

O ARTĂ DE CARACTER:
CERAMICA ISTORISTĂ DIN COLECȚIA
REGELUI CAROL I

Marian Constantin

Obiectul de origine cultă, degrevat de funcționalitate, având deci un rol exclusiv ornamental, nu a făcut parte din tradiția decorativă a casei nobiliare române. Standardele urbane scăzute, profilarea artiștilor pe opere cu caracter preponderent religios și, nu mai puțin, tabieturile moștenite dinspre orientul post bizantin și otoman au fixat cadrul ambiantei domestice, consacrate la noi până în epoca modernă, dincolo de cultul obiectului „estetic”. Cabinetele de curiozități sau lucrările de artă reunite în colecții în scopul desfătării personale, care în Occident au avut o importanță deosebită în configurarea aspectului interioarelor aristocrației, au rămas cvasi necunoscute boierimii autohtone până spre a doua jumătate a secolului al XIX-lea¹.

Începută odată cu ocupațiile rusă și austriacă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, „moda tablourilor panotate pe pereții camerelor”² s-a difuzat pe măsură ce contactele cu vestul european au devenit mai frecvente, dar nu s-a impus cu adevărat până în deceniile 7 și 8 ale veacului, fiind favorizată și de producția nou înființatelor școli de artă frumoase (1861 la Iași și 1864 la București).

Într-un articol din 1861, în care afirma necesitatea formării unui nou gust al concetățenilor săi, proaspătul profesor al școlii artistice ieșene, Gheorghe Panaiteanu Bardasare deplângea tocmai lipsa monumentelor în forurile publice și a tablourilor în saloanele vremii. El spune că în casele românilor

„nu se zărește nici un feliu de colecțiune de picturi adunate sau moștenite ci numai câte o litografie sau alt feliu de bucăți alese și acele fără de gust esteticu și cunoștință de bela artă”³

Ulisse de Marsillac, gazetarul și literatul francez venit să se stabilească în Principate la începutul anilor '50, găsea interioarele bucureștene comparabile cu cele franceze. Dar, cu excepția absolut notabilă a mobilierului “*cel mai elegant*”, a “*toaletelor celor mai moderne*”, a lustrelor strălucitoare și a consolelor, Marsillac nu selecta dintre piesele de efect ale încăperilor decât cel mult albume de grafică și unele curiozități tehnice. Dacă ar fi fost prezentate în intervalul saloanelor, pictura, sculptura sau piesele de artă aplicată nu ar fi scăpat ochiului avizat al francezului⁴!

Acest fenomen fusese surprins mai înainte de Aurelia Ghica, nora domnitorului Grigore Ghica (1822-1828), care în lucrarea “*La valachie moderne*” nu socoate absența obiectelor de artă din locuințele boierimii ca pe o carență, ci o consideră o opțiune culturală a aceluia moment istoric: “*Saloanele boierimii românești (...) sunt mobilate cu eleganță, fără a fi atins acea perfecțiune de <a fi încărcate> cu fleacuri ce le fac la noi să se asemene unor magazine de curiozitate. (...) Absența tablourilor, a statuilor și a oricărui fel de obiect de artă îi reamintește cel mai mult depărtarea de patrie*”⁵.

Din informațiile pe care le deținem despre mobilarea palatului domnesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea, constatăm că și acest edificiu, în care funcția de reprezentare deținea un rol primordial, se conforma gustului epocii, fără a avea o dotare privilegiată față de casele boierilor veliți.

Primul domnitor care și-a amenajat reședința după rigurile occidentale a fost, se pare, Alexandru Dimitrie Ghica (1834-1842). Știm din relatările Alexandrinei Ghica, nepoata domnitorului, că “*mobilarea palatului era în întregime după stilul Empire și conținea unele piese de toată frumusețea (...) un lavabou mai cu seamă, lucrat după gustul împărătesei Josefina, este o adevărată piesă de muzeu*”. Ca piese de décor

se evidențiau “niște goblenuri din veacul al XVIII-lea referindu-se la vizita ambasadei Siamului la curtea lui Ludovic al XIV-lea”⁶. Tapiseriile familiei Ghica, cumpărate mai târziu de Carol I, nu se mai regăsesc în descrierile mai vechi sau în intervalele ulterioare Ghiculeștilor, ceea ce dovedește că acest gen de artă, foarte costisitoare de altfel, nu avea tradiție în înfrumusețarea reședinței domnești.

