

Principalele analogii pentru acest tip se găsesc în sudul Germaniei și Austria<sup>2</sup>.

În Muzeul național din München (R.F. a Germaniei) se află un sfeșnic<sup>3</sup> asemănător, datat în jurul anului 1170, turnat din bronz, un balaur cu aripi transformate în vrejuri formînd un soclu pentru tijă, apărătoare și pinion. Față de exemplarul clujean se relevă deosebiri de proporționare; corpul balaurului este mai voluminos la sfeșnicul münchenez și apărătoarea plasată mai jos are o suprafață mai întinsă.

Sînt sesizabile unele diferențe: tija susține o apărătoare aplatizată, lobată și are o mică volută adiacentă la nivelul ciocului deschis al balaurului. Vrejurile sînt realizate cu mai multă finețe iar întreg corpul balaurului este acoperit cu solzi minuțios cizelați.

Analogia cea mai apropiată este cea de la Gottweig<sup>4</sup> (Austria), un sfeșnic de bronz, datat în ultimul sfert al secolului XII, alcătuit din aceleași componente cu cel clujean, la care întîlnim, însă, o înțelegere întrucîtva deosebită în rezolvarea proporțiilor; tija, apărătoarea și pinionul au, comparativ, o înălțime mai mică decît la piesa din Cluj. Totodată fiecare parte a sfeșnicului din Gottweig este mai bogat și mai fin ornamentată.

Asemănările din punct de vedere structiv și morfologic ne permit să legăm sfeșnicul din Muzeul de artă din Cluj de epoca romanicului tîrziu din provinciile de sud-est ale imperiului german. Rezolvarea diferită a proporțiilor și calitatea execuției fac mai puțin probabilă realizarea lui chiar într-unul din atelierele din Germania de Sud sau Austria (în ultimul pătrar al secolului XII) și aduc în discuție posibilitatea executării sfeșnicului într-unul din atelierele meșteșugărești începătoare transilvănene, mai probabil în secolul al XIII-lea.

<sup>2</sup> Vătășianu V., *Istoria artei feudale în țările romine*, București, 1959, pag. 176.

<sup>3</sup> *Musées et Galeries à Munich*, München, 1966, pag. 22.

<sup>4</sup> *Ausstellung. Romanische Kunst in Österreich*, Krems an der Donau, 1964, nr. cat. 141.

## UN TABLOU NECUNOSCUT DE DOMENICO FETTI LA BUCUREȘTI

PAVEL PREISS \*



Domenico Fetti — Călugăr sfînt. (București, Muzeul de Artă al R.S.R.).

\* Cercetător științific la Galeria națională din Praga (Articolul este tradus din limba germană — N. R.).

Aproape umbrită, în sensul cel mai strict al cuvîntului, de cele trei tablouri celebre ale lui El Greco din Muzeul de Artă al R. S. României din București, se găsește o pinză mică, reprezentînd figura frontală, bust, a unui sfînt călugăr bătrîn cu însemnul de prelat, atribuită unui maestru spaniol din secolul al XVII-lea<sup>1</sup>. Sfîntul, cu un ușor nimb în jurul capului, are o barbă mare, lungă și bogată și un bogat păr castaniu în formă de perucă, pornind din fruntea lui ridicată, care nu arată nici o urmă de tonsură. Sutana călugărească de culoare cafenie nu ne dă nici un indiciu: după culoare, ar fi mai apropiată de îmbrăcămintea franciscanilor, lipsindu-i însă gulerul tare în formă de glugă folosită de observați\* în secolul al XVII-lea; materialul lui moale ne amintește mai mult de cea a capucinilor. Împotriva acestor lucruri pledează însă anumite fapte. În primul rînd, lipsa tonsurei care nu putea să lipsească la un minorit, în al doilea rînd, însemnele de prelat, între care Pedumul ia o formă într-o anumită măsură istorizantă, datorită nodusului mare goticizant, (... durch den grossen gotisierenden Nodus...). În al treilea rînd, motivul scrisului care ar arăta că este vorba de un întemeietor de ordin sau părinte al bisericii; singurul dintre sfinți care poate fi luat în discuție, Sfîntul Augustin, ar fi fost desigur reprezentat în îmbrăcămintea neagră a călugărilor augustini. Cu totul ipotetic s-ar mai putea eventual propune părintele monarhismului răsăritean, Sfîntul Vasile cel Mare, care a fost totodată arhiepiscop de Cezareea și mitropolit de Capadocia. Tipologic, figura înfățișată ar corespunde reprezentării pe care o dădea contrareforma occidentală acestui sfînt, așa cum formulează Baronius *Annales* ecleziastic<sup>2</sup>.

