

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

EXTRAS

Tom 26
1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Recenzii

CARMEN LAURA DUMITRESCU, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, Editura « Meridiane », 1978, 112 p. și 99 ilustrații + 22 planșe.

Pentru unele perioade ale istoriei artei românești încă mai lipsesc studiile aprofundate — obligatorii puncte de plecare pentru conturarea unor considerații generale — de aceea lucrarea cercetătoarei dr. Carmen Laura Dumitrescu îndeplinește o necesitate, ea fiind sinteza ce încununează o serie de studii monografice ale autoarei și constituie totodată pentru literatura de specialitate o etapă necesară în vederea alcătuirii unei ample sinteze privind pictura medievală românească. Metoda complexă de cercetare istorică, iconografică, stilistică conferă acestei lucrări și valoarea unui instrument de lucru atît pentru istorici cît și pentru istoricii culturii și artei.

Pe baza unei bogate bibliografii ce cuprinde nume de istorici, istorici de artă și arheologi începînd cu Alexandru Odobescu, autoarea realizează o amplă și serioasă documentare, valorificată și îmbogățită apoi prin cercetarea documentelor și prin încadrarea în contextul artei postbizantine, plecînd de la principalele studii din acest domeniu datorate istoricilor de artă străini: A. Grabar, V. Lazarev, O. Demus, Sv. Radojeiĉ, A. Xyngopoulos, M. Chatzidakis, V. Djuriĉ.

La acestea se adaugă o cercetare amănunțită a fiecărui monument românesc pe teren și cercetări efectuate cu ocazia unor călătorii în zonele de artă balcanică postbizantină.

Primul capitol al lucrării: « Prezentarea monumentelor », prezintă sintetic pentru fiecare din cele opt monumente cercetate: bolnița mănăstirii Bistrița-Vilcea, biserica Mănăstirii Argeșului, biserica mănăstirii Stănești-Vilcea, bolnița mănăstirii Cozia, biserica mănăstirii Snagov, biserica mănăstirii Tismana, biserica mănăstirii Bucovăț, biserica mănăstirii Căluu, datele istorice și de arhitectură, din a căror coro-

borare autoarea ajunge la încheieri originale ce reasează monumentele nu numai ca datare ci și în ceea ce privește relațiile stilistice cu alte construcții ale aceluiași veac al XVI-lea. Astfel sînt evidențiate soluțiile asemănătoare în rezolvarea pronaosului la Tismana și la biserica mănăstirii Argeșului, sau cea a bisericii mănăstirii Snagov derivată din rezolvarea exonartexului bisericii mitropoliei din Țirgoviște.

Al doilea capitol: « Programele iconografice » conține analiza lapidară a principalelor cicluri iconografice ce concretizează ideile de bază ale unui program iconografic de pictură ortodoxă, insistînd asupra temelor ce dau notă specifică programului iconografic al picturii din Țara Românească. Descrierile sînt evitate prin publicarea planșelor cu repartiția iconografică, ceea ce permite cititorului o lesnicioasă vedere de ansamblu.

Compararea acestor programe iconografice cu cele ale ansamblurilor murale din Grecia, Macedonia, Serbia și Bulgaria a prilejuit autoarei surprinderea unor caracteristici deosebite în modul de repartiție al temelor, iar calitățile esențiale: logica dogmatică și simbolică, buna orînduire, varietatea soluțiilor legitimează concluzia că cele două ansambluri de pictură din secolul al XIV-lea, Sf. Nicolae Domnesc și Cozia, ce puteau servi ca model pictorial din secolul al XVI-lea, fuseseră realizate de meșteri zugravi de formație metropolitană, deci domnii Țării Românești, așa cum au precizat recent chiar și cercetători sirbi, au preferat adoptarea unor forme de artă cît mai fidele sursei oficiale a vremii — Constantinopolul.

Cel de al treilea capitol: « Iconografie și ctitori », avînd, la bază concepția materialist-istorică a reflectării bazei economico-sociale în fenomenele de suprastructură, pornește de la analiza aprofundată a documentelor și prin acestea ajunge la înțelegerea tablourilor votive și o cunoaștere mai amănunțită a personalității, metalității și culturii ctitorilor. Am re-

marca în special «valorificarea» istorică a suitelor genealogice din fosta mănăstire a Argeşului; autoarea evidenţiază în mod convingător rolul Despinei, soţia lui Neagoe Basarab, care bucurându-se de prestaşa tradiţiei sîrbeşti pe care ea o reprezenta, a putut inspira soluţii ginerilor ei.

«Consideraţii asupra stilului» deţin o pondere relativ mică în economia lucrării, deşi ele ar fi putut permite în unele cazuri conturarea unor personalităţi artistice chiar în condiţiile definirii specificului de stil al picturii murale de secol al XVI-lea, de către autoare.

Concluziile autoarei, ce cunoaşte temeinic bibliografia privind pictura postbizantină, precum şi o serie însemnată de ansambluri vizitate sau cercetate direct, conturează ideea că pictura secolului al XVI-lea din Ţara Românească constituie o artă cu trăsături proprii şi chiar în condiţiile cînd s-a apelat la meşteri străini pictura valahă nu poate fi confundată cu nici una din variantele picturii post-bizantine.

Pentru a ne referi în încheiere asupra cîtorva chestiuni de formă, subliniem claritatea structurii materialului pe capitole şi în interiorul lor, păstrîndu-se un echilibru între autonomia şi interdependenţa capitolelor, precum şi modul de expunere limpede, în fraze scurte şi dense, ca şi argumentarea convingătoare prin înlănţuirea logică şi fluentă.