Într-o descriere a Sălii tronului din 1844, se poate constata că dintre toate obiectele care o mobilau nici unul nu avea rol pur decorativ. Inventarul sălii cuprindea în afară de tron, opt oglinzi, trei policandre, zece candelabre, cinci perdele și unele banchete situate lateral⁷.

În 1845, în devizul unor lucrări de reparații ale palatului, sunt totuși menționate într-un vestibul două pedestale, presupunând suportul unor piese de artă, iar în spațiul scării de la primul etaj se consemnează existența a “patru statui de ipsos”, fără a se specifica ce reprezintă acestea⁸. În timpul lui Barbu Știrbei se certifică sosirea unui transport “de 23 de lăzi sosite de la Paris cu obiecte de mobilare a palatului de ceremonie” dar nu sunt semne că acestea ar fi conținut și altceva în afară de mobilier, corpuri de iluminat sau textile⁹.

Pe linia naționalismului post pașoptist și evident, sub influența operei lui Bălcescu, abia între 1856-1859 în sala tronului fusese etalat portretul în ulei al domnitorului Mihai Viteazul¹⁰.

În 1846 palatul era complet mobilat în stil Napoleon III. Dar, spre deosebire de reședințele franceze ale epocii, obiectele de artă erau încă foarte puține. Astfel, în salonul bibliotecă se afla un bust de ipsos al voievodului Mihai Viteazul și – amplasat în pandant istoric – bustul “de bronz negru al Măriei Sale A.I. Cuza”, precum și “o figurină alegorică a zilelor de cinci și douăzeci și patru ianuarie 1859”. O acvilă mare de ipsos (simbol voievodal sau reminiscență Empire?) mai exista în salonul albastru închis. În rest, figurile artistice erau parte componentă a unor obiecte practice: pendule, candelabre și

recipiente pentru tutun.

Ca vase decorative se evidențiau câteva „vasuri mici de bronz”, „două vasuri de porțelan de Sévres de formă antică” și ceva mai consistent prezentă – ceramica extrem orientală¹¹. Aceasta din urmă, conform unei mode a timpului, a fost preferată la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea altor genuri de artă. Carol I însuși va colecționa, la câțiva ani după stabilirea în România, vase chinezești și japoneze cumpărate de pe piața constantinopolitană, prin intermediul pictorului Preziosi¹².

Dar, la instalarea sa în palatul princiar, în primăvara anului 1866, prințul german trebuie să fi fost frapat de absența obiectelor ornamentale din interioare. Dacă gustul pentru portret și alegorie istorică impuseseră deja pictura și sculptura în spațiile de reprezentare ale reședinței princiare, artele decorative își manifestaseră prezența cu destulă timiditate.

În 1873, când societatea „Amicilor Bellelor Arte” deschidea prima sa expoziție, deși un progres notabil se evidenția în gustul pentru frumos al românilor, priorităților în preferințele lor artistice nu se schimbaseră, confirmând momentul 1866. Manifestarea își propunea „reunirea tuturor producțiilor artistice câte se vor afla în țară” și cuprindea cele mai reprezentative piese (antichități și artă modernă) deținute în acel moment de colecționari și artiști¹³.

În textul introductiv al catalogului expoziției se spunea: „Ca artă aplicată la industrie (mobiliar, faienze, porțelane, armure etc.) și ca obiecte de interes retrospectiv, *Espozițiunea noastră presintă șantilione numeroase și demne de a atrage atențiunea cunoscentorilor și amatorilor*”¹⁴. Cu toate acestea, din miile de obiecte expuse (pictură, sculptură, arheologie, arme, monezi, artă populară etc.), arta decorativă figura doar cu câteva zeci de piese¹⁵. Dintre acestea se remarcă „o mobilă italiană veronesă sculptată în lemn, din secolul al XVI-lea”, în colecția G.Filipescu, mai multe mobile „sculptate în lemn de A.Pescarolo, în stilul venetian” în colecția C.Esarcu, un vas de bronz, copie

după Benvenuto Cellini, în colecția C.Szathmary, „două farfurii cu pesci și moluști imitate după farfuriile zise Rustiques figulines ale lui Bernard Pallisy” și o cutie de bronz în stil Empire, în colecția A.Odobescu, o farfurie de faianță italiană reprezentând „Întoarcerea lui Ulise”, în colecția Cezar Boliac și binenteles, ceramica orientală, prețuită atunci în toată Europa.