Înalta calitate, factura precum și culoarea caracteristic rafinată, un colorit aproape fosfo-

rizant, cu preponderență de tonuri reci, ne fac să ne gîndim clar la Domenico Fetti (Roma, 1588 sau 1589 — Veneția, 1623). Pledează pentru această paternitate stratul de preparație gri închis, aproape negru, care se vede prin micile cracheluri. În general predomină un colorit rece cu modulații extrem de fine; fața, dominată de expresia gînditoare a ochilor albastru-cenușiu, este palidă și modelată cu ajutorul unor umbre verzui. Buzele umbrite de barbă sînt schițate printr-o ușoară umbră roșiatică; culoarea roșie pare de mai multe ori în contrast la tonurile de culori reci predominante pe față, în umbra nasului și adesea la mina argintie sticloasă, care ține Pedumul, la care trăsăturile robuste de penel ale liniilor scurte și fluide apar în modul cel mai clar. Conturul părului castaniu închis se detașează în mod marcat pe fondul verde.

De la dependența de profesorul său roman Ludovico Cigoli și de la influența timpurie a Cinquecento-ului venețian în coloristica și folosirea de paste dense, evoluția lui Fetti merge mai departe la culori bogat contrastante, la trăsături de penel largi, care fiecare contribuie cu un ton nou de culoare sau o nouă nuanță. Policromia îi apare lui Johannes Wilde „paradigmatică“ pentru „mijlocul perioadei mantuane“ (adică aproximativ la sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului XVII), în care se poate include ca o operă reprezentativă *Viziunea Sfîntului Petre* din Muzeul de istoria artelor din Viena, care, din păcate, a fost ulterior micșorată. Totodată Wilde a arătat și simultaneitatea reciproc echilibrată, pe de o parte îndrăzneala pitorească, pe de altă parte fantezia, care reapare în tablourile cu figuri mici ale artistului, din aceeași perioadă, într-o formă mult mai blindă și mai ordonată și pentru care există analogii abia în pictura maturizantă (reifen) a secolului XVII. Făcînd abstracție de această deosebire condiționată a formei, unitatea stilistică a operei artistului este totuși desăvîrșită<sup>3</sup>.

Strînsa apropiere a transpunerii de sensul poveștilor și parabolelor biblice și legendare, concepția realistă și, în cele din urmă, de „nuanță romantică“, au dus la apariția unui nou tip de icoană de cult. Organizarea spațiului,

\* Observant (lat.): ordinul mai sever al franciscanilor și carmelitilor (v. Der grosse Brockhaus, 13. Band. Leipzig, 1952, N. N.).

<sup>1</sup> București, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Inv. nr. 8182 GG 216, ulei pe placă de cupru, 34,5 x 25,5 cm (sus și jos adăugiri de benzi de lemn, cu aceasta înălțimea este de 37,3 cm). Tabloul provine din colecția Ionescu Barbă din Ploiești, de unde a intrat în colecția Toma Stelian către 1940, *Catalog*, București, p. 45, nr. 216.

<sup>2</sup> Pentru aprobarea de publicare a tabloului și pentru sprijinul în studierea tabloului și obținerea de fotografii mulțumesc direcției muzeului și în special d-lui Cristian Benedict, șeful secției Galeria universală.

<sup>3</sup> Hans Auernhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Wien, 1967, p. 308; pentru prețioasele îndrumări în privința interpretării iconografice mulțumesc domnilor P. Bonaventura, Z. Bouse OFM și Dr. Josef Myslivec.