Documentarea vastă, abordarea interdisciplinară a fenomenului de artă, dau temeinicie şi fineţe analizelor ce duc adesea la interpretări noi sau la concluzii originale. Toate aceste calităţi conferă lucrării *Pictura murală din Ţara Românească în veacul al XVI-lea* — teză de doctorat a autoarei — ţinută ştiinţifică, punct de plecare informaţional ce oferă şi bogate sugestii de interpretare pentru istoricul epocii şi al culturii.

CORINA POPA

TEODORA VOINESCU, *Radu Zugravul*, Bucureşti, Editura «Meridiane», 1978, 80 p. ilustrate + 40 planşe cu 103 ilustr. în culori şi alb-negru.

Consecventă preocupărilor sale, cantonate mai ales în cercetarea artei feudale tîrzii, cercetătoarea Teodora Voinescu prezintă în acest studiu monografic viaţa şi mai ales opera unui tipic reprezentant al picturii post-brîncovenesti, Radu Zugravu, activ între 1750—1802.

Valoarea acestei lucrări se datorează şi faptului că arta epocii feudale tîrzii din România este încă insuficient luminată de cercetări, deşi ea se situează în atenţia convergentă a istoriei de artă, a etnografiei şi sociologiei.

Pictura murală realizată de Radu Zugravu împreună cu tatăl său Mihail, la Cornetu şi Brădet, şi apoi singur, la Gura Văii, apare mai puţin grăitoare faţă de caietul de modele, fidel ilustrator al preocupărilor şi preferinţelor artistului. Tocmai de aceea autoarea a alăturat textului un catalog al caietului de modele (30 p.) şi o bogată ilustraţie (peste 100 de figuri).

Analizînd acest caiet, autoarea discerne sursele la care a apelat zugravul: ansambluri de pictură de tradiţie postbizantină — în primul rînd cel al bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş —, gravuri şi ilustraţii de tipărituri, de epocă.

Coroborînd datele biografice cu analiza amintitului caiet, autoarea precizează că în acea epocă, cînd încă nu exista o formă de învăţămînt artistic organizat, zugravii se formau alături de un artist mai vîrstnic, adesea o rudă apropiată, completîndu-şi cunoştinţele pe seama diferitelor surse de informaţie, aşa cum arăta întîmplătoarea înşirare de compoziţii, detalii, izvoade de icoane din «repertoriul» de modele ale zugravului Radu.

Subscriem alături de autoare asupra «valorii de semnificaţie» a operei zugravului Radu pentru pictura feudală tîrzie din Ţara Românească, dar am sublinia în plus că în multe cazuri copierea de modele însemna o oarecare interpretare personală. De asemenea, caietul arată clar că tiparele tradiţionale se dovedesc a fi stînjenitoare pentru creativitatea lui Radu Zugravu, care în tablouri votive, desene de animale sau în schiţa reprezentînd o fată în costum de epocă (fig. 92) se dovedeşte a fi un sensibil desenator şi observator al realităţii, demn precursor al picturii de şevalet din secolul al XIX-lea.

CORINA POPA

IULIANA DANCU, DUMITRU DANCU, *Pictura ţărănească pe sticlă*, Editura «Meridiane», Bucureşti, 1975, 136 p., 150 planşe color.

Apărută la Editura «Meridiane», monumentală ca înfăţişare şi cu totul deosebită ca realizare tipografică (volumul a fost premiat şi peste hotare), lucrarea *Pictura ţărănească pe sticlă* de Iuliana Dancu şi Dumitru Dancu este o sinteză ce pare să fie cea mai reuşită din cîte s-au publicat pînă în prezent în legătură cu icoanele pe sticlă, această importantă manifestare a artei populare româneşti.

De la bun început trebuie să subliniem bogăţia de date şi fapte legate de evoluţia acestui meşteşug artistic, cercetările autorilor bazîndu-

se pe un vast material, de multe ori inedit. Lucrarea are numeroase capitole și subcapitole, unele interesante pentru informațiile ce le dețin. Dar dacă intențiile autorilor, menționate în introducere, au fost dintre cele mai laudabile, succesul nu a fost întotdeauna deplin.

În subcapitolul *Originea picturii pe sticlă din Transilvania* autorii se străduiesc să demonstreze că «Nicula a fost primul centru românesc unde s-a pictat pe sticlă», iar cele mai vechi icoane au fost realizate abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Urmează un tabel cronologic al icoanelor pe sticlă în număr de 14, datate prin inscripții la sfârșitul secolului al XVIII-lea sau de la începutul secolului al XIX-lea. Majoritatea icoanelor din listă aparțin unor colecții particulare, sau sînt cunoscute de autori din lucrări de specialitate (în prezent unele din icoane sînt în diferite colecții, spre exemplu icoanele de la Josani (azi Măguri), Adalin (com. Dragu, jud. Sălaj) amintite de regretata Corina Nicolescu în lucrarea sa despre icoane, azi în Colecția de artă veche românească a Arhiepiscopiei Clujului). Ar fi de adăugat că toate aceste icoane datate la sfârșitul secolului al XVIII-lea sînt de format mare (icoane împărătești) și au aparținut unor biserici, făcînd parte din iconostase alcătuite uneori numai din icoane pictate pe sticlă (din aceste motive se întîlnesc un număr atît de mare de icoane prăznicare, adică cele care reprezintă cele mai importante sărbători ale anului: Nașterea Maicii Domnului, Prezentarea la templu a Fecioarei, Bunavestire, Nașterea lui Iisus, Întîmpinarea Domnului, Botezul, Duminica Floriilor, Răstignirea, Punerea în mormînt, Învierea, Înălțarea, Schimbarea la față etc.). Aceste iconostase erau realizate în special la bisericile unor mici comunități, ce nu-și puteau permite pictarea unor icoane pe lemn (costul unei icoane pe sticlă fiind mult mai redus față de al celor pictate pe lemn). Icoanele de format mare erau pictate în exclusivitate pentru biserici, nu și pentru locuințe. Din acest motiv ele erau adesea datate.