De departe, cea mai coerentă selecție de piese de artă decorativă era cea a Domnitorului. Acesta împrumutase spre expunere mobilier, porțelan de Saxonia și franțuzesc, piese orientale, obiecte de bronz, arme și următoarele piese de faianță:

„404. Cinci talere majolică, seu farfuriă italiană vechiă al XVI secolu.

410. O părechiă vase de majolică, seu farfuriă italiană vechiă.

411. Secerișul, tabloul în majolică, seu farfuriă italiană veche, în cadru de lemn sculptat.

412. Unu vassu mare de majolică modernă (farfuriă smălțuită) din fabrică de Sevres.

413. Cinci peisaje pe majolică, seu farfuriă italiană vechiă.

414. Doue scăunașe de majolică.

415. Două console (capete de satiri) cu două vase cu mâner de majolică, seu farfuriă italiană vechiă”.

Studiind componența pieselor selectate de Carol I spre expunere, vom observa că faianța, prin număr și calitate, avea valoare reprezentativă. Așa cum prin pictura aleasă¹⁶, el își afirma simpatia și interesul pentru pitorescul și obiceiurile țării, după cum prin mobilierul realizat în stil Altdeutsch de sculptorul curții – și prezentat acum pentru prima oară publicului – se detașa de concepția decorativă de tip Napoleon III, pe care o „moștenise” din perioada Cuza, tot așa, prin expunerea vechilor piese de faianță italiană Carol I își dezvăluia înclinarea pentru un gen artistic nobil, ilustrativ pentru un segment glorios al artei occidentale. Mai mult decât celălalt gen de marcă al ceramicii occidentale – porțelanul – purtător al spiritului delicat, scânteietor

și frivol al rococoului, faianța impunea prin calitățile „morală” și „seniorială”, dobândite în momentul de maximă expansiune a sa, Renașterea. Or, se știe, stilul renascentist, cel german în primul rând, a fost ales de regele Carol I să ilustreze în plan formal programul său dinastic, în care valorile istorice consacrate dețineau un rol decisiv.

Datorită unor fragmente din corespondența dintre administratorul Casei regale din România și Alberto Issel, fabricant genovez de faianță, purtată în vederea achiziționării de către rege a produselor acestuia, avem posibilitatea să reconstruim „virtuțile” cu care era investită arta faianței în concepția unui creator din secolul al XIX-lea și implicit, în cea a comanditarului, a celui ce-o colecționa. Scrisorile lui Issel ne oferă ocazia să constatăm cât de răspândite erau în Europa ideile istorismului, același mental funcționând atât la teoreticienii de marcă ai curentului cât și la producătorii și consumatorii comuni¹⁷.

Într-o scrisoare din 14 mai 1884, genovezul găsește momentul optim de prezentare a firmei sale, aflată în cadrul expoziției generale italiene care tocmai se deschisese la Torino: "Vă rog domnule să-i prezentați M. S. Regele cartea de vizită a micii mele fabrici de ceramică pe care am deschis-o în cadrul Expoziției de la Torino, secția Istoria Artei. Produsele acestei manufacturi, care sunt imitații exacte ale primelor produse de olărie "à sgraffito" care erau în folosință în Italia înaintea maeștrilor della Robbia, au avut în aceste prime zile un mare succes pentru originalitatea și caracterul lor. Vă rog să-mi dați voie să solicit M.S. Regele promisiunea de a-i adresa câteva eșantioane a noilor mele produse... „

Issel ține să sublinieze că secțiunea în care expune nu este un stand oarecare de prezentare și desfacere ci secția de istoria artei, așadar un loc special în care nu pot penetra decât acei ce dețin pe lângă o tehnică perfectă, buna cunoaștere istorică și o corectă redare sau interpretare estetică. Dovada de erudiție în stăpânirea disciplinei era condiția de bază a formației

oricărui creator istoric care se respecta. Cunoașterea formelor, a tehnicilor și a programelor era posibilă doar grație studiului aprofundat al artei practicate.

Același lucru rezultă și din evidențierea identității manufacturii, care figurează în expoziție în cadrul compartimentului „Mastri vasari nel borgo medioevale”. Aceasta se vroia o garanție pentru surprinderea spiritului artefactelor imitate, rod al studierii lor pertinente.

