti unde deviațiile și cursurile de apă și chiar proporționările străzilor sunt mai explicite, mai grafice, decât cele din planul realizat în 1850.

Ca flux general urban în zona veche putem spune că din secolul al XV-lea viața economică a orașului s-a articulat pe axa: strada Spitalului (azi Gheorghe Șincai) – Piața Centrală, latura nordică cu ansamblul Sugălete și str. Lemnelor (azi Liviu Rebreanu). Celelalte străzi și pasaje ale orașului s-au subordonat și se subordonează și în prezent acestei axe.

În același timp prin analiza elementelor arhitecturale constatăm că cele mai vechi elemente de arhitectură păstrate apar în perimetrul piețelor: Piața Centrală și celelalte trei piețete prezentate. În zona piețetelor din preajma mănăstirilor elementele

de arhitectură valoroasă din piatră sunt identificate doar la edificiile care le determină. La Piața Centrală se remarcă o iradiere treptată a arhitecturii de piatră (de zid) de la centru spre periferie – de exemplu imobilele cu elemente de secol XV-XVI ajung din piață spre străzile principale până la a 5-6-a parcelă iar barocul ajunge la 20-30 dintre ele, în timp ce secolul al XIX-lea ocupă toate laturile intramuros. Este de presupus deci că orașul avea o importantă zonă cu grădini intramuros ce au fost treptat ocupate, dar în același timp este vorba și de extinderea în mod natural a unei arhitecturi de zidărie de calitate de la centru spre periferie, de la patriciatul înstărit spre ceilalți cetățeni ai orașului.

După secolele XV–XVI în spațiul intramuros apar puține modificări ceea ce oferă o reală valoare istorică ansamblului urban construit.

O problemă amplu dezbătută este cea a canalelor care străbăteau orașul pe arterele principale, dar nu există informații foarte clare și detaliate în acest sens. Mapa Visconti prezintă Canalul Morii care traversa sudul orașului și care a și determinat cum spuneam traseul străzii Ungurești. Tot datorită acestui curs de apă exista o zonă mlăștinoasă la sud de partea estică a Pieței Centrale unde după desecare va rezulta așa numita Piață Mică, o piață nemedievală a orașului.

Otto Dahinten presupune și existența unor mici cursuri de apă care traversau străzile Liviu Rebreanu, Dornei și Gheorghe Șincai, I.L.Caragiale și Lupeni pe lângă Canalul Morii, bazându-se și pe informațiile scrise preluate după descrierile unor călători străini prin Bistrița.

În mod cert acestea au existat, dar traseul, debitul și aspectul lor nu poate fi precizat cu exactitate. Existența solului mîlos în unele zone ale orașului cu imobile fondate pe grinzi de lemn înfipite în mîl la 4 metri adâncime permit dezvoltarea unor argumentări care susțin că aceste canale chiar funcționau la Bistrița, probabil în directă legătură cu asanările mlaștinilor din preajma orașului. Un exemplu în acest sens îl constituie imobilele din parcela numărul 1 din strada Dornei la care s-au început consolidările în ultimii ani și care au fost edificate cu o asemenea tehnologie.

De la sfârșitul secolului al XV-lea urbanismul funcționalist al Bistritei va fi influențat treptat de rigorile estetice ale Renașterii, iar sistemul de organizare planimetrică și funcțională a spațiului locuit se va aplica diferențiat în funcție de această poziție în teren. Spațiul aglomerat intramuros va fi riguros organizat în funcție de diverse implicații economice, sociale și chiar politice, iar spațiul extramuros va fi ordonat doar parțial în jurul principalelor artere ce ies prin porțile orașului în afara zidurilor.

La Bistrița fortificația orașului a fost ridicată după 1464, când s-a demolat cetatea construită de Iancu de Hunedoara¹³ sau construcțiile realizate și renovate de acesta. Dar, încă din 1438 regina Elisabeta ceruse refacerea zidurilor¹⁴, astfel încât problematica fortificării orașului nu se rezumă la lucrările din a doua parte a secolului al XV-lea.

¹³ Ștefan Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, II, Cluj Napoca, 1979, p.204.

¹⁴ *Ibidem*, p.179.

Implicarea patriciatului în ordonarea și împărțirea parcelarului din oraș¹⁵, în organizarea și rezolvarea problemelor economice, sociale și politice și conturarea unor coerențe urbanistice permit acceptarea faptului că nici sistemul defensiv nu a fost complet neglijat până în secolul al XV-lea chiar dacă o formă definitiv organizată, cu amprenta durabilă în mediul urban se va contura doar după 1464. Bistrița și-a definit atunci un aspect urbanistic mai unitar care continua dezvoltarea unui plan elaborat în numeroase orașe est-europene colonizate de sași: Torun, Wrocław, Cracovia, Levoča sau Cluj¹⁶, la care principalul obiectiv urbanistic era ocuparea unui spațiu cât mai restrâns, dar care să corespundă necesităților minime de locuire folosind resurse cât mai reduse.

Clădirile orașului se desfășoară pe aliniamente aproximativ regulate, într-un ritm adițional fără a avea pretenții vădite de monumentalitate sau obținerea unor perspective urbane spectaculoase. Orașul caută mai mult să fie practic respectând noțiunea medievală de “commoditas” specifică orașelor medievale târzii. Sub influența acestui principiu latura de nord a Pieței Centrale este mai bine adaptată schimburilor economice (principala ocupație a patricienilor) prin construirea unor case la care fațadele principale sunt caracterizate de existența unor galerii boltite la parter, deschise spre stradă, unde orășenii puteau târgui și circula liber și pe timp nefavorabil¹⁷. Aceste case cu arcade (lábás ház, gestumpeltes Haus) sunt frecvente și la Brașov, Sibiu și Cluj¹⁸, și peste tot ele apar din rațiuni funcțional-economice, nu estetice. Treptat noțiunea de “commoditas” va fi înlocuită în perioada Renașterii de cea de “voluptas” și astfel orașul va trebui să respecte nu numai valorile funcționale ci și cele estetice¹⁹. Alberti preciza în tratatul său despre arhitectură că “Orașul nu are a se face numai pentru confort și pentru necesarul de locuit, ci și pentru a fi orânduit de așa natură încât să conțină și tare desfășurătoare și cinstite locuri”. Arhitectul Francesco di Giorgio nota cam în aceeași perioadă că frumusețea unui oraș consta în “edificii proporționate și agreabile plăcute la privit și prielnice traiului”²⁰.

Pe măsură ce ideile Renașterii pătrund la Bistrița în cursul secolului al XVI-lea se constată o evoluție treptată de la aspectul practic al imobilelor spre cel estetic. În cadrul imobilelor particulare apar primele modificări concretizate în special în redimensionarea și reproporționarea scării dintre parter și etaj. Spre exemplu la Casa Parohială (Piața Centrală nr.13, sf. sec. XV) scara are rampa simplă cu o singură pantă fiind legată de formele goticului târziu. În ultimii ani ai secolului al XV-lea și primul deceniu al secolului al XVI-lea scara devine mai largă și, deși are încă o singură rampă, urmează deja o traiectorie ușor cotită în forma literei “L” (ex: Casa nr.9, str. Nicolae Titulescu). În sec. XVI scara va evolua spre proiectarea

¹⁵ Konrad G.Gündisch, *Patriciatul*, p.156.

¹⁶ Hermann Fabini, *Sibiul gotic*, București, 1982, p.152-153.

¹⁷ Gheorghe Sebestyén, *O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea*, p.19.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Jean Delumeau, *Civilizația Renașterii*, II, București, 1995, p.24.

²⁰ *Ibidem*.

pantelor de acces cu două rampe uneori chiar cu o coloană în spațiul planului de respiro (ex: Casa nr. 15, Piața Centrală). Această modalitate de proiectare a scării va fi utilizată la Bistrița în tot cursul secolului XVI deoarece ca proporții se integra foarte bine planului imobilului determinat de parcelarul urban bistrițean. Va evolua spre forme mai monumentale în secolele următoare sub influența barocului, când se proiectează o rampă de scară amplă într-o încăpere mai generoasă (ex: casa nr. 16 str. Nicolae Titulescu).

Scara renașcentistă cu doua rampe dispuse perpendicular pe latura lungă a parcelei este adoptată ca urmare a noului stil răspândit în Transilvania, dar va fi păstrată mult timp la Bistrița tocmai datorită integrării perfecte în economia locuinței. Scara cu două rampe permitea ca de la jumătatea spațiului vertical, deci de la mijlocul nivelului I să se realizeze accesul într-un mezanin, un spațiu pentru păstrarea alimentelor construit practic între demisol și etajul locuinței dezvoltat pe latura lungă a imobilului. Locuința urbană bistrițeană era practic alcătuită din parter și etaj, dar în interiorul parcelei parterul din fațadă devine treptat demisol (după scara de acces la etaj proiectată la capătul gangului carosabil se realizează această modificare), iar între acesta și etaj rezultă un spațiu intermediar utilizat pentru depozitarea alimentelor. Practic accesul în acest spațiu util locuinței se realiza deci printr-o asemenea scară. Îmbinarea estetică și funcțională în acest caz s-a realizat atât de unitar încât modelul este utilizat chiar și în secolul al XIX-lea.

Estetica exterioară a fațadelor este mult mai dinamică, dar dominantă rămâne îmbinarea tradiției medievale cu formele ordonate de goticul târziu, completate temperat de arcurile semicirculare și deschiderile rectangulare ale Renașterii. Astfel imobilul cu nr. 30 din Piața Centrală (Casa Andreas Beuchel) deși are frumoase ferestre gotice va fi renovat în secolul al XVI-lea cu ferestre și portaluri mai riguros proporționate după principiile Renașterii²¹. Intervenții similare au loc în toată Piața Centrală (imobilele: 13-25) și desigur în străzile limitrofe spațiului central unde proprietarii mai înstăriți și-au putut permite aceste modificări. De fapt la toate aceste imobile amploarea renovărilor a fost în directă dependență de posibilitățile financiare ale proprietarului.

Goticul bistrițean a păstrat formele echilibrate ale goticului matur preferând arcurile frânte cu proporții echilaterale și centrate median printr-un menou simplu profilat. Mulurile urmau un model patrulob, dar progresiv formele goticului flamboiant transformă intradosul arcurilor printr-o dinamică relație între plin și gol, așa cum o dovedește ferestra nordică de la parterul fațadei principale de la Biserica Evanghelică. Acest model deși nu are corespondent direct în arhitectura locuinței a influențat cu siguranță sub aspect formal această categorie arhitecturală atât de deschisă modernizărilor.

²¹ Gheorghe Mândrescu, "Casa lui Ioan Zidarul din Bistrița, monument reprezentativ al arhitecturii din Transilvania în perioada de trecere de la gotic spre Renaștere", în *Studii de Istorie a artei*, Cluj-Napoca, 1982.

Cele mai vizibile schimbări se impun în 1480 când la Bistrița se lucrează intens în cel puțin trei locații: Piața Centrală nr. 13 și 15 și Nicolae Titulescu nr. 9-11. Cu această ocazie profilatura din intradosul arcurilor goticului trece de la mulurile cu secțiune în arc frânt spre cele cu secțiune numită în pară, deoarece cele două scotii adâncite care încadrează partea reliefată a profilului și listelul discret care marchează extrema proeminentă a acestuia îi conferă în mod abstract aspect de pară. În fapt acest tip de profilatură se formează spre sfârșitul goticului când detașarea și reliefarea profilelor de pe suport atinge un grad maxim, încercându-se să se obțină astfel diverse efecte estetice prin accentuarea mai viguroasă a jocului de umbră și lumină pe suprafețe profilate. În mod special la Bistrița acest tip de profilare este completat și de încrucișarea acestor profile în zonele unghiulare, așa cum se întâmplă în cheia de arc de la portalul carosabil (Piața Centrală nr. 13) sau la intersecția menoului cu usciorii (Piața Centrală nr. 13 și Nicolae Titulescu nr. 9-11 ori Dobrogeanu Gherea nr. 9). Această soluție este posibilă deoarece detașarea masivă a formelor, suplețea și intersecția baghetelor relevă o exersare a modelului, dar în același timp accentuarea colțurilor prin noi unghiuri demonstrează și mentalitatea și tehnica meșterului. Practic suprafața privită bidimensional, era ornamentată printr-o succesiune de forme concepute liniar și distribuite simetric în jurul golului.

Partea inferioară a piesei de piatră nu era fără profilatură și avea un aspect masiv astfel încât să se evolueze progresiv, de jos în sus de la parțial finisat spre finețea și suplețea reliefurilor. Bolțarii de piatră din care era compus un portal erau degajați și fățuiți înainte de asamblare, dar cavetele și modelul efectiv finisat se transpunea în piatră la fața locului astfel încât meșterul decidea în timpul lucrului cât continuă să degajeze formele ornamentale spre partea inferioară și când se oprește. Această modalitate de lucru a fost cu siguranță aplicată și datorită faptului că fiecare cavetă continuă fără diferențe pe suprafața fiecărui bolțar ori o reasamblare prin cofrare a bolțarilor ar fi determinat cu siguranță mici diferențe în câmpul profilelor. În același mod se explică și raportul constant dintre proporțiile ornamentului, a întregului și a spațiului din care face parte piesa.

Scuturile heraldice care ornamentează extremele portalului din Casa Petermann (1480) și cel de la Casa Parohială prezintă aceleași asimetrii prin ușoara evazare a uneia dintre extreme care trădează anumite aspecte plastice specifice. Se știe că scutul heraldic avea o valoare informativ simbolică, dar la ambele portaluri ele se încadrează în compoziția care dobândește importante valențe estetice. Același lucru poate fi spus și despre scrierea anilor de pe aceste portaluri, spre exemplu la portalul din Casa Petermann anul 1480 devine reper central subliniat de spațiul liber de deasupra baghetelor și în același timp evidențiat de cele două scuturi heraldice din partea inferioară, la care anul devine practic vârful unei compoziții piramidale. Această integrare în compoziția portalului atât a simbolurilor cât și a elementelor scrise dovedește simțul estetic al meșterilor și faptul că de fiecare dată se urmărește constant obținerea unei unități plastice și nu doar o însușire a pretențiilor comanditorilor. Am insistat asupra acestor detalii deoarece ele relevă destul de clar preocupările și sensibilitățile estetice existente într-o lume medievală percepută în general destul de ambiguu în universul său interior.

Acest demers demonstrează, dacă mai era nevoie, că pietrarii care au transpus aceste portaluri au lucrat cu siguranță la fața locului cu alte cuvinte chiar dacă este de presupus că inițial aceștia au fost aduși la Bistrița din alte zone, după jumătatea secolului al XV-lea se poate vorbi cu siguranță de existența unei școli locale de pietrari care se vor remarca în secolele următoare. De fapt numărul mare al detaliilor de pietrărie din secolul al XVI-lea se datorează tocmai acestui nucleu de pietrari care se formează în această perioadă și care vor îmbina de multe ori inedit tradiția goticului cu noile principii ale Renașterii.

Elementele de pietrărie din Bistrița au fost investigate amănunțit în deceniul 7 al secolului XX și publicate cu o completă evoluție stilistică²², dar cu ocazia întocmirii Listei Monumentelor Istorice din 2004 au fost identificate și alte detalii de pietrărie care demonstrează proporțiile influențelor estetice renașcentiste.



Fig.1. Fereastră imobil Piața Mică Nr. 4

Astfel în Piața Centrală nr. 40 au fost identificate detaliile specifice goticului târziu databile la sfârșitul secolului XIV (Fig. 6) care coexistă cu bolți și chenare de piatră de secol XVI realizate la subsolul imobilului (Fig. 7).

La imobilul cu nr. 44 din Piața Centrală și imobilul cu numărul 4 din Piața Mică au fost identificate ferestre renașcentiste terminate în arc semicircular (Fig. 1 și 8). Proporțiile generale și tipologia profilaturii permit comparații directe cu ferestrele de la Casa Parohială din Piața Centrală nr. 13 și Casa Andreas Beuchel care sunt datate la jumătatea secolului al XVI-lea în lucrarea amintită. Cu ocazia săpăturilor de amenajare a drenajului din parcela cu numărul 6, Piața Centrală (actualul sediu al Primăriei Municipilui Bistrița) au fost identificate în poziție secundară trei fragmente care provin din ferestre semicirculare profilate similar (Fig. 15).

²² Gheorghe Măndrescu, *Arhitectura în stil Renaștere la Bistrița*, Cluj Napoca, 1999, passim.

De asemenea, în Piața Centrală nr. 25 a fost identificat un portal cu aceeași terminație în arc acesta asigură accesul în beciul medieval al imobilului, dar a fost opturat în secolul al XIX-lea când imobilul a fost amplu renovat. Acest portal ar fi singurul din Bistrița care are o terminație în arc în partea superioară după modelul ferestrelor utilizate în Renaștere.

În parcela cu numărul 2 din strada Liviu Rebreanu a fost identificat în extrema sudică a gangului carosabil un uscior și lintelul unui portal ce asigură accesul în spațiul demisolului (Fig.9).



Fig.2. Portal carosabil Piața Mică Nr. 5



Fig.3. Portal carosabil str. Liviu Rebreanu Nr. 9

Acest portal cu profilatură aplatizată, specifică mijlocului de secol XVI ocupă în parcelă o poziție similară cu cel identificat în strada Nicolae Titulescu nr. 3²³ dovedind unitatea planimetrică și stilistică a caselor bistrițene din secolele XV-XVII.

Tot din această perioadă fac parte și portalurile carosabile identificate în strada Liviu Rebreanu nr. 9 (Fig. 3) sau cele din Piața Mică nr. 5 (Fig. 2) și 12 care se înscriu în tipologia și proporțiile modelelor de intrări carosabile publicate deja, din ansamblul Sugălete sau din străzile Liviu Rebreanu nr. 10 și 12 sau Nicolae Titulescu nr. 3 și 24.

Elementele de piatrărie identificate în număr mare aflate în poziție secundară în parcela cu nr. 1 din strada Dornei (Fig. 10 și 11) demonstrează că această stradă începea cu cel puțin trei case importante. În acest sens s-ar putea ca imaginea generală a Bistriței oferită de J.C. Weiss la 1736 în care în capătul ansamblului Sugălete era realizat un pinion impunător, să fi aparținut chiar imobilului cu nr. 1 de azi, nu neapărat unui alt imobil impunător din zonă.

Analiza piatrării în această parcelă efectuată în anul 2005 a relevat surprinzător de multe elemente care, deși în poziție secundară, atrag atenția asupra importanței acestui imobil.

²³ *Ibidem*, p.49.

La întâlnirea dintre corpul de la stradă și latura lungă estică a parcelei, pentru consolidarea cursivelor au fost utilizate în secolul al XIX-lea elemente de piatră profilată. În urma cercetărilor au fost identificate în acea zonă 6 piese profilate de la începutul secolului al XVI-lea. Numărul mare al profilaturilor și proporțiile acestora indică faptul că este vorba despre componentele unui portal de piatră care asigura probabil accesul în actualul subsol. Azi acest subsol funcționează sub $\frac{1}{4}$ din lungimea laturii lungi, dar lucrările de consolidare din anul 2007 au demonstrat că în realitate acesta continua pe aproape toată latura lungă a clădirii, el existând până în secolul al XIX-lea când s-a renunțat la aceste spații pentru a consolida imobilul.

În zona mediană a laturii lungi de pe latura de est a parcelei cu nr. 1 din strada Dornei au fost identificate și alte 4 profile încastate în zidurile structurale de secol XVIII-XIX, cu ocazia extinderii spre nord.

Zidul de piatră și cărămidă care împrejmuiește parcela în colțul de nord vest păstrează înglobate alte 4 elemente de piatră profilată dintre care două apar ca fiind usciorii unui portal carosabil de la începutul secolului al XVI-lea, iar în alte două fiind doar teșite simplu (Fig.11).

Demolarea acestor ziduri realizate în secolul XX va releva însă cu siguranță și alte detalii de piatră care vor demonstra bogăția materialului litic profilat din burgul medieval Bistrița care acordă după anul 1500 o atenție tot mai mare completării locuințelor cu chenare de piatră.

Tot în poziție secundară, încastate în ziduri, au fost identificate elemente profilate de secol XVI în două pasaje: în cel care leagă în extrema vestică actuala stradă Liviu Rebreanu de strada Dornei și în pasajul vestic ce leagă strada Liviu Rebreanu de strada Vasile Alecsandri. În condiții similare se află și un uscior de portal din preajma anului 1500 înglobat în zidăria accesului, din extrema nord-vestică a gangului carosabil de la imobilul cu numărul 6 din strada Nicolae Titulescu.

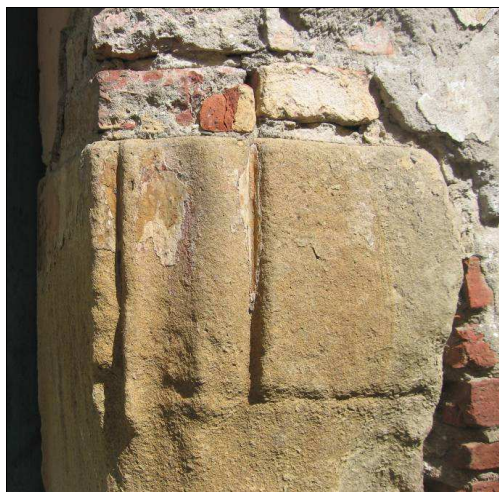


Fig.4. Detaliu – portal imobilul strada Gh. Șincai nr. 2 (intrare pasajul I)

În același context trebuie amintit portalul carosabil din pasajul I, latura sudică, ce asigură accesul în curtea parcelei de pe strada Gheorghe Șincai nr. 2 (Fig. 4). Usciorii acestui portal aflați în poziție secundară, deși au o profilatură foarte distrusă, prezintă încă încrucișarea de baghetă, după modelul portalului din strada Liviu Rebreanu numărul 14.

Cel mai important element de pietrărie identificat din această perioadă este portalul din gangul pietonal al imobilului din strada Liviu Rebreanu nr. 1. Acest portal renascentist cu profilatură care se întoarce în partea inferioară spre golul ușii și completat în partea superioară cu o sprânceană suplu profilată, are pe listel înscris anul de datare (1650) și inițialele T și S (Fig. 5 și 12). Similitudinile stilistice oferă un reper clar de datare pentru întregul oraș.

Proporțiile după secțiunea de aur și echilibrul plastic dintre suprafețele concave și convexe pun în evidență preponderența esteticului asupra funcționalului din arhitectura secolului al XVI-lea.



Fig.5. Detaliu – portal imobil strada Liviu Rebreanu nr. 1

În organizarea ansamblului urban noile valori estetice ale Renașterii pot fi observate cel mai bine odată cu începerea renovării bisericii „Sf. Nicolae” din Piața Centrală. Lucrarea a fost executată între 1560-1563 de Petrus Italus din Lugano, care realizase diverse lucrări de arhitectură și în spațiul Poloniei²⁴. Arhitectul a trebuit să se adapteze la o construcție existentă, important fiind faptul că fațada cu intrarea de vest este tratată cu abundente elemente plastice, iar pinionul acoperișului devine prin elementele decorative și prin dimensiunile sale un fronton ce marchează axa principală a construcției subordonându-și celelalte axe, celelalte fațade. Acest principiu conform căruia un edificiu impunător trebuie să se structureze după o axă dominantă este specific Renașterii mature și va deveni o caracteristică comună după secolul XVII în arhitectura barocului. Astfel această fațadă care își subordonează celelalte componente ale ansamblului urban aplică cu succes principiile teoretizate de Alberti și de alți arhitecți ai Renașterii. Respectând însă vechea configurație medievală arhitectul nu obține un maxim de monumentalitate deoarece strada Gheorghe Șincai (Spitalului) nu îi asigură întreaga vizibilitate de care avea nevoie. În această situație a fost nevoit să efectueze unele adaptări ale traseului fațadei care vizual pare paralelă cu frontul vestic al pieței chiar dacă planimetric există o deviație evidentă.

²⁴ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, București, 1959, p.194; Gheorghe Mândrescu, *op.cit.*, pp. 59-88.

Ca urmare, chiar dacă adaptările între medieval și Renaștere au creat un aer ușor eclectic Pieței Centrale este clar că la Bistrița în sec. XVI prin intermediul unor meșteri străini s-a încercat impunerea unor noi principii estetice și deci înlocuirea aceluia pragmatic “commoditas” cu exuberantul “voluptas” ca principiu estetic cu valoare publică.

După exemplul direct al celui mai impunător edificiu din Piața Centrală vor apărea și construcții particulare care vor încerca să aplice aceleași principii: spre exemplu imobilul cu nr. 5 din str. Dornei (fosta Trăistarilor) cunoscută în istoriografie sub numele de Casa Argintarului. Realizată în preajma anilor 1560-1563 când Petrus Italus lucra la biserica “Sf. Nicolae”²⁵, de pietrari ai aceluiași șantier, date fiind similitudinile stilistice ale elementelor decorative din piatră, construcția poate fi considerată una dintre cele mai reprezentative case urbane renașcentiste din Transilvania.

Planul casei ocupă întreaga latură scurtă a parcelei medievale având un front de 10,5 m, unitar la parter și etaj. Parterul este format dintr-o trecere carosabilă și alte trei încăperi boltite semicilindric și ele, dispuse de o parte și de alta a scării de acces la etaj. Spațiul destinat scării cu două rampe este de aproximativ patru metri fiind mult mai larg decât la imobilele din perioadele anterioare²⁶. El este expresia nevoii de comoditate, dar și a schimbărilor din viața patricienilor, care se desfășura cu mai mult fast și ceremonial²⁷.

Spațiile etajului au fost împărțite după necesitățile proprietarului în sala cea mare a familiei (palota sau Saal), bucătărie (poziționată central la imobilele bistrițene) și două dormitoare. Din rațiuni economice dar și funcționale, camerele etajului au fost tăvănite, excepție face camera mică de la stradă, care a fost și ea boltită semicilindric. Pentru a obține o bună iluminare toate spațiile au ferestre care asigură o lumină directă ce permite astfel o bună valorificare a interiorului.

Fațada principală a clădirii plasată direct pe aliniamentul stradal impresionează prin multitudinea elementelor de piatră ce o decorează, profilate renașcentist. Parterul cuprinde intrarea carosabilă și două ferestre, una tripartită și alta semicirculară, iar etajul patru ferestre tripartite de aceeași factură cu cele ale parterului.

Portalul carosabil este cea mai importantă piesă a fațadei fiind format dintr-un arc semicircular din piatră ce are marcate cheia de arc și impostul. Întreaga deschidere este încadrată de doi pilaștrii plasați pe pedestaluri înalte care le subliniază monumentalitatea. Suprafața pilaștrilor este canelată, dar canelurile sunt doar parțial degajate. Capitellurile sunt derivate din ordinul corintic și susțin un motiv al antablamentului antic. Friza este supradimensionată în cadrul antablamentului, după cum se obișnuia în perioada Renașterii mature.

Analiza proporțiilor, a relațiilor dintre părți și întreg la această piesă de piatră a relevat o geometrie perfectă și surprinzătoare exactități, dimensionate pentru a se obține o estetică echilibrată. Astfel remarcăm faptul că impostul ce marchează începutul arcului precizează practic jumătatea chenarului dreptunghiular al ansamblului, cu proporțiile raportate la numărul de aur. Același arc conturat prezumtiv și în

²⁵ András Kovács, *Késő Reneszansz építészet Erdélyben*, Budapesta, 2003, p.38.

²⁶ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p.427.

²⁷ Gheorghe Măndrescu, *Arhitectura în stil Renaștere la Bistrița*, Cluj Napoca, 1999, p.88.

partea inferioară determină practic limita maximă de înălțime a aruncătorii de roată de la baza portalului carosabil. Înălțimea arcului este practic similară cu înălțimea pilastrului împreună cu antablamentul, fără pedestalul de la bază, creând un raport de echilibrare geometrică între intradosul arcului și ornamentica din extradadosul acestuia. Același raport se reia vizual în raportul dintre înălțimea pedestalului și distanța dintre cheia de arc și cornișa întregului portal carosabil.

Raporturi similare se regăsesc și la fereastra parterului terminată în partea superioară cu un arc semicircular, o piesă unică în arhitectura Bistriței (a primit aspectul actual în urma restaurării). Golul ferestrei este încadrat de doi pilaștrii sprijiniți pe console, iar în partea superioară apare același motiv al antablamentului antic cu arhitravă, friza supradimensionată și cornișa. Tot în cadrul acestei ferestre apar reprezentate pocale, de unde a apărut denumirea imobilului de "Casa Argintarului"²⁸.

Fațada din curtea clădirii a păstrat trei ferestre din aceeași perioadă, dar al căror gol este mai simplu divizat de un menou și o traversă. Datorită acestor elemente ale fațadelor, a configurației planimetrice și a sistemului de boltire și nu în ultimul rând, prin distribuția spațiului interior acest imobil devine unul reprezentativ pentru înțelegerea influențelor Renașterii asupra arhitecturii bistrițene.

Raporturile geometrice precizate și elementele plastice analizate pe această fațadă oferă imaginea complexă a unui imobil realizat în peisajul bistrițean de un meșter venit dintr-un mediu artistic superior, pentru care rezolvarea proporțiilor și a detaliilor plastice era o rutină. Asumarea acestor raporturi estetice la Bistrița este însă anterioară acestei perioade, începând practic cu primele adaptări de portaluri în stil Renaștere.

Acest tip de locuință a fost utilizat la Bistrița de patriciatul foarte înstărit care nu depășea 3,8% din populația orașului²⁹. Ca urmare este de înțeles de ce în oraș mai putem identifica doar circa 8-10 imobile comparabile cu acest exemplu.