<sup>3</sup> Johannes Wilde, *Zum Werke des Domenico Fetti*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien“, N. F. X, Wien 1936, p. 215, 216, 219.



Domenico Fetti — Călugăr sfânt (detaliu).



Domenico Fetti — Călugăr sfânt (detaliu, mâna dreaptă).

în primul rînd prin dezvoltarea motivelor de peisaj, este pusă de Pamela Askew, în legătură cu călătoria lui Fetti la Veneția în anul 1621. Se poate totuși considera pe bună dreptate că această călătorie a lui Fetti la Veneția, n-a fost prima, a cărei pictură l-a atras și l-a influențat puternic încă din tinerețe<sup>4</sup>. Alături de conținutul clar al ciclului parabolilor, tablourile religioase ale lui Fetti reprezintă ici-colo teme exclusive, care se opun uneori unei interpretări clare, ca, de exemplu, admirabilele lucrări înfățișînd *Martiriul a doi sfinți* (probabil Sfințul Fermo și Rustico) din Wadsworth Atheneum din Hartford, Connecticut<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Paola Michelini, *Domenico Fetti a Venezia*, „Arte Veneta”, IX, Venezia, 1955, p. 129, Ann. 1.

<sup>5</sup> Pamela Askew, *Fetti's „Martirydom” at the Wadsworth Atheneum*, „The Burlington Magazine”, London, 1961, 245–252. Tabloul din Museum of Art in Providence, care a fost după

Ca exemple reprezentative ale ultimului stadiu de evoluție a lui Fetti sînt considerate, începînd din 1914, după părerea lui Mary Endres-Soltman, cele două minunate tablouri cassone cu Hero și Leandro și cu Triumful Galateei<sup>6</sup>, la care Wilde a adăugat în 1928 un al treilea care a avut inițial același format cu *Eliberarea Andromedei*<sup>7</sup>. În aceste tablouri vestite din Muzeul de istorie a artelor pare să culmineze armonia tonurilor de lapislazuli aplicate în nuanțe fine.

cît se pare menționat ca „Christos în casa lui Simion” și care a fost declarat de către Paola Michelini, *op. cit.*, p. 134, p. 145 „ca o interpretare originală a ospățului în Emaus”, reprezintă fără îndoială Cina lui Isus cu îngeri, într-un peisaj, după ispită.

<sup>6</sup> Mary Endres-Soltman, *Domenico Fetti, Inaugural Dissertation*, München, 1914, p. 40.

<sup>7</sup> Johannes Wilde, *Wiedergefundene Gemälde aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, N. F., IV, Wien, 1930, p. 266.

În contrast cu scenele epice în aer liber, portretele lui Fetti din epoca mantuană păstrează mereu o formă mai conservatoare atunci când ele se desprind dintr-un plan compact. Acest fapt a fost subliniat de Otto Benesch când a identificat în anul 1926 ca operă a lui Fetti portretul unui giuvaergiu din Galeria Harrach, care, prin poziția frontală analogă a bustului ne îndeamnă la o comparație cu tabloul bucureștean<sup>8</sup>. La aceste două tablouri principal înrudite, unele elemente corespund în întregime: construcția nasului, schițat printr-un ușor accent de lumină, ridurile la rădăcina lui, sublinierea tremurată ușoară, în același timp totuși energică a ochilor, aplicarea accentelor de suprafață, precum și modelarea caracteristică prin intermediul unor hașuri. Nu mai puțin convingătoare apare comparația miinilor, construcția tipică a unghiilor și articulația falangelor. Trăsături marcante în colorit și în grafică se mai pot constata și în tablouri ulterioare ale lui Fetti din jurul anului 1620, de exemplu în portretul unui actor din trupa curții de la Mantua (probabil arlechinul Tristan Martinelli), aflat în muzeul Ermitaj din Leningrad<sup>9</sup>, sau bustul care, din punct de vedere al trăsăturii de penel este și mai apropiat de tabloul de la București, și reprezintă, probabil în forma unui portret idealizat, pe un membru al familiei Gonzaga, și care se găsește la Kunsthistorisches Museum din Viena<sup>10</sup>. În acest tablou se concentrează însușirile principale ale lui Fetti din ultima perioadă, care sînt exprimate în special prin influența crescîndă a Cinquecento-ului venețian<sup>11</sup>. *Portretul unui necunoscut, cu pălărie neagră*, dintr-o colecție particulară din Milano, pe care Paola Michelini îl atribuie lui Fetti, și care se menționează că ar avea o deosebită finețe a carnației, a tonurilor de la o culoare la alta, mi-a rămas din păcate inaccesibil. (Michelini semnaleză aici influența lui Johann Liss venit în anul 1621 la Veneția)<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Otto Benesch, *Seicentostudien, II, Ein Bildnis von Domenico Fetti*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien“, N. F., II, Wien, 1926, p. 254–259; Günther Heinz, *Katalog der Graf Harrachschen Gemäldegalerie*, Wien, 1960, p. 33, nr. 112, datiert um 1620.