Issel vrea să sugereze, de asemenea, că un garant al calității produselor îl constituie vechimea tehnicii redescoperită datorită eforturilor sale: olăria „á sgraffito”¹⁸. Luca și Andrea della Robbia au fost cei mai faimoși ceramiști ai Renașterii italiene. Sculptura în terra cotta emailată practică de ei a fost pretutindeni admirată și copiată. Issel vrea să convingă că tehnica folosită de el și care a avut „un mare succes pentru originalitatea și caracterul său”, fiind mai veche, este mai nobilă deci, mai vrednică de a fi colecționată.

Originalitatea invocată în legătură cu reluarea unor procedee, forme sau tehnici vechi este și ea o caracteristică a istorismului. Respectul cel mai fidel posibil pentru original era în viziunea artizanilor de atunci destul de departe de conceptul unei copieri servile. Ca și în creația arhitecturală a timpului, ei aveau voința de a făuri noul și considerau că arta contemporană (istoristă) era rezultatul unei evoluții seculare, în sânul căreia toate stilurile (manierele) posibile fuseseră deja epuizate. Artizanul trebuia să cunoască toate fazele parcurse de arta sa, să le analizeze, să le compare între ele, cu scopul de al le „reînnoi” apoi cu ajutorul elementelor timpului său. Rezultatul propus nu putea fi decât nou și original¹⁹.

O scrisoare din 26 iunie 1884 avansează și alte idei: „Am expediat prin viteză mică o ladă conținând câteva eșantioane a noii producții pe care am realizat-o în burgul medieval. Vă rog domnule să exprimați M.S. Regele toată recunoștința mea pentru noua dovadă de bunăvoința pe care mi-a acordat-o permițându-mi să-i adresez eșantioanele care sunt rezultatele

studiilor și a cercetărilor mele de mai multe luni. Sirena care formează motivul marelui vas a fost desenată cu exactitate după un obiect asemănător care se află încadrat în zidul turnului din Avigliana (din preajma orașului Torino) Cea mai mare parte a celorlalte piese „a graffito” este copiată după fragmente de olărie găsite de curând în săpăturile arheologice care se fac acum la Torino, la palatul Madama, veche reședință a ducilor de Savoia. Această ceramică, necunoscută până acum de amatorii de ceramică arhaică, reprezintă fără îndoială producția locală a acelei epoci și este foarte interesantă pentru Istoria Artei. Marele pocal cu armoarii și vasul decorat în negru sunt de asemenea cu exactitate copiate după modele aparținând unei colecții particulare...”

Aici se spune că burgul medieval este însuși locul de realizare al produselor, deci un mediu inspirator, un factor ce conferă motivație noii ceramici. Issel reiterează ideea că opera sa nu este rezultanta unei concepții aleatorii ci, dimpotrivă, a unui efort intelectual și științific. Cercetarea în teren sau, presupus, documentarea teoretică sunt invocate în legătură cu motivele pieselor alese. Sursele de inspirație ale acestora sunt de origine augustă sau li se conferă o aură celebră: situl palatului Madama, turnul din Aviliana, așadar locuri cu o profundă rezonanță istorică și aristocratică. Este o nouă încercare de a demonstra respectul tradiției, căci modelul poartă blazonul celei mai strălucite istorii. Faptul că actualele realizări sunt urmarea legitimă a vechii ceramice italiene, rămasă la stadiul de fragmente disipate și redescoperită de Issel printr-un demers de tip arheologic și arhivistic, accentuează opinia că în îndeletnicirea sa intervine elementul creator și inedit.

Ideea de modernitate survine și atunci când Issel se referă la motivul Sirenei: un element decorativ arhitectonic este transpus pe un obiect având o cu totul altă destinație. Se produce deci un transfer prin care semnificația inițială a artefactului se schimbă. Morfologia renascentistă servește unei sintaxe noi, dezgolită de simbolistica originară. Această

transgresiune dinspre un domeniu către un altul este rodul unei mentalități moderne, specifice istorismului.

O nouă epistolă, din 5 august 1884, revine cu informații despre furnizarea unor basoreliefuri reprezentând menestrelî, pe care în scrisoarea anterioară le recomanda ca potrivite pentru „panouri de mobilă”.