O minoritate de orășeni de aproximativ 15,5% din populație dispunea de averi considerabile³⁰ care le permitea construirea unor imobile mai aproape sau chiar în Piața Centrală, dar nu de aceleași dimensiuni ca exemplul prezentat anterior. Acestui tip de patriciat îi aparțin însă majoritatea clădirilor de zid din zona centrală a orașului. Ele se compun dintr-un plan în forma literei „L”, cu latura scurtă la stradă, cu trecere carosabilă boltită. Din criză de spațiu și aceste imobile vor fi formate din parter și etaj completate de un demisol destinat depozitării. Parterul va avea destinație economică și va fi boltit de cele mai multe ori semicilindric (specific Renașterii) pentru a putea prelua greutatea planșeelor etajului. Etajul cuprinde 3-4 încăperi tăvănite, mai ușor de executat și în același timp se obțineau interioare mai scunde și mai ușor de încălzit. Ferestrele care luminau interioarele se terminau în partea superioară cu arcuri semicilindrice și aveau destul de rar chenare de piatră.

În cazul acestor imobile, Renașterea și-a făcut simțită influența în proporționarea interioarelor, a deschiderilor, a fațadelor și în general prin interesului sporit pentru confort. Azi sunt identificabile aproximativ 30 de astfel de imobile.

²⁸ Gheorghe Sebestyén, *O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea*, București, 1987, p.92-93.

²⁹ Konrad G.Gündisch, *Patriciatul*, p.178.

³⁰ *Ibidem*.

Majoritatea locuitorilor adică aproximativ 46%, erau proprietari sau coproprietari ai unor case sărace³¹ care ocupau conform registrelor de impozite din secolele XV-XVI cele patru cartiere ale orașului, excepție făcând Piața Centrală și zonele limitrofe ale acesteia unde se concentrau construcțiile de zid ale patricienilor. Aceste construcții realizate din materiale perisabile vor fi înlocuite treptat în sec.XVIII și XIX de edificii de zid. Fără a cunoaște aspectul concret al acestor imobile, putem presupune că în funcție de posibilități ele vor imita arhitectura patriciatului înstărit.

Inițial, între 1480-1550 fiecare dintre imobilele patricienilor înstăriți dobândesc calități estetice prin componentele lor de piatră profilată sau prin proporțiile generale dintre părți și întreg. Aceasta este faza estetizării individualizate, în fapt manifestarea individuală a noțiunilor estetice acumulate de umaniștii orașului în afara acestuia.

Cu siguranță nu întâmplător, în această perioadă încep să fie amintite în listele patricienilor bistrițeni o serie de personalități din domeniul artelor. La 1467 apare menționat Leonardus Bauman ca jurat al orașului, iar la 1510 un Leonardus pictor³². Dată fiind diferența de aproape 50 de ani între cele două menționări considerăm că totuși nu este vorba de aceeași persoană.

La începutul secolului al XVI-lea apare menționat între 1517-1526 de mai multe ori un anume Snytsler Gabriel ce este în mod repetat pomenit ca sculptor și pictor. În anul 1520 perioadă de glorie a dezvoltării sub noțiunea esteticului a urbanismului bistrițean, jude al orașului era „Gabriel Pictor” devenit ulterior her Gabriel³³. Probabil de activitatea acestei personalități se leagă și abundența picturală nepăstrată dar presupusă de la începutul secolului al XVI-lea în Bistrița. Ca dovadă, în anul 2008, în interiorul bisericii evanghelice din Piața Centrală s-a descoperit în preajma portalului de nord-est un fragment de pictură care ar putea fi datată în această perioadă.

Identificarea evoluției generale a formelor și a concepțiilor plastice în burgul Bistriței sunt coroborate indiscutabil și cu informații istoriografice, ce consemnează de fapt doar vârfulurile acestei profesii.

În acest cadru general, evoluția arhitecturală a cunoscut nu doar o dezvoltare formală ci și una de conținut – în cadrul portalurilor și a chenarelor de piatră descoperite recent și investigate s-a constatat că raporturile acestor piese se încadrează în principiile raportului de aur. Astfel înțelegem fenomenul de trecere de la arhitectura funcțională spre una estetică nu doar ca o simplă preluare și imitare a unor elemente ornamentale exterioare, ci chiar o concepție unitară a conținutului structural. În acest sens planșele cu portalul din strada Liviu Rebreanu numărul 1 (Fig. 12) dovedesc raporturi de aur ale unui dreptunghi ce reprezintă structura esențială a acestuia. Raporturi între alte segmente se apropie cu diferența de o zecimală de numărul de aur corect, ceea ce pune în valoare importanța echilibrului între părți și întreg ca elemente fundamentale în construirea și determinarea esteticii generale.

Raporturile calculate la fereastra descoperită la imobilul cu numărul 44 din Piața Centrală (Fig. 8) pun în evidență o geometrie determinată de intersecții și relații între forma echilibrată a pătratului și forma cercului. Această geometrie clară

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

a impus, spre exemplu, inclusiv înălțimea de la care a început suprafața teșită de pe intradosul arcului, cu alte cuvinte fiecare detaliu este calculat pentru a obține o forma estetică.

Analiza exemplurilor de mai sus ne permite să propunem chiar virtuale reconstituiri ale unor ansambluri de pietrărie care au fost adaptate unor noi funcții și la care nu toate componentele au rămas vizibile și accesibile, așa cum se întâmplă cu unele detalii de pietrărie de pe pasajul X. Raporturile determinate între părți și întreg pot oferi deci informații despre conținutul întregului chiar dacă se pornește de la un detaliu.

Arhitectura din perimetrul medieval de la Bistrița conține un patrimoniu vast a cărui investigare nu se încheie practic niciodată deoarece evidențierea unor noi detalii de pietrărie sau alte componente artistice este mereu deschisă în perimetrul zonei istorice.

Considerațiile privind aspectul funcțional și estetic al evoluției urbane din Bistrița elucidează în fapt problematica generală a urbanismului transilvănean conservat în vechile burguri săsești într-o formă aproape nealterată până în prezent.*

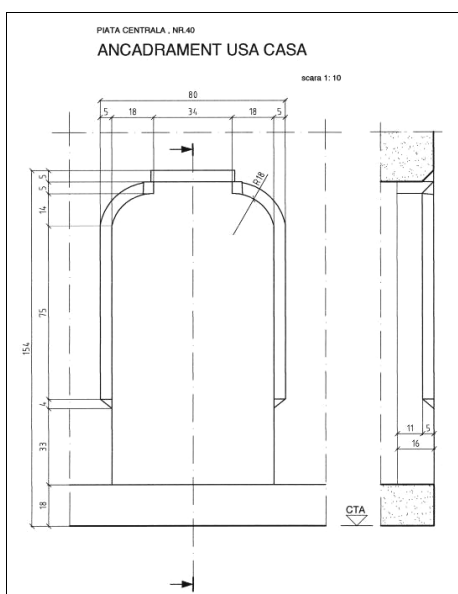


Fig.6.

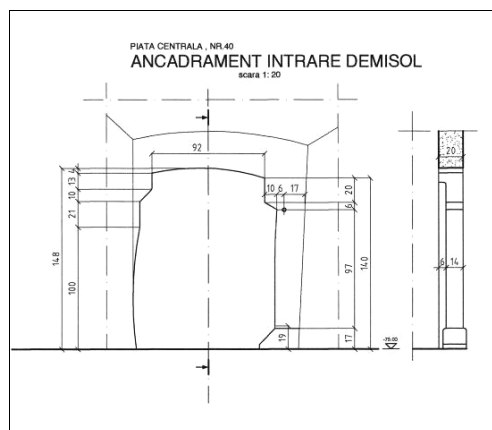


Fig.7.

*Notă. În urmă cu zece ani, la apariția volumului Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura în stil Renaștere la Bistrița*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1999, îmi exprimam convingerea și speranța „... că viitorul ar putea aduce multe surprize cu ocazia unor noi intervenții cerute de acest vechi fond edilitar” (p. 20). Publicarea acestui studiu confirmă cele spuse atunci și ne aduce bucuria constatării că tânăra generație continuă o muncă atât de necesară eforturilor de a proteja un patrimoniu de o deosebită valoare națională și europeană. Gheorghe Mândrescu.

CONSIDERAȚII PRIVIND ARHITECTURA DIN BISTRIȚA ÎN SECOLELE XIV-XVII

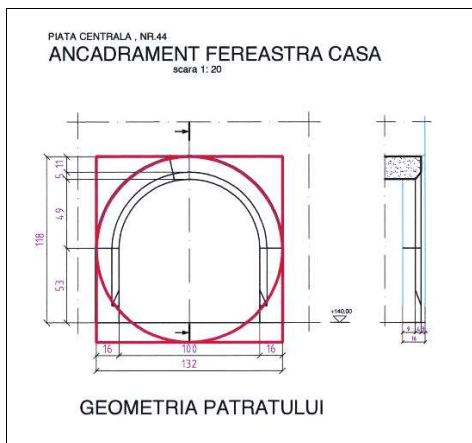


Fig.8.

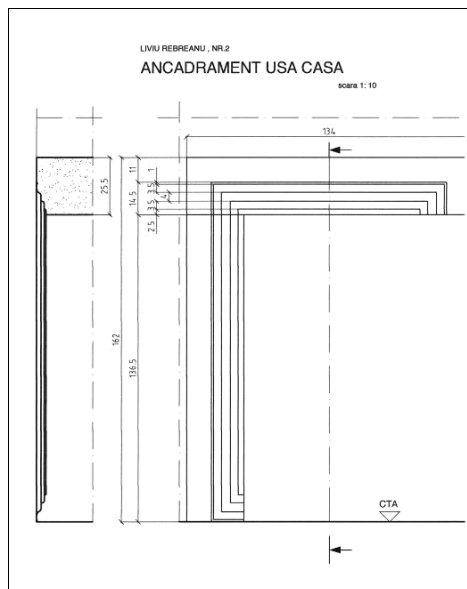


Fig.9.

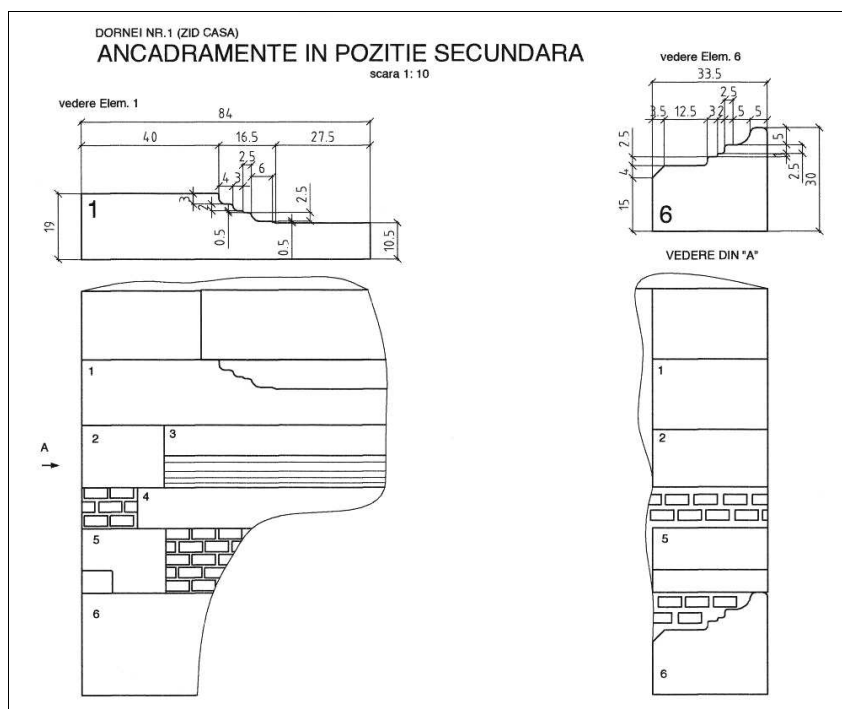


Fig.10.

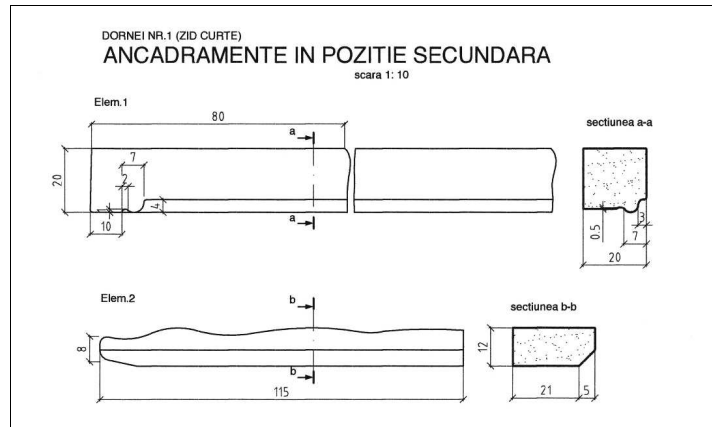


Fig.11.

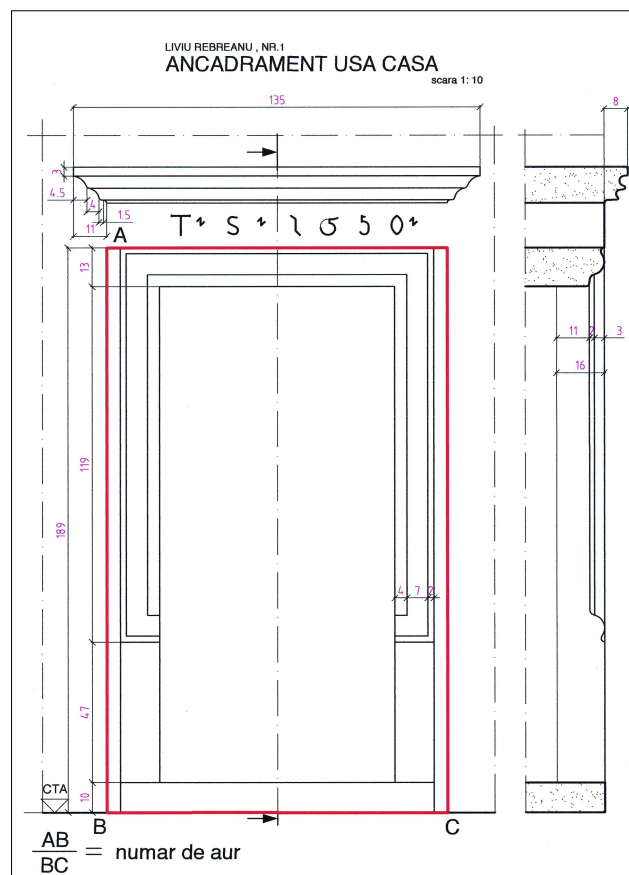
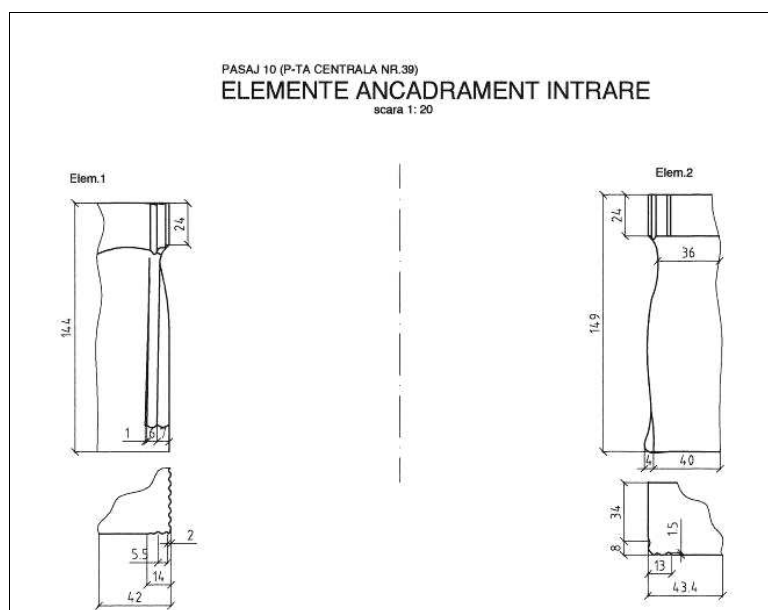
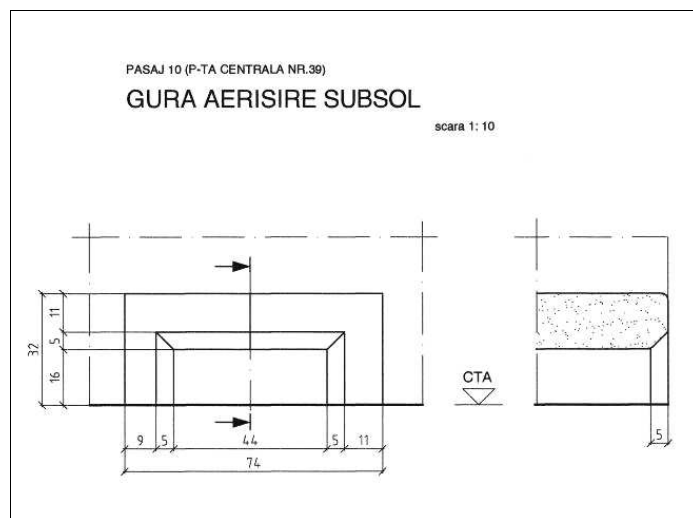


Fig.12.

CONSIDERAȚII PRIVIND ARHITECTURA DIN BISTRIȚA ÎN SECOLELE XIV-XVII



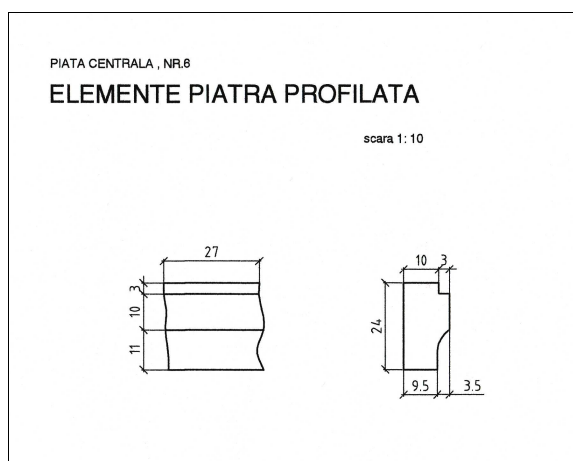


Fig.15.

SURSE CARTOGRAFICE

Stampa oraşului la 1666, după H.J. Schollenberger.
Planul lui Visconti, 1699.
Stampa oraşului la 1736, după Stefan Lutsch.
Planul oraşului 1850.
Planul cu traseul zidurilor, după Otto Dahinten.
Planul perimetrului intramuros, după Paul Niedermaier.
Planul cadastral din 1913 și 1940 de la D.J.A.N. Bistrița Năsăud.
Planul actual al municipiului Bistrița – după Panul Urbanistic Zonal 2003

Piese de piatră desenate:

Ing. Sever Moldovan
Ing. Maria Mureșan

NOI DATE REFERITOARE LA ICOANA DE HRAM A ICONOSTASULUI CATEDRALEI DIN BLAJ

CORNEL TATAI-BALTĂ

RIASSUNTO. Nuovi dati intorno all'icona del santo protettore dell'iconostasi della cattedrale di Blaj. La cattedrale greco-cattolica "Santa Trinità" di Blaj primo edificio barocco creato in ambito romeno transilvano, costruita tra il 1738 e il 1749 (ingrandita e modificata nel 1837) secondo i piani dell'architetto Johan (Giovanni) Baptista Masti - della corte imperiale di Vienna, possiede la più ampia iconostasi del territorio abitato dai romeni.

La scultura dell'iconostasi in stile brâncovenesc, ma con una forte impronta barocca, fu compiuta dal maestro Aldea di Târgu Mureș, e la pittura delle icone appartiene a Ștefan Tenețchi di Arad, il quale unisce la maniera tradizionale bizantina con quella occidentale (1765).

In seguito alle ricerche si è notato che lo schema compositivo della "Santa Trinità", l'icona del Santo protettore dell'iconostasi della cattedrale di Blaj, è simile a quello dell'icona che fa parte dell'iconostasi della chiesa "Santa Trinità" di Kiev, realizzata tra gli anni 1734- 1735.

Le similitudini tra le due icone rilevano il fatto che Ștefan Tenețchi conobbe la pittura ucraina, influenzata dall'arte barocca. È possibile che questo importante pittore romeno del XVIII secolo abbia studiato a Kiev, ipotesi avanzata anche da altri ricercatori.

Catedrala greco-catolică „Sfânta Treime” din Blaj, cel dintâi edificiu baroc din mediul românesc din Transilvania¹, construită între anii 1738-1749 (mărită și supusă unor modificări în 1837) după planurile arhitectului Johan (Giovanni) Baptista Martinelli de la Curtea imperială din Viena, posedă cel mai amplu iconostas de pe teritoriul locuit de români².

Sculptura iconostasului în stil brâncovenesc, dar cu o puternică amprentă barocă, este realizată de meșterul Aldea din Târgu Mureș³, iar pittura icoanelor

¹ Virgil Vătășianu, "Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea", în *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1970, p. 180; Vasile Drăguț, *Arta românească*, I, București, 1982, p. 445; Nicolae Sabău, *Maeștri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania*, București, 2001, p. 94.

² Nicolae Iorga, *Pagini alese din însemnările de călătorie prin Ardeal și Banat*, București, 1977, p. 235; Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII-XVIII*, București, 1998, p. 44; Nicolae Sabău, *op. cit.*, p. 97.

³ Alexandru Lupeanu, *Călăuza Blajului*, Blaj, 1922, p. 51; Pompei Bârlea, *Blaj. Mic îndreptar turistic*, București, 1968, p. 19; Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 58; Adrian Teodorescu, *Catedrala „Sfânta Treime” din Blaj, în Îndrumător pastoral*, I, Alba Iulia, 1977, p. 214.

aparține lui Ștefan Tenețchi din Arad⁴, care conjugă maniera tradițională bizantină cu cea apuseană (1765).

Despre iconostasul blăjean s-a scris relativ puțin în ciuda unicității, frumuseții și notorietății sale pe plan național și internațional⁵.

Dimensiunile mari ale iconostasului au permis ca acesta să fie prevăzut cu șase icoane împărătești, pictate în tempera pe lemn, și nu cu patru, cum se obișnuiește. Dispunerea acestora de la stânga la dreapta este următoarea: *Sfântul Ioan Botezătorul, Sfântul Nicolae, Maica Domnului cu Pruncul pe tron, Isus Hristos pe tron, Sfântul Vasile cel Mare și Sfânta Treime*, vechitestamentară, hramul catedralei. Așadar, icoanele împărătești aparțin iconografiei ortodoxe. Toate sunt semnate de „Ștefan Tenețchi, zograf aradschi”.

Personajele sfinte, cu excepția unora din icoana de hram, sunt surprinse frontal, într-o atitudine solemnă, și se profilează pe fonduri de aur de sorginte bizantină. Costumele purtate aparțin aceleiași ambianțe. Umanizarea personajelor, tratarea plastică a părților anatomice, iluzia adâncimii, derivată din poziția dalelor pardoselii, divers colorate de la o icoană la alta, sunt de origine apuseană. Fondurile de aur ornamentate cu motive vegetale, specifice acestui pictor⁶, amintesc de brocarturile fastuoase baroce din epocă.

Ornamentarea fundalurilor de aur este prezentă în icoanele ucrainene din epoca barocă. Sunt concludente în acest sens icoane ca: *Maria Orantă* (1732) din Poltava⁷, *Sfânta Fecioară de la Brațk* (1734-1735) din iconostasul Bisericii Sfânta Treime, Kiev, *Sfintele mucenițe Varvara și Ecaterina, Sfintele mucenițe Iuliana și Anastasia, Isus cu vița de vie*, toate de la jumătatea secolului XVIII, păstrate la Muzeul Național de Artă din Kiev, ș.a.⁸.

⁴ Alexandru Lupeanu, *op. cit.*, p. 51; Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 193; Vasile Drăguț, *Dicționar...*, p. 58; Horia Medeleanu, „Pictorul Ștefan Tenețchi. Viața și opera (sec. XVIII)”, în *Ziridava*, XV-XVI, 1987, p. 357-378; Marius Porumb, *op. cit.*, p. 44, 413-417; *idem*, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*, București, 2003, p. 136; Dorina Sabina Părvulescu, *Pictura bisericilor ortodoxe din Banat între secolul al XVII-lea și deceniul trei al secolului al XIX-lea*, Timișoara, 2003, p. 187-188.

⁵ Alexandru V. Grama, „Pictura în catedrala mitropolitană din Blaj”, în *Foaia bisericească*, III, 1885, p. 347-350, 377-378; Elena Popescu, „L’iconostase de la cathédrale métropolitaine la Sainte Trinité de Blaj—influences baroques”, în *Analele Banatului, Artă*, Serie nouă, vol. II, 1997, p. 117-130 (o prezentare generală—n.n.); Cornel Tatai-Baltă, „Ușile împărătești ale iconostasului catedralei din Blaj”, în *Cultura creștină*, Serie nouă, Anul VII, nr. 3-4, 2004, p. 204-223; *idem*, *Scrieri despre artă*, Alba Iulia, 2005, p. 22-38, 112-113, 118-128; *idem*, „Icoanele împărătești ale iconostasului catedralei din Blaj”, în *Annales Universitatis Apulensis*, Series Historica, 10/I, 2006, p. 37-49; *idem*, „Ipostaze cultural-artistice Alba Iulia, 2007”, p. 46-55, 197-208; *idem*, „Ușile diaconești ale iconostasului catedralei din Blaj”, în *Annales Universitatis Apulensis*, Series Historica, 11, 2007 (în curs de apariție); *idem*, *Ipostaze*, p. 56-66, 209-214.

⁶ Dorina Sabina Părvulescu, *Icoane din Banat*, Timișoara, 1997, p. 15, fig. 14 (*Fecioara cu Pruncul*, 1762). Dintre icoanele lui Ștefan Tenețchi cu fundaluri aurite, decorate cu elemente vegetale de o evidentă somptuozitate, mai cităm: *Sfântul Nicolae*, 1775; *Sfântul Ioan Botezătorul*, 1775 (vezi Horia Medeleanu, *Valori de artă veche românească în colecția mănăstirii „Sfântul Simion Stâlpnicul” din Arad-Gai*, Arad, 1986, fig. 62 și 64); *Isus Hristos*, 1789; *Maica Domnului cu Pruncul*, 1789 (vezi Rodica Vărtaciu, Adriana Buzilă, *Barocul în Banat*, Timișoara, 1992, fig. 169 și 170).

⁷ *Portrete ale Fecioarei*, Oradea, 2006, fig. p. 181.

⁸ *Icoane*, Oradea, 2007, fig. p. 237, 239, 241, 243. Există, de asemenea, icoane ucrainene cu fundaluri ornamentate care datează din secolele XVI-XVII (vezi fig. p. 143, 145, 161, 167, 171, 187, 189, 203, 205 ș.a.).

Ca atare, acest procedeu utilizat de Ștefan Tenețchi nu ne surprinde, dacă ținem seama că el este considerat „cel mai important reprezentant al generației de pictori influențați de barocul ucrainean, în teritoriul episcopiei de Karlovac”, după cum afirmă Dorina Sabina Pârvulescu⁹. De altfel, ornamentarea fundalurilor de aur o întâlnim încă din epoca gotică.

Trebuie spus că și alți cercetători consideră că Ștefan Tenețchi este influențat de artiști ucraineni sau că ar fi studiat în Ucraina¹⁰.

Modul în care este concepută icoana de hram a iconostasului catedralei din Blaj ne îndreaptă atenția tot spre Ucraina, după cum se va vedea în cele ce urmează.

În această icoană, ce reprezintă *Sfânta Treime*, cei trei îngeri călători sunt așezați la masă în mod neconvențional, doi dintre ei fiind reprezentați din față, dar ușor înclinați unul spre celălalt, iar cel de al treilea, care închide compoziția pe partea stângă, este redat din profil. Această îndrăzneță asimetrică este completată de figura lui Avraam, văzut tot din profil, îngenunchiat cu mâinile împreunate în semn de rugăciune, și de silueta Sarei, care închide compoziția pe partea dreaptă. Dinamica imaginii este sugerată de dialogul purtat de Avraam cu îngerul și susținută de diagonală clară a poziționării lor, cât și de oblica desenată de genunchiul îngerului din plan apropiat până la aureola luminoasă a Sarei.

Îngerul din mijloc este îmbrăcat cu tunică verde, cel din stânga sa poartă haine de culoare argintiu-ocru și brun pe mâneci, iar cel din dreapta sa este înveșmântat cu tunică cafenie și mantie roz. Ei au părul în plete și sunt înaripați.

Bătrân, cu părul, mustața și barba albe, Avraam poartă tunică verde și mantie roz, ce formează cute ample. Sara poartă veșmânt albastru și mantie verde, capul fiindu-i acoperit cu o bonetă roz. Toate personajele sunt aureolate.

Pe masa cu tăblie rotundă, acoperită cu o față de masă verde, se află o tavă de aur pe care sunt înșirate trei ridichi. Alături mai sunt șase pâini, câte două pentru fiecare înger, tacâmuri și o carafă cu vin. În stânga icoanei se observă stejarul din Mamvri, căci acolo se desfășoară evenimentul.

Chipurile și gesturile personajelor exprimă comuniunea spirituală care s-a încheiat între ele. Dumnezeu-Tatăl este reprezentat de îngerul privit din profil, Dumnezeu-Fiul de către cel îmbrăcat în tunică verde, iar Duhul Sfânt de celălalt înger.

Din punct de vedere iconografic, această lucrare este tipic bizantină. După cum se știe, ea mai poartă denumirea de *Ospățul lui Avraam* sau *Cina de la Mamvri*¹¹. Însă, structurarea compoziției pe axe și direcționări diagonale, dinamica ei specifică, atitudinile puțin retorice ale personajelor, veșmintele cu falduri ample ale unora

⁹ Dorina Sabina Pârvulescu, *Pictura bisericilor ortodoxe din Banat*, p. 187.