Adăugăm listei celor 14 icoane «rarissime» un număr de 20 icoane pe care le-am întîlnit în cercetările noastre la diferite monumente: Sf. Nicolae (1773), Gilgău, jud. Sălaj (icoană publicată de Atanasie Popa, *Biserica din Gilgău*, în *ACMIT*, 1930—1931, p. 202); *Iisus pe tron* (1796), *Maica Domnului cu pruncul* (1796), Sf. Nicolae (1796), toate trei la biserica de lemn din Dretea, jud. Cluj; Sf. Nicolae (1796), Hășdate, jud. Cluj; *Arhanghelul Mihail* (1796), Colecția Arhiepiscopiei Clujului; Sf. Nicolae (1797) și *Arhanghelul Mihail* (1797), Agirbiciu, jud. Cluj; *Învierea* (1797), Fînișel, jud. Cluj și o alta, identică, nedatată, în biserica din Stolna, jud. Cluj; *Arhanghelul Mihail* și *Maica Domnului cu pruncul* (1799), Aghireș, jud. Cluj; *Iisus Hristos* (1800), Libotin, jud. Maramureș, *Iisus Hristos* (1800), Grindeni, jud. Mureș, Sf. Nicolae (1801), Nicula, jud.

Cluj; *Iisus Hristos* (1803), Nicula; *Arhanghelul Mihail* (1805), Grindeni; Sf. Treime (1805), Grindeni; Sf. Treime (1805), biserica de lemn din Reghin; *Maica Domnului cu pruncul* (1805), Orosia, jud. Mureș.

La acestea se mai pot adăuga cîteva din așa-zisele icoane «de tip Iernuțeni», publicate de curînd de G. Grad în *Acta Musei Porolissensis*, I, 1977, Zalău: *Arhanghelul Mihail* (1798), Fildu de Sus; Sf. Nicolae (1799), Băbiu; Sf. Nicolae (1800), Noțig; *Maica Domnului cu pruncul* (1802), Fildu de Sus; *Iisus Hristos* (1802), Jac; toate localitățile fiind în județul Sălaj.

Cînd este vorba de influențe, credem că autorii greșesc spunînd că ecourile iconografiei de tradiție bizantină «au fost receptate de zugravii transilvăneni prin intermediul icoanelor pe lemn de proveniență rusă, venite prin Moldova, icoanelor sîrbești, trecute prin Banat, celor aparținînd școlii de pictură grecească de la Muntele Athos, apărute în secolul al XVIII-lea (p. 22) — deci foarte tîrziu, abia după anul 1700 — uitînd că întreaga iconografie românească, inclusiv cea din Transilvania, a fost în întreg evul mediu ortodoxă, formal și compozițional. Influențele occidentale (puse în primul rînd în titlul capitolului) sînt de ordinul unor elemente decorative ce nu schimbă cu nimic structura compozițională a icoanelor românești transilvănene, ce merg pe linia tradiției bizantine.

Un merit al cărții este faptul că autorii au sesizat și au subliniat între sursele de inspirație ale iconarilor xilogravura țărănească. Este prezentat un tabel al icoanelor copiate după xilogravuri (p. 33—34).

Capitolul *Nicula — leagănul picturii populare pe sticlă din Transilvania* încearcă să realizeze o micromonografie a localității și a iconăritului practicat în acest sat din apropierea Gherlei. Se dau date numeroase din monografia județului Solnoc Dăbica a lui Kádár József precum și din alte surse. Biserica de lemn a mănăstirii, în care s-a păstrat icoana pictată în 1681, trebuie datată cel mai tîrziu la mijlocul secolului al XVII-lea (și nu între 1694 — 1700 cum cred autorii la p. 44), deoarece o inscripție de pe o grindă menționa: «... s-au înnoit această biserică în zilele gubîrnatului Kornîș... 1714. Gligorie meșter», ceea ce presupune cel puțin 50 de ani de existență anterioară.

Între numele de iconari ce activau la Nicula amintim și pe Aurelia Iuga, fiica zugravului Dionisie Iuga, cu care picta biserica din Botiza (Maramureș) în 1899, dar și alte monumente din Țara Lăpușului sau Valea Someșului (vezi Șt. Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în *ACMIT*, I, 1926—1928). În același capitol autorii acordă prea mult spațiu pentru ultimii doi iconari din Nicula, care nu sînt «continuatorii tradiției niculene» (vezi p. 51—53). Sînt înfățișate aspecte ale vieții acestora și ale ac-



Fig. 1. — Sf. Nicolae.

tivității artistice (pe un ton ușor ironic), detalii ce nu pot să trezească decât compasiune.