<sup>9</sup> V. F. Levinson — Lessing und Kollektiv, *Obrazy z Ormizké malířství 17. a 18. století*, Praha, 1964, repr. 9

<sup>10</sup> Johannes Wilde, *Zum Werke des Domenico Fetti*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien“, N. F. X, Wien, 1936 S. 216, Tafel XVII.

<sup>11</sup> Paola Michelini, *Domenico Fetti a Venezia, Arte Veneta*, IX, Venezia, 1955, p. 130, Anm. 2: „... esempico tipico della preferenza del tardo Fetti per le creazioni del 500 veneziano“.

<sup>12</sup> Paola Michelini — *Idem*, pag. 135.

Este evident că datarea precisă a operei unui maestru, care a murit în vîrstă de 35 de ani și care a avut o perioadă de creație de aproximativ numai 14 ani, prezintă multe dificultăți. În condițiile unui contact permanent cu arta venețiană, șederea de scurtă vreme aici nu a putut să determine o schimbare pregnantă în creația lui Fetti. Cu siguranță, ar fi temerar să datezi operele sale tîrzii înainte sau după 1621 sau 1622. Dacă însă, s-ar dovedi mai departe influența lui Johann Liss, imaginea fără echivoc a evoluției sale, de la asprime la finețea deosebită, s-ar corecta cu un anumit caracter „manierat — manierist“ („manieriert — manieristischen“ Einschlag), iar expresivitatea „caricaturală“ a martiriului *Sfintei Agnes* de la Dresda sau *Adormirea Maicii Domnului* de la München, ar înlătura oarecum voaleta curteană, atmosfera introvertă și chiar aproape melancolică a ultimei părți a perioadei de la Mantua, prin puterea sa de iluminare înflăcărată și dinamică. Acestui climat și mediu pare să-i aparțină și prelatul călugăr meditativ de la București, în care finețea coloristică a scenelor din perioada mantuană tîrzie se îmbină cu clișeele de portret din aceeași perioadă. În zugrăvirea feței, sfîntul de la București pare să reflecte tendința manieristă reinnoită, care a apărut la sfîrșitul perioadei mantuane a lui Fetti în unele tablouri de parable; acest moment se manifestă de exemplu foarte puternic în cele două legende de parabolă înrămate într-o arhitectură paladinească clasicizantă — cea a fiului rătăcitor (Dresda, Galerie Alte Meister) și cea mai manieristă lucrată, cu ospățul bogatului (Washington, National Gallery of Art, Collection S. H. Kress), în care canonul manierist se manifestă pregnant în alungirea trupurilor și a fețelor<sup>13</sup>.

Tabloul de la București se găsește în mod evident între două ramuri paralele ale activității lui Fetti, tablourile sale de cult și portretele. Această poziție deosebită, precum și folosirea unui material rar întîlnit la Fetti — în locul lemnului de plop utilizat la tablourile de format mic, o placă de cupru pe care pensula aluneca mai ușor, obținînd trăsături de penel și caracteristici coloristice — este o situație atipică a tabloului de la București, care aparține totuși după toate probabilitățile fazei mantuane tîrzii și face parte fără îndoială din creația sa de apogeu.

<sup>13</sup> Paola Michelini — *Idem*, repr. 140, 148.