¹⁰ Vezi, recent, Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. 2, *Pictura*, Cluj-Napoca, 2005, p. 74-76.

¹¹ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, București, 2000, p. 71; Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *op. cit.*, p. 215-222; Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, p. 93-94; Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania*, p. 427-428; *Dicționar de artă*, vol. II, București, 1998, p. 174.

dintre acestea, cromatică îndrăzneță și fastuoasă (roz-verde, albastru-verde etc.), spontaneitatea tușei, fundalul ornamentat, toate aparțin barocului. Ca atare, modul de tratare a temei de către Ștefan Tenetchi iese din șabloanele cunoscute, după cum se va vedea.

Menționăm că în arta apuseană Sfânta Treime este reprezentată prin Dumnezeu-Tatăl cu nimb triumfiular, purtând într-o mână globul și în cealaltă sceptorul, Dumnezeu-Fiul, care ține în mână crucea, și Duhul Sfânt în chip de porumbel.

Am cercetat numeroase opere de artă care înfățișează Sfânta Treime de tip iconografic bizantin. Acestea sunt executate în diferite tehnici (mozaic, frescă, miniatură, pictură pe lemn și sticlă, xilogravură), începând cu secolul al IV-lea și terminând cu veacul al XIX-lea¹².

Cei trei îngeri călători (Sfânta Treime) sunt ospătați lângă stejarul din Mamvri de către Avraam și Sara. Dispunerea personajelor și a unor elemente ce compun imaginile este simetrică sau relativ simetrică. Îngerii sunt așezați la masă unul lângă altul (de exemplu, în: mozaicurile din Bazilica Santa Maria Maggiore, Roma, prima jumătate a sec. V¹³; Biserica San Vitale, Ravenna, mijlocul sec. VI¹⁴; Capela Palatină, Palermo, sec. XII¹⁵; Domul, Monreale, sfârșitul sec. XII începutul sec. XIII¹⁶) sau unul la mijloc, iar ceilalți doi la stânga și la dreapta tăbliei (de exemplu, în: icoana de la Muntele Athos, sfârșitul sec. XIV¹⁷; fresca de la Mănăstirea Sucevița, sec. XVI¹⁸; miniaturile lui Anastasie Crimca din *Apostol*, 1610 și *Tetraevangheliar*, 1615¹⁹; icoana pe lemn din Țara Românească, începutul sec. XVIII²⁰; xilogravura de Teodosie Monah, 1835, din *Octoih*, Mănăstirea Neamț, 1836²¹). Avraam și Sara pot încadra simetric scena sau nu. Uneori, la masă se află doar cei trei îngeri (de exemplu, în: icoana lui Andrei Rubliov, 1425-1427²²; xilogravura din *Noul Testament*, Bălgrad, 1648²³).

Înainte de Ștefan Tenetchi și după el, la Blaj a mai fost abordată tema *Ospățul lui Avraam*. Ne referim la icoana pictată pe lemn atribuită lui Ștefan de la Ocele Mari (păstrată la muzeul local), ce datează din prima jumătate a secolului al

¹² Gabriel Bunge, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, Sibiu, 1996, reproduce 24 de opere de artă care au ca temă *Sfânta Treime* vechitamentară, realizate între secolele IV și XVI.

¹³ *Ibidem*, fig. 3; Victor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, vol. I, București, 1980, fig. 20.

¹⁴ Gabriel Bunge, *op. cit.*, fig. 4; Victor Lazarev, *op. cit.*, I, fig. 57.

¹⁵ Gabriel Bunge, *op. cit.*, fig. 5.

¹⁶ *Ibidem*, fig. 6.

¹⁷ *Ibidem*, fig. 13.

¹⁸ Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*, București, 1974, fig. 102; Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, fig. p. 94.

¹⁹ G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, București, 1981, fig. 85, 95.

²⁰ Alexandru Efremov, *Icoane românești*, București, 2003, fig. 105.

²¹ Gheorghe Racoveanu, *Gravura în lemn la Mănăstirea Neamțul*, București, 1940, pl. XXI, fig. 2.

²² Gabriel Bunge, *op. cit.*, fig. 24; Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, vol. I, *Epoca Medie*, București, 1967, fig. 795.

²³ Eva Mârza, *Tipografia de la Alba Iulia, 1577-1702*, Sibiu, 1998, fig. p. 174.

XVIII-lea²⁴, la fresca din cupola catedralei executată de Iacov Zugrav la mijlocului secolului al XVIII-lea²⁵, la xilogravura pe foaie volantă *Iconostasul bisericeții din curtea castelului episcopal de la Blaj și înmormântarea episcopului Petru Pavel Aron de Sandu, 1764*²⁶, și la xilogravura atribuită lui Petru Papavici, ce împodobește *Octoihul* de la Blaj din 1783²⁷. Nici una dintre aceste reprezentări nu seamănă cu aceea realizată de Ștefan Tenețchi la 1765.

În cartea intitulată *Icoane*, Editura Aquila '93, Oradea, 2007²⁸, este reprodusă la p. 235 o icoană pe lemn ce înfățișează *Sfânta Treime din Vechiul Testament, 1734-1735*, aflată în componența iconostasului Bisericii Sfânta Treime din Kiev. Schema compozițională a acestei icoane se regăsește în bună măsură în icoana realizată de Ștefan Tenețchi la 1765 pentru iconostasul catedralei din Blaj.

Cei trei îngeri și Avraam, grupați în jurul unei mese cu tăblie rotundă, acoperită cu o față de masă pe care se observă vase și bucate, poartă tunici de culoare verde-pal și mantii roz de diferite nuanțe. Chipurile îngerilor, de o evidentă delicatețe, sunt modelate cu aleasă grijă. Ei sunt aureolați și fiecare ține în mână câte o cruce. Foarte reușită este figura plină de înțelepciune și de evlavie a lui Avraam. În plan secund se zărește silueta Sarei. Ospitalitatea lui Avraam este sugerată și de prezența vasului pentru spălarea picioarelor oaspeților.

Locul pe care îl ocupă Avraam în câmpul imaginii, redarea sa în genunchi și din profil sunt frapant de asemănătoare cu modul de tratare a lui Ștefan Tenețchi. Analogă este și fizionomia lui Avraam. Și coloritul veșmintelor este relativ același. Îngerul din stânga icoanei, chiar dacă nu este redat din profil așa cum apare la Ștefan Tenețchi, este poziționat oarecum în față în raport cu masa la care urmează să se ospăteze. Sara, cu o mână ridicată, este redată tot în dreapta icoanei.

Așadar, există certe asemănări între icoana de la Blaj și aceea realizată la Kiev cu câțiva zeci de ani înainte. Aceste asemănări constituie mărturia de necontestat a faptului că Ștefan Tenețchi a cunoscut temeinic pictura ucraineană, influențată de arta barocă. Nu excludem posibilitatea ca acest pictor macedo-român din Arad să fi studiat o vreme chiar la Kiev.

Nu întâmplător, reușita icoană a *Sfintei Treimi* de Ștefan Tenețchi va fi luată drept model de un autor anonim din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care realizează o icoană asemănătoare pentru iconostasul bisericii din Tiur, în prezent expus la Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia.

Dispunerea tuturor personajelor este aceeași ca și în icoana lui Tenețchi, dar pictorul anonim folosește o manieră rustică și nu respectă proporțiile. Îngerii, dintre care cel din mijloc este îmbrăcat în roșu, iar ceilalți doi în verde, sunt supradimensionați față de Avraam, care poartă tunică roșie și mantie galbenă.

²⁴ Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania*, fig. 40.

²⁵ Cornel Tatai-Baltă, *Blajul în imagini*, Alba Iulia, 2002, fig. 22; Marius Porumb, *op. cit.*, fig. 111.

²⁶ Cornel Tatai-Baltă, *Gravorii în lemn de la Blaj (1750-1830)*, Blaj, 1995, fig. p. 281.

²⁷ *Ibidem*, fig. 96.

²⁸ Vezi nota 8.

Același meșter anonim a mai apelat la icoanele de la Blaj executate de Ștefan Tenețchi. Modul în care sunt pictați Sfinții Laurențiu și Ștefan pe ușile diaconești ale iconostasului aflat odinioară în satul Tiur, astăzi suburbie a orașului de la confluența Târnavelor, este convingător.



Fig. 1. Ștefan Tenețchi, Sfânta Treime, Blaj, 1765.



Fig. 2. Sfânta Treime, Kiev, 1734-1735.



Fig. 3. Sfânta Treime, Tiur, a doua jum. a sec. XVIII.

**ARTIȘTI ȘI INSTITUȚII ÎN DIFICULTĂȚI FINANCIARE. PAGINI
DE CORESPONDENȚĂ DIN BIBLIOTECA BRUKENTHAL DIN
SIBIU**

**(KÜNSTLER UND INSTITUTIONEN IN FINANZIELLER
SCHWIERIGKEIT. KORRESPONDENZSEITEN AUS
DER BRUKENTHAL BIBLIOTHEK HERMANNSTADT)**

GUDRUN-LIANE ITTU

Colecția de manuscrise a Bibliotecii Brukenthal, respectiv fondurile epistolare, constituie o sursă valoroasă de informații privind istoria instituției, evoluția acesteia, schimbarea canoanelor ce au stat la baza prezentării colecțiilor. Dintre scrisorile interesante pentru istoricii de artă am publicat până în prezent corespondența lui Coriolan Petranu cu Michael Csaki, custodele galeriei de artă între 1895 și 1927, și scrisori ale istoricului de artă Theodor von Frimmel cu același custode. Recent, am descoperit un număr de 122 de scrisori din intervalul 1893 și 1944, de astă dată fiind vorba, în principal, de scrisori primite de Michael Csaki și apoi de directorul Rudolf Spek (director între 1928-1948) de la artiști sași sau de răspunsuri expediate de custozii. În cele ce urmează va fi vorba despre un număr restrâns de epistole, dar semnificative pentru ceea ce doresc să demonstrez.

Scrisorile vorbesc, în primul rând, despre dificultăți materiale ale artiștilor, dar și ale instituției muzeale căreia i se adresau. Timp de aproape 50 de ani lipsa banilor constituie un fel de laitmotiv, invocat de ambele părți. Situația a fost dureroasă, deoarece după o perioadă destul de lungă de stagnare în domeniul artistic, la sfârșitul secolului al XIX-lea, la Sibiu a luat naștere o mișcare artistică importantă, al cărei motor a fost profesorul de desen de la Gimnaziul Evanghelic Carl Dörschlag (1832–1917). Originar din nordul Germaniei, profesorul s-a stabilit în Transilvania, unde a îndrumat un grup de tineri, căruia i-au aparținut Fritz Schullerus (1866–1898), Arthur Coulin (1866–1912), Robert Wellmann (1866–1946), Michael Fleischer (1869–1938), Anna Dörschlag (1868-1947), Hermine Hufnagel (1864–1897) și românul Octavian Smighelschi (1866–1912). Toți acești tineri au urmat studii la academii de artă din străinătate, devenind primii artiști sași moderni (excepție făcând, evident, Smighelschi).

La sfârșitul secolului al XIX-lea, curatorii Muzeului Brukenthal luase hotărârea să modernizeze și să anime instituția, deschizând-o artei contemporane prin crearea unei colecții de artă autohtonă (*Heimische Sammlung*). În cadrul acesteia trebuiau să-și găsească locul lucrările grupului artistic amintit mai sus. Atât Adolph von Stock, un iubitor de artă care, în 1887, organizase „Prima expoziție internațională de artă” la Sibiu, cât și profesorul Dörschlag au pledat, de nenumărate ori, pentru

sprijinirea artiștilor care, în caz contrar, ar fi nevoiți să se stabilească în altă parte¹. Artiștii, la rândul lor, contau pe sprijinul muzeului, numai că acestei instituții îi revenea și sarcina conservării și restaurării valoroaselor fonduri, o activitate care fusese neglijată timp îndelungat. Acțiunea de restaurare a tablourilor din Galeria Brukenthal a debutat în 1881, dată la care profesorului Karl Schellein i-au fost încredințate 12 tablouri. Acțiunea a stagnat după moartea acestuia (survenită în 1888) și a fost reluată de Eduard Gerisch, în 1895. Gerisch a intervenit la 891 de tablouri, inclusiv la cele restaurate de Schellein, iar lucrările i-au fost onorate cu 10000 fl. Campania de restaurare a fost aspru criticată de profesorul Dörschlag, care ar fi preferat ca acei bani – despre care afirma că ar reprezenta bugetul instituției pe doisprezece ani – să fi fost cheltuiți pentru achiziții de opere de la elevii săi². Așa stând lucrurile, artiștii trebuiau să insiste îndelung până li se aproba achiziția unei lucrări și să ceară prețuri derizorii. Aceasta nu se întâmpla numai tinerilor. Chiar și profesorul Dörschlag, un artist apreciat în capitală (la Budapesta) și care an de an se prezenta în fața publicului cu noi și noi lucrări³, era nevoit să procedeze la fel. La 16 iunie 1898, Dörschlag se adresa curatorului (S1), oferind muzeului spre achiziție *Portretul episcopului Dr. Friedrich Müller*, singurul portret în care înaltul personaj era „pictat după natură, fapt pentru care ar putea fi de oarecare interes pentru galerie”. Prețul cerut a fost de 100 fl., iar într-un post scriptum profesorul menționează că prețul ar include și rama, precum și operațiunea de a aduce portretul la aceleași dimensiuni cu *Portretului episcopului G. D. Teutsch*, o lucrare de același artist, aflată deja în posesia muzeului. În ciuda ofertei atât de avantajoase, lucrarea nu a fost achiziționată.

În 1912 (S2), același profesor a oferit spre achiziție lucrarea *Elfenreigen* („Dansul zânelor”), refuzată tot din lipsă de fonduri. Înțelegând că refuzul s-a datorat unor motive obiective, în 25 iunie 1914 (S3) Dörschlag înștiințează curatorul despre hotărârea pe care o luase, aceea de a dona lucrarea, împreună cu alte 5. S-a declarat de acord ca picturile să rămână în depozit până în momentul în care vor exista suficiente spații de expunere în muzeu. Într-o altă scrisoare, datată 7 iulie 1914 (S4), epistolierul dorește să facă completări cu privire la cele 6 lucrări donate, precizând că transcrierea denumirilor românești le-a făcut „după ureche”, fapt pentru care nu poate garanta în privința corectitudinii lor.

Fritz Schullerus (1866–1898), absolvent al *Școlii superioare de desen* din Budapesta, și-a continuat studiile, fragmentat, la München, deoarece n-a avut suficienți bani pentru sejururi îndelungate. Visul lui era să-și încheie pregătirea la *Academia*

¹ Adolf von Stock, *Kunstaussstellung*, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, 4806, 28 sept. 1889, p. 1002 (Unsere wenigen Kunstjünger haben ihre Schuldigkeit getan – am großen Publikum ist es nun zu beweisen, ob das Samenkorn in einen fruchtbaren oder sterilen Boden versenkt wurde).

² Carl Dörschlag, „Fritz Schullerus“, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, nr. 7605, 20 dec. 1898, p. 1350.

³ Până la data trimiterii scrisorii în discuție, Dörschlag a expus la Sibiu în 1887, 1888, 1889, 1890, 1892 și 1897.

de artă din München, iar apoi să lucreze ca pictor liber profesionist. În 1892 a devenit profesor de desen la gimnaziul din Bistrița, o meserie care nu-l satisfăcea, deoarece nu se putea dedica în exclusivitate picturii. În data de 25 iunie 1894 (S 5), oferă Muzeului Brukenthal pentru 500 fl., lucrarea *Abendmahl in einer sächsischen Kirche* („Sfânta împărtășanie într-o biserică săsească”), proaspăt revenită din Budapesta, unde participase la „Nemzeti Szalon” (Salonul Național). Arată că „tabloul merită acest preț, iar banii, în cazul în care va fi achiziționat, m-ar ajuta într-o oarecare măsură, căci intenționez să mă perfecționez o vreme în străinătate”. Curatorul a aprobat achiziția, însă nu la prețul înaintat de Schullerus, ci la 450 fl. Artistul nu s-a supărat prea tare, manifestând chiar înțelegere pentru motivele invocate de cumpărător, căruia i-a mulțumit respectuos. În plus s-a arătat de acord să remedieze eventualele defecte apărute în timpul transportului tabloului de la Bistrița la Sibiu. Banii obținuți din această vânzare chiar i-au fost de folos, căci, în noiembrie 1895, a plecat pentru a cincea și ultima oară în capitala Bavariei (S. 6, din 14 07 1894).

Sighișoreanul Karl Ziegler (1866–1945) a fost inițiat în tainele picturii de Ludwig Schuller (1826–1906), un profesor originar din Carintia, care alături de Carl Dörschlag a avut merite importante în reformarea învățământului de artă din liceele săsești. Ziegler a studiat la Budapesta și Berlin, iar după terminarea studiilor s-a stabilit în capitala Germaniei, unde a devenit un portretist apreciat. Asemenea congenerilor săi, Ziegler a cunoscut în tinerețe lipsuri materiale și a sperat în sprijinul Muzeului Brukenthal. În cadrul celei „de-a treia expoziții de artă autohtonă”, expunea, în octombrie 1890, la Sibiu, o lucrare neterminată *Sächsische Dorfkirche* („Biserică rurală săsească”). În 1893 (S 7, din 4 aug. 1893) a oferit tabloul pentru prima dată spre achiziție, cerând 180 fl., dar s-a arătat dispus să mai scadă din preț, întrucât era „obligat de împrejurări” – cum îi explica custodelui – să se despartă de el cât mai repede. Nu cunoaștem răspunsul custodelui, dar de vreme ce lucrarea nu a ajuns în colecția instituției muzeale sibieni, este limpede că a fost vorba despre un refuz diplomatic. În 26 februarie 1895 (S 8), încurajat, probabil, de alegerea lui Michael Csaki în postul de custode al Galeriei Brukenthal, artistul a reiterat oferta. De astă dată cerea însă suma de 400 fl., deoarece, participând la *Marea expoziție de la Berlin* din 1894, tabloul a fost remarcat și apreciat într-o cronică din *Kölnische Zeitung*, convingându-l astfel pe artist de valoarea lucrării sale. Curatorul muzeului nu s-a lăsat impresionat de judecata criticului de la *Kölnische Zeitung* și nu a achiziționat tabloul.

Arthur Coulin (1866–1912), cel mai talentat artist al generației sale, deși a fost prezent la mai multe expoziții la Sibiu⁴, a intrat în „Galeria de artă autohtonă” abia în 1903, cu lucrarea *Burzenländer Sächsin und Szekler Mädchen* („Săsoaică din Tara Bârsei și fată din Secuime”). În scrisoarea adresată curatorului (S9, din 29 oct. 1903), Coulin s-a simțit dator să explice de ce lucrarea propusă era potrivită pentru colecția Muzeului Brukenthal. Demonstrația lui cuprinde două puncte. La punctul unu vorbește despre valoarea artistică a operei sale, considerând-o o lucrare elaborată și

⁴ Coulin expusese la Sibiu în 1888, 1889, 1890, 1901.

tipică pentru stilul său personal, iar la puctul doi schimbă registrul și se referă la valoarea documentară, arătând că piesele de costum, pe care le reproduce cu acribie, sunt vechi și foarte rare. Nu a obținut suma solicitată de 650 fl., dar s-a numărat printre norocoșii cărora cererea le-a fost satisfăcută rapid. În 30 noiembrie 1903 (S 10) îi mulțumește custodelui pentru înțelegere și bunăvoință, rugându-l totodată să-i împrumute lucrarea ori de câte ori va avea nevoie de ea la expoziții importante.

Michael Fleischer (1869–1939), profesor de desen la liceul din Bistrița, având probabil o situație financiară mai bună decât cei despre care a fost vorba mai sus, și-a supraevaluat lucrările, după cum reiese din scrisoarea din 1 iulie 1901 (S 11). Prețul fixat de el pentru *Totenwache* („Priveghiul”) „un tablou care, la Budapesta, fusese cotate pe locul 4 din 560 de lucrări prezentate” – după cum arăta Fleischer, este de 2000 fl., plătibili în rate anuale de 500 fl. Pentru a fi și mai convingător în ceea ce privește valoarea lucrării, autorul „Priveghiului” își compară tabloul cu o lucrare mult mai bună *Schwur auf das Reformationsbüchlein* („Jurământul depus pe Cartea Reformei”) de Fritz Schullerus. Acesta din urmă ar fi obținut tot 2000 fl. din partea Gimnaziului evanghelic din Brașov. Cererea lui Fleischer nu a obținut aviz favorabil din partea curatorului, artistul nereușind să-și vândă opera până la sfârșitul vieții. La două luni după dispariția sa, în 9 februarie 1939 (S 12), văduva Emma Fleischer-Forner a oferit Muzeului Brukenthal trei lucrări ale defunctului ei soț, printre care și „Priveghiul”. Ea vorbește despre prețuri modice, fără a-și preciza pretențiile, subliniază însă că încercările soțului ei de a intra în *Heimische Sammlung* au eșuat tocmai datorită prețurilor prea mari pe care acesta le ceruse. Probabil că și pretențiile ei au depășit posibilitățile financiare ale Muzeului Brukenthal, căci nici de data aceasta nu a fost achiziționată vreo lucrare.

Fondul epistolar este interesant, atât pentru conținutul scrisorilor, dar și pentru stilul elegant și limbajul elevat folosit în redactarea lor.

ANEXĂ

S 1 Löbliches Curatorium!

Endend gefertigter erlaubt sich beifolgendes *Portrait des H. Bischofs Dr. Fr. Müller* zum Ankauf für die Galerie des Museums höflich vorzulegen.

Es ist dasselbe, wie auch das seinerzeit von mir gemalte und vom löblichen Curatorium angekaufte *Portrait des Bischofs Teutsch* das einzige, welches direkt nach der Natur gemalt ist, und dürfte aus diesem Grunde einiges Interesse für unsere Gemäldesammlung haben. Den Preis des Bildes erlaube ich mir mit einhundert Gulden festzusetzen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Hermannstadt d. 16. Juni 1898

Mein Angebot ergänzend, theile ich mit, daß ich den Preis incl. Rahmen verstanden wissen will, u. mich hiermit erkläre, daß Bild Teutsch's mit diesem in Einklang zu bringen d. h. größer zu machen; was sich natürlich nur auf Körper und Hintergrund bezieht.

Mit verbindl. Gruß Carl Dörschlag

S 2 Löbliches Kuratorium!

Unter dem 11. November 1912, Z. 451/1912 geg. J. an das Kuratorium M. Csaki, erwiderte ein löbliches Kuratorium auf mein Ansuchen mein Bild: *Elfenreigen* für ein selbst zu bestimmenden Preis und zu ihm beliebenden Zahlungsfristen anzukaufen, daß es mein "freundliches Angebot zur Kenntnis genommen" und die meritorische Verhandlung meines Gesuches aber erst anzutreten beschlossen habe, wenn der Voranschlag pro 1913 festgestellt sei.

Da dies inzwischen nun geschehen sein dürfte, so erlaubt sich der ergebenst gefertigte Gesuchsteller an ein löbliches Kuratorium die höfliche Bitte zu stellen, ihm gütigst eine bestimmte Antwort zukommen zu lassen, und zeichnet

Hochachtungsvoll

C. Dörschlag

Hermannstadt d. 2. Dezember 1913

S 3 Löbliches Kuratorium!

Zu Ihrer Erwidernng vom 4. Dezember 1913 , Z. 536/913 meines Gesuches mein Bild *Elfenreigen* anzukaufen, wird dieses mein Gesuch abgelehnt. Da die Ablehnung nicht aus inneren Gründen geschah, so erlaube ich mir diese meine Arbeit als ein Geschenk meinerseits für die Baron Brukenthalische Galerie hiemit anzubieten. Ebenso noch 5 andere, kleinere Bilder, resp. Studien: zwei Aktstudien, zwei Landschaften und ein Figurenbild.

Indem ich hoffe, daß ein löbl. Kuratorium meine Arbeiten nicht als eine lästige Aufdringlichkeit ansehen werde, erlaube ich mir noch zu bemerken, daß ich mich damit einverstanden erkläre, daß diese meine Bilder – falls sie angenommen werden – bis zu einem Zeitpunkt, wo die Galerie über mehr Räume verfügen kann, einmagaziniert werden, und zeichne hochachtungsvoll

Carl Dörschlag

Hermannstadt, 25. Juni 1914.

S4 Sehr geehrter Herr!

Zu den 6 gependeten meiner Arbeiten erlaube ich mir einige Bemerkungen, die vielleicht bei einer späteren Katalogisierung verwendet werden könnten.

1. "*Elfenreigen*"

2. "*Sächsischer Bauernknabe*"

3. *Landschaft* : "*Schindrell*", vom *Negowan* (Cropatura domnului, od. domnilor) aus gesehen.

4. *Landschaft*: "*Felsenkelleruine*" *Motif aus Bia bei Budapest*

5. "*Aktstudie, Knabe mit dem Stab*"

6. "*Aktstudie, Knabe mit Krug*".

GUDRUN-LIANE ITTU

Die zu 3 gemachten "romänischen" Erläuterungen habe ich nur nach dem Gehör notiert, und sind orthographisch nicht ganz zuverlässig. Sie wurden mir seinerzeit von dem Forstwart auf dem Negowanu Mare gemacht, und beziehen sich darauf, daß Ende des XVIII. Jahrhunderts auf dem Platz, wo auf meinem Bilde der Hirte mit seiner Schafherde ist, walachische Bojaren, die durch eine Revolution aus der Walachei vertrieben waren, längere Zeit ihr Lager aufgeschlagen hatten.

Die Aktstudien 5 und 6 sind übrigens noch nicht abgeholt.

Hochachtungsvoll

Carl Dörschlag

Hermannstadt d. 7. VIII. 14.

S 5 Sehr geehrter Herr Professor! Bistritz 25. 6. 94

Nachdem mein *Abendmahlbild* aus Budapest zurückgekommen, erlaube ich mir an Sie die ergebene Anfrage zu stellen, ob die Absicht noch besteht, dasselbe für die Brukenthalische Sammlung zu erwerben. Ich meinte als Preis 500 fl, eine Summe, die das Bild wohl werth sein dürfte, u. mit der auch mir einigermaßen geholfen würde da ich die Absicht habe, im Falle des Ankaufs in das Ausland mich noch einige Zeit aus zu bilden, ist es für mich von großer Bedeutung, wie die Entscheidung der Kaufsumme ausfällt. Indem ich Sie um Ihre gütige Unterstützung bitte, bleibe ich Ihr ergebener

Fritz Schullerus

S 6 Sehr geehrter Herr Professor! Schönberg 14. 7. 94

Indem ich die Quittung über die mir angebotene Summe übersende, danke ich dem löbl[ichen] Curatorium u. zumal Ihnen für die freundliche Gesinnung meinem Bilde u. dadurch auch mir gegenüber. Ich verstehe mich schlecht aufs Handeln u. als ich um den Preis gefragt wurde, nannte ich eine Summe die mir in Rücksicht auf unsere ärmlichen Verhältnisse keine unbescheidene zu sein schien. Schließlich kommt es ja auf die 50 fl. nicht an u. Sie werden gewiß für diesen Abzug zwingende Gründe gehabt haben. Die ich schon vor etwa 10 Tagen dem Spediteur in Bistritz den Auftrag ertheilt habe, die bereits von mir verpackte Bilderkiste an Ihre Adresse abzusenden, hoffe ich, daß das Bild in Hermannstadt bereits eingetroffen. Sollten einige Stellen eingeschlagen sein - wie das bei manchen Ölbildern vorzukommen pflegt so werde ich bei meiner [...] im August das Überfirnissen besorgen.

Indem ich Ihnen nochmals meinen herzlichsten Dank ausspreche bleibe ich Ihr ergebenster

Fr. Schullerus

S 7 Sehr geehrter Herr Professor!

Ich habe mein seinerzeit in Hermannstadt noch nicht ganz fertig ausgestelltes Bild: *Sächsische Dorfkirche* (die Frauen nach Beendigung des Gottesdienstes aufbrechend, beinahe ganze Figuren, etwas unter Lebensgröße) jetzt vollendet und erlaube mir die Anfrage, ob die Gallerie nicht geneigt sein würde, dasselbe anzukaufen; ich wäre bereit, ihr dasselbe um 180 fl. auch um 150 fl abzutreten. Ich bin durch die Verhältnisse gezwungen, das Bild so

rasch als möglich zu verkaufen und so wende ich mich im Vertrauen auf das Interesse, das Sie unserer heimischen und speziell auch meiner Kunst stets geschenkt, zuerst an Sie. Es wäre mir sehr lieb, wenn Sie sich zum Ankaufe entschließen würden, weil ich sonst gezwungen würde, das Bild, das doch das Ergebnis monatelanger Arbeit und ernstem künstlerischem Strebens ist, hier in sehr unberufene Hände und um einem minimalen Preis zu verkaufen, was mich in beider Beziehung sehr schmerzen würde. Ich bitte Sie daher höflichst, mir zu schreiben, ob Sie der Idee des Ankaufes überhaupt geneigt sind; ich würde dann das Bild zur Ansicht hinunterschicken; ferner auch den ungefähren Preis, zu dem Sie sich entschließen könnten.

Ihrer gefälligen Antwort entgegenschauend verbleibe ich mit bestem Gruße

Ihr ergebenster Karl Ziegler

Budapest, Rottenbillerstr. 36, I. 5

am 4. August 1893.

N. S.

Die Zeit ist insoweit jetzt sehr ungünstig, als es nicht möglich ist, das Bild hier irgendwo auszustellen und einem größeren Publikum zu zeigen; es aber sonstwohin zur Ausstellung zu schicken ist jetzt schon überall zu spät und wäre auch mit ziemlich großen Kosten verbunden. In so weit wäre ich gezwungen, das Bild hier dem ersten Besten zu verkaufen.