Așa-numitele icoane de la Iernuțeni sînt de fapt o invenție a autorilor, pe baza unei idei lansate de Ion Apostol Popescu (vezi *Studii de etnografie și folclor*, București, 1970, p. 294). În biserica din Joseni (jud. Harghita) se aflau la 1900 « 4 icoane depinse (pictate) pe sticlă în cele mai vii colori de popa Sandu la an. 1796 » (informa *Șematismul*, Blaj, 1900, p. 337). Informația a fost preluată de Ștefan Metes, fără a fi văzut aceste icoane. Probabil de la acesta a preluat știrea Ion Apostol Popescu, localizîndu-l pe zugrav la Iernuțeni, potrivit « tradiției locale ». Să nu uităm că popa Sandu din inscripția icoanelor de la Joseni poate fi și donatorul lor, deoarece nu se menționează că acesta era zugrav. Icoanele nu au fost cercetate nici de soții Dancu, lucru ce reiese clar din text.

Este totuși straniu cum este posibil ca în funcție de icoanele de la Joseni, a căror imagine nu a fost publicată niciodată și care nu au fost nici cercetate, să atribui un mare grup de icoane pe sticlă lui Popa Sandu, pe care apoi să-l localizezi la Iernuțeni și în ultimă instanță să scrii chiar un capitol despre icoanele pe sticlă din acest centru. Introducerea în circulație a unor asemenea date, nefondate științific și neverificate, dovedește diletantism și este un mare pericol, ce în cazul de față a și dat rezultate (de curînd a fost publicat în *Acta Musei Porolissensis*, I, 1977, articolul lui G. Grad, *Cele mai vechi icoane pe sticlă din Sălaș*, ce are un capitol rezervat icoanelor de Iernuțeni).

Cercetînd biserica din Răstolița (jud. Mureș), în vara anului 1977, am găsit o icoană pictată pe lemn ce reprezenta pe Sfîntul Nicolae și scene din viața sa, iar în partea de jos avea o inscripție scrisă într-o frumoasă grafie: « *Să se știe că aciastă s(fîntă) icoană s-au zugrăvit în anul 1808 februarie 14 zile. De mine Sandu Popovici din Iornotfaia* » (Iernuțeni). Este vorba de un zugrav din Iernuțeni al cărui nume este identic cu cel amintit mai sus, dar stilul său diferă de cel al icoanelor atribuite acestui « centru al picturii pe sticlă ». Pentru comparație dăm fotografia icoanei și un detaliu al inscripției.

Sînt prezentate și alte centre de pictură pe sticlă ca cele din Scheii Brașovului, Țara Făgărașului sau din Valea Sebeșului. Numele zugravului de la p. 88, a cărui semnătură este produsă, este *Barbu Zugravul*, nume întîlnit și în pictura pe lemn transilvăneană și avînd o semnătură asemănătoare (la 1795 picta icoane la biserica din Dobirlău, jud. Covasna, Barbu Zugravul. Vezi V. Brătulescu, *Biserici din Transilvania*, în *Omagiu Fraților Lapedatu*, 1936, p. 191).

Numele zugravilor din Familia Costea de la Lăncrăm sînt scrise cu litera K, autorii uitînd că aceștia scriau cu litere chirilice.

După prezentarea centrelor mai importante, lucrarea are drept *Încheiere: Aprecieri asupra icoanelor pe sticlă în decursul vremii*.

Textul lucrării cuprinde un număr destul de mare de localități greșit publicate sau amplasate geografic, erori ce nu se datorează numai



Fig. 2. — Inscripție de pe icoana reprezentîndu-l pe sf. Nicolae.

tiparului : p. 21 Adalin (jud. Sălaj nu Cluj), Joseni (localitate inexistentă azi în jud. Cluj); p. 31 : Săpac (corect Săplac, azi Petrești); p. 32 Pintac (Pintic); p. 50 Ciceu Gurgești (corect Ciceu Giurgești); p. 56 localitățile Sinpaul și Fodora din jud. Cluj sînt citate ca sate maramureșene; p. 64 Gheorgheni și Joseni sînt în jud. Harghita și nu Mureș.; p. 70 localitatea Batin-Deji nu există, la fel ca și satul Păticești de la nota 24. Uneori întîlnim în text informații arbitrare sau inexactități care derutează cititorul. Sîntem deci nevoiți să facem următoarele îndreptări descoperite la o primă lectură : p. 35 : Picu Pătruț nu a fost diacon; Vasileca Vlaic zugravu este iconar, nu iconăriță (vezi nota 24); p. 41 : « subguvernatorul » este corect vicevoievodul Transilvaniei; în 1770 Nicula aparținea deja cetății Gherla; p. 44 : la începutul secolului al XVIII-lea biserica de lângă Universitatea din Cluj era a iezuiților și nu a piariștilor, iar Kollovitz (corect Kollonich) era episcop primat și nu « primatul iezuiților »; p. 64 : în necunoștință de istoria românilor transilvăneni autorii scriu : « ...Transilvania, care depindea — ca foruri superioare — de episcopia Rîmniceului și de mitropolia din Belgrad »; p. 95 : o icoană din 1740 « dovedește vechimea meșteșugului picturii » în zona Sebeșului (unde monumente pictate se conservă din secolul al XIV-lea !); etc. etc.

În privința notelor, spre regretul nostru, constatăm că autorii nu cunosc metode elementare de citare. Sînt greșit citate, lipsesc ani de editare, pagini (uneori foarte necesare) la următoarele note : 5, 6, 9, 10, 14, 15, 17, 19, 21, 25, 31, 32—37, 40, 47, 51, 55, 59, 72, 74, 76, 78, 83, 92—96, 100, 109. Nu mai consemnăm notele cu caracter « polemic », autorii fiind pedanți doar cu alții.

Bibliografia selectivă (din 99 de titluri 10 sînt ale autorilor) nu cuprinde lucrări ce erau obligatorii într-o asemenea listă : Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în *ACMIT*, I, 1926—28, p. 1—168; I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973; Nicolae Iorga, *Scriitori și inscripții ardeleni și maramureșene*, II, București, 1906 și altele.