„Am primit scrisoarea dumneavoastră din 31 iulie și mă grăbesc să vă răspund că prețul celor cinci basoreliefuri reprezentând menestrelî este de 125 fr (...). Noi am executat și plăci pătrate, decorate cu armării în stilul epocii care pot fi plasate între două figuri de menestrelî și care cu un ancadrament convenabil pot forma frontoane de ușă foarte originale și de un efect agreabil (...) Putem de asemeni să executăm plăci calcate exact după cele vechi găsite în Piemont sau să lucrăm în același stil arme speciale după dorința clienților noștrii...”

Exceptând ideea de multifuncționalitate avansată de Issel (panourile de mobilă pot fi, cu unele adăugiri, excelente frontoane de ușă), în acest document poate fi decelată disponibilitatea tipică istorismului pentru folosirea morfologiei originare în interpretarea modelului, păstrându-se aparența stilului de bază.

În următoarea scrisoare, confirmând expedierea celor cinci basoreliefuri, Issel reia o sintagmă care, pornind de la teoreticienii dintâi ai istorismului, a făcut carieră în toată Europa:

„Am adăugat la acest transport o pereche de vase „á sgrafitti” ornate cu lei și copiate după vechi faianțe piemonteze care sunt pline de caracter și care cred că nu vor displace M.S. Regelui.”

Despre o „arhitectură de caracter” scrisese John Ruskin în lucrările sale „Șapte lămpi ale arhitecturii” și „Pietrele Venetiei”. El și Augustus W.N. Pugin au avut ideea echivalării caracterului națiunii cu acela al artelor și au cerut artiștilor întoarcerea la modelele gotice și romanice, susținând că modul de exprimare medieval nu era atât un stil cât o reprezentare

a sentimentului creștin. Ruskin recomandă ca esențial pentru realizarea unei „arhitecturi de caracter” transpunerea în formă, ornament și zidărie a unor însușiri umane: Sacrificiul, Adevărul, Puterea, Frumusețea etc., considerând că numai astfel artele se vor primumi cu adevărat.

Nu există certitudinea că Issel, un oarecare fabricant de ceramică, înțelegea în același fel relația creatorului cu obiectul creat, dar referirea la o „faianță de caracter” presupunea împărtășirea unui mental comun, aderarea la o sferă de idei care făcea din valorile umanismului renașcentist un reper indispensabil în definirea artelor moderne.

Din corespondența anului 1885, care aduce informații privind diferite alte oferte făcute de Issel, reținem numai scrisoarea din 2 iunie:

„Am adunat mai multe farfurii și talere vechi de Savoia (decor albastru cu figuri) pe care aș putea să le trimit la București pentru a le arăta Maiestății Sale. Aș putea să le ofer la prețuri mici și le voi ceda în foarte bune condiții. Dețin în acest moment un foarte bogat sortiment de farfurii și vase de imitație, iar dacă regele ar mai dori câteva faianțe pentru a decora noul său castel el nu va trebui decât să-mi indice cu aproximație stilul, dimensiunea și, de asemenea, genul și gradul de finețe și voi face tot posibilul pentru a-i satisface dorința...”

Din scrisoare reiese că ceramica veche era colecționată cu precădere pentru palatul regal din București, lucru confirmat și de Al. Tzigara – Samurcaș în „Memorii”, unde amintește că regele, arătându-i camerele sale de lucru, s-a mândrit cu „unele vechi ceramici, de la Sigmaringen”²⁰.

Pentru Peleş, noul său castel din Sinaia, receptat ca o clădire modernă, se solicită faianță de imitație, adecvată arhitecturii în stil neorenaștere. Totuși, așa cum se va vedea, ceramica istorică a fost comandată de rege și înainte de construcția Peleşului.

Pasiunea monarhului român pentru colecționarea faianței, stimulată de antecedentele familiale de la Sigmaringen,

trebuie să fi datat din primii ani ai venirii în România, dar nu avem elemente care să ne permită să stabilim cu exactitate când anume a început cumpărarea de ceramică, sau dacă aceasta a fost net preferată la un moment dat altor genuri artistice. Credem că achiziționarea faianței s-a făcut în paralel cu însușirea altor obiecte de artă, căci avem indicii că de la început se interesa în egală măsură de pictură, sculptură, arheologie, metal, arme vechi și ceramică orientală.