S 8 An das hochlöbliche Curatorium des Brukenthalischen Museums in Hermannstadt

Hiedurch erlaube ich mir, mein Bild: *Nach dem Gottesdienst* (aus dem siebenbürgisch-sächsischen Bauernleben) zum Ankauf für die Gallerie im Preis von 400 fl. anzubieten. Eine Beschreibung desselben in der "Kölnischen Zeitung" welche als von einem unseren Volksleben Nahestehenden geschrieben vielleicht von Interesse sein dürfte, lege ich bei.

Hochachtungsvoll

Karl Ziegler

Berlin, Unter den Linden 38

am 26ten Februar 1895.

Kölnische Zeitung . Erste Morgen-Ausgabe, Samstag 26. Mai 1894, Nr. 439

Die große Berliner Kunstausstellung III. (Schluß)

Sehr bemerkenswert ist Karl Zieglers ganz in Schwarz gehaltenes Kinderbildnis. Derselbe Künstler gibt seiner interessanten malerischen Eigenart wertvollen Ausdruck in dem Bilde "Nach dem Gottesdienst", das Frauen in eigentümlichen Mänteln und hellblauen Kopftüchern in origineller Anordnung bei überaus feiner Farbenwirkung zeigt.

S 9 Hermannstadt 29. Oct. 1903

Hochlöbliches Curatorium!

Der Umstand, daß unser einheimisches Kunstmuseum bis noch keine Arbeit des Unterzeichneten besitzt, während alle anderen, auf diesem Gebiete thätigen einheimischen Kräfte mit wenigstens einer Arbeit vertreten sind, veranlasst mich, den Unterzeichneten, dem hochlöblichen Curatorium den Antrag zu unterbreiten, es möge mein gegenwärtig im

sogenannten Malersaale aufgestellte Ölbild für die seiner Fürsorge unterstellte Galerie ankaufen. Daß diese Arbeit in ganz besonderem Grade geeignet wäre, der Galerie einverleibt zu werden, darauf möchten folgende Ausführungen besonders hinweisen.

I. stens ist obengenanntes Bild nicht nur ein durchaus mit ehrlichstem künstlerischen Streben vollendete Arbeit, sondern auch für meine des Autors Auffassung und Darstellungsweise besonderes charakteristisch gelungen.

II. tens stellt die Arbeit zwei Typen unserer Heimat, die *Burzenländer Sächsin und das Székler Mädchen* dar, und ein besonders günstiger Umstand hat es zudem gefügt, daß zu der Darstellung der Kleidung der sächsischen Hauptfigur überaus interessant- charakteristische und originelle Stücke als Vorbild zur Verfügung standen, die nur noch in sehr wenigen, seltenen Exemplaren vorhanden sind, so daß auch wissenschaftliche Gesichtspunkte die Erwerbung des Bildes wünschenswert erscheinen lassen können.

Da nun aber bekannt ist, in welch' mannigfaltiger Weise die der Verwaltung des löblichen Curatoriums unterstehenden Fonds in Anspruch genommen sind, erlaube ich mir weiterhin zu bemerken, daß ich es vollständig dem Ermessen des hochlöblichen Curatoriums anheimstelle, in welchen Raten der Kaufpreis getilgt würde; und diesen Kaufpreis selbst habe ich möglichst niedrig mit 650 fl berechnet.

Indem ich nun zum Schlusse der Hoffnung Ausdruck gebe, das hochlöbliche Curatorium möge mein Bestreben, in möglichst würdiger Weise mit einer künstlerischen Arbeit im heimischen Museum vertreten zu sein, entsprechend bürden und meinen Antrag zustimmend aufnehmen, zeichne ich hochachtungsvoll ergebenst

Arthur Coulin
Kronstadt Schwarzgasse Nro 6/I.

S 10 Kronstadt 30 Nov.(1903)
Sehr geehrter Herr!

Ich bitte zu entschuldigen, daß ich mit einer Antwort zögerte, aber ich war zu besonderer Überlegung genötigt durch einen ernsten Kaufantrag von anderer Seite, der nun mittlerweile in andrer Form/Bestellung eines neuen Werkes/ glücklichste Lösung für mich gefunden hat, so daß ich ohne weitere Bedenken mein Eingehen auf die gestellten, meine Erwartung ein wenig enttäuschenden Bedingungen, aussprechen kann. Ich erkläre mich also für einverstanden mit den Ankaufsbedingungen und werde gleichzeitig mit diesem Schreiben meinen Bruder beauftragen, das Bild, falls es nicht schon geschehen, sofort in die Galerieräume zurückstellen zu lassen; ebenso werde ich die Durchführung des Rahmens, der statt des jetzigen provisorischen für das Bild bestimmt ist, beschleunigen lassen.

Nun möchte ich Ihnen, sehr geehrter Professor, meinen allerwärmsten Dank aussprechen für ihr lebenswürdiges Entgegenkommen und ihre wohlwollende Befürwortung der Ankaufsangelegenheit und ich bin mir dessen wohl bewusst, daß ich es nur ihrer Befürwortung zu verdanken habe, daß die unter den gegebenen, schwierigen Verhältnissen günstigst-möglichen Bedingungen mir gestellt wurden; ich wünschte bloss, ihre Thätigkeit für die Galerie möchte Ihnen in gleichem Masse Befriedigung und Anerkennung erwerben wie sie zur Veredlung unserer Kultur und zur Stärkung von deren Ansehen beiträgt.

Zum Schlusse möchte ich noch die Bitte aussprechen, es möchten mir, falls ich das eine oder andere mal um zeitweise Überlassung des Bildes, um es auf einer Ausstellung von Rang vorzuführen, bitte, daß diesem meinem Ansuchen wohlwollendst zugestimmt würde, für welches Entgegenkommen schon jetzt dankend, ich zeichne, mit vorzüglichster Hochachtung, als Ihr ergebenster

Arthur Coulin

S 11 Bistritz den 1. Juli 1901

Eur Wohlgeboren!

Sehr geehrter Herr Professor!

Colega Bredt der hier in die Ferien gekommen, hat mir die erfreuliche Nachricht gebracht Ew. Wohlgeboren haben sich geäußert mein Bild *Totenwache* würden Sie ganz bestimmt für die B. Gallerie ankaufen aber wann wüßten Sie nicht, weil nicht viel Geld zur Verfügung stehe. Das Bild kann man aber nur so lange kaufen so lang es noch nicht verkauft ist. Es ist noch nicht verkauft. Ich erlaube mir, dasselbe zu verkaufen für 2000 Gulden in jährlichen Raten a 500 fl anzubieten. Herr Viktor Teutsch hat sich sehr günstig über mein Bild geäußert, er meinte es sei ihm sehr lieb wenn es für die Brukenthalische Gallerie angekauft würde. Schade daß es in Hermannstadt so dunkel beleuchtet worden ist es war auch dunkles regnerisches Wetter damals, so daß die Stimmung, welche von ungarischen Journalisten u. Kritikern gelobt worden ist, gar nicht zur Geltung kommen konnte. In Pest hatte es eine starke Beleuchtung und wenn die Stimmung (was im Bilde die Hauptsache ist) nicht gelungen wäre, wie Colega Dörschlag in seiner Kritik behauptete, hätte man mir in Pest in der großen Kunstausstellung nicht unter 560 Bildern den 4. Preis den "Rath" - Preis gegeben den von unseren sächsischen Malern nur noch Ziegler hat. Schullerus Fritz Ölgemälde "*Schwur auf das Honterusbüchlein*" in Kronstadt hat vom dortigen Gymnasium ebenfalls 2000 fl erhalten, es ist in derselben Größe wie meines. Die Zuschrift Colega [...] war mir erfreulich, weil es mir lieb wäre wenn mein Bild in unsere sächsische Bildergallerie käme weil sie noch nichts von mir hat. Der Rahmen ist in Pest vergoldet worden und es ausstellungsfähig gemacht. Wenn der Rahmen nicht gefällt, kann man dem Bilde einen anderen geben. Ich erlaube mir an Euer Wohlgeboren die freundliche Bitte zu stellen, den Ankauf meines Bildes zu befürworten.

Hochachtungsvoll

Mit verbindl. Grüßen Michael Fleischer Zeichenlehrer am Gymn. Bistritz.

S 12 Klausenburg 9. 2. 39.

Euer Wohlgeboren! (nicht angekauft)

Aus dem Nachlass des am 8. Dez. 1938 hier verstorbenen pensionierten Zeichenprofessors Michael Fleischer stammen 3 Bilder:

Sächsische Totenwache 216 x 266

Sächsische Spinnstube 216 x 266

Badelust 198 x 258

da die Brukenthalgalerie von allen einheimischen Künstlern Bilder besitzt, wären wir geneigt, alle drei eventuell auch einzeln zu mässigem Preise der Galerie zu überlassen.

GUDRUN-LIANE ITTU

Ich weiss, dass frühere Kaufmöglichkeiten scheiterten, da der Verstorbene zu hohe Preise verlangt hatte.

Ich bin im Besitze aller gerichtlich beglaubigten Vollmachten, was Ihnen Herr Stadtpfarrer Alberti bestätigen kann.

Ihrer Zuschrift entgegenschauend

zeichnet hochachtend

Frau Emma Fleischer-Forner

ROMÂNIA ÎN REVISTA GERMANĂ *KLADDERADATSCH* ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL

FLORIN PĂDUREAN

ABSTRACT. Romania in the German Review *Kladderadatsch* during the First World War. *Kladderadatsch* was one of the earliest German satiric magazines and one of the longest publishing as well. It first appeared in 1848 and lasted till 1944.

When WW1 started, the magazine gave its full support to the German cause and started to sustain the national propaganda with articles and cartoons.

At the beginning of the conflict, Romania did not appear in the pages of the Berliner publication, but rarely. The moment Romania declared war on Austro-Hungary, in August 1916, the Romanian subject became very popular and very frequent.

Initially, the image of Romania was that of state that was required by England to enter the war alongside the Entente. Gradually, the topic was enhanced with new motifs. The cartoonists began to point out Romania's wrongness in declaring war to the Central Powers, especially after its defeat at Tutrakan (Turtucaia).

Visually, the Romanian state/nation did not have a constant and familiar symbol, as the great countries did (England – John Bull, Britannia, the British lion, France – Marianne, the cock; the czarist Russia – the cossack the Bear; the German empire – Michel, Germania, the eagle etc.). Romania often came out in the form of medium-size animals, such as the hyena or the fox, indicators of its treacherous attitude. Other times were used herbivorous mammals, the ram or the donkey, this with the purpose to show that the East-European state posed a negligible threat and had no real authority in the development of the warfare. However, king Ferdinand proved to be the most used visual figure with regard to the Romanian affair. He played various roles, posing in ridiculous situations and acting foolishly most of the time.

The king and his country are regularly portrayed as certain victims. Not only they cannot oppose stalwartly the Central Powers, but after being defeated, they come to help Germany with supplies. The Romanian topic eventually loses its significance, especially after Romania starts negotiations for a separate peace. The renewed declaration of war is the final chapter of the Romanian Story.

Revista germană de satiră *Kladderadatsch* a dat dovada unei longevități de invidiat, apărând timp de aproape un secol. Tipărită pentru prima dată în mai 1848, la Berlin, din inițiativa lui Albert Hofmann și David Kalisch, publicația a continuat să fie editată până în 1944. Formatul revistei a rămas esențialmente nemodificat în toată această perioadă, în ciuda schimbărilor din echipa de jurnaliști și a diverselor evenimente. Primul desenator al revistei a fost Wilhelm Scholz, care a și fost cel mai important grafician al revistei timp de 40 de ani. După moartea acestuia, în 1893, revista se va folosi de un colectiv de artiști care va lucra într-o manieră modernă.

Cei mai importanți au fost: Gustav Brandt, caricaturist politic, care a reușit să caracterizeze cu talent personalitățile vremii, Arthur Johnson, de origine americană, comentator îndeosebi al politicii externe, Franz Jüttner, care mai lucrase la *Fliegende Blätter*, o altă importantă revistă satirică, Ludwig Stutz, elev al academistului Bouguereau, atunci când studiasse la Paris, umoristul Ernst Retemeyer, mai mult moderat decât critic, și democratul Georg Brandes¹.

Deși inițial adoptase o atitudine protestatară, publicația a luat treptat o turnură conservatoare și și-a îndreptat atenția asupra socialismului, încercând să limiteze răspândirea acestuia. Ajunge chiar să susțină, în unele ocazii, acțiunile legislative ale statului, îndreptate împotriva socialiștilor. În preajma primului război mondial, *Kladderadatsch* era pregătită să ia apărarea Germaniei și pe scena internațională². Adaptabilitatea revistei și capacitatea de a opera schimbări în câmpul critic, explică longevitatea de invidiat a acesteia. Evoluția ei de la o revistă democrată, la una liberală, ca în final să devină conservatoare, a fost finalizată de convertirea sa în instrument de propagandă, mai ales în timpul regimului nazist. Motivul care a dus la suprimarea ei a fost unul pur tehnic: criza de hârtie³.

Desigur, caricaturistii erau supuși cenzurii militare și obligați să urmeze traseul propagandei impuse de birourile de presă. Nici o ediție nu putea fi publicată înainte de a fi supusă atenției cenzorului, cel care decidea dacă aceasta era publicabilă sau necesita modificări. În vara anului 1917, *Zentralstelle für Auslandsdienst* al Oficiului German de Afaceri Externe, a discutat cu Heine și Gulbransson, de la revista rivală, bavarezul *Simplicissimus*, redactarea unor albume cu caricaturi care să fie difuzate în țările neutre. Un astfel de aranjament a dus la armonia completă între cenzori și caricaturistii germani, în timp ce în Franța colegii lor aveau adesea probleme cu cenzura, iar caricaturistii din țările neutre erau ocazional dați în judecată⁴.

Propaganda prin caricatură urma direcțiile generale ale propagandei de stat, având ca scop pozitivarea acțiunilor acestuia și a armatei germane, pe de-o parte, și inculparea puterilor Antantei, pe de altă parte. Referințele xenofobe și reprezentările simbolico-alegorice privind relațiile conflictuale ale națiunilor europene erau deja familiare publicului revistei, ele fiind popularizate încă din timpul Războiului Crimeii. Marele dușman și obiectivul central al criticii satirice era Anglia, personificată cel mai adesea de John Bull, reprezentant simbolic al poporului englez și care a ajuns să corespundă fizionomic, mai ales pe plan internațional, englezului tipic⁵. Atunci

¹ Georg Pilz, *Geschichte der europäischen Karikatur*. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1980, p. 219.

² http://66.102.9.104/search?q=cache:GGy0DZuiV_cJ:www.spartacus.schoolnet.co.uk/ARTkladd.htm+kladderadatsch+right&hl=ro&ct=clnk&cd=1&gl=ro&client=firefox-a (februarie 2008)

³ Ursula E Koch, *Le Charivari* (Paris), *Punch* (London) und *Kladderadatsch* Berlin). Drei Satire-Journale zwischen Kunst und Journalismus. In: Hubertus Fischer, Florian Vaben, (hsg): *Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz*. Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 2005. Aisthesis Verlag, p.61.

⁴ Eberhard Demm, Propaganda and Caricature in the First World War. In: *Journal of Contemporary History*, Vol. 28, No. 1. (Jan., 1993), pp. 163-192.

⁵ Tamara L Hunt, *Defining John Bull: caricature, politics and national identity in late Georgian England*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2003, p.143.

când apare în presa germană, el este un personaj buhăit și urât, deosebit de antipatic. Alți exponenți ai englezilor erau Britannia, un simbol feminin și leul. Rusia și Franța completau podiumul, prima cu apariții precum ursul țarist, cazacul bețiv sau țarul, a doua ca Marianne, frumoasa cu bonetă frigiană, îmbătrânită și schimonosită în diverse ocazii de caricaturişti germani. Mai târziu își fac intrarea și Statele Unite ale Americii, sub aspectul bătrânului lungan și uscățiv, cu joben stelat, Unchiul Sam sau Fratele Jonathan.

La începutul războiului

În fazele inițiale ale conflictului, România a trecut neobservată, referințele la statul nostru fiind rare. Personificată mai ales de regele Carol, ea apare treptat în rândul statelor neutre, supuse mereu tentațiilor Antantei de a intra în război de partea acesteia. O caricatură din 25 iulie 1915, din suplimentul cu numărul 2 al revistei, insistă asupra unei *promisiuni ciudate* („Das seltsame Versprechen”). Cazacul Iwan, schilodit în luptă, cu toate membrele amputate, se adresează lui Carol: „Du siehst, Brüderchen, ich bin auf dem besten Wege – nach Wien! Von dem, was ich gewinne, werde ich dir eventuell ein gutes Stück abgeben!” (*Vezi tu, frățioare, sunt pe drumul cel mai bun, spre Viena! De acolo, din ce voi câștiga, îți voi lăsa și ție eventual o bucată bună!*). În numărul din 26 septembrie 1915, redacția așează pe prima pagină a revistei caricatura „Das Balkankonzert”. John Bull, cu steagul englez peticit pe partea dorsală, agită o baghetă și face pe dirijorul: „Goddam, nun übe ich schon über ein Jahr lang mit vieler Gesellschaft das 'God save the king', und immer höre ich eine Stimme heraus, die 'Heil dir im Siegerkranz' singt.” (*Fir-ar, exersează de mai bine de un an cu multă lume/ cu multe comunități „God save the king”, și tot aud o voce, care cântă „Heil dir im Siegerkranz”*). Corul este format din statele balcanice: Grecia, Serbia, Muntenegru, Bulgaria și România, fiecare fiind reprezentat de conducătorul din acel moment. Cele două cântece menționate de dirijor sunt imnurile de stat, al Marii Britanii și respectiv al Germaniei, care aveau aceeași linie melodică. Mesajul comunică, cu subînțeles, că pregătirile organizate de englezi pentru angajarea statelor balcanice în război nu au rezultatul scontat, existând și state care „cântă” altceva, aluzia fiind făcută mai ales la cazul Bulgariei. De altfel, peste două săptămâni, Bulgaria avea să intre în război de partea Puterilor Centrale.

Decizia României de a începe războiul alături de Aliați și intrarea efectivă a acesteia în conflict, în august 1916, determină o explozie de pamflete și caricaturi la adresa ei. Carmen Sylva și Carol, simboluri mult mai familiare cititorilor, au dispărut. Locul lor este luat de un nou simbol, care trebuie popularizat prin repetiție: moștenitorul tronului, Ferdinand.

În ochii jurnaliștilor, România dă dovadă de perfidie, înșelând așteptările Germaniei de a lupta alături de ea. Dar nu este singurul stat care trădează Puterile Centrale. În rândul aliaților care întorc armele se află și Italia, care, cu un an înainte, în vara lui 1915, declarase război Austro-Ungariei. De aceea, România și Italia sunt privite, în diverse ocazii, în mod asociat, ca făcând parte din grupul impostorilor ce prejudiciază inițial prin neimplicare și apoi prin agresiunea fățișă.

În noaptea de 27/28 august 1916, trupele românești trec în Transilvania. Statul român intrase astfel în luptă, și aproape imediat, și în vizorul jurnaliștilor de la *Kladderadatsch*, care îl transformă, pentru o perioadă, într-un protagonist nelipsit al reportajelor de război cu tentă satirico-umoristică.

Intrarea României în război este privită ca producându-se sub presiunea Alianților. O primă caricatură, apărută în suplimentul al doilea al numărului din 10 septembrie, îl prezintă pe regele Ferdinand, strivit sub cizma Rusiei, declarând război Austro-Ungariei. Același supliciu îi este aplicat și regelui Victor Emmanuel al III-lea al Italiei. Acesta este călcat de cizma Angliei și, ca urmare a torturii, declară război Germaniei. Desenul este cu umor intitulat „Die italienisch-rumänischen Stiefel Knechte im Dienste der Entente” (*Trăgătoarele de cizme italiano-române în slujba Antantei*).

În același număr, dar suplimentul al treilea, o altă caricatură se oprește asupra unei scene de circ. De data aceasta, cei doi regi, transformați în câini, fac dovada bunului lor dresaj, sărind sincronizat printr-un cerc pe care scrie *Declarația de război româno-italiană*. Cercul este ținut de măscăriciul englez, care privește satisfăcut evoluția elevilor săi (Fig.1).

Buna înțelegere dintre cei doi monarhi este surprinsă și în al treilea supliment al numărului din 17 septembrie 1916. Într-o caricatură a lui Arthur Johnson, Ferdinand este așezat în albumul marilor infractori ai lumii. Clio, muza istoriei, în timp ce îl răsfoiește, remarcă că fotografia regelui *român* trebuie așezată lângă cea a *fratelui* său, regele *roman* Victor Emmanuel. Jocul de cuvinte între *român* și *roman* este o aluzie la poziția similară a celor doi, însă rudenia celor doi nu este deloc flatantă: ea nu sesizează latinitatea României, ci profilul infrațional al acesteia, similar celui italian. În timpul războiului, dar și înainte, un stereotip aplicat italienilor era acela al unor cuțitari nemiloși. Rudenia dintre cei doi regi este finalizată explicit prin accesoriile vestimentare, deoarece amândoi au o costumație specifică: cea de deținut (Fig. 5).

O strategie greșită

Pe 31 august, Puterile Centrale răspund ofensivei. Trupele germane și bulgare, aflate sub conducerea lui August von Mackensen, atacă pozițiile românești de pe Dunărea inferioară. În data de 6 septembrie, Turtucaia este capturată. Două zile mai târziu, avea să cadă și Silistra. În afara pierderilor numerice și teritoriale, victoria rapidă a Puterilor Centrale produce și un cutremur în moralul armatei românești⁶.

O dată cu primele evenimente desfășurate pe frontul românesc, referințele primesc un caracter situațional și concret. Astfel se întâmplă într-o caricatură din 17 septembrie, din suplimentul cu numărul 3, ce face trimitere la prezența bulgarilor în

⁶ Impactul dezastrului de la Turtucaia (Tutrakan) este rapid înțeles și de gazetarii germani, care transformă momentul într-un leitmotiv, reluat în anecdote și diatribe. Un exemplu este poezia „Nachtwächterlied in Bukarest”, apărută în *Kladderadatsch*, 17/09/1916: „Hört, Rumänen, lasst euch sagen:/ Das letzte Stündlein hat geschlagen/ Zu spät ging euch nun auf ein Licht – / Weiss keiner, was demnächst geschicht./ Tut – tut – Tutrakan – tut! Tut Buke,tut!“.

Dobrogea. Regele Ferdinand, agățat de pereții unei râpe, se lamentează că, preocupat să coboare spre partea transilvăneană, a uitat să închidă ușa din spate: „Donnerwetter! Jetzt bin ich nach der Siebenbürgener Seite abgestiegen und habe vergessen, die Hintertür abzuschließen”. În acest mod, autorul sugerează nesăbuița campaniei României, care s-a aventurat în Ardeal ca într-o prăpastie, neglijând măsurile primare de securitate.

În ediția din 1 octombrie 1916, se regăsește și desenul lui Gustav Brandt, „Der rumänische Siegeswagen” (Fig.6). Carul de luptă, simbolizând statul român, se dovedește incapabil de a rezista cursei în care a fost angajat. La cârmă, cel puțin teoretic, se află un Ferdinand răsturnat, căruia i se văd doar picioarele. El a pierdut controlul cvadrigii românești, ce a început, în consecință, să se dezmembreze: „Zum Teufel, es geht schneller, als ich dachte!” (*La naiba, merge mai repede decât credeam*).

O aluzie la greșelile strategico-tactice ale României este lansată și într-un desen din 15 octombrie 1916, suplimentul al treilea. Aici subiectul atenției îl face o întâlnire dintre un rus și un român, amândoi invalizi de război. Momentul nu este unul fericit. Cei doi ar fi vrut să se întâlnească în cârciumile din Ungaria, dar, din nefericire, au greșit drumul. Rusul: „Schade, wir wollten uns doch in der ungarischen Weinstube treffen!” (*Păcat, am fi vrut să ne întâlnim în cramele ungurești*). Românul: „Ja, ich war, wie du, an eine falsche – Adresse geraten.“ (*Da, si eu am fost, ca si tine, îndrumat spre o adresă greșită*).

Inamic de mâna a doua...

În suplimentul 3 al numărului din 17 septembrie, o caricatură de Willibald Krain prezintă turma oilor românești, mânate, printr-o uriașă poartă de fier, păzită de spectrul morții, spre abatorul englezesc⁷. Este o primă apariție zoomorfă a României, mai precis, o reprezentare a armatei române.

În numărul din 24 septembrie, suplimentul al doilea, imageria României este diversificată, într-o caricatură a aceluiași grafician. De această dată, România este o hienă însetată care încearcă să bea din fântâna ungurească. Mesajul vizual al desenului este finalizat de monologul animalului. „Die Geschichte sieht mir fast zu – einladend aus!” (*Povestea îmi apare aproape prea îmbietoare!*), se îngrijorează acesta, în timp ce se întinde, cu limba scoasă, spre gura găleții (Fig. 3). În unele

⁷ Chiar dacă este subliniată din nou strategia greșită a statului român, care în mod naiv a ales drumul spre exterminare, crezând că este drumul succesului, ținta caricaturistului este, în primul rând, Anglia. Binecunoscuta perfidie a Albionului este reconceptualizată în presa germană din timpul războiului sub aspectul unei întreprinderi economice care scuză orice mijloace; războiul este pentru englezi o afacere, în care numărul victimelor nu contează, Anglia fiind măcelarul propriilor aliați, pe care îi recrutează și apoi îi sacrifică pentru propriile beneficii. O serie de caricaturi din *Simplicissimus* sunt reunite și discutate în cartea lui Wolfgang K. Hünig, *British and German Cartoons as Weapons in World War I, Invectives and Ideology of Political Cartoons, a Cognitive Linguistic Approach*, ed. Peter Lang, 2003. Reprezentativă este mai ales lucrarea din 14 decembrie 1915, în care John Bull este literalmente un măcelar care duce o turmă de viței – tinerii recruți francezi – la tăiere.

legende africane, hiena cade adesea în fântână, mai ales după ce ajunge să își atace reflexia de pe suprafața apei. Luând în considerare motivele folclorice ca pe niște precedente necesare, putem bănuși că hienei românești nu îi va fi, probabil, prea ușor să își astâmpere setea. Stereotipul hienei este reluat și în retrospectiva din 1 octombrie, când animalul este surprins să constate că este fugărit chiar de la intrarea pe front⁸. Simbol al perfidiei și duplicității, acest animal de pradă fusese la începutul războiului aplicat și în cazul Belgiei, caricaturistii de la *Kladderadatsch* introducând-o în heraldica acestei țări, în locul leului belgian, în primul supliment din data de 23 august 1914.

În al treilea supliment din 24 septembrie 1916, actorul este de data aceasta vulpea românească, care, după ce și-a prins coada în colții capcanei Silistra-Turtucaia, privește cu gura căscată, în sus, către strugurii ungurești. Inconștientă de gravitatea situației, ea își permite să se lamenteze: „Scheußlich! Wenn man mit dem Schwanz so in der Klemme sitzt, kann der Schnauze fast der Appetit vergehen!” (*E îngrozitor! Când stai cu coada în cursă, poate botul să își piardă apetitul!*). În acest mod, este lansată o nouă aluzie la strategia eronată a României, care, preocupată de frontul transilvănean, s-a lăsat descoperită în Dobrogea (Fig.4).

Diversele apariții zoomorfe ale României se datorează faptului că aceasta nu are un simbol recunoscut internațional. Pe o scenă pe care reprezentări precum leul britanic, cocoșul francez, ursul țarist, vulturul prusac și cel austriac, nu o părăsesc, România nu se poate afișa decât sub diverși avatari. Funcția acestor avatari este minoră, statul român este înfățișat fie în postura unui agresor de mâna a doua, reprezentat în acest caz de prădători de talie mijlocie, precum hiena sau vulpea, fie în postura de supus al marilor puteri, apărând atunci ca un ierbivor inofensiv⁹.

În suplimentul al treilea din 10 septembrie, apariția se produce sub forma unui animal de călărie, aflat la dispoziția Rusiei. România este un berbec, strunit cu îndârjire de cazacul Iwan. Sub imagine, autorul precizează cu mult umor: „Nun hat sich richtig noch ein Schaf für den braven Ivan gefunden” (*S-a mai găsit o oaie*

⁸ Hiena apare și în *Simplicissimus*, chiar pe coperta numărului din 12 septembrie 1916. Caricatura lui Olaf Gulbransson, „Die vierbund und Rumänien”, prezintă o scenă tropicală: Leul (Puterile Centrale) rage la o hienă pipernicită (România): „Sie haben dich angelogen – ich lebe noch!” (*Te-au mințit – încă trăiesc*).

⁹ Simbolistica marilor carnivore se aplică logic marilor puteri. În conformitate cu poziția sa politică, economică și militară, ca să precizez doar aspectele esențiale, România suportă încarnări succesive, dar care nu depășesc limita animalelor de talie medie. În presa europeană a epocii, animalul cu cea mai bună reprezentativitate este câinele, România și micile state din regiune apărând adesea sub aspectul unor copoi, construiți în mod nediferențiat. Pentru a da un exemplu din presa central-europeană, amintesc o caricatură din 27 ianuarie 1878, din vienezul *Der Floh*, în care o haită de câini de vânătoare au doborât cerbul turcesc. Liderul haitei, România, stă cu labela pe victimă, dând tonul unui urlat ritualic pe care și ceilalți câini – statele balcanice - îl repetă. Motivul câinelui nu apare doar în presa austro-germană. În 1915, chiar în timpul războiului, revista londoneză *Punch*, publică o întâlnire între vulturul austriac și câinii Serbia și România. Vulturul îi spune dulăului românesc să fie atent, să nu pătească ce a pățit Serbia - acesta însă mârâie agresiv, mai ales că partenerul său ține cu mândrie în gură o pană smulșă din coada vulturului habsburgic (*Punch*, 20/01/1915).

pentru curajosul Iwan). Mai pe românește, rusul și-a găsit prostul. Iar ca ridicolul conjuncturii să fie complet, desenul este intitulat, în mod sugestiv, „Die rumänische Kriegsfurie”. Această *kriegsfurie*, furie a războiului, nu pare să aibă origini infernale și are doar predispoziții marțiale moderate – pufăie și șarjează ca un cal de luptă - punctând doar la capitoul ușoarei agresivități specifice masculului oii. Cele două reprezentări, însumate, subliniază echiparea și pregătirea rudimentară a armatelor țariste și românești, implicate într-un război mult prea modern pentru posibilitățile lor (Fig. 2).