Ilustrația color a fost realizată în condiții deosebite de Radu Braun, Sever Cernescu, Gheorghe Voicu, Walther Konschitzky. Prezentarea artistică o datorăm graficienei Klara Tamăș, care a reușit să realizeze o frumoasă carte de artă. Reușita tipografică este meritul întreprinderii poligrafice « Arta Grafică » din București, care nu o dată a oferit publicului larg și specialiștilor cărți și albume de artă de o înaltă ținută.

MARIUS PORUMB

GUSTAV GÜNDISCH, ALBERT KLEIN, HARALD KRASSER, THEOBALD STREITFELD, *Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, București, Editura « Kriterion », 1976, 320 p. cu ilustr.

Volumul celor patru autori constituie o contribuție importantă la istoriografia artei transilvănene. El reunește zece studii private la probleme ale arhitecturii, sculpturii și picturii între secolele XIII—XVIII. Cu toată varietatea lor tematică, ele sînt legate totuși, într-un fel sau altul, de un singur ansamblu : acela al bisericii parohiale din Sebeș, jud. Alba. Restaurarea acestuia în anii 1961—1964 a constituit o ocazie favorabilă pentru cercetarea lui și chiar o necesitate pentru efectuarea lucrărilor. Așa se explică că patru materiale privesc nemijlocit monumentele de arhitectură de acolo, iar alte două, sculpturi aferente; doar celelalte patru studii se referă la opere de artă din alte localități, ca Vingard, din apropierea Sebeșului. Unele din ele au fost publicate, parțial, deja anterior, în diferite reviste (*Revue roumaine d'histoire de l'art*, *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, *Neue Literatur* etc.), dar tocmai datorită legăturii tematice existente între diferitele studii, gruparea lor în cadrul acestui volum este foarte avantajoasă.

Introducerea în problematica ansamblului cercetat este făcută de rezumatul opiniilor asupra evoluției bisericii parohiale. Succint, dar complet, sînt relevate momentele esențiale ale cunoașterii lui, începînd cu legende și tradiția locală și pînă la constatările lui V. Vătășianu, expuse în *Istoria artei feudale în țările române*; nu se insistă în schimb asupra studiilor care au urmat imediat restaurării : unul publicat în *Monumente istorice*, vol. II, de un colectiv de autori — printre care și cei ai cărții — și altul de R. Heitel, apărut sub titlul *Monumentele medievale din Sebeș-Alba*. Cercetarea tot mai cuprinzătoare a evoluției monumentului sugerează implicit ideea finalizării treptate a procesului de cunoaștere.

La începutul celui de al doilea studiu, referitor la dezvoltarea arhitectonică a bisericii, se subliniază totuși, cu modestie, imposibilitatea clarificării tuturor problemelor, intenționîndu-se în primul rînd o valorificare cît mai completă a informațiilor adunate. Începutul construcției este datat timpuriu, în jurul anului 1200, iar ca rezultat al primei etape se consideră o bazilică, substructura a două turnuri de vest — fără tribună zidită între ele — și o absidă. Nu se ia în considerație existența, între acesta și navă, a unui corp pătrat, flancat de capele în prelungirea colateralelor, deschise spre acestea. Celei de a doua etape îi este atribuită, desigur corect, boltirea navei centrale, înlocuirea absidei printr-un corp poligonal și realizarea turnului de vest; în plus se ridică problema existenței eventuale a unui pseudo-

transept. Valoarea înare a studiului rezidă din analiza lucrărilor de înlocuire a corului vechi prin altul nou, de tip hală, adică din studiul părții mai importante a bisericii, prin care aceasta a devenit una din cele mai remarcabile realizări ale arhitecturii gotice transilvănene. Concluzia este că «deși corul din Sebeș a fost construit de meșteri aparținând de șantierele familiei Parler, el nu s-a executat după modelul unor clădiri deja existente ci concomitent cu acestea». Ultima etapă de construcție ridică, din punct de vedere arhitectonic, mai puține probleme: în cadrul ei s-a suprainălțat partea de vest a edificiului, s-a executat galeria de cîntăreți și altele. Împreună cu schimbările mai recente, cunoașterea acestei perioade este însă necesară înțelegerii genezei formelor actuale.

Acestei etape și premiselor ei istorice îi este dedicat dealtfel un studiu aparte. Într-un context mai larg sînt analizate toate datele și circumstanțele efectuării lucrărilor, ajungîndu-se la concluzii interesante. Una din acestea privește aportul deosebit al judeului, regal Johannes Zaz și a parohului Georg Zaz; pe baza unor argumente temeinice îi este atribuit primului și cea mai monumentală dintre casele vechi ale orașului — actualul sediu al muzeului.

Cu ocazia lucrărilor de restaurare s-au descoperit sub un strat gros de umplutură, o serie de lespezi funerare, care formează subiectul unei alte cercetări. Deși este vorba de o mică parte a celor existente cîndva la Sebeș, descoperirea este importantă; prin ea se completează repertoriul pieselor de acest gen din perioada anterioară Reformei cu unele exemplare originale. Astfel, de exemplu, există o lespeze care s-a executat după modelul unei plăci votive romane — descoperire care, la noi, este pînă în prezent unică.