În fondul arhivistic al casei regale s-au păstrat documente (note, oferte, facturi, etc.) privind firmele și manufacturile europene care au furnizat faianță artistică regelui României²¹. Deși multe din obiectele specificate în aceste acte nu se mai regăsesc în patrimoniul fostelor castele regale (după cum proveniența multor piese care au ajuns până la noi este incertă sau necunoscută), vom trece totuși în revistă acele dovezi care ne pot furniza date despre preferințele comanditarului.

Din 1869 datează o factură a casei „Au vases étrusques (Faïences artistiques)” din Paris, care cuprinde o jardiniere mare, o garnitură din faianță italiană compusă din trei piese și, la altă poziție, patru aplicații. Firma franceză, aflăm din antetul actului, fusese medaliată la expoziția internațională din 1867 de la Paris și era specializată în „produse ale principalelor manufacturi franceze și străine” precum și în „porțelanuri și faianțe englezești”. E sigur că regele Carol i-a cunoscut produsele în timpul voiajului pe care l-a întreprins în Occident în acel an, deoarece în bugetul de cheltuieli al călătoriei figurează „o notă de la Pujol”, proprietarul magazinului.

Printre obiectele comandate la expoziția internațională de la Viena din 1873, vizitată de rege, figurează „o pereche de aplicații reprezentând Vânătoarea și Pescuitul”, realizate de firma franceză „Jules Houry (specialité de porcelaines et faïences d’art)”, de asemenea medaliată la expoziția din 1867. O altă firmă pariziană, „Louis Cellière (Ceramique centrale. Faïences francaises)” expediază în 1879 sculptorului Stöhr la București o ladă conținând „șapte plăci de faianță reprezentând

subiecte alegorice, comandate nouă prin intermediul domnului Oudinot care a aprobat nuanțele și compoziția după câteva încercări prealabile...”

O chitanță de la lui „Banque de Roumanie” din 1891 certifică vărsarea sumei de 984,75 fr. către Clement Massier, patronul firmei Golfe Juan (Alpes Maritimes). Aceeași fabrică, devenită faimoasă spre sfârșitul secolului pentru producția sa Art Nouveau („La poterie du Golfe Juan”), livra în 1900 pentru Castelul Peleş două vase albastre, un cache-pot oriental cu reflexe, un vas roșu și un cache-pot mat.

O singură firmă belgiană apare ca furnizoare de faianță, în anul 1894: magazinul de antichități „P.J. Volant” din Bruxelles. În factura destinată Contesei de Flandra, sora regelui, sunt menționate patru vase de faianță de Delft și o „placă din faianță Delft vechi”.

Cu prilejul unei călătorii în Anglia din 1873, regele achiziționează faianță prin intermediul comisionarului Theodore Held din Londra. Acesta trimite în România vase și o jardiniară din „maiolică amfitrit”, platouri și cupe împodobite cu diverse figurine, candelabre, coșuri decorative, bibelouri dar și faianță fină de Wedgwood. Unele facturi se referă la firma W.P.L.G. Philips & Pearce (China and Glass Manufactures) din Londra, care livrează maiolică de Minton.

Printre exportatorii germani au fost „Kunstgewerbe. Werkstatt des Architecten R. Bichweiber” din Hamburg (1881), „Königlichen Hof – Kunst – Anstalt von C.W. Fleischmann” din Nürnberg (1881), „E Crauer” din Creuznach (1881). „J. von Schwartz” (Artistische – Fajance und Terracotta - Fabrik) din Leipzig (1884), „Julius Lange” (Class, Porzellan – und Majolic – Waaren - Lager) din Berlin (1885) și „Bayerischer Kunstgewerbe - Verein” în München (1896).

Firmele și anticarii vienezi s-au numărat printre cei mai solicitați furnizori ai regelui României. Dintre aceștia s-au evidențiat „Carol Vanni” (1869, 1872), „Brüder Egger” (Fabrik von Rococo – Schmuck und kunst - Gegenständen) (1872),

„Münzen Antiquitäten” (1872), „J.Weidman (1900).”