Cu o altă ocazie, în ediția din 1 octombrie 1916, România este un măgar speriat, „măgarul lui Iwan”, pe care germanul, bulgarul și ungurul îl aleargă prin Dobrogea. Desenul este însoțit de câteva versuri ritmate, inspirate de un mai vechi cântecel de copii: „Ri – ra – rutsch/ wir fahren durch Dobrudsch!/ Durch Dobrudsche fahren wir,/ Iwans Esel treiben wir/ ri – ra – rutsch/ Stambul bleibt ihm futsch! Die Dob-rutschpartie”. De această dată, mesajul din spatele alegoriei vizuale este și mai acid, armata română fiind concepută nu doar ca inofensivă, dar mai mult, ca fiind lașă.

...dar perdant de clasă

În 6 decembrie, după o ofensivă de doar câteva luni, trupele germane ocupă Bucureștiul. Deși agresiunea asupra statului român a fost nedorită, finalitatea s-a dovedit foarte benefică. În numărul din 17 decembrie, ediție de sărbători, apare poezia „Bukarest”, o scurtă baladă a cărei morală ar putea fi foarte bine următoarea: nu este pentru cine se pregătește, ci pentru cine se nimerește. Aluzia se referă la împrumuturile acordate de Marea Britanie în 1915 pentru a determina România să intre în război alături de țările Antantei. În cazul de față, păgubitul este John Bull, care a investit în România pentru a putea fi operativă din punct de vedere militar. A avut însă de câștigat Michel, simbolul poporului german, care a pus mâna pe bogățiile locului – grâne și petrol. Momentul este cât se poate de oportun, și România este bine primită, deoarece este aproape Crăciunul, momentul cadourilor.

Acești șicană la adresa Regatului englez și a României este reluată în ediția din 14 ianuarie 1917. Chiar dacă momentul este unul hibernal, Gustav Brandt imaginează o scenă agricolă, desfășurată în mijlocul verii. În caricatura „Ernte in Rumänien” (*Recoltă în România*), un german – probabil Michel, stă cocoțat pe un car cu grâne. Jos, un John Bull crispat de mânie, nu reușește deloc să își mascheze nemulțumirea. Deosebit de vesel, germanul îl invită pe englez să participe la sărbătoarea recoltei. Doar chiar el, John Bull, a plătit pentru grâne, concluzionează hâtrul german: „John, willst du beim Erntefest mittanzen? Du hast ja das Getreide bezahlt!” (Fig. 7).

Motivul este reluat și peste câteva luni, în *Kladderadatsch* din 12 august 1917, în caricatura lui Arthur Johnson – „Die reiche rumänische Ernte oder das gewonnene Paradies” (*Bogata recoltă românească sau Paradisul câștigat*). Cele două simboluri naționale, Michel și Germania, dezbrăcate, joacă rolurile lui Adam și Eva. Parodiind scena biblică, un înger, în loc să îi gonească, le arată paradisul dăruit lor de primul ministru român: „Schau hin, ihr liebe Kinder, das alles hat euch – Bratianu beschert.” (*Priviți, dragi copii, Brătianu v-a adus totul.*).

Actorul principal: Ferdinand

Diversele apariții ale României nu sunt toate reprezentări simbolice - unele sunt de fapt metonimii pictoriale. Cu toate acestea, soldatul român aproape nu există. Iar etnicul român apare și el rar. În timp ce *Simplicissimus* inculpă și poziția reginei, ironizând cochetăriile acesteia, redacția de la *Kladderadatsch* folosește motivul singular al regelui.

Motivul *Ferdinand von Rumänien* acoperă două arii semantice. Este în primul rând un motiv autoreferențial, acuzele îndreptându-se, în această situație, unidirecțional asupra monarhului, culpabilizat pentru propriile decizii, și, în al doilea rând, un motiv metonimic. În acest caz, regele reprezintă întregul stat, națiunea sau armata română¹⁰.

Importanța regelui român este una secundară, ceea ce determină apariția lui în bufonade și situații ridicole, și nu critica acidă a acestuia. O situație umilitoare este înfățișată în numărul din 10 octombrie 1916, în caricatura „Der Wurstkessel von Hermannstadt”. Kaizerul îl îndeasă pe regele României într-o oală, liniștindu-l că situația se va remedia. Va fi „conservat” în recipient doar până la sfârșitul războiului: „Keine Bange, Ferdinand! Sie werden nur bis zum Schluss des Krieges – eingeweckt!”

Suplimentul cu numărul doi al ediției din data de 29 octombrie aduce un nouă șarjă, „Der von allen Seiten beschossene Rumäne” (*Românul bombardat din toate părțile*). Actorul este din nou Ferdinand. În aceeași scenă, dar în planul secund, apar primul ministrul englez, Lloyd George, și miniștrii de externe rus, francez și italian: Boris Stürmer, Aristide Briand și Sidney Sonnino. Regele României se lamentează, sub o ploaie de bombe: „Hilfe! Es wettert ja hier so entsetzlich! Beschirmt mich!” (*Ajutor! Aici este o furtună îngrozitoare! Adăpostiți-mă!*). Cei patru *gardieni* îi răspund: „Sehr gern! Aber leider brauchen wir unseren Schirm selbst!” (*Cu multă plăcere! Dar din păcate avem și noi nevoie de umbrelă!*). Scenariul suprinde o situație metonimică, regele ținând, în acest caz, locul armatei și a statului român. Celălalte țări aliate nu pot interveni pentru că și ele au nevoie de ajutor în fața Puterilor Centrale.

O dată cu evoluția evenimentelor de pe front, apar noi motive și în caricatură. Cele două armate germane, sub conducerea lui Mackensen și Falkenhayn, reușesc să învingă rezistența românească, iar pe 6 decembrie, Bucureștiul este

¹⁰ *Statul sunt eu!* Parafrazând, ideea poate fi aplicată și în imagologie, mai ales în cazul reprezentărilor vizuale. Deși mesajul verbal propune ca subiect o comunitate națională – etnică – civică, corespondentul vizual poate fi adesea un personaj real, liderul respectivei comunități. Imaginile în care referințele la o națiune se fac prin intermediul unor exponenți sus-puși sunt foarte frecvente. De exemplu, în timp ce Ferdinand are cele mai multe apariții în presa germană, kaizerul Wilhelm II are cele mai multe apariții în presa românească. Nu este exclus ca Wilhelm să fie cel mai vehiculat clișeu în caricatura de presă europeană a momentului, ținând cont și de statistica lui Wolfgang K. Hünig, *Op.cit.*, p.43, care îl indică ca fiind simbolul cel mai des popularizat în presa engleză (studiu de caz, revista *Punch*), dintre cele cu referință la națiunea germană. Revenind la Ferdinand, sinecdoca monarhului român este frapantă cu atât mai mult cu cât el nu este român. Presa germană insistă, în diverse ocazii, asupra faptului că *românul* („der Rumäne”) are o sorginte germană, el aparținând casei de Hohenzollern.

ocupat. Cu puțin timp înainte, guvernul și regele se refugiaseră la Iași. Desigur, momentul nu putea trece neobservat, așadar în numărul din 10 decembrie, revista interpretează deja evenimentele, în binecunoscuta-i manieră epigramatică. În desenul „Das Weihnachtsschaukelpferd Ferdinands von Rumänien” (*Calul de lemn, de Crăciun, al lui Ferdinand al României*), regele este dat forțat pe un cal de jucărie de cei doi comandanți germani, Mackensen și Falkenhayn. În vânzoleală, îi sare coroana și este în pericol să se răstoarne – aluzie la faptul că regele și statul riscă „să cadă”, din cauza încercuirii germane.

Pe 28 ianuarie 1917, apare o nouă caricatură sub semnătura lui Krain, denumită simplu, „Weiterungen” (*Lărgiri*). Desenul se derulează pe două secvențe, prima parte având loc la București, în august 1916. Ferdinand, „*der Zoller*” (*vameșul*), așezat, cu un metru de măsurat în mână, în fața jețului regesc, se gândește să își extindă tronul (regatul) peste graniță, luând o bucată din Ungaria - „Ich muss mir meinen Thron um mehrere Zoll erweitern lassen. Ich kriege ja jetzt ein Stück Ungarn dazu!”. În partea a doua este redată situația din ianuarie 1917, cu contextul deplasat la nord-vest, între timp: regele, într-o incintă dărăpănată, cu mantia sfâșiată, coroana în mână și bagajele lângă el, examinează un plan de călătorie. Este surprins să constate că *o nouă bucată din Ungaria* se apropie, astfel că se întrebă unde își va găsi, de această dată, un înlocuitor pentru tronul său - „Heiliger Nikolaus, da kommt schon wieder ein Stück Ungarn! Wo krieg’ ich jetzt schnell Thron-Ersatz?!”. Evocator, tronul său este doar o laviță pe o cutie de lemn, ultima prevăzută, în mod aluziv, cu indicații de transport poștal: „Vorsicht! Nicht stürzen!” (*Atenție! Nu răsturnați*).

La sfârșitul războiului

Soluționarea pozitivă a situației României, transformată din agresor în „colonie”, a minimizat importanța acesteia ca subiect gazetăresc. România combatantă, redusă la teritoriul Moldovei, este ignorabilă și pierde treptat interesul jurnaliștilor. Aparițiile ei aproape dispar, făcându-și simțită prezența doar uneori, în alaiul aliaților sau al micilor puteri perdante, alături de Serbia și Muntenegru.

Iminența unei păci separate definitive, mai ales după ce Rusia capitulase, semnând tratatul de la Brest-Litovsk, este surprinsă în retrospectiva din 31 martie 1918. O primă secvență o readuce în prim-plan pe vulpea românească. Plecat la vânatoare, animalul se trezește încolțit de Puterile Centrale. „Wenn ich überhaupt ein Stück von meinem Pelz retten will.[...]. So werde ich wohl nolens volens absorbieren müssen.” (*Dacă vreau să îmi salvez o bucată din blană, trebuie nolens volens să mă las absorbită*).¹¹

Tot cu această ocazie este surprinsă și poziția regelui față de problema păcii prin capitulare. Ferdinand, cocoțat pe creanga unui copac, se află într-o *situație fatală* („sehr fatale Lage”): el este gata să se prăbușească, și se întinde de aceea să prindă mâna salvatoare a Păcii („die rettende hand des Friedens”): un îngerăș cu o ramură de măslin.

¹¹ „A fi absorbit” înseamnă, în acest caz, „a fi ocupat”.

Până la sfârșitul războiului, referințele la România aproape încetează cu desăvârșire. O situație nouă și izolată este reprezentată în numărul din 10 noiembrie 1918. Pe prima pagină a revistei, Gustav Brandt caricaturizează ruperea păcii și noua declarație de război a României. „Und sie werden wieder munter” (*S-au trezit din nou*), precizează autorul, arătând cum îngerul păcii este lovit cu pușca de soldatul român și scapă pe jos tratatul de la Brest-Litovsk¹². Românul este primitiv și violent, și se răstește la *tinerelul* din fața lui, cerându-i să-i facă loc. Hainele slinoase, jerpelite, chipul schimonosit de ură, totul sugerează atitudinea lipsită de scrupule a statului român, care din nou a dat dovadă de multă perfidie (Fig.8).

Caricatura finalizează saga românească din revista *Kladderadatsch*. O dată cu sfârșitul ostilităților, dispare și militarismul jurnaliștilor, evidența înfrângerii nu mai este ascunsă, iar caricaturiștii sunt „demobilizați” și se orientează spre probleme economico-sociale. Spectrul războiului persistă însă, problema despăgubirilor de război și a reconstrucției fiind de mare actualitate. În imageria străinilor reprobabili rămân doar statele direct implicate în soluționarea problemelor teritoriale și în administrarea statului german postbelic. România dispare din interesul revistei, la fel cum a apărut, pe baza unor considerente politico-militare.



Fig. 1. 10/09/1916

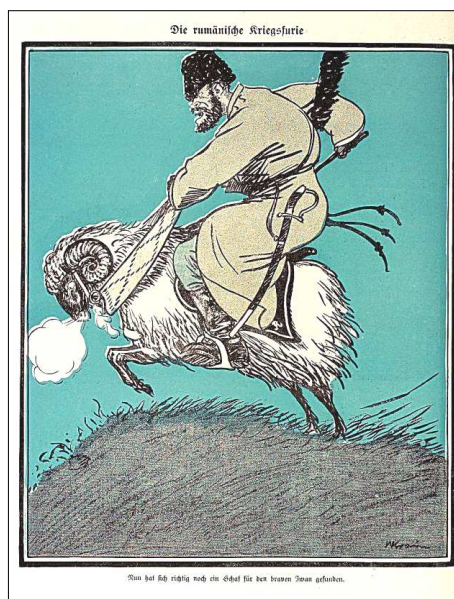


Fig 2. 10/09/1916

¹² Caricatura nu insistă pe autenticitatea istorică; pe tratatul la care face trimitere desenatorul ar fi trebuit să scrie București, și nu Brest-Litovsk. Este vorba fie de o confuzie, fie de o licență – după toate probabilitățile, pacea încheiată cu rușii în martie 1918 era mai bine cunoscută cititorilor decât cea încheiată ulterior, cu România, la București.

ROMÂNIA ÎN REVISTA GERMANĂ KLADDERADATSCH ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL



Fig 3. 24/09/1916

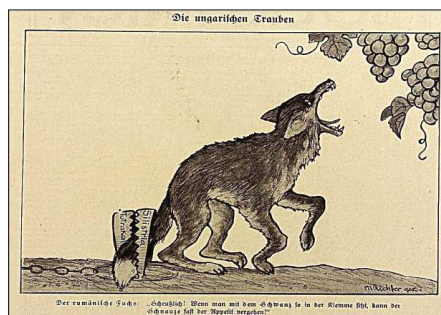


Fig 4. 24/09/1916



Fig 5. 17/09/1916

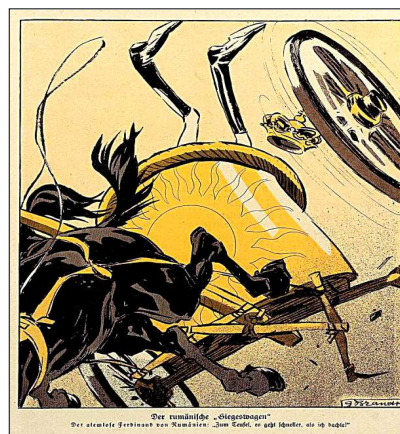


Fig 6. 01/10/1916



Fig 7. 14/01/1917



Fig 8. 10/11/1918

ȘTEFAN LUCHIAN ÎN EVOCĂRILE CONTEMPORANE LUI. RELAȚIA ARTISTULUI CU VIRGIL CIOFLEC*

GABRIELA RUS

RIASSUNTO. Ștefan Luchian nelle cronache del suo tempo. La relazione dell'artista con Virgil Cioflec. Questo studio crea l'immagine dell'uomo e del pittore Ștefan Luchian, così come è stato visto dai suoi contemporanei. Le cronache del suo tempo riflettono il fatto di come il pittore non fosse pienamente compreso e non ne fosse apprezzato il valore.

Insieme alle critiche negative, sono anche state presenti persone che hanno riconosciuto in Luchian un pittore originale e con una nuova visione artistica; tra queste possiamo considerare Alexandru Bogdan-Pitești, Virgil Cioflec e Tudor Arghezi. La relazione tra Luchian e Cioflec è stata trattata dalla prospettiva della corrispondenza tenuta tra i due. Gli scritti del pittore trasmettono pazienza e rassegnazione dell'uomo, che ha ironizzato sulla propria sofferenza e infermità fisica. Grazie a questi scritti noi possiamo vedere l'attività dell'artista e le concezioni della sua arte realizzata dal 1902 al 1910. Cioflec ha dimostrato di essere un sostenitore di Luchian, mostrando il suo interesse per le opere dell'artista fino a dedicargli una serie di cronache, sia durante la vita del pittore che dopo la sua morte. Nell'ultimo periodo della sua vita la maggiore soddisfazione del pittore è venuta grazie all'aiuto del suo amico Virgil Cioflec. Grazie all'insistenza di Cioflec, George Enescu, lirico ammirato e apprezzato dal pittore, è andato a casa del pittore per lenire le sue sofferenze con la propria musica; é, „il regalo del più grande lirico fatto al pittore”.

Despre Luchian, în perioada vieții sale, s-a scris numai în legătură cu participarea la expozițiile vremii și câteva caracterizări ale operelor expuse. În nici un caz acestea nu au fost privite în contextul general al vieții sale. Ne întrebăm oare se poate explica opera lui Luchian fără a se vorbi despre destinul acestuia? Sau opera poate fi abordată în absența studiului asupra vieții creatorului? Indubitabil, aici viața și opera trebuie privite în permanentă raportare a uneia la cealaltă, după cum afirma și Mircea Eliade: “Creația este răspunsul ce se poate da destinului”¹. Receptarea creației lui Ștefan Luchian era deficitară și exprima pe de o parte caracterul de novice al criticii noastre de artă după cum afirmă criticul Valentin Ciucă². Stadiul în care se afla critica de artă, atunci, este foarte bine descris de însuși pictorul Luchian:

*Prezentul studiu se dezvoltă dintr-un capitol al lucrării de licență intitulată *Relația artist - colecționar. Cazul Luchian - Virgil Cioflec*

¹ Valentin Ciucă, *Pe urmele lui Ștefan Luchian*, Ed. Pentru Turism, București 1990, p. 162

² *Idem, Luchian*, Ed. Meridiane, București 1984, p. 10

„- Criticii noștri fac mai mult literatură decât critică. Ei ne povestesc de obicei ceea ce simt dâșii în fața unui tablou de artă, fac comparații pline de erudiție, dar nu ne spun de loc ce este în sine un tablou. Și asta de ce? Pentru că sunt prea puțini cunoscători ai tehnicii artistice și în critica artistică e cu neputință să nu te izbești și de părțile tehnice ale artei”. Pe lângă acestea mai făcea și o comparație cu criticii din alte țări, care trăiesc alături de pictori, observându-le de aproape activitatea³.

Luchian a suferit mult în primii ani deoarece nu a fost înțeles nici de colegi, nici de ziaristii care afirmau că un artist poate fi mai mult decât un pierde vară, care lucrează la voia întâmplării. Criticile negative nu au întârziat să apară, cum ar fi cea din 1894 dintr-un articol din ziarul „Naționalul”, unde Luchian este numit „un leneș distins”. Datorită acestui lucru artistul a înțeles că va avea mult de lucrat pentru a înlătura asemenea prejudecăți⁴. Frumusețile create de artist, s-au ciocnit la început de aprecierile unei critici de rutină care a fost speriată, după cum afirma Șirato de „transmutarea fenomenului natural pe un plan estetic” înfăptuită de Luchian⁵.

Au existat însă și critici care au văzut în Luchian încă din primii săi ani de activitate, un pictor original, cu o viziune nouă opusă celei tradiționale a lui Nicolae Grigorescu⁶. N. Petrașcu este primul care observă noutatea picturii acestui artist în momentul în care scrie un articol în „Constituționalul” din 5 (17) iunie 1894, despre *Expoziția artiștilor români în viață*. În debutul cronicii vorbește despre indiferența față de nou și reacția în fața originalității: „Dacă e în lumea noastră o boală generală ce s-a întins și ne cuprinde, e boala tristă a platitudinii, a banalității corecte, reci și mute... Când se întâmplă de întâlnești un om cu o notă originală în viață, în gândire, în artă, te simți impresionat extraordinar. Simți răcoarea pe care ți-o dă dimineța zilei, ai impresia primăverii, ești în iluzia fericirii ce ți-o desfășoară închipuirea copilăriei”⁷. Petrașcu mai remarcă: „...ușurința cu care lucrează, nesforțarea... neglijența liniilor și a conturelor”, atrăgând atenția asupra unui “suflu puternic de viață, de farmec și de poezie” care se desprind din toate tablourile expuse de acest „virtuos al culorii”⁸.

În anul 1896, Al. Bogdan-Pitești, scria despre Luchian că este „un admirabil colorist și pe deasupra este un gânditor, unul dintre aceia care se pasionează pentru idei, unul dintre cei stăpâniți de obsesia înfăptuirii unei alte lumi, un indignat împotriva acestei societăți nedrepte și apăsătoare, un refractar, un revoltat, în sfârșit, un iubitor al libertății”⁹. Alexandru Bogdan-Pitești, va juca un rol foarte important în sprijinirea și în promovarea artei lui Ștefan Luchian. Apariția acestui scriitor și critic la

³ Petru Comărnescu, *Ștefan Luchian*, Ed. Tineretului, București 1965, p. 242

⁴ *Ibidem*, pp. 102-103, Comărnescu nu precizează numele celui care afirmă acest lucru despre Luchian

⁵ *Mărturii despre Luchian*, Ed. Meridiane, București 1966, p. 9

⁶ *Mărturii despre Luchian, op. cit.*, p. 9

⁷ *Ibidem*, p. 107

⁸ *Ibidem*, pp. 107-108

⁹ Alexandru Bogdan-Pitești, *Impression d'art*, în “Revista Orientală”, mai 1896

București, a impresionat prin gustul și prin pregătirea sa. Era cultivat în mediul artistic parizian și avea o serie de legături cu artiștii de acolo¹⁰. Aflându-se la Paris la finele anului 1895, Bogdan-Pitești intenționa să învioreze atmosfera artistică românească în direcția unei arte vii și mult mai libere. Ajungând în țară și-a dat seama de existența acelor forțe active și deschise spre nou, cu care urma să colaboreze. Articolul pe care l-a scris în „Revista Orientală” în ianuarie 1896, i-a surprins pe Vermont și pe Luchian, deoarece cu acest critic făcuseră cunoștință destul de recent¹¹. Ceea ce se transmitea prin articolul menționat, era o critică adusă la adresa artei oficiale academiste din acea perioadă: „Într-adevăr, se acordă prea puțină atenție lucrurilor artistice în România. Și cum această imputare a fost adeseori formulată, s-a luat tristul obicei de a acorda atenție egală tuturor mângăliturilor. Primul fabricant de mângălituri este recunoscut ca pictor. Nimeni nu-l contestă, nimeni nu îl strigă ce este. Dacă Rembrandt însuși ar veni la București, el ar fi pus pe același plan cu un Stăncescu oarecare. De aici, rezultă o stagnare completă în artă. Nici o mișcare, nici o pasiune, ci o apatie și o nepăsare generală din partea publicului... Există artiști de talent, dar aceștia se mărginesc să picteze minuțios ceea ce văd în preajmă...fără să simtă nimic, fără să gândească nimic. Visul nu i-a bătuit niciodată, ideea nu i-a frământat. Sunt scrupuloși executanți, socot ei, dar nu știu că natura nu se pretează la decalcomanie...” Despre Luchian, face referire prin cuvintele: „Regretăm de a constata că, în pofida tendințelor ce le are, a talentului real, ce i l-am descoperit, el nu i-a dat încă o operă de gândire, din care să țâșnească o idee, care să arunce raze sau să ne sugereze o revoltă, un dezgust, o compătimire... Domnul Luchian se lasă a fi ghicit, dar încă nu și-a spus cuvântul”¹². Bogdan-Pitești se va dovedi a fi un prieten de nădejde pentru câțiva ani. Pictorul îi ascultă sfaturile acestui „animator”, fără de care „pictura românească n-ar fi avut un Luchian”¹³.

Întâlnirile celor doi i-au dat mai multă încredere în sine lui Ștefan Luchian, deoarece sfaturile acestui critic erau constructive atât prin ceea ce neaga cât și prin ceea ce afirma. Alexandru Bogdan-Pitești a avut un rol important în dezvoltarea artei moderne românești și prin organizarea de cenecluri în cafenelele Fialkovski și Kübler, unde se proclamau tendințele moderniste¹⁴. Beneficiul adus artei moderne, de cele două mari personalități se exprimă prin înființarea *Salonului Independenților* și a societății „Ileana”. În revista acestei societăți Al. Bogdan-Pitești semna cu pseudonimul Ion Duican, iar în numărul 2 din 1900 al periodicului îi dedică un articol lui Luchian. De aici merită citate câteva pasaje semnificative prin noutatea viziunii asupra operei pictorului: „Ștefan Luchian este printre tinerii noștri artiști, unul din

¹⁰ George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Ed. Meridiane, București 1984, p. 274

¹¹ Petru Comărnescu, *Ștefan Luchian*, Ed. Tineretului, București 1965, edit. a II-a, p. 132

¹² *Ibidem*, pp. 132-133

¹³ George Oprescu, *Maeștrii picturii românești în secolul al XIX-lea*, Fundația Regală Pentru Literatură Și Artă, București 1947, p. 56

¹⁴ Theodor Enescu, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România-Eseu asupra gustului artistic de la sfârșitul secolului al XIX-lea*- în SCIA 3-4/1956, pp. 192-194

cei care dau mai multe speranțe. Suflet duios, inimă de poet, el este cam rebel tehnicii savante după un anume calapod... în operele sale este o mare intensitate de viață... La el, niciodată un tablou nu este o minuțioasă descripție a naturii... Pentru el, arta nu este o simplă reproducție a vieții. El caută să puie în ce face ceva din el, din sufletul lui, din ceea ce simte, fie o idee fie o senzație. Are o viziune încântătoare a naturii, dar întotdeauna adaugă la aceasta și nota sa personală, simțirea sa. Pentru el, orice formă organică ce vedem în jurul nostru, este expresia unei gândiri sau a unui sentiment ce inspiră artistul în acel moment și de aceea el veșnic prelungește realitatea prin vis și mărește senzația naturii prin ritmul propriei sale senzații¹⁵. Pe Bogdan-Pitești, Luchian îl va pierde ca și prieten câțiva ani mai târziu. Totul a început de la faptul că acest critic a scris despre Stăncescu cuvinte de apreciere subliniindu-i „meritele de profesor și artist” și criticându-l doar pentru că nu înțelegea tendințele noii generații¹⁶.

Printr-un articol publicat în anul 1909, Bogdan-Pitești spera o împăcare cu pictorul, scriind următoarele: „Luchian este același, naiv, duios, plin de poezie, plin de tinerețe. Din generația lui, extrem de banală, el este acela care a avut personalitatea cea mai puternică. Inegal, cert, are însă pânze pline de farmec, care vor rămâne în arta română, pentru că Luchian nu a făcut ca alții, ca toți, ci a făcut cum a simțit și câteodată în mod naiv, niciodată mișcător... Acum cincisprezece ani, la prima expoziție a lui Luchian, am scris că el avea cel mai mare talent printre toți. Nu m-am înșelat. Luchian e inegal, sunt însă bucăți de el care pot sta alături de ale celor mai mari pictori...”¹⁷

Dintre contemporanii lui Luchian, Tudor Arghezi i-a înțeles profund personalitatea și a luat mereu apărarea „maestrului picturii românești”. La moartea artistului, Arghezi a fost cel care a completat imaginea personalității sale cu noi precizări biografice¹⁸. T. Arghezi, pe atunci gazetar la „Seara”, îi arata toată dragostea și admirația lui. Este singurul care pătrunde adânc în drama și măreția sa¹⁹. Critica poetului s-a îndreptat și împotriva artiștilor bine văzuți și plătiți de oficialități. Totodată a realizat o selecție riguroasă în domeniul artistic: „Ne-am fixat valorile artistice într-o serie de pictori cu adevărat individuali și talentați... Sufragiile noastre merg cu Luchian, cu Iser, cu Ressu, cu Pallady”²⁰. Arghezi debutează ca și cronicar plastic în anul 1898, când împreună cu Gala Galaction, sub pseudonimul „Matei Corbora”, au analizat prima expoziție a Societății „Ileana” în ziarul “Epoca”. Este impresionant, că acest critic, la numai 18 ani s-a oprit la Luchian și a văzut în această Societate singura în stare „să sfarme jugul sugrumător al Artei în România, monopolizată de interesați cu scopuri străine de ea și fără ideal”. Pentru Luchian va

¹⁵ *Mărturii despre Luchian, op. cit.*, p. 110

¹⁶ Ionel Jianu, Petru Comănescu, *Ștefan Luchian*, Ed. De Stat Pentru Literatură Și Artă, București 1956, p. 45

¹⁷ *Ibidem*, p. 243

¹⁸ *Mărturii despre Luchian, op. cit.*, p. 9

¹⁹ Petru Comănescu, *op. cit.*, p. 248

²⁰ Barbu Brezianu, *Tudor Arghezi cronicar plastic*, în “Arta Plastică”, an 7(1960), nr.3, p. 28

purta o admirație nemărginită scriind că „îți este greu în câteva tremurături de condei să schițezi pe acest artist...” Acestuia îi va urmări evoluția bolii, prăbușirea trupeză dar care totuși și-a păstrat până la sfârșit „aureola geniului” nestinsă²¹.

Alte aprecieri aduse la adresa artei lui Luchian au venit din partea lui Léo Bachelin care sesizează o viziune înnoitoare și la nivelul limbajului pictural afirmând că „Luchian încorporează lumina în culoare”²².