Tot la o piesă de sculptură se referă și studiul următor. Este vorba de madona, realizată în lemn, ce se găsește în scrinul central din valorosul altar al bisericii. Se dovedește că plastica inițială a fost înlocuită în secolul al XVIII-lea printr-o copie mediocră. Investițiile întreprinse au dus la redescoperirea piesei originale, și anume la Coroi, unde a fost dusă de contele S. Kornis. Cu ocazia unei restaurări a altarului, prevăzută în anii următori, va fi necesară reintroducerea madonei inițiale în scrin. Autorii consideră că de-abia ulterior va fi posibilă o analiză stilistică completă a acestei opere artistice, importantă pentru istoria sculpturii și picturii transilvănene.

Edificiul central de cult din Sebeș este înconjurat de o serie de construcții ceva mai modeste. Fortificațiile și o capelă au făcut deja obiectul unor cercetări. Găsirea, cu ocazia săpăturilor arheologice recente, a fundațiilor unei a doua capele pune însă toate problemele într-o lumină nouă. Astfel este încercată, cu multă acribie, o reinterpretare a datelor cunoscute. Se consideră că ambele edificii au fost dedicate Sf. Iacob cel Mare, iar realizarea celui de al doilea, în locul primului, este pusă în legă-

tură cu realizarea fortificațiilor din jurul bisericii. Acestea din urmă sînt datate de autor pe la 1400, deci într-o perioadă în care se lucra și la zidul orașului; la invazia turcească din 1438 populația totuși nu a luat în considerație o retragere în interiorul bisericii cetății.

Strîns legată de istoria Sebeșului a fost evoluția domeniului Vingard. Studiul care se ocupă de acesta este deosebit de amplu; cu o descriere a ascensiunii și dispariției grecilor de Cilnic și a familiilor nobiliare Geréb de Vingard și Horvath, el constituie o completare reală și importantă a istoriei sudului Transilvaniei. Din datele, interpretate cu multă rigoare științifică, se desprind elemente esențiale ale construirii (înainte de 1487) și dărîmării (în 1554) a cetății domeniului. Un al doilea monument, actuala biserică evanghelică parohială, bine păstrată, constituie obiectul unei analize stilistice amănunțite. Este demonstrată construirea ei cîndva începînd de pe la 1461 și pînă după 1472. Lucrările au fost efectuate de un șantier inițiat de Iancu de Hunedoara, cu sediul la Alba Iulia. Asemănări stilistice deosebite de pronunțate rezultă cu actuala biserică reformată din Teiuș și castelul din Hunedoara. Dar spre deosebire de acestea și alte monumente contemporane, bolțile din Vingard sînt prevăzute cu nervuri dispuse în formă de rețea. Din stemele cheilor de boltă este dedusă totuși terminarea lucrărilor în primii ani ai celui de al optulea deceniu al secolului al XV-lea și, în consecință, rezultă că formele noi de boltă nu au apărut în Transilvania pentru prima dată la Cluj, ci la Vingard, cu cîțiva ani înainte.

Un alt material, dedicat altarului din Biertan, demonstrează proveniența unor picturi ale acestuia încă din veacul al XV-lea, picturi datate pînă acum în secolul al XVI-lea. Se subliniază înrudirea părții centrale a altarului cu altare din Austria. Întrucît sînt cunoscute relații asemănătoare și pentru pictori din Mediaș și Tîrnava, este trasă concluzia că la Mediaș au activat pe atunci probabil doi meșteri formați la cel mai important atelier vienez; pe această filieră au pătruns în operele goticului tîrziu transilvănean și elemente ale artei Țărilor de Jos și altele din Nürnberg.

Ultimele două lucrări ale volumului, cu caracter monografic, tratează viața și opera cîte unui sculptor din secolul al XVIII-lea; în acest fel încearcă să contribuie la cunoașterea tendințelor artistice ale veacului respectiv. Prima se referă la Elias Nicolai care, alături de aurarul sibian Sebastian Hann, este artistul transilvănean cel mai des pomenit din acele timpuri. Prin cercetări noi sînt elucidate multe momente din biografia lui. Totodată este completată lista operelor realizate de el pentru patriciatul orășenesc, nobili, comunități ecleziastice și principii Transilvaniei și Țării Românești. Astfel, personalitatea lui apare în prezent mult mai clar profilată.

Cel de-al doilea sculptor, Sigismund Möß, a fost înainte foarte puțin studiat și în conse-

cintă i s-au atribuit doar două lucrări. Prin acest studiu s-au clarificat unele aspecte ale vieții lui, ceea ce a permis totodată descoperirea și a altor opere ce îi aparțin. În consecință se detașează personalitatea lui Möß de aceea a precursorului său — Elias Nicolai ; apare foarte clar evoluția stilistică a sculpturii transilvănene de la o artă realizată în spiritul Renașterii târzii la forme mai baroce.

În ansamblul ei cartea contribuie la elucidarea unor probleme esențiale ale istoriei artei transilvănene și relevă în același timp aspecte care necesită pe viitor studii mai aprofundate. Prin documentația amplă folosită de cei patru autori, prin complexitatea cu care sînt tratate temele abordate și exigența științifică, ea este de mare importanță pentru istoricii de artă și medievisti, dar, totodată, interesează și un cerc mai larg de cititori.

PAUL NIEDERMAIER

PIERO TORRITI, *La Pinacoteca di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*. SAGEP Editrice, Genova, 1977, 435 p.