În sfârșit, în afară de Albert Issel care, după cum s-a văzut, era capabil să ofere o gamă largă de ceramică de imitație, de la faianță piemonteză la cea specifică Romagnei, Savoiei sau Umbriei, în 1884 din Italia a fost trimisă Casei regale române „maiolică artistică” de către manufactura Ginori. Într-o factură din 17 octombrie se expediază pentru Castelul Peleş un platou în „stil Faenza din secolul XVI”, unul în „stil Urbino din secolul XVI” și altul în „stil Renaștere”, toate ornate „cu stema în culori a M.S. Regele României”. Alte firme italiene care au livrat faianță pentru Sinaia au fost „Moise della Torre & Co.” din Venetia (1896), „Galleria di ceramiche artistiche R Bianchini & Co” din Florența (1911) și „Manifattura di Signa (Terrecotte artistiche)” din Florența (1912).

Din colecția de altădată a regelui Carol I, astăzi, în patrimoniul Castelului Peleş, se mai păstrează peste 350 de faianțe, aparținând unor manufacturi europene vestite pentru producția lor din secolul al XIX-lea: Talavera și Salamanca din Spania, Aviseau la Tours, Sarrguemines, Gien și Marsilia din Franța, Delft din Olanda, Davenport, Stoke on Trend, Staffordshire din Anglia, Mettlach din Germania, Fischer și Zsolnay-Pecs din Ungaria și bineînțeles, vestitele manufacturi italiene Ginori, Deruta, Torelli, Cantagalli, Caffagiolo, Savona, Nova, Castelli.

Exceptând faianța de imitație în care respectul formelor, compoziției, motivelor și cromaticii tradiționale sunt puse în valoare, un loc aparte îl ocupă piesele ilustrative pentru limbajul eclectic și pitoresc al istorismului. Dacă faianța italiană tradițională vehiculează cunoscutele motive „a groteschi” sau „a rafaeleschi”, în consens cu scena centrală, nu odată vom întâlni și abateri tipice creatorilor secolului al XIX-lea: discrepante de limbaj între desenul bordurii, tratat în mod clasic, și cel al medalionului

în care formele sunt realizate cu mijloacele picturii academiste.

În unele cazuri vom remarca renunțarea la motivul decorativ consacrat, pentru a se reprezenta pe întreaga suprafață a piesei scene figurative din cele mai arătoase. Alteori, dimpotrivă, excedentul ornamental trădează locvacitatea istorismului. Moștenirea barocă și rococo, vizibile în compoziții încărcate și uneori, într-o prețiozitate căutată, hiperbolizează modelul renascentist.

Există și exemple în care, sub influența artei extrem orientale, factura faianței europene din secolul al XIX-lea capătă o fluiditate și o spontaneitate mai puțin specifice secolelor anterioare. Maniera delicată și rafinată a altor piese trădează inspirația dinspre modelele binecunoscute ale porțelanului secolului al XVIII-lea.

Majoritatea subiectelor reprezentate (scene cu motive eroice sau mitologice, figuri istorice sau artistice faimoase, etc.) ilustrează valoarea etică și educațională cu care regele României credita ceramica în special și artele în general. Faianța istoristă, la fel ca faianța clasică, pe lângă valoarea de înfrumusețare a ambientului domestic avea aceeași semnificație ca și pictura istorică, fiind purtătoarea unui mesaj înălțător și virtuos. Nu întâmplător la expoziția „Societății Amicilor bellelor - arte” din 1873 unele faianțe din colecția sa figurau ca „tablouri”: „Secerișul”, tablou în maiolică (poz.411) și „cinci peisaje pe maiolică” (poz.413).

Chiar și atunci când nu reda subiecte mărețe faianța era, în sine, un exemplu de tehnică desăvârșită, de adecvare a formei la conținut, în fond o ilustrare perfectă a spiritului civilizației occidentale.

Colecționarismul lui Carol I a însemnat pe lângă afirmarea omului de gust și a cunoscătorului pertinent, o orgolioasă manifestare de apartenență la valorile unei civilizații superioare, al cărei spirit regele a încercat să-l insereze în noua sa patrie vreme de aproape cinci decenii.