În primii ani ai tinereții, având o oarecare stare materială Luchian a cunoscut și lumea saloanelor burgheze și a petrecerilor. A redat-o în lucrări precum: *La curse*, *Ultima cursă de toamnă* sau *Bătaie cu flori la Șosea*²³.

În anul 1901, când își fac apariția primele semne ale bolii, se încheie perioada de căutări a lui Luchian. Opera sa va fi rezultatul unei lupte în care artistul trece peste suferințe, lipsuri, tristeți, arătând o bucurie în fața naturii și o totală dăruire a sufletului său²⁴. De acum înainte și până la sfârșitul vieții, atât boala cât și sărăcia s-au întors parcă împotriva sa. Ani întregi va trăi în mizerie în cartierele sărace ale Bucureștiului²⁵. Era obligat să se mute mereu și să viețuiască prin odăi friguroase, de cele mai multe ori, lipsit de mijloace materiale așa cum el afirmă: „Eu în fiecare lună fac focul în altă vatră”²⁶. Pe deasupra acestor suferințe se mai adaugă și indiferența cu care contemporanii îi receptau activitatea, afirmând că arta sa „nu produce nimic” și că de pe urma unei expoziții se alege cu „câteva sute de lei, ca un lampagiu de la primărie”. Dar în ciuda acestora, Luchian își păstra firea sa veselă și optimismul, afirmând fără să-și plângă de milă într-o scrisoare că: „întotdeauna am glumit, când poate în sufletul meu plângeam”²⁷. Prima perioadă a vieții sale lipsită de nevoi, va fi evocată mai târziu de către artist: „Am lucrat o serie de ani, fără să fiu vreodată mulțumit cu ce făceam, căutând și încercând în tot felul. Și cum învățasem și eu ceva, când găsisem o cărare mai descurcată, mai dreaptă, sufletul mi se umplea de bucurie când mă gândeam că voi ajunge la un rezultat care, oricât de mic ar fi fost, doamne, era atât de frumos. Câte am îndurat în acest interval. De câte ori nu uitam să mă duc la masă și mă pomeneam cu ceasurile cinci sau șase, istovit și pe pânză nimic. De câte ori nu ieșeam din casă cu groaza în suflet când după săptămâni de lucru făceam o neghiobie!”²⁸

Drama sufletească și fizică trăită de Luchian o găsim descrisă în două scrisori rămase de la artist și în fișa medicului Dr. Gh. Marinescu îi descrie boala în următorul fel: „Atazie locomotrice. Boală a șirei spinării, care atinge ordinațiunea membrilor inferioare și superioare. Dureri lancinante la picioare. Pierderea reflexelor

²¹ *Ibidem*

²² Valentin Ciucă, *Luchian, op.cit.*, p. 14

²³ Vasile Florea, *Artă românească modernă și contemporană* vol.II, Ed. Meridiane, București 1982, p. 128

²⁴ Ștefan Dițescu, *Luchian*, București 1968, p. 10

²⁵ *Ștefan Luchian*, Text de Mircea Popescu, Ed. Meridiane, București 1964, p. 8

²⁶ Virgil Cioflec, *Luchian*, Ed. Națională, București 1924, p. 36

²⁷ *Mărturii despre Luchian, op. cit.*, p. 6

²⁸ Theodor Enescu, *Luchian și primele manifestări...op. cit.*, p. 206

tendinoase. Tulburări ale sensibilității. Slăbirea acuității vederii. Sunt alterate nu numai rădăcinile posterioare, ci chiar nervul vederii, ceea ce poate duce la o orbire completă. Constituția astenică a înlesnit pătrunderea virusului sifilitic în centrul nervoși. Bolnav resemnat. Caracter blând, concentrat, vorbind puțin, fără să aibă aerul că e preocupat de boală, dar în fond profund afectat că nu putea să mănuiască penelul”. La numai 33 de ani, pictorul era amenințat de o soartă asemănătoare lui Eminescu, cu un sfârșit de nemeritat²⁹. În ciuda faptului că doctorul nu i-a comunicat pictorului diagnosticul său, acesta știa în ce stadiu se află, lucru pe care îl deducem dintr-o scrisoare adresată directorului ziarului „Adevărul”: „Nu v-am scris fiindcă mi-a fost tare rău, și încă îmi este, dar mai puțin de cum mi-era. Pe lângă paralizia picioarelor care de la șolduri în jos îmi sunt complect amorțite și în imposibilitatea de a face vre-o mișcare cu ele, apoi încă o serie de boale cari provin tot din prima, pe care nu știu cum să o numesc fiindcă doctorul nu a pus încă diagnosticul. Sunt aici de o lună și jumătate și nu am ajuns cel puțin nici să cobor din pat, cu toate îngrijirile distinsului profesor Marinescu ce pune pentru căutarea mea. Și știința are o limită, așa că bietul doctor dă și el din umeri și-mi recomandă răbdare... Un singur lucru mă întristează mai mult și acesta este că nu pot face pictura pe care am iubit-o atât de mult...”³⁰. Trebuie menționată aici o altă scrisoare adresată de data aceasta arhitectului Clavel, în care Luchian își descrie chinurile prin care trece: „Îmi merge rău de tot, și dacă va continua așa în curând voi fi complect amorțit de sus până jos. Ieri și azi până pe la două mi-a fost foarte rău. Toate coastele și coloana vertebrală mă țin de parcă aș fi în fiare. Nu știu cum să mă așez ca să mai găsesc puțină odihnă. Capul îmi urlă ca o ocnă și gura îmi este amară ca fierrea. Tot rog pe Dumnezeu să pue un capăt acestor suferințe, dar se vede că m-a uitat”³¹.

După șase luni de stat în spital, Luchian a ajuns din nou printre oameni. Fiind foarte slăbit, nu a ieșit din casă o perioadă din dorința de a nu se prezenta în fața lumii în starea în care se afla³². După ieșirea din spital, Luchian se teme că nu cumva boala să-i fi răpit darul pentru care trăise și care i-a devenit pentru el singura rațiune de a fi. A îndurat chinurile fizice cu resemnare, doarece treptat și-a dat seama că nu era total pierdut și că putea crea mult mai bine decât o făcuse înainte. Lupta și suferința vor deveni pentru el, de acum înainte leit-motivul vieții, fiind important faptul că putea să creeze și că avea un țel. Fiecare tușă sau linie trasată, însemna un triumf împotriva bolii. În ciuda suferinței, Luchian manifestă același devotament și dragoste pentru artă, iar tot ceea ce va realiza de acum înainte va fi rodul unei lupte crâncene³³.

²⁹ Petru Comărnescu, *op. cit.*, p. 155

³⁰ Augustin Z. N. Popp, *Correspondența pictorului Șt. Luchian*, în “Tânărul Scriitor” V(1956) nr. 4(aprilie), p. 93

³¹ *Ibidem*, p. 94

³² Petru Comărnescu, *op. cit.*, pp. 157-158

³³ Vasile Drăguț, *Luchian*, Ed. Meridiane, București 1968, ediț. a 3-a revăzută, p. 34

Doctorul Marinescu i-a prescris un tratament ce consta în băi la Govora, evitarea efortului și odihnă. La câteva luni, pictorul pleacă pentru o cură la Govora, după care merge la Poiana Ialomiței la rudele sale³⁴. La Govora avea să întâlnească o persoană care prin bunătatea și prin influența sa îl va sprijini mult, lucru care implicit va aduce o serie de beneficii posterității. Este vorba despre Virgil Cioflec, prietenul și susținătorul lui Luchian, colecționarul care a oferit Clujului prețioasa „Pinacotecă V. Cioflec” și autorul primei monografii dedicate lui Luchian. Acest critic trăind în preajma pictorului l-a cunoscut destul de bine și astfel în lucrarea sa a reprodus cu fidelitate cuvintele artistului care atestă gustul și preferințele sale³⁵. L-a atras la Luchian omul și opera sa, devenind un admirator înfocat, iar pe lângă cronicile pe care i le-a adresat, a mai compus și o imagine sensibilă a artistului. La Govora cei doi s-au apropiat foarte mult, iar tema discuțiilor lor se învârtia în jurul picturii. V. Cioflec, în semn de admirație față de prietenul său îi va colecționa tablouri și va adresa cuvinte de înțelegere la adresa artei lui.

Încă de la prima întâlnire cei doi au comunicat cald și firesc intuind parcă gustul artistic care îl aveau în comun. În august 1902, Luchian îi scria de la Poiana acestui nou prieten următoarele: „După ce ai plecat din Govora am dus-o greu, nu mai aveam nici cu cine bea apă de Căciulata, nici cu cine glumi, și până trecea o zi mi se părea un an. Unde mai pui că venise o mulțime de cioclovine, pe cât se poate de grațioși, care îmi făceau zile fripte de la distanță”³⁶.

Prietenia dintre Cioflec și Luchian este confirmată de scrisorile, pe care pictorul i le trimite, ele fiind în număr de 17³⁷. Acestea sunt scrisorile unui om răbdător și resemnat care și-a ironizat propriile suferințe și infirmități fizice. Luchian rămâne și în timpul bolii același om blajin, modest când se referă la creația sa. Pe baza scrisorilor putem urmări activitatea artistului și concepțiile sale despre arta pe care o face, începând cu anul 1902 și până în 1910. Relevante privind legătura dintre cei doi sunt formulele de adresare care diferă de la o scrisoare la alta, cum ar fi: „Iubite Virgil”, „Dragă vericule”, „Dragă Virgil”, „Dragii mei supuși”, „Bunii mei prieteni” sau „Dragii mei prieteni”³⁸.

Felul de a scrie a lui Luchian nu este unul monoton care se rezumă doar la o prezentare realistă a situației sale, ci se caracterizează printr-un umor amar specific lui și prin inserarea unor proverbe și zicători populare³⁹. Spre exemplu, prima dintre scrisori se încheie ironic printr-o afirmație referitoare la obiceiul său de a-și bea cafeaua la Kübler:

“Ce vrei, fără asta,
Mai bine-un glonț de pușcă
Și moartea ntr-un minut”.

³⁴ Petru Comărnescu, *op. cit.*, pp. 162-163

³⁵ Marina Preutu, *Pastelul românesc*, Ed. Meridiane, București 1984, p. 16

³⁶ Valentin Ciucă, *Pe urmele...op. cit.*, pp. 117-118

³⁷ *** *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian*, în SCIA nr. 1/1959, p. 233

³⁸ Augustin Z. N. Popp, *op. cit.*, pp. 91-102

³⁹ *Ibidem*

Alte exprimări sunt: „Am găsit de la tine trei știri: o scrisoare...o carte poștală...și o telegramă pentru care, de-aș fi însurat, fără îndoială că aș fi avut scene furtunoase”, „deși d-ra mi-a spus că dacă nu mănânc aleluia”, „toată vericica am petrecut-o în mijlocul unei droae de copii, un doi trei, pâț, Zania mătania, Tuș caracatița și câte de-astea”, „păduchele când se'ngrașă ese'n frunte, și-apoi știi ce-l așteaptă, îi sare scăfârlia”, ș.a.⁴⁰.

Integritatea caracterului său o putem defini prin mărturisirile pe care le face acestui prieten despre care afirmă că e atât de bun încât nici nu știe ce să mai creadă motivând că „poate am cunoscut prea mulți răi”⁴¹. În scrisori descoperim strigăte de bucurie copilărească uneori, în fața frumuseților naturii descoperite la Filipeștii de Pădure, la Brebu sau la Moinești unde picta vara. Printre toate acestea își fac loc și gemete îndelungi de suferință⁴².

În martie 1904, Luchian participă la expoziția *Tinerimii artistice*. În catalog i-a fost reprodusă o singură lucrare și anume acuarela *De la Bariera Filantropiei*, care a fost cumpărată de către Grigorescu. Acest gest scotea la lumină preferințele maestrului, considerându-l pe Luchian un egal al său⁴³. Pentru a-i sublinia importanța și prestigiul tânărului artist, maestrul a afirmat: „În sfârșit am un urmaș!”⁴⁴. Prin aceste cuvinte Grigorescu înțelegea nu un epigon al manierei sale ci un artist liber, original și cu o autenticitate profundă⁴⁵.

În decembrie 1904, va deschide o expoziție personală la Ateneu cu 50 de lucrări, printre care și șase tablouri cu flori. „Îl găsesc în picioare, singur, în mijlocul încăperii lui modeste, unde din toate câte-l înconjoară, nimic nu minte, unde nimic nu-i de prisos. Asudat, alb de oboseală, clatină din cap: «48, 49, 50». Din pânzele înfipte în perete și din grămada celor culcate pe jos, alege tablourile pentru Ateneu.

- 50! Nu mai pui! Destule!

După o scurtă pauză, îngrijorat:

- Te pomenești, că mă întorc și cu astea acasă. Atunci să vezi râs!

- Despre partea mea, Babacule, ți le-aș cumpăra pe toate...

În glumă se răstește la mine:

Dai tu bani pe drăcii?! Păstrează-ți părăluțele!”⁴⁶

Pictorul și criticul A. Baltazar susținea că Luchian este un artist desăvârșit și că simți nevoia să-i vezi de mai multe ori expoziția. În pofida acestor aprecieri, lipsa mijloacelor materiale i-au împiedicat pe critici să cumpere vre-o lucrare; îi

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem*, p. 94

⁴² *Mărturii despre Luchian*, op. cit., p. 6

⁴³ Valentin Ciucă, *Pe urmele...op. cit.*, pp. 123-124

⁴⁴ Petru Comănescu, op. cit., p. 172

⁴⁵ Ștefan Luchian, Text de Mircea Popescu, op. cit., p 5

⁴⁶ V.Cioflec, *La pictorul Luchian*, articol apărut în *Luceafărul* din martie 1905 și reprodus în *Mărturii despre Luchian*, op. cit., p. 43

trebuiau reputație și cunoștințe⁴⁷, așa cum parcă anticipase cu doi ani înainte, într-o scrisoare adresată lui Cioflec: „Ca să vinzi pictură, fie în București sau aiurea, îți trebuie multe! Să fi introdus, să ai cunoștințe bune, să ai reputație și eu din toate astea nu am nici una”⁴⁸. Această presimțire s-a împlinit. La expoziția lui nu a venit aproape nimeni. „Nepăsarea aceasta este o ofensă, un act de nedreptate față de un artist de valoare, bolnav și sărac, ce nu a umblat niciodată după milogeli”, scria criticul V. Cioflec⁴⁹. „În sala aceea întunecată, cu asfalt pe jos, rece, biete tablouri plâpânde, de-o adâncă simțire par niște mici ființe părăsite, foarte nenorocite”, este descrierea cea mai potrivită a expoziției, așa cum au văzut-o atât Cioflec cât și Luchian⁵⁰.

Despre această expoziție va scrie un articol în „Semănătorul” și N. Iorga: „În rotunda Ateneului, la o lumină foarte puțin priincioasă și într-un mare zumzăt vulgar de lume indiferentă se desfășoară apoi expoziția d-lui Luchian. Colori puternice, în lovituri tari, observație de-a dreptul crudă o închipuire personală, nouă, în totul adevăr, energie și dispreț pentru glasul publicului, care, trebuie să spunem, caută o frumusețe mai discretă, mai puțin neașteptată și zguduitoare. Sunt marine și unele peisagii foarte vii și portrete care au părți bune, dar mai ales fructe, care par că stau să se rostogolească de pe pânză”⁵¹.

S-a întors acasă dezamăgit de zădărnicia muncii sale, deoarece se vedea fără nici un ban. V. Cioflec a scris acum articolul *La pictorul Luchian*⁵². La acea dată, Luchian locuia pe strada Povernei, împreună cu familia verișoarei sale Paola Cocea⁵³. Lipsa unui public cultivat în a recepta lucrările, expuse de Luchian la Ateneu, este descrisă foarte bine de Cioflec: „Intră un domn mărunț negricios, - cu cioc. Cum îl zărește pe Luchian, se și repede: «Salutare, pictore, salutare! Ce faci? Voinic? Voinic?»...

- Dumneata ai lucruri foarte frumoase, admirabil prinse, superbe!...Te urmăresc de aproape. Îmi place mult pictura dumată! Da, rogu-te, ai putea să-mi spui, mângăliturile astea ale cui sunt?

Babacu izbucnește:

- Păi alea sunt ale mele”⁵⁴.

Eșecul expoziției îl regăsim ilustrat, tot în acest articol: „Încărcăm tablourile să le ducem îndărăt. Pe-o dimineață tristă de iarnă, amândoi, pășim după sanie, cu capul în pământ. Acasă, le răzimăm de zid, cu fața la perete. Babacu, prăpădit, foarte

⁴⁷ Petru Comărnescu, *op. cit.*, pp. 171-172

⁴⁸ Augustin Z. N. Popp, *op. cit.*, p. 97

⁴⁹ Petru Comărnescu, *op. cit.*, p. 172

⁵⁰ Valentin Ciucă, *Pe urmele...op. cit.*, p. 127

⁵¹ Ionel Jianu, Petru Comărnescu, *op. cit.*, pp. 65-66

⁵² Valentin Ciucă, *Pe urmele...op. cit.*, p. 127. Articolul *La pictorul Luchian*, scris de V. Cioflec a apărut în *Luceafărul* din martie 1905

⁵³ Jacques Lassaigne, *Ștefan Luchian*, Ed. Meridiane, București 1994, p. 50

⁵⁴ *Ibidem*, p. 45

abătut se suie-n pat, cu paltonul pe el. Întins pe spate, cu mâinile pe după ceafă, se uită fix în tavan. Geamurile sunt înghețate. În sobă două crâmpie de lemne sâsâie, încearcă să s-aprindă. Se face o tăcere lungă, dureroasă.

- O să intru iar în spital...

Două lacrimi mari, ca două boabe, îi scapă printre pleoapele grele, peste obraji nemișcați, palizi⁵⁵.

Pentru Luchian, cei de la conducere nu sunt un model preferat pentru lucrările sale. A realizat însă în 1906 lucrarea *Cheful*, în care a reprezentat sila pe care i-o inspirau cei „binecuvântați de soartă”. La această petrecere a unor arendași a pus accentul pe golul și descompunerea morală a celor care trăiau din truda țăranilor⁵⁶. Într-una dintre scrisori adresată prietenului său, V. Cioflec, Luchian își expunea intențiile înainte de a realiza această lucrare: „Mai clocesc încă ceva, o bucată mai mărișoară, un „Chef monstru”, cu figurile mărime naturală sau jumătate, căci se poate să nu am loc, camera precum știi fiind mică. Subiectul este hazliu, și s-ar putea obține mult efect. Deși până acum n-am dus nici o linie, totuși ți l-aș putea descrie cam ce fel l-am plănuțit. De o parte un babalâc cu capul căzut pe piept, de oboasă și băutură cu brațele lăsate în jos, abia se mai ține pe scaun, hainele în dezordine și fără surtuc, numai în jiletcă. Damicela, mai de-o parte într-o poză legeră, caută să-l aducă la viață în capul opus al mesei, un tânăr cu-o altă destrăbălată mai goleşte un rest de Champagne. Iar lăutarii îi trag de zor cu fețele palide și obosite, țambalagiu mai adormit, iar șeful cu ochii pierduți și frânt îi zice cu vioara la urechea bătrânului adormit”⁵⁷. Referitor la *Cheful*, V. Cioflec afirma: „Este o pagină istorică, aceasta nu numai pentru că fixează un moment din moravurile noastre, dar, mai ales, că ne arată pe artist, o dată mai mult preocupat de mersul evenimentelor sociale de la noi... Odinioară ceata aceea desperată de hămesii care pornesc în gloată desculți, cu copiii în brațe, să ceară de la stăpânire mămăligă - din pânza *La împărțitul porumbului* apoi o altă dată din viața țăranului moldovean, tragică, *Dijma în Moldova* și în sfârșit *Cheful* cu arendașul acela sleit de putere, din primul plan, devastat, pe care o mână tânără încearcă să-l mângâie și să-i ridice capul moale, căzut pe piept...”⁵⁸. Prin lucrarea *La împărțitul porumbului*, Luchian a prevestit parcă oarecum ceea ce se va întâmpla în anul 1907. Acest grup de oameni înaintea spre conacul boieresc pentru a-și cere drepturile „fiind o chemare la lupta pentru dreptate”⁵⁹. Acest tablou a fost expus la cea de-a cincea expoziție a *Tinerimii artistice*. Critica neputând să obiecteze în legătură cu realizarea artistică, afirmă doar, că tabloul reprezintă „o scenă de actualitate... redată cu destul humor”⁶⁰.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 47-48

⁵⁶ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 52

⁵⁷ *** *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian*, *op.cit.*, p. 235

⁵⁸ V. Cioflec, *Mișcarea artistică*, articol apărut în *Viața literară și artistică* din 6 ianuarie 1908 și reprodus în *Mărturie despre Luchian*, *op. cit.*, p.115 și Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 52

⁵⁹ Vasile Florea, *op. cit.*, p. 127

⁶⁰ Petre Oprea, *Artiștii participanți la expozițiile Societății Tinerimii Artistice*, Ed. Maiko, București 2006, p. 15

Luchian, s-a aplecat asupra realității crude din 1907, unde evenimentul tragic al răscoalei țărănești, nu a trecut neobservat ci imortalizat în câteva lucrări⁶¹, cum ar fi: *Conac incendiat* (desen), *Episod din 1907* (acuarelă), *Sfârșit 1907* (pastel).

În această perioadă pictorul își va schimba din nou locuința, de data aceasta în cartierul Filantropia, lucru ce îl aflăm tot din scrisori. În 14 octombrie 1906 îi scria lui Cioflec „Pe aici e un frig îndrăcit și...fac focul ca în toiul iernii. De când ai plecat nu am mai dus o linie. Am fost bolnav mai toată vara... Casa în care stăm (împreună cu familia Cocea) e mică, friguroasă și cu o lumină imposibilă, așa că în timpul iernii nu pot să fac nimic, păcat de culorile ce le-am comandat, că or să se usuze în tuburi”⁶². Aici a realizat peisaje din suburbie, precum *Iarna la Bariera Filantropiei* sau *Ghereta din Filantropia*. Aceste lucrări sunt lipsite de pitoresc, însă ele reflectă stările sufletești ale artistului determinate de suferința celor săraci cu care se identifică sufletul său bolnav. Și în această lume mijlocul său principal de expresie rămâne culoarea⁶³. Condițiile de viață pe care le avea pictorul aici sunt descrise de către V. Cioflec, care l-a vizitat: „În Grozăvești, suburbia în care s-a mutat Luchian de curând, zici că nu ești în Capitală. Ai crede mai degrabă că te afli altundeva, într-un sat, mai către mijlocul lui”⁶⁴.

Pictorul avea motivele sale, pentru care a optat să se mute acolo:

„- Ce să cat în centru?...Am alte slujbe parcă, niscai afaceri să zici...Ori aici ori în altă parte...eu tot nu ies...Am cel puțin aer...
- Mie-mi place printre calici; mi-s simpatici. Tot ei la urma urmelor sunt mai de treabă...Proprietăreasa asta a mea ...să nu crezi că-i cine știe ce învățată – o biată bătrână acolo...m-a văzut bolnav...când i-am spus: cum să facem cu chiria ca să fie bine?... - «Lasă, măicuță, să rămâie vorba p-asta...doar nu te-i bucura d-ta la mine...sunt și eu o sărmană!»”⁶⁵

Opera lui Luchian poate fi împărțită în patru capitole: primul al căutărilor, urmează Brebu, Moinești și Florile. Ultimul este cel mai cunoscut, urmat de Brebu, iar cel mai puțin cunoscut este Moinești. Pentru Luchian, Brebu reprezintă un moment important, un apogeu al pastelului care ilustrează „supremul cuvânt spus în această limbă în care cuvintele sunt polen, iar suportul aer”⁶⁶. Luchian își găsește liniștea pictând la țară, unde își petrece verile. În restul anului picta peisaje din jurul Bucureștiului cum ar fi Chiajna sau Băneasa. La Brebu s-a aflat în vara lui 1908, de unde i-a scris prietenului său două scrisori. Într-una a descris chinurile cu

⁶¹ Vasile Florea, *op. cit.*, p. 127

⁶² Petre Oprea, *Ștefan Luchian-Peregrinări bucureștene* în “Arta Plastică”, an 13(1966) nr. 7-8, p.22; Augustin Z. N. Popp, *op. cit.*, p. 99

⁶³ Theodor Enescu, *Pictura lui Luchian și semnificația ei în istoria artei românești*, în “Arta Plastică”, an 13(1966) nr. 7-8., p. 15

⁶⁴ V. Cioflec, *În Grozăvești*, articol apărut în *Viața literară și artistică* din 18 noiembrie 1907 și reprodus în *Mărturii despre Luchian*, *op. cit.*, p. 64

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ Radu Ionescu, *Despre pictura și sculptura românească*, Ed. Maiko, București 2002, p. 30

care lucra: „Drumurile sunt rele și lungi și sunt silit să le fac cu carul cu boi. Vezi și tu acum, cum îți vine după vre-o trei ceasuri în căruță cu genunchii la gură, când mă dau jos nici nu mai simt picioarele de amorteală. Cred că e ultima încercare pe care o mai fac cu peisajele, e prea greu, prea peste puterile mele... Și ce lucruri frumoase; nu te mai saturei uitându-te la ele...Ce folos că drumul până acolo mă zdrobește și dacă n-ar fi splendoarea naturii, care să mă mai învioneze, n-aș mai mișca”⁶⁷.

Pastelurile realizate la Brebu se caracterizează prin linii curbe, calme și în care domină o unduire a luminii blânde. Perspectiva lineară lipsește, fiind înlocuită cu cea cromatică care accentuează și mai mult impresia de bidimensionalitate și decorativism. O astfel de sinteză de forme o regăsim în *Fântâna de la Brebu*. Pastelurile de aici au o culoare dominantă împărțită în mai multe tonuri de la cel mai închis la cel mai deschis, toate găsindu-se într-o armonie cromatică. Spre exemplu în lucrarea *Casa lui Moș Gheorghe* întâlnim nuanțe de verde de la cel mai deschis al ierbii la cel mai închis al frunzișului copacilor⁶⁸.

Peisajele lui Luchian sunt și concrete și abstracte. Ele sunt lipsite de orice formă de viață, par a fi o împietrire a formelor care se contopesc cu orizontul⁶⁹. Același lucru se întâmplă și cu peisajele ce le realizează la Moinești, unde se afla în 1909, împreună cu familia Cocea: „Tu o să râzi, dar simt că locurile astea mă iubesc... Și ce lucruri frumoase sunt prin partea locului. «Frumos» e un biet cuvânt searbăd și neînsemnat care nu spune nimic de splendoarea scânteietoare a peisajului din Moinești. Am colindat și multe ținuturi din țara noastră și chiar din alte țări, dar nu se potrivesc cu ce am găsit aici. Să nu crezi însă că și lucrurile mele sunt tot așa de frumoase. În fața unor așa minuni te pierzi, devi un mormoloc”⁷⁰. Nu le va mai revedea deoarece din anul 1909, Luchian va fi imobilizat într-un fotoliu⁷¹.

Întors la București își va găsi o altă locuință, iar de acum înainte boala nu îi va mai permite să iasă la peisaj și îl va izola complet. „A dat Dumnezeu, și am găsit – i se confesa lui Cioflec într-o scrisoare – o căsuță bună, unde mi-am rezervat un atelier și o cameră de culcare. Am scăpat în sfârșit de mirosul vopselilor”⁷².

Năpăstuit de boală, artistul aparent izolat de lume, se va apropia tot mai mult de oamenii necăjiți și simpli, asemeni lui, care vor deveni subiectele multor lucrări: *Portret de bătrân*, *Spălătoreasa*, *După muncă, spre casă*, etc. În ciuda acestei absențe, de la activitățile artistice, el va trimite totuși regulat lucrări la expozițiile *Tinerimii artistice*⁷³.

Singurul om care în acești ani de suferințe i-a fost mereu alături a fost Virgil Cioflec. Încă de la începutul prieteniei dintre cei doi, criticul l-a sprijinit material, ori de câte ori era nevoie. Acest lucru îl putem descoperi în corespondența

⁶⁷ Augustin Z. N. Popp, *op. cit.*, pp. 99-100

⁶⁸ Ștefan Dițescu, *op. cit.*, p. 12

⁶⁹ Victor Ion Popa, *Tonitza, Șirato, Șt. Dimitrescu, Bunescu* în “Gândirea” nr.4(aprilie) 1934, p. 158

⁷⁰ Augustin Z. N. Popp, *op. cit.*, p. 101

⁷¹ Ștefan Luchian, Text de Mircea Popescu, *op. cit.*, p. 9

⁷² Augustin Z. N. Popp, *op. cit.*, p. 100

⁷³ Petru Comănescu, *op. cit.*, pp. 159-161

lor. În 1902, pictorul scria: „Am primit cele 50 de coroane și nu știu cum să-ți mulțumesc că din acele depărtări te-ai gândit la mine”⁷⁴. Chiar mai mult decât atât, profunda afecțiune dintre cei doi, este ilustrată prin superbe cuvinte rostite de către Luchian: „Dacă vrei cele două tablouri ți le dau cu cât poți tu să dai și dacă ar fi fost în timpuri mai bune nu ți-aș fi luat nimic pe ele, așa oricât mi-ai da, îi iau mai mult ca un fel de împrumut pe care un om de bine îl face unui Babac în suferință”⁷⁵.

Virgil Cioflec îi era mereu aproape, dar nu îi înțelegea fazele de evoluție și nu deosebea căutările de tehnici, în ciuda faptului că a făcut multe pentru răspândirea artei lui Ștefan Luchian. Datorită lui Cioflec s-au păstrat multe lucruri de valoare ale artistului, dar în schimb puține sunt informațiile în legătură cu ceea ce vedea și auzea de la artist comparativ cu ceea ce era Luchian într-adevăr. „Literatura” făcută de Cioflec poate că îl necăjea pe artist deoarece se învârtea în jurul sărăciei și a suferinței lui. Ulterior, acest lucru a ajutat la răspândirea și prețuirea artei și la cunoașterea vieții pictorului⁷⁶.