La mai bine de patru decenii de la apariția ultimului Catalog al Pinacotecii sieneze (C. Brandi. *La regia Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933), se făcea desigur simțită prezența unei noi sinteze asupra uneia dintre colecțiile cele mai bogate în opere de « primitivi » italieni. Această necesitate nu decurgea însă din carențele catalogului mai sus citat (care, dimpotrivă, își păstrează, în linii mari, și azi valabilitatea) ci din inevitabila lucrare a timpului care, de această dată nu a fost distructivă ci, din contră, fertilă, productivă. Noi opere de artă intrate în patrimoniul galeriei deci, și — mai ales — noi cercetări filologice făceau din vechiul catalog un instrument de lucru nu atît « depășit » cît « inactual ».

Conștient de acest fapt, Piero Torriti și-a conceput lucrarea în limitele inevitabile ale catalogului modern. Deschiderea către o sinteză istorică pare a fi însă și e inevitabilă, căci a face catalogul Pinacotecii din Siena implică într-o anumită măsură a face istoria picturii sieneze : o istorie axată însă *pe opere* și nu *pe artiști*, pe realități plastice concrete și — într-un fel — izolate și nu pe un fir care să fie cel al unei logici istorice a *valorilor* artistice în evoluția lor.

În însăși respectarea cu strictete a cînoanelor catalogului științific constă și meritul și limita lucrării. O lucrare excelentă (impresie la care contribuie desigur și prezentarea grafică de înaltă acuratețe), dar circumscrisă mai ales în domeniul faptului pur, redată obiectiv și, uneori, « prea obiectiv ».

Ar fi inutil, și ar depăși dealtfel și puterile noastre, a întreprinde o analiză detaliată a

modului de prezentare a fiecărei opere în parte. Ne vom mulțumi deci în a indica punctele de major interes ale catalogului lui Torriti.

Trebuie întii menționate operele intrate relativ recent în patrimoniul Pinacotecii : *Crucifixul de la San Giovanni d'Asso*, de la sfîrșitul secolului al XII-lea, cea mai veche pictură pe lemn din teritoriul Sienei, *Madona de la Lucignano* a lui Simone Martini, descoperită de Enzo Carli în 1957, operă de răsruce a creației marelui artist sienez, *La Pala del Carmine* a lui Pietro Lorenzetti, lucrare fără de care imaginea noastră despre pictura toscană din Trecento ar fi fost mult sărăcită, *Madonna della Misericordia* a lui Niccolò di Segna și, în fine, fragmentul de frescă al lui Francesco di Giorgio Martini ce provine din Capela Piccolomini de la Vignano. Acesta din urmă vine să ne dovedească o nouă față a lui Francesco di Giorgio, cea de freschist. Coloritul crud, exaltat de fondul roșu al lucrării, evitarea complicațiilor de ordin spațial ni-l arată pe artist în perioada în care lucra probabil alături de Neroccio di Bartolommeo Landi (1469—1475).

Trecînd la operele din vechiul patrimoniu al Pinacotecii trebuie să ne oprim asupra acelor care prezintă încă o mare complexitate a problemelor filologice. *La Madonna di San Bernardino* (n. 16) ne introduce în miezul mult dezbătutei probleme a lui Guido da Siena și, prin aceasta, în vechea dispută privind precedența școlii sieneze din Duecento asupra celei florentine. Lucrarea este datată 1262 și reflectă o manieră arhaică a lui Guido, anterioară, pe cît se pare, chiar celei din *Maestà* din Palazzo Pubblico (1221). O nouă restaurare a lucrării (1974) a scos la lumină rara puritate cromatică a lucrării și calitatea de excepție a liniei. Piero Torriti o consideră operă de tinerețe a lui Guido însuși, ceea ce-l face să nege autenticitatea datei de 1221 pentru *Maestà* din Palazzo Pubblico, așezată acum înspre 1275—1280. Problema este veche (vezi istoricul ei în J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, New Jersey, 1964, p. 300), dar după părerea noastră greu de soluționat cu această răsturnare de date. Expertiza paleografică la care a fost supusă *Maestà* în 1950 (vezi, C. Brandi — E. Carli, *Relazione sul restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221*, în *Bolletino d'Arte*, III, 1951), a arătat cu prisosință autenticitatea datei de 1221.

Astfel stînd lucrurile, apare cu evidență că *Madonna di San Bernardino* aparține nu lui Guido însuși ci unui elev al său, arhaizant, influențat probabil și de Madona lăsată de Coppo di Marcovaldo în 1261 la Siena. Stubblebine a atribuit Madona nr. 16 unui ipotetic « S. Bernardino Master », căruia îi alătură însă, în mod arbitrar, și Madona de școală guidescă de la Princeton (*op. cit.*, n.V).

În ceea ce privește decorația presupușilor batanți ai mării *Maestà* din Palazzo Pubblico (n. 9, 10, 11, 12, 13), aici problema se complică

și mai mult deoarece și ei reflectă un moment mai tardiv al artei lui Guido decât *Madona* însăși. Atragem atenția asupra faptului, deja menționat de Carli (*Affreschi Senesi del Duecento*, în *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, vol. I, Milano, 1977, p. 83—93), și anume corespondența precisă dintre scena *trădării lui Iuda* și fresca cu subiect identic din subsolul domului din Siena. Acest fapt pune în lumină cum spre mijlocul secolului al XIII-lea exista la Siena un curent care îmbina maniera bizantină cu cea provincială a lui Guido. A accepta datarea 1275—1280 pentru marea *Maestà*, batanții și fresce, ar însemna să umbrim evoluția cronologică a picturii sieneze. În preziua apariției lui Duccio ea ni s-ar prezenta ca o mult prea simplistă ambianță «romanico-bizantină».