1. Cele câteva colecții ale unor fanarioți din secolul al XVIII-lea (Domnul Constantin Ipsilante, Andronache Vlaso, secretarul lui Constantin Brâncoveanu) și a unor aristocrați din prima jumătate a secolului al XIX-lea (familia Știrbei, familia Cantacuzino, Constantin Crețulescu, Vasile Arion) din Țara Românească, precum și colecțiile acumulate în perioada pașoptistă de tineri boieri moldoveni (Scarlat Vârnav, Costache Negri, Mihail Kogălniceanu, Costache Dasiade, Gheorghe Asachi) erau compuse cu precădere din opere de artă plastică și numeroase copii, ele nereușind în momentul alcătuirii lor să contribuie la formarea unui gust public ori a unor deprinderi în ambientarea locuințelor. Pictura în ulei a fost preferată în prima jumătate a secolului datorită interesului arătat de boierimea de tranziție portretului – efigie.
2. Adrian Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc 1830-1892*, edit. Meridiane, București, 1999, p.16.
3. Ibidem, p.68.
4. Ulisse de Marsillac, *Guide du voyageur à Bucarest*, Imprimerie de la Cour (Ouvriers associes), București 1869, p.117.
5. Apud George Potra, *Bucureștii văzuți de călători străini*, Editura Academiei, București, 1992, p.196
6. Alexandrina Ghica, *Din istoria palatului regal*, în *Convorbiri literare nr.5/1913*, p.458.
7. Arhivele naționale, Fond Ministerul lucrărilor publice, dosar 55/1844, p.14.
8. Ibidem, dosar 55/1845, p.102.
9. Ibidem, dosar 102/1852, p.4.
10. Ibidem, dosar 81/1856, p.114.
11. Arhivele Naționale, Fond Ministerul agriculturii și domeniilor, dosar 1513/1864.
12. Marian Constantin, *Carol I de Hohenzollem: un prinț cu nostalgia orientului ?*, Sesiunea de comunicări a Muzeului Național Cotroceni, ediția a 9-a, an 2000.
13. *Catalogul de obiecte ce figurează la expozițiunea publică din București la 1873*.
14. Ibidem.
15. Mihaela Varga, *Arta decorativă în expoziția Societății Amicilor Bellelor Arte*, Sesiunea de comunicări a Muzeului Național Cotroceni, ediția a 8-a, an 1999.
16. Din cele 50 de tablouri provenind din colecția domnitorului, prevalau

acelea inspirate din realitățile românești, semnate G. Tătărăscu, N. Grigorescu, C. Szathmary, D. Volkers, D. Preziosi și G.P.A. Healy.

17. Arhivele Naționale, Fond Castele și Palate, dosar 383/1885 și Fond Casa Regală, dosar 30/1883 și dosar 19/1884.

18. Sgrafiato (sau sgraffito, sau sgraffio) – termen italian folosit astăzi pentru a desemna un procedeu anume al olăriei. Motivele decorului sunt zgâriate sau decupate în adâncimea unui strat superficial de argilă umedă, pentru a face să apară prin contrast pământul colorat al corpului ceramicii.

19. Françoise Dierkens – Aubry Jos Vandenbreeden, *Le XIX-e siècle en Belgique*, Editions Racine.

20. Al. Tzigara – Samurcaș, *Memorii*, vol. I, edit. Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1991, p.181.

21. Arhivele Naționale, Fond Casa Regală.

AN ART OF CHARACTER HISTORIST POTTERY
FROM COLLECTION OF THE KING CAROL I
(summary)

In the exhibition of the Society "Friends of Belle Arts" since 1873, the most coherent and solid selection of pieces of decorative art was the one presented by King Carol I. Among the objects from his collection, a special place was occupied by the pieces of Italian faience, with which the King Carol I showed his inclination for a noble artistic genre, illustrative for a segment of the Western art. The Renaissance style of those was chosen by king in order to illustrate, formally, his dynastical programme, in which the recognized historical values held a decisive part.

The correspondence between the Genoa's faience manufacturer and the administrator of the Royal House from Romania allows us to know "the virtues" with which is invested the art of faience in the outlook of the crator from XIX-th century and of the beneficiary, in this case His Majesty the King.

The old pottery was collected especially from the royal palace from Bucharest. For Peles, considered to be a modern building, is requested pottery of imitation proper to the architecture on Neo-Renaissance style.

From this collection of Peles Castle, today are still kept 350 pieces of pottery belonging to some European manufacturers well-known for thier products from XIX-th century: Sarrquemines and Gien from France, Delft from Holland, Davenport, Staftordschire from England, Fischer and Zolnay-Pecs from Hungary, Savona and Castelli from Italy, and oters.

As a collector, Carol I was a man with taste and a pertinent knower. Through his collection, he showed his affiliation to the Western civilization.