În acea vreme, domina concepția că, tot ceea ce ținea de viața unui artist trebuia ascuns, opera fiind cea care trebuia să dețină primatul. Din păcate și Luchian împărtășea această mentalitate greșită. Astăzi, noi considerăm cunoașterea vieții unui artist, a experiențelor sale, a durerilor și bucuriilor, ca principalele surse care dezvăluie valorile sufletești ale operei⁷⁷.

Cioflec s-a dovedit a fi un apărător al pictorului atât de drag lui și căruia i-a dedicat o serie de cronici, fie în timpul vieții sale fie după moartea acestuia.⁷⁸ În 1910, sub titlul *Vorbele unui pictor*, publicate în „Calendarul Minervei”, sunt scoase la suprafață concepțiile lui Luchian despre artă, chiar dacă ele nu au fost conturate sub forma unor principii estetice. Aici este definit actul creației a cărei componentă esențială era sentimentul, profunzimea trăirii interioare: „poți să desenezi bine, să ai culoare cât de frumoasă, dacă nu pui simțire, nu iese nimic”. Principiile artei sale sunt legate de simplitate și de adevărul vieții. Natura nu trebuia copiată în concepția lui, ci interpretată și mai mult înzestrată cu acea notă personală, creatoare, a fiecărui artist. Natura trebuie folosită doar ca model, pentru a putea lucra „în felul ei”, încercând să-i descifrezi legile. În viziunea sa, condiția esențială pentru un artist este de a ști să observe lumea înconjurătoare, deoarece „să ști să observi, asta-i cheia”⁷⁹.

În cronicile lui V. Cioflec se simte absența unei argumentări precise care să susțină părerile sale critice. Aprecierile negative sunt la el categorice, iar cele pozitive sunt ridicate la superlativ. Activitatea de critic a lui Cioflec este încoronată

⁷⁴ Augustin Z. N. Popp, *op. cit.*, p. 96

⁷⁵ *Ibidem*, p. 98

⁷⁶ Petru Comărnescu, *op. cit.*, p. 242

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 242-243

⁷⁸ Petre Oprea, *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din primul deceniu al secolului XX*, Ed. Litera, București 1982, pp. 28-29

⁷⁹ *Mărturii despre Luchian, op. cit.*, pp. 49-52

de înțelegerea și prețuirea artei lui Luchian și așezarea lui la loc de cinste în pictura românească⁸⁰. Acest lucru îl face într-un portret scurt al pictorului publicat în 1912, în *Ilustrațiunea Română*. Cioflec îl situează pe Luchian în istoria picturii românești alături de N. Grigorescu și I. Andreescu, afirmând că sunt „singurii trei pictori pe care i-am avut până acum”⁸¹.

Spre sfârșitul vieții, Luchian își petrecea aproape tot timpul în camera sa. Stătea în fotoliu, fuma sau citea ziare. Era vizitat uneori de prieteni apropiați, cu care glumea încercând să vorbească cât mai puțin despre boala sa⁸². De acum înainte peisajul ce-l iubea atât de mult va rămâne pentru el o amintire. Acest refugiu și pierderea contactului cu natura îl vor determina să-și reverse sensibilitatea asupra florilor. În suferințele pictorului, florile sunt un prilej de a iubi viața din ce în ce mai mult. Poartă o dragoste nemăsurată pentru aceste flori pe care le pictează cu o voluptate de portretist: „tot sufletul său atârnă de o floare”⁸³. Din sutele de flori pictate de Luchian, nici una nu seamănă cu cealaltă, fiecare are nuanțe diferite, elegante și muiate în soare. Pornind de la condiția omului, Arghezi interpreta florile ca o aspirație spre peisaj: „...pentru el, floarea vine ca un mesaj al acestui pământ, care rodește și cântă departe de fotoliul lui și înlăuntrul câtorva buchete de mac și micșunele, îi geme sufletul întreg, dornic de ape, de ceruri, de drumuri...”⁸⁴.

În 1912, expune lucrări la Tinerimea. Bachelin constată cu părere de rău, că aceste lucrări sunt așezate într-o sală lăaturalnică și grupate toate pe un panou.⁸⁵ Tot în acest an se mută într-o casă proprie în strada Primăverii⁸⁶. Interiorul camerei este descris de I. C. Aslan, într-un interviu publicat în 1912 în „Rampa”: „O odaie luminoasă, încăpătoare, fără perdele, fără oglinzi, fără draperii. Doar câteva lucrări de ale maestrului împodobesc pereții goi. O etajeră plină cu cărți și reviste, un pat neorânduit, lângă pat un fotoliu, în care pictorul își petrece toată vremea, lângă fotoliu o măsuță, pe măsuță reviste, țigări, chibrituri. Doar atât și totuși îmi pare un cadru fermecător”⁸⁷.

Boala îi progresa înspăimântător, imobilizându-i mâinile și degetele. Doctorul Zambru, cel care l-a îngrijit pe Luchian în ultima perioadă a vieții, afirmă modul în care pictorul înfrunta boala: „Am căpătat un adevărat cult pentru artistul acesta pe care-l urmăresc cu ce liniște olimpică se contemplă stingându-se clipă cu clipă...”⁸⁸

⁸⁰ Petre Oprea, *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din primul deceniu al secolului XX*, op. cit., pp. 28-29

⁸¹ Jacques Lassaigne, op. cit., p. 51

⁸² Valentin Ciucă, *Pe urmele...* op. cit., p. 14

⁸³ Virgil Cioflec, op. cit., p. 23

⁸⁴ Theodor Enescu, *Pictura lui Luchian...* op. cit., p. 20

⁸⁵ Petru Comănescu, op. cit., p. 247

⁸⁶ Petre Oprea, *Ștefan Luchian-Peregrinări bucureștene...* op. cit., p. 22

⁸⁷ I. C. Aslan, *Ce spune pictorul Luchian ?*, articol apărut în *Rampa* din 16 februarie 1912 și reprodus în *Mărturii despre Luchian*, op. cit., p. 53

⁸⁸ N. N. Tonitza, *Ștefan Luchian*, articol apărut în *Iașul* din 1 iulie 1916 și reprodus în *Mărturii despre Luchian*, op. cit., p. 71

Chinul cu care a pictat ultimele flori este descris de Arghezi și Tonitza. „După florile asfințitului, acum răsăreau plâpânde florile înnoptării. I se lega penelul la încheietura mâinii și ajutat de Lorica și Traian, trasa contururile florilor și așternea straturile de culoare. Acestea erau ultimele sclipiri ale focului lăuntric, erau chinurile de a scoate la iveală ceva viu. Florile păreau pictate cu sângele artistului și cu viața lui”. Aceste încercări îl mistuiau pe artist⁸⁹.

Nepoții săi au încercat să-l facă să renunțe la muncă și să se odihnească, dar în zadar. Luchian le spunea:

„- Credeți că există o moarte mai bună decât să mori la lucru? M-am odihnit prea de ajuns în pat... Vreți să mă vedeți ca un pensionar?... Traian, rogu-te, ajută-mă să-mi reiau lucrul.” Sprijinit de brațele nepotului-pictor, Luchian își relua poziția, străduindu-se să creeze o floare din profil, aplecată asemeni unor buze deznădăjduite. Iar câteodată zicea înfiorat:

„- Nu mai pot. Mă las păgubaș pe ziua de azi”⁹⁰.

Ultima prezență la expoziții o are în anul 1915, la Salonul Oficial, cu opt lucrări mai vechi. Toate acestea erau „reținute” de către guvernul liberal, deoarece în fața mitului țesut din dragoste și sinceritatea iubitorilor de artă, oficialitatea nu putea să rămână absentă. După umiliri successive, disprețuiri, expuneri în săli lăuntrice și premiat în urma celor mai puțin înzestrați, i se acordă în sfârșit, medalia I⁹¹.

Iubitorii de artă, criticii, scriitorii, pictorii mai tineri, colecționarii de artă au țesut un fel de mit în jurul pictorului, care creează capodopere în ciuda bolii și a sărăciei. Toată lumea îl înconjură cu dragoste și admirație. Luchian era însă scârbit, când vedea ce repede se schimbă oamenii, cât de repede se pasionau după artă cei cărora „le-a fost lene” să cumpere Luchieni în 1893, 1898, 1904 sau chiar din 1907 în 1910, când lucrări precum *Un zugrav*, *Cheful*, sau pastelurile de la Brebu erau purtate dintr-o expoziție într-alta⁹².

În această perioadă a fost tot mai des vizitat de negustori și de o serie de amatori de tablouri. Reprezentative în acest scop sunt cuvintele lui T. Arghezi din 1915, care spunea că tablourile lui Luchian „au intrat în casele în care artistul nu putuse să șadă” și au făcut „scumpetea câtorva somptuoase domiciliu...”⁹³. Prestigiul care se revarsă asupra pictorului în plină suferință este foarte bine ilustrat de către Gala Galaction, mult după moartea artistului: „Se întâmplă cu acest artist excepțional drama repetată și cunoscută: Când omul începe să se scufunde în unda neagră a nimicnicirii, contemporanii prind de veste că nenorocitul lor concetățean a fost trimis

⁸⁹ Petru Comănescu, *op. cit.*, pp. 252-253

⁹⁰ *Ibidem*, p. 253

⁹¹ *Ibidem*, p. 252

⁹² *Ibidem*, pp. 249-250

⁹³ Ștefan Luchian, Text de Maria Benedict, Ed. Meridiane, București 1962, pp. 7-8. Citatul face parte dintr-un articol scris în 1915 de către Tudor Arghezi intitulat *Ștefan Luchian* ce apare în *Tablete de cronicar*, ESPLA din 1960 și care este reprodus în întregime în *Mărturii despre Luchian*, *op. cit.*, pp. 124-125

al cerului, printre ei nepricepuții și nesemțitorii... Povestea celui ce a scris *Luceafărul* ajungea, sub ochii noștri, povestea lui Luchian”⁹⁴.

Pe lângă aceștia mai vin să-l viziteze și alți prieteni, precum Petrașcu și Paciurea. Aceștia fac glume ascunzându-și tristețea, dar plecând de multe ori mult mai întristați decât veniseră. Luchian trece cu vederea tristețea pricinuită și când poate, glumește cu ei⁹⁵.

Modul în care Luchian își primea oaspeții este descris foarte bine de către Petrașcu. În ciuda faptului că era bolnav, artistul primea cu bucurie pe oricine îl vizita. „Îl găseai în pat, ori într-un fotoliu de suferință... înnodând țigare de la țigare, și cu el îți treceau ceasurile pe nebăgate de seamă, datorită viei sale inteligențe și sarcasmului cu care însoțea orice discuție...”⁹⁶ În convorbirile cu Paciurea și Petrașcu domnea în special monotonia, căci amândoi nu erau prea vorbăreți și în loc să-l încurajeze ei pe Luchian, o făcea acesta. În schimb o prezență vie și mereu alături de pictor s-a dovedit a fi T. Arghezi. Acesta aducea viață în camera albă și liniștită, înviorând și bucurând în același timp pe Luchian. Alți oameni importanți care l-au vizitat demonstrându-i Babacului că nu l-au uitat sunt: Dem. Theodorescu, Gala Galaction, Iser, Storck și Tonitza care l-a văzut o singură dată, dar nu a uitat toată viața această vizită⁹⁷.

Cea mai mare bucurie, pe care a primit-o Luchian înainte de a muri, a venit din partea prietenului său, Virgil Cioflec. Pictorului îi plăcea foarte mult muzica lui George Enescu, pe care o considera o binecuvântare oferită de sunetele calde, pline de distincție și pure asemeni sufletului său. Îl ascultase și în anii de boală, mergând la concertele acestuia, dar nu îl cunoscuse niciodată personal pe acest muzician⁹⁸. După expoziția de la Salon, din 1915, mulți artiști au plecat acasă la pictor pentru a-l felicita pentru succesul participării. Cu acest prilej, Luchian și-a exprimat regretul că nu mai poate să-l asculte pe Enescu cu acele lucrări pe care le adora foarte mult. Ca urmare, după un concert, la insistențele lui Cioflec, George Enescu s-a deplasat la locuința pictorului, pentru a-i aduce puțină alinare prin muzica sa⁹⁹.

⁹⁴ Gala Galaction, *Nenea Ștefan*, articol apărut în *Curentul-Magazin*, nr. 1, 1939 și reprodus în *Mărturii despre Luchian*, *op. cit.*, p. 103

⁹⁵ Petru Comărnescu, *op. cit.*, p. 250

⁹⁶ Gh. Petrașcu, Din discursul de recepție rostit la Academia Română la 22 mai 1937, reprodus în *Mărturii despre Luchian*, *op. cit.*, p. 101

⁹⁷ Petru Comărnescu, *op. cit.*, pp. 250-252

⁹⁸ *Ibidem*, p. 256

⁹⁹ Petre Oprea, *Colecționarul mecena Al. Bogdan Pitești*, Ed. Maiko, București 1999, p. 60. Aceste lucruri sunt relatate de către Laura Cocea și mi se par mult mai elocvente decât relatările lui T. Arghezi în legătură cu această întâlnire. El a descris evenimentul în 11 mai 1955 în “România liberă”, prin următoarele cuvinte: “L-am găsit într-o dimineață zguduit, dar însuflețit, și cu ochii lui frumoși, aprinși... Luchian plângea... Plângea de o emoție fericită... Mi-a povestit că venise noaptea o umbră cu o pelerină strecurată în odaia lui. Mută, umbra a scos din pelerină o vioară și a cântat. I-a cântat două ore întregi, parcă o muzică dintr-o altă lume... Apoi umbra și-a luat vioara și pelerina s-a apropiat de patul răstignitului și i-a spus: «Iartă-mă te rog, sunt George Enescu»”

Gestul lui Enescu este „darul celui mai mare liric al muzicii noastre făcut celui mai liric dintre pictorii noștri și care i-a înviorat pentru multe zile sufletul”¹⁰⁰. Critica a rămas ca de obicei imună la acest nemaipomenit eveniment. Deabia după vreo 50 de ani de la moartea pictorului se vor scrie mai multe lucruri despre această întâlnire, iar printre cei care semnează cronicile se numără și Arghezi. Elocventă este o poezie publicată în anul 1956 în „Tânărul Scriitor”, de către Nicolae Tăutu ce relatează în felul următor întâlnirea dintre cele două genii:

„Îi tulbură seninul doar o rază:
Unde-i Luchian? N-a reușit să-l vadă.
.....
De săptămâni stă pironit de boală
Luchian orbit. Pe pleoape numai smoolă...

Doar în adânc privirile-și îndreptă,
Pe unde forme și culori l-așteaptă.
.....
Dar cine a deschis în seară, ușa?
Ar întreba, dar limba-i ca cenușa...

Și cine-n preajmă-i din înalt coboară
Și-n loc de vorbe are o vioară?

Nici un răspuns. Doar degete de coarde
Alunecă pe fruntea care arde...

Și ce scafandrier prin line unde,
Aici în noaptea orbului pătrunde?

Și ce arcuș, cu boarea lui cerească,
Arsura tâmplei vrea s-o potolească?
.....
Prin cântec, cine i-a redat privirea?
Strălimpede zărește, iarăși firea...

Pentru-un răstimp se scaldă iar în soare,
Cad pleoapele, obloane moi, ușoare.
.....
Și ce arcuș cu febra lui cerească
Vrea inima din nou să-i încălzească?

¹⁰⁰ Petru Comărnescu, *op. cit.*, p. 256

Și ce arcuș cu sunet de departe
L-a-mpărtășit cu viață pentru moarte?

Enescu frânt, tăcuse pe vioară.
Concertul îl cântase-a doua oară...

.....
...Precum cer și ocean prin secole târzii,
S-au ascultat tăcând ca două veșnicii...¹⁰¹

Inima lui Luchian a încetat să mai bată în zorii zilei de 28 iunie 1916. După cum spunea Gala Galaction „a murit în luna când toți crinii stau grei și gata să se scuture, după ce toți pictorii s-au răsucit de admirație și de muncă în jurul lor...”¹⁰² Simțul umorului și l-a păstrat și în acele momente în care familia Cocea era sigură că el nu va mai supraviețui. Dar când își revenea, Luchian le spunea: „- V-am tras o sperietură strașnică? Ei, nu scăpați de mine cu una cu două. Trebuie să termin macii aceia...”¹⁰³

După moartea artistului, a trebuit să treacă vreo opt ani pentru ca acesta să înceapă a fi prețuit la adevărata sa valoare. În 1926, Șt. Dimitrescu se întreba: „Cine vor fi aceia cărora le va reveni frumoasa sarcină de a aduna la locul cel mai de cinste opera lui Luchian, pentru a împlini astfel o superioară datorie și o mare necesitate față de începuturile edificiului plastic românesc!...Când vom putea oare... să mergem în adevărat pelerinaj de admirație în sala luminoasă unde va străluci opera celui mai mare pictor al neamului nostru!”¹⁰⁴

Articole importante i-au fost dedicate ulterior de: K. H. Zambaccian, V. Beneș, Radu Bogdan, Theodor Enescu, Dan Hăulică și Vasile Drăguț. Pe lângă aceștia se adaugă și critici de artă străini, care aduc aprecieri pline de căldură și înțelegere. Printre ei, cei mai de seamă sunt Henri Facillon și Jacques Lassaigne. Amândoi au afirmat faptul că în opera lui Luchian se oglindesc tradiții specifice poporului român¹⁰⁵.

Nu în ultimul rând, numeroase cronici postume au fost semnate de prietenul său Virgil Cioflec. Pe lângă faptul că a scris primul studiu monografic al pictorului Ștefan Luchian, a mai organizat împreună cu Arghezi o serie de expoziții cu lucrările lui Luchian, cu scopul de a-i scoate la lumină gloria de care nu a beneficiat pe timpul vieții¹⁰⁶. Cunoașterea operei lui Ștefan Luchian s-a materializat prin: monografia *Luchian*, din 1924, semnată V. Cioflec, înființarea în 1930 a

¹⁰¹ „Tânărul Scriitor” V(1956), nr. 4 (mai), pp. 39-41

¹⁰² Gala Galaction, *Nenea Ștefan*, articol apărut în *Curentul-Magazin*, nr. 1, 1939 și reprodus în *Mărturii despre Luchian*, op. cit., p. 104

¹⁰³ Petru Comănescu, op. cit., p. 258

¹⁰⁴ Ștefan Dimitrescu, *Luchian* în „Universul Literar”, 4 iulie 1926

¹⁰⁵ *Mărturii despre Luchian*, op. cit., p. 12

¹⁰⁶ Valentin Ciucă, *Luchian*, op.cit., p. 49

Pinacotecii „V. Cioflec” la Cluj printr-o mare donație de lucrări, între care importanți Luchieni și inaugurarea fundației Dalles în 1923 cu o expoziție intitulată „Andrescu-Grigorescu-Luchian”. Aici se mai adaugă marea retrospectivă din 1939, cea din 1946, 1955 și 1967, expoziția „Florile în opera lui Luchian” din 1966 și comemorarea festivă din 1968, la centenarul nașterii artistului¹⁰⁷.

Urmărind toată evoluția acestui „liric singuratic”¹⁰⁸, ne permitem, parafrazându-l pe Valentin Ciucă, să comparăm viața lui Luchian cu cea a Împăratului dintr-o poveste veche orientală. Ea spune că împăratul nu a murit niciodată, deoarece nici nu a trăit vreodată. Îi va supraviețui numai „povestea”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Marina Preutu, *op. cit.*, p. 17

¹⁰⁸ N. Argintescu-Amza, *Expresivitate, valoare și mesaj plastic*, Ed. Meridiane, București 1973, p. 25

¹⁰⁹ Valentin Ciucă, *Luchian, op.cit.*, p. 52

RECENZIE

NICOLAE SABĂU, *Metamorfoze ale Barocului Transilvan*, vol. II. *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005, 509 pp + 357 ill. Color și alb-negru.

Împătimit de Baroc în sensul cel mai nobil al cuvântului, preocupat mai ales de aspectele stilistice dezvoltate pe teritoriul transilvan, Nicolae Sabău și-a extins, într-un răstimp de două decenii, investigațiile exegetice pe un palier extrem de larg. Trilogia sa, semnificativ intitulată **Metamorfoze ale Barocului transilvan**, vizează un stil considerat cvasi universal, dar definit prin contacte fructuoase cu particularitățile locale, dobândind așadar un statut original. Un atare demers din partea unui autor singular, când sintezele sunt de obicei elaborate de colective largite, constituie în sine o ambițioasă și meritorie inițiativă.

Texte preambulare au precedat abordarea definitivă, asigurând temeiuri solide unei opere de anvergură ce, apropiindu-se de final, se conturează deplin. Lăsând la o parte numeroasele studii și articole pe tema dată, două volume publicate de Editura Dacia din Cluj-Napoca în 1979, respectiv Editura Meridiane din București, în 1992, au prefațat inițiativa globală. Pe de o parte, monografia în limbă germană dedicată lui Anton Schuchbauer, sculptor notoriu, activ la Cluj; pe de alta **Sculptura barocă în România (Secolele XVII-XVIII)**, editată după un lung stadiu de așteptare, dar recompensată cu premiul Academiei Române, au prefațat calea acestei trilogii.

Volumul hărăzit sculpturii a văzut lumina tiparului în 2002, tot sub auspiciile Editurii Dacia, constituind primul pas spre o sinteză în premieră ce a stârmit importante ecouri. Infinit mai amplu, cel de al doilea tom, destinat picturii baroce din Transilvania

a apărut în 2005, la Editura Mega din Cluj-Napoca. Înfățișând multiple fațetări pe traseul unei evoluții ascendente, coeziunea tratării a întâmpinat nu puține dificultăți. Acestea țineau mai ales de coordonarea interpretativă, grevată de problematizări *sui generis*. În sfârșit, trilogia urmează a se încheia cu cel de al treilea volum destinat arhitecturii.

Pretențios prin întindere și complexitate, subiectul ca atare implică efortul orchestrației globale, nu doar prin includerea unor vării izvoare și influențe, ci îndeosebi prin raportarea la creatori italieni și austro-germani. Indiferent de caracterul spontan ori mai îndelungat al receptării, procesul nu se rezumă la simpla asimilare, ci este condiționat de existența unor tradiții locale. Absorbția variabilă a inovării stilistice conferă o anumită bipolaritate artei baroce din Transilvania. Organica încorporare a unui program iconografic, parțial impus de curtea aulică de la Viena, definit prin așa-zisul **Kaiserstil**, este însoțit, în condițiile **Contra-reforme**, de ofensiva catolică. Căutând redobândirea prestigiului său religios, în primul rând prin militarea ordinului iezuit, în mod secund prin aceea a călugărilor franciscani minoriți, catolicismul determină revigorarea programului sacral care suferise anterior o anume stază din pricina iconoclastului protestant. Doar aparent omogen, ritmul asimilării depinde de rezistența locală a reacțiilor, întemeiate pe o prelungire stilistică a ceea ce s-ar putea denumi o „post-renăștere”, încă vie în secolul al XVII-lea, dar confundându-se progresiv cu ceea ce autorul în mod inspirat înțelege prin **Frühbarok**, un Baroc timpuriu, **avant la lettre**.

Și altminteri, pe plan european problema este mai complicată, decât în cazul difuzării, mai mult sau mai puțin aleatorii, a **Barocului** în spațiul estic. Chiar și în

Occident, stilul a stârnit nu o dată aprecieri contradictorii, controversate ce se prelungesc până în apropiata noastră contemporaneitate. Înțeleșurile diferite atribuite acestei arte cu tendințe spre universal, nu par a fi întrunit consensul, generând un anume echi-voc ce continuă să planeze asupra-i.

În sens restrâns, fenomenul stilistic se înscrie în realitățile socio-istorice și geografice, constituind cadrul în care au avut loc geneza și dezvoltarea sa. Dar, în sens larg, i s-a atribuit un statut supraistoric, enunțat de esteticieni și esești sensibilizați de un profil morfologic ce depășește uneori limitele strict temporale și spațiale.

Stârniți de confruntarea barochismului cu clasicitatea, timpurii critici au pus în cumpănă interpretarea stilului în sine. Printre primii, Monatigne considera că barocul este bizar și extravagant. Mare poet al Renașterii, Agrippa d'Aubigné vorbea despre antagonismul dintre esență (*estre*, a fi, așadar existență) și aparență (*paroistre, paraître*, a părea). Virulentă la sfârșitul secolului al XVII-lea, faimoasa polemică literară dintre „antici” și „moderni”, n-a fost în ultimă instanță decât o dispută între adepții clasicismului și ai Barocului. Enciclopediștii din veacul următor, un Voltaire și Rousseau îi reproșau ciudățenia, lipsa de măsură și ignorarea conveniențelor. Apoi Quatremère de Quincy îi critica rafinamentul abuziv iar Baudelaire avea să-i disprețuiască formele „umflate”, turgescențe, pe care le numea „**les enflures baroques**”. De notat că ei sunt francezi, impregnați de raționalismul cartezian.

Exegeți moderni, un Worringer, Croce și Eugenio d'Ors îi atribuie stilului o accepțiune generalizantă. Nietzsche reduce antinomia clasic – baroc la două categorii estetice diametral opuse, dar dominante, anume apolinic și dionisiac, având o evidentă conotație temperamentală. În mod mai mult sau mai puțin întemeiat, unii exegeți au opinat că, în genere, arta a evoluat între acești doi poli creatori, atribuindu-le o importanță exclusivă.

Izvorând din încrederea în natura rațională a omului, cristalizată în umanismul Renașterii și confirmată prin antropometrie, omul fiind considerat măsura tuturor lucrurilor, clasicul se distinge printr-un caracter coerent, profund inteligibil. Întemeiat pe echilibrul dintre rațiune și sentiment, cultivând armonia proporțiilor, el realizează o ordine clară. Aceasta aspiră spre un canon ideal, din care derivă seninătatea formelor limpede și calmul eudemonic. Monumentalitatea netulburată a expresiei se menține închisă și statică, olimpiacă, așadar apolinică.

Barocul, în schimb, se vedește prin excelență fluctuant, supus adesea tumultului afectiv, deci pasional. Agitația expansivă, perpetua sa mobilitate, dincolo de tiparele fixe, tinde spre paroxism și grandoare. Idealul proporțiilor frumoase este anulat, topit în tensiunea torențială a elanului dionisiac. Ceea ce pentru clasic este existență pură, ființare în sine – **das Sein** spunea Wölfflin prin 1888 în **Renaissance und Barok** – este înlocuită prin devenire (**das Geschehen**), prin mișcarea în sine, plină de intemperanță, depășind limitele. Contemplația apolinică este dislocată printr-o dinamică agresivă. Calmul absolut este substituit prin dramă. Capricios, imprevizibil, Barocul ar fi în consecință irațional, frizând bizareria. Hegel, Wölfflin și Focillon plusează, definindu-l tocmai prin insubordonarea afirmativ totală față de valorile stilului clasic. Exagerând, este descalificat, atribuindu-se figurări mult prea variabile și ritmuri aparent haotice.

Totuși, sub specia stilului istoricește definit, Barocul nu este nici supratemporal, nici supraspațial. Cadrul său evolutiv este reglementat prin fenomene clare: absolutismul monarhic și Contrareforma care exercită deopotrivă o acțiune programatică asupra genezei și difuzării sale. Cronologic se înscrie între Renaștere târzie, afectată de manierism după mijlocul secolului al XVI-lea – și a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când în ipostaza de **rococo** sau

stil **rocaille** este năpădit de o anumită grațiozitate efeminată. Unde începe și unde sfârșește așadar stilul istoric propriu-zis ?!

Termenul stilistic suferă de la bun început o conotație peiorativă. Derivă din **perolas baroccas** (sau **berruescos**, tradus în spaniolă prin **barruecos**) perle de formă neregulată, asimetrică deci imperfectă, importate de portughezi din India. Eugenio d'Ors este îndreptățit să afle originea Barocului în Portugalia, asociindu-l cu stilul manuelin de după 1500, de pe vremea lui Manuel cel Mare zis și cel Norocos. Acea artă inovează, adoptând simboluri ale florei și faunei oceanice, de asemenea motive ale navigației. Marile descoperiri geografice extind viziunea planetară. Umanismul Renașterii implică progresele cosmogoniei încurajând o nouă concepție asupra universului care se dilată. Influențat de Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno descoperă existența universului multiplu, referindu-se la sistemele planetare în perpetuă expansiune. Printre alte opere fundamentale, el mai scrie **De gli eroici furori**, în 1585 (*Despre mâniile eroice*) prevestind eroul baroc. De altminteri și opera lui Michelangelo îl prefigurase, cu a sa **grandezza, terribilită și furore**. Dramatismul său ascensional, tendința sa spre măreție amenința să spargă tiparele prin flux vital și forță monumentală. Manierismul italian pe care îl influențează preia o viziune intens fremătătoare, convertită în neliniște și stranietate ce se prezintă la școala din Parma ca un fenomen prebaroc. Grație uceniciei sale italice, reflexele manieriste se regăsesc și la El Greco. Nu este fapt întâmplător că în deceniul VI al secolului trecut s-a declanșat o adevărată preocupare promanieristă în exegeza de artă.

Întemeiat mai ales pe elemente de morfologie și decor, Barocul schimbă coordonatele compoziționale, devenind unul dintre cele mai răspândite stiluri. Este însă și cel mai puțin omogen, suferind o mai profundă amprentă a deosebirilor zonale și a deca-

lajelor cronologice. Particularități lesne de observat în fizionomia Barocului transilvan, cristalizat cu oarecare întârziere, dar simultan cu variantele din Principate. Nu atât așezarea geografică, periferică prin raportare la aria de răspândire a stilurilor occidentale, cât situația istorică a determinat întârzierea cu aproape un secol receptarea deplină a Barocului în Transilvania.