Care este stadiul real al picturii sieneze în jurul lui 1275 ne este demonstrat de celebrul *Dossale di San Pietro* (n. 15), o adevărată temelie a artei duccești, așa cum bine subliniază Torriti, care împinge însă data lucrării înspre 1280). Deschiderea Maestrului Sfântului Petru către arta miniaturistilor bizantini este un fapt de o mare importanță, mai ales prin adresarea sa directă la sursele clasicismului din epoca dinastiei macenonene. Mai puțin convingătoare însă ni se pare asertiunea lui Torriti privind influența lui Cimabue. Chipul Sfântului Petru este urmarea firească a unei tipologii deja existente în pictura de pe batanții marii *Maestà* a lui Guido (vezi *Trădarea lui Iuda*) și a hieratismului accentuat al aceluiași chip din *Dossale Nr. 6*.

În ceea ce privește operele lui Duccio însuși, notăm cu satisfacție cum Torriti reține ca cea mai justă dată pentru *Madona Franciscanilor* (nr. 20) câmpăna lui 1300, respingând astfel ipoteza, nesustținută critic și istoric a lui Stubblebine (*Duccio's Maestà of 1302 for the Chapel of the Nove*, în *Art Quarterly*, 1972, p. 241) care repropunea ipoteza mai veche privind *Madona Franciscanilor* ca operă de debut a lui Duccio. Ceva mai complicate sînt lucrurile în legătură cu *Madonna Nr. 583*. Opera oscilează între Duccio și atelierul său. Nu a lipsit nici o atribuție mai bizară, cea a lui Berenson (*Italian Picture of the Renaissance*, London, 1968, p. 403) care vedea aici o operă de tinerețe a lui Simone Martini. După cum notează însă Torriti, Berenson însuși este destul de contradictoriu, menționînd în aceeași lucrare (p. 120) ca autor un simplu urmaș al lui Duccio.

Madonna nr. 583 prezintă desigur calități deosebite. Nu există însă elemente suficiente pentru a o considera operă a lui Duccio, cu atît mai puțin operă de tinerețe dinspre 1290—95 (cum susținuse C. Volpe, *Preistoria di Duccio*, în *Paragone*, V, 1954, p. 20). Torriti rămîne la numele lui Duccio dar cu o dată desigur mult mai credibilă: circa 1315. Anumite incertitudini ale desenului (a se vedea mai ales minile Fecioarei) ne fac să credem că este totuși vorba despre un elev al lui Duccio, cu toată

probabilitatea acel „Maestro di Badia ad Isola” care debutează înspre 1300 cu *Madonna nr. 593*, din aceeași Pinacotecă.

Una dintre problemele cele mai fascinante ale picturii trecentești la Siena, cea a peisajelor lui Ambrogio Lorenzetti (n. 71, 70, p. 113—116) este tratată cu o specială atenție de către Torriti. Contribuția sa este fundamentală și demonstrează pe deplin, cu ajutorul unui examen atent al condițiilor tehnice, că cele două lucrări au fost concepute ca simple peisaje, fapt cu o importanță istorică deosebită, fiind vorba despre primele exemple ale genului, dar că ele făceau parte dintr-un complex de imagini, probabil un dulap pictat. Numele lui Giovanni di Paolo (vezi. A. Ronen, *A detail or a whole. A reconsideration of the two so-called Lorenzetti Landscapes in the Pinacoteca of Siena*, în *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1963, p. 286) sau al lui Sassetta (vezi F. Zeri, *Ricerche sul Sassetta: la Pala dell'Altare della Lana (1423—1426)*, în *Quaderni di Emblema*, II, Bergamo, 1973, p. 22) nu concordă cu maniera peisajelor, foarte apropiată de cea folosită de Ambrogio în mica *Maestà* (nr. 65).

Una dintre marile dileme ale artei sieneze este cea privitoare la *Pala* de la Basilica dell'Osservanza din Siena (1436) care a fost considerată mult timp o operă a lui Sassetta, pînă cînd, în 1948. A. Graziani (*Il Maestro dell'Osservanza*, în *Proporzioni*, 1948, II) o atribuie unui maestru anonim, așa-numitul — de acum înainte — «Maestro dell'Osservanza». În 1940, C. Brandi (*Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, p. 72—78), printr-o demonstrație care a făcut epocă, indică în «Maestro dell'Osservanza» contrafigura tînărului Sano di Pietro. Prin aceasta Sano, tot mai diluat în operele de maturitate și de bătrînețe, apare brusc, în tinerețe, ca unul dintre cei mai novatori artiști quattrocentiști sienezi. Predela păstrată în Pinacoteca sieneză (n. 216) ni-l înfățișează pe Sano ca pe un artist cu o rafinată capacitate expresivă care-l plasează în primul șir al picturii sieneze, alături de Sassetta și de Giovanni di Paolo. Oricît ar părea de ciudată involuția artistului (a se vedea în continuare operele lui Sano din Pinacotecă: nr. 246, 227, 265, 230, 232, 224, 272, 262, 233 etc.) spre un limbaj aproape folcloric, apare cu evidentă că *nimeni*, la Siena, înspre 1436, nu putea fi autorul acestei opere, în afară de el.

Atitudinea lui Torriti în această problemă este reținută, fără o luare de poziție definitivă, chiar dacă se înțelege că autorul tinde să accepte echivalența Sano di Pietro-Maestro dell'Osservanza (p. 250).

Tochmai în această obiectivitate extremă am indicat la începutul recenziei noastre meritul și limita nobilă a lucrării lui Torriti. Pentru depășirea ei, așteptăm acum, spre împlinirea firească a «Catalogului» o eventuală și necesară «Istorie a Picturii Sieneze».

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