Schimbările artistice dintre Răsărit și Apus, cu decalaje mai puțin apăsate, îngăduind o relativă sincronizare, s-au produs constant îndeosebi prin intermediul unui areal de tranzit. Acesta includea dimpreună cu Dalmația, Slovacia, Polonia (îndeobște ținutul Halici) și cu partea apuseană a Rusiei, Transilvania care a constituit deopotrivă un soi de zonă terminus cu fertile interferențe. Barocul brâncovenesc, cel rus și turcesc atestă pendulările artistice. În trecut fie spus, există și un Baroc chinez, după cum aflăm de la autor.

Așadar, Barocul difuzează într-o dublă ipostază, pe de o parte ca „stil internațional” și ca „stil regional”, remarcă Nicolae Sabău, înzestrat cu un fin discernământ.

Nici pe continentul european nu asistăm la o configurație omogenă. Sudul mediteranean, iberic și italic vădesc predilecția pentru Barocul fastuos și patetic, favorizat de componenta temperamentală înclinată spre pasional. Franța și Anglia, însă, adoptă o retorică mai moderată, deși se complac în măreția ostentativă cultivată la curțile monarhiilor absolute, cu ample ecouri în mediul aristocratic. Combătând austeritatea protestantă, catolicismul revigorat se folosește în mod deliberat de somptuoșitatea rituală și de iluzionismul spațial obținut prin artificii perspective. Dar, în centrele urbane, păstrătoare ale tradiției renascentiste, aplecarea spre strălucire și grandilocvență este atenuată, limbajul artistic adevărându-se adesea temperat.

La nivelul variantei orășenești se situează, în bună măsură, afirmarea **avant**

la lettre a Barocului transilvănean, încă din secolul al XVII-lea. Impus de austeritatea Reformei, dar și de împovărarea tributului plătit Sublimei Porți, tradiția limbajului ponderat a primat o vreme în artă. Iconoclasmul protestant a provocat nu doar distrugerea sau dislocarea unor altare catolice dedicate sfinților, ci a jugulat activitatea unor ateliere notorii, ca cele din Brașov, Sighișoara și Mediaș, specializate în creația unor astfel de opere. Acolo au activat trei dintre fiii lui Veit Stoss senior (Veit junior, Johannes și Martin) care se aflau în mod firesc în relație cu atelierul cracovian al părintelui lor. Abandonul iconografiei medievale, considerată nu doar antiprotestantă, ci și perimată, nu este întâmplător, ci un fapt decisiv. În mod pertinent îl citează autorul pe Saint François de Sales, episcopul genevez care, prin 1600, se referea la Goticul „diform”. El fusese de altminteri devansat de Rafael care taxase stilul drept „barbar”.

În împrejurările date este favorizată orientarea spre pictura laică, prin dezvoltarea unor genuri ca portretul, peisajul și natura statică, mai sporadic abordată. Deși receptarea pleneră a Barocului are loc în Transilvania abia în secolul al XVIII-lea, tardiv în comparație cu Sudul și Apusul european, unde stilul intrase de pe atunci în faza sa matură, Sabău depistează în veacul anterior artiști care vestesc inovarea. Grație lor hiatul artistic este ocolit, asigurând continuitatea procesului creator. Dacă în sculptură, de pildă, așa-zisul **Frühbarok**, demonstra autorul, are un caracter mai puțin definit, în domeniul picturii penetrarea tematicii novatoare este mai timpurie, provocând ceea ce el cu teamei numește introducerea unei „noi mode”.

Artiști ca Jeremias Stranovius, emigrat din Slovacia la Sibiu, unde își desfășoară activitatea între 1675-1702, ori Johann Hermann deopotrivă activ în urbe (1657-1676) sunt purtătorii unor influențe bavareze și austriace, afirmându-se ca precursori ai Ba-

rocului transilvan și ca promotori ai picturii laice. Prin Matthias Veress clujeanul, se făcea simțită înrâurirea indirectă a unui Solimena. Iar venețianul Giovanni Battista Pittoni, admirator al lui Veronese și Tiepolo, pare a fi fost inspiratorul unei replici păstrată la Aiud, semnalând așadar reflexe mai directe ale picturii italiene.

Un fenomen extrem de propice fluxului artistic ține de apariția unor adevărate dinastii de pictori, unii născuți și formați la Viena ca descendenții Stock și Neuhauser: imigrați la Sibiu, ei îmbină tradiția aborigenă cu stilul central-european. Cazurile de filiație abundă și în mod justificat sunt comentate pe larg, în virtutea unor contribuții importante. Tobias Stranovius, fiul lui Jeremias, fiul Georg și nepotul Andreas, urmașii lui Johann Hermann nu constituie exemple singulare. Ramificările din trunchi comun sunt multiple, de n-ar fi să-l cităm decât pe Johann Martin Stock fiul, discipol al lui Martin Meytens junior, pictor de curte la Viena. Nu întâmplător, el devine și expertul baronului Brukenthal care îl solicită în vederea achizițiilor sale de artă. Cei doi fii Neuhauser, Franz junior și Joseph nu sunt mai puțin notabili, grație unor preocupări variate ce nu se limitează la portret, ci abordează peisajul, pictura animalieră și natura statică florală. Adam Franz, tatăl, este unul dintre primii profesori de desen, în timp ce fiul Franz juniorul este fondatorul primei școli de desen și de litografiere. Astfel activitatea lor se extinde și în domeniul didactic. Autorul mai menționează printre alții, triada Valepaghi, pe Josephus tatăl și pe fiul său Johann Adolf, de asemenea pe nepotul Stephan Adolf care reunesc un secol de neîntreruptă activitate. Printre pictorii de origine maghiară sunt enumerați Sigismund Koréh și Jakob Bogdani, notoriu pentru naturile sale statice, dar și prin contactele sale germane, olandeze și engleze.

Deosebit de interesant este aportul lui Sabău, așa-zicând inedit, oricum relevant,

și în alt sens. Într-o conjunctură ostilă picturii sacrale se produce o reiterare, să-i spunem compensatoare, prin reluarea unei teme de sorginte bizantină și postbizantină, aceea a **Hodighitriei** (Maria Îndrumătoarea), pătrunsă de altfel și în ambianța occidentală. Răspândirea sa are loc prin intermediul gravurilor ce ilustreau cărțile religioase ortodoxe, tipărite ori circulante în Transilvania. Influențe bizantino-balcanice, datorate ambianței sârbești, au înlesnit difuzarea acestei străvechi tradiții iconografice, atestată încă din secolul al XIV-lea la bisericile transilvănene din Ostrovul Mare și Sf. Mărie Orlea. Fapt reperabil apoi și prin intermediul Moldovei din epoca lui Ștefan cel Mare. Referindu-se la icoana **Hodighitriei** de la mănăstirea Nicula, operă a lui Luca din Iclod, datată 1681, exegetul deslușește influența sa directă în replici ale **Barocului** sacral. Citează anume pictura de la biserica iezuită din Cluj (1694) de asemenea reliefurile mai târzii (1730, 1800) de la bisericile franciscană și piaristă din aceeași localitate. În aceste opere, **Hodighitria** este adoptată în accepțiunea **Măriei Miraculoase**, temă predilectă a repertoriului catolic din epocă.

Nu doar Clujul, ci și Brașovul, Sibiu, Sighișoara și Mediaș, de asemenea Oradea și Târgu Mureș au fost centre deschise pătrunderii înnoitoare. Firește, ritmurile infiltrării sunt variabile, fiind pertinent evaluate. Autorul cumpănește judicios contribuțiile globale ori individuale, în ansamblul unui fenomen plâsmuitor ce premerge receptării plenare a stilului.

Deși având o evoluție mai lentă, oarecum titubantă, precursoratul local are o însemnătate notabilă, chiar dacă se află într-o anume întârziere în contrast cu stilul occidental care depășise nivelul **Barocului** matur. Ca etapă pregătitoare, acest **Frühbarok** transilvănean asupra căruia exegeza de artă a stăruit cu mai puțin interes și cu mai puțină metodă, nu este doar adus la lumină,

ci pus în legitima sa valoare. Sinteza auctorială oferă o perspectivă pe cât de amplă, pe atât de selectivă, vertebrând un material faptic stufos și uneori dispart. Cu o acuratețe grăitoare, multitudinea aspectelor este adusă la numitor comun și înfățișată ca teme al unui proces creator reprezentativ.

Trecând dincolo de faza preambulară, mai pregnantă în pictură, împământarea stilului se înfăptuiește ca o consecință a unor evenimente istorico-sociale de o cardinală importanță. Victoriile succesive raportate asupra expansiunii otomane, oprită sub zidurile Vienei în 1683, face posibilă instaurarea protectoratului austriac în Transilvania. Potrivit tratatului hallerian din 1686, juridic consfințit prin pacea austro-turcă de la Karlowitz (1699), Marele Principat Autonom intra în subordine imperială. Deși autonomia sa era *de facto* limitată prin diplomele leopoldine, provincia se desprindea din sfera levantină, regăsindu-și statutul pe orbita central-europeană. Împrejurare în care arta barocă beneficiază de impulsuri accelerate.

În domeniul picturii laice, portretului îi revine un rol mai curând oficial, în virtutea aceluia **Kaiserstil**, destinat glorificării cezarice. Primează portretele suveranilor aulici, executate inițial de pictorii Curții și trimise de la Viena. Scopul era a sublinia însemnătatea monarhiei absolute prin fastuoasele efigii ale perechii auguste, în ținută de **grand apparat**. Magnificența viza, firește, copleșitoarea lor importanță. Alături de Maria Tereza și de Francisc de Lorena, consortul său împăratesc, se înșiră imaginile aristocrației afiliate protocolului. Guvernatori masivi, în atitudini cam țepene, invariabil frontale, trădează penelul autohton, mai puțin versat decât acela al lui Martin Meytens cel Tânăr, cu statut aulic. Comiți sași, principii și înalți prelați ai Bisericii catolice, purtându-și rangul cu lux vestimentar, personalități militare, fac parte dintr-o adevărată galerie a nobilimii și a

patriciatului. Se întâmplă, desigur, uneori, ca modelele oficiale să fie multiplicat în replici datorate unor anonimi mai puțin versați.

Spre deosebire de exemplele pline de fast și ceremonial, apar și imagini mai sobre sub înrâurirea moderatoare a **Aufklärismului** sinonim cu iluminismul. Este cazul portretelor lui Iosif al II-lea, cam terne, și nu mai puțin al celui ce îl înfățișează pe guvernatorul Samuel von Brukenthal, atribuit lui Johann Martin Stock. Baronul se remarcă printr-o eleganță repliată, cu accent pe distincția intelectuală a unui mare iubitor de cultură și artă. Alături de preferații Stock și Franz Neuhauser cel Tânăr la Sibiu, artiști din alte centre, un Johann Michael Militz la Oradea, un Ștefan Tenețchi și un Anselm Wagner la Timișoara îndeosebi, ca să nu pomenim decât câteva nume semnificative dintr-un lung pomelnic, activează ca o pleiadă subalternă de portrețiști.

Mai puțin fermecată de somptuoșitate, grația feminină a conteselor transilvănene este învăluită, de aceeași Stock și Neuhauser, într-o alură liric meditativă. Înscrisura într-un peisaj adesea evocator, le conferă o anumită relaxare și un ușor aer preromantic. Se mai întâmplă însă, de exemplu în cazul **Doamnei cu porumbelul**, ca pictorul anonim, dar inspirat, să anunțe intimismul stilului **Biedermeier** ce se afirmă doar după 1800.

„Noua modă” pătrunde și în rândurile negustoriei și ale meșteșugarilor, adresându-se orășenimii de vârf, mai modestă și înclinată spre firesc, preferând atitudini mai austere. Genul portretului își lărgeste astfel sfera de interes social.

Un capitol aparte, în acest sens, reprezintă imaginile contemporane ale lui Horia, Cloșca și Crișan, câpii răscoalei țărănești. Originale și replici stărnesc ecouri îndepărtate, reperabile la Augsburg, Erfurt, Dresda și bineînțeles la Viena. Judicioasă, analiza autorului stăruie asupra veridicului

unor înfățișări considerate ca fiind dincolo de orice dubiu autentice. Realizate după natură, chiar la locul detenției, premergătoare crudelor execuții, aceste „figuri de caracter” cum le numește, respiră dârzenie tacită a unor tragice destine. Printre cele mai vechi, gravura lui Rudolf Liebhard (1785) este curând urmată de pastelurile lui Sigismund Koréh, apoi de portretele martirilor triumviri alternativ atribuite lui Stock și lui Anton Steinwald.

Abordând istoria peisajului baroc, practicat cu mai puțină asiduitate, ai cărei promotori par a fi aceeași Stock și Neuhauser, înclinați spre explorarea mai multor genuri, Nicolae Sabău nu pierde prilejul de a puncta un traseu evolutiv. De la peisajul cadru, slujind ca fundal figurilor feminine, genul se dezvoltă mai amplu în ipostaza vedutei. Polarizat de panoramicul unor așezări urbane, vedutismul servește mai ales ca pretext eternizării unor reședințe nobiliare, înconjurate de parcuri vaste. Cu pași progresivi, genul înaintează spre peisajul pur, al cărui viitor se întrevede deocamdată cam ezitant.

Tributară Renașterii, o tradiție învețată perpetuează figurile mitologice și alegorice cu adresă didactică. Zeități olimpiene și virtuți reapar în frescele menite să împodobească reședințele princiere și aristocrate. Menținută în secolul al XVII-lea, iconografia aceasta nu se limitează la un simplu decor, ci vizează un cod etic de urmat, transmițându-se direct Barocului. Constituie așadar un filon continuu, aflat în nemijlocită relație cu repertoriul renașcentist.

Autorul relevă rolul unor principii ca Gabriel Bethlen și Rákoczi I-ul care manifestă un interes vădit față de europenism, cultivând în mod predilect raporturile cu Italia. Muzica de inspirație mediteraneană, cântată de instrumentiști anume aduși din peninsula, **Sonetele** lui Michelangelo retipărite în Transilvania la 1565 și dedicate principelui Ioan Sigismund, sunt doar câteva

exemple ilustrând cultura Principatului, unde pe lângă artiștii autohtoni activează deopotrivă italieni, germani și polonezi.

Un curent umanist tardiv le inspiră executanților o tematică didactico-moralizatoare. Subiecte ca **Parnasul**, de pildă, se regăsește în picturile murale de la castelul din Medieșul Aurit. Efigiile unor filozofi antici, ca Aristotel, și ale unor scriitori faimoși ca Titus Livius sau Cicero și Vergilius își află locul în bibliotecile gimnaziilor din Sibiu și Brașov. Li se alătură uneori portretele contemporane ale unor conducători sași, sugerând un paralelism etic și intelectual. Adesea sentințe latinești însoțesc la modul emblematic modelele importante, consfințindu-le postura socială.

Comentate pe larg, picturile murale din **Casa cu Cerb**, de la Sighișoara, sunt dedicate unor personalități imperiale romane, similare celor de la **Magna Curia** din Deva. Iar scene evocând războiul troian decorează în 1631 casa breslei pictorilor din Sibiu. Constituind o temă aparte, alegoriile „simțurilor omenești” pot fi contemplate în castelul Haller din Coplean.

Erou mitologic prominent, aventurosul Hercule cu faimoasele sale isprăvi oferă pretextul unor interpretări în sala ce îi este dedicată la palatul Brukenthal din Sibiu. Menținute în *camafeu*, cu efecte de griuri nuanțate, cele 12 panouri reproduc episoadele inspirate din **Metamorfozele** lui Ovidiu.

Într-o apropiată ordine de idei, autorul mai menționează panourile **Virtuților**, ce împodobesc strana Croitorilor brașoveni de la Biserica Neagră. Cercetând cu asiduitatea ce îl caracterizează sursele posibile de inspirație, el află modelele figurative în originalele unui artist sud-german, anume Martin Engelbrecht activ la Augsburg și influențat până la un punct de Sandrart. Analizată pe larg, paralela dintre gravurile sale și replicile brașovene pictate este amplu comentată sub semnul ineditului.

Devansând genurile laice, Nicolae Sabău acordă încă de la începutul volumului un spațiu prioritar picturii religioase, domeniu foarte întins ce ridică probleme artistice infinit mai complexe. Numeroase biserici și așezăminte monahale, nou clădite ori recuperate, oferă suprafețe generoase picturii murale și altarelor. Revigorată, iconografia sacrală, care nu fusese totuși integral abandonată pe vremea Reformei, își redobândește importanța ideologică și artistică. Campion al Contrareformei, iezuitismul cultivă inițiativele de anvergură, fiind susținut și de curtea aulică, prin bunăvoința împărătesei Maria Tereza care era o ferventă catolică. Disponând de fonduri mai importante, înalta clientelă ecleziastică este în măsură să apeleze, pe lângă pictorii locali și la cei din afara Principatului, notorii și mai experimentați în arta Barocului.

Extrem de atenți la respectarea unui conținut ideologic, promovat în sprijinul cauzei sale, iezuitismul preferă interpretarea maiestuoasă, apelând la monumentalitate și la o retorică solemnă. Adesea teatrală, sprijinită de efecte în **trompe l'oeil**, viziunea se vrea apoteotică. Copleșitoare prin dramatism, dar și prin somptuoșitate, de asemenea prin nervul acțiunii, iluzionismul acestui stil fascinează ochiul și spiritele.

Prezența, fie directă, fie mijlocită a unor pictori străini de renume, imprimă mari schimbări în compoziție și decor. Învolverburările, piramida dezaxată și elipsa în aranjamentul figurativ, sugerarea unor spații extinse, amplificate cu ajutorul perspectivei atmosferizate, jocurile de umbră-lumină, de asemenea coordonatele oblice și diagonalele, curbele și contracurbele, specifice Barocului modifică structura imaginii.

Există însă printre pictorii locali naturalizați, deschizători de drumuri, activi în secolul al XVII-lea, așadar în **Frühbarok**, care premerg succesorilor mai importanți din veacul următor. Muzeul Național de

Artă din Cluj păstrează lucrarea lui Johann Hermann, o **Răstignire**, datată 1676, urmată de aceeași temă pictată de Ieremia Stranovius în 1680, pentru biserica mănăstirii din Sighișoara. De relevat pentru aceste opere interesante sunt reflexele unui manierism târziu, vecine cu stilul practicat în epocă la Viena și la Praga.

De altminteri tranziția spre Barocul propriu-zis se caracterizează în genere printr-o amprentă italiană, inconfundabilă, ce stăruie în stilul artiștilor austro-germani, puternic înrâuriți de confrății din peninsula. Un Bartolomeo Altomonte, Giovanni Battista Piezzetta, Giovanni Battista Pittoni și Tiepolo, un Sebastiano Ricci și un Corrado Giacinto îi pun în relație pe pictorii central-europeni cu tradiția venețiană și romană. Nu lipsesc nici ecourile napolitane din arta unui Solimena. Pregața acestor influențe este confirmată și de faptul că unii vienezi au fost discipolii unor mentori italieni și ca atare au propagat o variantă stilistică tributară Barocului mediteranean, ce poate fi regăsită și în pictura transilvăneană.

În mod lesne explicabil, repartitia operelor unor freschiști și pictori de altare străini se regăsește în centrele importante, ca Alba Iulia, Oradea și Timișoara unde se află sedii episcopale și catedrale romano-catolice. Acestea solicită prezența nemijlocită a executanților în cazul frescelor realizate *in situ*, în timp ce somptuoasele altare erau uneori pictate la Viena și expediate apoi sanctuarelor beneficiare în Transilvania.

La catedrala din Alba Iulia se păstrează lucrările lui Johann Chimann, dar și o pictură de Franz Anton Maulbertsch, celebru îndeosebi pentru **Închinarea regelor magi** din biserica Sf. Mihail de la Cluj. Altarul grupează destul de strâns personajele într-o piramidă dezaxată, folosind cu economie efectele de clarobscur, de altminteri concurate de un anume lux cromatic.

Pentru decorarea catedralei din Oradea au fost chemați succesiv artiști notabili:

Johann Ignaz Cymbal, prezent și la Carei, Vinzenz Fischer, Johann Nepomuk Schöpf și sârbul Teodor Iliči Čeșlar. Schöpf, care venea de la Praga, imaginează în **trompe-l'oeil Triumful ceresc al lui Isus**, recurgând la un iluzionism ce dematerializează cupola, invadată de azurul văzduhului în care par să plutească personajele.

Devansați de Ferdinand Schiestl, de Michel Angelo Unterberger Cavalese, menționat și la Târgu Mureș și de Franz Xaver Wagenschön, Čeșlar și Schöpf sunt deopotrivă activi la Timișoara.

Oricât de notabile ar fi monumentele centrelor privilegiate, acestea nu epuizează în totalitate forțele artistice. O sumedenie de exemple sunt semnalate în localități subalterne și chiar rurale. La Beiuș, de pildă, sunt nominalizați Johann Lukas Kraker și Georgius Vogl, la Gherla Johann Michael Hess, la Sibiu Anton Steinwald și Anton Zeller autorii picturilor din bisericile iezuite, iar la Odorhei un Hubert Maurer.

Toți acești pictori sunt purtătorii unui stil care a beneficiat amplu de influența italiană, atât în ipostaza manierismului, cât și a Barocului. Preferând tonurile calde, limpede, paleta lor rămâne luminoasă, chiar și în cazuri ca ale lui Fischer, Cymbal și Čeșlar care sunt preocupați de efectele de clar-obscur. Contrastele luminoastice favorizează patetismul scenelor dominate de martiriile sfinților, fără a adumbri totuși seninătatea cerurilor. Planările aeriene ale figurilor sacrale, însoțite de pâlcuri de îngeri și îngerăși purtate pe învolburări de nouri, ce imprimă o anume dinamică vizivă, par cu desăvârșire desprinse de orice lege gravitațională, transformate cu făpturi zburătoare.

O mulțime de anonimi, așa-ziii **Apelles Viennensis**, activi deci în capitala aulică, uneori având un nivel remarcabil, ca acela de la Ruși sau autorul încă neidentificat al unei replici după Pittoni, păstrată la Aiud, atrag atenția. Biserici aparținând unor

ordine monahale, iezuite, piariste ori franciscane, de asemenea unor comunități romano-catolice mai modeste săsești și secuiești, i-au oferit autorului un teritoriu fertil de cercetare, apropiindu-l de tratarea exhaustivă.

Desigur, printre pictorii naturalizați se remarcă aceleași nume care s-au distins și prin promovarea picturii laice. Rolul lor, deși notabil, este totuși poate ceva mai puțin semnificativ. Ei nu puteau rivaliza cu artiștii consacrați prin renume central-european, chiar dacă unii dintre aceștia le-au fost profesori.

Dar rolul lor la începutul secolului al XVIII-lea se afirmă mai șovăielnic, grevat de anumite stângăcii, cum i se întâmplă lui Martin Stock. În **Răstignirea** de la Daia, el se străduiește să sugereze tragismul prin fluturări ale draperiilor și printr-o gestică ostentativă, dar naivă. Mai familiarizat cu noile exigențe stilistice, descendentul său direct Johann Martin Stock accede la o interpretare mai evoluată și mai expresivă. Altarul pe care îl pictează pentru biserica din Deal de la Sighișoara prezintă o compoziție elaborată, pătrunsă de un lirism patetic.

Menținut destulă vreme în penumbră, Georgius Philippi, sighișorean de origine, cumulează mai multe specializări, declarându-se cu oarecare orgoliu profesional, „tâmplar, sculptor, pictor și poet”. De altminteri cazul lui nu este unic, fiind regăsit în Goticul târziu și în Renaștere.

Ilustrând etapa Barocului tardiv, cei din familia Neuhauser, Adam, Franz și Franz junior nu sunt mai puțin importanți. Tânărul Franz Neuhauser se dovedește la fel de versat ca emulul său contemporan Johann Martin Stock, amândoi fiind cotați la paritate sub aspectul măiestriei. Altarul de la Dumbrăveni semnalează o viziune mai grandioasă, construită pe două registre ascendente ce îi permit departajarea cerescului de teluric. Asemenea disjunții devin cvasi programatice.

Despre Mathias Veress clujeanul se poate spune, dincolo de orice reținere, că atinge un nivel superior în **Altarul Sf. Elisabeta**, aflat în aceeași biserică armeano-catolică din Dumbrăveni. Cunoscând *de visu* altarele vieneze ale lui Daniel Gran, care nu este străin de arta lui Solimena, Veress realizează o replică remarcabilă a temei, chiar dacă patetismul său nu egalează fastul dramatic al originalului.

Triada Valepaghi a cărei activitate continuă se întinde de-a lungul secolului al XVIII-lea, parcurge evoluția completă a fazelor stilistice proprii Barocului. De la tradiția locală la Barocul matur, apoi la un rococo provincial, sfârșind printr-o variantă clasicistă, ei străbat un traiect deplin.

Un interes aparte suscită macedo-românul Ștefan Tenetchi. Autor al primului autoportret de artist local, se stabilește la Arad, devenind pictorul curții episcopale ortodoxe. Opera sa cuprinde picturi murale, iconostase și icoane multiple, distinse prin fuziunea novatoare cu iconografia occidentală pe care o introduce în ambianța ortodoxă.

Referindu-se la numeroasele **Martirii** întâlnite ca temă predilectă și în cadrul Barocului transilvan, autorul ne vorbește despre un mod interpretativ ce preschimbă „măiestria în naivitate” și sobrietatea supliciilor în „tragic pitoresc”, atribuindu-le un profil propriu.

Realizată prin artiștii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, maturizarea stilistică imprimă Barocului transilvan o configurație aparte și o valoare în sine, oricât de apropiat s-ar vădi de creațiile central-europene ce i-au servit ca model.

Ceea ce impresionează încă de la prima lectură a cărții lui Nicolae Sabău, impunând reveniri meditative, este dedalul extraordinar al problematizărilor, izvorâte din existența unui material dens, supus cu rigurozitate analizei. Nu doar includerea operelor inedite, descoperite și inserate în edificiul exegetic preexistent, deși incom-

RECENZIE

plet, ci și argumentările privind autenticitatea unor lucrări aflate în dispută, amplifică spectacular tematica inițială. Un caz care, timp de vreo două secole a stârnit aprinse controverse, fără a duce la o concluzie validă, este acela al **Coborârii de pe cruce**, atribuită cu oarecare tenacitate lui Pieter Paul Rubens, marele corifeu baroc. Autorul pledează, însă, pentru o teză mai credibilă, de altminteri vehiculată în cadrul exegezei de artă. El ne convinge că este vorba de o replică inspirată de originalul celebrului flamand, păstrat în catedrala romano-catolică din Anvers (Antwerpen). Cu oarecare semn de întrebare o atribuie germanului Joachim von Sandrart, pe temeiul unor analize comparative foarte pertinente. Ceea ce sună dezamăgitor pentru colonia armeană din Gherla căreia tabloul de mari dimensiuni i-a fost restituit în 1967, pentru a fi reșezat în biserica armeano-catolică. Legenda face referire la un soi de tranzacție a curții aulice care garanta cu altarul, ferm atribuit lui Rubens, un împrumut consistent alocat de prospera colonie. Se pare că asemenea tranzacții sau chiar daruri nu constituie unicate în epocă. Baronul Brukenthal, de pildă, păstrează în celebra-i galerie un Vermeer din Delft care ar putea fi un fals.

Demersul auctorial al lui Sabău este excepțional în primul rând prin extinderea neobișnuită a orizontului exegetic, de asemenea prin arhitectonica strictă, fără de care imensitatea informațiilor ar fi fost aproape imposibil de coordonat. Amploarea investigațiilor, necesitând repertorierea unui număr considerabil de picturi edite și inedite, risipite pe întregul teritoriu transilvan, găsite ori regăsite prin laborioase cercetări pe teren, în muzee, biblioteci și arhive, atât locale cât și din afara țării, au îngăduit elucidarea unor teze incitante.

Întrunind mai bine de 600 de pagini, inclusiv o multitudinea de ilustrații color și în alb-negru, adesea de o foarte bună cali-

tate a imaginilor globale, dar și a detaliilor inspirat alese, volumul este metodic conceput, clar eșalonat pe probleme. Liber de omisiuni și aproximări, aparatul științific, adus la zi, oferă un suport exemplar procesului exegetic. Masivă, tratarea cuprinde atât date fundamentale coroborate prin extrem de bogate exemplificări, cât și foarte multe semnalări de detaliu, cu acribie verificate. Aprofundarea adevărului factic este însoțită de un discernământ sigur ce îi permite autorului să evolueze pertinent, sondând realitatea uneori labirintică a materialului. O atenție trează căreia nimic nu îi scapă, asigură reconstituirea patrimonială a unui stil de mare anvergură, ce întâmpină însă inevitabile decalaje sau întârzieri în desfășurarea sa.

Noi descoperiri schimbă în bună măsură perspectiva asupra subiectului, pus într-o altă lumină, beneficiind de o interpretare novatoare și neîndoielnic mai completă. Confruntarea sistematică, minuțioasă a informațiilor omologate cu noile dezvăluiri, oferă temeuri solide demersului. Cuprinzător, spectacular prin întindere, volumul este realizat cu o rigurozitate fără cusur și cu o răbdare de fier. Limbajul dens, dar foarte logic, sobrietatea exprimării ce îmbracă o sumedenie de idei stârnind cititorul sunt însușiri ce fac această carte demnă de premiul Academiei. As al Barocului transilvan, situat la nivel european, Nicolae Sabău se află deocamdată într-o postură singulară, greu de egalat.

Ceea ce îi confirmă deplin reușitele este în primul rând consecvența exemplară a demersului, orientarea univocă spre un domeniu exegetic de reală importanță care nu a fost până acum supus sintezei. Și ca orice reușită creează o nouă așteptare.

Cluj-Napoca, mai 2008

Viorica Guy Marica